DICCIONARIO

BIOGRÁFICO Y BIBLIOGRÁFICO

DE

MÚSICOS Y ESCRITORES DE MÚSICA

españoles, portugueses é hispano-americanos

antiguos y modernos,

ACOPIO DE DATOS Y DOCUMENTOS PARA SERVIR Á LA

HISTORIA DEL ARTE MUSICAL

en nuestra nación,

POR

Felipe Pedrell

TOMO I.

Quedan depositados los ejemplares que ordena la ley.

PREFACIO

Contados escritores nacionales me precedieron en la tarea de escribir un Diccionario bio-bibliográfico sobre materia especial de arte dedicada exclusivamente á la Música.

Eslava, promovedor de esta clase de estudios literarios en una época en que ni se sentía la necesidad de la vulgarización ni la de hacer tan siquiera el inventario de las riquezas de una parte de nuestra cultura, comprendió «que no era posible que poseyéramos la historia musical de nuestra nación, escrita debidamente» (1) si antes no se publicaban trabajos parciales «acerca de cada uno de los ramos en que se divide el arte» (cuatro, según entendía: el *religioso*, el *dramático*, el *popular* y el *didáctico*).

Tuvo presente Eslava y en estos propios términos lo expresó, «que en el día las historias de las Bellas Artes, si no van comprobadas con documentos y monumentos, no merecen estimación alguna.» La convicción de que era necesario hacer estudios y publicaciones que encauzaran aquel movimiento de protesta contra el olvido de épocas pasadas le sugirió dedicar en la *Gaceta Musical de Madrid*, semanario que por los años de 1855 y 1856 corrió bajo su dirección, una *Sección Biográfica* en la cual fué publicando sin orden cronológico ni alfabético algunas noticias biográficas de músicos y escritores de música españoles, traducidas gran parte de ellas de las dos ediciones de la *Biographie Universelle* de Fétis, otras originales ó con ligeros comentarios aclarativos á las del musicógrafo belga.

En la *Gaceta Musical Barcelonesa*, que, fundada é inspirada por Soriano Fuertes, empezó á publicarse por aquella época fueron apareciendo, también, las biografías de algunos músicos españoles que el despachado *Roberto* (seudónimo usado por el citado escritor) iba escribiendo por orden alfabético (con la intención bien visible de llevar siempre la contraria á Eslava) sobre datos consignados en la *Historia de la Música española* ó traducidos sin ningún comentario, de la obra citada de Fétis.

El *Roberto* de la *Gaceta Musical Barcelonesa* y del antiguo periódico *La Corona de Aragón* dió á luz al terminar su *Historia de la Música Española*, el *Calendario*

(1) *Breve Memoria Histórica de la Música Religiosa en España.....* Madrid, imp. de Luis Beltrán 1860.

Musical para el año de 1859—primero de su clase que se publica en España—según advertía su autor. Combinó una efeméride musical para cada día del año y digo combinó porque sospecho que en esto como en la mayor parte de sus investigaciones históricas tuvo muy ancha la manga hasta el punto de inventar la efeméride con tal de que la de determinado día no quedase en blanco para mayor honra y gloria de la verdad histórica y satisfacción de su..... apocamiento.

Además de las efemérides en que se consignan las fechas de nacimiento y defunción de una gran retahila de músicos nacionales y extrangeros, insertó en el texto del *Calendario* los apuntes biográficos del famoso Espinel (Vicente) y los de un cantante moderno de cierto renombre, Rodas (Agustín). Cito, únicamente, los apuntes referentes á artistas nacionales

En el *Año Segundo* del *Calendario Musical* para el año bisiesto de 1860 repítense las efemérides del año anterior y se insertan las biografías da su padre, Soriano Fuertes (Indalecio), la de Sobejano (José) y la de Girón (Felix María).

Las famosas efemérides de los dos primeros *Calendarios* de *Roberto*, verdadera peste histórico-musical, formaron la base de resistencia y de ilustración de otros y otros Calendarios y Almanaques musicales aparecidos en diversas épocas. Entre otros: El que publicó el semanario *La España Musical*, Barcelona, 1868: el titulado *Salón-Romero*, para el año 1885 (Madrid): el *Calendario Histórico Musical* para el año de 1873, escrito por Mariano Soriano Fuertes «entre los Arcades de Roma, Eraclide Rodopeo», Madrid, imp. de la Bib. de instrucción y recreo, 1872: el *Calendario lírico-italiano*, de D. Joaquín Meras (Madrid, 1877) obra más substanciosa que todas las anteriores y, quizá, algún otro que no recuerdo.

La idea de las efemérides intrigó al buen Saldoni, que adoptó el título y se decidió á publicar reducidas para ampliarlas más adelante en su Diccionario en cuatro tomos, las *Efemérides de Músicos Españoles así profesores como aficionados* (Madrid, imp. de Pérez Dubrull, 1860) á cuya obra precedió la *Reseña Histórica de la Escolanía ó Colegio de Música de la Virgen de Montserrat en Cataluña* (Madrid, imp. de Repullés, 1856). Saldoni presenta en la aludida *Reseña* un sencillo catálogo de «algunos maestros que hubo en la Escolanía» y se ve bien claro que no se halla sugestionado todavía por la idea de las efemérides, que debia de influir en la laboriosa y malhadada confección de su Diccionario.

El amor patrio, nunca extinguido por los desengaños, el amor que abrasaba á Saldoni necesitaba desfogarse: el compositor necesitaba, también, cerrar con una losa sus ilusiones de un día que renacían imperiosas en el silencio y la oscuridad de su cátedra del Conservatorio á que le había condenado la evolución del arte. Aquella pasión avasalladora y aquel ostracismo de la vida sedentaria «lo empujaron hacia la única puerta que se abría á su actividad»—como ha dicho con certero toque Peña y Goñi (1) y entró por ella inerme, sin condiciones de literato, ignorando de todo en todo las dificultades de una empresa que había de traerle la indigencia por resultado y hacerle apurar hasta las heces el caliz de la aflicción..... En las páginas del *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de músicos españoles*, en ese hacinamiento de fechas, de datos, de noticias, contagiado por la anfibología del título, late el alma de Saldoni y se encierra el Calvario del mismo.»

Al *mensajero* de su Diccionario, como llamaba á las *Efemérides* de 1860, siguió un prospecto circular anunciando la publicación definitiva del mismo, cuyo primer tomo con el título Indicado («por consejo de algunos amigos») de *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, apareció en 1868 y el último ¡en 1881!

El *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música*, de Parada y Barreto (Madrid, imp. de Santos Larxé, 1868), precedió cronológicamente á las *Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países, publicadas por la «España Musical,»* bajo la dirección de D. Antonio Fargas y Soler. Las biografías fueron apareciendo como folletín del citado semanario hasta el año de su desaparición, 1876 ó 1877. Llevaba publicados tres tomos bastante voluminosos y gran parte del cuarto, hasta la página 472, que termina con la biografía, incompleta, dedicada á Payen (Nicolás).

Los Diccionarios de Parada y Barreto, y Fargas y Soler, no tienen ningún

(1) Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Abril 1892)

valor como contribución á la biografía patria. Sus autores se limitaron, imperturbablemente, á traducir, á copiar lo traducido ó á insertar lo que escribieron sus predecesores.

Esto es casi todo lo que poseemos en materia de biografías ordenadas alfabéticamente. De sobra comprenderá el lector que en este balance no entran en cuenta algunos trabajos de menor cuantía, ni las biografías de músicos españoles publicadas en forma distinta de la usual.

La *Habana Artística*, bien representada por los *Apuntes Históricos* de este título (1), de mi amigo el ilustrado crítico cubano Serafín Ramírez, me ofrece interesantes datos del movimiento artístico de las regiones cubana, puertoriqueña, etc., que en más de ochenta años pudo recoger y guardar cuidadosamente. En las notas biográficas que así figuran en el cuerpo principal de la obra como al final de ella (éstas en orden alfabético) creyó conveniente Ramírez dar á conocer, no sólo las celebridades artísticas que brillaron en aquella sociedad durante el citado largo período, sino otras muchas que, sin haber pisado aquel suelo, fueron, no obstante, objeto de general admiración por la fama que gozaron y otras circunstancias.

El *Diccionario de Calcagno* (2), muy notable por su ejecución esmerada, completará esta fuente de información, que será forzosamente restringida por lo que toca á la biografía y productividad musical de los naturales de las posesiones españolas en Filipinas.

Nuestros vecinos peninsulares portugueses poseen una interesantísima *Biografía-Bibliografía* (3) en dos tomos, como no la tenemos en España, publicada en Porto el año de 1870 con el título de *Os Musicos Portuguezes*. Su autor, Joaquín Vasconcellos, la aumentó, en cierto modo, rectificándola, además, en varios puntos en las notas comunicadas, posteriormente, al autor del *Suplément et complément* á la *Biog. universelle des musiciens* de Fétis, Arturo Pougin (Paris, Didot, 1881).

En el señor Vasconcellos hay dos personalidades en perpétua lucha, el artista y el hombre político. El artista, afectado de *chauvinisme*, como nuestro Soriano Fuentes, pierde su serenidad, se contradice, inventa suposiciones ridículas, cuando le tocan á alguno de sus artistas, «cuando España se los apropia», y hasta cuando van á ejercer su magisterio á alguna ciudad de nuestra nación. Así se explica que escritor de tan claro juicio y de gustos artísticos tan ilustrados caiga en puerilidades como la siguiente (y no quiero citar más que una) hablando de *su* ó *nuestro* Thalesio, que por tan poco no disputaremos: «*A admissao de Pedro Thalesio como Mestre da Capella do Hospital* (de Todos los Santos), *prova que a promoçao para este lugar* era feita sem escolha de nacionalidade (¿resultará, ahora que los antiguos eran más indulgentes que los modernos?) *porque parece que Thalesio* era na realidade hespanhol, verificando-se assim a reciprocidade das relaçoes artisticas entre Portugal e Hespanha. (Muy justo y muy puesto en su lugar. Pero ahora viene lo bueno y que *modifica* todo lo dicho). *No seculo* XVI e XVII foi este ultimo paiz inundado, na força da palavra, por uma legiao de musicos portuguezes (4); *a nossa visinha* retribuia porém de uma maneira muito limitada (5) este movimento artistico, *e se algum artista hespanhol pizou no intervallo d' esses dois seculos o solo portuguez, para occupar algum logar importante, foi (como no caso de Thalesio) patrocinado por algum alto personagem á quem acompanhava.* (Hay más todavía). Podia ainda ser que Thalesio fosse algum d' esses portuguezes, que iam para Hespanha grangear fama e fortuna com os seus talentos e que voltavam depois a patria (despues de *alimentar vigorosamente o sentimento esthetico*, como escribe más adelante, *de una naçao quatro ou cinco vezes maior, como era a hespanhola), cheios de gloria e com um nome brilhante, para sollicitarem um logar digno dos seus nomes.* (V. pag. 191 de *Os musicos Portuguezes*, y la nota c de la pag. 197, vol. II).

Así se explica el artista, el crítico, el bibliógrafo.

(1) Habana, imp. del E. M. de la Capitanía general, 1891.
(2) New-Yorch—Imprenta y Librería de N. Ponce de León, 1878.
(3) No cito el Diccionario de Machado (Rafael Coello) puramente técnico.
(4) Escribe en una nota: «Este hecho notabilísimo encuentra su prueba en las biografías de muchos artistas que figuran en esta obra, Palma, Silvestre, Correa (Manuel), Gonzálex, Leitao de Avilez, Baptista, Tavares (Manuel y Nicolás), Vas da Costa, Correa de Araujo, Francisco de Sant'Iago, Brito, Cardoso, Cruz, Méndez, Monteiro, Macedo, etc., etc,
(5) *Chauvinisme* puro.

Me merece más simpatía el político, á pesar de contarme entre el número de los indiferentes: tanto es así que, descontando ciertas intemperancias ñoñas en materia de religión, admito entusiasmado *todas* sus ideas: mucho más diré aun; que el que ha escrito el párrafo, que voy á copiar, no podrá tacharme de *usurpador* de *sus* glorias, ni podrá tacharme de retrógrado en materias artísticas si admito, como Vasconcellos admite en su clara inteligencia, que en materia de artes los distintivos de nacionalidad no caben en absoluto en la patria del genio, el universo; que el hombre de la naturaleza, *el hijo de Dios,* el artista, vive, afortunadamente, en la espectación de un mundo mejor del cual ha desaparecido el hombre del sistema, el hombre ficticio, la máquina que se mueve á impulsos de la convención de última hora; que las regiones del genio están cerca del trono de Dios, y Dios no ha *inventado* más que una patria de donde emana la luz y á donde no suben las tinieblas...

Vuelvo á mi asunto y copio sin más dilaciones el párrafo de Vasconcellos político: «Hespanhol e portuguez *é a mesma cousa*, sao dois povos, filhos de uma mesma mae, *separados só pela vontade anthipathica de una madrasta. Esta questao com que a verdade agora lucra* (téngase presente que esto se escribía el año 1870), resolver-se-ha d' aqui a pouco mais satisfactoriamente, porque estao nao haverá differença entre portuguezes e hespanhoes.»

Amen.

No se resolvió satisfactoriamente *esta questao*; y puesto que *podrá resolverse* cuando los tiempos estén en sazón, *podemos resolverla* artísticamente, y ya desde este momento y hora, el señor Vasconcellos y yo, dándonos un abrazo muy apretado por conducto de las páginas de nuestros libros, llamándonos *filhos de uma mesma mae* y anticipándonos el regalo de esa fraternidad de raza, de ideas, de costumbres, de lenguaje, de aspiraciones en que mañana *nao haverá differença entre portuguezes e hespanhoes;* hagamos que no exista hoy, si sabemos tener criterio para sobreponernos á estas susceptibilidades reñidas con el Evangelio, y quede firmado y sellado el pacto.

No es copioso ni mucho menos el caudal de datos con que cuento para escribir siquiera sumariamente la bio-biblografía musical hispano-americana. La incomunicación, que afortunadamente va disminuyendo de los diferentes Estados de la América española entre sí y con la antigua madre patria hace imposible el acopio de datos para apreciar las especialísimas condiciones locales y personales que siempre deben tenerse en cuenta para un juicio acabado de las obras artísticas ó literarias. He llamado á muchas puertas para remediar la corta extensión y las deficiencias numerosas que esta parte de mi estudio ofrecerá. Pocos han respondido á mi llamamiento, y no podré por estas y otras causas contribuir siquiera á la vulgarización de noticias interesantes para todos, pues, pertenecen á pueblos y á artistas de nuestra raza que profesan nuestras creencias, hablan nuestra lengua y conservan más ó menos modificado el carácter que imprimió en sus costumbres la influencia de la patria, madre común que alimenta á todos á pesar de las iras y resquemores de la emancipación. Con tan escaso material no es posible escribir con garantías de acierto una obra de la índole de la presente.

Tenemos afortunadamente á mano algunos estudios especiales publicados durante estos últimos años, que no pudieron utilizar Eslava, Soriano Fuertes y demás escritores citados, y esto excusa las deficiencias de sus obras. Estos estudios son la mejor contribución á la historia del arte de la patria, que en el acopio de materiales ha de hallar mañana la sólida y verdadera documentación para escribir con pruebas racionales y datos seguros lo que no fué posible escribir antes cuando el campo bio-bibliográfico apenas espigado en la segunda mitad de este siglo permanecía completamente vírgen ó inexplorado por lo que atañe al resto. Poseemos ya algunas interesantes memorias, reseñas, monografías y disertaciones sobre puntos especiales, pero como documentos literario-musicales (biografías de artistas, escritores de arte y aficionados, cartas de artistas, recuerdos é impresiones de viaje, tratados de todo género especulativos y prácticos, periódicos, revistas, semanarios, crítica, polémica, opúsculos y folletos sobre cuestiones especulativas de arte, etc.), hemos de acudir á los mismos libros originales; y como documentos puramente literarios, filosóficos, históricos y científicos relativos á nuestra cultura para servir á la historia del arte en España, hemos de valernos de las bibliotecas

generales, especiales, corporativas y regionales, de las monografías expositivo-críticas, de los elogios en verso ó en prosa de escritores ó artistas españoles, de las mismas aprobaciones y censuras escritas al frente de los libros, etc.

En el material preparatorio ó contribución para servir á la historia de la música en nuestra nación, figuran ya, como he dicho, obras de real y verdadera importancia. Citaré aquí las más recientes, no todas. La cita completa holgaría en este momento puesto que todo el material bibliográfico puramente teórico-literario y de productividad práctica referente á cada autor de los que figuran en este Diccionario va ordenado por materias en Indice especial al fin de la obra.

He aquí los títulos de las producciones á que me refiero, aunque repita los señalamientos de algunas con objeto de ordenarlas para mayor comodidad del lector.

Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850 por Mariano Soriano Fuertes. Cuatro tom. Barcelona, imp. de D. Narciso Ramirez, 1855-1859. (1)

Reseña histórica de la Escolanía ó Colegio de Música de la Virgen de Montserrat en Cataluña, desde 1456 *hasta hoy día.....* por Baltasar Saldoni. Madrid, imprenta de Repullés. 1856.

La *Reseña histórica de Montserrat* no tiene importancia como tal reseña desde que el autor dió más desarrollo á las noticias en ella contenidas, incluyéndolas todas en su *Diccionario de Efemérides.*

Teoría é Historia de las Bellas Artes por J. Manjarrés, Barcelona, 1856.

Estudios de Crítica—Colección de artículos escogidos de D. Pablo Piferrer. Aviso al lector con un Prólogo (de Don Manuel Milá)—Barcelona, imp. del «Diario de Barcelona,» 1859.

Breve Memoria Histórica de la Música Religiosa en España por Don Hilarión Eslava, Madrid, imp. de Luis Beltrán, 1860.

La *Memoria* de Eslava fué precedida de otras publicaciones. Cuando en Mayo de 1852 se publicó el prospecto la *Lyra Sacro-Hispana*, se ofreció imprimir y dar á los suscriptores una *Breve Memoria*, etc., como complemento de la publicación. Los diez tomos de la *Lyra* se publicaron en el intervalo de 1852 á 1860, y las composiciones contenidas en la publicación van acompañadas de apuntes biográficos de sus autores, que se repiten con ligeras variantes en la *Memoria*.

En Septiembre de 1853 empezó á publicar el mismo Eslava el *Museo orgánico-español*, cuya publicación terminó en Noviembre de 1854. La primera entrega se inauguraba con una *Breve Memoria Histórica de los organistas* y un estudio en el cual el autor del *Museo* establecía las bases del género orgánico (2).

En 1855 salió á luz la *Gaceta Musical de Madrid*, fundada y dirigida por Eslava, y del año anterior data un *Discurso sobre la Música* escrito y publicado por D. Sebastián Castellanos en cuya segunda parte se hallan algunas noticias acerca de la música española.

«Además de publicarse en la *Gaceta Musical* entre otras cosas las biografías de los más distinguidos músicos españoles»—escribía Eslava—«se dieron diversos *Apuntes históricos*, contribuyendo todo á ilustrar nuestra historia musical del modo que puede hacerlo un periódico que tiene otros objetos preferentes.» Confiesa Eslava que sus pretensiones en ese pequeño trabajo fueron muy modestas, «pues que su objeto fué llenar el espacio que algunas veces faltaba en la parte material del periódico», para lo cual echaba mano de lo primero que se le presentaba entre los numerosos y desordenados documentos que poseía. Decía esto, «no para retirar un solo apunte de ellos, sino para que no se extrañase la falta de órden, etc.»

A poco de inaugurarse la *Gaceta* principió á publicarse en Barcelona la *Historia de la Música Española* por D. Mariano Soriano Fuertes, cuyas últimas entregas se

(1) Soriano Fuertes tiene otros estudios más ó menos *fuertes* en historia *Música árabe española* (1853), *Memoria sobre las sociedades corales* (1865), otra *Memoria sobre la Exposición de 1867*, etc.

(2) Apunto simplemente datos. El análisis-técnico-bibliográfico de las obras de referencia se hallará en los artículos de este Diccionario correspondientes á cada autor.

repartieron en Julio de 1860. Su autor, con objeto de hacer desentonar á Eslava se atribuía el título de *primer historiador de la Música Española*. Molestado éste replicaba que no se le había ocurrido la idea de aspirar al dictado de historiador primero, ni segundo, ni vigésimo, y de aquí que empeñados uno y otro en una ridícula polémica de *tiquis-miquis* literarios se quedase poco menos que sin escribir la real y verdadera *Memoria histórica de la Música religiosa en España*, y como no escrita la *Historia de la Música Española*.

Memoria sobre las Sociedades Corales en España, dedicada á la Real Academia Española de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso, por Mariano Soriano Fuertes. Barcelona imp. de Ramírez, 1865.

Los Cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la Música clásica..... por José de Castro y Serrano. Madrid, 1866.

España artística é industrial en la Exposición de 1867, por Mariano Soriano Fuertes.....

Estudios sobre a Historia da Musica en Portugal, por Joaquín José Marqués

---

Colección de 15 artículos publicados por el eminente musicógrafo portugués en el *Arte Musical* de Lisboa (1874-1875). Marqués proporcionó con estos artículos documentos de alto valor al distinguido aficionado ruso Doctor Platón de Vaxel para la redacción de su importante opúsculo, titulado: *Del origen de la Música Portuguesa*, traducido del francés al aleman por Clara Reissmann y editado en Berlin por Roberto Hoppenheim.

En este interesantísimo opúsculo, tan reducido como susbtancioso, el Doctor Platón trata de la aparición de la litúrgia cristiana en Portugal, de su lucha con el elemento morisco y, finalmente, en la época de Gregorio VII, de su victoria en la iglesia católica y de la parte que tomó desde entonces el pueblo especialmente en los coros. Habla despues de la transformación realizada por los trovadores provenzales *(jongleurs*, jograes), de la aparición de las *cantigas*, la *canção*, la *xacara*, la *chacota*, la *mourisca* y otras especies de danzas y nenias populares, que todavía en la actualidad entretienen el ocio de los enamorados é indolentes portugueses. Ocúpase á continuación de la larga duración del periodo llamado en la Lusitania de la *gitana* y de la *sudenga:* estudia luego en el siglo décimosexto y décimoséptimo la persistencia del elemento morisco en la canción popular, su desaparición cuando nace la zarzuela, «imitación italiano-francesa, que es la forma mas elevada que hasta ahora, ha llegado el arte portugués.»

La obra, hay que repetirlo, está llena de agudas observaciones, y la profundidad de las noticias artísticas, históricas y literarias, realzada por un dictado claro, agradable, y, raro mérito, escrito en pocas páginas.

Pertenece el citado Marqués la titulada:

Chronologia da Opera en Portugal.....

colección de 20 artículos publicados en el *Arte Musical* de Lisboa en la ya citada fecha (1874-1875.)

El distinguido musicógrafo portugués ha prestado grandes y reales servicios á la literatura musical de su país, bastante descuidada, como en el nuestro.

Crónica de la Opera Italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días, por Don Luis Carmena y Millán con un Prólogo histórico de Don Francisco Asenjo Barbieri. Madrid, Minuesa de los Ríos, 1878.

Es una crónica adornada de apuntes históricos y críticos de mucha importancia para dar á los artistas y al público una perfecta idea de los progresos de la ópera italiana en Madrid y vicisitudes de aquel género de espectáculo durante ciento cuarenta años.

Como el objeto del autor fué escribir nuevamenta una crónica que principiase desde que la ópera italiana se instaló en el reconstruido *Teatro de los Caños del*

Peral, faltan los datos correspondientes al período de tiempo que media desde principios del siglo XVIII, en que llegó á Madrid la primera compañía de Opera italiana, hasta el año 1738 en que dá comienzo á su obra el Sr. Carmena.

Respecto á la época no historiada por el autor firmante del prólogo, gran autoridad en la materia, convierte en tal prólogo algunos apuntes que dice tener recogidos referentes á la época no historiada en la *Crónica*.

Es importante esta parte de la obra del Sr. Carmena, como no podía menos de ser así, tratada por tan alta especialidad como fué el maestro Sr Barbieri.

El género lírico dramático, ó sea la ópera, es conocida en nuestro país antes que vinieran á traernoslo los italianos, dice el Sr. Barbieri, y en la ligera excursión por la historia literaria y artística de nuestro país, presenta las pruebas siguientes: 1.ª que conserva el prologuista en su colección copia de uno de esos dramas litúrgicos, que desde el siglo XIV venía cantándose en dialecto valenciano en Elche, *todo cantado* y tiene dos actos en que intervienen la Virgen, Santas, coros de Angeles y de Judios, etc. 2.ª que en el siglo XV Juañ del Encina escribe sus *representaciones* en las cuales alternan lo hablado con lo cantado. 3.ª que Lope de Vega llegó á escribir un verdadero *libreto* de ópera, una égloga pastoral intitulada, *La selva sin amor*, puesta íntegramente en música y ejecutada en el Real Palacio el año 1629, música que puede ser atribuida á alguno de los muchos compositores que por entonces se hallaban al servicio del Rey Felipe IV *el Grande*, entre los cuales se contaban el célebre maestro Romero (álias) *El Maestro Capitán*, el fecundísimo y popular Cártos Patiño, y los organistas D. Francisco Clavijo y D. Sebastián Martinez Verdugo.

El Sr. Barbieri, en el citado prólogo, reivindicando el honor que corresponde á España en materia de ópera nacional, halla que, despues de fundada la italiana, la primera ópera alemana se representó en el año 1627 y fué ésta la *Dafne* de Rinuccini, traducida del italiano por Martín Opitz, el padre de la poesía alemana, y puesta en música por Enrique Schütz (Sagittarius) para festejar el casamiento de la hermana del Gran Duque Juan Jorge I, María Eleonor, con el Landgrave de Hesse.

La primera española en 1629 (*La selva sin amor*, égloga pastoral de Lope de Vega, representada en 1629 publicada en 1630.)

La primera inglesa en 1660.

La primera francesa en 1671.

Reseña, después, el autor del prólogo, los orígenes de la ópera italiana en Madrid, envuelta, por cierto, en nebulosa oscuridad, no obstante lo mucho que se ha publicado sobre la materia.

A continuación se extiende á hacer consideraciones sobre el célebre *sopranista* Farinelli, dando muchos detalles desconocidos de la vida de este célebre cantor, los cuales importan mucho á la historia de su estancia en España y del influjo artístico y político que ejerció.

Entrando de lleno en el estudio de la obra del Sr. Carmena, añadiré que la divide en capítulos aparte, reseñando en cada uno de ellos los fastos de los diez y seis coliseos que han albergado la ópera italiana en el transcurso de ciento cuarenta años.

En la parte crítica del libro se ciñe en las reseñas de las óperas á determinar os artistas y teatros que las estrenaron, la fecha en que se verificó el estreno y á señalar, aunque muy de pasada, las bellezas más notables de cada partitura sirviéndole de guía escritores tales como Castil Blaze, Clement, Stendhal, Basevi, Fétis, Cicconetti, Scudo y algunos otros.

Indices generales alfabéticos de óperas, compositores, artistas, poetas y maestros, directores de orquesta y coros, van colocados al final del libro y sirven de clave para el exacto conocimiento de lo que el cuerpo de él contiene.

Utilidad de la Música á todas las clases de la sociedad por Antonio Fargas y Soler, correspondsal de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Barcelona, Ramirez y C.ª, 1878, in 4.º de 13 págs.

Opúsculo premiado en el concurso del Colegio Mercantil de Barcelona en Septiembre de 1876. Después de una rápida reseña histórica de la música, evidencia la

utilidad de la misma á las diversas clases de la sociedad en la época moderna, y pide el autor que se realice y ponga en planta la educación musical para que las clases más desheredadas experimenten todo su influjo.

La Música en el templo católico por José Inzenga. Madrid, imp. de Fernando Cao, 1878' in. 4.° de 16 págs.

Hace la historia de la Música en el templo, examina los principios del arte, variados un tanto en la actualidad, y señala la medida justa con que se deben emplear los grandes recursos modernos: recomienda el estudio del sentido y carácter de la letra como que son los que determinan el color y fisonomía de toda composición vocal y aboga, por fin, (la misma causa defendió Gounod, algunos años más tarde, en Francia) para que el restablecimiento de las antiguas y famosas capillas de los magisterios sean una realidad para la mejora de los estudios severos del arte en que el género de Música religiosa se funda. Cita la célebre y muy conocida carta de Verdi á Florimo (1877) en la que el autor de la *Aida* recomienda estudiar á Palestrina, á Marcelo y, sobre todo, *volver á lo antiguo* lo cual *será un progreso.*

Las consideraciones justísimas y atinadas que avaloran las páginas de este curioso escrito del maestro Inzenga hacen esperar á su autor que «la reacción artística no se halle quizás muy lejana, y que acaso podamos ver todavía cultivado aparte, cada uno de los géneros que abraza el vasto dominio del arte, en cuyo caso podremos oir en los templos música religiosa, *propiamente dicha.*»

Summario de varia Historia..... por José Ribeiro Guimaraes.

Es una colección excogida de los mejores artículos publicados anteriormente en el *Jornal do Commercio*. Cuatro volúmenes llevaba publicados el Doctor Guimarães el año 1881; y se hallaba en prensa el quinto.

La Opera Española y la Música Dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos por Antonio Peña y Goñi. Madrid, imp. de L. Polo, 1881.

Anales del teatro y de la Música por José Pérez Martínez con un estudio sobre el *realismo en la ciencia, en el arte en general y en la literatura* por D. José Echegaray. Año primero—1883-1884.—Madrid, Victoriano Suárez, 1884, un vol.

Contiene, además de los anales, artículos de crítica dramática y musical, y biografías de autores, compositores y artistas, etc., etc.

Mariano Vázquez.—Cartas á un amigo sobre la Música en Alemania con un prólogo de D. Emilio Arrieta. Madrid, imp. de Víctor Saiz, 1884.

La Música en Gerona—Apuntes Históricos sobre la que estuvo en uso en esta ciudad y su comarca desde el año 1360, hasta á mediados del siglo XVIII, por Julián de Chía..... con un Apéndice del maestro Barbieri. Gerona, imp. de Paciano Torres, 1886.

Los apuntes históricos están sacados del depósito de papeles histórico-administrativos que conserva el archivo municipal de Gerona, la mayor antigüedad de los cuales no remonta, desgraciadamente, más allá de mediados del siglo XIV.

El autor confiesa ingenuamente, que con tan confusa recopilación de datos como se le han presentado, agravada con su ignorancia en los secretos del arte musical, se halló muchas veces en una situación tan apurada, que al fin habría concluido por renunciar á la publicación de su monografía á no haberle alentado la solicitud de un amigo, quien al efecto cuidó expontáneamente de ponerle en relaciones directas con el Sr. Barbieri. Este distinguido Maestro contestó á la consulta que le hizo el autor remitiéndole la memoria que en forma de carta se halla inserta á continuación de los *Apuntes*.

Dice el Sr. Barbieri en uno de los párrafos de la referida carta: «No respondo de dejar á V. satisfecho, por que en nuestra historia musical española hay todavía

tantos y tan grandes vacíos, tantos y tan grandes errores, que casi podremos decir que no tenemos tal historia: y si á esto se agrega la consideración de que los nombres de los mismos instrumentos músicos suelen hallarse escritos en latín, en árabe, en catalán, en gallego, en castellano, y no pocas veces en dialectos extrangeros y con ortografía caprichosa y bárbara, resulta que muchas veces no es posible sacar una conclusión precisa respecto al instrumento de que se trata.»

A continuación de un breve exordio contesta el Sr. Barbieri en el mismo orden en que el Sr. Chia le mandó sus preguntas, que versan sobre los siguientes instrumentos: *Trompas—Naffils* (Añafiles)—*Struments de corda* (Cithara, Harpa ó Arpa, Guitarra, Viola, Laud, Rabeu)—*Lambutorum (sonator)* (sin duda, *sonator Sambucorum)—Tuba Temborino* (Tamboril)—*Fluviol* (Flautilla ó Pito)—*Robeu* (Rabel)—*Tambors—Trompetas—Lahut* (Laud)—*Flahuta* (Flauta), *Miga Viula* (quizá la antiquísima Viola bastarda)—*Panderos—Timpano—Tauletas fusti* (las grandes *Castañuelas* populares, según opinión del Sr. Barbieri)—*Xaramiya* (Chirimía)—*Rabaquet* (Rabelillo)—*Tamborino de cordas* (¿sería el Tympanon ó especie de Salterio?) *Muples* (¿ ?)—*Cornamusa* (Gaita gallega)—*Streep* (¿será el *Strohfiedel* aleman, el *Xilacordeon*, así llamado modernamente y en la antigüedad *Ligneum psalterium*, *Claquebois* (Francia) *Sticcato* (Italia) y *Ginebra* en Castilla?)—*Dolsayna* (Gaita zamorana ó Dulzaina)—*Piffa* (Pífano)—*Lira sive Viola—Zamphonia* (¿Zampoña?)—*Xfulomenam* (¿ ?)—*Flauta de dos mans—Bombarda prima—Orga* (Organo)—*Contrabaxerius—Trinsigna nova* (¿ ?)—*Ministrils*, etc., etc.

Juan F. Riaño. *Critical & bibliographical notes early spanish mussic*... London, Bernard, 1887.

Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII, *Juan Bautista Cómes*, escogidas, puestas en partitura é ilustradas por Don Juan Bautista Guzmán..... Dos vols. in-fol. Madrid, imp. del Colegio Nacional de sordo-mudos y ciegos, 1888.

Virella Cassañes.—*La Opera en Barcelona.*—Estudio histórico-crítico. Barcelona, Redondo y Xumetra, 1888.

Obra escrita con laudable criterio imparcial, que despierta el mayor interés y que no solo es necesaria por el provecho que se saca de su lectura, siempre amena y agradable, sino por su importancia bibliográfica, como libro que ha de ser consultado con frecuencia.

Los datos y curiosidades recogidos por el autor de entre el polvo de los archivos, se han buscado con el objeto de conocer de primera mano, «una de las fases que caracteriza la historia artística de la capital del Principado.

Titúlase el Capítulo I de la obra: *Origen, fundación y vicisitudes de la Casa-Teatro de Barcelona*. Es importantísimo todo lo que se refiere á los grados de desarrollo del movimiento teatral en Barcelona á fines del siglo XVI, á la fundación de la Casa de Comedias (1597-1598) y á la vida teatral en los siglos XVII y XVIII.

Trata el II de la *Introducción y vicisitudes de la ópera italiana en España.* Cree el autor que no se puede precisar el momento de la aparición de la música de Italia, y que la primera ópera cantada en Madrid, según Barbieri, coincide con la de una *ópera italiana* representada en Barcelona (2 de Agosto de 1708) para festejar la boda del Archiduque Cárlos con la princesa Isabel de Brunswick

En el III entra de lleno en el estudio de la historia de la ópera italiana en Barcelona, examinando el carácter de permanencia en el desenvolvimiento de esta afición en Barcelona, con excepción al general de España. Dá noticias de la primera compañía de operistas conocida, y de la primera ópera representada en Barcelona (1709), titulada *Dafne*, ópera pastoral, única composición dramática conocida del Barón Emmanuele d' Astorga, según quiere el autor del *Dic. bibliográfico de los músicos*, sir George Grove.

En el cap. IV (1788 á 1808) establece el autor una división para el estudio del desarrollo de la ópera en Barcelona (el estro bufo de la escuela napolitana y los tonos apasionados que con Rossini hacen á principios del siglo la primera aparición).

Dedica el Cap. V á *La época de Rossini*. Si el autor hubiese conocido el curioso folleto titulado *Carta de un amigo á otro en la que se analiza la farsa* ELISA etc. del cual dí en 1888 un extracto en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, (intitulándolo *Ideas de un dilettante del año 1816, ó, como si dijéramos del año de Mari-Castaña, estudio crítico musical de actualidad)*, no habría incurrido en algunas inexactitudes que sería fácil remediar en una segunda edición. 1.ª: la cantante Antonia Mosca, «*aquella* que por conquistar todas las voluntades llegó á subyugar la del propio Rossini», segun afirma Blaze de Bury, representó el año 1815 en Barcelona la *Elisa ou le voyage au mont Bernad* (sic, Dic. Clement-Larousse) de Cherubini, traducida sin duda al italiano, ópera que no figura en el resúmen alfabético del libro en que me ocupo. 2.ª *La Maschera fortunata*, que se representó en el própio año es de Portogallo, y no del compositor Mosca, aunque la interpretó la cantante de este nombre.

Para no dar demasiada extensión al ligero análisis de esta obra, apuntaré solamente los títulos de los capítulos siguientes, cuyo sólo enunciado bastará para dar una muestra de la importancia de la obra. Capítulo VI *Pluralidad de teatros.* —VII *El Gran Teatro del Liceo.*—VIII *Los últimos cuarenta años.*—IX *Evolución del gusto musical en Barcelona.*

Toda esta última parte del libro está escrita en forma elocuente y bajo un criterio imparcial. La crítica es concienzuda y justa, no esa crítica de expresiones que no dicen nada y que lo fia todo á la impresión superficial, cuando no indocta, del momento.

Es esta obra lo que se llama un buen libro aparecido bajo una aureola de autoridad que le hace digno de aplauso y de entusiasta elogio.

Contiene, despues de la parte histórico-crítica expositiva, 5 notables apéndices; una Tabla cronológica de las óperas cantadas en Barcelona, desde la reedificación de su Casa-Teatro en 1788, con expresión de la fecha de sus estrenos, teatro donde estos se verificaron y cantantes que por primera vez las desempeñaron: un estado-demostrativo de la influencia ejercida en Barcelona por los autores de composiciones musicales, atendido al número de óperas estrenadas de cada maestro y las distintas temporadas en que las mismas se han repetido: un índice alfabético de los cantantes que han actuado en los Teatros de Barcelona desde 1788, con expresión de su especialidad artística, y temporadas que han trabajado: un resumen alfabético de las óperas cantadas en los teatros de Barcelona; y, por último, un índice general de materias

---

***El Corral de la Pacheca*, apuntes para la Historia del Teatro Español por Ricardo Sepúlveda, Madrid, Fernando Fé, 1888, un vól. de 670 págs. en 8.° mayor con grabados.**

Interesante obra. Consta de cinco partes llenas de datos curiosos: Estudio histórico-literario del Teatro Español: Anécdotas, sucedidos, etc., relacionados con los grandes actores y poetas dramáticos de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX: Relaciones biográficas de los actores y actrices que desde el orígen del *Corral de la Pacheca* han actuado en dicho coliseo, hasta nuestros dias: Listas de las compañías formadas, desde el año 1632 hasta 1888: Curiosa colección de apéndices, donde se insertan bandos, reglamentos, catálogos de Jueces protectores de los teatros de comedias, orígen de la cofradía de la Vírgen de la Novena, autógrafos y cartas de Calderón y Moratín, y otros preciosos documentos de gran interés para el teatro.

Contiene además un interesante prólogo de D. Julio Monreal.

***La Música Religiosa.*—Discurso leido en la sesión séptima del Congreso Católico Nacional.. por Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Ducazcal, 1889.**

***Cancionero Musical de los siglos* XV *y* XVI.—Transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, tip. de los huérfanos, 1890.**

Por nuestra Música.—Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional... por el autor de este libro, (1). Barcelona, imp. de Henrich y C.ª, 1891.

Alicante Artístico-Musical.—Estudio Histórico-Biográfico, por Ernesto Villar Miralles con un Prólogo de D. Alejandro Harmsen, Barón de Mayals. Alicante, tip. de A. Reus, 1893.

Nuestra Música en los siglos XV y XVI, conferencia-audición por el autor de este Diccionario (2). Publicada en el volúmen titulado: *Estado de la cultura española y particularmente catalana en el siglo* XV.—Conferencias leidas en el Ateneo Barcelonés con ocasión del Centenario del Descubrimiento de América.—Barcelona, imp. de Henrich y C.ª, 1893.

Estudios de Crítica Musical.—Colección de artículos escogidos, de Francisco Virella y Casañes.—Barcelona, tip. de Ronsart y C.ª, 1893.

Hispaniæ Schola Musica Sacra.—Opera varia (sæcul. XV, XVI, XVII *et* XVIII), *diligenter excerpta, accurate revisa, sedulo concinnata...* (por el autor de este Diccionario).—Barcelona, Juan B.ª Pujol y C.ª, editores.

El vól. I (Cristóbal Morales) y II datan del año 1894, los dedicados á Cabezón, Victória, Juan Ginés Perez, David Ortiz, etc., posteriores á aquella fecha.

***

Deben figurar en el grupo de esta documentación preparatoria los Discursos académicos de recepción de algunos miembros pertenecientes á la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Discurso leido ante la Academia de Bellas Artes de San Fernando para solemnizar la agregación de la Sección de Música, por el Excmo. Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri.—Madrid, 1874.

---

*Discursos leidos ante la Real Academia de B. A. de S. Fernando en la recepción del Sr. D. Ildefonso Jimeno de Lerma....*Madrid, 1883.

Tema del Discurso: «De la importancia que en el arte músico español corresponde al género orgánico y á la parte especulativa, y del abandono en que hoy se encuentran entre nosotros, ambas materias. El tema de la Contestación del señor D. Antonio Arnao va dedicado al órgano y á la música adecuada á este instrumento.

---

*Discursos leidos ante la Real Academia de B. A. en la recepción del Excmo. Sr. D. José M. Esperanza y Sola.....*Madrid 1891.

El tema del discurso se dedica á la personalidad del insigne jesuita P. Esteban de Arteaga, y la contestación del Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio á modificar un artículo de los Estatutos de la Academia en el sentido de que no se imponga á los académicos profesores la obligación de escribir un discurso sino la de presentar una obra de su respectivo arte.

---

*Discursos leidos ante la Real Academia de B. A. de S. Fernando en la recepción del Excelentísimo Sr. Conde de Morphi.....*Madrid, 1892.

Trátanse en el discurso estas materias: *Naturaleza y medios de expresión de la Música. Unidad del arte.—Música instrumental.—La reforma wagneriana.* La contestación del Excmo. Sr. D. Mariano Vazquez trata de la ópera bufa italiana, desde Guglielmi, Generali y Cimarosa, hasta Rossini.

(1) La personalidad del autor desaparece aquí ante el bibliófilo, que señala y agrupa un órden de producción determinada.

(2) Vid. la nota anterior.

Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando en la recepción pública de D. Antonio Peña y Goñi....Madrid, 1892.

El de Peña y Goñi versa sobre Saldoni y la ópera nacional, y la contestación, de Barbieri, sobre los méritos del académico apadrinado.

Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando en la recepción pública de D. Felipe Pedrell, el día 10 de Marzo de 1895. Contestación de D. Ildefonso Jimeno de Lerma.

***

El despertamiento y afición á los estudios relativos al *Folk-lore*, eco de la voz de todos, que emana de un sentimiento, comun ha producido en pocos años algunas obras valiosas llamadas á acentuar la evolución á que tiende el arte moderno que había menospreciado esa gran corriente de inspiración colectiva.

Entre las obras puramente musicales que ha producido ultimamente el *Folk-lore español* (1), deben citarse:

La colección de Nuñez Robres titulada *La Música del pueblo* (1867).

Los *Ecos de España*, de Inzenga (1873.)

La *Colección de aires nacionales y populares*, de Eduardo Ocón y Rivas (1874.)

Las tres Colecciones de Cantos y bailes populares de España. (1.° *Galicia.*—2.° *Valencia.*—3.° *Murcia*), de Inzenga inauguradas el año 1888.

Para no estenderme demasiado citaré á granel y de memoria los autores que han publicado colecciones puramente musicales sobre cantos de comarcas determinadas:

Bonet (Ramón) (Tarragona), Iztueta (Ignacio), Santesteban (J. A.), Echeverria, Guimón y otros (S. Sebastian), Calvo (Julian) (Murcia), Cabrerizo y Jimenez (Valencia), Taberner (Sevilla), Edelmann (Habana), Torres de Adalid (Marcial de) (Coruña) Briz, Bertrán y Brós, Tort y Daniel, Alió y otros (Cataluña) Noguera (Antonio) (Islas Baleares) Hurtado (Avilés), Nuevo y Miranda (Oviedo), etc.

El *Folk-lore literario*, propiamente dicho, y el literario musical de autores no músicos formaría apiñada lista. No me atrevo á fatigar al lector. *Non est hic locus.*

Diré, sin embargo, que en mi *Folk-lore musical* (inédito) se me impusieron cuatro divisiones, si no las más lógicas las más necesarias de momento para un tanteo bibliográfico cronológico. Las expongo á continuación para que el lector estudioso pueda aprovecharlas si le parecieren buenas.

Primera división: El *Folk-lore literario*, es decir, lo que han producido los literatos no músicos. Empieza la documentación en los *Juegos de noches buenas á lo divino*, por Alonso de Ledesma (Barcelona, imp. de Sebastián Comellas, 1605); en las *Disquisitionum magicarum* del jesuita Martín del Rio (Ludguni, apud Joannem Pillehote, 1608); en el *Tribunal de superstición ladina, explorador del saber, etc.*, por Gaspar Navarro (Huesca, 1631): en el proyecto de Don José González Torres de Nava, que en Marzo de 1799 solicitaba la protección oficial para hacer una colección de música española *inclusa la popular*, recogiendo de viva voz cuántas tonadas antiguas y modernas, fuere posible y anotando sus nombres provinciales etc.» El coronel Torres de Nava es el primer *folk-lorista* musical práctico de que hasta ahora se tenga noticia, si bien muchos autores antiguos é insignes tratadistas, incluso el clásico Salinas, como queda dicho, y antes de él los famosos tañedores de vihuela, que admitían con buen acuerdo en sus libros didácticos las inspiraciones musicales populares.

Segunda división: El *Folk-lore literario especial* relativo á las antiguas danzas españolas, cuyos elementos aparecen más ó menos modificados en otros bailes posteriores En esta división figuran la famosa *Descripción de las raras y maravillosas vueltas de los volteadores comunmente llamados bolatines*, de Vicente Blas García, de la cual hay ediciones castellanas de 1598, dos latinas, nada menos, de 1599 y

(1) El abolengo del *Folk-lore* puramente musical en nuestro país debería buscarse más allá de los tiempos del famoso escribano Zamácola (*Don Preciso*), en los mismísimos de Salinas, el egregio autor de la maravillosa obra de *Musica libri septem*, Salamanca, 1577, en la cual hay abundante é interesantísima materia *Folk-lorica*.

1603: los *Discursos del Arte del Danzado*, de Juan de Esquivel Navarro, 1642: las *Reglas útiles para los aficionados á danzar*, de Bartolomé Ferriol, 1745: los varios tratadillos de Minguet é Irol, Cabreira, Bonem, Irurzun y entre otras las singulares obras del escribano vizcaino Zamácola, la *Bolerogía* de Rodriguez Calderón, las *Escenas Andaluzas* de *El Solitario* (Estévanez Calderón), etc., etc.

Tercera división: El *Folk-lore musical*, propiamente dicho, ó lo que han producido los músicos. He hablado ya del material perteneciente á esta división.

Cuarta división: Documentación y fuentes de *Folk-lore musical* en las obras de los tratadistas, en las de arte cortesano, en las de tañido para *vihuela*, *guitarra*, etc., antiguas y modernas. Hay que remontarse al siglo XVI y asistir al brillante cortejo sin igual en ninguna nación del mundo, formado por las obras geniales llenas de adivinaciones de los tañedores, verdaderos precursores de la orquesta moderna: los Milan (1535), Narvaez (1538), Mudarra (1546), Bermudo (1548), Valderrábano (1547), Pisador (1552), el ciego Fuenllana (1554), Venegas de Hinestrosa (1557), Daza (1576), el mismo Salinas (1577), Cabezón (1578 (1), Flecha (1581), Amat (1586), en el siglo siguiente los Lorente, Corbera, Granada, Pelegrin, Santiago de Múrcia, Avellana, Molino Brizeño ó Brecneo, Doizi, Bondía, Sanz (Gaspar) Coelho, Guerau, etc., y en el XVIII en que empieza la decadencia del género, los Huete, Murcia, Ballesteros, Abreu, Minguet, y Ferriol, ya citados, y otros.

*
* *

Me han servido para empezar á formar la interesante historia de uno de los ramos de nuestra cultura la colección de Monografías especiales sobre los magisterios de algunas catedrales de España, las Cronologías de los Maestros de Capilla y los Catálogos de los Archivos catedrales, que forman el complemento de cada una de dichas monografías, inéditas, por ahora, mientras las aficiones de nuestros músicos á estudiar, ó siquiera á leer, no se manifiesten en el sentido de indagar algo más de lo que no se halla en la pura solfa.

Han sido puestas á contribución centenares y más centenares de papeletas de mi *Ensayo de una Bibliografía Musical Española metódica y cronológica* obra inédita, como la anterior, menos la parte relativamente pequeña que publiqué años atrás y hube de interrumpir por el desvío y desapego de siempre (2).

Expuse en el *Ensayo* mis ideas sobre la Bibliografía que nos conviene de momento, dados los escasísimos conocimientos que se tienen en esta materia. Las repito aquí por algo que deseo dejar consignado.

«La Bibliografía escueta (exámen de *libros)* será parte restringida de un todo si no la completan abundantísima documentación (publicación de *composiciones)* y los hechos de la vida de tantos varones egregios ignorados *(biografía)* (3). La bibliografía, *libros*, la documentación, *composiciones puramente musicales*, y la biografía, *hechos de su vida*, formarán, entonces, cuando todas estas partes estén completadas, no antes, un cuerpo sólido, una base completa de estudios que ofrecerá medios seguros para escribir la deseada Historia de la Música Española.»

(1) La impresión de la obra de Cabezón (1510-1566) es posterior á la de su muerte.

(2) He aquí el señalamiento de esta obra:

LOS MÚSICOS ESPAÑOLES ANTIGUOS Y MODERNOS EN SUS LIBROS Ó ESCRITOS SOBRE LA MÚSICA, *Ensayo de una Bibliografía Musical Española, metódica y cronológica, acompañada de datos, notas, extractos, análisis, comentarios críticos, índices especiales y generales, y de toda clase de documentos para escribir la Historia del Arte de la Música en nuestra nación* por..... Publicáronse del tomo primero unas 128 páginas, que comprenden el *Proemio*, *Plan de la obra* y la parte destinada á *Estudios generales*. (Esencia del Arte.—Sus principios.—Su objeto), que comprende el exámen de los libros ó escritos de autores anteriores al siglo XV (Mohamet Ben Ahmed el Haddel —Juan XXI.—Egidio (Juan).—Mohamet Ben Almud Ben Habr.—Abdalla Ben Albathalasi): de autores del siglo XV (Alschalabi.—Ramis ó Ramos de Pareja.—Podio (Guillermo de).—Castillo (Fernando).—Silva (Tristao).—Guevara): de autores del siglo XVI, (Cipriano de la Huerta.—Arias Barbosa.—Andrés Calvo —Alfonso Mudarra.—Melchor de Torres.—Tomás de Santamaría.—Francisco Salinas.—Luis de S. Francisco.—Gerónimo Osorio.—Damian de Goes.—Juan Pedro Huráneo.—Bernardo García —Antonio Fernández.—Frei Agostinho de Castro.—Soto de la Puebla.—Andrés Silva.—Sepúlveda.—Cristóbal Lainez.—Baltasar Ruiz.—Cristóbal Reina.—Francisco Vaqueras): de autores del siglo XVII (Duarte Lobo.—Fray Pedro Ureña.—Pedro Cerone —Juan Alvarez Frovo.—Salvador Romaña.—Vicente García.—Caramuel —Lucero Clariana.—Tomás Hurtado.—Serrahima.—Andrés Lorente.—Juan IV de Portugal.—Botelho.—Estéban de Brito.—Gabriel Diaz.—Fray Miguel López.—Cosme Delgado.—Juan de Escobar), y de autores del siglo XVIII (P. Tomás Vicente Tosca.—P. Maestro de Ulloa.—Fray Pablo Nassarre.—Francisco Valls.—P. Antonio Soler.—Pablo Serra.—P. Antonio Eximeno.—P. Javier Lampillas.—Pedro Aranaz y Vives.—P. Juan Andrés.—P. Estéban Arteaga... .)

(3) A esto tiende la Antología *Hispaniæ Schola Musica Sacra* en uno de los géneros de la música, que se completará el día en que se publique la documentación del otro género, el profano.

Para subvenir á la necesidad y urgencia de dar cima á una parte de este plan general de estudios ideé escribir el *Ensayo* referido, no por cierto con el único objeto de catalogar nombres, consignar hechos y parar la atención en las condiciones externas del libro. «A los músicos más que á nadie—decía—nos conviene que se nos hable un poco de *juicio estético*, y se aprecie históricamente lo que fuimos y lo que somos poniendo en ejercicio dotes intelectuales críticas obliteradas, si vale la palabra, por falta de uso. No nos conviene menos saber qué material científico poseemos, si es muy importante, si puede competir con el de otras naciones, si ha influido en el progreso del Arte, etc.»

Remediadas en parte aquella necesidad y urgencia, aunque sin eficacia para los efectos de la vulgarización, porque el material bibliográfico del ESTUDIO aguarda la mano piadosa que lo saque de la cartera; los azares de la producción me ponen en el ineludible trance de subvenir á la obligación de emprender otra parte del plan general de estudios, la biografía. La bibliografía puede estudiar el libro, la productividad general del individuo, si se quiere, sin dar importancia al hecho de la vida y á las circunstancias que originaron aquella productividad. No así la biografía en la cual el hecho de la vida ha de completarse con el conocimiento del valor de la productividad, y la parte que ha tenido en el progreso y transformación del arte. No podré dar sin embargo toda la extensión debida al exámen y al juicio estético de la productividad, porque este estudio ya está hecho en mi ENSAYO. De no ser así, el presente Diccionario alcanzaría proporciones de extensión extraordinarias, pues cuando hallase en mi camino, como lo he hecho en la bibiografía, una de esas obras de primera importancia que tanto abundan en nuestra literatura musical, sería preciso detenerse con respeto, apuntar las principales ideas de la doctrina expuesta, método y estilo, estudiar la influencia que ejerció, presentando, al mismo tiempo, extractos de los pasajes más notables ó lo que vale lo mismo; escribir lo que se llama una verdadera monografía como en determinados casos me he visto gratamente obligado á hacerlo en dicho ENSAYO.

Sin embargo, con el fin de que este *Diccionario* tenga interés práctico y pueda servir de consulta á cuantos se dedican al cultivo del arte como aficionados ó como artistas que han hecho de él una profesión, se darán noticias oportunas tan extensas como será posible de la productividad musical bajo sus dos aspectos prácticos *(composiciones)* y especulativos *(libros)* ó de las obras publicadas y de las inéditas que se hallen en los archivos y, desde luego, el catálogo más ó menos detallado, según su importancia, de la productividad de cada autor como complemento relacionado con los hechos de su vida.

La biografía, el hecho de la vida del artista—insisto en repetir esto—va unido á la productividad, que en este órden de estudios, es bibliografía pura. Mas dada la división por mi trazada, buena ó mala, la bibliografía merece estudio completamente aparte.

*
* *

Ofrecerá este libro la novedad de ocuparse con especial atención de artistas ó escritores de música preteridos en obras anteriores, ó á los que se han consagrado noticias no siempre verídicas. No pierda de vista el lector que esta obra se publica con el objeto principal de reunir datos y documentos poco conocidos para servir á la Historia del Arte en nuestra nación. He dicho en otra parte (1) que «la Historia de la Música»—á pesar de que se han escrito historias universales—«no ha podido estudiarse bien ni mal bajo sus aspectos generales por la sencilla razón de que faltan los documentos particulares inherentes á la dirección estética, temperamento, caracter, genialidad y manera de ser y sentir de cada nación».

El patriotismo no se siente rebajado al confesar que no tenemos ni podremos tener una historia real y verdadera de nuestra cultura mientras no lancemos á todos los vientos de la publicidad monografías á docenas sobre puntos de historias especiales. Tampoco tienen aquella historia parcial de su significación artística naciones de tan alto renombre musical como Italia, Alemania y Francia. Aspire-

(1) *Hispaniæ Schola Musica Sacra*, Prefacio, pág. I.

mos por ahora á mayor fortuna y deseo: á que el monumento glorioso de nuestra música nacional se levante mañana sobre la base sólida de piedras silleras que lo preserven de la acción de los tiempos.

Pongo un linde al ancho campo que apenas podré roturar, y ruego al lector tenga muy presente que juzgaré á los muertos no para halagar á los deudos, y trataré de los vivos con sobriedad calculada excluyendo adjetivos y adverbios, no tanto para evitarme desazones cayendo en apasionamientos odiosos, cuanto para dejar *ai posteri l' ardua sentenza* de juzgar como medianías, ó quizá menos que esto, á los que hayan sido encumbrados injustamente como lumbreras.

No desdeñaré por esto á las medianías, á los modestos obreros de la idea, del arte militante ó de la profesión: pero no perderé el tiempo emborronando papel con inútiles biografías de ese montón anónimo, que deshonra más bien que enaltece la profesión. ¿Qué cabida digna podrían tener, en efecto, en un *Diccionario* que pretende escribirse en serio, la tiple de *género chico*, el tenor que por equivocación de ruta ha tomado la del palco escénico, ó el aficionado petulante que con razón se ha llamado microbio de la música?

No se me achaque que por espíritu de bandería, camarilla ó compadrazgo haya podido echar en olvido á unos pocos. Si el daño es remediable lo remediaré. Olvidaré á sabiendas los que merezcan ser olvidados. El templo de la gloria—se ha dicho—es muy pequeño: y yo añado que no pueden caber todos en él. ¿A cuantos derribará mañana de la cumbre á la hondanada la crítica de la historia en justa severidad? Si en el mundo de los músicos no hay Beethoven bastante grande hombre para la insignificancia de tanto ayuda de cámara, confiemos en que la *ardua sentenza* se falle sin apelación considerando que en la vida del arte solo son ensalzados los fuertes, que seguros de si mismos siguen impavidos su senda, recta y escarpada hasta la imposición definitiva, á veces póstuma, de su obra intransigente pero sincera: los débiles son rechazados del festín del arte y no se consiente bien á los eclécticos, aquéllos porque acomodaticios por temperamento y adoradores del éxito inmediato, por halagar á la muchedumbre se convierten en siervos suyos, y éstos porque haciendo concesiones que anulan su individualidad, trampean, por decirlo así, el conflicto artístico y son olvidados merecida y prontamente y, además, porque haciéndose indignos de su talento no se imponen.

Muchas obras contemporáneas que reputamos perfectas han de caer en profundo olvido, mientras serán ensalzadas algunas de las que hoy desdeñamos. En tanto que el tiempo selecciona gran parte de lo que producimos, respetemos lo que ha llegado triunfante hasta nosotros.

ABREVIATURAS PRINCIPALES

A. C.	Artista ó aficionado contemporáneo (1).
Acad.	Academia.
Arch. ó Archs	Archivo ó Archivos.
Bib.	Biblioteca.
Bibl.	Bibliografía.
Biog	Biografía.
C.	Conservatorio.
Cap.	Capilla.
C. R.	Capilla Real.
Cat.	Catedral.
Catál.	Catálogo.
Dram.	Dramática.
Ed. ó Eds.	Editor ó Editores.
E. N. de M. y D.	Escuela Nacional de Música y Declamación.
Fol.	Folio.
Grab. ó Grabs.	Grabado ó Grabados.
Imp. ó Imps.	Imprenta ó Imprentas.
Lám. ó Láms.	Lámina ó Láminas.
Lib. ó Libs.	Libro ó Libros.
M.	Maestro.
M. de C.	Maestro de Capilla.
Ms	Manuscrito.
Mss.	Manuscritos.
Mús.	Música.
Pág. ó Págs.	Página ó Páginas.
S. A.	Sin año, (de impresión).
S. L.	Sin lugar, (de id.).
S. L. ni A.	Sin lugar ni año, (de id.).
Tom. ó Toms.	Tomo ó Tomos.
Vol. ó Vols.	Volúmen ó Volúmenes.

(1) Esta abreviatura figurará solamente al lado del nombre y apellido ó apellidos de los biografiados vivientes.

DICCIONARIO BIOGRÁFICO-BIBLIOGRÁFICO

Abad. (.....)

Autor desconocido. En la sección de Mss. originales y copias de época (desde el siglo XV al XIX inclusive) de la Bib.-Musical Carreras, adquirida, últimamente, por la Diputación Provincial de Barcelona, figuraban las composiciones siguientes de Abad:

1) *Misa á 12 voces* (1684).
2) *Duo* (siglo XVII).
3) *Villancico á 9 voces* (siglo XVII).

Abadía (Antonio)

Sucesor del maestro Francisco Hernandez y Llanas en el magisterio de la Catedral de Burgos. En tiempo de Hernandez y Llanas, que rigió la Cap. del Colegio del Patriarca de Valencia y obtuvo la categoría de canónigo hasta su fallecimiento, ocurrido en 9 de Mayo de 1780, se hizo en la Iglesia de Burgos la resunción de prebendas y por bula de Benedicto XIV quedó reducido el magisterio á la categoría de racionero, aunque con la renta que antiguamente correspondía á un canonicato y que por la misma bula se reguló en dos tercios de una canongía de las nuevamente reducidas; y en este concepto y previa oposición se proveyó en 27 de Noviembre de 1780 en el maestro objeto de este artículo, Antonio Abadía, que la disfrutó hasta 27 de Octubre de 1791, en que falleció.

No conozco ninguna obra de este autor.

Sucedióle en su cargo el maestro Gregorio Indego.

Abasolo y Ochandiano (Angel)

Presbítero beneficiado y tenor de la C de Sevilla en Febrero de 1867. Sucedió á D. Francisco Luque, habiendo desempeñado antes en Teruel la misma plaza.

Abdalla Ben Albathalasi

Árabe español, según Soriano Fuertes (*Hist de la Mús, Española*, vol. I página 79), autor de un

Método de escribir....

en el cual la invención de la escritura llamada asiática, «con puntos *diacríticos*, más hermosos y más fáciles de leer que los llamados *cúphicos*, se atribuye á un tal Eba Moclat, árabe español del siglo VIII de la Era cristiana.» Soriano Fuertes escribe Ebn Moclat en lugar de Mochah (Mohamet Ibn) poeta árabe, inventor de los caracteres arábigos modernos (886-940) celebrado por haber substituido á los caracteres cúficos la escritura llamada *neski*.

El *Método de escribir*, que no se llama así sino *Exposición del Método de escribir*, le sugiere á Soriano Fuertes algunas reflexiones que ni apruebo ni desapruebo mientras no se hagan estudios

más hondos sobre las obras de música de procedencia árabe española, mal traducidas, embrollados los textos, confundidos unos autores con otros y, singularmente, sobre las obras especiales que se refieren á la historia de la notación mozárabe, etc.

Dice Soriano Fuertes á quien hago responsable de lo que afirma algo aventuradamente y contradiciéndose: «Ignoramos de donde pudo venir á los árabes la idea de la *acentuación* arábiga, llamada por Casiri (1) *asiática* y comunmente occidental, que no es otra cosa que las notas musicales practicadas generalmente para la anotación del canto litúrgico en las Iglesias de la Bética y reino de Toledo, antes de la venida de los árabes á España.» Es de suponer que el lector sepa que para nuestro historiador todos los pueblos del mundo, antiguos y modernos fueron aleccionados por los españoles: antes de ser dominados por los árabes «poseíamos un sistema de solfeo el cual —añade Soriano Fuertes—si no estaba en práctica entre los españoles desde tiempos remotos, por lo menos se tenía en uso desde el siglo de San Gregorio».

El nombre, títulos y apellidos del autor en cuestión son estos, según Casiri: *Abdalla Ben Mohamad Ben Alfaied Albathalusi*, «Hispano, Pacensi—añade Casiri—cujus obitus Aiadh in *Bib. Arabico-Hispana* ad annum Egiræ 521 refert.

El artículo dedicado por Casiri al *Codex literis Cuphicis* llamado *Exposición del método de escribir* ó *instrucción de un Secretario*, es el DVI en orden de su Bib. Casiri no habla una sola palabra de notación en el artículo de referencia.

Abella Freixes (Pedro)

Maestro compositor y director de orquesta establecido en Barcelona, en donde contrajo matrimonio con la célebre cantante italiana Elena D' Angri. Abella nació en Riudecañas (Tarragona) el día 16 de Noviembre de 1824 y murió en Barcelona el día 12 de Abril de 1877. Era bastante conocido como notable pianista acompañante y entre otros celebrados artistas que honraban su talento contábanse su discípula la cantante Sara Thalberg, nieta de la D' Angri, y el tenor Tamberlich.

Pedro Abella estuvo en Nueva-York y allí dirigió durante una temporada el llamado «Club Musical de las Ocho.»

Abella Freixes (Juan)

Hermano del anterior, natural, asimismo, según creo, de Riudecañas (Tarragona). Dedicóse en sus últimos años á la enseñanza de canto y murió de edad algo avanzada en Barcelona el año de 1892 ó 1893.

Abella y Lasala (María) A. C.

Nació en Madrid á 25 de Noviembre de 1871. Estudió en la E. N de M y D., desde el año 1883 al 1888 ambos cursos escolares, el solfeo con D. José Reventós, el piano con D.ª Francisca Samaniego y D Dámaso Zabalza y harmonía con D. José Arangureu. Posée los primeros premios de solfeo y piano y terminó los estudios de harmonía particularmente Tomó parte en el ejercicio verificado el 22 de Noviembre de 1889 habiendo obtenido la nota de sobresaliente en cuantos exámenes asistió durante su carrera.

En 1891 fué nombrada profesora de harmonía y desempeñó la clase numeraria de piano de la clase de D. Dámaso Zabalza, desde el año 1890 al de 1894 en que falleció dicho profesor.

Cultiva el piano y la harmonía, dedicándose á la enseñanza de estos dos ramos de conocimientos.

Abos, Avoz ó Avossa (Jerónimo)

Soriano Fuertes afirma que Abos fué español, natural de Valencia (Vid. *Hist. de la Mús. Española*. pág. 220, t. III.), y Fétis, Florimo y otros autores que nació en Malta oriundo de padres españoles. Ninguno de los historiadores citados presenta pruebas de sus afirmaciones y mientras se esclarece este punto diré que Abos, español ó maltés, compositor dramático y religioso, nació en los primeros años del 1700.

Según Florimo *(La Scuola Musicale di Napoli*, 1882, Vid. vol. II, pág. 14), estudió con Banesi, discípulo de Leonardo Leo, y figura como uno de los *valenti compositori* nacidos de la grande Escuela Napolitana. Maestro del célebre Juan Paisiello (op. cit. pág. 264), de Pietro Casella (op. cit. 299) y otros compositores, desempeñó el magisterio de la catedral de Nápoles y formó parte del claustro de profesores del famoso Conservatorio de *Sant' Onofrio*, en cuyos cargos le sucedió á su muerte acaecida por el año 1786, el celebrado Porpora. Fétis dice

(1) "La Bib. etnográfica de Casiri—decia Menéndez Pelayo—es una de las dos que poseemos en esta materia. Sin método y descontando muchos reparos que la ciencia contemporánea ha puesto á algunas de las traducciones allí incluidas, ha de confesarse que la obra del sabio Casiri tiene valor siquiera reducida á catálogo expositivo de la famosa Bib. escurialense. La falta de una verdadera *Bibliografía arábigo-española* completa es de cada día más necesaria.„

Mientras no se emprenda la formación del apetecido é indispensable índice de obras de autores árabes españoles, hay que desconfiar de los que tienen relación con la Música. Hago esta advertencia porque aquí solo puedo ceñirme á presentar datos, más ó menos veraces, que exigen amplio estudio.

que Leo y Durante le enseñaron la composición y el canto, y que gozó prontamente de tanto crédito que pudo dedicarse á la enseñanza en el Conservatorio de la *Pietá de' Turchini* y á la vez en distintos conventos en donde desempeñaba la plaza de M. de C. Formó escuela de canto—añade Fétis—de la cual salieron cantantes notables como el celebrado Aprile.

Los datos particulares que he reunido sobre este compositor me permiten consignar que Abos, á quién los napolitanos llamaban *Acos* ó *Avossa*, nombres que se leen, asimismo, en algunas de sus obras existentes en Nápoles, Roma, Viena y en el Conservatorio de Paris, se hallaba en 1756 ocupando en el teatro italiano de Londres el puesto de *maestro* al *cembalo* en cuyo teatro hizo representar sus dos óperas *Tito Manlio* y *Creso*.

Permaneceria probablemente en Londres hasta el año 1758, fecha de estreno de la última ópera, pues en el siguiente ó en el de 1760 aparece ya instalado en Nápoles como maestro del Conservatorio de la *Pietá de' Turchini*. La cronología bibliográfica de sus óperas termina con la titulada *Creso* y es posible que su doble cargo de maestro del referido Conservatorio y M. de C. de la Cat. le impidiese dedicarse á la ópera, y que se entregase por completo á la composición en el género religioso, pues de fecha posterior al 1760 datan la mayor parte de sus Misas, Letanías y otras obras puramente litúrgicas.

Juzga Soriano Fuertes con su acostumbrada ligereza (Vid. *op. cit.* págs. 220-221) que la «demasiada condescendencia (de Abos) para con los cantantes, no le dejó dar á sus producciones toda la expresión de que su genio y conocimientos eran capaces.» En cambio Fétis afirma que la música de Abos se parece á la de Jomelli, que su harmonización es pura y no aparecen desprovistas de elegancia sus melodías aunque peca de originalidad en las ideas.

He aquí, ahora la lista de varias óperas compuestas por Abos, la cual no está completa pues se ignoran los títulos de otras que sin duda escribiría:

1) *Le due zingare simili*, bufa, libreto de Antonio Palomba, representada en el Teatro Nuevo de Nápoles (1742).

2) *La serva padrona*, representada en Nápoles por el año 1744 (Las óperas del mismo título, de Pergolese y de Paisiello, datan de los años 1731 y 1776, respectivamente).

3) *La moglie gelosa*, representada en el teatro de los Florentinos, de Nápoles (1745).

4) *Ifigenia in Aulide*, libreto de Apostolo Zeno, representada en Nápoles, carnaval del 1745.

5) *Artaserse*, representada en el teatro de San Juan Crisóstomo, de Venecia (1746).

6) *Adriano*, representada en el teatro Argentina, de Roma (1750).

7) *La Pupilla e 'l tutore*, lib. de Goldoni, rep. en Nápoles (1753).

8) *Tito Manlio*, lib. de Mateo Noris, rep. en el teatro italiano de Londres (1756).

9) *Creso*, en 3 actos, rep. en id. id. (1758)

Compuso entre otras obras de música religiosa conocidas, las siguientes que se hallan manuscritas en Nápoles, Roma, Viena y Conservatorio de Paris:

1) 5 *Misas* á 4 voc. y orq.

2) 2 *Misas* para sop. y cont. con acomp. de órgano.

3) *Kirie y Gloria*, en *sol menor*, para 4 voc. y org.

4) *Kirie y Gloria* á 8 voc. reales con viols. violas, trompas y órg.

5) *Letanías de la Virgen*, para sop. cont. y órg.

Abraham ben Chia. Vid. **Chia (Abraham ben)**

Abrantes Bello (Joaquín)

Publicó en Madrid el año 1879 un:

Metódo nuevo abreviado de solfeo.

Ábreu (Antonio)

Guitarrista y tratadista de guitarra del siglo pasado. Su amable comentador el P. Fr. Víctor Prieto (Vid. este nombre), todo un Rdo. Padre del Orden de San Jerónimo y, por añadidura, organista de su Real Monasterio (de San Jerónimo) de Salamanca, en alas de la admiración y del entusiasmo le llama nada menos que «Orfeo de su siglo, bien conocido por el *portugués*.»

Abreu parece que publicó en Madrid en donde residía, algunas composiciones y un tratadillo para guitarra del cual el referido P. Prieto dió á luz dos ediciones una en Madrid, 1779 y otra en Salamanca, 1799 (1), ampliadas y llenas de sabrosísimos comentarios como podrá ver el lector en el artículo dedicado al buen P. Prieto.

Hay un artista portugués, Antonio de Concha de Abreu, (Vid. CONCHA DE ABREU—ANTONIO) que no tiene nada que ver con el artista de este apellido.

Abreu (Gabriel)

Ciego de nacimiento, discípulo y profesor del Colegio Nacional de sordomudos y de ciegos de Madrid. En 1850 ideó un sistema para la enseñanza musical de los ciegos, modificación del de Mr. Luis Braille (2) puesto que basado

(1) Abreu titulaba su obra *Escuela para tocar la guitarra*.

(2) Ciego de nacimiento, discípulo y después profesor de Música del Instituto de ciegos de París, ideó en 1836 representar la música con signos convencionales basados en la descomposición de seis puntos de relieve, dos en ancho y tres en alto, cuyo sistema fué adoptado porque permite al ciego escribir y leer lo escrito. En 1840 fué importado este método á España.

en los mismos procedimientos no hizo más que agregarles dos puntos más en su base para obtener mayor número de signos, cuyo sistema fué adoptado y es el que regía aun años atrás en el referido Colegio.

Abreu (Paz)

Como Lamas, los hermanos Hernández, Montero y otros artistas venezolanos, poseía notables disposiciones musicales. Muy de joven aficionóse al arte con singular provecho y entre otros instrumentos cultivó el piano con rara habilidad. «Poderoso de música—dice uno de sus biografos (1)—y rico de ciencia daba vida á su obra en las formas más variadas y bellas del arte... Buscaba la luz con empeño, mas, al mirarla, el deslumbramiento turbóle luego. Inquieto y anhelante, atropellábanle los deseos ardientes de las satisfacciones ligeras y efímeras, por lo que vino en darles preferencia sobre las que sólidas y eternas el arte le brindaban, achaques estos de una educación viciada que quebrantó tristemente las creencias y propósitos del artista, arrastrándole por una pendiente vertiginosa en que, mal su agrado debilitóse el vigor de las fuerzas y ocasionó su prematura decadencia». Nada dejó publicado, segun parece. Aunque nacido en Caracas, trasladose á Barquisimeto en calidad de profesor de piano y fué allí donde murió poco antes del año 1883, siendo llorado con honda pena por sus discipulos.

Abril (Tomás)

Director de música del teatro de Cádiz por el año 1790, según Saldoni.

En el Arch. de la Cat de Córdoba existen dos obras correspondientes á un autor de este nombre y apellido.

Credo, de Abril, y una
Misa á duo y acomp. de viols. flautas y trompas, de Tomás Abril, (con esta indicación de pátria ó residencia), «de Cádiz.»

Abruñedo (Lorenzo)

Cantante natural de Oviedo en donde á los 21 años llamaba la atención por su hermosa voz de tenor. Después de un viaje á Barcelona y otro á Valencia con ánimo de hallár protección y dedicarse al estudio, entró por fin en el Conservatorio fundado en Granada por el celebrado cantante Ronconi en donde estudió bajo la dirección de los profesores D. Bernabé Ruíz y D. Miguel Rivero. Al poco tiempo obtuvo una pensión, asistió pocos días á las clases del Conservatorio de Madrid, y de la corte se trasladó á Milán poniéndose bajo la dirección del maestro Guerló con tan buenos resultados que al cabo de año y medio fué escriturado para cantar en algunos teatros italianos y más tarde, en 1866, en el Teatro Real de Madrid.

Posteriormente á aquella fecha ha cantado en varios teatros nacionales y del extrangero Figuraba en el personal de la compañía lírica que estrenó el teatro Payret, de la Habana, en 1877, en cuya capital apareció de nuevo el año de 1891.

Abul-Hassan el Castellano Vid. **Judáh Levi**.

Acaen ó Açaen

«Contrapuntista español nacido en la segunda mitad del siglo XV, que parece haber pasado una parte de su vida en Italia. Cítase su nombre en el *Melopeo*, de Cerone (1) y en el *Trattato della natura e cognizione di tutti gli tuoni*, de Aaron. En el segundo libro de los *Motetti de la Corona*, publicado en 1519 por Octaviano Petrucci de Fossombrone, se encuentran los siguientes motetes á 4 voces de Açaen: *Nomine qui Iomini prodit*, y *Judica me, Deus, et discerne*» (*Fétis, Biog. Universelle*).

Acebo. Vid. **Alvarez Acero (Bernardo)**

Aceña (Jacinto)

En 1885 desempeñaba la plaza de organista en la Iglesia del Carmen, de Madrid.

Acero (Bernardo.) Vid. **Alvarez Acero (Bernardo)**

Acuña (.....)

Nombre de una cantante que figura al lado de la Laureana Correa, la Briones, Eusebio Cristiani y Emilio y Manuel Fernández intérpretes de la *Pamela maritata*, ópera de Guglielmi, representada en Madrid en el teatro del Príncipe la noche del 5 Diciembre de 1806. (Carmena y Millán, *Crónica de la ópera it. en Madrid*, pág. 55.)

Acuña (Antonia)

Aficionada distinguida del siglo XVII y dama de la corte de Felipe IV.

Acuña (José)

Notable cantante (bajo) de los teatros de Madrid á fines del siglo pasado y comienzos del actual. En 1806 cantaba en los teatros de la Cruz y del Príncipe.

(1) Ramón de la Plaza.—*Ensayos sobre el Arte en Venezuela*.—Caracas 1883.

(1) No he podido comprobar jamás esta cita en las diversas veces que he registrado el *Melopeo*.

Acuña (Juan)

En los Archs. de las Catedrales de Orihuela y de Segorbe se conservan obras manuscritas de este maestro. Segun la fecha de alguna de estas obras, el maestro Acuña pertenece á la segunda mitad del siglo pasado.

Acuña (Manuela)

Actriz que desempeñaba á primeros del siglo pasado los papeles de dama con gran lucimiento. Murió en Gerona en donde yendo á enterrar á otro difunto encontraron su cadáver con el hábito comido á bocados.

Aceves y Lozano (Rafael)

Nació el día 20 de Marzo del 1837, en el real sitio de San Ildefonso (Segovia) y murió en Madrid el día 21 de Febrero de 1876. A los 18 años se matriculó en el Conservatorio de Madrid. En los concursos del año 1856 obtuvo el primer premio de piano, habiendo terminado el estudio de este instrumento con el profesor Mendizábal, emprendió bajo la dirección de Arrieta los de harmonía y composición en los cuales obtuvo en 1863 la medalla de oro.

Compuso distintas obras líricas, contándose entre las principales las siguientes:

1) *Dos cómicos de provincias*, zarzuela.
2) *El manco de Lepanto*, episodio histórico en un acto escrito para conmemorar el aniversario de Cervantes y representado en el Teatro del Circo de Madrid, (23 Abril, 1867).
3) *El puñal de misericordia*, ópera escrita en colaboración con el maestro D. Antonio Llanos (obtuvo el segundo premio en el certámen de ópera española celebrado en 1869).
4) *Sensitiva*, zarzuela en 2 actos rep. en el teatro de la Alhambra de Madrid (24 Diciembre de 1870).
5) *La bola negra*, zarzuela en un acto, representada en Madrid (1872 ó 1873.)
6) *El testamento azul*, zarzuela en 3 actos, en colaboración con Barbieri y Oudrid, rep. en el teatro del Buen Retiro, de Madrid (20 Julio 1874.)

Publicó un repertorio bastante crecido de composiciones pianísticas, entre las cuales figuran las siguientes editadas por la casa de Romero: *La ausencia*, melodía.—*Lamentos del alma*, meditación.—*Soledad*, id.—*Un recuerdo*, Nocturno.—*Ave María*, de Gounod, transcripción etc.

Aceves y Lozano (Francisco)

Hermano del anterior. Nació, tambien, en el real sitio de San Ildefonso, el día 11 de Mayo de 1844. Empezó sus estudios en el Conservatorio de Madrid el año 1865 y más tarde, en 1868, obtuvo el primer premio de harmonía que aprendió con el profesor D. Miguel Galina.

Acevo. Vid. **Álvarez Acero (Bernardo)**

Adalid y Gurréa (Marcial del)

El nombre de este insigne artista, verdadera gloria de la patria, ha sido confundido de una manera inexplicable con el de Marcial de Torres Adalid, primo carnal de Marcial del Adalid y Gurréa hasta por los mismos biógrafos gallegos y asturianos, Marcial de Torres, caballero de la Orden Militar de Santiago, fué tambien aficionado á la música como todos los Adalid, y de aquí sin duda, el *quid pro quo*, pero aunque escribió para su solaz varias composiciones orgánicas y pianísticas, nunca publicó nada. Fueron, pues, dos personas distintas si bien fáciles de confundir por razón de nombre y de uno de los apellidos. Algunas obras de Marcial del Adalid, han sido atribuidas por la misma causa á su primo Marcial de Torres y el apellido materno del primero, Gurréa, ha sido trocado por el de Guerra. Debo todos estos datos confidenciales, que me obligan gratamente á rectificar muchos errores á la amabilidad de una insigne é ilustrada dama muy allegada en vida á Adalid y Gurréa.

El ilustrado literato D. José Rodriguez Mourelo, dedicó á Adalid un artículo acompañado de su retrato, publicado poco antes de su muerte, en la *Ilustración Gallega y Asturiana* (tomo de 1880 página 419). Titúlase el artículo *Apuntes críticos y biográficos* y lo inserto á continuación, porque merece ser conservado:

I.

«No es posible, porque los datos faltan, hacer una biografía completa del célebre artista cuyo retrato publica hoy *La Ilustración Gallega y Asturiana* en el presente número (14.) Su existencia se ha deslizado casi siempre tranquila, sin que fuese turbada por las tempestades de la vida, sin que el bullicio de las grandes agrupaciones llegase hasta el delicioso retiro en donde el arte y la tranquila vida de familia brindaron á Adalid dulcísimo reposo

Las singulares aptitudes del artista y los altos ideales del hombre le han alejado de la vida activa de las grandes ciudades. Su retiro de Lóngora le ofreció los placeres de la soledad; y aquel mar, siempre agitado, y aquel cielo tan azul, y aquel paisaje matizado de mil colores, han sido fuentes purísimas de inspiración para el artista, de feliz bie-

nestar para el hombre; así en Adalid se unen á un superior talento artístico, á una ternura grande de sentimiento, á una inspiración vigorosa, esa rectitud de pensamiento y esa grandeza de alma que constituyen su carácter y le conquistan la estimación general.

Adalid no tiene biografía, porque su carrera artística no encierra vicisitudes, y es un sólo triunfo: el éxito de todas sus composiciones.

Triunfo breve y de un momento, que dura lo que la impresión luminosa en la retina; pero que, como esta impresión, se recuerda y guarda en el fondo del alma para evocarlo en los momentos de nostalgia, cuando alejados de la tierra en que hemos nacido, todo nuestro ser se conmueve y apega á ella al oir la alegre *alborada* ó el campesino *alalá*.»

II.

«Adalid nació en la Coruña por los años 26 ó 28 (1). Muy jóven aún comenzó sus estudios musicales en Lóndres, bajo la dirección del maestro Moscheles, cuya celebridad es bien notoria.

El maestro señaló muy pronto las raras aptitudes artísticas del discípulo, y se prometia que, andando el tiempo, aquel jóven fuese una verdadera gloria del arte musical, si despues de seguir, con exclusión de otro estudio, los que se refieren á la música, se le dejaba entregarse á su propia y libre fantasía.

Desgraciadamente no sucedió así: por circunstancias especiales se le alejó de la vida del arte, se le privó de aquella carrera que él ansiaba, y en la cual pudiera haber conquistado un nombre glorioso.

Esta contrariedad fué para Adalid de grandes consecuencias; su caráter se modificó con ella de tal manera, que ha vivido siempre en una especie de eclipse ó retiro. De vez en cuando, durante bastantes años, componia piecesitas de salón, muy apreciadas, por cierto, de los aficionados, y en las cuales se revela la superioridad del genio artístico, y la riqueza de aquella poderosa fantasía, llamada á realizar obras de más alto vuelo. Durante este largo periodo de tiempo, que abraza los mejores años de su vida, compuso Adalid las dos primeras séries de los *Cantares nuevos y viejos de Galicia*, inspirados en nuestra música popular, impregnados de aquella dulce y tiernísima melancolía, de aquella infinita tristeza de los cantos de nuestro pueblo, que reflejan en sencillas melodías los sentimientos de su alma.

Tiene Adalid, ademas de sus grandes facultades de aplicación y trabajo, una condición muy rara, pero propia de su carácter reservado y modesto. Adalid carece completamente de esas condiciones de osadía y de amor propio que son causa muchas veces de que una individualidad se imponga al público de su época. Su conciencia artística es demasiado recta, y su ideal muy alto para posponerlos nunca á una mera satisfacción personal.

Acaso esta misma rectitud de conciencia, este ideal artístico, que es su aspiración, sean las causas que le tienen alejado del mundo musical, en que pudiera ocupar puesto honrosísimo.

Sin embargo, estas especialidades de su carácter le valen el no tener enemigos declarados; porque no puede tenerlos quien, rehuyendo la lucha, busca la paz en el retiro en que ha pasado la mayor parte de su vida.

En estos últimos tiempos parece que el artista había despertado un poco, preparándose á la lucha y á la conquista del puesto que merece. Adalid emprendiera una obra de empeño; su inspiración y su fantasía dejaron el estrecho campo en que se movieran hasta entónces, y abrazando horizontes más anchos y buscando espacios más dilatados el músico, en virtud de un esfuerzo de ciencia y voluntad, había compuesto una ópera, procurando llevar á la Opera nacional la valiosa ofrenda de su superior talento.

Para cuantos conocen la obra de Adalid, para cuantos tuvieron la fortuna de oir algo de su ópera, ésta fué una verdadera revelación, porque no es ya un ensayo realizado con más ó menos fortuna, no es una obra que se desarrolla conforme á moldes y procedimientos ya trillados y conocidos de todo el mundo; es, por el contrario, una creación original, inspirada, atrevida, que sobrepuja á lo que son de ordinario todos los ensayos de ópera española, y que tiene sus aspiraciones y su pensamiento original y propio.

Mas esta ópera nació con cierta desgracia.

Las enhorabuenas recibidas por sus primeras composiciones indujeron á Adalid á traer su obra á Madrid; aquí encontró los obstáculos con que suele tropezar quien, con recta conciencia, somete á minuciosos exámenes una obra séria, importante y pensada. Para otro cualquiera esto hubiera sido un disgusto, pero no un impedimento; para Adalid, para el hombre sin amor

(1) En 26 de Agosto de 1826.

propio y de modestia extrema, fué el golpe de gracia.

Mil testimonios recibidos después de personas probas é inteligentes, si no borraron el disgusto causado por la primera decepción, decidieron á Adalid á llevar su obra á París, en la seguridad de que se cantaría en el teatro Italiano. También aquí tuvo mala suerte el artista. Algunos días antes de su llegada á París, se había disuelto la compañía de aquel teatro y durante su permanencia en la capital de Francia, pudo asistir á la demolición de la *Salle Ventadour*.

Esta última contrariedad arruinó todas sus esperanzas y mató todas sus ilusiones. Adalid mira con cierta desconfianza, desde entónces, su ópera, y no gusta que le hablen de ella; así es que, por ahora al ménos, quedará relegada al olvido en el fondo de algún cajon de su mesa de trabajo, hasta que otra mano, que no sea la suya, dé á conocer una obra que coloca á su autor entre los primeros compositores de su tiempo.

Para Adalid, como artista, no hay otro ideal que el arte mismo, no hay más que la música, arte que, como no tiene modelos en ninguna parte, es gran sostenedor de ideales.

Estas líneas generales pueden indicar no la imágen, sinó la silueta del artista y del hombre: digamos algunas palabras más sobre el carácter y tendencia de sus composiciones».

III.

«No es Marcial Adalid uno de esos genios febriles, cuyas creaciones responden más á exitación nerviosa, á un estado particular de tensión de espíritu, que á verdadera inspiración, que á un sentimiento y comprensión perfectísima de lo bello. Su música, sencilla y melodiosa, tiernísima y apasionada, es fiel reflejo de un pensamiento clarísimo y de un delicado sentimiento; sin ser romántica hasta el extremo, sin subordinar á una sensibilidad mal entendida todas las galas que con sus infinitos recursos ofrece la harmonía, es melódica y tierna; sin lanzarse por inexplorados caminos buscando la harmonía dentro de extraños ritmos, en donde sólo se encuentra á virtud de un trabajo de pura fantasía, tiene atrevimientos artísticos, formas brillantes y combinaciones armónicas perfectamente originales. Participando algo de la melodía alemana y del procedimiento de los clásicos, reunen las composiciones de Adalid, á la par que un conjunto de harmonías que pueden ser apreciadas por el inteligente, una melodía dulcísima que todo el mundo siente y comprende. Se ha definido la música de Adalid: «paisaje aleman alumbrado por un rayo de sol del Mediodía »

Hijas son todas sus composiciones de inspiración suministrada por los cantos populares de Galicia: no podía suceder otra cosa. Nuestras baladas, fiel trasunto de aquellas del nebuloso Norte; nuestros aires, aún los más alegres, impregnados de profundas melancolías; las sostenidas y ligadas cadencias con que todos concluyen y hasta el grito primitivo que suele acompañarles al final, todo predispone al maestro á dar ese mismo carácter á sus obras.

Por otra parte, el medio en que Adalid ha vivido casi siempre en contacto íntimo con la Naturaleza madre y maestra de toda harmonía, en donde todo es música sublime y apasionada, en donde está repartido todo el sentimiento que el artista recoje en su alma para vaciarlo luego en sus obras como en un molde; la Naturaleza, en donde se repite siempre un eterno acorde en cada color y una melodía en todo el conjunto, había de ejercer una gran influencia sobre el alma del artista, inspirándole aquellas melodías calcadas en la misma música que el pueblo ha sacado de idénticas sensaciones: por eso Adalid se ha saturado de esas mismas impresiones populares, de esos mismos cánticos que despiertan en el pobre desterrado el recuerdo de la patria, y los ha hecho, por virtud de su propia inspiración, más bellos y armoniosos.

Aunque por otra cosa no sea, Galicia y todos sus hijos deben agradecimiento al artista que conserva y engrandece sus cantares, que los estudia y los colecciona, cuando tan abandonados andan que nadie se acuerda de ellos, á pesar de su hermosura.

Reflexionando atentamente sobre *Los Cantares nuevos y viejos de Galicia* puede notarse cómo sin salir del procedimiento tonal de la música popular, el artista ha sabido dar curso libre á la inspiración y hacer gala de sus poderosas facultades; acaso el único defecto que quepa achacar á estas obras de Adalid sea el haberse ceñido demasiado al carácter de la música popular gallega y á sus procedimientos, prefiriendo limitar el alcance de sus facultades á faltar á la verdad de los cánticos, á dejar de imprimir á su música el especialísimo carácter de los modelos que le servían de tema. Buena prueba de ello es el fragmento inédito de la tercera série de *cantares que la Ilustración*

Gallega y Asturiana ofrece hoy á sus lectores. (1)

Ojalá el maestro Adalid pueda en su retiro hallar placer en este recuerdo que aquí se le dedica y en el que me cabe alguna parte; con ella le envío, sinceramente, la expresión de lo mucho que acato y aprecio su poderoso talento artístico.—*José Rodriguez Mourelo.*»

Conozco otras biografías más ó menos plagadas de errores, de Adalid y Gurréa. Merece figurar entre las primeras, aunque como simple impresión de suma parquedad en los datos, la siguiente, escrita en Octubre de 1881 y publicada pocos dias después de la muerte de Adalid en un periódico de Vigo, por Don Víctor María Vazquez. Dice así:

«He aquí un nombre cuyo sonido ha vibrado apénas en el áurea atmósfera de las regiones del arte.

La fama casi no ha balbuceado aún ese nombre.

Mas si vagáseis por los poéticos contornos de Lóngora (2) en que el murmullo de las hojas de los árboles confunde su asonancia con la grandiosa sinfonía del mar, os parecerían los múltiples sonidos de la naturaleza, sones acordados de singular armonía: como si existiese allí quien por virtud maravillosa de su génio concertase la que, en otros lugares, hubiera sido desordenada y salvaje música.

Allí, en aquel plácido y escondido retiro de Lóngora, como la luz de la luciérnaga, ardía ignorada la llama del génio.

¡Cuántas veces el gemir de las olas en la resaca, el murmurar del céfiro, el rumor del bosque y el silbo del viento no inspiraron á Marcial del Adalid esas melancólicas y sublimes notas de sus composiciones, que más que notas parecen lágrimas!

Pocos dias há que bajó á la tumba él, que era el más fecundo y original de los maestros gallegos. Con recordar sus obras características habremos hecho la más conmovedora elegía que pudiéramos hacer al borde de su sepulcro.

La vida del infortunado maestro fué como una ascension por la riscosa montaña del arte. Por donde quiera saliéronle al paso toda suerte de obstáculos; y cuando fatigado y herido, viendo cercana ya la anhelada y sublime cumbre, se reponia para hacer tal vez el postrer esfuerzo y fijar en ella su planta, la inexorable segur cortó el hilo de su existencia.

Son las obras de Marcial del Adalid las composiciones musicales de estos tiempos en que, con más relieve—por decirlo así—está impresa la personalidad artística del compositor. Tienen como caractéres distintivos de su originalidad, una vaga infinita melancolía, un sentimentalismo ingénuo y dulce y una rarísima concisión solamente comparable con la del seductor estilo de Gounod.

En pocas obras, por desdicha, hemos podido asentar este nuestro juicio, pero en todas estas resaltan desde el primer momento tales cualidades. Fueron aquellas la colección de *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, algunas piezas sueltas publicadas, unas cuantas inéditas y el rápido exámen de algunos números de su gran ópera.

La ópera de Marcial del Adalid no ha sido cantada aún. Para ponerla en escena en Madrid, presentáronse á nuestro compositor todo linaje de contrariedades. En París se disolvió la compañía que habia de cantarla en el teatro Italiano; así fué que frustrados sus intentos en estas dos ocasiones, no quiso mendigar de la oportunidad un éxito seguro, y tal vez renunció á la esperanza de que su obra fuese conocida.

Competentísimos maestros que la han examinado, declaran que, por la originalidad de esta ópera, por el pensamiento, por el estilo y otras altas cualidades que en ella se advierten, es una obra importante y digna de llamar la atención de los filarmónicos.

Si nuestra débil voz lograse la fortuna de alcanzar algun eco en la prensa, y repercutiese en los Centros musicales de España, en estos dias en que precisamente se aunan todas las fuerzas á conseguir la realización del proyecto de la ópera española: si el tan inmerecidamente olvidado *spartito* de Marcial del Adalid atrajese la atención de los mismos que están empeñados en llevar á término tan noble idea, á buen seguro que para el arte nacional se recabaría un día de gloria legítima y para la infortunada Galicia un instante de consuelo en sus eternos dolores.»

La otra biografía que me propongo extractar aquí, porque merece ser conocida, es de D.ª Emilia Pardo Bazan. Fué publicada, no he podido averiguar en que revista ó periódico, el 19 Enero de 1882.

«Breves noticias biográficas cabe apuntar de Adalid. Por circunstancias

(1) *Bágoas è sonos.*

(2) Cercanías de la Coruña, nombre de la hacienda, propiedad de Adalid, en donde murió después de una penosa enfermedad el 16 de Octubre de 1881.

propias de su carácter vivió más en el hogar que en el mundo social y artístico; y, único hijo de un padre acaudalado, su posición le evitó esa lucha por la existencia, esos episodios bohemios que suelen esmaltar los comienzos de la carrera de los artistas, y que prestan más adelante interés y colorido á su biografía, aunque á ellos les hayan costado amarguras y tribulaciones sin número. Quizás no fué del todo provechosa para Adalid ésta que á primera vista parece ventaja: ya entenderemos el por qué. Nacido en la Coruña, probó desde su más tierna edad que el génio de la música—segun frase de un elocuente narrador de las vidas de los grandes maestros, Leo Quesnel—es de los que brillan sobre las cunas: mostró precocísimas aptitudes, y cumplia catorce primaveras cuando su padre le envió á Inglaterra, porque habia agotado cuanto era dable aprender y saber en su ciudad natal.

Fué su profesor en el Reino Unido un discípulo de Beethoven, Moscheles; tres ó cuatro años despues de empezado el aprendizaje, Moscheles advirtió á la persona encargada del jovencillo español, que éste debia consagrarse exclusivamente al arte, en cuya palestra le estaban reservados lauros copiosos, no solo como ejecutante, sino como compositor, y nombró al mismo tiempo el Conservatorio de Alemania donde continuase sus estudios con mayor amplitud y profundidad. En esta conyuntura fué cuando ejerció tal vez nociva influencia en el porvenir de Adalid la posición desahogada de su familia. Si no contase entonces para ganarse el pan de cada día más que con su voluntad y con las facultades que le otorgara el cielo, ni hubiera vacilado un punto en seguir su ardiente vocación, ni su padre se opondría á que la siguiese; y dando lecciones de piano ó desempeñando cualquier oficio por modesto que fuera, abriérase camino para llegar á la gloria, como supo abrírselo Sebastián Bach; pero el padre de Adalid no admitía el arte como fin de la vida, su ánimo era dar á su hijo una *habilidad* de salón, no hacer de él un artista en el sentido ámplio y completo de la palabra; llamóle á la Coruña, y el hijo obedeció y volvió, no sin experimentar esa tortura secreta y honda, especie de nostálgia que acomete á los que mal de su grado desertan de la lid reñida en defensa de la bondad, la verdad ó la hermosura. Lo peor fué que no solo influyó este suceso en el porvenir del jóven Adalid, sino en su carácter.

Por semejante ruptura del hilo de sus estudios se creyó siempre inferior, rezagado, y se acrecentó en él una modestia rayana con la timidez y encogimiento más inverosímiles en los tiempos que corremos. Sentíase inspirado, es cierto; no dejaba entender la extensión de sus dotes y la fueza creadora de su mente, pero recelaba, temía carecer de aquellos principios científicos, de aquel conocimiento racional del arte, que así en poesía como en música, sólo la gárrula ignorancia desdeña y tiene por supérfluos. Exceso de escrupulosidad era, sin embargo, en Adalid el considerar deficiente su vasta cultura, reconocida por personas tan respetables como nuestros ilustres Eslava y Guelbenzu, y como el severo director del Conservatorio de Bruselas, Gevaert, que se pasaba horas enteras oyendo y examinando la música de Adalid, y admirando su diestra y sabia factura.

Aunque desviado de su cáuce, el raudal de inspiración del jóven compositor brotó con abundancia, y, muerto ya su padre, por los años de 1860, Adalid publicó sus trabajos primeros, que pudiéramos llamar sus *juvenilia*, entre los cuales figuraba la bellísima melodía *Un recuerdo*, nombrada por Guelbenzu «una perla.» Habia además walses, polkas, baladas, nocturnos, marchas triunfales y un *Ave María*.

En el estilo de estas primicias de su talento pagaba tributo al romanticismo, á la sazón dominante en España, y del cual se hubiera salvado estudiando en Alemania y entrando desde luego en la escuela clásica á que despues se afilió y con cuyo método escribió sonatas, cuartetos, marchas, *romances sans paroles*, y porción de música religiosa. De la primera etapa á la segunda hubo evidente progreso, y la celebrada sonatina en *sol*, á cuatro manos, ejecutada en los cuartetos del Conservatorio de Madrid, quedó en el repertorio para repetirse frecuentemente.

La etapa tercera, y sin duda alguna superior, fué la que aún no ha podido juzgar el público; la que representan dos obras póstumas y de bien distinto linaje, aunque parejas en importancia; lírica la una, dramática la otra, á saber: una numerosa *Colección de melodías para canto y piano*, y una ópera, *Inése e Bianca*. El tema de cada melodía es fruto de un momento de inspiración; pero á la manera que poetas y poetas altísimos como Andrés Chenier, no se desdeñaron de limar, retocar y pulir sus estrofas para que la nitidez y trasparencia de la forma aumentase el brillo de la idea que envuelve; Adalid corrigió, revisó y anotó con primor cada

una de sus melodías, invirtiendo largos meses en la tarea de cincelarlas.

Sólo conozco de la colección dos páginas sueltas, dos séries de *Cantares gallegos*, y, con la reserva á que me obliga mi falta de autoridad en estas materias, diré que me parecen lisonjera promesa, bella parte de un magnífico conjunto.

La exquisita sensibilidad del autor le ayudó á entender y expresar el contenido de la música de nuestras tierras, semi-guerrera, religiosa al modo vago y panteístico de los celtas, y sobre todo —lo han reconocido cuantos la oyeron —melancólica, velada como nuestro cielo, quejosa como nuestros pinares y como el oleaje de nuestro mar de Cantabria. Con sumo tacto acertó Adalid á conservar á los cantares gallegos su idílica sencillez, su campestre frescura, sin robarles el color y el sabor regionales, sin profanarlos con adornos que así sientan el arte del pueblo, cual flores de trapo sobre un arbusto lozano y natural. Supo el compositor huir de tamaño escollo, lo mismo en los *cantares* que tomó del repertorio popular, que en los que compuso originales, imitando el corte de aquellos. Respetó lo interno de la melodía, matizándola poco, y contentándose con prestarle la suavidad y delicadeza que adquirieron, por ejemplo, las baladas populares alemanas en lábios de Uhland ó de Bürger. Pudiéramos comparar este realce que toma el arte llano al pasar por manos inteligentes, con el de un ramo de silvestres flores al ser colocado en florero de cristal finísimo.

Es posible que la obra lírica de Adalid, la *Colección de melodías*, sea el fruto más sazonado de su inspiración; bien como en Mozart son superiores las sinfonías en *Sol menor*, *Do mayor* y *Mi bemol mayor*, á las óperas, á pesar de contarse entre éstas la inestimable joya del *Don Juan*. Y si es lícito al profano formular su juicio, añadiré que la música de Adalid—en su segunda manera, libre ya de reminiscencias románticas—tiene más parentesco con el estilo ámplio y sereno de Mozart, que con la desencadenada grandeza de Beethoven, en cuya escuela se formó, sin embargo, el autor de *Inése e Bianca*.

Hay en Adalid como en Mozart más sentimiento que raciocinio, más ternura que reflexión: nótase esto principalmente si se le compara á los maestros alemanes; cotejado con los italianos, parece profundo y sério, porque en realidad es un compositor de transición que emplea ambos métodos; un ecléctico musical. No en vano se dijo que su música parece «un paisaje del Norte alumbrado por un rayo de sol del Mediodía.»

Impidiéronle al gran Schumann en la adolescencia estudiar sériamente el arte de la composición, y necesitó en la edad viril rehacer, con labor porfiada y constante, su cultura musical. A un trabajo análogo hubo de entregarse Adalid para escribir su ópera, profundizando la instrumentación y la armonía, y haciendo notables adelantos, así en la parte técnica como en el movimiento y colorido que pide el canto dramático. Cuando la ópera estuvo terminada, Adalid trató de que fuese puesta en escena, y pensó en París, centro de Europa, donde la mágia de las decoraciones y los trajes se asocia tan felizmente á la de la armonía. Las gestiones practicadas con el fin de que *Inése e Bianca* se ejecutase en el teatro Italiano, iban logrando éxito; el empresario, monsieur Escudier, favorablemente informado por los inteligentes, estaba dispuesto á oir la partitura, y el que sabe algo de empresarios y de obras teatrales no ignora que conseguir *ser oido*, es para un autor novel poner una pica en Flandes.

Bajo tan buenos auspicios, tomó el compositor el camino de Francia; pero mientras él se detenía en Biarritz por recreo, la crísis que atravesaba la empresa del teatro Italiano se resolvió en quiebra, y el empresario, ayer opulento, se hallaba sin recursos, con su hija reducida á *courir le cachet*, ó para decirlo en castellano, á enseñar música á domicilio. Cuán viva impresión causa un suceso de este género en ciertos carácteres, es cosa que no ignora quien gusta de estudiar el corazón humano. No cabía en el temperamento de Adalid luchar con los obstáculos, antes dejarse abatir por ellos: á semejanza de Schuman—con el cual le comparé ya—íbase acentuando en él, al pasar los años, el descontento de sí mismo, la desconfianza de su valer, el temor al público, la exigencia ideal que impide al artista reconciliarse con sus propias obras. El libreto de *Inése e Bianca* estaba en italiano: Adalid tomó por pretexto, inconveniente de tan poca monta para no dar paso alguno á fin de representarla en otros teatros de Francia, pero nada intentó en Italia, tampoco, y archivó la partitura. Del mérito de la cual no me es dado hablar, no conociendo, como no conozco, un solo compás de su música; pero hable por mí quien sabe y puede hacerlo, el ilustrado autor del libreto, crítico musical que por espacio de quince años juzgó en *La Patrie* cuantas obras vieron la luz de las candilejas en

la escena parisiense, Mr. Achille Lauzieres.

Son sus frases textuales. «La ópera de Adalid es realmente digna de ponerse en escena y de afrontar el juicio del público. La música es elegante, original y de efecto: nunca ofrece una vulgaridad, ni una reminiscencia; todo es del autor, y todo se ajusta al sentimiento expresado por la letra. Cada escena y cada trozo tienen el color y carácter que les corresponde: y hay cierto concertante en el segundo acto, que es un arranque de inspiración (*une vraie trouvaille*). Los *soli* son melódicos; los coros, excelentes, sobre todo los tres que se asocian al comenzar el acto tercero. El duo final de la aparición es dramático en el más alto grado; y en suma, la partitura supera á muchas que han sido ejecutadas con aplauso.»

Si hubiese llegado á representarse y á tener éxito en París, la ópera de Adalid pondría de moda por algunos días en la veleidosa capital, los trajes y puntos de vista de las provincias gallegas, porque la escena pasa en Galicia, en las cercanías del castillo de Mos, y el argumento es un episodio de la guerra de las Hermandades. *Pedro*, hijo bastardo del señor de Sotomayor, se crió en una aldea, donde conoció y amó á la villana *Inés*; pero llamado á recoger la herencia paterna, dejó el campo por el torreón feudal. Una tarde vuelve *Pedro* cazando al rústico asilo en que mora *Inés*, y ambos amantes renuevan sus promesas, y *Pedro* jura á la doncella que será suyo *en la vida y en la muerte*.

Interrumpe el duo de amor un mensajero noticiando á *Pedro* que su encarnizado enemigo *Alfonso de Lanzós*, á quien tenia prisionero en su torre, se ha fugado, y la cacería se convierte en llamamiento á las armas. Aflige á *Inés* el inesperado contratiempo, y el villano *Diego*, su padre adoptivo, la consuela revelándole que puede aspirar á ser esposa del señor de Sotomayor, puesto que ella es hija de la condesa de Camiña, que huyendo de su país en tiempo de sedición se guareció bajo su humilde techo, donde murió despues de dar á luz dos gemelas, de las cuales *Diego* entregó una á su padre el conde de Camiña, pero quedóse con la otra, que es la misma *Inés*. Oido el relato, *Inés* quiere ver á *Pedro* al frente de sus tropas, y para ello se sube á un carcomido puente, que rompe con su peso, dejándola caer al abismo á presencia de su desesperado amante. El tiempo pasa, y *Pedro* conoce á *Blanca*, condesa de Camiña, y la pide en matrimonio traido por la semejanza que encuentra entre ella y la muerta *Inés*; y cuando tras varios lances—que dan ocasión al autor de la música para crear los concertantes y los coros elogiados por Mr. Lauziéres—*Pedro* y *Blanca*, desposados ya, llegan viajando al lugar en que ocurrió la catástrofe del puente, la sombra de *Inés* se aparece para recordar al perjuro su promesa de pertenecerle en vida y muerte, y llevárselo consigo al mundo de los espíritus; instante en que aparece *Blanca*, y viendo que pierde á su esposo, va á maldecir á la sombra de *Inés*, y *Diego* la declara que es su hermana. Hay en este drama fantástico reminiscencias de *Zampa*; pero la originalidad consiste en que los papeles de *Inés* y de *Blanca* ha de desempeñarlos una misma actriz.

Poco tiempo despues de terminada la ópera, de cuya trama intenté dar al público imperfecta idea, sorprendía al compositor penosísima dolencia, que acabó por arrebatarle á su familia, á sus amigos y al arte en la plenitud de su fuerza creadora, en el mayor vigor de su talento, á la edad en que maestros como Gluck no se han orientado todavia y buscan aún los verdaderos caminos de su genio. No hay duda que, si el irresistible llamamiento del arte favorito hubiese vencido la especie de lasitud—preludio acaso de su mortal enfermedad—que parecía dominar á Adalid en estos dos últimos años, *Inése e Bianca* sería el primer anillo de una cadena de obras que granjeasen justa fama á su autor. Ni á la primer ópera puede rigurosamente exigirse más de lo que se exige á todo ensayo en un género nuevo y soberanamente difícil,—que es revelar aptitudes que han de tener ulterior desarrollo,—ni Adalid pudo, considerada su tardía carrera y temprana muerte, dar la medida cabal de sus facultades. Llevóse á la tumba lo mejor de su sávia artística, y cabe aplicarle aquellos versos de la conocida elegía de Gray:

Full many a gem of pur st ray serene
The dark unfathomed caves of ocean bear.

He hablado del artista y bien quisiera tratar del hombre; pero tengo por imperdonable indiscreción descorrer el velo que cubre un hogar, siquiera sea para mostrar cuadros tan interesantes y de una poesía tan íntima y suave como los que tras del velo que respeto se esconden. Adalid era en sus gustos sencillo, de condición recta y sincera, amante de la soledad, del campo, de la agricultura y de las flores; la vista de una gentil cabecita de seis años, cubierta de oscura quedeja, era su mejor des-

canso despues de haberse entregado á las tareas artísticas. Entre las dulces melodías que es de desear ver presto publicadas á fin de que sean digno monumento á la memoria del distinguido compositor español, figura un *Canto do berce* donde se confunden la inspiración del artista y la ternura del padre.-*Emilia Pardo Bazan*».

Acudiendo ahora á mis datos particulares, que rectifican algunos puntos erróneos contenidos en lo que acaba de leer el lector, diré que «Marcial del Adalid y Gurréa nació en la Coruña» —como ya he expresado,—el 26 de Agosto de 1826. En su pueblo natal tomó las primeras lecciones de música y cuando muy joven aún pasó á Lóndres, estudió cinco años con el maestro Moscheles. No cultivó más instrumento que el piano, el cual llegó á tocar con rara perfección y genial delicadeza. Antes de volver á la Coruña, después de dejar á Lóndres, se detuvo algún tiempo en París y allí recibió lecciones de Chopin.

«El primitivo plan de su ópera fué una zarzuela, escrita por Fernando Fulgosio, con asunto gallego: llamábase *Pedro Madruga*. Muerto Fulgosio de repente antes de terminada la música, las personas á cuyo previo juicio se sometió la obra, encontraron el libreto irrepresentable y la música demasiado elevada para zarzuela, aconsejando al autor hiciese una ópera. Como por entonces, en el Teatro Real de Madrid no se cantaba en español, Adalid se fué á París y encargó el libreto á Mr. Achille de Lauzières el cual reformó la primitiva idea á su manera y le puso por título *Inés e Bianca*. (1) Terminada la ópera volvió á ser sometida á la opinión de las mismas personas que habían visto la zarzuela y el juicio que formaron, ó más bien, la actitud en que se pusieron, ofendió al autor y lastimó al amigo de tal manera que se propuso no volver á Madrid ni publicar música en España. Volvió á París y cuando tenía casi la seguridad de oir su ópera en los Italianos, se quemó aquel teatro.

«En casa del editor Romero, de Madrid se publicó la primera edición, de la *Sonatina en Sol* á 4 manos tocada con mucho éxito en el Conservatorio varias veces.

«En París el año 1869 publicó Adalid otra *sonata* para piano y una *Colección de 24 Romanzas sin palabras*. No recuerdo si un *Cuartelo* que por entonces se tocó con éxito está también publicado allí.

«Las obras inéditas revisadas y autorizadas por él para su publicación son unas 70 *Melodías para canto y piano* y un *Cuaderno* con 12 «*Petits Morceaux caracteristiques*» titulado *Enfantillages* que fué publicado después de su fallecimiento en Stuttgart por el editor Ebner.

«Murió en su hacienda de Lóngora, cerca de la Coruña, el 16 de Octubre de 1881.»

En las *Efemérides galaicas* de M. Castro López. (Lugo, 1891, pág. 189), se lee: «16 de Octubre de 1881 – A las tres de la tarde muere en su quinta de Lóngora (Coruña) D Marcial del Adalid y Guerra» (Gurréa) Era el músico y maestro compositor más ilustre que de largo tiempo acá honró á Galicia» ... «En su honor se verificó el día 1.° de Noviembre una procesión cívica organizada por el Liceo Brigantino, de la Coruña. Ante la tumba cantó el orfeón una plegaria y los concurrentes depositaron sobre la fúnebre losa coronas de siemprevivas.»

Obras publicadas, de Marcial del Adalid.

PIANO Á 2 MANOS:

El lamento, balada, op. 9 (Casa Romero).
El último adios, elegía, op. 10 (id).
Un recuerdo, célebre romanza sin palabras, op. 14.
Una noche de estío, nocturno, op. 16.
Improvisación fantástica, op. 17 (Casa Romero).
Seis romanzas sin palabras, en 3 cuadernos.
Sonata.
Minueto y Trio, (Casa Romero).
Seis valses.
Tres valses á capricho, (de salón).
Cuatro valses brillantes de salón, op. 48 (Casa Romero).
Terpsicore, polka.
Recuerdo, tres romanzas sin palabras, op. 49 (Casa Romero).
Peches de jeunesse, 3 mazurkas de salón (id. id.)
Enfantillages, 12 *Petits morceaux caracteristiques, pour piano* (Ebner, Stuttgard).

PIANO Á 4 MANOS:

Sonata, dedicada á D. Juan Guelbenzu.
Andantino, minueto y trio.
Marcha fúnebre.
Tres Marchas.
Sonatina, en sol.

CANTO Y PIANO:

Ave María, para medio tiple ó barítono.
Tres melodías, palabras francesas.
Album de seis melodías, letra francesa (Casa Romero)—1.ª *Oh quant je dors*:—2.ª *Le grillón*:—3.ª *La tombe dit à la rose*:—4.ª *Patrie absente*:—5.ª *Les primers aults*:—6.ª *Declaration*.
A mi María.—Cantares viejos y nuevos de Galicia. Colección de Melodías para canto y piano. La colección, publicada después de la muerte de Adalid (Pablo Martín, Madrid) consta de 3 séries.
Primera Séric—1) *Soedades*. 2) *A compaña*

(1) La ópera consta de 3 actos y un prólogo.

(popular) 3) *Magoas do corazon*. 4) *Queixas* (popular). 5) *Canto do berce*, 6) *A-la la* (popular).

Adalid sentía el canto popular y en algunos casos sabía asimilárselo con verdadera intuición, dada la época en que produjo esta série de composiciones, no todas felices, á decir verdad. *Soedades, Magoas do corazon* y alguna más de esta série, no todas populares, ofrecen bastante interés á pesar de la harmonización un si es no es penosa. Es preciosa la melodía de *A compaña*, aunque no se recomienda la manera como la trató. *Las queixas* figura con el N.° XIV (*A-la-la*) en la Colección de Inzenga (pág. 27) en cuya Colección está mejor tratado el medio ambiente harmónico. La titulada *Canto do berce* tengo para mí que no es popular. Violentó el carácter del *A-la-la* con la harmonización coral, y la coda ó $^{2}/_{4}$ que intercaló antes de repetir el canto no se conoce como canto popular.

Segunda Serie—1) *Miña terra, miña terra*. 2) *Canta o galo ven o dia*. 3) *Fronseira, triste fronseira*. 4) *Sentate n' esta pedriña*. 5) *A noite de San Joan*. 6) *Non te quero por bonita*.

Miña terra, tiene sabor popular, algo destruido por la modulación, impropia del género. Es flojilla lo titulado *A noite de San Joan*, lo mismo que *Non te quero por bonita*, presentando ésta, lo mismo que *Fronseira, triste Fronseira*, formas típicas derivadas de la *muñeira*, la última, derivación en tonalidad menor. El público no canta, probablemente, la titulada *Canta o galo* con los duos en 3.as y 6.as que le aplicó Adalid. La melodía *Sentate n' esta pedriña* es preciosa y típica. Lástima grande que la modulación le quite á la sentida cadencia gran parte de carácter.

Tercera Série—1) *A mala fada*. 2) *Canteiros e carpinteiros*. 3) *Bagoas e sonos*. 4) *Axeitam' a polainiña*. 5) *Foi pol' o mes de Nadal*. 6) *¡Adios meu meniño! ¡adios!* (antigua cantiga popular)

Dudo que la primera y la segunda sean populares. Popular ó no popular, la *tercera* es de lo mejor de la colección. Se conoce la cuarta como *canción de cuna*, aunque en el Rivero se ejecuta durante las faenas agrícolas de la vendimia. Pero ¿se canta realmente á duo? No es de creer. La quinta no tiene nada de gallego. La sexta la trae Inzenga (N.° X pág. 23) y la entendió mejor que Adalid.

En las melodías de esta última serie no hay números de orden sino los que se refieren á una colección completa de la cual se han entresacado las de esta serie lo mismo que las de las restantes, sin duda de la colección de obras inéditas revisadas y autorizadas por Adalid para su publicación, que como se ha dicho son unas 70 *melodías* para canto y piano. La numeración de las de esta serie corresponde á las cifras 51, 52, 5, 61, 15 y 58.

OBRAS INÉDITAS:

Además de las indicadas en el texto, la siguiente, también señalada.

VOCES Y ORQUESTA:

Inèse e Bianca, ópera en 3 actos y un prólogo, texto italiano, arreglo de Aquiles de Lauziéres.

Adan (Vicente)

Músico de la Cap. del rey de España en la segunda mitad del siglo XVIII, vivía en Madrid en donde prefesaba el canto y la composición *(Fétis)*. Saldoni con su bondad ingénita le llama excelente compositor «que en 1775 y siguientes dió á luz varias obras musicales de suma importancia.»

Publicó:

Documentos para instrucción de Músicos y aficionados, que intentan saber el arte de la composición. En esta obra se trata de los contrapuntos sobre bajo *hasta siete, sobre* tiple *hasta siete y* suelto *hasta ocho, y dos ejemplos á doce voces, todos en* fuga *unas contra otras. Varios* solos *y* duos: pensamientos *á tres y á quatro, varios* pasos y contrapasos, y *el modo de encontrarlos. Extensión de los instrumentos.* Posturas *del violin por todos los tonos y formación de ellas, con otras cosas muy útiles*. Madrid, Otero, 1786, infol de 16 págs. de texto y 75 de ejemplos de música.

La extensión del título no se compagina con la brevedad del texto: la importancia de la materia no se aviene, tampoco, con la bondad de la doctrina expuesta. Formula el autor en preguntas y respuestas cuatro vulgaridades de enseñanza empírica y esto es todo.

Adan de Pichardo (Sofía) A. C.

Natural de Puerto Príncipe, cantatriz aficionada, con hermosa voz de contralto, más de una vez aplaudida en la Habana, Puerto Príncipe y Santiago de Cuba (Calcagno *Dic. Biog. Cubano)*. Aficionada muy entendida y apreciable por su mérito artístico y prendas personales..... Hoy (1891) vive retirada en su bello Camagüey. (Serafín Ramirez, *La Habana artística)*.

Adao (Vicente Ferreira) Vid. **Ferreira Adao (Vicente)**

Adiego (Tomás) A. C.

Guitarrista zaragozano notable.

Ægidii (Joannis) Vid. **Gil ó Egidio de Zamora.**

Agero y Amatey (Felicíano Primo)

Nació en San Ildefonso (Segovia) el día 9 de Junio de 1825. El año 1835 entró de niño de coro en la colegiata de San Ildefonso. Desde 1839 á 1841 permaneció en Valladolid en donde se perfeccionó en el solfeo bajo la dirección de D. Damián Lucas, primer violin de la Cat., y empezó el estudio del piano con el organista de la propia Cat. D. José M.ª Méndez. Pasó á Madrid y desde 1848 á 1850 perfeccionó sus estudios entrando en la clase del profesor del Conservatorio D. Magin Jardin á quien suplía en ausencias. Mas tarde estudió la harmonía con el profesor Aguado y la composición con Alvarez Bedesktain. En 1860 fué nombrado profesor interino de solfeo del Conservatorio y en 1879 declarado excedente.

Publicó:

Vocabulario Musical y otras obras que figuran en los catálogos de la Casa Romero, de Madrid.

Agrá (Leandro)

Profesor de cornetín establecido años atrás en la Habana.

Agramayor (Josefa)

Profesora de piano de la Escuela Nacional, nombrada en Octubre de 1890.

Agramont y Quintana (Antonio) A. C.

Nació en la villa de Castellón de Ampurias (Gerona) el 1.º de Mayo de 1858. Estudió el solfeo con el maestro Fernando Fedevella, el piano y el órgano con el maestro de la parroquia, D. José Anglada Pbro., y harmonía y composición con el maestro D. Buenaventura Frígola. Durante más de veinte años ha desempeñado el cargo de director de la *orquesta ampurdanesa*, adquiriendo lauros lo mismo por sus composiciones que por los concursos á que ha asistido con su renombrada orquesta, en ferias y fiestas de Barcelona, Tarragona y otras poblaciones de la provincia de Gerona. Su instrumento favorito, uno de los que componen las orquestas (coblas) de la región ampurdanesa, es el *fliscorno-bajo*. Ha formado buenos discípulos y ha adquirido fama especial como compositor de *Sardanas*, tanto es así que pasan de mil las danzas de este género que lleva compuestas. Ha compuesto bastante música de baile de otros géneros y algunas composiciones á 3 y 4 voces, entre otras *La fira de Santa Creu*, laureada con el primer premio en concurso celebrado en Figueras el 3 de Mayo de 1883. Ha escrito además algunas obras de música religiosa, tres *Misas*, dos de *Gloria* á 4 voces y orquesta, y una de *Requiem*, *Rosarios*, *Motetes*, *Coros*, etc.

Agramonte y Piña (Emilio) A. C.

«El Dic. de Cortes cita un Emilio Agramonte «notable músico cubano» que no conocemos: tal vez sea Emilio Piña, nieto directo del jurisconsulto D. Ignacio Agramonte y primo segundo de D. Ignacio Agramonte y Loinaz, profesor de piano y aún compositor acreditado en Nueva-York pero que ha sonado poco: al menos lo eclipsan Raffelin, White, Boudet y tantos de fama general no citados en dicha obra .... (Calcagno, *Dic. biog cubano.)*

Del *Courrier Musical* de Nueva-York (20 Septiembre de 1893) extracto lo siguiente: «Emilio Agramonte nació en Puerto Príncipe (Cuba) en 1844. Fué graduado Doctor en Leyes, en Madrid, á los 21 años, y estudió música con los mejores maestros de Europa. En 1860 llegó á Nueva-York, y pocos meses despues de su llegada fué nombrado Director del *Club Musical de las Ocho*, una sociedad floreciente y bien organizada dirijida entonces por D. Pedro Abella, esposo de la D'Angri.

«Desde entonces su carrera ha sido muy brillante habiendo demostrado su talento como verdadero músico y maestro de canto, como director de coros y como acompañador. Sus numerosos discípulos ocupan todos importantes posiciones en coros de Iglesias, academias y teatros. Agramonte ha sido siempre un apasionado campeón de la buena música americana, y organizó la Asociación Coral de Compositores Americanos. Es católico en la música siendo un wagneriano estremado, y al mismo tiempo un admirador de las buenas representaciones de Italia, Francia, Rusia, Inglaterra y otras ciudades. De esta manera puede enseñar toda la antigua y moderna literatura musical siendo al mismo tiempo un gran pianista y uno de los mejores repentizadores de esta Ciudad.

Ahora es Director de la *Sociedad Gounod* de New Haven, sociedad que cuenta con 250 Socios. La primavera pasada ejecutaron *La Creación* con Emma Juch, Max Heinch y William Winch, estos como *solos*, acompañados de la orquesta Seidl.

Agramonte toca el piano con esquisito gusto »

El periódico *Patria*, de New-York, de 8 de Septiembre de 1894 publicaba lo siguiente con el título de *La Escuela de Emilio Agramonte*.

«Los teatros oyen pocas veces aplausos como los que coronaron los singulares

esfuerzos de Emilio Agramonte en su primer año de su Escuela de Opera y Oratorio. El arte que él ama no es el que adula el gusto burdo, sino el que como él mismo es sutil y fino A ese altivo propósito une Agramonte la sinceridad que arrastra, el trabajo que inquiere y el teson que ordena. Luego dirá nuestro periódico más, antes del 24 de Septiembre, que es cuando se abre la Escuela. Alli Agramonte regirá é inspirará, y le ayudarán muy de cerca el pianista Gové que sabe hacer cantar el instrumento como pocos, y Rafael Navarro, ese otro artista que tan bien expresa cuanto toca.»

Agramonte de Armas (Cármen)

«De Puerto Príncipe, hermana del anterior, pianista aficionada de mérito. Ha tocado varias veces en conciertos públicos siempre con buen éxito.» (Serafin Ramirez, *La Habana Artística.)*

Agramonte de Primelles (Angelina)

«Poetisa, natural de Puerto Principe: tambien fué con Manuela (de Agramonte y Zayas, más tarde de Agramonte), Pamela Fernz, la Avellaneda, Martina Pierra, etc. de las sostenedoras de la *Crónica del Liceo*, 1867. Ha firmado sus versos con el sendónimo *Gentiana*, y reside en Nueva York» (*Dic. biog. cubano, de Calcagno)*. Angelina Agramonte de Primelles, que actualmente reside en el Camagüey, se ha ejercitado con brillantez en la crítica musical, demostrando grandes aptitudes para este género de estudios.

Agrassot y Juan (José)

En Junio de 1877 obtuvo en el Conservatorio de Madrid el primer premio de harmonía.

Aguado (Antonio)

Nació en Madrid el año 1821. En 1833 ingresó como alumno pensionado interno en el Conservatorio de la córte. Estudió el solfeo con el maestro Saldoni y el piano y la composición con don Pedro Albéniz y D. Ramón Carnicer. En 1839 fué nombrado repetidor de la clase de piano que dirigía Albéniz y en 1848 suplente de la misma clase. En 1852 obtuvo la plaza de profesor supernumerario de acompañamiento, la de numerario en 1857, y en el mismo año la de maestro elemental y superior de acompañamiento.

Compuso entre otras obras:

1) Dos *Misas.*
2) Tres *Salves.*
3) Varios *Motetes, Lamentaciones, Salmos, etcétera.*

Aguado (Antonio)

«Excelente profesor de clarinete. Tocó como solista en la Sociedad de Música clásica de esta capital (Habana) y en numerosos conciertos públicos.» (Serafín Ramirez, *La Habana artística*).

Aguabella (Ramón)

«De españa, profesor de piano y socio facultativo de la sección de Música del extinguido Liceo Artístico Literario.» (Serafín Ramirez, *La Habana artística*).

Aguado y Garcia (Dionisio)

Hijo de D. Tomás, notario de la vicaría eclesiástica, y de D.ª María García, nació en Madrid el día 8 de Abril de 1784, y fué bautizado en la iglesia parroquial de S. Justo el 10 del mismo. A la edad de ocho años empezó á estudiar gramática latina, filosofía y lengua francesa, siendo notables los adelantos que hizo en poco tiempo. Como descanso á los estudios citados le inclinó su padre á que aprendiera á tocar la guitarra con D. Miguel García, conocido por el P. Basilio (1) el cual desde las primeras lecciones conoció la extraordinaria facilidad y buena disposición de su discípulo. A la muerte de su señor padre, que acaeció en el año de 1803, heredó un pequeño vínculo en el pueblo llamado Fuenlabrada, en el cual se retiró á vivir con su madre mientras duró la invasión de los franceses. Dedicado exclusivamente en aquel ignorado pueblo al estudio de la guitarra, tan pronto como pasó el peligro volvió á la corte con su madre á la cual quería con verdadero afecto filial y de quien no se separó hasta su muerte, acaecida el año 1824. No tenía grandes bienes que desperdiciar pero esto no fué inconveniente para que al año siguiente emprendiése un viaje á París con el único objeto de conocer á su afamado colega D. Fernando Sors. Al parecer uno y otro quedaron admirados de su respectiva habilidad pues, según se cuenta, habitaron juntos una misma casa en París. Sors quiso sellar con una composición el noble impulso que acercó y unió á dos artistas tan distinguidos, diré mejor tan extraordinarios, y compuso el gran duo para guitarras, titulado, *Los dos amigos* que ensayaron y llegaron á tocar á la perfección á pesar de las distracciones que esperimentaban oyéndose tocar mútuamente.

(1) Fétis confunde al citado Miguel García con el célebre cantante de igual apellido y de nombre Manuel. Manuel García no fué maestro de Aguado. Lo fué Miguel García conocido como llevo dicho por el P. Basilio, religioso del Cister, sobresaliente organista y compositor del convento de su orden en Madrid.

Aguado hizo profunda impresión en el público de París. Su carácter dulce y afable y su gran mérito como artista cautivaron no solo al público sino á maestros tan afamados como Rossini, Bellini, Paganini, Herz y otros que le distinguieron con su amistad.

Aguado permaneció en París hasta fines del año 1838 ó principios del siguiente, despues de haber dado á la estampa varias composiciones disputadas con calor para obtener la primacia de publicación por los editores de aquella época Schott, Meissonier y Richault.

Restituido á su patria y pueblo natal sus amigos le suplicaron no abandonase la corte, lo cual hizo así, dedicándose exclusivamente á la enseñanza y á la publicación de las obras que iba produciendo, hasta su muerte que ocurrió en 20 de Diciembre de 1849, á causa de un catarro pulmonar, habiendo legado su guitarra á su predilecto discípulo D. Agustín Campo, á quien había dedicado varias de sus mejores composiciones.

Sors es superior á Aguado como compositor genial de sublimes arrebatos. Aguado conoce la técnica de su instrumento de una manera en que pocos le aventajan, conoce la música que le conviene y en consecuencia introduce en la destinada á la guitarra innumerables rasgos y diseños, que son modelos de invención en su género, pero el compositor queda algo empequeñecido ante el técnico. La preocupación del técnico en toda la producción de Aguado es una y constante: dar gran amplitud al sonido por medio de rasgos y diseños notabilísimos como invención, pero que lastimosamente no aparecen secundados siempre por el arte viril y encumbrado del compositor de genio. La preocupación de la sonoridad le sugirió la idea de inventar un aparato que tituló *Trípode* para aislar la guitarra de la presión que ejerce el guitarrista sobre el fondo de la caja harmónica. El tal aparato, en efecto, al par que da al tañedor cierta comodidad, libertad á los brazos, elegancia y decoro á la posición del cuerpo en general, favorece, realmente, á la vibración de la guitarra, pero el aislamiento en que se pone voluntariamente el ejecutante atenta á aquella comunicación directa é íntima que se establece entre el instrumento como si el resultado del efecto producido consistiese en la lucha entre la materia inerte dominada siempre por el saber y el genio del artista.

La lista de obras que dejó impresas Aguado no ha sido bien estudiada, bibliográficamente hablando con objeto de completarla y ordenarla. He aquí la de las que han llegado á mi noticia:

1) Colección de Estudios para Guitarra, Madrid, Fuentenebro 1820. Un cuaderno de 14 y 34 páginas.

2) Tres Rondós brillantes, dedicados á F. Fossa, Madrid, (¿?) 1822.

3) *Escuela de Guitarra*, Madrid, Fuentenebro 1825.

Hay edición de París, Massede, s. a, traducción de la anterior

En las apuntaciones biográficas que Soriano Fuertes publicó en la *Gaceta Musical Barcelonesa*, dice que Aguado dió á luz esta obra en Barcelona el año 1820.

4) *Nouveau Methode pour Guitarre*, Paris, Richault, 1827.

Es una traducción francesa de la edición española de la *Escuela de Guitarra* publicada el año 1825.

Aguado fijó su residencia en París á fines del año 1826 y de aquella época datan algunas piezas publicadas con números de órden de *ob.* que no aparecen en las anteriores ni en las posteriores Son éstas:

5) *Doce valses*, ob. 1.ª, Paris (¿?) y Maguncia Schott, s. a.

6) *Cuatro piezas de estudio*, ob. 2.ª, Paris, Meissonier, id.

7) *Tres Rondós brillantes*, id. id. ¿Son los mismos de la edición de 1822?

8) *Ocho piezas pequeñas*, ob. 3.ª, Paris, Meissonier, id.

9) *Seis piezas pequeñas*, id. id.

10) *Nuevo Metodo para Guitarra*, (3.ª edición), Madrid, Benito Campo, 1827.

11) *Apéndice*, (á la 3.ª edición) del *Nuevo Método*, Madrid, (¿Benito Campo?) 1849.

La malhadada é indocta supresión de fechas, que es de deplorar en todas las obras musicales modernas publicadas por medio del grabado, gracias á la costumbre indocta introducida por la mayor parte de los editores de música, hace más difícil la clasificación bibliográfica de las obras musicales modernas que no la de las antiguas. En este caso se hallan las siguientes composiciones de Aguado que agrupo á tientas:

12) *Colección de* Andantes, Valses y Minuetos, Madrid, ¿....? (Contiene 10 andantes, 45 valses y 6 minuetos).

13) *Colección de* Contradanzas, Minuetos y Valses, Madrid, ¿....? Cuaderno *primero* y *segundo*.

14) *Minué afandangado*.

15) *Variaciones brillantes*.

16) *Fandango con variaciones*.

17) *Contradanzas fáciles*.

18) *Gran* Solo *de Sors, refundido por Aguado para uno de sus discípulos A. Campo*. (Obra póstuma).

19) *Variaciones escritas expresamente, para su discípulo A. Campo.* (Obra póstuma).

En algunas ediciones de estas obras (las primitivas sin duda), aparece esta indicación: «Todas estas obras se venden unicamente en la Guitarrería de Don Benito Campo, calle de Cádiz (antes de Majaderitos), núm. 16.

Aguado escribió otras obras que regalaba con prodigalidad á sus discípulos y amigos. ¿Cuidaron éstos de darlas todas á la estampa?. No he podido averiguarlo.

Aguado (Mariana)

Discípula de canto del Conservatorio de Madrid Cursó el canto con el maestro Incenga y la declamación con el profesor Luna. Inauguró su carrera en el Teatro de la Zarzuela cantando con aplauso la zarzuela en 3 actos de Frontaura, Gaztambide y Oudrid, *Matilde y Malek-Adhel.* Hizo varias excursiones por los teatros de provincia siendo muy elogiadas su voz y excelentes disposiciones para la escena. Víctima de una larga y penosa enfermedad del pecho falleció en la corte el día 16 de Abril de 1865.

Aguayo (Cándido)

En 1867 obtuvo por oposición la plaza de organista y M. de C. de la Basílica de Santiago en la villa de Bilbao.

Agudo (Antonio)

Sólo conozco de este autor las obras que figuran en el catál. de la Casa Romero, de Madrid.

Agudo (Ignacio)

Director de la Banda Municipal de Zaragoza y primer clarinete del teatro Principal. El nombre de este artista aparece en la Sociedad de autores, compositores y editores de música como compositor asociado á dicha Sociedad, residente en Zaragoza.

Agüera (.....)

El editor de Madrid Don José Campo y Castro, publicó alguna obra del compositor de este apellido.

Agüera (Salvador)

Organero celebrado de Múrcia que, secundado durante estos últimos años por sus hijos, ha construido notables instrumentos para diversas iglesias de España.

Agüeras (Francisco)

Infante de la C. del Pilar de Zaragoza, hasta el año 1893. Desempeñó después el cargo de organista de la iglesia de San Miguel y el de profesor de harmonium en el Café de Ambos Mundos.

Agüero de Osorio (Eloisa)

«Cantora camagüeyana que ha adquirido una justificada celebridad, últimamente aumentada en México y España». (Calcagno, *Dic. Biog. Cubano.)*

Aguiar (Alejandro de)

Extracto del Dic de Vasconcellos, *Os Musicos Portugueses*, las siguientes noticias: «Aguiar fué natural de Porto (Portugal). Ignóranse la fecha de su nacimiento y la escuela en que aprendió el arte en que tanto se distinguió. Fué, primeramente, músico de cámara del Cardenal Rey Don Enrique y, después, de la cap. de Felipe II. Habilísimo en el instrumento que Machado (1) denomina *viola de siete cuerdas*, mereció por su talento ser llamado Orfeo. Fué, igualmente, buen cantor y á esta circunstancia debió su admisión en las moradas de los dos monarcas mencionados que le trataron con distinción.

Fué, también, compositor de la mayor parte de las piezas que cantaba acompañándose con la *viola* y poeta autor de la letra de las composiciones.

Regresando en 1603 de Madrid á Lisboa, murió ahogado en un torrente, entre Talaverlla (2) y Lobón (3), pereciendo, igualmente, en esta catástrofe. Francisco Correa da Silva, hijo segundo de Martin Correa da Silva, Embajador de Portugal cerca de Carlos V. Sucedió este triste caso en 12 de Diciembre del año citado.

Entre sus composiciones distinguíanse, principalmente, las:

Lamentaciones de Jeremías, que se cantaban en Lisboa en la Semana Santa.

Águila (Bernabé del)

Según acta capitular fechada en Málaga el día 20 de Mayo de 1569, fueron opositores á la ración de órgano vacante por fallecimiento de Juan Doys ó Doyz, Fernando Rodríguez, racionero de Palencia, Alonso Papaluo, natural de Usape (?), Lorenzo de Valencia, organista de Guadix, Juan Ruíz de Barrera, natural de Córdoba, Bernabé del Águila, racionero de Ávila, siendo propuestos á S. M. en primer lugar, Bernabé del Águila, y en segundo, Fernando Rodríguez.

En acta de 14 de Septiembre del mismo año, se consigna: «Tomó posesión de la ración de órgano, Bernabé del Águila», la cual renunciaría, quizá, tem-

(1) *Biblioteca Lusitana*, vol. I, pág. 98. ¿Sería *vihuela*?
(2) Talavera la Real de la prov. de Badajoz, sin duda.
(3) De la prov. de Badajoz.

poralmente, pues del mismo año en acta de 15 de Octubre, se lee: «Se recibió por organista á Miguel Díaz Moreno, con 250 ducados y 2 cahizes de trigo» y en acta de fecha posterior (1.° de Febrero de 1580) se expresa: «Bernabé del Águila hace renuncia de su cargo de organista».

Aguilar (Gaspardo)

Publicó:

Arte de principios de canto llano en español, nuevamente enmendado y corregido por....., con otras muchas reglas necesarias para perfectamente cantar, dirigido al muy ilustre Don Pedro Manrique, obispo de Ciudad rodrigo, y capellan mayor de la capilla de los reyes nuevos de la Sancta Iglesia de Toledo. In 8.° gótico de 16 hs. sin foliar, con una estampida. S. L. ni A.

El texto hace suponer que hubo edición anterior.

La obra se divide en 26 capítulos. El XXVI trata de cómo se ha de colocar la letra y en qué puntos.

«Para meter la letra – dice Aguilar— se requiere tener conocimiento de siete cosas: conviene á saber: de *punto simple* y *ligado* y *subjetado* y *virgula* y *plica*, y de *vocal simple* y *dictongada*». Explica á continuación el conocimiento de dichas siete cosas. Según Gallardo (*Bib. de libros raros*), de quien tomo esta noticia, la Bib. Colombina posée un ejemplar de esta obra.

Aguilar (Manuel)

Pianista compositor nacido de padres españoles en Inglaterra, el año 1824.

Aguilar (Miguel de)

En la oposición del Magisterio que se hizo en la Santa Iglesia Metropolitana de la Seo de Zaragoza, que se principió á 17 del mes de Noviembre del año 1636 y sobre la cual hay una Memoria especial ms., se lee que los opositores fueron: José Rada maestro de Teruel, Juan Francisco Balan, de Sta. María de Calatayud, el Pbro. Ximenez de Luna, de Santo Domingo de la Calzada, Sebastián Romeo, maestro de Tarazona á quien se eligió maestro de capilla de la Seo, y Miguel de Aguilar, de quien no se tienen otras noticias biográficas.

En el Arch. de la catedral de Albarracin hay un libro de canto de atril, de Aguilar, sin duda del que se habla aquí, que contiene *Dos Salmos de completas*.

Aguilar y Martinez (Juan)

Nació en Valladolid el día 13 de Mayo de 1831. En 1860 desempeñaba la plaza de músico mayor en el regimiento de Castilla, núm. 16.

Aguilera (Cristóbal de)

En las actas del cabildo de Málaga aparecen los siguientes registros que tienen relación con Cristóbal de Aguilera:

«20 *Abril de* 1661: El maestro de capilla, «(el licenciado Francisco Ruiz de Samaniego)» dió cuenta al Cabildo de que la misma necesitaba voces y que se le diese licencia para buscar un organista, dos contraltos, un bajón, un tenor, un corneta y dos muchachos.»

«27 *Julio de* 1661: En dicho día á propuesta del Sr. Dean, informó Don Cristóbal de Aguilera de la habilidad del organista de Jaen» (Francisco de Medina) «proponiéndole para esta Santa Iglesia, y el Cabildo acordó se llamase, ofreciéndole la ración afecta al órgano.»

Cristóbal de Aguilera sólo aparece en el acta referida y sin que se haga mención del cargo que podría desempeñar en la Catedral de Málaga, que por lo que se ha leido sería técnico, organista jubilado, sin duda.

Aguilera (Pedro) A. C.

Carezco de noticias biográficas sobre este guitarrista compositor. En un artículo firmado R. Cortada y publicado el año 1893 en *La Andalucía Moderna* se habla de la ejecución esmerada y gran mecanismo de este artista, de una *melodía en mi mayor* original suya «tan propia para hacer resaltar con suma perfección el lamento inconsolable del triste» con la verdad é idealidad «que su autor sabe imprimir á todas las melodías de su composición.

Aguilera de Heredia (Sebastián)

«Sacerdote y maestro de capilla (?) de Zaragoza, fué uno de los mejores compositores españoles de principios del siglo XVII. En 1618 publicó en Zaragoza una voluminosa y preciosa colección de *Magnificat* por los ocho tonos, á 4, 5, 6, 7 y 8 voces. Cántanse, todavía, tan excelentes composiciones en Zaragoza y en otras ciudades del antiguo reino de Aragón.» (Fétis, *Biog. Univers.*)

«Compositor y organista de Zaragoza, nació á fines del siglo XVI y publicó varios *Magnificat*..... en Zaragoza, 1618.» (Eslava *Gaceta Musical*, 1855).

Don Antonio Lozano, actual M. de C. del Pilar de Zaragoza me comunica, que, según datos que ha tenido á la vista, Aguilera fué nombrado organista de la Seo de Zaragoza el año de 1603 y que venía de Huesca, donde desempe-

ñaría, sin duda, el mismo cargo de organista.

Soriano Fuertes asegura que Aguilera «nació á fines del siglo XVI en un pequeño pueblo de Castilla la Vieja, y Saldoni, que por el libro de *Magnificat* compuesto y dedicado al Cabildo zaragozano recibió, como señal de gratitud, cien libras.

Aunque incompleto, el señalamiento bibliográfico de este libro, del cual hay ejemplares en Zaragoza y en el Archivo de Málaga, es como sigue:

Canticum beatissimæ Virginis Deiparæ Mariæ octo modis seu tonis compositum, quaternisque vocibus, quinis, senis et octonis concinendum—Cæsaraugustæ—Ex Typografia Petri Cabarte, 1618, un vol. gr. en fol.

La dedicatoria dice:

Illustribus admodum et Reverendissimis Dominis Decano, Dignitatibus et Canonicis capituli Sanc. Metropolitanæ sedis cæsaraugustanæ - Sebastianus Aguilera de Heredia, *Presbiter, ejusdemq, sedem Portionarius et organis prefectus..... Anno* 1618. Según la nota que se me comunica contiene 4 juegos de *Magnificat* á 4, 5, 6 y 8 voces.

En el Cat. de la Bib. Carreras, adquirida no ha mucho por la Diputación Provincial de Barcelona, se menciona la siguiente obra con indicación de nombre y apellido en esta forma, *Aguilera (S)*:

Psalmos cum quatuor vocibus..... Zaragoza,.....' 1662.

Entre el material de dicha Bib. figuraba un vol ms. de obras orgánicas de Aguilera, Cavanillas, Elias y otros.

Aguiló (José)

Profesor de trompa que funcionó en el teatro Real de Madrid antes del año 1860 y durante este año y los cuatro sucesivos en el teatro del Liceo de Barcelona.

Aguilón (Laureano)

Barítono de ópera que funcionó en algunos teatros el año 1860 y sucesivos.

Aguirre (.....)

En las oposiciones al órgano de la basílica de Santiago de Bilbao celebradas hácia el año 1807 en las cuales D. Pedro Albéniz obtuvo á la edad de trece años el segundo lugar en concurrencia de varios profesores, contábase entre ellos el organista Aguirre, objeto de esta reseña, que despues de haber ganado dicha plaza fué organista primero de la catedral de Jaen.

Aguirre (Avelino)

Autor de una ópera en tres actos titulada *Gli Amanti di Teruel* poema de Doña Rosario Zapater, estrenada en el Teatro Principal de Valencia el día 16 de Diciembre de 1865.

Aguirre (B. A.)

En Marzo de 1866 publicó en Madrid, un *Juego de versos* (versillos) *para vísperas.*

Aguirre (Domingo)

Brigadier de Ingenieros, Director de los Reales Ejércitos y autor de un sistema de notación musical tan absurdo como el título de la obra, que dice así al pié de la letra:

Descubrimiento de un error filosófico, que presenta á los pies de S. M. el Brigadier de Ingenieros, Director de los Reales Ejércitos.....; en el cual se hace ver al mundo quánto el hombre yerra y se alucina en sus máximas, cualesquiera que sean, si se aparta en ellas de aquel órden natural que dió el Supremo Hacedor, de peso y medida á quanto crió, sobre la faz de la tierra, y que es imposible que nadie le trastorne sin que le cueste aumentar la fatiga del sudor de su rostro con la maldición primera que nos dejó Adan por herencia, pecando con Eva en el Paraiso Terrenal. Madrid, 1799.

Las excelencias del sistema no aparecen en el estrafalario título ni el cuerpo de la obra.

Aguirre (Fernando)

Nació en Madrid el 17 de Agosto de 1808. En 1837 obtuvo la plaza de segundo viola de la R. C. ascendiendo á la de primer violin pocos años más tarde. Desempeñó durante mucho tiempo la parte de violín primero del teatro de ópera que funcionaba en Madrid, y en cuya villa murió el día 23 de Mayo de 1864.

Aguirre (Juan)

En la nomenclatura de músicos de la capilla de Felipe II perteneciente al año de 1586, Juan de Aguirre figura como ayuda de limosnas especificándose que «entró á servir, primero de Abril de este año de 1586». Desempeña el mismo cargo en 1590 y 1593, según se lee en las «Listas de los capellanes, cantores y oficiales de la capilla flamenca de su Magestad que sirven á los gajes de la casa de Borgoña, que han servido en este tercio postrero deste año de 1590,» y «en este tercio primero desde año de 1593.»

Aguirre (Julián)

Natural de Badajoz. Fué nombrado profesor de violoncello de la R. C. en

1844 y en 12 de Agosto del mismo año, del Conservatorio de Madrid En 1866 alcanzó la jubilación y murió en Madrid el 29 de Septiembre de 1867. Era un buen profesor.

Aguirre (Julian)

Pianista del mismo nombre y apellido que el anterior. En 1852 tomó parte en el concierto que Gottschalk dió en el teatro del Príncipe de Madrid. En Octubre de 1878 dirigía los conciertos de música clásica que se daban en Madrid en el café de Granada y en el Salón Eslava.

Aguirre y Costa (Domingo)

Nació en Madrid el día 3 de Octubre de 1817. Aprendió el solfeo con el maestro Don Ramón Biosca, presbítero y contralto de la iglesia de las Descalzas Reales de Madrid, y el violín con su hermano Fernando En 1830 se matriculó en la clase de violín del Conservatorio, regida por Don Pedro Escudero. A fines de 1833 pasó á la de fagote, que desempeñaba Don Manuel Silvestre, y á la de harmonía y composición del maestro Carnicer. En 1834 hizo oposición á la plaza de segundo fagote de la Real C, obteniendo el segundo lugar en la terna Entró en 1845 de primer fagote en el teatro de la Cruz y en 1847 en la R. C. con obligación de tocar el fagote ó el figle. Fué nombrado profesor de fagote del Conservatorio el año 1864 entrando en el siguiente á desempeñar la parte de segundo fagote en la orquesta del Teatro Real. Murió en Madrid el día 1.° de Noviembre de 1869.

Aguirre y Ferraz (Mariano)

Contrabajista reputado, natural de Cariñena. Nació el 20 de Mayo de 1775. En 1816 obtuvo la plaza de contrabajista de la C. R. Murió en Madrid el día 27 de Septiembre de 1833.

Aguirre y Perillan (M.)

En los catál. de la casa editorial de D. Pablo Martín figuran algunas composiciones de este autor.

Agulló y Prats (José) A. C.

Alumno del Real Monasterio de Montserrat por espacio de siete años, que despues de completar sus estudios en Roma, fué nombrado profesor de dicho Colegio de Montserrat, estableciéndose, más tarde, en Puerto-Rico El Sr. Agulló y Prats es miembro de la Academia y Congregación filarmónica de Santa Cecilia de Roma y maestro compositor honorario de la misma.

Publicó:

Tratado de harmonía teórico-práctico en forma de diálogo. R. Guardia, editor, Barcelona.

El prólogo contiene una carta-dedicatoria del Tratado á Don Hilarión Eslava, fechada en Tarrasa el 15 de Agosto de 1869, la contestación de este maestro (Madrid 4 Octubre del mismo año) y un extracto del informe dado por una comisión de profesores de la Escuela Nacional de Música compuesta de Don Miguel Galiana, Don José Inzenga, Don Tomás Fernández y Grajal con fecha de 15 de Febrero de 1870.

Agustí (Victorino)

Músico compositor y director de orquesta nacido en Reus durante el primer tercio de este siglo. Dedicóse á la enseñanza de la música y especialmente á la educación de los niños infantes de la cap. de música que corrió muchos años bajo su dirección en la cual sucedió al maestro Don Salvador Clariana. El maestro Agustí fundó varias sociedades corales é instrumentales, que funcionaban públicamente ó daban conciertos periódicos en la Filarmónica, Olimpo, Minerva, Alba, la Artesana y otros centros locales de recreo. Escribió gran cantidad de composiciones para el repertorio corriente de dichas sociedades, y no menor número de composiciones religiosas para el servicio de la capilla. Formó numerosos discípulos entre los cuales se cuentan Gotós (de Tortosa), Bruiget y Busquets (de Reus) y otros.

Falleció no ha muchos años en Reus.

Agustín y Campo (Ignacio)

Nació en Madrid el año 1834. En 1846 se matriculó como alumno del Conservatorio de Madrid, y en 1861 obtuvo el primer premio de composición que estudió con Arrieta. El año 1870 fué nombrado profesor auxiliar de harmonía.

Agut y Nogués (Gaspar)

Artista nacido en Palencia el año 1819. En 1860 se hallaba al frente de la banda de música del regimiento de Navarra, número 25.

Ahmad Abu Abdala (Mohamad Ben)

Árabe español originario de Guadix. Fué retórico y poeta y sobresalió, principalmente, en el arte de la música. Residió habitualmente en Almería. Escribió un *Arte Poético* y un *Libro sobre la Música*. Inspirado por una bella cristiana, nombrada Leonor, celebró dignamente su hermosura y se quejó de sus desvíos, en tiernas endechas. Murió en Granada el año 561 de la Egira (1165 de J. C.)

Ahmed el-Haddel (Mohamet Ben)

Árabe español que vivió en Granada y murió el año 561 de la Egira (1165 de la era cristiana). Escribió un tratado de música que se conserva en la Bib. Real de Madrid. Casiri lo menciona en su *Bib. arábico-hispana* (tom. II pág. 73).

Ajofrin (Frey Francisco de)

En el Arch. de la Catedral de Toledo se halla un libramiento concebido en estos términos textuales: «Nos el Dean y Cabildo de la sancta Iglesia de Toledo mandamos á vos el honrado Lucas de las Peñas racionero é refitolero (1), que de los maravedís que son á vuestro cargo de la mesa de nuestro refitor (2) dedes ende á Frey Francisco de Ajofrin cantor que fué desta sancta Iglesia novecientos é setenta é dos maravedís que ha de haber con otros tantos de la Obra de cincuenta é un dias que sirvió de cantor en este tercio que se complirá en fin desde mes de Abril, á razón de catorce mill maravedís por año.... (etc.) Fecho en 4 de Abril 1499.» (Firmado.) «G. de Barzana Canonicus toletanus.» (Al pié se halla el recibo firmado por «Frey Francisco de Ajofrin».

En el *Cancionero Musical de los siglos* XV *y* XVI, de Barbieri, aparece una composición de Ajofrin, pero se ignora si el compositor es el Ajofrin del libramiento ú otro autor del mismo apellido. (V. *op. cit.* págs. 19, 131 y 427). La composición (á 3 voces) del Ajofrin del *Cancionero* de Barbieri, es notable y tiene verdadero sabor popular.

Ajudo ó Ayudo (Juan)

Capellán de altar y cantor. En la nomenclatura oficial de *Gajes que han gastado en la Real Capilla del Rey Nuestro Señor las personas que han servido en ella*, durante el *tercio postrero* de 1637 (*Arch. del Palacio Real*) figura el nombre de Ajudo ó Ayudo al lado de Mateo Romero *reservado* (jubilado), Carlos Patiño, maestro de Cap., Francisco de Clavijo, organista, Sebastián Verdugo, organista asimismo y otros artistas.

Alabau (Balbina)

Discípula del maestro D. Mariano Obiols. Cantó por vez primera en el teatro del Liceo de Barcelona en 11 de Enero de 1842.

Alaejos (Fr. Juan)

Maestro de capilla del monasterio del Escorial á fines del siglo XVII.

(1) El que tenía cuidado del refectorio, llamado, también, cazolero.

(2) Refectorio. En algunos obispados cierta porción de diezmos, que percibía en diferentes pueblos el cabildo catedral.

Álam, Cálam y Fálam.

Tres cantoras musulmanas medinenses. (La segunda era vasca y se la llevaron á Medina, donde fué comprada por los Omeyas) Vid. *La enseñanza entre los musulmanes españoles*, substancioso Discurso leido en la Universidad de Zaragoza en la solemne apertura del Curso Académico de 1893 á 1894, por Don Julián Ribera (Zaragoza, Imp. de Calixto Ariñó, 1893.)

Alansari (Mahomad)

Arabe español, nacido en Málaga. Fué músico y poeta celebrado y muy favorecido de los reyes de Granada por sus singulares prendas. Floreció en el siglo XIV.

Alarcón (Tomás)

«De la Habana. Antiguo profesor de violín y director de orquesta muy acreditado entre la raza de color, á la cual pertenecia.» (Ser. Ramirez, *La Hab. artística.*)

«Maestro director de orquesta y compositor de multitud de danzas y aires provinciales; tocaba el violín con la izquierda por haber perdido en una pendencia el uso de la derecha. Floreció el mulato Alarcón al mismo tiempo que el moreno Maestro Menéndez, que también adquirió popularidad en la Habana de donde ambos eran naturales.» (Calcagno, *Dic. Biog. Cubano.*)

Alarcón y Meléndez (Julio)

Nació en Granada el año 1843. Entró en el Conservatorio de Madrid el año 1854 en la clase de violín regida por Don Jesús de Monasterio. En los concursos de violín del año 1863 el artista granadino obtuvo el primer premio.

Alas (J. de Jesús)

Violinista venezolano, «artista de estudios concienzudos, de una afinación justa, de una fuerza de arco imponderable, le ha dado todo su saber y habilidad á la orquesta de Carácas, donde ha brillado con todo el prestigio á que es acreedor el artista eminente, que une á sus aptitudes relevantes, las prendas no menos excelsas de un carácter honrado y de una laboriosidad deificante. Alas, pobre y anciano, ha abandonado, á su pesar, el campo, donde labró su gloria. En el seno de su familia, que ha sabido honrarle con su ejemplo y con sus virtudes, descansa tranquilo, y piensa en el amargo desengaño que ha de esperar, el que como él, se aventura en la vida por el camino del arte digno y honorable, recogiendo al terminar la vida, y como

galardón á sus merecimientos, la indiferencia y el olvido.» *El arte en Venezuela*, R. de la Plaza.

Alba (Alonso de)

En el Arch. de Simancas halló Barbieri un albalá de la Reina Católica, fechado en 8 de Abril de 1491, recibiendo por cantor y capellán á Alfonso Pérez de Alba, con 20.000 maravedises de ración y quitación anual, cuyo cantor y capellán, por su nombre y segundo apellido, induce á Barbieri á sospechar que pudiera ser el autor de la composición que figura en el N.° 451 de su *Cancionero musical* de los siglos XV y XVI.

El Alonso de Alba figura todavía como capellán cantor en las nóminas de 1502 á 1505.

Alba (Angel)

Barítono que funcionó en los teatros de Madrid, Cruz y Príncipe (1844), Circo (1843 y 1844) y en el llamado Teatro del Museo (1847 1848).

Alba (Antonio) A. C.

Nació en Reus en 15 de Noviembre de 1870. Fué discípulo del profesor Don José M.ª Ballvé. Estudió el solfeo, el piano, el canto, el órgano y la harmonía, y después la guitarra, bandurria, mandolina y el arpa. Se dedica especialmente á la composición de bailes y romanzas para canto.

En la lista de sus composiciones para piano publicadas, figuran las siguientes:

Op. 1, *Schottisch*—2, *Mazurka*—3, *Polka*—4, *Vals*—5, *Melodía*, op. 15,—*Vals*. Y entre las inéditas; op. 18, *Romanza sin palabras* y 20, *Marcha fúnebre*.

Entre las de canto y piano: op. 6, *El Gondolero*: 7, *Jo t' amo tanto*: 19, *Perlas*, romanza.

Ha escrito y publicado para guitarra las siguientes:

Mazurka—Habanera—1.ª y 2.ª *Polka—Schottisch—Vals*—2.ª *Habanera*—2.ª y 3.ª *Mazurka*. Inéditas: Fantasía sobre el *Trovador* y un arreglo para canto y piano de la *Música prohibita*.

En la actualidad (1895) reside en Valparaiso.

Alba (Mateo) A. C.

En los catálogos de las casa editorial de Zozaya, figuran obras de este autor.

Alba ó Alva (Fray Melchor de)

En la *Lista de remuneraciones propuestas para los gerónimos de Yuste*, fechada en 15 de Octubre de 1558, después de la muerte del emperador Cárlos V, se encuentra el nombre de este cantor que ejercía á la vez el cargo de sacristán.

Alba ó Alva (Pedro)

Desde los tiempos de Francisco Ceballos ó Cevallos que era racionero y M. de C. de la Cat. de Burgos en 1535, no se halla otro maestro en dicha Cat. hasta el año 1572 en que S. S. Pio V. á petición del Cabildo y con ausencia del Cardenal D. Francisco Pacheco, Obispo en aquel tiempo de la diócesis elevó el magisterio de dicha Iglesia á la clase de canongía perpétua, con la condición de que se había de proveer en todas las vacantes por rigurosa oposición determinando al efecto que la canongía obtenida por Don Francisco Rosales se proveyese como se proveyó, prévia oposición, á tenor de la Bula pontificia, en Don Pedro de Alba, M. de C. entonces de la Iglesia de Oviedo, de cuya canongía y magisterio tomó posesión en 15 de Septiembre de 1572. No constan ni el dia ni el año de su fallecimiento ó dejación del magisterio. Permaneceria sin duda en Burgos al frente de su magisterio hasta el año de 1601 en que se volvió á sacar á oposición y fué provisto en el maestro D. Diego de Bruceña.

Tengo noticias de algunas composiciones de este maestro, y poseo alguna que acusa un clasicismo irreprochable. En el Arch. de Valladolid existe un *Veni Creator*, á 4 (firmada la composición *Petrus Alba*) de la cual se me han hecho muchos elogios.

Albanel (Juan de)

Presbitero, Maestro de la Cat. de Zaragoza que, en Junio de 1518—segun Saldoni—por órden de Carlos V fué á Barcelona á recibir al Cardenal Egidio.

Albareda (José)

Compositor y director de orquesta y sociedades corales. El año 1865 dirigía en Vich la sociedad coral *El Arvetano*.

Albareda ó Alvareda (.....)

Autor desconocido. En el Cat. de la Bib. Carreras, sección de Mss, figuraban estas dos obras:

Misa á 7 voces (partitura original).
Romance á 4 voces (part. original) (Siglo XVII).

En la Cat. de Barcelona se conservaban años atrás unas *Lamentaciones* de Albareda escritas en un libro de facistol.

Albarrán (Vid. Sánchez Albarrán)

Albaxans (M.....

Autor contemporáneo, compositor de algunas obras que aparecen en los ca-

tálogos de las casas editoriales de Romero y Pablo Martin, de Madrid.

Albelda (.....)

Bajo que funcionaba en el Teatro Real de Madrid durante la temporada 1858-59.

Albelda (Miguel)

Autor de algunas zarzuelas, según Saldoni.

Albéniz Basanta (Pedro).

El núm. 11 de la *Gaceta Musical de Madrid* (15 de Abril de 1855) redactado por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava aparecía encabezado con esta Necrología: «Don Pedro Albéniz, Caballero de la Real y distinguida órden de Carlos III, Maestro de piano de S. M. la Reina (q. d. g.) primer organista de la Real Capilla, profesor jubilado del Conservatorio de Música y Declamación, ha fallecido á consecuencia de una larga y aguda enfermedad el 12 de Abril á las once y media de la noche. Tan irreparable pérdida, que ha llenado de consternación á su respetable familia y á sus numerosos amigos, será también sinceramente lamentada por todos los que se interesan en las glorias del arte músico español, del cual fué el Sr. Albéniz uno de sus más dignos representantes. Seale la tierra».

A continuación de la Necrología seguía esta nota: «Cuando hayamos recogido los datos suficientes, publicaremos una extensa biografía de este excelente profesor, buen padre de familia y honrado ciudadano».

No se hizo esperar mucho la biografía pues en el núm. 12 perteneciente al 22 de Abril del mismo año, despues de relatar el entierro del artista, se publica la biografía l prometida en el número anterior, honrada con la firma del maestro Eslava, que al pié de la letra dice:

«Aunque puede contarse como guipuzcoano, por haberse criado desde la lactancia en San Sebastián, nació accidentalmente en Logroño, capital de la Rioja, el día 14 de Abril de 1795. Fueron sus padres D. Mateo Albéniz (1) y D.ª Clara Basanta, el primero natural de la mencionada ciudad de Logroño y la segunda de Tolosa. Hizo sus primeros estudios bajo la sabia y acertada dirección de su padre, que después de haber sido maestro de capilla y organista de la iglesia colegial de Logroño, se hallaba entonces con el mismo destino en la parroquial de Santa María de la capital de Guipúzcoa. A la edad de diez años fué nombrado por el ayuntamiento de dicha ciudad organista de la parroquia de San Vicente: á la de trece hizo oposición al órgano de la basílica de Santiago de Bilbao y obtuvo el segundo lugar, en concurrencia de varios profesores notables, contándose entre ellos el Sr. Aguirre, que después de haber ganado esta plaza, fué organista primero de la catedral de Jaen. Continuó sus estudios de composición, y despues de haber hecho notables progresos en este ramo, pasó á Paris, donde al lado de los célebres pianistas Herz y Kalkbrenner, del celebérrimo compositor Rossini y de otros distinguidos artistas de aquella capital, perfeccionó sus estudios, mereciendo la estimación de los mismos y el aplauso público por las diferentes composiciones que escribió.

El año 1828 (1) fué encargado por la diputación foral de Guipúzcoa de la composición y dirección de la música para las funciones reales celebradas en la capital con motivo de recibir a SS. MM. á su vuelta de Cataluña, recibiendo en audiencia particular señaladas muestras de su real agrado, no menos que del público. Volvió de nuevo á Paris con el intento de hacer nuevos esfuerzos y progresos en el arte; pero la edad avanzada de sus padres y las vehementes instancias de sus compatriotas le obligaron á regresar, mereciendo el título de maestro de capilla de la iglesia parroquial de Santa María de San Sebastián, donde dejó muestras de sus conocimientos artísticos y de la acertada dirección de sus discípulos.

A principios de 1830 vino á Madrid con el distinguido violinista Escudero, y en unión con él dió cuatro conciertos públicos con lucida concurrencia y aplauso universal en los célebres salones de Santa Catalina, de que hablaron largamente los periódicos de aquella época; y habiendo dado uno de dichos conciertos á beneficio de la Inclusa de esta córte, mereció de la señora duquesa viuda de Gor, en 20 de junio de dicho año, un oficio gratulatorio y honorífico por su desprendimiento y por la utilidad que resultó al establecimiento cuya junta directiva ella entonces presidia.

(1) Llamábase su padre Mateo Antonio Pérez de Albéniz. Vid. *Pérez de Albéniz, Mateo Antonio*).

(1) Queremos referir un incidente de la vida artística del Sr. Albeniz. La misma noche de su llegada á Paris fué presentado á Rossini, quien quiso hacer varias pruebas para conocer la capacidad de nuestro compatriota, y al efecto le hizo tocar de repente varias piezas de piano, entre otras una partitura inédita. Sorprendido de la habilidad de Albéniz, le ofreció desde luego el célebre maestro su protección y amistad, y tan grande fué la confianza que tuvo en su mérito, que durante la estancia de nuestro paisano en Paris fué maestro al *cembalo* cuando se ensayaban las grandes obras del *Cisne de Pésaro*.

Habiendo sido llamado á Aranjuez estando SS. MM. de jornada en dicho real sitio, y teniendo el honor de tocar el piano en su real presencia, recibió una finísima muestra del aprecio y munificencia de S. M.

En 17 de julio de 1830 recibió el real nombramiento de maestro de piano y acompañamiento del Conservatorio de música de María Cristina, para cuya creación había sido consultado.

En 27 de octubre de 1834 fué agraciado con la plaza de primer organista de la Real Capilla de S. M.

En 5 de enero de 1838 fué nombrado segundo vice-presidente de la junta directiva del Liceo artístico y literario de Madrid, y en 9 de febrero del mismo año fué uno de los comisionados para recibir á S. M. la Reina Gobernadora en el mismo Liceo y poner á sus pies los regalos que dispuso este establecimiento en su obsequio.

En 14 de mayo de 1840 informó la junta auxiliar facultativa del Conservatorio acerca del método de piano del Sr. Albéniz, y en 18 del mismo mes, visto el brillante informe de dicha junta, fué adoptado como texto para la enseñanza de la clase. Esta obra mereció los mayores elogios de los artistas más distinguidos; y entre su correspondencia se encuentran cartas honoríficas de los Sres. Thalberg, Goria, Esain, Miró, etc. etc., que prueban el relevante mérito de dicho método.

En 5 de abril de 1841 fué nombrado maestro de piano de S. M. la Reina D.ª Isabel II y de su augusta hermana la Serma. Infanta D.ª María Luisa Fernanda.

En 5 de noviembre de 1843 el gobierno provisional le concedió, en razón á sus méritos artísticos, la cruz de caballero de la órden de Isabel la Católica, libre de todo gasto, cuyo título nunca sacó.

Por real órden de 13 de diciembre de 1843 se le concedió la cruz supernumeraria de la real y distinguida órden de Cárlos III, libre de todo gasto. Esta prueba espontánea del aprecio que hacía S. M. de su maestro, la aumentó regalándole la cruz que el interesado recibió de manos de S. M. con lágrimas de júbilo y que su familia conserva con gran precio de afección.

Aunque algunos años después la Reina le manifestó repetidas veces que le había dicho al ministro de Estado le concediera la cruz de Comendador de número, no considerándose con suficientes méritos para llevar una condecoración tan altamente honorífica, jamás quiso hacer gestión alguna para que se pasaran las órdenes oportunas, lo cual prueba cuánta era su modestia.

En 18 de junio de 1847, hallándose en cama con los achaques que le eran habituales hacía algunos años, se encontró sorprendido con un real decreto por el cual se le concedían los honores de secretario de S. M., libre de todo gasto.

Entre lo más notable de la vida artística de D. Pedro Albéniz, debe contarse el haber sido el fundador de la escuela moderna de piano en España. La mayor parte de los buenos pianistas que hay en el día en la corte han sido discípulos suyos, y otros muchos ocupan un lugar distinguido en el resto de España, en América y en el extranjéro. No hay mas que examinar el estado en que se hallaba este ramo antes de la fundación de dicha escuela, y compararlo con el que hoy tiene, para convencerse inmediatamente de lo mucho que debe el arte á este distinguido y laborioso profesor.

Ponemos á continuación el catálogo de las obras suyas que han sido publicadas, y nos consta que existen en poder de su familia otras muchas inéditas.

El artista, como todos los séres humanos, desaparece en breve; pero el arte permanece y se perpetúa. El que, como D. Pedro Albéniz, ha sabido distinguirse como fundador de una escuela acreditada y formar de sus discípulos tantos y tan buenos profesores, existirá por mucho tiempo en la memoria de ellos, y vivirá siempre para el arte.—*H. Estava.*

Catálogo de las obras publicadas en España por D. Pedro Albéniz.

OBRAS ELEMENTALES.

MÉTODO DE PIANO, adoptado para la enseñanza del Conservatorio de Música.

Ob. 56.—ESTUDIOS MELÓDICOS, á cuatro manos.

Ob. 60.—FLORES MELÓDICAS, en forma de estudios (á cuatro manos).—N.° 1. *Rosa.* N.° 2. *Jazmin.* N.° 3. *Adelfa.* N.° 4. *Artemisa.* N.° 5. *Azucena.* N.° 6. *Siempreviva.*

OBRAS DE PIANO SOLO.

Recreaciones útiles, primer cuaderno.

Recreaciones útiles, segundo cuaderno.

Tres grandes valses.

Ob. 19.—*Variaciones brillantes*, sobre un tema del *Crociato*, de Meyerbeer.

Ob. 25.—*Rondó brillante á la Tirana.*

Ob. 26.—*Rondó brillante* sobre la canción del *Tripili.*

Ob. 27.—*Variaciones brillantes* sobre la introducción de la *Norma.*

Ob. 28.—*Variaciones brillantes* sobre un tema militar.
Ob. 29.—*Fantasía elegante* sobre motivos de *I Puritani*.
Ob. 33.—*Variaciones brillantes* sobre un duo de la *Norma*.
Ob. 34.—*Fantasía brillante* sobre motivos de *Lucia di Lammermoor*.
Ob. 42.—*Fantasía brillante* sobre un motivo *Vasco* antiguo.
Ob. 53.—*Lied* (original).
Ob. 54.—*Lied* (original).
Ob. 66.—*La cascada de Aranjuez* (original).
Introducción alegórica á la gloriosa acción de las tropas de la Reina en Bilbao, seguida de un *himno*.
La reconciliación, zorzico al Convenio de Vergara.
Idem con canto.
Idem para flautas y piano.

OBRAS PARA PIANO, Á CUATRO MANOS.

Ob. 35.—1.ª *Fantasía* sobre motivos de *Nabuco*.
Ob. 36.—2.ª *Fantasía* sobre motivos de *Nabuco*.
Ob. 37.—*El Chiste de Málaga*.
Ob. 38.—*La Gracia de Córdoba*.
Ob. 39.—*La Sal de Sevilla*.
Ob. 40.—*La Barquilla Gaditana*.
Ob. 41.—*El Polo nuevo*.
Ob. 43.—*Fantasía* sobre motivos de *Attila*.
Ob. 44.—*Fantasía* sobre motivos de *I Puritani*.
Ob. 45.—2.ª *Fantasía* sobre motivos de *Attila*.
Ob. 46.—*Fantasía* sobre motivos de *Ernani*.
Ob. 47.—*Fantasía* sobre motivos de *I Lombardi*.
Ob. 61.—*Nocturno* (original).

OBRAS PARA PIANO.

CON ACOMPAÑAMIENTO DE DOS VIOLINES, VIOLA Y VIOLONCELLO.

Ob. 52.—*Fantasía* sobre motivos del *Pirata*.
Ob. 55.—*Fantasía* sobre motivos de la *Parisina*.
Ob. 57.—*Fantasía* sobre motivos de *Macbeth* (á cuatro manos).
Ob. 58.—*Variaciones brillantes* sobre el último pensamiento de Bellini.
Ob. 59.—*Fantasía* sobre motivos de *I Capuletti*.
Ob. 62.—*Rondino* (original).
Ob. 63.—*Rondino* (original).
Ob. 64.—*Rondino*.
Ob. 65.—*Rondino*.»

Hasta aquí la biografía y el Cat. de las obras de Albéniz. Como afirma Eslava el timbre más notable de la vida artística de Albéniz fué, en efecto la publicación de su método para piano, método que por haber fundado la escuela de piano en España merece se le consagren algunas líneas. Léese en la portada de la obra: *Método completo de piano del Real Conservatorio de Música de María Cristina, obra fundada sobre el análisis de los mejores métodos que se han publicado hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los mejores pianistas de Europa, por... ... ...; Maestro de piano del espresado R. Conservatorio, Vocal de la Junta facultativa del mismo, y primer organista de la R. Capilla de S. M.*-Madrid —Almacen de Caraffa: Librería de Hermoso: Librería Europea. S. A.

Albéniz confiesa en el Prólogo de su libro, que «La instrucción preliminar que Mr. Herz ha puesto al frente del excelente Método que acaba de publicar en París» precede, tambien, al suyo, porque él no podría mejorarla «Siguen las lecciones para conocimiento del teclado y los ejercicios de *posición fija y libres*» que compuso, arregló y probó en su práctica: pone, por fin, á continuación como muestras, estudios y piezas excogidas de los maestros Herz, Clementi, Crammer, Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Czerny y Thalberg así como todo aquello que durante la formación de su obra se publicára digno de particular mención. Este es el plan del método de Albéniz que, como obra de experiencia de un pianista de correcta escuela formado en parte por la enseñanza directa de excelentes modelos y en parte por el estudio particular encaminado y secundado por su talento natural, prestó reales y verdaderos servicios. Rossini, el maestro que le honró con una antigua y perseverante estimación pudo pronosticar cuando visitó el Conservatorio en 1831 un suceso feliz al plan de enseñanza seguido por Albéniz, pues en vida tocó los resultados con la formación de maestros que andando el tiempo fueron muy reputados.

En la ejecución del plan adoptado en el método, el didáctico resulta un si es no es machacón, y el compositor, aunque correcto, falto de estilo propio y, sobre todo, de originalidad.

Albéniz (Bernardo)

Contrabajista de la R. C. en 1756.

Albéniz de Goristidi (Angela)

Hija y discípula aventajada del celebrado profesor de piano D. Pedro Albéniz. Murió en Madrid el día 19 de Junio de 1871.

Albéniz (Isaac)

Nació en Camprodón (Gerona), el 29 de mayo de 1860.

Trasladada al poco tiempo su familia á Barcelona y habitando en una casa cuyos balcones daban á la muralla de mar, por donde pasaban diariamente las tropas que iban á relevar la guardia en el vecino palacio de la Capitanía general, observó su hermana,—la cual

algunos triunfos habia de alcanzar también como pianista—el embeleso con que escuchaba las charangas y la exactitud con que marcaba el ritmo de las piezas que ejecutaban éstas; determinóse en su vista, y apenas contando un año el pequeño Isaac, á enseñarle á tocar algo el piano; el cual, juega jugando, llegó á dar un concierto, á los cuatro de edad, en el teatro Romea, tocando, sin duda, alguna de las llamadas por antífrasis, fantasías, consideradas, entonces, colmo de la dificultad y el buen gusto, con tal éxito, que el público creyó ser víctima de una superchería, é imaginó que alguien entre bastidores ejecutaba realmente lo que parecía tocar el niño. Encargóse entonces de la dirección de sus estudios el reputado profesor D. Narciso Oliverás, hasta que, contando seis años, trasladóse á París con su madre y hermana, recibiendo ambos niños por espacio de nueve meses lecciones de Marmontel; quiso tomar parte en el concurso para ingresar en el Conservatorio y aunque con imperturbable seriedad hizo brillantísimos ejercicios, ocurriósele al concluirlos disparar una pelota que llevaba contra uno de los espejos del salón, haciéndolo pedazos: fracaso que movió á los profesores á aconsejarle que dejara transcurrir un par de años antes de su ingreso.

Habiendo experimentado su padre algunos reveses de fortuna, decidió hacer una expedición artística con los niños Isaac y Clementina, por las provincias del Norte, obteniendo un éxito verdaderamente lisonjero en los conciertos que dieron: la muerte de una hermana, obligóles á regresar á Barcelona.

A causa de la revolución de 1868, trasladóse la familia á Madrid, ingresando nuestro héroe en el Conservatorio, en las clases de Agero y Mendizábal. En esta época dióse á la lectura de las obras de Julio Verne que infiltraron en su espíritu tal ansia de viajes, que desde esta fecha no es su vida más que un contínuo cambio de lugar. Inaugúralos, huyendo de su casa; salta por la valla de la estación y sube en el primer tren que encuentra, sin billete por supuesto, y afortunadamente tropieza con el alcalde del Escorial que compadecido de él, lo saca del tren y de aquel conflicto, tambien debajo de su capa, lo lleva al Casino donde dá un concierto en presencia del maestro Cosme de Benito, causando una sensación extraordinaria, y con algun dinero en el bolsillo, producto de aquél, lo mete en el tren para que vuelva al seno paterno: pero al llegar á Villalba, toma el tren que iba en dirección contraria y da una serie de conciertos en Avila, Zamora, Salamanca y en Peñaranda de Bracamonte, con algunos ahorrillos hechos, decídese á volver á sus lares. Asaltado y robado por unos ladrones que no le dejaron más que su album y sus *Memorias* que empezaba entonces á escribir, y no queriendo regresar á su casa con las manos en los bolsillos, continúa sus conciertos en Valladolid, Palencia, León, Galicia, Logroño (cuartel general del ejército de D. Cárlos), Zaragoza, Barcelona—en donde con motivo de un concierto en los salones de Bernareggi se ocupó la prensa de él en sendos artículos laudatorios,—y en Valencia, haciéndole regresar á Madrid la desgraciada muerte de su hermana.

Tomó durante 4 ó 5 meses lecciones del malogrado pianista D. Eduardo Compta, y reanudando con mayor actividad sus viajes artísticos, recorrió las provincias andaluzas, especialmente Málaga, Granada y Cádiz; en esta ciudad se metió, sin tomar pasaje, en el vapor *España*, que partía para Puerto-Rico y después de recorrer las principales ciudades de aquella isla, pasó á la de Cuba. Al desembarcar en Santiago, fué detenido por orden de su padre, quien al poco tiempo le concedía permiso para continuar sus viajes. En los Estados-Unidos y especialmente en San Francisco de California, ganó sendos *dollars* que le determinaron á regresar á Europa para emprender mayores estudios; pasando por Liverpool y Lóndres, se instaló en Leipzig, estudiando en la clase de Jadassohn y Reinecke del Conservatorio, pero como á los nueve meses hubiese agotado prematuramente el dinero recogido, regresó á Madrid (1875).

Presentóse al Excmo. señor Conde de Morphy, en el cual halló un decidido é inteligente aficionado que quiso poner término á sus desatentados viajes y hacerle adquirir conocimientos más sólidos: al efecto obtuvo de S. M. el Rey una pensión para Albéniz, con la cual y por consejo de Morphy, que le recomendó eficazmente al célebre maestro Gevaert, se trasladó á Bruselas é ingresó en el Conservatorio en la clase de solfeo, por indicación de Gevaert que conoció que Albéniz había olvidado tan elementales estudios; al poco tiempo se le destinó á la clase elemental de piano de Rummel. Pero no tardaron en renacer sus antiguas aficiones y á la primera ocasión partió para la América del Norte, contratado como acompañante. De regreso á Bruselas dióse á

vivir tan desarregladamente, que tuvo que inmiscuirse en ello el embajador español Sr. Merry de Val, el cual, secundado por Gevaert, le administró tan severa amonestación que logró reanudase con tal ahinco sus estudios, y á los cuatro meses tomó parte en el concurso de la clase de piano del eminente pianista y compositor Brassin, alcanzando por unanimidad el *primer premio con gran distinción*.

Dió en Barcelona un concierto en el teatro de Novedades para poner de manifiesto sus progresos y mediante prórroga de seis meses de su pensión que obtuvo el Conde de Morphy, volvió á Bruselas á completar sus estudios con Brassin. Con el producto de un concierto dado en esta ciudad, siguió al eminente Liszt á Weimar. Buda-Pesth y Roma, recibiendo sus sabios consejos que le fueron de grande utilidad.

Reanudó en 1880 sus viajes artísticos, recorriendo las principales poblaciones de Cuba, Méjico, y República Argentina; en España, Santander, Zaragoza, Pamplona, S. Sebastián y Vitoria. No bastándole los triunfos obtenidos como pianista, quiso ser empresario y director de una compañía de zarzuela en Málaga, Alcoy, Murcia y Cartagena, con desgraciada suerte, teniendo siempre que recurrir á su piano para satisfacer los compromisos que le acarreaban sus ideas artístico-comerciales. Regresó por fin á Barcelona en donde se casó en 1883, logrando el prestigio de su mujer, que se dedicare á estudiar sólidamente y á dar lecciones y conciertos. Siguiendo sus consejos y también el ejemplo y los de alguno de los distinguidísimos artistas que residen en dicha capital, se transformó en poco tiempo Albéniz como pianista y alcanzó el aprecio de sus compañeros y de las personas sensatas. Pero su mala estrella hizo que quisiera aumentar sus ingresos con operaciones bursátiles que, como sucede comunmente, produjeron como resultado una bancarrota que le obligó á refugiarse en los Pirineos en donde dió algunos conciertos; y es fuerza hacer constar que Albéniz satisfizo completamente sus atrasos con los productos de sus conciertos.

Fijó últimamente su residencia en Madrid, en donde su indiscutible talento y la protección del Sr. Conde de Morphy le proporcionaron lecciones de importancia. (1)

Después de esta época pasó algunos años en Londres, dando innumerables conciertos y produciendo sin descanso obras y más obras solicitadas por los principales editores de Europa.

Como no podemos salirnos del plan trazado respecto á los autores modernos, solo diremos que la personalidad artística de Albéniz, ha colocado á este artista en los primeros puestos entre los pianistas y los compositores españoles. Su repertorio de concertista es verdaderamente asombroso y prueba su memoria: se compone de 1 concierto y doce obras diversas de Bach; 2 *suites* y 4 piezas de Hændel; 12 obras de Scarlatti; 2 suites de Rameau; 10 piezas de Couperin; 4 sonatas y 2 piezas de Haydn; 5 conciertos, 5 sonatas y cuatro piezas de Mozart; 2 conciertos, 6 sonatas y 3 obras de Beethoven; 6 obras de Schubert; 2 conciertos, una sonata y 3 piezas de Weber; 2 conciertos, 6 romanzas y 4 obras de Mendelssohn; 1 concierto y 5 obras de Chopin, 2 conciertos de Moscheles; 1 de Ries; 3 piezas de Duseck; concierto y 5 obras de Schumann; concierto y 6 obras de Rubinstein; 6 piezas de Heller; 3 obras de Mayer; 2 conciertos, fantasía y 8 piezas de Liszt; 6 obras de Brassin; 2 caprichos de Morphi; 1 concierto de Grieg, 50 piezas de Albéniz y otras más que es difícil recordar.

Como compositor revela dotes poco comunes, que ha de desenvolver el estudio: son sus mejores obras un *Scherzo*, *Pavana*, *Barcarola*, *Estudio*, *Suite espagnole* y *Suite morisca*, para piano. Además de estas, pueden citarse aunque de memoria, porque en todas hay algo que denota ingenio, 9 *mazurcas*, 2 *caprichos*, 2 *pavanas*, 6 *estudios*, 2 *caprichos andaluces*, *Gavota*, 2 *estudios de concierto*, *Minuetto*, *Sonata*, *Concierto*, 6 *valses*, *Marcha nupcial*, para piano; *Suite*, *Scherzo*, *Serenata morisca* y *Capricho cubano*, para orquesta: *Trio* en *fa*; *El Cristo*, oratorio; *Cuanto más viejo*, *Catalanes de Gracia*, *El canto de salvación*, *San Antonio de la Florida* y *La sortija*, (estrenada con gran éxito en Londres con el título *Opal magic*), zarzuelas, *Album Becquer*, 4 romanzas francesas y 3 catalanas, para canto.

En el momento en que escribo estas líneas, (Abril, 1895) Albéniz se dispone á estrenar en el Liceo de Barcelona su primera ópera, plausible suceso que será festejado por el mérito de la obra y porque significa que el autor ha entrado resueltamente en la vía de otra evolución de su talento.

Alberdi (Manuela)

En 1792 estaba de *sobresaliente de música*, como se llamaba entonces, en el teatro de Granada.

(1) Hasta aquí extracto la biografía que en libro *ad hoc* publicó el Sr. D. Antonio Guerra y Alarcón.

Alberdi (Samuel)

El 23 de Agosto de 1882 murió repentinamente en Salto-Oriental (Buenos Aires) este acreditado profesor. La muerte de este artista, que en sus muchos años de permanencia en la República Argentina supo captarse el aprecio de cuantos le trataron, fué muy sentida.

Alberich (Honorato)

Fué nombrado M. de C. de la iglesia parroquial de Mataró el 5 de Abril de 1815.

Alberni (Fray Mauricio)

Desempeñó durante ocho años, hace ya algún tiempo, la plaza de maestro de cap. y organista de la iglesia parroquial de Granollers (Cataluña).

Albero (Sebastián)

Organista de la R. C. de Madrid, contemporáneo de Joaquín de Ovinta, de Don José Nebra, organista de la misma, y de Don José Elías, capellán de S. M. y organista de las Descalzas. En el ejemplar manuscrito de *Obras de órgano entre el antiguo y moderno estilo, etc.*, de José Elías, que conservo como verdadera joya, Nebra, Albero y Ovinta suscriben los dictámenes de aprobación de la obra, fechado el de Albero, «Madrid y Noviembre de 1749.» En él dice á Elías que «le viene de justicia el reputarle por oráculo de nuestra profesión» y que con justa razón ha días le era muy apasionado «sin que para esto le mueva la vanidad de haber sido en corto tiempo participante de su Escuela.»

Albertini (Vid. **Diaz Albertini y Urioste (Rafael)**

Albertinum (Raphaelem)

Publicó:

Manuale Sacramentum. ... Maiorica apud Gabrielem Guasp, anno 1601, en 4.° á dos tintas, música tip en pentagrama encarnado.

Alberto (Luis)

En la tabla del *Libro de cifras* de Luis Venegas de Henestrosa, impreso en Alcalá, por Juan de Brocar, en 1557, aparece el nombre de este autor junto con los de Antonio (¿Cabezón?), Francisco Fernández, Palero, García Baptista Monjafo, Vila (¿Alberto, el maestro catalán?) de los cuales publica Venegas varias composiciones.

Albesam (Manuel)

En 1885 desempeñaba la plaza de organista de la iglesia parroquial de Santiago, de Madrid.

Compuso:

Un *Himno* al Apóstol Santiago.

Albini (Maria Virginia)

Natural de Madrid, según Saldoni, y cantante de teatro en 1860.

Albiñana y Chicote (Salvador)

Nació en Madrid el año 1861. En Octubre de 1877 fué matriculado como alumno de la Escuela Nacional de Música en primer año de composición y en los concursos públicos efectuados en el mismo establecimiento en Junio de 1884 obtuvo el primer premio.

Albophayel (Mariam Ben)

Hija del árabe español Abraham Ben Albophayel, célebre música y poetisa granadina, que floreció en el siglo XII, y murió el año 555 de la Egira (1159 de J. C.)

Albors y Navarro (.....)

El nombre de este M. de C. me hace recordar el del insigne maestro catalán D. Francisco Valls y la curiosa y empeñada polémica que duró con varias alternativas desde 1715 á 1720. En el artículo dedicado á Valls estudiaré á fondo esta polémica que por sí sola basta para dar idea completa de las doctrinas reinantes entre los músicos de aquel tiempo, puesto que la mayor parte de los de España, especialmente los maestros de capilla, tomaron parte en ella ya en favor ya en contra de la famosísima *entrada de tiple* en el *Miserere nobis* de la célebre *Misa* compuesta por el maestro barcelonés, Francisco Valls, con el título de *Misa sobre la scala aretina*.

El maestro Albors y Navarro abre la lista de impugnadores ó apologistas de Valls, que van por el siguiente órden cronológico: el citado Albors y Navarro —Portería (Gregorio)—Santisso Bermudez (Gregorio) - Valls (Francisco)—Zacarías Juan (Francisco)—Escorihuela (Isidoro) - Martínez de la Roca ¿y Bolea? (Joaquín) —Hernandez (Felipe) —Hernandez (Francisco)—Úbeda y Castelló (Gaspar)—Montserrat (Roque)—Serrada (Isidro) —Tajueco Zarzoso (Gabriel)—Borobia (Pedro Jerónimo)—Casseda (José Sánchez de)—Navarro (.....)—Argany (Gabriel) - Medina Corpas (Miguel) —Benavente y Laredo (Nicolás de)—Martínez de Arce (José)—Araya (Simón) —Yanguas (Antonio)—Egues (Manuel de) - Lázaro (Roque) - Martinez de Ochoa (Simón)—Urroz (José)—Soriano (Miguel) —Cruz Brocarte (Antonio de la)—Apari-

cio (.....)—Iranzo y Herrero (Agustín) —Urrutia (Dionisio de) - Villavieja (.....)—Portería (Francisco)—Texidor (Domingo)—Zubiera (Francisco)—Valls (Miguel)—Marqués (P. Fray Antonio)—Ferrer (José)—San Juan (.....)—Neguerela (.....)—Sarrió (.....)—Nassarre (Fr. Pablo)—Torres (José de) —Sánchez (.....)—Roel del Río (Jacinto)—Ambiela (Miguel) — Sorriba é Ibarra (Nicolás de)—López (Fr. Miguel) —Misieses (Tomás)—Valls (Fr. Diego: es nombre supuesto)—Presiach (.. .....) —Vaz Rego (Pedro).

Casi todos estos maestros publicaron escritos dobles y algunos hasta triples. De los 52 contendientes, 28 fueron favorables á Valls, 17 contrarios (entre ellos el P. Nassare) 6 se mostraron imparciales (uno de ellos el maestro Don José de Torres) ó más bien indecisos y vacilantes: de otro se ignora la opinión.

Albudeite (Marqués de)

Distinguido pianista aficionado, nacido en Madrid el año 1804, discípulo aventajado del maestro Villalba (Francisco). Murió en Madrid el año 1856.

Alcalá (.....)

Guitarrista notable que vivía en Madrid, de donde era natural, por los años de 1840.

Alcalá (Fray Sebastián de)

Figura el nombre de este monje jerónimo, entre otros, en la *Lista de remuneraciones propuestas para los jerónimos del convento de Yuste*. Se lee en dicha lista:

«A fray Sebastián de Alcalá, tenor, y fray Miquel Romero, contralto, ambos hijos de Sta. Engracia de Zaragoza, vinieron á servir en compañía del prior, fray Francisco de Angulo, y parece que se les podrían dar veinticinco ducados á cada uno». La lista data del 15 de Octubre de 1558.

Alcalá Galiano (Jesús)

Director de orquesta del teatro Eslava, de Madrid, el año 1878.

Alcalde (Miguel)

Cantante primer bajo de zarzuela. En 1863 funcionaba en el teatro de San Sebastián.

Alcántara (..... de)

En la colección *moderna* de la catedral de Toledo, poco numerosa pero altamente interesante, compuesta principalmente de 30 volúmenes de obras manuscritas y de *facistol* en *canto de órgano* en la forma llamada atlántica existían ó existen todavía, quizá, si, como me temo las tales colecciones no han sido destruidas por la mano de un vándalo bibliófilo de esos que forman colecciones de miniaturas y letras titulares, muchas composiciones de autores neerlandeses y españoles entre otras de Morales, Guerrero, Navarro, Torrentes, de Alcántara, de Quebedo, etc.

Alcaráz (Dolores)

Cantante aficionada muy aplaudida allá por el año 1841 en el Liceo de Valencia.

Alcaráz (Joaquín)

Actor cantante de las compañías española é italiana que en el año 1794 funcionaban en el teatro de Santa Cruz, dirigida la primera por Francisco Bans y la segunda por el compositor y empresario Antonio Tozzi, director que fué de la compañía italiana de los sitios reales en tiempo de Cárlos III.

Alcaráz (Luisa)

Cantante del teatro del Príncipe de Madrid en cuyo teatro funcionaba por el año 1788.

Alcaráz (Mariana) Vid. **Alcázar (Mariana)**

Alcázar (i) ó Alcaráz (Mariana)

Cantante del siglo pasado, verdadera especialidad en las *tonadillas* jocosas y la representación de tipos de *majas*. Funcionaba en los teatros de Madrid por los años de 1760. Saldoni la llama Alcaráz (Doña Mariana).

Alcobia (.....)

«Tenor, citado por Balbi en el *Essai Statistique*. Residía en Lisboa el año 1822.» (Vasconcellos, *Os Mus. Portugueses.)*

Alcobia (José María)

Decano de los músicos lisbonenses fallecido á los 86 años el día 15 de Abril de 1895

Fué durante muchos años primer violín de fila en el Teatro de San Carlos y director de las orquestas de la Real Cámara de sus Majestades y del teatro de Doña María II.

El maestro Alcobia se limitó ultimamente á desempeñar sus servicios en la Casa Real portuguesa. No era un simple músico de profesión: era un en-

(1) El plural de este nombre me recuerda el de dos berberiscas discípulas de Francisco Peraza "llamadas las Alcázares (que) merecieron ser maestras de muchas monjas en el Convento de San Leandro de esta ciudad„ (Sevilla). Vid. la Biografía de Peraza en el *Libro de descripción de verdaderos Retratos, de Ilustres y Memorables varones* por Francisco Pacheco, en Sevilla 1600.

tusiasta del arte que conservaba en el retiro de su casa el calor de sus entusiasmos ejecutando cuartetos clásicos en cuya ejecución desempeñaba con rara habilidad la parte de primer violín.

Alcolea y Tejera (José)

Publicó:

Elementos de acústica y teoría física de la Música: Un vol. en 8.°, Cádiz, 1883.

Aldana (Enrique)

Artista bilbaino originario de una familia bien acomodada y apreciada

Perdió, siendo muy jóven al autor de sus dias, pasando desde entonces al cuidado de su abuelo, comerciante respetable y acaudalado que pensó dedicarlo tambien al comercio; pero el jóven Enrique, que desde sus más tiernos años había manifestado suma afición á la música, no podía acostumbrarse á los números ni á los cálculos mercantiles. Entregado completamente á sus estudios favoritos, y bajo la dirección de un maestro anciano y rutinario, hizo rápidos progresos en el violín, debidos, mas bien á sus felices disposiciones y aplicación que á las lecciones que recibiera. Desatendiendo sus ocupaciones, é indiferente á las diversiones propias de la juventud, se le vió asistir, como aficionado, á las orquestas del teatro y de las iglesias, en cuyas funciones tomaba una activa parte, llamando siempre la atención de los concurrentes.

En el año 1846 tocó una noche en el teatro, con aplauso general, el *solo* de violín del tercer acto de *I Lombardi*, ejecutándolo de una manera muy distinguida, á pesar de que en aquella época no había recibido todavía lecciones de un buen maestro que le iniciase en los secretos de un instrumento tan difícil y delicado como el violín. En vista de tan privilegiadas disposiciones y de su insistencia en seguir estudiando para perfeccionarse, resolvió la familia enviarlo á París á fin de que se amaestrara bajo la inteligente dirección de un hábil profesor.

Abandonó Bilbao y salió para París en 1847. El célebre Allard, que le dió lecciones, pronosticó al momento sus rápidos adelantos, y comprendió que su nuevo discípulo honraría al maestro y adquiriría envidiable reputación si persistía en su empeño. Negocios de familia le hicieron regresar á Bilbao, en donde tuvo que residir mas tiempo del que convenía á su interrumpida instrucción musical. Mientras permaneció en aquella villa tocó diferentes veces en la Sociedad Filarmónica, donde pudieron apreciar los adelantos que había hecho el aventajado jóven. Volvió por fin á la capital de Francia, y continuó sus estudios, siempre bajo la dirección de Allard, quien pasado el tiempo de la enseñanza, y considerándole ya un profesor, le manifestó que no necesitaba mas de sus lecciones ni él podía tampoco enseñarle nada nuevo.

Entonces fué cuando se presentó en Madrid con objeto de hacerse oir, pero su modestia sin igual, y la desconfianza que tenía de sus propias fuerzas, le detuvieron y no se atrevió á tocar en público. Sin embargo tanto en París como en Madrid, cuantos le oyeron en reuniones privadas quedaron prendados de su manera de tocar, y muchos profesores y distinguidos aficionados pudieran citarse que reconocieron en Enrique Aldana un talento de primer órden.

Después de mil vacilaciones resolvió hacer un viaje á América y fijarse por algún tiempo en Valparaiso, donde le brindaban con un brillante porvenir. Esto era á fines del año 1855 y trascurridos unos tres desde que se había casado con Doña Fátima Olavarría, linda jóven de Bilbao, perteneciente á una familia muy querida en aquella villa y profesora consumada en el piano, que había aprendido como aficionada. Efectuó su embarque en Cádiz y desembarcó en la Habana, no con objeto de permanecer en tan opulenta capital, sino con el objeto de descansar y dar algunos conciertos. El magnífico recibimiento que tuvo, y atendiendo también á las repetidas invitaciones con que su esposa se vió favorecida, para que diese lecciones de piano á varias jóvenes pertenecientes á las familias más distinguidas, influyeron para que mudando de parecer se detuviese en la Habana más tiempo del que se propuso en un principio. Atacado de la fiebre amarilla el 12 de Julio, falleció el 17 del mismo mes. Pero antes había perdido á la única hija que tenía, de escasos meses de edad.

La muerte de Aldana fué muy sentida en la Habana, y concurrió á su entierro un numerosísimo cortejo. No permitiendo sus amigos que el cadáver fuese conducido en carruaje á la última morada, lo llevaron ellos mismos sobre sus hombros. Cerca de cincuenta carruajes cerraban el acompañamiento, en el que iba un numeroso concurso á pié. Se abrió una suscrición que produjo al momento 3,000 pesos que fueron ofrecidos á su afligida esposa, pero ésta se negó á recibirlos, y continuó dando lecciones de piano.

Aldalar (José)

En Noviembre de 1862 desempeñaba la plaza de organista en Azpeitia (Guipúzcoa).

Aldáo (Pedro)

Organista del siglo XVII. Leo sobre este artista en una de las actas del Cabildo de Málaga, fechada el 30 de Enero de 1663: «El Sr. Dean propuso se escribiese á D. Pedro Aldáo, organista de Madrid, para que viniese á ser oído, según tenía pretendido: y de acuerdo con dicho Sr. se escribió para que viniese.»

La plaza de organista y la ración afecta al órgano se había ofrecido en 27 de Julio de 1661 á Don Francisco Medina, organista de Jaén, y ya sabemos que Don Cristóbal Aguilera (Vid. este nombre) informó sobre su habilidad. Mediaron cartas entre el Cabildo y Medina aceptando éste la ración ofrecida, pero pidiendo que «mediante ser pobre y tener que traer consigo á su Señora madre se le diese alguna ayuda de costas.» El Cabildo le dió 15 días de término para que se presentase á tomar posesión. Como Medina «no estaba en venir» según supo el Cabildo por relación de algunas personas de Jaén, llovieron cartas sobre el Cabildo pretendiendo la plaza ofrecida á Medina, de Don Bernardo de Leon, organista de Osma y de Don Pedro Aldáo, objeto de este apuntamiento, que residía en Madrid.

En acta de 2 de Abril de 1663 el maestro de capilla de la catedral de Málaga, Don Francisco Ruiz de Samaniego, «informó acerca del organista Pedro Aldáo, lo que sigue: «El informe que á V. S. se debe dar de las prendas de este organista pretendiente, diré con toda claridad, como tengo obligación. Digo, Señor, que las partes que ha de tener un organista para serlo grande y perfecto, son las siguientes:—La *primera* y más principal, velocidad en las manos, herir bien las teclas, *glosa* clara y distinta y á compás; buena ordenación de la música, buen aire, gala y gusto y buena acción en el tañer.—Lo *segundo* acompañar un canto ó ministril con gala é imitación» (transporte) «un punto alto del tono natural, un punto bajo, que son los accidentales del órgano, y acompañar un *Motete* á sólo por la voz misma con buena elección y echando la voz por de fuera, y también por los accidentales: acompañar un *Psalmo* de á coros, *Misa* y *Villancicos* de repente, puesto el guión delante sin ver el compás siguiendo el aire de la capilla, y de la misma forma por los accidentales.—Lo *tercero*, entender la composición por la cual se conoce la disposición de los acompañamientos si son con los preceptos que pide una facultad y con que puede inventar cada día novedades que ejecutar en el órgano. —Lo *cuarto*, seguir todas las fugas que se le dieren, así con sus intervalos como en contrario movimiento, imitar *Misas*, *Psalmos* y *Magnificat* de *facistol*, siguiendo el mismo aire é *intentos* del autor.—Lo *quinto*, que acompañe dos voces echando la tercera, que es lo más que se ha de pedir á un organista. Digo, pues, que lo que se halla en este pretendiente, lo primero es lo bueno que yo he visto y he oído, así en gala como en velocidad de manos, lindo arte y ordenación.....»

Valía la pena de copiar este interesante documento, que honra al maestro informante y, á la vez, al organista Aldáo.

En acta de 5 Abril de 1663 se consigna que «D. Andrés Villamayor manifestó haber visitado al Sr. Obispo» (de Málaga) «en compañía de D. Gaspar Hoyos, y que éste les manifestó que era de su parescer se recibiese con salario á dicho organista. Después se leyó una carta del maestro del Rey en que informa cuán merecedor es el pretendiente á la dicha ración, etc.»

Según consta del acta celebrada por el Cabildo el día siguiente, «púsose á votación por habas blancas y negras si se había de dar la ración de organista á Pedro Aldáo, y se acordó afirmativamente por nueve votos de 13 que estaban presentes, etc.»

Manifiesta posteriormente Pedro Aldáo (acta de 17 Julio de 1663) «que hace cinco meses está sirviendo el órgano sin salario por la tardanza de S. M. en contestar» (á la propuesta hecha), «por lo cual pide ayuda de costas, y el Cabildo se la acordó afirmativamente.»

Aldáo permanecería al frente de su cargo hasta el año de 1682 en que según acta de 6 Octubre «leyóse un papel informando de la suficiencia de Don N. de Moya, organista que es de la Capilla Real de Granada y recibiéndole en la media ración de organista de esta Santa Iglesia Catedral.»

Aldea (.....)

En una colección inédita de *Música vocal antigua*, fechada desde 1701 al 1705, aparece sin otra indicación el apellido de un autor llamado Aldea.

Aldobera ó Aldovera (Juan)

Actor cantante que á fines del siglo pasado funcionaba en el teatro de Ma-

drid llamado Palacios reales (1788) y en los de la Cruz y del Príncipe (1784.)

Aldomar (.....)

Compositor desconocido del siglo XV del cual conozco una especie de villancico titulado *Pastorcico, pastorcico.....* conservado en los vol. ms. del 1400 que poseía el bibliófilo D. Juan Carreras y Dagas. En el *Cancionero musical de los siglos* XV *y* XVI, transcrito y comentado por Barbieri, aparecen tres composiciones de Aldomar registradas con los núms. 189, 348 y 366. Según observa Barbieri, las coplas de la composición núm. 348 deben ser de época muy posterior á las puestas en música por Aldomar y podrán, por consiguiente, ser consideradas mas bien como glosas del villancico primitivo.

Aldovera (Vid.) Aldobera ó Aldovera (Juan)

Alegre (Sofía)

Profesora de piano nacida en Madrid el año 1838. Ingresó en el Conservatorio de Madrid y bajo la dirección del profesor de piano D. Manuel Mendizabal obtuvo en 1858 el primer premio en el estudio de este instrumento, dedicándose despues, durante algunos años á la enseñanza del mismo.

Aleix y Batlle (Ramón ó Raimundo)

Pbro., natural de Barcelona, maestro de capilla de la iglesia parroquial de Santa María del Mar, cuya plaza le fué concedida el día 4 de Octubre de 1819 por renuncia del maestro Andreví. El maestro Aleix pasó sus últimos días en un estado total de demencia hasta el de su muerte, 1.° de Marzo de 1850, á los 66 años de edad. Regentó la Cap. cerca de treinta años. Produjo mucho pero sus obras no se recomiendan ni por la belleza de la forma ni por la severidad religiosa.

Compuso entre otras obras que no es posible detallar.

1) *La Pasión de Jesu-Cristo*, Oratorio por el maestro Raimundo Aleix, presbítero y *maestro de la capilla de la catedral* (?). Imprimióse el texto del Oratorio en casa Brusi. Personages del Oratorio, cuatro y coro.—Consta la parte musical de las piezas siguientes: Coros—Duo entre *San Pedro* y la *Magdalena*—Cuarteto—Coros finales. Ejecutado el año 1802.

2) *Credo* de la Cuarta Misa á toda orquesta. Partitura. Barcelona 1829.

3) Varios juegos de *Rosarios* con orquesta y voces.

4) La *Presentación de Ntro. Sr.*, drama sacro (Oratorio) á voces y orquesta. Partitura sin fecha ni año.

Alejandría (Pedro)

Publicó:

Naipe filarmónico para juego de sociedad inventado por..... Pamplona, lit de Francisco Ripalda... 1864.

Son 38 cartoncitos en 16° con música, letra en castellano. En hoja adjunta de papel va la instrucción para este juego.

Alejandro (Valentín).

Compositor de música religiosa, autor de una *Misa de Gloria* ejecutada en Septiembre de 1865.

Alemany (José)

Publicó:

Méthode simple et facile contenant une explication claire et precise des principes d' Harmonie nécessaires pour apprendre soi-même á accompagner avec l'orgue ou le piano le Plain-Chant et les Cantiques, dediée au clergé du diocése de Grenoble, par..... Professeur de Musique au petit Seminaire de la Côte-Saint-André. Lyon, Pélagaud, 1862, in 4.° de VIII-66 págs. y LXXVIII láminas de ejemplos de música.

El autor, muy poco conocido, es español, hijo de Pont d' Armentera (Cataluña), nacido á principios de este siglo y establecido en Francia.

Si no publicó obras mejores que el citado método, no se le puede perdoñar haber herrado mucho, y haber publicado una obra que nos honrará muy poco en el extranjero. Trató materias que no entendía y debía de haber empezado por estudiar la harmonía, antes de atreverse á acompañar el Canto llano, poco menos que *de oido*.

Se cita la obra por amor á la verdad, aunque precisado á hablar de ella en términos tan duros.

Alexandre (José)

«Era violín de la Capilla de la Cat. de Orihuela, cuando se presentó á oposiciones á la maestría de San Nicolás (de Alicante)—en competencia con D. Francisco Pérez—por fallecimiento del maestro Iranzo.

«Si se ha de dar crédito á los examinadores, debió ser excelente músico, de vastos conocimientos y consumada pericia, y en tal concepto, fué propuesto en primer lugar de la terna. La plaza, sin embargo, se le confirió á Don Francisco Pérez, y esta elección dió lugar á recriminaciones entre el Supremo Consejo, que por decreto anuló la elección nombrando á Alexandre, posesionándose de su cargo el 2 de Abril de 1807.

«Gozó D. José Alexandre de pocas simpatías, así entre los individuos de la

Cap , como entre ambos Cabildos, que llevaron las manifestaciones de su desagrado, hasta el extremo de acordar, que no se ejecutase ninguna obra suya y que en todos los actos del culto, se usase de las composiciones de sus antecesores..... .Cumpliendo sus deberes patrios, el año 1808 de triste recordación, en virtud de las terminantes órdenes de la Junta Suprema de defensa del Reino contra la invasión francesa, se alistó en el ejército, saliendo el 1.° de Junio para Almansa, donde se incorporó á la división á que fué destinado, permaneciendo en las filas hasta terminarse la guerra, si bien obteniendo del Ayuntamiento la conservación de la plaza y el pago del salario para mantenimiento de una hermana huérfana que dejó en Alicante.

«Verificado el cambio político, en el que, sin duda, el Sr. Alexandre debia de tener sus patrocinadores, el Sr. Pérez, reclamó la reintegración de su plaza de maestro, y obtenida en 9 de Septiembre, quedó el maestro Alexandre separado el 21 del propio mes. Y aun cuando usó del derecho de apelación reclamando con insistencia en 1816, nada consiguió... .

«En el Arch. de la Colegiata (de San Nicolás), sólo existe una obra suya escrita en 1779, que es un *Psalmo, Lauda Jerusalem* á solo y coro, con viols. oboes trompas y bajos, que no carece de mérito, por más que fuera una de las obras escritas en su juventud.» (Ernesto Villar Miralles, *Alicante Artístico-Musical*).

Hasta aquí el Sr. Villar Miralles. Mis noticias particulares me permiten añadir que Alexandre fué discípulo del maestro de Orihuela, Don Joaquín López *(Vid)*, que despues de su separación del magisterio de San Nicolás, de Alicante, tomó posesión del de la Cat. de Orihuela el 1.° de Septiembre de 1815 y, por último, que falleció (en Orihuela, sin duda) el 24 de Enero de 1832.

Aleu (Buenaventura)

Profesor de orquesta oriundo de Cataluña, compositor y, durante sus últimos años, apuntador de los principales teatros de ópera, de Barcelona.

Aleu (Narciso)

Cantante barítono que después de funcionar allá por el año de 1861 se estableció en París dedicándose á la enseñanza del canto y del piano.

Alfaro (Elías)

Artista venezolano, profesor de violin y director largos años de la orquesta del Gran Teatro de Tacón, de la Habana, en las funciones dramáticas. Tomó parte en algunas de las fiestas del Liceo Artístico y Literario, á cuya sección de música pertenecia.

Alfonsi (Gundisalvus) Vid. **Alfonso Gonzalo**

Alfonsiris

Era Alfonsiris un notable cantante establecido el siglo pasado en Madrid. Manejaba con gran destreza y arte la voz de falsete, y se le oía de buena gana cuando cantaba. Como solían hacer los actores de aquella época, salió al tablado con otros dos, púsose á cantar artificiosamente un ingenioso *romance* y empezó á repetir el vulgo:—*Cante solo Alfonsiris.* El agradeció el favor, despidió con mucha cortesía á sus compañeros y prosiguió su *romance*. Volvió á mayor ruido el vulgo y á decir:—*Cante solo.* El, admirado y turbado, respondió:—*Ya estoy solo, señores.* Y el vulgo, impaciente, volvió á decir: *No está aquí solo: váyase á cantar donde esté solo, donde nadie le oiga.....* Y el pobre Alfonsiris, silbado y corrido, se fué con la música á otra parte, porque no dió gusto á los señores.

Alfonso de Aragón

Llamado *el casto*, I de Cataluña, II de Aragón, fué proclamado rey en las Cortes generales que se celebraron el año de 1162 en Huesca. *El que trovó*, dicen de él los cronistas para distinguirle de los otros Alfonsos, y por esto se le considera como el primero ó el más antiguo, al menos, de los poetas catalanes conocidos.

No se conserva sin embargo de este rey-trovador más obra que aquella canción de amores que comienza

Per mantas guisas m' es datz
joys e deport è solatz:
que per vergiers e' per pratz,
es per fuelhas e per flors,
e per temps qu' es refrescatz
vei alegrar lhautadors:
mas al meu chan neus ni glaz
no ni ajuda, ni estaz,
ni res, mas Dieus et amors, etc.

Alfonso fué gran protector de los trovadores y entre estos fueron sus predilectos, Pedro Vidal, el monje de Montaudon, Folquet, llamado el de Marsella y varios otros

Alfonso V de Aragón

Merced al buen gusto de los reyes de Aragón, desde Pedro IV á Alfonso V inclusive, en cuyas cortes brillaban los

músicos más notables de su tiempo, tanto los nacionales cristianos y moros cuanto los extranjeros que hacían venir de Francia, de Flandes y de Alemania, el arte tomó gran desarrollo en los siglos XIV y XV.

Alfonso V de Portugal

Décimosegundo rey de Portugal y de los Algarbes, llamado *el Africano*. Nació en Cintra el día 15 de Enero de 1432 en donde murió el 28 de Agosto de 1481. Dotado de una inteligencia viva para las artes y las ciencias y de un deseo ardiente de poseer conocimientos en varios ramos del saber, fué el primer monarca portugués que fundó las bases para crear una biblioteca en su palacio de Evora para lo cual mandó llamar algunos sabios con encargo de que escribiesen la Hist. de Portugal. Las artes en general y particularmente la música débenle mucha estimación. Según parece su maestro de música fué Tristao da Silva. Enriqueció la capilla real con mayor número de cantores á quienes estimuló y protegió con verdadero celo.

Alfonso X

Rey de Castilla y León, llamado con justa razón *el Sabio*, fué hijo de Fernando III *el Santo* Cuando subió al trono en 1252, ya había conquistado á Múrcia. Rindiéronle homenaje el Rey de Portugal y los moros de Granada y Niebla. Tomó á Jerez, Medina Sidonia, Lebrija y otras plazas Fué elegido emperador de Alemania cuando el gran interregno, y murió abrumado de pesares, causados por la rebelión de su hijo Sancho y de los grandes, en 1284 Viéndose prevenido de la muerte en el año 1252 su padre, dejó muy encargado á Alfonso su hijo, la formación de un sistema legal en lengua castellana, acomodado á la constitución de sus pueblos. Educado Alfonso por maestros muy hábiles á diligencia de su padre y abuela, fué un prodigio de erudición universal en aquel siglo. Sus obras juntas ocuparían muchos volúmenes, y muchos más las que de toda suerte de ciencias humanas y divinas hizo componer ó traducir en castellano.

Cultivó la poesía, la astronomía y fué un filósofo y un gran legislador. Redactó los códigos llamados *Fuero Real* y las *Partidas*, el *Libro del Tesoro*, las *Tablas astronómicas*, llamadas *alfonsinas* y la magna obra que tiene completa relación con el presente estudio, las famosas *Cantigas*.

El reinado de Alfonso X fué el asilo del olimpo provenzal Todos los poetas y trovadores de renombre merecen hospitalidad y protección del gran rey á quien ha de señalarse también un puesto entre los mismos trovadores. ¿Pudo este príncipe tener presentes las formas líricas de los provenzales y catalanes al cantar en variedad de metros los *Milagros y loores de Santa María*, tema poético-religioso de las *Cantigas*?

El principio del Prólogo de la colección de poesías del rey Alfonso, que contiene las *Cantigas* en lengua gallega ó portuguesa está escrito en pergamino avitelado de letra primorosa, iluminado todo de colores y cada *Cantiga* tiene notada la música sobre la primera copla y estribillo que traen casi todas.

El libro de las *Cantigas* no sale de los límites religiosos. Su música, como se comprenderá, no es concertante sino simplemente melódica y escrita en el estilo y formas anteriores al desarrollo que el arte músico tomó durante el siglo XV.

La obra empieza por el Indice en el cual se descubre el autor en varias coplas, cuyo principio es:

Don Alfonsso de Castela
De Toledo, e Leon,
Rey, é ben des Compostela
Ta ó Reyno daragón, etc.

Entre los títulos pone el de *rey de romanos*, por donde consta haber compuesto el libro despues de la malograda elección que de él hicieron por sola su fama. Síguese el Prólogo, que empieza:

Por que trobar é cousa, en que iaz
Entendimento, poren quen ó faz,
A ó daver, é de razón assaz,
Per que entenda, è sabia dizer
O que entend, è de dezir lle praz:
Ca ben trobar assi sa de fazer.

No fueron estas solas las obras poéticas del rey, pues en el mismo Prólogo dice:

. . . . . *e ar*
Querreime leixar de trobar de si
Por outra dona, è cuid à cobrar
Por esta quant en as outras perdi. (1)

Hay una edición moderna de *las Cantigas*, publicada por la Real Academia Española é impresa en Madrid, (Luis Aguado, 1889, dos vols. gr. en 4.°) con un glosario y un luminoso estudio histórico y filológico escrito por el Sr. Marqués de Valmar.

Don Alfonso *el sabio* fundó una cátedra de Música en la Universidad de Salamanca entre cuyos doctores figuraron

(1) Y en adelante quiérome dejar de hacer versos desde hoy por otra Señora, y procuro recobrar en esta cuánto en las otras perdí.

Ubredo, Ramos de Pareja, Salinas y otros famosos maestros españoles.

Nadie ha ahondado tan bien en el estudio del libro de las *Cantigas del rey sabio*, recientemente publicado por la Academia Española, como el Sr. D. Marcelino Menendez y Pelayo, de cuyo autor extractamos gran parte de los artículos consagrados á esta monumental edición, que vieron la luz en la *Ilustración Española y Americana*, números VIII, IX y X pertenecientes al año de 1895: «Las cuatrocientas *Cantigas de santa María*, en que exhaló su ardiente devoción el Rey Sabio, increpaban en mudas voces desde las bibliotecas de El Escorial y de Toledo á la inerte y olvidadiza erudición española, que dejaba en el polvo tales tesoros, mientras contemplaba indiferente á los filólogos de Italia y á los editores de Alemania divulgar uno tras otro nuestros primitivos cancioneros.

Las *Cantigas* eran una especie de libro de lujo que solía exhibirse en El Escorial á los profanos visitantes para que se recreasen con los vivos colores de las miniaturas: algunos eruditos las habían hojeado con mano distraída, formando sobre ellas someros y generalísimos juicios, que los dispensaban de internarse más en aquella intrincada selva de leyendas: la inmensa mole de las *Cantigas*, el dialecto en que están escritas, la especial erudición que su contenido requiere, eran otras tantas circunstancias bastantes para arredrar á los amigos de la literatura fácil y amena. El mismo Amador de los Ríos, que ciertamente no puede contarse en este número y que había leído y aún extractado las *Cantigas*, pasó muy de largo sobre ellas en su monumental *Historia de la literatura española*, contrastando este laconismo con la habitual difusión de su estilo en cosas de menor importancia. Pero lo que dijo fué exacto en general, y desde luego muy superior á las exiguas noticias de Sarmiento, Sánchez y Rodriguez de Castro, no menos que á las indicaciones ocasionales de Ortiz de Zúñiga *(Anales de Sevilla)*, Papebrochio *(Actas de San Fernando)*, Mondéjar *(Memorias de Alfonso el Sabio)*, y otros historiadores, merced á los cuales siempre había quedado una vaga tradición de la existencia y carácter del libro. Los insignes eruditos extranjeros que en gran parte renovaron nuestra historia literaria de los tiempos medios, Buterweck, Clarus, Wolf, Lemcke, no pudieron adelantar nada, en este punto, porque les faltó la inspección personal de los códices en que se guarda el cancionero sacro del Rey de Castilla, y tuvieron que fiarse de lo poco y malo que decían los nuestros.

«Era imposible juzgar del valor é importancia de las *Cantigas* mientras las *Cantigas* no estuviesen totalmente impresas. No habían faltado esfuerzos de iniciativa individual para lograrlo: de Don Florencio Janer sabemos que intentó tal publicación, que hubiera salido muy mediana, á juzgar por otras suyas, en que demostró más buena voluntad que ciencia paleográfica. Con los bríos de la mocedad, y con caudal más positivo de conocimientos literarios, derivado principalmente de la enseñanza de Amador de los Ríos, quiso hacer otro tanto nuestro compañero de profesorado D. Miguel Morayta, que ojalá hubiera perseverado en tales estudios, para los cuales mostraba no vulgares disposiciones. Morayta, por los años, 1864 á 1865, tenía ya copiada una gran parte de las *Cantigas* y meditaba publicarlas todas; y aunque naturalmente hubo de fracasar su proyecto ante invencibles dificultades materiales, basta leer los extractos y artículos que por entonces publicó en *La Reforma*, en la *Revista Ibérica* y en otros periódicos, y que son de lo más discreto y formal que hasta entonces se había escrito sobre la materia, para no regatearle el título de iniciador donde tan pocos hay que citar. Sólo á un olvido involuntario podemos atribuir la omisión de su nombre en el prólogo de la edición académica de las *Cantigas*, en que tampoco se menciona el bello estudio de D. Juan Valera (1872), trabajo de poca extensión y poco alarde erudito, pero de mucha sustancia crítica y de muy buen gusto.

«A la Academia Española cabe la gloria de haber colmado el deseo de los doctos con una reproducción, no solamente cabal, sino monumental y espléndida, del texto de las *Cantigas*. Diez y siete años ha durado la elaboración, y este plazo, largo en sí, no lo parecerá tanto á quien considere que tales obras, si han de ser duraderas, no toleran improvisación, y que en la presente no solo ha habido que vencer obstáculos materiales de varias especies, sino que toda la labor verdaderamente hercúlea de la introducción y del glosario ha cargado, puede decirse, sobre los hombros de una sola persona, que, para ejemplo y enseñanza de todos, en estos tiempos en que la pereza de espíritu y la facilidad abandonada se disfrazan con el manto de la amenidad y del *modernismo*, es un anciano tan debil y achacoso de cuerpo como robusto é incansable de entendimiento, que ha querido y sabido suplir con los pro-

digios de su trabajo individual lo que en otros países más afortunados hubiera sido tarea bastante para una legión de trabajadores jóvenes educados en los procedimientos de la filología romance, que en España no se aprenden ni se enseñan, á lo menos oficialmente, en ninguna parte, como no sea en algún rincón de la desierta Escuela de Archiveros. Hasta lo que falta y lo que sobra en esta adición de las *Cantigas* revela un esfuerzo tan meritorio y tan heroico, una honradez de investigación tan loable, que apenas hay palabras con que encarecerlo ni gratitud con que pagarlo.

«Pero en España, ¿á quién le importan estas cosas? ¡Si se tratara de algún libelo desvergonzado ó de alguna novela naturalista! Cinco años llevan de impresas las *Cantigas*, y quisiera equivocarme, pero creo que este anuncio bibliográfico es el primero que se publica en España acerca de ellas. Los regionalistas gallegos harto tienen que hacer con renegar de Castilla y deslindar su confuso abolengo céltico y suevo. Entretanto, los castellanos les han impreso las *Cantigas*, los italianos les han impreso los *Cancioneros*, y es muy posible que los rarísimos textos en prosa se queden eternamente inéditos si algún francés ó algún alemán no los imprime. Bueno es el lirismo patriótico, pero convendría que á la fe acompañasen las obras, y que no se quedase todo en fantasmagoría de selva druídica ó de castillo feudal, cuando no en pretexto de malos versos ó de fiestas de verano.

«Las *Cantigas*, como es sabido, se distinguen de los restantes cancioneros galaico-portugueses por dos circunstancias muy esenciales; primera, la de ser obra de un solo poeta; segunda, la de versar sobre un solo asunto. Alfonso *el Sabio* hizo en su mocedad versos profanos, ligeros y aun escandalosos, que en los Cancioneros de Roma se encuentran, y que con rara sagacidad ha ilustrado recientemente Césare de Lollis; pero en su edad madura no fué más que trovador de Santa María, ni dedicó sus versos á otro asunto que á la alabanza de la Santísima Virgen, agotando en estas composiciones suyas todo el caudal de las leyendas piadosas de la Edad Media y todos los artificios y combinaciones métricas de las escuelas trovadorescas. Estas poesías, cuyo número es verdaderamente asombroso, pueden dividirse en dos grupos: uno, de canciones puramente líricas, sin narración alguna; otro de poesías narrativas, aunque líricas por el tono, por la composición y por el metro. El primer grupo contiene sesenta y cuatro, de las cuales hay cuarenta en *loor* de la Virgen, seis *de petición y gratitud*, doce para las principales *fiestas de Santa María*, para *los Siete Dolores*, etc., cinco para las *fiestas de Nuestro Señor*, y cinco *adicionales*. En opinión de Monaci, esta parte del Cancionero sagrado del Rey Sabio tiene mucha relación con las *Laudi* italianas, así en la sustancia como en la forma, y puede servir para ilustrarlas. Las cantigas narrativas llegan á *trescientas sesenta*, y puede decirse que recopilan todo el vasto siclo de las leyendas *marianes*. El rey mismo compuso la música de todas estas canciones, y llamó sin duda á los mejores iluminadores de su tiempo para que hiciesen la estupenda ilustración de los hechos que en ellas se narran; y, finalmente, tanto aprecio hizo de esta labor poética suya, que él, que en su testamento apenas quiso mencionar ninguna de sus obras, tan numerosas y tan ricas de sabiduría, mandó que estos Cancioneros se custodiasen en la misma iglesia de su enterramiento, y que todos los años en las fiestas de la Virgen fuesen cantados sobre su tumba, ora estuviese en la Catedral de Sevilla, ora en Santa María la Real de Murcia.

«No sabemos si por los trastornos que siguieron á la muerte del Rey Sabio aquella disposición llegó á ser estrictamente observada: algo de ella, aunque en modo más profano, ha cumplido ahora la Academia Española, poniendo en circulación este venerable relicario de nuestra primitiva poesía religiosa. Veamos cómo.

«Procedamos ahora á dar breve idea de esta espléndida publicación, no tan divulgada aún como su importancia exige, é inaccesible para muchos por el alto precio de sus ejemplares. Se divide en dos grandes volúmenes, que, salvo accidentales reparos, pueden contarse entre las muestras mas señaladas de nuestra tipografía moderna, y honran en gran manera las clásicas prensas de Aguado. En papel, y tipos y estampación conservan estas *Cantigas* la tradición de los hermosos libros que en el siglo pasado salieron de casa de Montfort ó de Ibarra.

«Abrese el tomo primero con una introducción de 226 páginas, trabajo del Sr. Marqués de Valmar; y un extracto del argumento de cada cantiga, con indicaciones bibliográficas sobre sus fuentes, debidas en parte á la diligencia del propio colector, y en parte muy considerable á la de otros eruditos extranjeros, y alguno español, cuyos nombres

mencionaremos más adelante. Para apreciar rectamente el mérito de estos preliminares y el de la edición misma, conviene recordar las condiciones á que ha de sujetarse la publicación de este género de textos, y ver hasta qué punto han sido cumplidas en la presente.

«Ante todo, lo más esencial es la pureza é integridad del texto mismo. El de las *Cantigas* ha llegado á nosotros en tres principales códices, uno de la Biblioteca del Cabildo de Toledo y dos de El Escorial. El toledano parece el más antiguo, y tiene enmiendas marginales que, con poca verosimilitud, se han atribuído al regio autor; pero es también el más incompleto. No así el que podemos llamar Escurialense 1.°, que en esta parte le aventaja mucho, así como tambien al Escurialense 2.°, que debió de constar de dos tomos, pero del cual ahora sólo existe el primero, con 193 cantigas. Lo que hace á este códice verdaderamente extraordinario y peregrino son las 212 láminas en oro y colores que contiene, las cuales son monumento capital, ya que no único, del arte de la iluminación pictórica en España durante los siglos XIII y XIV, y museo el más rico que puede encontrarse de indumentaria, mueblaje, armas y edificios de la Edad Media. El estilo de estas miniaturas atestigua la influencia del arte francés; pero desde luego puede afirmarse, por testimonio de Paul Meyer, que son enteramente diversas de las que acompañan á los *Miracles de la Vierge*, de Gautier de Coincy; y hoy por hoy no se puede ni afirmar ni negar que fuesen españoles, aunque educados en la escuela del Norte de Francia, los ignorados artistas que ejecutaron tales representaciones

«Prescindiendo de otros códices de las *Cantigas* que existieron en tiempos pasados, pero de los cuales no queda más que el recuerdo, sólo puede citarse, además de estos tres que tenemos en España, uno incompleto y al parecer bastante incorrecto que posee la Biblioteca Magliabechiana de Florencia, con 104 cantigas, entre loores y milagros. Descubierto este códice cuando ya la edición del texto estaba terminada, no se han podido utilizar á tiempo sus variantes, que brindan con materia de importante estudio á cualquiera de los doctos filólogos con que hoy se envanece Italia. Pero por meditación del profesor de Pisa Dr. Emilio Teza, logró el Sr. Cueto copia de dos cantigas inéditas que el códice florentino encierra, y pudo completar con ellas su edición, insertándolas en los preliminares.

«Aunque las discrepancias entre los tres códices españoles de las *Cantigas*, gracias á la feliz circunstancia de ser todos muy esmerados y escritos con gran magnificencia, no sean tantas como pudiera creerse, todavía ha tenido que ser largo y difícil el trabajo de la reproducción paleográfica, en que principalmente intervino como auxiliar el finado D. Fausto López Villabrille. Por supuesto que se ha huído del antiguo y fatal sistema ecléctico de mezclar en un mismo texto variantes de diversos códices. La edición vá ajustada á uno solo, el mejor y más correcto, que es el Escurialense 1.°, pero se consignan en notas todas las diferencias que presentan los otros dos.

«Esta edición reproduce, pues, de un modo completo y fidedigno la parte literaria de las *Cantigas*. No sucede lo mismo con la parte artística; pero no creemos que esto pueda ser motivo de fundada acusación contra la Academia Española, que ni por el peculiar objeto de su instituto, ni por los recursos de que podía disponer para tal empresa, era la llamada á realizar totalmente el *desideratum* de la erudición arqueológica en este punto. Una edición monumental de las *Cantigas*, para llegar á aquel punto de perfección que cabe en lo humano, debía reproducir íntegra la música de las canciones, traduciéndola á notación moderna; debía reproducir asimismo todas, absolutamente todas las miniaturas en oro y colores que realzan esos incomparables manuscritos. Las *Cantigas* no son solamente un libro literario, un cancionero como tantos otros; son principalmente una especie de Biblia estética del siglo XIII, en que todos los elementos del arte medioeval aparecen enciclopédicamente condensados. Por eso, aún siendo verdaderamente regia esta edición, todavía recelamos que ha de parecer harto modesta á los que hayan visto los códices de El Escorial. No podrá menos de acontecerles lo que á los ancianos judíos que habían visto el templo de Jerusalén antes de la cautividad, y encontraban pobre y mezquino el segundo templo que se levantó después de la vuelta. Diez copias cromolitográficas de otras tantas láminas no bastan para dar idea de aquel tesoro artístico, mucho más dejando, como dejan, harto que desear «en fidelidad, primor y corrección», como advierte con plausible imparcialidad el sabio autor del prólogo. Ni él ni la Academia son responsables de ello en manera alguna. Hay siempre gran trecho de lo que se piensa, desea ó imagina á lo que en definitiva es factible; y en España, por

nuestra nacional penuria, son más inasequibles tales empresas que en parte alguna. Queden reservadas, pues, para tiempos más felices, y entretanto contentémonos con poseer magníficamente impreso el texto, aunque sea sin música y sin iluminaciones. Otro reparo puede hacerse, fundado en esta magnificencia misma; y con mi genial franqueza he de añadir que por mi parte no hubiera dudado en someterle á la opinión de la Academia, si yo hubiese tenido la alta honra de pertenecer á ella en el tiempo ya lejano en que se trató del modo y forma de imprimir las *Cantigas*. Lo que entonces se resolvió, sería sin duda lo más acertado, y yo por mil razones no puedo ni debo impugnarlo; pero puesto que era humanamente imposible dar una edición monumental con todos los requisitos que podían desear los más exigentes, tengo para mí que los únicos *lectores* posibles de las *Cantigas* (que podrán ser por término aproximado un centenar en toda Europa y aún pienso que me excedo algo en el cálculo), los que necesitaban ese texto para estudios comparados de gramática ó de literatura de los tiempos medios, en una palabra, los profesores y los estudiantes de filología romance, que son el verdadero, aunque limitado, público para esta clase de libros, hubieran preferido una edición más cómoda de manejar, más humilde de aspecto y más adecuada á la ordinaria flaqueza de sus bolsillos; una edición, en suma, cuyo coste no excediese del ya bastante elevado que tienen los cancioneros portugueses publicados por el editor *Niemeyer*, de Halle, bajo la dirección de Monaci. Ningún libro de erudición puede resultar muy barato, si se imprime como Dios manda; pero ¡hay tan poca gente en disposición de pagar cuarenta duros por un libro, de poca amenidad y de difícil inteligencia! Las *Cantigas*, tal como están, parecen destinadas á un público de grandes señores y de banqueros, que probablemente no han de ser los que más soliciten su lectura. En cambio, la magnificencia de la edición (y en esto hablo por experiencia propia) dificulta su manejo y la hace sumamente embarazosa para todo estudio formal y seguido. Teme uno estropear tan preciosos volúmenes dejándolos rodar sobre la mesa de trabajo, y por otra parte es necesario un atril para moverlos.

«Pero dejando á un lado lo material de la edición, cuyas ventajas y desventajas quedan imparcialmente señaladas, y continuando el breve examen que de la parte intrínseca veníamos haciendo, conviene fijarnos en el inmenso trabajo de interpretación y comentario que acompaña al texto. Toda publicación del género de las *Cantigas*, reclama principalmente tres cosas: un vocabulario y una gramática; un estudio sobre las fuentes; una apreciación general del valor histórico y literario del documento.

«El vocabulario está hecho: ocupa más de una tercera parte del tomo II, y es una labor verdaderamente hercúlea, que llena el ánimo de asombro y reverencia, cuando se repara que ese *Glosario* no es obra de un filólogo de profesión, en edad robusta y educado en los métodos modernos, sino fruto del esfuerzo individual de un filólogo *autodidacto*, que no pudo aprender de joven lo que en su tiempo no se sabía, y que tocando ya en los umbrales de la vejez, emprendió por sí solo, en un país donde no hay escuela de filología, ni libros de ella apenas, un estudio árido, prolijo, ingrato para quien había pasado toda su vida en las amenidades de la crítica estética y en el trato familiar con los más altos ingenios de todas las literaturas. Que en este *Glosario*, y sobre todo en la parte etimológica de él, haya cosas controvertibles y acaso erróneas, como en todos los glosarios del mundo, los cuales tienen que ser imperfectos y sujetos á continua rectificación por su índole misma; que se noten en él faltas y sobras y quizá cierto abuso de erudición extemporánea, defecto en que fácilmente cae el que tiene á la vista tantos y tan ricos materiales como se han ido acumulando sobre algunas ramas de la filología neolatina, son lunares que no afean el mérito del conjunto, que es, además de un grande y útil trabajo, un bueno y meritorio ejemplo, que ojalá encontrase imitadores en nuestra juventud, tan desapegada de todo trabajo serio.

«Ya he insinuado antes el reparo más grave que se puede objetar á este *Glosario*. Se dirá, y con razón, que es riquísimo en referencias al antiguo francés y al provenzal, y por el contrario extremadamente parco en el empleo de textos galaico-portugueses, que son los que en primer término parece que debían figurar en la interpretación del más antiguo monumento de la literatura gallega. La lengua poética de las *Cantigas*, ó por mejor decir, la lengua poética de Galicia (que seguramente tuvo monumentos más antiguos que éste, porque su relativa perfección no pudo ser obra exclusiva de un rey poeta, ni tales milagros pueden aceptarse

en buena crítica), se modeló indudablemente sobre el tipo de la lengua de los trovadores de Aquitania; pero nunca ha de olvidarse que no fué hija, sino hermana, aunque de más tardío desarrollo; y que al desprenderse del latín vulgar, siguió un proceso evolutivo propio, y este es el que principalmente hay que estudiar, y el que en rigor apenas ha comenzado á estudiarse, puesto que no hay en el campo de los estudios románicos territorio menos explorado que el galaico-portugués, que, á decir verdad, no cuenta hasta ahora más que con un solo, aunque muy notable cultivador: Adolfo Coelho, el sabio autor de la *Gramática histórica de la lengua portuguesa*. Es lástima (lo digo sinceramente) no ver figurar su nombre en la lista de las personas que han colaborado de algún modo en el trabajo de las *Cantigas*. No aparece más nombre portugués que el de Teófilo Braga, muy respetable sin duda en el campo de la historia literaria, pero que nunca ha hecho profesión de filólogo, lo cual exige aptitudes muy diversas y que rara vez se ven reunidas en una misma persona, á menos de tener el poder genial de un Grimm ó un Díez.

«Al *Glosario* debían preceder unas nociones gramaticales, por someras que fuesen, de la lengua de los cancioneros galaico-portugueses, sin las cuales tiene que resultar algo empírica la declaración de los vocablos, y queda en el aire su proceso morfológico, el cual importa más que su correspondencia en las demás lenguas romances. Y si se atiende á la portentosa riqueza de formas que pueden sacarse del Cancionero de la Vaticana, del de Ajuda, del Colocci Brancutti, no puede menos de lamentarse que sean tan pocos los pasajes de estos cancioneros que se traigan para ilustración del texto de Alfonso *el Sabio*, cuya clave más próxima debe buscarse en los monumentos poéticos de la misma lengua en que él escribía, y que sustancialmente se mantuvo la misma durante dos centurias Tampoco abundan, y muchas veces hacen falta, las comparaciones con el gallego y el portugués modernos.

«El *Glosario*, pues, aunque magistral si se le compara con los de D. Tomás A. Sánchez, con el del Cancionero de Baena, con los que llevan algunos tomos de la Biblioteca de Rivadeneyra, y en general con todos los que acompañan á los textos de la Edad Media publicados hasta ahora en España; y suficiente de todas maneras para su primordial objeto, que es facilitar la lectura del original, no puede considerarse como definitivo, ni por tal le estima la modestia de su egregio autor. Es, y esto basta, un monumento de ciencia y paciencia aplicadas á una materia enteramente virgen, y en que «sólo el atreverse era heroísmo», según la sabida frase de Reinoso.

«Después de la lengua de las *Cantigas*, lo primero que llama la atención en ellas son los orígenes de cada una de las tradiciones devotas que este vastísimo repertorio encierra. No hay colección más rica de leyendas exclusivamente *marianas* en toda la literatura de la Edad Media. Este punto está sabia y admirablemente tratado en el capítulo IV de la *opulenta* introducción del Marqués de Valmar, como justamente la califica Teófilo Braga. El docto colector empieza por clasificar estas fuentes, reduciéndolas á los siguientes grupos: *a*) Legendarios latinos de la Edad Media; *b*) Narraciones latinas de carácter menos universal y cosmopolita, formadas por lo general en santuarios famosos; *c*) Colecciones de milagros escritos antes de fin del siglo XIII en las demás lenguas neolatinas; *d*) Tradiciones y consejas orales; *e*) Impresiones y recuerdos de la propia vida del sabio Rey ó de las personas de su familia. Entre las primeras sobresalen el *De Miraculis Beatæ Virginis Mariæ* del monje de Cluny, Gualtero; el libro VIII del *Speculum Historiale*, de Vicente de Beauvais; el *Liber de Maraculis Sanctæ Dei genitricis Mariæ*, atribuído, al parecer con no bastante fundamento, al benedictino Pothon; y como única colección formada en España, que conozcamos hasta ahora, el *Liber Mariæ*, del franciscano Gil ó *Egidio* de Zamora, del cual el P. Fita ha dado á conocer en el *Boletín de la Academia de la Historia* hasta cincuenta leyendas combinadas con otras tantas cantigas. Entre las colecciones de índole local relativas á santuarios particulares, hay que citar en primer término la del monje Hernán de Laon, *De Miraculis Sanctæ Mariæ Laudunensis*; la de Hugo Farsito, discípulo de San Bernardo, *De Miraculis Beatæ Mariæ Suessionensis*; la de los milagros de Nuestra Señora de Rocamador, etc Pero aparte de las fuentes escritas, que vió sin duda en crecidísimo número el devoto poeta de las *Cantigas*, invoca á cada momento la tradición oral:

> Mi contó un crérigo
> que o achou escrito.....
> .....que eu oy.....
> .....que contaron á mí.

Como Vicente de Beauvais, el llamado

Pothon, y Gil de Zamora suelen copiarse hasta en las palabras, y el Rey Sabio, por el contrario, procede con libertad poética, no siempre es posible determinar cuál de los tres repertorios tenía á la vista el Rey Sabio; pero todas las probabilidades están á favor del primero, no solo por ser el más copioso, célebre y autorizado, sino por constar de un modo positivo que la grande obra enciclopédica del famoso dominico había sido enviada en don por el rey de Francia, San Luís, al de Castilla

Mucho más difícil es determinar las relaciones de las *Cantigas* con las dos colecciones más célebres de milagros de la Virgen en lengua y poesía vulgares, la francesa de Gautier de Coincy y la castellana de Gonzalo de Berceo. El modo de exposición rápido y lírico de las *Cantigas*, contrasta tanto con la narración lenta y detallada de los otros dos poetas hagiográficos, que no es posible establecer parentesco directo entre unas y otras versiones, las cuales, por otra parte, tienen un mismo fondo general. Ni siquiera la influencia directa de Gautier de Coincy en Berceo está tan probada como parecen creer algunos eruditos franceses, aunque sea en sí misma muy probable. Todo cuanto sobre este punto se escribe en la introducción es digno de grande alabanza, por la imparcialidad, el discernimiento y la mesura con que están presentados los datos del problema. El espíritu sutil y perspicaz del autor luce principalmente en la comparación minuciosa de los detalles de las leyendas, único camino seguro para establecer su árbol genealógico. El resultado, sin embargo, no puede pasar en la mayor parte de los casos de una aproximación discreta, por la especial manera sintética y condensada con que trata los asuntos el Rey trovador, como cuadraba á la índole subjetiva y musical de su poesía, en que sólo el tema es narrativo.

«A falta, pues, de la fuente inmediata que es en la mayor parte de los casos inaveriguable, importa reunir el mayor número de concordancias posibles en todas las literaturas de la Edad Media, y esta es la tarea que con pasmosa erudición y diligencia han llevado á cabo, secundando al Marqués de Valmar, varios investigadores extranjeros, distinguiéndose entre ellos, por el número y rareza de las indicaciones que ha aportado al trabajo común, el docto profesor de Viena Adolfo Musafia. Las hay también, muy curiosas y estimables, de Meyer, de Alejandro de Ancona, de Ernesto Monaci, de Emilio Teza, de Teófilo Braga, del P. Fita y algunos otros. Poco de importancia faltará en tan copioso arsenal bibliográfico; más bien podrá decirse que algo sobra; pero aun esto mismo redunda en elogio de la buena conciencia del Sr. Marqués de Valmar, que por un deseo muy loable, aunque quizás nimio, de dar á cada uno lo suyo, no ha temido repetir muchas referencias y citas idénticas, consignándolas hasta en la propia lengua en que sus autores se las trasmitieron.

A este trabajo acompaña otro no menos prolijo, difícil y meritorio; tanto, que á los meros aficionados puede ahorrarles la lectura seguida del libro, y á los que quieran estudiarle con fundamento, ó recordarle después de estudiado, les sirve de índice razonado y de guía segura y sistemática. Es un extracto de los argumentos de las *Cantigas*, clasificados, además, por grupos, para que sea más fácil comparar entre sí las de asuntos análogos, y apreciar los distintos matices de sentimiento y las diversas formas de expresión que toma en la poesía de la Edad Media la devoción á la Virgen.

«Pero las *Cantigas*, no sólo importan por su valor lingüístico y por su contenido hagiográfico, sino por la extraordinaria variedad y relativa perfección de sus formas métricas. Son, tomadas en conjunto, la más antigua manifestación lírica conocida hasta hoy en ninguna de las literaturas de la Península, y no muy posterior á las pocas muestras que tenemos del metro épico castellano. Por ellas habrá que comenzar cuando alguien intente hacer una prosodia histórica que todavía nos falta. Sobre este punto versa un capítulo de la introducción, el VII, escrito sin duda con discreción y pulso, pero un poco general y no bastante ceñido al asunto, que daría por sí solo bastante materia para un voluminoso tratado, sin necesidad de insistir en los principios generales de la versificación rítmica comunes á todas las lenguas vulgares. La poética de las *Cantigas* exige un estudio especial, que hubiera traspasado con mucho los límites de una prefación, por extensa que ella sea, y además no puede hacerse aisladamente, sino teniendo en cuenta los demás cancioneros gallegos, para formar el inventario de todos los metros y combinaciones que en ello se encuentran, y comparar después estos paradigmas con sus equivalentes en la métrica provenzal, de de la cual es, en gran parte, una adaptación la lírica galaico-portuguesa. Y digo en gran parte, porque siempre queda en pie la misteriosa cuestión de los géneros semi-populares, cuya ver-

dadera filiación no está descubierta aún, y que son lo más original y poético del *Cancionero Vaticano*, al paso que faltan totalmente en el de Ajuda.

«Como nadie puede sostener ya que Alfonso *el Sabio* sea en rigor el más antiguo poeta lírico de la Península, ni siquiera de la escuela gallega (1), sino meramente el primero de quien nos ha quedado un cuerpo ó colección de poesías personales (puesto que en los otros cancioneros, especialmente en el último que hemos citado, hay composiciones sueltas de otros trovadores, indudablemente más antiguos), hay que estudiar su prosodia no sólo en relación con la poesía latina rítmica, popular ó litúrgica, que es sin duda su origen más remoto, sino con la fuente más próxima, que es, como queda dicho, la provenzal, modificada en Galicia en un grado que hasta ahora no ha podido determinarse con precisión, porque los que conocían los cancioneros portugueses desconocían las *Cantigas*, y viceversa. Por eso quedaba siempre manco el estudio de los trovadores que Teófilo Braga llama *pre-dionisios*, esto es, anteriores al rey D. Diniz. Y este será uno de los más grandes y positivos resultados de la publicación de las *Cantigas*, sin las cuales la cuna de nuestra poesía lírica aparecía cubierta de tinieblas, que ahora comenzarán á disiparse. La metrificación de las *Cantigas* es tan varia y abundante que abarca desde los versos de cuatro y cinco sílabas hasta los de diez y siete, sin que falte, por supuesto, el endecasílabo anapéstico, vulgarmente llamado *de gaita gallega*, mezclado con otros de mejor sonido. La variedad de combinaciones es extraordinaria, y muy notable la soltura artística del versificador, que venciendo las trabas de una lengua naciente, se empeña en arduas filigramas métricas, y atina á veces con un género de perfección técnica que parece enteramente moderna. Véase una muestra, tomada de la linda cantiga 79, en que se describe la aparición de la Virgen en sueños á una muchacha llamada *Musa*:

E esto fazendo, á mui groriosa
Parececeu lle en sonnos sobeio fremosa,
Con muitas meninas de maravillosa
Beldat; é porén
Quisiera-se Musa ir con elas logo;
Mas Santa María lle dis:—Eu te rogo
Que sse mig'ir queres, leixes ris'e jogo,
Orgull'e desden.
. . . . . .
A vint'e seis dias tal féver aguda
Fillou logo a Musa, que iougue tenduda,
E Santa María Il'ouu'apareçuda,
Que lle disse:—Ven.
. . . . . .
¡Ay, Santa María!
Quem se per vos guía,
Quit'é de folía,
E sempre faz bem.

«No hemos apurado ni con mucho la indicación de todas las materias que siempre con erudición caudalosa, recto juicio, gusto refinado y limpio estilo, trata el ilustre académico en el libro á que ha dado nombre de *Introducción*, y que convendría que se imprimiese aparte, como su autor lo ha hecho recientemente con su bella *Historia de la poesía castellana del siglo XVIII*, escrita para preceder á la colección de los poetas de dicha edad. Si el estudio directo de los textos no es para todos, el de los resultados de la crítica, expuestos en forma fácil y amena, como en estos libros lo están, puede interesar la curiosidad de muchas personas y ofrecerles instructivo solaz, que quizá les anime á mayores lecturas. Cosas hay en esta Introducción que quizá no se relacionan más que de un modo indirecto con la ilustración de las *Cantigas*, pero que son en sí mismas de gran novedad é importancia: por ejemplo, un estudio muy penetrante del carácter moral de Alfonso *el Sabio*.

«Pero es hora de terminar este mero anuncio bibliográfico, que se ha ido dilatando más de lo que al principio pensé, sin que por eso llegue á ser verdadera crítica del libro, ni por asomos. Tal género de crítica, aunque yo fuera hábil para hacerla, no cuadraría bien en las columnas de una publicación popular. Los dos volúmenes de las *Cantigas*, estampados «con munificencia soberana y exquisito gusto artístico» (1), están dando ya y han de dar materia por largo tiempo á importantes disquisiciones filológicas en las revistas especiales, que afortunadamente no son raras en Europa, aunque ninguna existe todavía en España. El voto de los críticos más autorizados entre los pocos que tienen autoridad en estas materias, no ha podido ser más favorable al trabajo de nuestro venerado compañero y amigo; y por si acaso se tachase de sobra de afición el nuestro, bastará citar el testimonio del insigne profesor romano, editor de los Cancioneros portugueses de la Edad Media, y de quien bien puede decirse que ha convertido en dominio suyo esta provincia de la historia literaria. Algunos conceptos de una memoria suya, leída en 1892 á

(1) Consta con certeza, por las referencias del *Cancionero Colocci-Brancuti*, que son más antiguos Antonio de Cotón, Pero da Ponte y otros.

(1) E. Monaci: *R. C. della R. Accademia dei Lincei* (17 de Enero de 1892).

la Academia *dei Lincei*, bastarán para mostrar la importancia que fuera de España se ha concedido á esta publicación casi ignorada (¡pena da decirlo!) entre nosotros.

«La edición de las *Cantigas* (escribe Monaci) ofrece á las investigaciones de los romanistas un material de los más atractivos. Con ellos viene á integrarse la serie de las fuentes para la historia de la primitiva lírica hispano-portuguesa, y en ella se encuentran al mismo tiempo nuevos materiales para estudiar mejor al hombre que sintetizó en su persona todo el movimiento intelectual de la península ibérica en el siglo XIII, y que aun no conocido bastante y por muchos mal entendido, va creciendo cada día en la historia como la más alta y viva personificación de su patria en la edad en que floreció: como uno de los grandes civilizadores que en los anales de la humanidad pueden encontrarse..... Ahora ya podemos estudiar la obra poética de Alfonso como si tuviésemos á la vista las copias mismas que él nos dejó; y mejor todavía porque aquí el texto está acompañado de un concienzudo glosario; y la bibliografía de los manuscritos está enriquecida de copiosas é importantes noticias; y todo, todo lo que puede ayudar al lector en el estudio de las *Cantigas*, de su historia y de su contenido legendario, se encuentra magistralmente recogido en una prefación y en un comentario de más de trescientas páginas, por el cual los estudiosos deberán estar eternamente agradecidos á la doctrina y á las fatigas del benemérito Marqués de Valmar.»

Alfonso Bengoechea (Baltasar) A. C.

Padre del maestro Alfonso FUENTES (José). Nació en Arre (Pamplona) por el año 1843. Fué infante de la catedral de Pamplona y discípulo de los renombrados maestros Don Damian Sanz y Don Mariano García. A los 17 años pasó á ocupar la plaza de organista de la Iglesia parroquial de Alcañiz. Mas tarde se estableció en Caspe desempeñando la plaza de director de la banda municipal, cargo que ocupó después en Segovia, dedicándose, además, al profesorado pianístico. Aunque compositor no ha publicado ninguna obra.

Alfonso (Gonzalo)

En un recibo del Libro de gastos de la Obra y Fábrica de la Cat. de Toledo, con fecha 7 de Noviembre de 1424 figura Gonzalo Alfonso que era maestro de los Infantes clerizones, y se firmaba *Gundisalvus Alfonsi*.

Alfonso Fuentes (José) A. C.

Nació en Alcañiz el día 12 de Agosto de 1868. Estudió los rudimentos del solfeo, piano, órgano y harmonía con su señor padre Don Baltasar Alfonso Bengoechea. Cursó la carrera eclesiástica en Palencia continuando sus estudios musicales bajo la dirección de su tio, Don Juan Alfonso, Pbro. beneficiado contralto, director del magisterio de dicha catedral, y del organista de la propia iglesia Don Marcos Calzada, discípulo que fué del celebrado maestro Corral. Hizo oposictones *ad meritum* en Valladolid, concurriendo con el actual organista de dicha Catedral, Don Tomás Eleigaray, y se le concedió mención honorífica por los méritos contraidos. Pasó después á Segovia en de de ganó la plaza de organista en reñida oposición. Permaneció tres años desempeñando en Segovia la plaza lealmente ganada, pasando después á Santiago á desempeñar el cargo de M. de C. ganado también, por rigurosa oposición Después de año y medio de estancia en la catedral de Santiago, hizo en 1894 oposiciones al magisterio de la Cat. de Madrid, que sigue desempeñando en la actualidad (1895.)

Las obras compuestas (inéditas todas) por el maestro Alfonso son bastanto numerosas, entre la cuales descuellan las siguientes:

Salmo de Vísperas (4.° tono) á 4 voces.
Id. id. en *fa* á grande orquesta.
Gozos á Santiago, á 4 voces y orquesta.
Himno á Santa Cecilia, para orfeón, orquesta y banda.

Y, además de otras obras, algunas composiciones de música pianística y orgánica.

Alfonso (Juan)

En Julio de 1867 obtuvo por oposición la plaza de contralto de la Cat. de Palencia. Vid además, ALFONSO FUENTES (José)

Alfonso (Juan de Dios)

«Pardo habanero, director de orquesta, y afamado clarinete, en el que obtuvo tanta popularidad como Brindis padre, en el violín: también ha compuesto danzas, valses, etc. Murió, Guanabacoa, Junio de 1877 *(Calcagno—Dic. —Biog-Cubano)*.

Alfonso ó Alonso (Diego)

Asalta la duda de si los varios artistas de este apellido que aquí aparecen deberán considerarse como nombre ó como apellido, porque con el uno ó con el

otro y aún en la forma abreviada A.°, se conocen muchos músicos antiguos.

Diego Alfonso ó Diego Alonso, era capellán y maestro de los Infantes Clerizones de Toledo, con el haber anual de mil maravedís. Existen recibos suyos, firmados *Didacus*, con fechas de 1428 y 1432.

Alfonso ó Alonso (Narciso)

Tiple de la R. C. de Madrid en Mayo de 1756.

Alfonso ó Alonso (Sebastián)

En 27 de Agosto de 1649 el Cab. de la Seo de Zaragoza nombró examinadores para la provisión del magisterio al Licenciado Joseph Ximénez, organista, al M. de C. de Ntra. Sra. del Pilar (Urbán de Bargas) y á Mosen Francisco Salazar, ordenando que la oposición se celebrase el día 1.° de Septiembre.

En 7 de Septiembre próximo se celebró cabildo extraordinario en cuya acta se expresa: que «habiéndose hecho el exámen de M. de C. en cinco días por los examinadores antes nombrados, se llamó con cédula para la provisión del magisterio y entraron los dichos examinadores á hacer relación de los examinados, los cuales fueron, el maestro Diego Pontac, el maestro Sebastián Alfonso, Gracián Babán, aunque Gracián desistió y no entró en votos. Habiendo entrado los examinadores, el maestro Urbán de Bargas, el Licenciado Joseph Ximénez y Mosen Francisco Salazar, hicieron relación de las habilidades de los opositores, diciendo ser todos dignos del magisterio, pero el maestro Diego Pontac hizo conocidas ventajas en el magisterio y destreza, y esto confirmaron los tres (examinadores) asegurando sobre sus conciencias tener justicia conocida, con lo cual se pasó á la elección por votos secretos y fué nombrado M. de C. el maestro Diego Pontac. Después se dispuso dar al maestro Bargas 40 reales de á ocho, á Ximénez 20, á Mosen Francisco Salazar 10, al maestro de Huesca 25.»

Hasta aquí el extracto de las actas capitulares. La mención «al maestro de Huesca» parece referirse á nuestro Alfonso ¿Estaría al frente del magisterio de esta población antes de hacer oposiciones al de Zaragoza? Parece creible. De todos modos me consta por datos que tengo á la vista que «en 25 de Septiembre de 1641 el maestro Alfonso tomó posesión del magisterio de Albarracin y que murió hallándose de maestro en dicha población el año 1669.» En los datos de referencia se le llama «Sebastián Alfonso, presbítero de Betanzos.»

Mal se compagina este dato con el siguiente, según el cual «en 17 de Febrero del año 1656 se nombró maestro de cap de la Seo de Zaragoza al maestro Alfonso, que lo era en Cuenca, dándole una ración y cien ducados.» El Alfonso y el Alonso serían probablemente dos personas distintas. El opositor al magisterio de la Seo en 1649 ¿se llamaría Alonso ó Alfonso puesto que en 1656 se le nombra maestro de la Seo y se le declara jubilado el 18 de Abril de 1667 cuando ya había muerto su homónimo de Albarracin? ¿El presbítero de Betanzos se llamaría Alfonso ó Alonso y sería distinta persona del maestro que estuvo en Huesca, en Cuenca y por último en la Seo?

Sea como quiera, el Sebastián Alonso de la Seo, con fecha «en Zaragoza, 1691», escribe algunos párrafos de aprobación al frente de la obra del Bachiller Gaspar Sans titulada, *Instrucción de Musica sobre la Guitarra española*, Zaragoza 1697.

Del uno ú otro Alfonso existían ó existen todavía algunas obras en el Arch. de la Seo de Zaragoza según apuntes que tengo, también, á la vista: entre otras un *Miserere* y regular número de *Motetes y Villancicos*.

En la Bib. de escritores aragoneses, de Don Félix Latassa aparece el Sebastián Alfonso como autor de una Colección de *Villancicos* impresos en Zaragoza por Dormer, el año 1662 (Vid. Tomo III pág. 335.

Finalmente en el Cat. de la Bib. Carreras, (sec. de Mss originales y copias) hoy perteneciente á la Diputación Provincial de Barcelona, aparece una *Jácara á 4 voces* de Sebastián Alfonso ó Alonso

Algarra (Cosme)

Cantante aficionado. Cantó la parte de la ópera *La conquista de Granada* del maestro Arrieta, ejecutada en el teatro del Palacio Real el 10 de Octubre de 1850.

Allaga Bayod y Salas Guasqui (Licenciado Don Manuel)

Escribió un

Arte de cantar por el canto de órgano y llano... Reus 2 de Febrero de 1792.—Ms. en 4.° del fondo Barbieri hoy existente en la Bib. Nacional.

Es el original autógrafo con firmas del autor y de los censores, como dispuesto para la imprenta. Acompañan á él dos vols. que con el 3.° y 5.° libros

(faltan 2.° y 4.°) forman el curso de música dispuesto por Aliaga para enseñanza de su hijo Don Perfecto en los cuales hay lecciones que parecen ser del maestro Don Hipólito Trullás, quien daba lección práctica al dicho Don Perfecto.

Aliaga fué natural de Cherta (Tarragona). Estudió Filosofía; cursó tres años Leyes y recibió el grado de Bachiller en la Universidad de Huesca. Fué recibido Abogado en 1783 y algún tiempo después elegido Asesor de Marina de Reus, Vilaseca y Puerto de Salou, teniendo estudio abierto en la primera de dichas poblaciones. Fué individuo de la R. Ac. de Buenas Letras de Barcelona. Vid. el catálogo de sus obras en el *Dic. Biog. y Bib. de escritores y artistas catalanes del siglo* XIX, por Don Antonio Elías de Molins.

Aliaga (Vicente)

Por muerte del maestro de cap. de la catedral de Orihuela, don José Alexandre *(Vid.)* fué nombrado Aliaga maestro interino, plaza que desempeñó hasta su fallecimiento acaecido el 21 de Febrero de 1833.

Aliaga y López (Matías)

Organista y leccionista de piano, violín y canto en varias poblaciones de España.

Publicó las siguientes obras técnicas.

1) *El más barato de los solfeos* (editada por la casa Romero de Madrid). Es una especie de método ó resúmen musical en diez lecciones. Hay 3.ª edición de Madrid, imp. de J. de M. Gonzalez, 1851, en 8.°

2) *Observaciones sobre el origen, naturaleza y progresos de la Música.*

3) *El resúmen musical en diez lecciones, fácil para los aficionados en todas edades, y útil para los músicos mayores y para todos los que tienen á su cargo bandas y charangas.* Madrid, Romero, ...

Y además, las composiciones expresadas á continuación.

4) *Misa á solo y órgano.* (Casa Romero).
5) *Salve á solo y coro.* (id.)
6) *Pange lingua*, para órgano. (id.)
7 y 8) *Los amores del Tío Juanelo, y dos amigas celosas.— Un día de feria andaluza*, canciones para c. y p. (id.)

Alí Altagibita Ben Addrah (Mohamad Ben)

Arabe malagueño. Descolló entre todos los artistas de su siglo por la amenidad de su doctrina y el buen gusto y variedad de sus estudios. Los príncipes almohades le encargaron la cobranza de tributos sin que por eso interrumpiese sus trabajos. Murió el año 602 de la Egira (1205 de J. C.)

Escribió:

Un *Estudio sobre las canciones del celebérrimo músico Alasphan*, y la

Refutación de un libro publicado en árabe por un cristiano apellidado García en el que se vulneraban los dogmas de la religión mahometana.

Allió (Francisco) A. C.

Nació en Barcelona en 27 de Marzo de 1862. Estudió el piano con el profesor Sr. Vidiella y composición con el Señor Barba (Anselmo).

Ha publicado:

1) Una *barcarola* y alguna composición más para piano.

2) *Cansons pera Cant y Piano*, letra de Jacinto Verdaguer, Apeles Mestres, Francisco Matheu y Angel Guimerá. En una cuarteta que forma el Prólogo, explica la idea de la colección que se compone de 6 *canciones*, estampadas por Fidel Giró, Barcelona 1887, é ilustradas por el mismo autor con dibujos acertados y originales.

3) *Cansons populars catalanas* recogidas y harmonizadas por..... con un Prólogo (*La Música en el folk lore catalán*) por Felipe Pedrell— Barcelona, Juan B.ª Pujol y C.ª, Editores. La colección consta de 23 canciones, de un *Ballet* (de Berga) y del llamado *Ball del ciri*.

Aliseda (.....)

Compositor contemporáneo de Morales. Tengo noticias de que en el Archivo de la Cat. de Toledo existe alguna obra de este autor.

Almaroa (Juan)

Maestro del siglo XVII contemporáneo del famoso organista Antonio Ripa, que se hallaba desempeñando el magisterio de Sevilla en la época en que Ripa estaba encargado del órgano.

Almed Ben Habr (Mohamed Ben)

Escribió un tratado de música, titulado:

Compendio de los principios de la Música mundana, cuyo Ms. existe en la Bib. del Escorial. Caciri (Vid. *Bib. árabe hisp.* tom. II pág. 80) tradujo, *De Musica sacra*, pero el baron Hammer Purstall cree que el título de la obra debe traducirse como queda expresado.

El autor, escritor árabe de la Alpujarra, vivió en la primera mitad del siglo XIV, y murió el año de la Egira 741 (1340 de la Era cristiana.)

Almeida (.....)

Cantante aficionado de mucho mérito, natural de la Habana (Serafín Ramirez, *La Habana artística.)*

Almeida (Antonio de)

Maestro de la Cat. de Porto (Portugal), su patria. Vivió á mediados del siglo XVI. Fétis atribuye á este autor

la música de un *Oratorio* cuyo texto fué publicado con el título: *la Humana sarça abrazada, el gran Martyr S. Laurentio* (Coimbra, 1556. in 4.° imp. de Tomás Carvalho) Al decir de Vasconcellos *(Os Mus. Portuguezes)*, Fétis tomó las noticias de Barbosa Machado, pero es el caso que Barbosa sólo habla del talento de Almeida como *poeta cómico insigne* citando en apoyo de esto la obra aludida.

Almeida (Francisco)

Natural de Burgos. Compositor que dió á luz varias obras á fines del siglo pasado. ¿Es el mismo compositor llamado Almeyda (Carlos Francisco de)? Yo creo que sí.

Almeida (Fray Fernando)

«Natural de Lisboa: religioso de la orden de Cristo, que profesó en el convento de Thomar, en 1638, alcanzando once años después, esto es en 1656 el cargo de Visitador de su Orden. Fué uno de los mejores discípulos de Duarte Lobo y muy estimado del rey Juan IV que podía apreciar el talento de cualquier compositor, lo mismo por los conocimientos teóricos y prácticos que poseía, que por las condiciones de crítico de que estaba dotado. Dada la fecha de su profesión en el convento citado suponemos que nació en 1618, poco más ó menos. Falleció en Thomar el 21 de Mayo de 1660. Entre sus numerosas obras distínguense las siguientes:

1) Un libro que comprende: *Lamentaciones, Responsorios y Misereres de los tres Oficios de Semana Santa.* Fols. Ms.

Hallándose Don Juan IV en Thomar y habiendo oído algunas de estas composiciones que le parecieron de gran mérito, hizo sacar una copia del libro. Estas producciones fueron cantadas después en Lisboa en la Cap. real por orden del príncipe.

El libro autógrafo existía aún á mediados del siglo XVIII en el convento de Thomar.

2) *Misa á doce voces.* Conservábase en la Bib. Real de Música, de Lisboa, destruida por el terremoto de 1755. (Vasconcellos, *Os Mus. Portuguezes).*

Almeida (Fray Ignacio Antonio de)

«Abad de San Pedro de Penedono, obispado de Lamego. Nació en Guimaraes el día 18 de Febrero de 1760 y murió el día 25 de Octubre de 1825. Fué hijo de Cayetano de Almeida y de Josefa Luisa, y bautizado en la iglesia de la insigne y real Colegiata de Nuestra Sra. de Oliveira. Entre sus composiciones son de notar: *Oficios de difuntos*, varias *Misas*, un *Stabat Mater*, *Oficios de la fiesta del Domingo de Ramos* y de *Semana Santa*. Gran parte de sus composiciones existían en el Arch del arzobispo de Braga de cuya catedral fué maestro durante muchos años. No sabemos si éstas composiciones se hallaban en la parte del palacio archiepiscopal que se incendió ha poco tiempo.» (Vasconcellos, *Os Mus. Portuguezes.)*

Almeida y Motta (Pedro)

Maestro del Colegio de niños cantores de la R. C.

Publicó:

Examen instructivo sobre la música....., 1818.

Almida (Manuel)

Cantante bajo que funcionaba en el Teatro del Circo, de Madrid, el año 1846.

Almiñana (Joaquín)

Maestro valenciano. Inauguró su carrera de maestro de coros en las compañías de ópera italiana que funcionaban en los principales teatros de Valencia antes del año 1880, entrando á desempeñar después, durante muchos años, el mismo cargo en el Teatro Real de Madrid.

Almeyda (Carlos Francisco de)

Distinguido violinista y compositor. A principios de este siglo hallábase en Madrid al servicio del rey de España.

Publicó:

Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, par C. F. Almeyda, au service du roi d' Espagne, Op. 2. Premier livre, á Paris, chez Pleyel, etc. Prix 7 livr. 10 s.

La Gaceta musical de Leipzig en su primer vol. (1798, pág. 555) habla con grandes elogios de estos *Seis Cuartetos.*

Yo creo que es el mismo artista llamado por Saldoni, Almeida (Francisco.)

Almagro (Antonio Lopez) Vid. **Lopez Almagro (Antonio)**

Almántiga (Vicente Pablo)

En el monasterio de la Encarnación de Madrid existen, según Saldoni, obras de este maestro, fechadas el año 1764.

Almar (Ramón Tomás)

Nació en Figueras (Gerona) el día 20 de Octubre de 1861. Estudió el solfeo y el violín hasta la edad de 16 años con el profesor de la misma localidad, don Alberto Cotó. Trasladado á París ingre-

só en la clase de violín del Conservatorio de París, á cargo de Mr. Charles Dancla, habiendo completado su educación con el celebrado violinista-concertista Mr. H. Leonard. Durante su permanencia en París, *formó* parte de la *Association Artistique*, dirigida por el maestro Colonne, ocupando una plaza de primer violín. A su regreso á España, fué escriturado como violín *concertino* del Liceo de Barcelona. En 1888, la Junta de gobierno de la Casa Provincial de Caridad le nombró profesor para la enseñanza de los instrumentos de arco á los alumnos de la Academia de música del mismo asilo, y desde aquella fecha se dedica exclusivamente á la enseñanza del violín.

Almarox (Juan)

En un libro de música del siglo XV á principios del XVI, existente en la Catedral de Tarazona, entre otras obras de varios autores, se halla el nombre de un Juan Almorox. En el *Cancionero musical* de los siglos XV y XVI, transcrito y publicado por Barbieri, aparecen tres *composiciones* de Almorox señaladas con los núms. 134, 140 y 340.

Alonso (Antonia)

El día 14 de Abril de 1815 cantó por primera vez en el teatro del Príncipe de Madrid, y el día 15 de Septiembre del mismo año y en el propio teatro, tomó parte en la ópera traducida al castellano, *El matrimonio secreto*, de Cimarosa.

Alonso (Celestino)

Infante de la Seo de Zaragoza y después tenor de la Cap. del Pilar, plaza que renunció el año 1894.

Alonso (Diego)

Suprimida en 1560 la canongía obtenida por este maestro en virtud de instancias que hizo el Cab. de la iglesia Cat. de Santiago al papa Pío IV para dotar el magisterio de capilla, dicho pontífice expidió la bula de supresión el 26 de Mayo del citado año. En la cronología de los maestros de capilla de aquella catedral no se habla de otro maestro hasta el año de 1578 en que fué nombrado canónigo maestro de capilla Francisco Logroño, que había desempeñado el mismo cargo desde el año 1536 en el cual le substituyó en 1560 Diego Alonso.

Alonso (Felipe)

Ingenio de Segovia, «sabio en la vihuela y entendido en la poesía». Floreció á principios del sigo XVII.

Alonso (Jerónimo)

Cantorçico recibido en la Capilla flamenca de S. M. el día 2 de Abril de 1599, siendo maestro de capilla Mateo Romero y *tiniente* Gery de Gersem. Desempeña la plaza de cantor en el *tercio primero* del año 1633 según consta en el *Sumario y Nómina de los gajes que se han de pagar á los capellanes, cantores y officiales de la cap. del Rey Ntro. Sr. de su Real Cassa de Borgoña*, y vuelve á aparecer como cantor en la lista de *gajes que han gastado las personas que an servido* en la R. C. del Rey, *en este tercio postrero* de 1637.

Alonso (Joaquina)

Cantante, pianista y compositora aficionada.

Alonso (Juan)

«Natural de Betanzos y maestro de capilla de Albarracín, en cuya ciudad falleció en 1669». (Citado por Don Manuel Murguía en la *Ilustración de Galicia y Asturias*, núm. 5, 1.° Noviembre 1888).

Alonso (Manuel)

Contralto de la Cap. de la Encarnación de Madrid, que falleció á principios del año 1801.

Alonso (Manuel)

Natural de la villa de Samper de Calanda (Aragón). Por Real Orden de 7 de Octubre de 1783 fué nombrado teniente de sochantre de la R. C. de Madrid y al fallecer en la corte el día 27 de Abril de 1803 contaba cuarenta y cuatro años de edad.

Alonso (Manuel)

Publicaba en 1864 en Sevilla un *Método de Solfeo*.

Alonso (Sebastian) Vid. **Alfonso ó Alonso (Sebastian).**

Alonso Basulto (Francisco)

En la lista del personal de la *Capilla Flamenca, tercio segundo, año* 1636, aparecen entre los *cantorçicos* Bartolomé de Olalla, Benito Rubio, Domingo Suarez, Alonso Lozano, Antonio Cabero, Jerónimo Martinez, Joseph de la Torre y Antonio Rodriguez, el nombre y apellido del Francisco Alonso objeto de esta apuntación. Entre los capellanes de banco se menciona á Matheo Romero, maestro de capilla, *reservado* (jubilado) y á Carlos Patiño «maestro de capilla y rector de los cantorçicos». En la nomenclatura de 1637, *gajes que han gastado en la R. Cap. del Rey Ntro. Se-*

ñor las personas que an servido en ella, figura de nuevo como cantor el mencionado Alonso Basulto.

Alonso Laspeñas (Hilario)

Nació en Sigüenza el día 14 de Enero de 1814. Estudió filosofía y teología en el colegio de San Antonio de Sigüenza y en 1835, por consejo de Don Manuel Sardina, músico jubilado de la R. C. y establecido en dicha población se dedicó al estudio de la música bajo la dirección del maestro de capilla de la catedral, Don Urbano Aspa. Al poco tiempo el Sr Alonso Laspeñas entró en la capilla de música desempeñando primeramente la parte de contralto segundo y después la de primero desde 1846. En 1843 fué nombrado por el cabildo de la catedral de Sigüenza rector de coro y de seises.

Alonso Pérez (Luis)

Artista oriundo de Málaga, discípulo del maestro D. Eduardo Ocon. Obtuvo una pensión para proseguir sus estudios en el extranjero y en 1885 mereció en los concursos celebrados en el Conservatorio de Bruselas el primer premio *con la más grande distinción*. Dedicóse despues más ó menos exclusivamente á la composición, produjendo distintas obras de varios géneros y entre otras y de más grande aliento una ópera titulada *El Comendador*, no representada todavía.

Ultimamente en (1895) se hallaba al frente de una orquesta de conciertos en Pau (Francia).

Alonso Ruiz (Nicolás)

La *Gaceta musical de Florencia* publicó allá por el año 1879 un artículo laudatorio sobre un *Nocturno* para piano, composición del Sr. Alonso Ruiz repartida por la *Crónica de la Música* con el Núm. 39.

Alonso y Castillo (Mariano)

Guitarrista notable de principios de este siglo. En 1831 publicó en Madrid varias composiciones para dicho instrumento.

Alonso y Martin (Severino)

Artista contemporáneo establecido en Potes (Santander) del cual no conozco ningun detalle biográfico.

Alschalabi (Mohammed) ó Axalehi (Mahamud Ibrain)

Arabe español, natural de Andalucía, que vivió por los años 618 de la Egira (1415 de la Era cristiana).

Escribió un tratado de música que Casiri (*Bib. Arabic-Hisp. Escurial* páginas 527 art MDXXX) traduce en estos términos:

Opus de licito musicorum instrumentorum uso, musices censura et apologia inscriptum, eorum silicet in primis, quæ per ea tempora apud arabos hispanos obtinuere, quæque ad triginta et unum ibidem enumerat auctor diligentissimus, qui librum suum Abu Jacobo-Joseph ex almorabitharum natione Hispaniæ tunc regi, exeunte Egiræ anno 618, *dedicavit.*

Esta obra se escribió para zanjar una cuestión reñidísima sobre lo lícito ó lo ilícito de la música compuesta de instrumentos usados por los árabes de la época del autor y desconocidos de sus mayores. El autor trata de persuadir á los mahometanos puristas que los instrumentos nuevos no lo eran sino en el nombre, para lo cual se vale de toda su erudición y de todo su ingenio. Después de un gran Proemio presenta varias tradiciones que justifican el uso de los bailes y de la música vocal é instrumental, y después trata de los instrumentos que se deben tocar según los casos y sin faltar á lo lícito.

Soriano Fuertes publicó algunos extractos del manuscrito de Alschalabí aprovechando una traducción hecha por el orientalista Don José Antonio Conde (Vid. la obra de aquel autor, *Música Arabe Española*, Barcelona, 1853.)

Altabás (Félix)

Organista de la Cat. de Tortosa por los años 1840

Produjo música orgánica en abundancia pero ramplona y sin inventiva ni propiedad en el género.

Altamira (Rodrigo Osorio de Moscoso, Conde de)

«Excelente tañedor de viola y guitarra». Vid. *Galicia en el último tercio del siglo* XV, por el Doctor Don Antonio Lopez Ferreiro.—Santiago, 1883. Página 540

No puedo entrar en más detalles porqué de sobra conocerá el lector el testimonio de los bibliógrafos Vasco da Ponte, *Cancionero* de Castillo y Cristóbal Wofmann, Valencia, 1511.

Un músico y literato gallego, Teodoro Vesteiro Torres, publicó las *Rimas* de Osorio (Conde de Altamira), y un juicio en el *Heraldo Gallego*, de Orense, y después se publicó una edición postuma, titulada: *Páginas sueltas*, Lugo, tip. de A. Villaucarin, 1891.

Altimira (Agustin)

Concertista guitarrista de algún mé-

rito. Procede de Cataluña y vivía por el año 1861.

Altimira y Motlá (Francisco de Asis)

Pianista compositor y autor de varias zarzuelas catalanas, muerto en Barcelona el año 1872. Publicó varias composiciones en el género profano y el religioso. Durante algunos años tuvo un establecimiento de música bastante acreditado.

Altuna (Juan M.ª Blas de)

Aventajado organista compositor que nació en Durango el día 3 de Febrero de 1828 y murió en Lequeitio el 17 de Junio de 1868.

Alva. (Vid. **Alba (Pedro)**

Alvarado (José)

En 1860 escribió un *Método de Solfeo.*

Alvareda (Vid. **Albareda)**

Alvarenga (Manuel Ignacio de Silva)

Poeta y distinguido aficionado á la música. Tocaba con igual talento la flauta y el violín. Wolf, en su *Historia da Litteratura Brazileira,* da algunas noticias de su vida.

Alvarez (Antonio)

El nombre de este artista figura como compositor asociado residente en Madrid en los boletines de la *Sociedad de autores, compositores y editores de música.*

Alvarez (Antonio María)

Nació el día 9 de Abril de 1809 en San Ildefonso. El año 1844 ocupó la plaza de organista supernumerario de la R. C. de Madrid, y más tarde la de organista de la parroquia de San Sebastián. Murió en Madrid el año 1851.

Compuso:

1) Dos *Misereres.*
2) Un *Stabat.*
3) Dos *Salmos de completas.*
4) Dos *Misas de Gloria* una á 4 voc. y otra á 3, etc.

Alvarez (Fermín María) A. C.

El compositor de este nombre es oriundo de Zaragoza, detalle que ha pasado por alto á muchos biógrafos. A poco de nacer fué trasladado á Cataluña en donde andando los días cursó varios estudios, dedicándose con afición decidida al de la música, que sea dicho de paso jamás ejerció como profesión. De regreso de un viaje á Cuba, en donde trató íntimamente á Gotschalck, á Espadero y á otros notables artistas, estableciόse en Madrid. Unido su nombre al de una distinguidísima dama, modelo de esposas, bella y reina en todas las fiestas de la aristocracia madrileña, Alvarez en compañía de su amable señora personificó en Madrid el tipo genuino del filántropo musical que recordaba á los célebres magnates alemanes, protectores del arte y de los artistas, y tuvo el acierto y el valor heróico de destinar sumas muy importantes para dar á conocer y propagar obras y artistas. En aquel *sancta sanctorum* del arte asistían infantes y marquesas, y allí recibieron su bautismo de notoriedad, artistas y aficionados tales, como Romero, Mirecki, Casella, los marqueses de Bogaraya, Martorell y Villa-Alcázar, Zabalza, Tragó, Inzenga, Marqués, Serrano y otros: por aquellos salones pasaba toda la prensa y los poetas y literatos más conspicuos, Grilo, Palacio, Madrazo, Pedrosa, Serrano, Alcázar, Santisteban, Salvany, Eusebio Blasco y muchos más. De aquellos salones partió la iniciativa y se creó la *Filarmónica de Madrid* que obtuvo boga creciente durante algunos años, mientras se pronunciaron con agradecimiento de todos, los nombres de Eulalia Goicoerrotea y de Alvarez, mientras vivió la amable Eulalia como la llamaban sencilla y encomiásticamente todos los contertulios de la casa.

En sus propios salones recibieron grandes acicates, los gustos musicales ilustrados y aficiones de Alvarez, que tentó con éxito todos los géneros y hasta el mismo lírico-dramático en una leyenda-ópera titulada *Margarite,* no terminada y por lo tanto inédita. En ellos empezó á dibujarse su personalidad artística en el género que ha dado carácter esencial á su producción, la melodía de cámara que el aura popular particularizó prontamente, llamando á esta producción, las *melodías de Alvarez.*

Los ojos negros, letra de Eusebio Blasco, canción española popularizada desde las tablas del Real por el célebre cantante francés Bonnehée, data del 1866, y de la misma época el *Stabat Mater,* composición inédita. En 1872 dió á conocer en su lindo teatro la ópera cómica de Gounod, *El médico á palos,* y el oratorio del mismo autor, *Tobías.* En 1872 reanudó sus sesiones la *Filarmónica de Madrid* festejando el acto con el estreno de una *Overtura capricho* escrita por Alvarez para aquella festividad. Datan del año 1873 las dos romanzas *A mi madre, ¡No volverán!* sobre la famosa rima *Las golondrinas,* de Becquer y el *Ave María,* que se ejecutó en la iglesia de las Calatravas, y del 1875 *La niña pobre* (letra de Grilo), *Serenata,* (le-

tra de Selgas), las cuatro *Albadas*, de Balaguer, acompañadas de la versión de Grilo y otras.

El catálogo de la productividad de Alvarez es crecido en obras de todo género, pero, especialmente, de esas melodías tan peculiares suyas que revelan la difícil facilidad propia de su estilo.

He aquí este catálogo que está léjos de aparecer completo:

COMPOSICIONES PARA PIANO Y CANTO

1) *Los ojos negros.*—2) *La partida.*—3) *Pesares.*—4) *A mi madre.*—5) *El Celoso.*—6) *El despertar del alma.*—7) *A una morena.*—8) *La imagen.*—9) *Consejos.*—10) *No volverán.*—11) *Fatalidad.*—12) *El último sueño.*—13) *La niña pobre.*—14) *Serenata.*—15) *Berceuse.*—16) *Albada catalana* (n.° 1).—17) *Albada catalana* (n.° 2) —18) *Albada catalana* (n.° 3) —19) *L'estimo ma mare* (n.° 4).—20) *Aubada catalana* (n.° 5).—21) *Cansó catalana. «La vida l' amor es».*—22) *Cansó sardana (catalana).*—23) *Cansó catalana «Desengányat».*—24) *Cansó de bressol (catalana).*—25) *L' adeu (catalana).*—26) *Ja may (cansó catalana).*—27) *Anyoransa (cansó catalana).*—28) *Planys (catalana).*—29) *Salm d' amor (catalana).*—30) *Plegaria «Lo cant de l' ánima».* 31) *Tristesa (catalana).*—32) *Voreta 'l mar (catalana).*—33) *Bressant (catalana).*—34) *«Tú» (Romanza).*—35) *«Yó» (Romanza).*—36) *Guaracha. «Lorito Real».*—37) *«La Matancera».* (*Canción criolla*).—38) *«Nana».* (*Canción de cuna*).—39) *Nocturno.*—40) *Acuérdate.*—41) *Mi patria* (*canción española*).—42) *Recuerdo de Aragón* (*canción española*).—43) *«Solo tu» (romanza).*—44) *A qué quiero vivir? (romanza).*—45) *«Cantares».*—46) *El canto del presidiario.*—47) *Alborada.*—48) *«Ven, pescadora, ven» (barcarola).*—49) *Cantares* (*n.° 2*) —50) *Amor y olvido.*—51) *La mantilla.*—52) *A Granada.*—53) *La Ramilletera.*—54) *Aragón* (*jota popular*).—55) *Lejos de mi tierra* (*rondalla*). —56) *En calesa.*—57) *La Capa española.*—58) *Las golondrinas.*—59) *La vie est amère (francesa).*—60) *L' Orpheline (id).*—61) *Larmes d' amour (id.).*—62) *Je n' avais pas quinze ans (id.).* —63) *Le chant du papillon (id.).*—64) *Ma mère est morte (id.).*—65) *Le ruisseau (id.).*—66) *Adieu Arabe (francesa).*—67) *Doux foyer (id.).*—68) *La chanson de Marie (id.).*—69) *L' hirondelle (id.).* —70) *Ma bergère (id.).*—71) *Le réveil (id.).*—72) *Aurore (id.).*—73) *Quand Mignon passait (id.).*— 74) *Chanson d' Avril (id.).*—75) *Dahir Natha.*— 76) *La Partenza.*—77) *A la Verge de Montserrat.*—78) *No me abandones.*—79) *Pie Jesu.*—80) *O Salutaris* (*á 2 voces*).—81) *O Jesu o Fili (id.).* —83) *Tota pulchra.*—84) *Ave Maris stella.*

La mayor parte de las composiciones anteriores tienen traducción italiana ó castellana.

COMPOSICIONES PARA PIANO SOLO:

1) *Do mi si la do re*, vals. 2) *Austria y España*, vals. 3) *Confidencias*, vals. 4) *Polka regional.* 5) id. *La cajetilla del soldado.* 6) *¿Te acuerdas?* polka de salón. 7) *Gardenia*, Mazurka.

VARIAS

1) *Ave María*, para harmonio y violoncello. 2) *Salve Regina*, para id. 3) *Trisagio* á 3 voces, para orquesta y órgano. 4) *Trisagio* á 3 voces y órgano. 5) *Plegaria*, para solo y coro. 6) *O salutaris*, para 3 voces iguales. 7) *Barcarola*, á voces solas. 8) *La despedida*, á id. id. 9) *Himno Sacro*, para órgano. 10) *Marcha fúnebre*, *Riego*, para banda.

Alvarez (Guillermo)

Figura este artista como compositor asociado residente en Madrid en la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de música.

Alvarez (Joaquín)

Concertista de oboe, sin rival en Europa, como decían los periódicos de aquella época En 1824 emigró á Francia en donde murió de resultas de una caida de caballo.

Alvarez (José)

Profesor de oboe y corno inglés. El 15 de Julio de 1830 fué nombrado profesor de aquellos instrumentos en el Conservatorio de Madrid, cargo que renunció el dia 18 de Agosto del mismo año.

Alvarez (José María)

Murio en Tuy el dia 6 de Febrero de 1882, el celebrado maestro de cap. de la catedral de la expresada ciudad. Era racionero y maestro de capilla desde Julio de 1865.

Su nombre era conocido por el mérito de sus composiciones especialmente por un *Parce mihi* que al decir de sus apologistas bastaría para darle fama envidiable.

Recorrió las principales capitales de España y del extranjero aprovechando las lecciones de los mejores maestros. Las cualidades predominantes de sus composiciones con, «el sentimiento y la delicadeza»,

Alvarez (José Melitón)

Director de música de varios teatros de Castilla á principios del siglo pasado.

Alvarez (Luis)

Capellán de altar y cantor cuyo nombre aparece en el *Sumario y Nómina de los gajes que se han de pagar á los capellanes cantores y officiales de la Capilla del Rey Ntro. Sr. de su Real Casa de Borgoña* en los cuatro meses del tercio primero del año 1633 y en el *Sumario y Nómina* del tercio postrero de 1637.

Alvarez (Manuel)

Aparece como M. de C. del Pilar de Zaragoza en 1780, y en Diciembre del mismo año abandona la plaza.

En el Arch. de la Cat. de Córdoba hay una *Misa* á 8 con viols, oboes, trompas

y bajo, fechada el año 1781, perteneciente á este autor ó á otro del mismo nombre y apellido.

Alvarez Bedesktain (Antonio María)

Nació en Guadalajara el año 1815. En 1830 obtuvo en el Conservatorio de María Cristina una plaza de alumno interno y estudió el piano bajo la dirección de D. Pedro Albéniz. Se dedicó á la ciencia del cálculo, á la caligrafía y por último á la enseñanza del piano No se presentó muchas veces á tocar en público pero en dos ocasiones en que lo hizo, logró arrebatar al decir de los periódicos de la época. Murió en Madrid el día 7 de Junio de 1844.

Alvarez de Bargas (.....)

Maestro de capilla de la Catedral de Toledo desde el año 1469 al 1470. sucesor del Bachiller Fernan Sanchez (1460) y antecesor de Alvar Gonzalez de Avila (1477).

Alvarez de Moura (Pedro)

«Canónigo de las Catedrales de Lamego y Coimbra

Pasó mucho tiempo en Roma en donde publicó algunas de sus composiciones, habiendo sido muy protegido por el Cardenal Antonio Colonna y por Paulo Sforza, marqués de Progenie, que apreciaban mucho su talento.

Compuso:

1) Un *Libro de Motetes* á 4, 5, 6 y 7 voces dedicado á Paulo Sforza, Roma, 1594, apud Nicolaum Mutium.

2) Un *Libro de Misas* á diversas voces. Fol. Ms., que existía en la Bib. de Juan IV.» (Vasconcellos, *Os Mus. Portuguezes*).

Según parece Alvarez de Moura falleció antes del año 1594.

Alvarez de Toledo (Alonso)

Cantante y pianista aficionado que gozaba de gran reputación por el año de 1859.

Alvarez de Toledo (Pedro)

Violoncelista aficionado, hermano del anterior é hijos del Excmo. Sr. Duque de Ribona.

Alvarez de Vallejo (Manuel)

Actor celebrado del antiguo teatro español, famoso por su excelente representación y por su calidad de autor de comedias.

Alvarez (Urraicino) A. C.

Dirigió á la Academia de la Historia una *Memoria sobre la música popular zamorana*. Figura en la *Memoria* la transcripción de un baile popular con el título de *La Caracoliana*, que por el ritmo y el carácter de la melodía acusa una *Kracoviana*.

Alvarez Acero (Bernardo)

Acevo, escribe Fétis, y Soriano Fuertes (*Hist. de la Mús. Esp.*, tomo cuarto, pág. 179), Acebo. Es más conocido con el segundo apellido. Según Fétis, el maestro Alvarez Acero desempeñaba en 1787 el magisterio de la Cap. de la Soledad, de Madrid. Sus obras de música religiosa alcanzaron mucha reputación en algunas provincias de España; consérvanse algunas manuscritas en los Archivos del Escorial. Alvarez Acero poseía generalmente un estilo brillante y daba á la instrumentación más relieve que los otros compositores españoles de su época Hasta aquí Fétis.

El nombre de Acero (Bernardo) figura como maestro director que actuó en el teatro de los Caños del Peral, de Madrid, desde 1795 á 1799 y en los de la Cruz y del Príncipe en el año 1801 (Vid. Carmena y Millan, *Crónica de la Opera en Madrid*)

Desempeñó la plaza de maestro del convento de la Soledad hasta principios de este siglo. Soriano Fuertes (Op cit.), dice: «Este compositor en el año de 1815 hizo dimisión de su plaza» (de director de algún teatro de la corte), «no sabemos por qué motivo, y el Ayuntamiento (de Madrid) fijó edictos de oposición para darla nuevamente; y después de haberla ganado por sus brillantes oposiciones el maestro Don Jaime Nadal, organista de la iglesia de San Martín, retiró aquél su renuncia, quedándose de maestro otra vez, y nombrándose á Nadal supernumerario.» Según Saldoni, el maestro Alvarez Acero murió en Madrid el día 21 de Enero de 1821.

Compuso, además, de las obras que indica Fétis:

1) *Una Aria y Cavatina* que se intercaló en el melodrama *Idomeneo*.

2) *Seis contradanzas nuevas para clave ó forte-piano* (Publicación anunciada en la *Gaceta de Madrid* del 14 de Octubre de 1785.)

Alvarez Frovo (Juan)

Nació en Lisboa el 16 de Noviembre de 1608. Era sobrino del célebre anticuario Gaspar Alvarez Louzada: perteneció á la escuela de Duarte Lobo y fué tan estimado como su propio maestro. Don Juan IV para premiar sus talentos le nombró Capellán y Bibliotecario de su riquísima librería musical. Fué, también, M. de C. de la Cat. de Lisboa, en donde obtuvo un canonicato

de cuarta prebenda. Murió el día 29 de Enero de 1682. Su cuerpo fué enterrado en la Cat. de su patria

Publicó:

1) *Discursos sobre a perfeiçao do Diathessaron e louvores do numero quaternario em que elle se contém, com un encomio sobre o papel que mandou imprimir o Serenissimo Rei D. Joao IV em defeza da moderna Musica, e resposta sobre os dois breves negros (?) de Christovao de Morales.* Lisboa, por Antonio Craesbeck, 1662, in 4.°

Frovo reprodujo en esta obra parte de los argumentos de Andrés de Paep (1) en favor de la *cuarta* considerada como consonancia perfecta y pretendió probar, también, por el testimonio de grandes sabios y todos los grandes hombres, que no hay arte más propio de los reyes que la música.

Existe una traducción latina de esta obra, que poseía Fétis, pero ignórase quién sea su autor.

2) *Speculum universale in quo exponuntur omnium ibi contentorum auctorum loci, ubi de quolibet Musices genere disserunt vel agunt.* Dos vols. fol. Ms.

El *Speculum* estaba escrito en admirables caracteres. El segundo vol., el único conocido, constaba de 589 págs. menos el Index, según Machado que tuvo algún tiempo en su poder el referido vol. segundo.

3) *Theoria e Practica da Musica.* Fol. Ms.
4) *Breve explicaçao de Musica.* Ms. in 4.°

Estas dos obras se hallaban en la Biblioteca real de Música.

5) *Livro de Hymnos,* in 4.° fol. gr. Ms.
6) *Livro de Missas,* á 4 voc.
7) *Duas Missas de coros.*
8) *Otra* á 16 *voc.*
9) *Dos Psalmos de Nona,* á 8 voc.
10) *Psalmos de Visperas,* á 8, 10 y 12 voc.
11) *Psalmo de Completas,* á 20 voc.
12) Diversos *Motetes,* á 3 y 4 voc.
13) *Seis Responsorios de Noche de Navidad.* á 8 voc.
14) *Invitatorio del Of. de Dif.*
15) *Responsorios del mismo Oficio:* 2 á 8 voces, uno á 12.
16) *Tractus* de las Dominicas de Cuaresma.
17) *Texto de la Pasión del Domingo de Ramos y de la Sexta Feria Mayor,* á 4 voc.
18) *Miserere,* á 16 voc.
19) *Lamentaciones,* á diversas voc.
20) *Villancicos* de diversas festividades, á 4, 6 y 8 voc.

La mayor parte de estas obras existían en la Biblioteca de Don Juan IV (Extrac. de *Os Mus. Portuguezes,* Vasconcellos.)

(1) De consonantiis seu pro Diathessaron libri duo. Antuerpiæ, 1586, in 8.°

Alvarez García (José)

Distinguido profesor de oboe nacido en Madrid el día 24 de Octubre de 1780. El maestro Biosca (Ramón), capellan de las Descalzas Reales, le dió las primeras lecciones de música. Más adelante estudió el oboe, la flauta y el corno inglés con el entendido profesor de la R. C. Don Gaspar Barli. De tal manera adelantó en sus estudios que, prévia oposición, fué agraciado con la plaza de oboe supernumerario de la R. C. el año 1796. En 1803 se le concedió medio sueldo como premio á su mérito, en 1814 la plaza de oboe efectivo y al año siguiente el título de profesor de la Real Cámara. Cuando fué creado el Conservatorio le nombraron adicto facultativo y dos años después maestro de oboe y de corno-inglés. Despues de 53 años de servicios en la R. C. murió el día 8 de Octubre de 1855.

El profesor Alvarez García era persona ilustrada. Dotado de una memoria feliz escribió á petición del Maestro Eslava la curiosa relación que éste se apresuró á insertar bajo el título de *Apuntes para la Hist. Musical de España* en algunos números de la *Gaceta Musical* (Vid. núm. 24 y siguientes, año 1856) La relación es un verdadero documento histórico redactado por un testigo presencial de cuanto refiere, y porque merece conservarse para la historia de nuestra música, juzgo conveniente insertarlo en obsequio á mis lectores.

Dice así:

«Por los años de 1790 á 1792, habia en el teatro de los Caños del Peral una compañía italiana de ópera y otra de baile. Por este tiempo conseguí entrar en la gran orquesta que en el habia, para oir lo que se tocaba y adelantar en mi carrera. Desde esta fecha empecé á tratar á los profesores de música, entre los cuales tuve el gusto de familiarizarme con D. Joaquín Bidangos, presbítero y primer tenor de la Capilla de la Encarnación. Este fué el primero á quien oí hablar de lo atrasada que estaba en España la música teatral, y que él tenía el proyecto de dar ensanche á las tonadillas y zarzuelas, para lo cual tenía pensado invitar á los buenos maestros que habia en la nación á que compusieran óperas españolas, proporcionándoles para ello argumentos bonitos, y de este modo se estableciese este espectáculo con maestros y cantantes españoles. Todo esto fué muy bien recibido por todos los que podian secundar tan buen pensamiento. En vista de esto pasó Bidangos á escribir

á algunos maestros; pero como estos eran casi todos clérigos, no se atrevieron á escribir para el teatro. Solo D. Blas Laserna, maestro de música del teatro de la Cruz, compuso una opereta titulada la *Gitanilla por amor*, que gustó mucho, porque en ella hacia cantar á la Lorenza Correa mucho mas que lo acostumbrado en sus tonadillas. Sin embargo del buen éxito de esta obra, no sabemos por qué Laserna no siguió escribiendo otras de este género.

Viendo Bidangos que los maestros no correspondian á sus ideas, hubiera querido hacerlo él mismo; pero había una pequeña dificultad: no sabía una palabra de composición. ¿Y qué hacer en este apuro? Apeló á un *pasticcio*, y presentó una ópera en dos actos, titulada *La Isabela*, que gustó muchísimo, porque toda la música estaba sacada de las mejores óperas italianas, y tambien porque la parte principal era de *gracioso*, el cual, aunque cantaba muy mal, hacía reir mucho.

D. Melchor Ronzi, primer violin de la orquesta de la ópera italiana, emprendió tambien el camino de Bidangos, y presentó por la Cuaresma su primer *pasticcio*, que fué un oratorio titulado *Jefté*, el cual asombró al público, no solo por la divina música que puso de los mejores maestros de aquel tiempo sino tambien por los hermosísimos coros que contenía, y que jamás se habian oido en Madrid mejores ni tan bien ejecutados. En la siguiente Cuaresma dió su segundo oratorio, titulado *Isaac, ó la fé de Abraham*, el cual gustó todavía mas, por los adelantos que se notaron en la Lorenza Correa. Por este tiempo se ejecutaron dos operetas francesas, *El preso* y *Los dos presos*, que agradaron mucho al público. A este género era al que aspiraba Bidangos. En la Cuaresma siguiente dió Ronzi otro oratorio del mismo género que los pasados, titulado la *Ester*, el que asombró al público, porque en él brillaba Manuel García, quien hasta entonces no había salido de sus tonadillas, aunque en éstas gustaba muchísimo. En este tiempo se cerró el teatro de la ópera italiana, y como pasaba algun tiempo sin abrirse, se aprovechó de ello nuestro Bidangos para seguir sus proyectos. Unióse para ello con un tal Lanzarote, que pintaba percales y tenía algunos conocimientos musicales. La mujer de éste, llamada Carlota, y que cantaba como un grillo, animó tambien á su marido para que emprendiese sus proyectos. Reprodujeron, pues, la idea de formar ópera española y habiendo encontrado quien los apoyara, hicieron solicitud al gobierno pidiendo el teatro de los Caños del Peral, y ofreciendo que dicho Lanzarote (Bidangos como clérigo no se atrevía á dar la cara) arreglaria una compañía de ópera española, y que no habiendo en España compositores que quisiesen escribir para el teatro, él haria venir á uno ó dos de los mejores de Europa.»

«Para conseguir lo que pretendía, ofreció, como se lleva dicho, que se haría venir un buen maestro extranjero, quien después de vivir algún tiempo en Madrid y hacerse cargo del carácter español y su idioma, compusiese óperas del género que se quería, dirigiendo al mismo tiempo á los cantantes españoles, de los cuales estaban bastante atrasados los que se dedicaban al teatro, pues los que había buenos no querían cantar más que en las iglesias, donde había rentas muy regulares. En fin, se hizo creer al gobierno que de este modo iba á establecerse la ópera española, iba á haber cantantes españoles, y que quedarían en el país las grandes sumas que hasta entonces se llevaban los italianos, y concedió lo que se le pedía. Habiendo pasado algún tiempo, y viendo que no llegaba el compositor extranjero que se había ofrecido, se echó mano de la ópera en dos actos la *Isabela* y se estrenó la nueva compañía, que la componían: primera tiple, la Carlota, mujer de Lanzarote; segunda, la Galino (guantera); tercera, la Puy (costurera); primer tenor, un tal Blanco, famoso sombrerero; segundo, un soldado llamado Muñoz, y bajo, Torrellas, único profesor que había en la compañía. Los demás no sabían una palabra; pero, con escepción de la mujer de Lanzarote, tenían magníficas voces. La nueva compañía gustó, pues el público se hacía cargo de que todos los cantantes eran jóvenes que salían por primera vez al teatro. Como no llegaba el compositor extranjero que se había ofrecido, trataron Lanzarote y Bidangos de ejecutar óperas italianas traducidas al español, y tuvieron valor bastante para poner en escena una ópera séria del maestro Paer, titulada *Elfrida*. Al poco tiempo de haberse ejecutado esta ópera, llegó el compositor italiano D. Francisco Federici, que después fué maestro de la Capilla Real. Compuso inmediatamente una ópera en dos actos muy bien ajustada á las fuerzas de los cantantes, que gustó mucho. Ignoro la causa de que Federici no siguiera componiendo más óperas; pero lo cierto es que el público iba abandonando el teatro cuando llegó la Cuaresma, y el famoso *pastic-*

cista Ronzi presentó el gran oratorio la *Atalia*, que asombró, ayudando mucho á este resultado los adelantos que mostraron la Correa, y mucho más García.

Viéndose Ronzi estremadamente aplaudido por sus *pasticcii*, aprovechó la ocasión, y propuso al gobierno que si le concedía la empresa, formaría una compañía de ópera española, siguiendo los proyectos de Bidangos, pero con otros cantantes, pues los de Lanzarote no servían para el caso. Había para esto una grave dificultad, y era que los buenos cantantes estaban en los teatros de la Cruz y del Príncipe, y no querían abandonar sus plazas. ¿Y cómo arreglar esto? ¿Cómo? Concediendo á Ronzi la empresa de los tres teatros, como él pedía, para formar tres compañías, dos de verso para la Cruz y el Príncipe, y una de ópera para el de los Caños del Peral. Esta empresa empezó su temporada, y al poco tiempo se estrenó la compañía de ópera *con un pasticcio* titulado *La Nitety*, que hizo verdaderamente furor por las hermosísimas voces de todos los cantantes, y por las divinidades que hacían la Correa y García. Viendo después Ronzi que no podía ir adelante, empezó á hacer traducir óperas enteras del italiano al castellano. Esto disgustó muchísimo al público, pues no era eso lo que se quería y se había ofrecido. Se ejecutó con regular éxito *el Fígaro*, de Mozart, y cuando salimos de la función nos hallamos con que estaba ardiendo el teatro del Príncipe, el cual quedó hecho ceniza aquella noche.»

«Los descontentos, que eran muchos, alzaron el grito contra Ronzi; y el resultado fué que se le quitó la empresa de los tres teatros: al poco tiempo de este suceso, me ausenté de Madrid por tiempo de once meses, y á mi regreso encontré en los *Caños del Peral* una escelente compañía de verso, bajo la dirección de Mayquez, y otra de ópera dirijida por García, que ejecutaba operetas francesas traducidas al castellano, que gustaban mucho; las que más éxito tuvieron fueron *La Travesura* y *El Delirio*. De todos los artistas que formaban la compañía, nadie cantaba bien á escepción de la Lorenza Correa y Manuel García. Los argumentos eran muy bonitos, y los graciosos escelentes, asi es que el público se reia muchísimo.

Viendo García lo mucho que gustaba esta clase de óperas, le pareció que él podía empezar á dar el ejemplo, componiendo algunas de este género, segun la constante idea de Bidangos. Compuso, pues, su primera opereta en un acto, titulada *Quien porfia mucho alcanza*, que gustó bastante, sin embargo, de su pobreza en la harmonía. No olvidó García colocar en dicha obra unas seguidillas suyas, que cantó acompañadas por él mismo en la guitarra, las cuales creo que aun hoy, gustarian mucho. Al poco tiempo presentó otra opereta tambien en un acto, titulada *El criado fingido*, que era mucho mejor y gustó más que la anterior. Tambien puso en ésta un *polo*, que él cantó divinamente. Después dió una ópera en dos actos, que me parece no gustó gran cosa, pues por entonces no estaba yo en la orquesta, y no la vi más que una vez. Mas adelante compuso García el *Poeta Calculista*, que agradó extraordinariamente, tanto por su composición y canto, como por lo bien que ejecutó la parte cómica en aquella pieza. Solo la estremada habilidad de García era capaz de entretener con interés al público por espacio de hora y media sin haber nadie que le secundase: verdad es, que tampoco se olvidó esta vez de colocar en dicha obra, unas divinas seguidillas y el *polo* conocido por el del *contrabandista* ó del *caballo*. Despues compuso un monólogo por el mismo estilo, y aunque él decía, que lo había trabajado mucho mejor, el público no fué de su parecer. La obra fué horriblemente silbada, y no pude llegar á la conclusión.

Así transcurrió algun tiempo hasta que por los años de 1806 á 1807 se concluyó el teatro del *Príncipe*. El ayuntamiento tomó la empresa del nuevo coliseo y encomendó su dirección al famoso Mayquez. Trató luego de contratar á García como director de música, pero bajo las órdenes de Mayquez, por lo cual no pasó aquel á estrenar dicho teatro, marchándose de España para no volver jamás, y dejando burladas las esperanzas de los que creyeron que había llegado el momento de establecerse la ópera española.

Despues que se marchó García, se siguieron repitiendo varias operetas francesas, hasta que entró en Madrid el ejército francés el año de 1808. Entonces me marché á Cadiz y no volví hasta 1815, por lo cual no puedo dar mas noticias.»

Alvarez Torres (José)

Organista notable natural de Burgos. Estuvo domiciliado durante algunos años en México en donde murió el día 7 de Mayo de 1800.

Alvaro (.....)

«Ignoramos su apellido, y de sus circunstancias personales sabemos apenas que fué Licenciado. Dedicó á Al-

fonso V. un *Oficio* con música de canto llano que se había de cantar en acción de gracias y en loor de la victoria alcanzada en la conquista de Arzilla el año 1472. El título de ese *Oficio*, es:

Vesperæ. Matutinum et Laudes cum Antiphonis et figuris musicis de inclyta ac miraculosa victoria in Africa parte ad Arzillam, año 1472.

El autógrafo existía en la Bib. del Infante Don Pedro. Estaba escrito en nueve hojas de pergamino encuadernadas en becerro sobre tablas con broches, y esto indica su antigüedad...» (Vasconcellos, *Os Mus. Portuguezes.*)

Alvendin (Nicolás)

Presbítero. En 1868 se hallaba al frente del magisterio de la Cat. de Almería.

Alverá (Gregorio)

Bajo de ópera. Funcionaba en el teatro de los Caños del Peral, de Madrid, desde el año 1808, y después en los de la Cruz y del Príncipe durante las temporadas del año 1817 al de 1823.

Alverá (José)

Bajo que actuaba el año 1845 en los teatros de la Cruz y del Príncipe y en 1860 en el de la zarzuela.

Alvira (José M.ª)

Compositor zaragozano. Dedícase en Madrid á la composición de zarzuelas.

Alvito (Esteban de)

Según Nicolás Antonio publicó una obra titulada: *De Musica.*

Alzamora (José Fernández) Vid. **Fernández Alzamora (José)**

Allú Vid. **Sánchez Allú (Martín)**

Amarilis

Sobrenombre de la actriz llamada María de Córdoba y de la Vega. Sus prendas teatrales fueron celebradas por los autores y el público del tiempo de Felipe III y IV.

Amat (José)

En Febrero de 1878 los diarios de París hablaron con cierto elogio de una opereta escrita por este compositor español, *Le canard d'Amerique*, cuyo libro había escrito el poeta Marc Constantin.

Amat (Juan Carlos)

¿Quién fué Juan Carlos Amat?

Lo diré en breves palabras. Un doctor Letamendi del siglo XVII: un doctor en medicina, y cuando Dios mejoraba sus horas, músico. Con la diferencia de tiempos y el progreso que los mismos han acentuado, no vacilo en afirmar que el *tratadillo de la peste* y el *Fructus Medicinæ*, de Amat, sería en aquel tiempo lo que hoy es el *Libro fundamental de Medicina* de Letamendi, y que vale tanto quizás la *Misa de Requiem* compuesta por Letamendi como lo que valdría ayer el *tratadillo de cosas de música* que Amat *sacó á luz* en Barcelona el año de 1586, que fué *un tratadillo de guitarra española y vandola.* (sic.)

Copio á continuación la portada del original librejo. (Es copia de la edición que poseo y no descuidaré dar noticias de las diferentes ediciones que conozco.)

Guitarra | Española, y Vandola | en dos maneras de Guitarra Cas | tellana, y Cathalana de cinco Ordenes | la cual enseña de templar y tañer | rasgado, todos los puntos naturales | , y b, mollados (sic.) *con estilo maravilloso. | Y para poner en ella cualquier tono, se pone una tabla, con la qual | podra cualquier sin dificultad cifrar el | tono, y después tañer, y cantarle por do | ze modos. Y se haze mención también | de la Guitarra de cuatro ordenes* (Un sello—repetido en la pág. 39 al principio del *Tractat breu..... en Ydioma Cathala.*—representando una especie de matrona tocando la guitarra) Gerona: por Joseph Bró, Impresor s. a. *in.* 8.° de 56 págs., láminas y 4 hojas de prels. sin numerar.

En la edición que tengo á la vista el *Tractat breu* (empieza pág. 39), está fechado en Barcelona en la *Imprenta de Gabriel Bró, á la Riera de S. Juan, Any* 1701. En otra de Bró que conozco léese en la pág. del citado *Tractat breu, Gerona: Per Joseph Bró, Estamper* s. a.

De la *Guitarra española* hay dos ediciones valencianas, la una de Laborda de 1758 y la otra sin año, ambas en 8.°, en las cuales se dice en la portada, *Guitarra española, castellana y valenciana*, en lugar de *cathalana*, y se encuentra además, alguna diferencia en el texto.

Fétis dá estas noticias, que proceden de Nicolás Antonio (Vid. *Bibl. Hisp.*): «CARLOS (Juan) médico español, vivía en Lérida á principios del 17.° siglo e hizo imprimir en 1626 la *Guitarra española de cinco órdenes.*» Saldoni cópia las de Fétis. Las que dá Lichtenthal *(Dizionario stor. crit. degli scrittori di mus.)*, proceden también de Nicolás Antonio. Dice: «CAROLUS *(Joan) medico spagnuolo—Guitarra de cinco ordenes.* Lérida 1626.

Conocen los lectores todas las noticias bio-bliográficas que dá don Félix Torres Amat de nuestro Juan Carlos Amat, *hijo de Monistrol, médico ordinario de Montserrat* y no he de repetirlas aquí. Incurre en error diciendo que «*La Guitarra española fué impresa en Barcelona,*

en 1671» (sería una de tantas ediciones del librejo). *por Comellas, in 8.° y reimpresa en Gerona.*»

Por una carta que vá al principio del tratadillo, dirigida por un P. Fr. Leonardo de San Martín, fechada (en la edición que tengo á la vista y en varias), en Zaragoza en 1639, se ve que *la primera edición de la Guitarra española es de Barcelona* y se remonta al año de 1586.

Vamos á ver todas estas cosas y otras referentes al autor en la carta del P. Fr. Leonardo, que vale la pena de copiar al pié de la letra.

Carta del Padre Maestro Fray Leonardo de San Martín al Autor.—Aviendose impresso este su librito de v. m. (Señor Doctor) *tantas veces, en Barcelona la primera vez*, que fué *el año de* 1586, como en otras ciudades, y ahora bolver al cabo de tantos años salir á luz, *siendo v. m. de sessenta y siete años*. me tiene obligado á escrivir de que son sus obras merecedoras de eterna memoria, y deven ser de alguna estimación, pues no quedaron sepultadas á la primera impressión al eterno olvido. He leido atentamente este su tratadillo de v. m. muchas vezes, y siempre hallo en él una música tan bien puesta, y ordenada, según las leyes della, que muestran claramente su ingenio de v. m. aver trabajado mucho en sus tiernos años, *pues se de cierto, que ya de edad de siete tocava, y cantava* con lindo ayre, señal claro de lo que digo, y de no haver estado ocioso todo el tiempo que ha vivido, y vive, pues. *ha sacado á luz tantos tratadillos*, assi en cosas de música, como de Aritmética, Astrología y Poesía, pues en esta dió 400 Aphorismos Cathalanes, proverbios muy morales *mas de veynte veces impresos* (1), y otros de mano en su curiosa librería escritos: pero en particular en el arte que profesa, pues salió un tratadillo de Peste impreso en Barcelona y un *Fructus Medicinæ* en León (sic) de Francia tres vezes, desde el año 1623 hasta el de oy: libro que solo su título dá muestras de su talento, pues cifra en él el fruto que ha de coger el perfecto Médico Galenista en los jardines de sus entretenimientos, para dar á los enfermos á las ocassiones que conviene para su salud. Y assi le doy con esto el parabien de tantos hijos que han nacido de su madre pluma, ya que de su Señora Mónica (que Dios se la conserve muchos años) no se les concedió, á quienes guarde como este su aficionado desea. Zaragoça 30 de Abril 1639. Fray Leonardo de San Matín.

Los librejos de Amat (he leido en alguna parte que nuestro médico ejerció la medicina en Lérida) eran tan populares entre los barberos romancistas catalanes como el de Sojos (Andrés de, un tratadista plagiario de nuestro Amat) entre los de Madrid. Merecen algunos extractos.

El famoso médico-guitarrista cuéntale «al lector», que «la cólera de España ha sido la causa más principal que haya sacado esta obrecilla, porque creo que ninguno es tan flemático como es menester para enseñar el arte de tañer la guitarra, y así no se maravillen los que deseaban ser instruidos en este arte, si al cabo de tres días sus maestros estaban muy cansados de enseñarles, porque nos tiene tan oprimidos á todos los Españoles este humor colérico (¿la flema?), que cualquier cosa que emprendamos, por corta que sea, nos parece muy larga. Considerando, pues, yo, la falta que había en toda esta tierra por no haber algun autor tratado desto, á lo menos que yo sepa, he querido escribir con este estilo, el modo de templar, y tocar rasgado esta guitarra de cinco, llamada Española, por ser más recibida en esta tierra que en las otras, y el modo de poner en ella cualquier tono, para que sirva de maestro, y también para que los discípulos della no estén sujetos á tanta miseria como es la que nos da este humor.....»

Siguen tres sonetos flojillos de Monserrate Bastús, de Hieronymo Trias al autor, y de la Guitarra al lector, más flojo todavía: «aquella que todo lo canta, es la reina de los tonos delicados, la que alegra» á todos los estados, «tiene cinco hijos»

.....que entre tanto
que van por mis jardines y mis prados,
concierto juegos tan regocijados,
que al mismo Febo á veces doy espanto.
Si quieres ver, Lector, la gallardía
que Carlos me dió estando yo en su guarda
gusta los caldos que dá su cuchara (?)
Verás que soy galana, guarda, guía,
graciosa, gala, gracia, gallarda,
gustosa, general, grata, guitarra.

El autor «hablando con un hermano suyo le enseña cómo se ha de tocar esta guitarra, cuántas cuerdas y trastes hay, y el modo de templarla.....» Esta guitarra española, dice, «está compuesta de nueve cuerdas; una en el orden primero llamada prima, y en los demás órdenes dos, los cuales llamamos segundas, terceras, cuartas y quintas. Las segundas y terceras entre sí, son una misma voz: pero los cuartos y quintos, por hallarse en cada órden una cuerda gruesa, no son iguales de la manera que lo son las segundas y terceras, por-

(1) Tomen nota nuestros bibliòfilos.

que las gruesas están una octava más bajo de las otras cuerdas sus compañeras.»

En el capitulo segundo enseña qué cosa es punto, cuántos son y como se llaman. «Primeramente, el punto de guitarra es una disposición hecha en las cuerdas con los dedos apretados encima de los trastes. Cada punto tiene su figura y disposición diferente y cada una tiene tres voces diferentes, que son «bajete», «alto», y «tiple». La quantidad dellos es veynte y quatro no más (dejo los semitonados y falsos, pues no son de importancia para nuestro intento. Doce son naturales, y doce «b. mollados»: estos «b. mollados» no difieren de los naturales, sino en una cuerda, y esta cuerda hace el «b. mollado». Llámanse estos puntos de muchas maneras, como es «cruzado mayor» y «cruzado menor», «vacas altas» y «vacas bajas», (1) «puente», y de otras infinitas suertes que los músicos unos y otros les han puesto nombres diferentes; pero yo no los llamaré sinó primero, segundo, tercero, y quarto, etc., y estos ó «naturales» ó «b. mollados».

En el capítulo tercero trata de la disposición de los puntos naturales y en el siguiente de las «b. mollados.» La «Tabla» que presenta el capítulo quinto está destinada á «saber cual dedo ha de tocar la cuerda, y en que trance.»

«Para explicar bien esta Tabla,—añade á continuación,—tenemos necesidad del método de división, comenzando al todo, después á las partes, y finalmente á las partes de ellas. Primeramente esta tabla siendo un todo se divide en dos partes; la una donde está la letra N. y la otra donde está la letra B » (En la letra N. se hallan todos los puntos naturales y en la B las «b. mollados.») Cualquiera de estas dos partes se divide en 12 partezillas (que son 12 puntos distintos): si es de la parte N. es «natural» y «b. mollado» si es de la parte B.) «Cada punto, así «natural» como «b. mollado» tiene cinco espacios, los cuales significan los cinco órdenes de la guitarra.» (El de más abajo el orden primero, el otro el segundo, etc) »Dentro de estos espacios están primeramente puestas cifras las cuales significan los trastes de la guitarra. Después letras, las cuales significan los dedos de la mano... Las cifras son estas 1, 2, 3, 4» (correspondían á los trastes 1.°, 2.°, 3.°, y 4.°) «Las letras son estas «a, e, i, o» (correspondian «al dedo más cerca del grueso, llamado en lengua latina «index,» al dedo más largo llamado «infamis, sive famosus,» al llamado «medicus, seu annullaris» y al pequeño, llamado «minimus, vel auricularis.»

Lo hace ver en la mano musical.

A continuación pone dos ejemplos para inteligencia de la «Tabla» y luego trata de «como no hay más puntos naturales» «b mollados.» Según nuestro autor los puntos que se hacen en los trastes quinto, sexto, séptimo y octavo «tienen la misma consonancia y la misma voz que tienen estos, (el trece como el primero, el catorce como el segundo, el quince como el tercero, etc.) «y así de los demás que subiendo de un punto al otro se halla una cuarta...»

Demuestra luego que «de estos puntos se pueden formar toda manera de tonos por doce partes diferentes.» «Puédense con estos puntos hacer «vacas, paseos, gallardas, villanas italianas, pabanillas,» y otras cosas semejantes por doce partes: y lo que es de maravillar (lo que á muchos parecerá imposible) que con estos puntos puede cualquier ajuntar ó acomodar por las dichas doce partes todo lo que se tañe ó pueda tañer con cualquier instrumento de música...» Trata de «como y de qué manera se tañe un «passeo» que anda por aquí común, «passeo» compuesto de tres puntos y que se puede tañer de doce modos. El passeo, añade, que está compuesto de tres puntos, el uno se toca dos veces, y los dos no más de una.»

Estos doce modos eran estos:

1.°: ir del punto 1 al 2, de éste al 12, y volver al 1
2.°: ir del punto 2 al 3, de éste al 1, y volver al 2
3.°: ir del punto 3 al 4, de éste al 2, y volver al 3
4.°: ir del punto 4 al 5, de éste al 3, y volver al 4
5.°: ir del punto 5 al 6, de éste al 4, y volver al 5
6.°: ir del punto 6 al 7, de éste al 5, y volver al 6
7.°: ir del punto 7 al 8, de éste al 6, y volver al 7
8.°: ir del punto 8 al 9, de éste al 7, y volver al 8
9.°: ir del punto 9 al 10, de éste al 8, y volver al 9
10.°: ir del punto 10 al 11, de éste al 9, y volver al 10
11.°: ir del punto 11 al 12, de éste al 10, y volver al 11
12.°: ir del punto 12 al 1, de éste al 11, y volver al 12

«Estos doce modos de hacer un paseo,» ó como diríamos ahora, de formar cadencias, corresponden á los 12 acordes mayores expresados en la Tabla. Aunque va expresado el orden de colocación de estos 12 acordes «naturales,» como dice Amat, «mayores,» como diríamos nosotros (Vid. más adelante en la reseña dedicada al «Tractat breu,»

(1) Sistema "mnemónico„ para retener más facilmente la tonalidad, ó mejor dicho, la melodía de los "sæculorum„, que persistió entre los tratadistas antiguos inventores de esas denominaciones estrafalarias de "vacas altas„, "vacas bajas„, pues llegaron á dar el nombre genérico de "vacas„ á algunas tonadillas de "gallardas„, "pabanillas„, "sezarillos„, etc. Las "vacas„ indicaban determinadas tonalidades de canto llano: esta denominación extraña salió de aquella antiquísima poesía que dice:

Guárdame las vacas,
Carillejo, y besar te...

compendio del que estoy analizando), tanto los acordes del ejemplo expresado como las del «Tractat breu,» parten desde el de «Mi mayor» ó de «Mi menor» en sucesión de cuartas ascedentes en esta forma:

Los «naturales» (mayores) 1) «*Mi*, 2) *La*, 3) *Re*, 4) *Sol*» etc.

Los «bemolados» (menores) 1) *Mi*, 2) *La*, 3) *Re*, 4) *Sol*,» etc.

De manera que los doce modos expresados en los «passeos» del cuadro aludido formaban estas doce cadencias «naturales» ó mayores:

1.° «*Mi*, *La*, *Si*, *Mi*» (del 1 al 2, de éste al 12 y volver al 1).

2.° «*La*, *Re*, *Mi*, *La*» (del 2 al 3, de éste al 1 y volver al 2).

3.° «*Re*, *Sol*, *La*, *Re*» (del 3 al 4, de éste al 2 y volver al 3), etc.

Por lo dicho se habrá comprendido que Amat templaba la guitarra en *La*, *Re*, *Sol*, *Si*, *Mi*.

Tanto el cuadro en forma de rosa de los vientos ó rosa náutica, como la tabla, revelan inteligencia y cualidades didácticas dignas de encomio. Así se concibe que el tratadillo esencialmente popular de Amat alcanzara gran boga y que pocos pudieron mejorarlo ni aún el mismo Andrés de Sotos, entre otros que podría citar, quien en 1764 lo copia exactamente á la letra, párrafo por párrafo, y solo se esmera en reformar la dicción algo anticuada de Amat.

Explicaba á su manera nuestro autor las reglas del transporte y decía que se debían tener muy presentes en la memoria todos esos «passeos» porque «las voces no se pueden acomodar á todos los puntos», «que las guitarras suelen estar á veces muy altas ó muy bajas, y no saber tocar la *tonada* que han de cantar más de un modo, habrán de cantar por fuerza muy alto ó muy bajo», y que, en fin, sabiendo estas reglas «pueden á un tiempo tocar juntas doce guitarras, cada una por sus puntos, y todas harán una misma consonancia.»

Es muy interesante el capítulo VIII de este curioso tratadillo. Titúlase: «De una Tabla con la qual puede qualquiera cifrar el tono y cantar por doce modos.» «Para poner ó ajustar en la guitarra qualquier tono, no es de necesidad entender esta Tabla que verán, porque ya pueden sin ella acomodar el tono que quisieren: pero será tan dificultoso, quanto fácil, haciéndolo con el estilo que verán luego.»

«Para confirmar aquesto, quiero contar lo que me aconteció con unos músicos de guitarra, que pretendían ser en eso de ajuntar ó poner (en cifra), la prima de España: los cuales estaban «saneados,» y eran quatro, y sabían muy bien que yo tenía cierto estilo, con el qual luego sin dificultad ponía en la guitarra cualquier tono. Una tarde paseándome me encontré con ellos. Hecho el debido acatamiento, me dijo uno de ellos:—Amigo, nosotros tenemos entendido que sabeis una Arte maravillosa (y esto lo hacían para hacer burla de mí, como lo afirmaron después), con lo cual poneis en la guitarra cualquier tono: estos mis compañeros, y yo, os suplicamos querais enseñar, á los que os deseamos servir, el modo que teneis y el estilo que usais en esto que tenemos dicho. . . Y viendo tantas flores en invierno, entendida la maraña, sin darles á conocer que la entendía, les dije:—Señores, el modo que yo tengo en lo propuesto, es de poco momento, y delante de vuesas mercedes sería como un grano de mostaza (1) puesto á los lados de una grande montaña: vuesas mercedes esténse con sus riquezas y yo con mis miserias.—No satisfechos de mi respuesta, de nuevo me lo dijeron: y yo, diciendo que era cosa muy poca, no les daba muestras de quererlo hacer. Al fin dijeron:—Amigo, ese estilo que vos teneis, puede ser que para acomodar solas tres voces sea cual dicen: pero que pueda servir para más, tenemos por cierto que es falso, y cosa muy imposible: y tened por averiguado, que solo para deciros aquesto, viendo tan buena ocasión, hemos venido aquí.—Yo sin mostrar el ánimo turbado, les dije:—Señores, la verdad es esta: yo tengo el estilo que decís en una Tabla muy pequeña, que yo fuí el inventor della «aunque alguno se ha alzado con ella» (2) y con ella no tres voces solas, pero cuatro, cinco, seis y cuantas quisiérades acomodaré en la guitarra: y para que entendais que es verdad lo que digo, vamos á donde quisiérades para hacer desto experiencia, y vereis si es verdad lo que digo.»

«Fueron contentos, pensando que sería mejor ocasión para burlarse de mí (3), y fuimos á un aposento de uno de ellos, que era estudiante en Artes, y en entrando por él, me dieron unos papeles de «prenestina» (4) á cinco voces, y yo cifrando todo el tono, me dieron una guitarra y comenzamos á cantar cada uno su voz juntamente con el instrumento, y vieron en verdad lo pro-

(1) Contestación propia de un médico, ladino por añadidura.

(2) ¿Es decir que hubo ya en su tiempo un Sojos plagiario?

(3) Andrés de Sojos en su *Arte de guitarra*, como he dicho, copiado párrafo por párrafo, no omite este sucedido que refiere Amat.

(4) Palestrina. No serían lerdos los interlocutores del Doctor guitarrista.

metido: de suerte, que admirados de lo hecho, mirándose unos á otros, quedaron satisfechos.

»De suerte, volviendo á nuestro propósito,—añade el buen doctor,—que será cosa muy fácil entendida la prometida Tabla, hacer lo que á muchos ha parecido imposible.»

La Tabla inventada por el Doctor, si bien ingeniosa, no era facil para el que no conocía algunos rudimentos de harmonía. Presenta un ejemplo á tres voces para poner en obra la práctica de la Tabla.

No dice Amat quién es el autor de la música de este ejemplo.

En el capítulo noveno «Trata de la Guitarra de siete órdenes.» «Para que los músicos de la guitarra de cuatro órdenes (que es la de siete cuerdas) no me diesen culpa, pues en este librito no he tratado tambien de su instrumento, he querido traer en este último capítulo alguna cosilla acerca de esto, diciendo: La guitarra de cuatro órdenes se templa de la misma manera: tiene los mismos puntos, doce «naturales» y doce «bemollados», y las mesmas consonancias que tiene la de cinco: de suerte, que todo lo que se toca en la guitarra de cinco, se tocará también en la de cuatro, y cualquier tono se puede tañir tambien por doce modos: solo se halla una diferencia, y es esta, que en la guitarra de cinco hay un orden mas, que es el quinto: pero quitado éste, es ni más ni menos como la de cuatro ..»

No quiso tratar «del aire con que se han de tocar estas guitarras porque», según el doctor, «el mismo tono lo lleva consigo.» Si el tono era de proporción el aire debía ser también de proporción, mayor ó menor, etc. «Haga cuenta el que toca la guitarra, que la mano derecha es el maestro de capilla, y los dedos de la mano izquierda, las voces regidas y gobernadas por ella.»

Acaba en la pág. 38 el tratadillo en castellano. Empieza en la siguiente el «*Tractat breu | y explicació dels ponts | de la guitarra, en Ydioma Ca | thalá, ajustat en esta última | impressió de la present | obra. | Para que (sic) los naturals | que gustarán de aprender, y no entendrán | la explicació Castellana pugan satisfer | son gust ab est breu, y compen | dios estil* (Sello como el de la portada).»

En el verso de esta portada, pág. 40, empieza el «*Tractat breu*, contenido desde la citada pág. hasta la 56. Explica en el capítulo primero cuantos son los puntos de la guitarra, y como se han de entender cuando están escritas en cifra. Presenta reunidos en un ejemplo los doce puntos naturales «(mayores)» y los doce «bemollados» (menores).

Ya queda explicado en otras partes (1) el mecanismo de la cifra para la guitarra, expuesta por Amat en el citado capítulo, lo mismo que los dedos convenientes para pisar las cuerdas «poniendo atención en los puntos que se hallan al lado de cada cifra, si es uno ha de pisarse con el índice, si son dos con el dedo del medio tres con el anular y cuatro con el meñique». Declara en el capítulo II el nombre de la letra del A B C que corresponde á cada punto de «naturales» y «bemollados» y señala las cuerdas y los dedos que corresponden á cada postura, presentando todo esto en dos páginas de «manechs» (mangos) y manos.

Explica las dos páginas de «manechs» ó posturas de los dedos de la mano izquierda: señala con una sortija (no se vé en el tosco grabado) «los dedos que no pisan»; y después de la declaración de la primera y segunda página de posturas (capítulo III y IV) da fin á este tratadillo, escribiendo:

Fi de la guitorra.

Destina el cap último (págs. 55 y 56) al modo de templar la «Vándola» y como se ajusta (afina) con la guitarra.

Advierte que trata de la «Vandola» de seis órdenes, que es instrumento más perfecto que la guitarra de cuatro y cinco órdenes, y «per estar mes introduhida, y mes en vs en aquest temps, que la de quatre, ni sinch Ordes. Pera templar esta Vandola, pera dir ho ab mes claredat, y mes breu. Las sinch Ordes sens la prima se templan aixi mateix com la guitarra, y despres la prima en buyt se ajusta, y es Octava de las sextas tambe en buyt ó de las quartas pisadas en segó trast: O sino las primas pisadas en segó trast, se ajustá ab las terceras sens pisar» (esto es) en *La, Re, Sol, Si, Mi, La.*

La Bandola y las guitarras de cinco y cuatro órdenes podían formar los mismos acordes, salvo algunas limitaciones la de cuatro órdenes. La Bandola se templaba á la distancia de una 5.ª ascendente ó de una 4.ª descendente de la Guitarra de cuatro ó cinco órdenes, y esto es lo que da á entender Amat cuando dice: «tots los punts ques fan en la Guitarra, tenen la mateixa consonancia, fets un punt» (un orden, refiriéndose á la tabla) «mes atras del que pinta en la Guitarra..... Si la Guitarra se toca per tercer» (punto) «natural» (mayor) (ó sea en tono de *Re*) «en la

(1) En mi *Ensayo Bibliográfico* ó en mi *Diccionario Técnico*. No puedo ahora repetirlo aquí para no alargarme demasiado.

Vandola pinta» (toca) «persegon» (punto) «natural» (ó sea en tono de *La.*)

Dada esta reducidísima declaración quedaba en pié la prima de la Bandola. Amat sale del paso diciendo que esta cuerda «se juga de diferent manera, que fora confondrer mes que declarar volerho declarar sens un instrument, ó Vandola en las mans »

«De aquest breu tractat (carissim lector)»—dice al fin—«no solicitó gracias sino correcció, y avisos dels quen entenen (als quals ho submeto) sols te de bo ser breu, perque del mal lo menos; y segons lo gust que trobará esta obra en lo agrado, y benevolencia de la juventud, me empeñaré, mogut lo animo del carinyo, en obra mes dilatada (2), que ara nom permet lo present volumen, ni la brevedat dels temps. Empleantme sempre en cosas de tan voler. Vale, iterumque Vale.»

No debió ser muy fuerte en latín ó quiso echárselas de gracioso, el plagiario de Amat, el buen Andrés de Sojos, pues, traduce y arregla á su manera la acostumbrada salutación al lector, que hasta en esto fué plaglario, diciendo: «Vale», que es lo que vale, «iterumque vale», interin que vale.»

Amat de Palau y Pont (Felix)

El ilustre arzobispo de Palmira, abad de San Ildefonso, confesor del rey Carlos IV, del consejo de S M etc , nacido en Sabadell el día 11 de Agosto de 1750 y muerto en Barcelona el 11 de Diciembre de 1824, escribió una *Representación al Santo Tribunal de la Inquisición sobre la prohibición del Oratorio de Música (Erroris domus)*, que figura entre sus manuscritos inéditos.

Amat (Victoriano)

Presbítero.

Publicó:

Ordinario de la Semana Santa. Barcelona imp. de Oliva, 1841.

Contiene: Ejercicios diarios, oraciones, *Te Deum*, *Miserere*, etc.

Ambiela (Miguel)

Nació en Aragón hácia el año 1665. Estudió humanidades y música en un monasterio de su país. Desempeñó las funciones de M. de C. en algunas catedrales de segundo orden, contándose entre éstas la de Jaca, de cuya población procedía cuando en 1700 fué elegido M. de C. del Pilar de Zaragoza. El cabildo de esta iglesia resolvió por acta de 30 Abril de dicho año «que se provea el magisterio del Pilar y que para noticia de la aptitud de los pretendientes se oigan los informes de los maestros y organista de la iglesia y se pida el dictamen por escrito, á Fray Jerónimo de la Torre».

En acta de 7 de Mayo del mismo año, proponen los señores de la mensa del Pilar al Cabildo, de orden de la Junta de Hacienda de aquel templo «que había parecido bien señalar al maestro de capilla 150 libs. en cada un año, las 75 en distribuciones ordinarias..... y las 75 en tercios, y así mismo casa para habitación y para enfermería y cargo de los Infantes con los gajes y comida de los mismos. Y el Cab. se conformó con la resolución en orden al salario. Y así mismo (se dispuso) que el M. de C. tenga título y silla de racionero de mensa Se leyeron los memoriales de los pretendientes al magisterio de Cap. del Pilar y el informe cerrado y carta para el Sr. Presidente, Fray Jerónimo de la Torre, y leídos los informes del M. de C. del Salvador y de los organistas de ambos templos eligióse al Licenciado Miguel Ambiela, maestro de Cap. de la Cat. de Jaca».

Ambiela no permanecería mucho tiempo al frente del magisterio, pues en 6 de Abril de 1701 se da permiso al maestro Caseda para que se ausente; en 6 Mayo se le dá por despedido si no vuelve á su destino, y en 30 de Junio de 1708 se nombra M. de C. del Pilar al organista de la propia iglesia. Desaparece Ambiela hasta el dia 22 de Marzo de 1710 en que toma posesión del magisterio de la Cat. de Toledo en cuya ciudad murió el día 23 de Marzo de 1733. Su inmediato antecesor en dicho magisterio fué D. Juan Bonet Paredes y su sucesor, D. Jaime Casellas.

En la polémica suscitada por la famosísima *entrada de tiple* en el *Miserere nobis* de la Misa del maestro Valls, y en la cual tomaron parte todos los maestros indicados en el artículo Albors y Navarro, el maestro Ambiela figura entre el número de los apologistas de Valls, apologista tibio, á decir verdad, á quien defiende en el folleto que publicó con este título:

Disceptación Música, y discurso problemático, en que se controvierte la entrada del segundo tiple etc. por D. Miguel de Ambiela, Racionero, y Maestro de Capilla, de la Santa Iglesia Metropolitana de Toledo..... En 4.° de 20 hojas sin numerar, signaturas A-E. Fecha de la licencia del ordinario «en Toledo á 20 de Mayo de 1717.»

Contiene:

Parecer del R. P. Fray Joseph (Ferrer), Maestro, Lector de Teología y Regente de los estudios de la ciudad de Toledo, sobre la *Disceptación* del maestro Ambiela. El P. Ferrer ponía reparos

á la transgresión técnica cometida por Valls, y Ambiela, y entra en polémica, defendiendo aquella transgresión silogismo en mano.

Despues del parecer del P. Ferrer sigue el de D. Jacinto del Río, Racionero y primer organista de la Cat. de Toledo.

Aprueba lo dicho por Ambiela y juzga que si fuera práctica aprender antes la Lógica que la Música «se llegaría en menos tiempo del que regularmente se gasta en aprender ésta, con mucho más fundamento y perfección». Firma el parecer en Toledo 18 Mayo 1717.

Sigue la opinión de Don José de Torres (1) al *papel* que le remite su amigo Ambiela, poniendo reparos y atenuando la licencia tomada por Valls. Torres fué de los imparciales manteniéndose en un justo medio. Él y Ambiela para decirlo claro y vulgarmente, pastelearon el negocio de la polémica.

Y entra en materia Ambiela, el autor del folleto en cuestión declarando el asunto segun el cual Portería (Gregorio) maestro de Granada empezó el fuego de guerrillas censurando la entrada, á cuya censura respondió Valls: impugnóle el Maestro Martinez: volvió á escribir Valls: terció el Maestro de Toledo, José Ferrer, y en tal estado de cosas Ambiela rompe el fuego probando que la famosa entrada «no se debe decir contra las reglas de la Música, ni segun ellas, sino fuera de las reglas de la Música y excepción de ellas, y siendo tan bien fundada, no debe condenarse sino aplaudirse».

En el escrito de Ambiela hay un ejemplo de música tipográfica.

En los Archs. de las Catedrales de Jaca, Zaragoza y Toledo había obras de Ambiela.

Ambrona y Carpio (Benito de)

Maestro que rigió hasta el año 1683 la Cap. de música de la Cat. de Sigüenza. Sucedióle en el magisterio el maestro José Lillo Alfonso.

Ambrona no dejó ninguna obra en el Arch. de la Cat. de Sigüenza.

Ambrós (Joaquín)

Tenor de la Cap. de la Encarnación de Madrid. Falleció á fines de 1801.

Ametller y de Cabrer (Narciso)

Murió en Bañolas (Cataluña), su patria, en 21 de Noviembre de 1877, habiendo obtenido en el ejército el grado de coronel. Se dedicó á la literatura y á la música, cultivando con singular talento la guitarra.

Escribió:

El Guerrillero, ópera inédita en tres actos, letra y música del mismo. Con el título de *Il Guerrillero* fué traducida al italiano por la poetisa Angela Grassi.

Ametller (José)

Capellán que fué de la iglesia del Palau de Barcelona. En el Arch. de esta iglesia existen varias misas y otras composiciones del presbítero Ametller.

Ametller (Fray Mauro)

Nació en Palafrugell (Gerona) y murió siendo monje del convento benedictino de San Benito de Bages, el día 14 de Febrero de 1833 á la edad de 84 años. Por espacio de veinte fué cantor mayor ó vicario de coro de la capilla de Montserrat. Tenía una notable voz de barítono. Al decir de Saldoni «compuso la *Salve* solemne que se celebra todos los días después de completas: introdujo un *modo nuevo* de cantar la Pasión y puso en música el *Pange lingua, Vexilla Regis*, á cuatro voces, orquesta y dos coros, y los *Pasos* (responsiones) del Domingo de Ramos y Viernes Santo».

Aunque sea destruyendo la leyenda inventada acerca del mérito excepcional del P. Mauro, he de decir que como compositor es flojísimo por no decir malo.

El P. Ametller, como la mayor parte de los compositores de su época y casi todos los de época inmediata posterior, se contagió del italianismo dramático musical reinante. El contagio dió notoriedad á una porción de glosadores de las formas dramáticas de las óperas de Cimarosa, Paisiello y más tarde de las de Rossini que, introducidas imprudentemente en el templo, hicieron olvidar muy pronto las obras de los últimos maestros que, sabiendo música, procuraban conservar con más ó menos decaimiento, las puras tradiciones del antiguo arte religioso. Esta influencia fué desastrosa para el arte musical religioso de toda la región catalana, tan desastrosa, que todavía persiste en el predicamento que gozan ciertas obras escritas en aquellas formas impropias é irreverentes. Y no hay que decir si las tales obras malas como forma, son peores como música, técnicamente hablando.

Si el P. Ametller no sobresalió, ni mucho menos, como compositor, en cambio se distinguió como aficionado á la botánica, á la hidráulica y á la maquinaria en general.

(1) Firmada en Madrid 4 Julio de 1717. El organista principal de la C. R. José de Torres era gran amigo de Ambiela.

Cuando en 1802 visitó la corte el monasterio de Montserrat, llamó mucho su atención el museo de plantas, insectos, minerales y aves de la montaña que Fray Mauro tenía en su celda. La reina María Luisa se sentó en una silla que le ofreció el naturalista, adornada de insectos raros y curiosos, la cual, junto con el instrumento llamado *Vela-cordio*, (inventado el año 1803) que tocó su inventor, gustó en extremo á S. S. M. M. y A. A. Por esta y otras invenciones el Rey Carlos IV le concedió una pensión de cinco reales diarios.

En 27 de Enero de 1817 fué nombrado individuo de la Real Academia de Ciencias naturales y Artes de Barcelona á la que presentó el instrumento referido y otras varias máquinas hidráulicas. La Academia acordó se diera dictamen sobre el *Vela-cordio* y con fecha 17 de Febrero del antecitado año lo emitió D. Francisco Sanpons. He aquí algunos párrafos que describen el instrumento:

«La parte mecánica en este instrumento es muy estudiada, bien ejecutada en el modo de aumentar y de apagar los tonos, segun las indicaciones de la nota....., á más de esto la facilidad de separar en un momento todo el teclado por entero, con sólo apretar un resorte, proporcionando con esto el poder poner y quitar las cuerdas con toda comodidad, y luego después, volver á colocar el teclado con la misma facilidad y prontitud y con tal certeza que todos los puntos responden con exactitud en el mismo tiempo sin tener que variar ni corregir, ventaja que no se encuentra en otro instrumento en que el teclado produce los tonos por medio de cuerdas. Y á más de otros mecanismos particulares que no dejan de tener mérito, merece particular atención el descubrimiento de las plumas de acero, cuyo mecanismo de suyo muy ingenioso por la combinación de suplir la elasticidad, que falta al metal, por medio de la ballena como sustancia auxiliar, que añade mucha perfección á la parte armónica.

«Por lo que respecta á ésta se observa que por motivo de la colocación en que están las cuerdas, los tonos resultan libres y limpios, y no causan confusión al oido de los que están muy cerca, como acontece cuando los tonos están enagenados como en el *clave* y en el *forte-piano*. Otro motivo de la limpieza de los sonidos en el *Vela-cordio*, procede de las circunstancias de pulsar metal con metal para producirlos, y no pluma con metal como en los instrumentos expresados»

Llamó el P. Ametller *Vela-cordio* á su instrumento de tecla porque afectaba la forma de vela de navío.

La memoria sobre el *Vela-cordio*, leida en la Real Aademia de Ciencias naturales y Artes en 5 de Noviembre de 1817 se halla en el Arch. de la citada Academia, Caja 20).

Amigó (Eduardo) A. C.

Natural de Barcelona. Profesor de harmonium y de piano. Obtuvo medalla de oro en el Conservatorio de París. Ha dado conciertos de harmonium, instrumento que domina como pocos, en Londres, París y en las principales capitales de España.

Ha publicado algunas transcripciones para harmonium que se recomiendan por su factura correcta y adecuada á la índole del instrumento.

Amorós (Amancio) A. .

Nació el año 1854 en Agullent, pueblo del valle de Albaida (Valencia). Su tío, D. José Amorós, cura de la parroquia de Concentaina, le proporcionó maestro de piano y órgano, el P. Pedro García, agustino, organista de la citada parroquia. Trasladado con su familia á Valencia recibió lecciones del maestro Don Justo Fuster. Andando el tiempo estudió enseñanzas superiores con los maestros Ubeda y Giner.

Ha compuesto bastantes obras. Señalo entre las más conocidas:

1) *Flores místicas*, 6 composiciones dedicadas á las Adoratrices de España.
2) Gran Misa en *re menor*.
3) *Salves*, *O Salutaris*, *Credidi*, *Motetes* y otras obras del mismo género.
4) *Nocturnos*, *Sonates*, *Mazurkas* y otras piezas pianísticas.
5) *Tristes recorts*, ocho piezas para harmonium y piano, sobre melodías valencianas.
6) *Corina*, sinfonía á grande orquesta.
7) *Marcha triunfal religiosa*, para harm. y piano, y quinteto de cuerda.
8) *Gran concierto en la bemol* para viol., harm. y piano.
9) Himno á Santa Cecilia.
10) Un baile.
11) *Los dos esclavos*, zarzuela en 3 actos, letra del Sr. Roig y Cirera, estrenada el año 1886 en el teatro Ruzafa, de Valencia.
12) *La navegación submarina*, zarzuela.
13) *El Tio Sapo*, parodia en un acto de la *Saffo*.
14) *Elementos de Solfeo*.

Amorós y Ondeano (Francisco)

Coronel director del Gimnasio Normal, Militar y Civil, y del Gimnasio especial de zapadores-bomberos de París, introdujo el estudio de la música en los citados establecimientos. Nacido en Valencia el día 19 de Febrero de 1770,

entró en la milicia en 1787 pasando por todos los grados hasta el de coronel. Después fué empleado civil y ocupó, sucesivamente, bajo el reinado de Cárlos IV y José Napoleón los empleos de Consejero de Estado, Gobernador de provincia, ministro de policía y comisario real de la armada de Portugal. Los sucesos políticos le obligaron á refugiarse en París en donde murió el año 1843.

Publicó:

1) *Cantiques religieux et moraux, ou la morale en chansons, á l' usage des enfants de deux sexes.* París, 1806, 16.° con música.

2) *Lettre de M. Amorós á la Société pour l' instruction élementaire, sur le recueil de cantiques qu' il a publié, et sur l' école de chant de son gymnase.* París, 1809, folleto en 4.°

Anadón (Elías)

Músico zaragozano. Estudió en el colegio de Niños Infantes del Pilar de Zaragoza y organizó, bajo su dirección, una capilla llamada *ambulante*. Murió en 1889.

Anadón (José)

Sucesor de su hermano (Elías Anadón) en la dirección de la cap llamada *ambulante*. Fué, también, profesor de piano y de canto. Desempeñó algunos años el cargo de escolar de la Cat. del Pilar.

Anchorena (....) A. C.

Autor contemporáneo. Tiene publicado en casa del editor Romero, de Madrid, un album de seis habaneras para piano, tituladas:

1) *La virginal.*—2) *La Cienfuegos.*—3) *La Miripiles.*—4) *La enredadera.*—5) *La avispa.*—6) *La ardorosa.*

Anchorena (Emilio)

Pianista bastante notable que falleció en Córdoba por el año de 1880 ó el siguiente.

Anchorena (José)

Dice Soriano Fuertes, refiriéndose al testimonio de Vicente Pérez, que Anchorena nació en Navarra el año de 1438 y estudió en la Universidad de Salamanca, y que después pasó á Burgos en donde compuso varias obras de música de las cuales dicho Pérez conservaba un fragmento de un *Stabat Mater* que Soriano publica en su *Hist. de la Mús. española*, lámina núm. 9 del tomo II.

Bueno será que el lector ponga en cuarentena las anteriores noticias como procedentes de Soriano, y bueno será que ponga, tambien, en entredicho el acorde colocado sobre la conjunción latina *dum* del último verso de la primera estrofa del referido *Stabat (dum pendebat Filius.)* Si Anchorena es del 1438 no pudo escribir el acorde de séptima dominante que aparece allí por error de copia ó del grabador.

Anchieta (Juan de)

Barbieri en su celebrado *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI* reveló á la posteridad, gracias á sus pacientes observaciones, la figura del compositor Anchieta de tan gran notoriedad en su tiempo. Remito al lector á la pág. 20 del *Cancionero* en donde hallará la biografía del artista citado que extractaré aquí brevemente en obsequio del lector.

En el *Libro de la Cámara* del cronista Gonzalo Fernandez de Córdoba se lee, que cuando la Reina Católica puso casa al Príncipe don Juan lo primero que hizo fué dotarle de profesores de música eminentes. «Como el era profiado en cantar en las siestas, dice el cronista, en especial en verano, yvan á palacio Johanes de Anchieta, su maestro de capilla, é quatro ó cinco mochachos, mozos de capilla de lindas voces... »

En el precioso tratado *I e Musica*, de Francisco Salinas, encuéntrase otra curiosa referencia. Cuando en el año 1492 se dió el decreto de expulsión de los judíos cantaba el pueblo un cantarcillo que decía:

Ea judios, á enfardelar,
que mandan los reyes
que paseis la mar,

sobre cuyo tema compuso Anchieta una Misa *famosa*, segun dice Salinas en su referido tratado, y cuya Misa no se ha logrado hallar hasta ahora.

Estos datos fueron suficientes para que Barbieri acudiese al archivo de Simancas, que le suministró preciosas noticias sobre nuestro personaje. Mas tarde ocurrió el hallazgo del Códice del *Cancionero*, donde se contienen cuatro composiciones del maestro señaladas con los núms. 115, 215, 298 y 328. Recurrió, finalmente, á la villa de Azpeitia, donde gracias á los buenos oficios del P. jesuita Eugenio de Uriarte, se le dieron algunos pormenores interesantes.

La familia de los Anchieta, de antiguo y noble abolengo, tenía sus dos casas principales en Urrestilla, barrio anejo á Azpeitia, y en la misma villa de este nombre.

No se sabe á punto fijo en cual de ellas nació Juan, que se titulaba vecino de Anchieta. El año de su nacimiento puede suponerse que fué hacia mediados del siglo XV. No hay noticias de

su juventud y estudios: sábese que fué nombrado Capellan y Cantor de los Reyes Católicos, de cuya plaza tomó posesión en 6 de Febrero de 1489, con 20,000 maravedís anuales de ración y quitación, emolumentos que pronto le fueron aumentados con 5,000 maravedís más, por Real Cédula de 30 de Agosto de 1493 (1).

Antes del 1499 había sido agraciado con una canongia de la iglesia de Granada y en el año indicado recibió la investidura de Prestamero del lugar de Villarino (Salamanca). Por una Real Cédula de 1503, se viene en conocimiento de que Anchieta estuvo ausente de la Corte durante cinco meses y se supone que fué á Azpeitia á tomar posesión de la Rectoria de aquella iglesia parroquial, titulada de S. Sebastian de Sorioso. De todos modos era ya Rector el año 1504. No se sabe si antes ó después de obtener dicha Rectoria fué nombrado Abad de la iglesia de Arbas, título que se antepone á los de Prestamero de Villarino, y Capellán y Cantor de sus Altezas, en un documento hecho después de muerto Anchieta.

Su ración y quitación de Palacio se elevó á la suma de 45,000 maravedís despues del fallecimiento de la Reina Católica segun consta en nóminas y Reales cédulas desde 1507 á 1515.

Por estos años debió hacer repetidas ausencias de la Corte, residiendo en Azpeitia, como lo prueban varios documentos. Muerto el Rey Católico en Enero de 1516, sufrió Anchieta las consecuencias de tal acontecimiento. Sin embargo, después fué rehabilitado del modo lisonjero que se declara en una Real cédula del Rey Carlos I, fechada en Barcelona á 15 de Agosto de 1519. Segun se lee en este curioso documento como «el dicho Juanes está ya viejo para residir en nuestra corte» se le hace merced de residir ó no, á su voluntad, en la corte y se ordena que se le libren «quarenta é cinco mill mrs. este presente año.....y en adelante en cada un año».

Retirado Anchieta á su casa de Azpeitia, se ocupó tan solo en los asuntos de su Rectoria y en hacer obras de caridad. En 1521 cede los frutos de su prestamería de Villarino á las monjas franciscanas de Azpeitia: en el siguiente con fecha 13 de Febrero otorga su testamento dejando por heredera universal á su sobrina Ana de Anchieta. Ordena, además, en dicho testamento, que por cuanto es en mucho cargo, especialmente por las mercedes que le hicieron los reyes católicos D. Fernando, D.ª Isabel y el príncipe Juan «*cuyo maestro de capilla yo fuí*», se celebre en cada un año «una memoria» con misa cantada solemne, sermón, responsos y vísperas, etc. En 26 de Julio de 1523, hallándose enfermo en cama, otorga codicilo, de cuyo documento se desprende que estuvo en Flandes. Finalmente, el dia 30 de Julio del mismo año de 1523, falleció en su casa propia de Azpeitia, frente á la parroquia, en el estremo de Eleizcale. Promovióse una ruidosa contienda entre las monjas y frailes franciscanos, de una parte, y de la otra el Rector de la parroquia, sobre quién se llevaría el cadáver que al fin se enterró sin aparato alguno, en la parroquia, junto al altar de San Miguel. Esto dió origen á un pleito que duró hasta el año 1535 en que dió fin, gracias á la mediación de Ignacio de Loyola, que era pariente de Anchieta.

En el inventario de los muebles y efectos que nuestro compositor dejó en su casa se anotan *tres Libros de Música de Canto*: en el Arch. de la Cat. de Tarazona existen obras de Anchieta y yo tengo noticias particulares de una *Salve* del mismo incluida entre varias composiciones de otros autores que se hallan en un vol. ms. de la Bib. Carreras, adquirida recientemente por la Diputación Provincial de Barcelona.

(1) En el *Estado de los Capellanes y cantores de la Reina católica doña Isabel.. en Sevilla, á 20 de Diciembre de 1490*, documento del cual tengo una copia á la vista en el momento de redactar este apunte, figuran por este orden los siguientes cantores ú *oficiales* de la casa de la Reina y del Príncipe Juan, su hijo: Diego de Segovia—Francisco de Morales—Pero Ruys de Velasco—*Juanes de Anchieta*—Pedro de Sirvela (Siruela)—Diego de Casa Ruynos—Alonso de Vaena—Pedro de Portos, portogués—Iohan de Santillane; y los mozos de capilla. Andrés de Villamañan—Andrés de Sepúlveda—Diego de Toledo—Bertolomé de Vahma—Rodrigo de Valdes—Sancho Ortega—Donis Gutierrez—Cristobal Morales, (posentador de capilla)—Diego Enello—y Francisco de Valencia.

Anchermann (Cárlos)

«De Mallorca, profesor de violín, director de orquesta de los teatros de Tacón y Payret en distintas épocas, afinador de pianos y grabador, en todo un verdadero maestro. Es autor entre otras obras, de una *Misa* que se ha ejecutado ya varias veces con mucha aceptación. En la Exposición de Matanzas, fué premiada una *Marcha* á gran orquesta, que resultó ser suya.» (Serafín Ramírez, *La Habana Artística.*)

Andrade (.....)

Autor desconocido. A el pertenece la siguiente composición que hallo en el Cat. Carreras, (seccion de mss): *Villancico á 5 voces con acompañamiento de arpa.*

Andrade (Ana, Feliciana y Micaela)

Tres hermanas conocidas por las *tenientas* y *las tres Gracias*, cantantes del

siglo pasado, naturales de Toledo. De Ana decían especialmente que era «embeleso del oído por la dulzura de su voz.»

Llevolas á Madrid el marqués de Heliche, sobrino del Conde Duque de Olivares, el hombre más airoso y elegante, y al mismo tiempo la criatura más fea de todo Madrid. Ese marqués de Heliche estuvo, sin embargo, casado con Doña Ana de la Cerda, hija del Duque de Medinaceli, que fué la mujer más hermosa de España, según el dicho de algunos viajeros franceses.

Andrea ó Andreas Sylvanus, de Silva ó Sylva. Vid. **Silva (Andrés de)**

Andrés (P. Juan)

Nació en Planes (Valencia) en 1740. Estudió en la capital y después enseñó durante algunos años la literatura griega y latina en la academia de Gandía. Arrojado de su patria á Italia como los demás hermanos de su Orden, aceptó un asilo que le ofreció en Mantua el conde Bianchi cuando Clemente XIV suprimió la Compañía de Jesús. En 1796 mereció ser honrado con el empleo de bibliotecario del Duque de Parma y poco después del restablecimiento de los Jesuitas en el reino de Nápoles, fué á reunirse con ellos en 1804. Cuando Murat ascendió al trono de las dos Sicilias, nombró al P. Juan Andrés prefecto de la Biblioteca Real, cuyo destino desempeñó durante algunos años. Después de la caída de Murat, pidió permiso para retirarse á la casa de los de su Orden en Roma, donde falleció el día 13 de Febrero de 1817 á la edad de setenta y siete años.

Publicó veintidos grandes obras sobre ciencias exactas, literatura, religión, etc. Entre ellas tienen alta relación con la música, las tres siguientes:

1) Dell' Origine, Progressi e stato attuale d' ogni letteratura, dell' Abate D. Giovanni Andres, Socio della R. Academia di Scienze e Belle *Lettere di Mantova. Parma, dalla Stamperia Reale*, 1782-1798. Siete vols. en 4.° grande. Notable edición de Bodoni. Menciónanse otras ediciones: la de Venecia 1808-1817 en 8 vols. en 4.°: la de Pistoya 1818 en 8 vols. en 4.°: la de Pisa 1824 en 23 vols. en 8.° y además las de Prato y de Nápoles. En 1808 se comenzó en Roma una reimpresión con adiciones, que se terminó en 1816. Consta de 8 tomos, dividido uno de ellos en dos vols. En 1706 se imprimió una traducción alemana, y en 1805 otra francesa, si bien ésta no pasó del primer tomo.

Conforme iban publicándose en Parma los volúmenes de la primera edición de la obra del sabio jesuita P. Andrés, salía en Madrid una traducción castellana, bastante descuidada, hecha por don Carlos Andrés, hermano del autor.

En dicha versión quedó sin traducir la parte relativa á los estudios eclesiásticos. Veáse el rotulado:

Origen, progresos y estado actual de toda la literatura... Madrid, Sancha, 1784-1806, diez vols. in 4.° pequeño.

El P. Juan Andrés vindica literariamente á su patria y produce una de las obras más monumentales y de más largo aliento que viera el siglo XVIII.

«Reinaban por entonces entre los escritores italianos,—escribe el Sr. Menéndez y Pelayo en la *Historia de las ideas estéticas*,—singulares preocupaciones acerca de la cultura española. El influjo de las ideas francesas por una parte, y por otra el recuerdo de nuestra larga dominación, que forzosamente había de serles antipática, habían ido engendrando, aún en la mente de varones más doctos y prudentes (Tiraboschi y Bettinelli), una serie de conceptos falsos é injuriosos, que pedían pronta y eficaz rectificación»...«Había otra razón para que á nuestro Andrés y á otros compañeros jesuítas arrojados de su patria a Italia les causase más amargo dejo la lectura de Tiraboschi y Bettinelli, y era el ser hermanos suyos de hábito, perteneciendo unos y otros á la Compañía de Jesús. Siempre duele más la ofensa de los propios que la de los extraños.»

«Así debieron de sentirlo y pensarlo los padres Juan Andrés, Tomás Serrano y Javier Llampillas (vulgarmente Lampillas, valencianos los dos primeros, y catalán el tercero, los cuales casi simultáneamente descendieron á la arena en actitud de recojer el guante lanzado por aquellos dos escritores.»

No tiene relación con este estudio la obra del P. Serrano, hombre de extraordinaria viveza y gracia: pero sí la tienen las de los otros famosos contendientes, el P. Arteaga, el P. Eximeno y el que presta el tema de esta nota, el P. Juan Andrés.

Hé aquí cómo el mismo citado señor Menéndez y Pelayo describe á nuestro autor y su famosa obra: «No trazó ni podía trazar la historia de la literatura, sino el cuadro general de los progresos del espíritu humano, y esto en escala reducidísima. Procede, pues, á grandes rasgos y de una manera sintética, sin citar ni analizar casi nunca, valiéndose muchas veces, como no podía menos, de historias ya escritas, y de datos de segunda mano, con erudición más extensa y variada que profunda, pero con ideas propias sobre el conjunto, con facilidad de exposición, con singular

amenidad de estilo, con el amor más simpático y ardiente á los progresos de la razón y de la ciencia, con el arte tan raro de asimilárselo y comprenderlo todo. Era un espíritu generalizador, de esos que de vez en cuando produce la humanidad para hacer el inventario de sus riquezas, de una manera atractiva, popular, agradable y al mismo tiempo científica: un *vulgarizador* en la más noble acepción de la palabra. Sabía algo, y aun mucho de todas las cosas, aunque él no hubiera inventado ninguna; comprendía los descubrimientos sin haberlos hecho: expunía con lucidez, con buena fe, con halago: manejaba con desembarazo el tecnicismo de todas las ciencias, sin ahondar propiamente en ninguna... Era todo lo contrario de un *especialista*, pero era precisamente lo que debía ser para llevar á razonable término su empresa temeraria, que un erudito de profesión no hubiera intentado nunca.»

«Sería menester un libro tan voluminoso como la misma *Historia* del abate Andrés, para irle siguiendo paso á paso, rectificando unas veces sus aseveraciones, y notando otras los gérmenes de ideas exactas, adelantadas y nuevas, que en sus elegantes páginas encontramos.»

El P. Andrés por lo que á este estudio es pertinente, creía, como otros, en la posibilidad de un nuevo poema dramático, de una ópera (y en esto, verdaderamente, se adelanta á su tiempo), que fuese, al mismo tiempo, verdadera tragedia (¿adivinaba á Gluck?), pero más rápida, más apasionada, más ardiente, más viva, animada por el fuego y el aliento de la Música, un espectáculo que había de renovar la trajedia de los griegos, dando á la poesia su propio y natural lenguaje que es el *canto*.

Conviene citar sus mismas palabras, tanto más importantes cuanto que la Estética moderna de la Música, en materia de drama lírico, no ha hecho más que conculcar lo que el P. Andrés adivinó en una época bastante lejana de la nuestra.

Empezando por la ópera (libreto), dice, despues de hablar de otros géneros de composiciones teatrales: «A las composiciones teatrales de que hemos hablado hasta aquí, deben añadirse otras dos (la *ópera* y la *pastoril*)... No hay duda—escribe, comentando una definición de Algarotti *(Sagg. sop. l' Opera in Musica)*—en que tomando la ópera como un espectáculo y como una diversión pública, parece difícil que se pueda inventar otra más magnífica y noble, donde brillen más las buenas artes, y donde, los poetas, los cantores, los músicos, los bailarines y los pintores encuentren tan oportuno campo para hacer gloriosa ostentación de su habilidad. Pero si se hace un perfecto análisis de esta artificiosa máquina del ingenio humano, todo se reduce á una poesia adornada con los auxilios oportunos para hacerla resaltar más, y para presentar el objeto propuesto en todo su esplendor; y, sin embargo, *la poesia es la parte que menos atención se lleva en la ópera*, y esta decantada diversión pierde su mayor interés y el más verdadero deleite. Si en el teatro no se pudiese gozar más que del espectáculo teatral, no dudo que los empresarios, en medio de la alegria de la música y del esplendor de las decoraciones y de los bailes, tendrian que llorar la deserción y el abandono de sus más ciegos apasionados, y la ópera sería la diversión teatral que daría menos gusto al auditorio: *se necesitan*, pues *muchos registros en todos los muelles de esta máquina*, para hacerla, cual debe ser, digno instrumento de los más delicados deleites..... y hablando sólo de la poesía, confesaremos con Maffei, que, mientras el actual modo de Música se conserve, *jamás podrá lograrse que una deje de ser mutilada en obsequio de la otra*»..... Pero, sin embargo, diremos, que en este siglo ha hecho muchos progresos la poesía de la ópera..... Los poetas cesáreos Stampiglia, Zeno y Metastasio son los reformadores del teatro lírico;..... dió el primero alguna regolaridad y exactitud al melodrama: Zeno lo redujo á mucho mejor forma, hizo más correcto y sublime el estilo .., pero con todo, los dramas de Zeno están muy distantes de la perfección á que debían llegar... Ha comparecido finalmente sobre el teatro Metastasio, sucesor de Zeno y ha sido el verdadero sol que ha traido el claro día al mélico hemisferio etc., etc.

El P. Andrés admira á Metastasio, aplaude los argumentos de sus dramas, siempre grandes y heróicos, y «dignos del canto de la misma Melpómene, aún cuando en ellos se contienen amores y matrimonios:» alaba las importantes situaciones, que con tanta frecuencia aparecen en sus dramas, pero reprende justamente á Metastasio cuando se halla en presencia de aquellas melindrosas princesas, que corren solas á las orillas del mar, ó andan por los bosques sin compañía; aquellas pastorcillas que hablan en la corte, aquellos jóvenes que se introducen en los más secretos gabinetes de las preciosas doncellas, y otras semejantes incongruencias de costumbres, ciertamente inverosímiles,

«bien que se hacen *algo* más excusables en la ópera, donde *todo pasa en un nuevo mundo*, todo sucede de un modo inusitado y muchas extravagancias logran fácilmente aire de verdad.»

Nota también que las contínuas expresiones de *ídolo mío, bien mío, vida mía* y otras semejantes caricias llegan á fastidiar á un lector filósofo, olvidando sin duda, que todas aquellas impertinencias poéticas se escribían, no para los lectores filósofos sino para oyentes que no tenían necesidad de conocer los libros de aquella facultad por el forro. Confiesa que se vale con sobrada frecuencia de un cierto modo de epilogar, que puede y debe causar gusto cuando se encuentra usado con parsimonia; que algunas de las *razones* que producen los amantes de sus óperas, no tienen la mayor evidencia ni gran peso de persuación ¡persuación en el mundo de la ópera! No le gustan ciertas alternativas de preguntas y respuestas breves é interrumpidas, *que parece que las hayan acordado antes los interlocutores*, y pueden juzgarse más estudiadas que naturales; se atreve á decir que determinados pasajes poéticos que separados pueden dar honor á los líricos más famosos *puestos en boca de los interlocutores acarrean el mayor perjuicio á los dramas de Metastasio, lo cual no es tanto culpa del poeta* (y esto es de notar) *como del uso del teatro y de los cantores*. El drama y la poesía requieren el *aria* en el furor de la pasión etc., etc., añade el P Andrés, «pero los cantores y los oyentes la quieren al fin de las escenas, y frecuentemente desean que se concluya con un *duetto* que rara vez puede tener allí lugar». Estos y otros vicios, dice, alternando elogios y críticas, «más son vicios del teatro que del poeta.»

Para el P. Andrés la ópera bufa no ha sabido hacer progresos, y siempre ha quedado una composición grotesca é imperfecta, en la cual la Música es muy superior á la Poesía. «Al oir la Música de Pergolesse y de otros excelentes maestros aplicada á semejantes poesías se llena el ánimo de un justo enojo de ver *prostituidas* las gracias de una amena y expresiva Música á las más irracionales impropiedades, y á las simplezas más groseras. ¿Por que, exclama, podrá decirse con Diderot, se han de componer poesías sobre cosas que no son dignas de pasar por el pensamiento, y ennoblecer con el canto lo que no merece la pena de ser recitado?»

Son más interesantes, todavía, los valientes párrafos que el P. Andrés dedica á la *Opera séria*. «Pasando de la tragedia á la ópera séria,—dice,—quisiera yo que ésta se acercase á aquélla todo cuanto permite la Música, y que no se sujetase el poeta á los cantores, sino que la Música sólo sirviese para esforzar y dar mayor realce á la poesía: en suma, que la ópera fuese una tragedia más rápida, más afectuosa, más ardiente y más viva, como debe serlo estando animada por el fuego y espíritu de la Música.» No comprende el sabio jesuita porqué se ha de ponderar tanto la inverosimilitud del lenguaje en el canto de la ópera, cuando nadie ha extrañado el tono trágico. No es menor para él la diferencia que hay «entre el común modo de hablar, y el representar en el teatro, que la que se encuentra entre las representaciones de las tragedias, y el canto de la ópera.» No tiene como extraño y absurdo el que los héroes de la ópera vayan á morir cantando, y que los violentos afectos, y las pasiones profundas se expresen con estudiados trinos: el defecto, cuando le haya, según el conspícuo autor *deberá atribuirse á la Música, la cual debería haber aplicado aquellos tonos que más correspondiesen á las situaciones de los personajes.* (¡oh Gluck! ¡oh Wagner!), *y á las expresiones de los versos, y que hiciesen más vivos y animados los efectos que expresan.*» Tal vez convendría hacer dos especies de óperas sérias, prosigue adivinando la moderna ópera de aparato; «si en algunas fiestas magníficas, ó en espléndidas cortes se desea un espectáculo en que se pueda hacer *ostentación de ricos vestidos, de maravillosas escenas, de brillante decoración, de orquesta estrepitosa*, y *de copia de Música*, de modo que *introduciéndose la maravilla por los oídos y por los ojos* queden deslumbrados y enagenados los ánimos del auditorio, *búsquese entonces un argumento fabuloso, que dé lugar á máquinas*, á comparsas y á sucesos peregrinos, y *donde todo parezca que acontece en un nuevo mundo, enteramente diverso del nuestro*. Pero en otras ocasiones de menor pompa en las cuales no se quiera causar ilusión á los sentidos, y sólo si gusto á los ánimos, dése lugar á una nueva forma de espectáculo, *superior á la tragedia en el aparato extrínseco, é inferior á la ópera*, en el cual todas las miras se dirijan á la perfección de la poesía, de modo que *un oportuno canto dé más alma á los versos y más calor á los afectos que la simple representación, una discreta orquesta haga más vivo y agradable el canto*» (¡y esto se escribía el siglo pasado!) «y, *en suma, todo concurra á animar más y más la poesía del drama*. Un espectáculo de esta naturaleza renovaría las tragedias de los griegos, daría á la poesía su natural lenguaje que es

el canto, y debería satisfacer la culta delicadeza de aquellas personas, que, no pudiendo llevar con paciencia algunas extrañezas de la ópera, no se satisfacen enteramente con la tragedia moderna.

No entraba en el plan del sabio jesuita examinar la opinión de Aristóxeno entre los antiguos y entre los modernos á d'Alembert y Eximeno, que sostuvieron vigorosamente que la música es obra del oído, no tiene correlación con las Matemáticas y sólo debe ponerse entre las artes deleitables, no tener hogar entre las ciencias exactas. Y esto porque sería ventajoso para él seguir esta opinión y omitir el capítulo destinado á la Acústica en sus relaciones con la Música si se tratase con sobrada restricción esta materia, la que, según la opinión de ilustres escritores y maestros de la misma, no debería hallar cabida en su obra. Pero al ver desde el tiempo de Pitágoras, desde el tiempo de la cultura de las ciencias Matemáticas, colocada entre estas la música, y después constantemente conservada en la enciclopedia de los griegos, y en el *quadrivio* de los latinos, se atreve á resumir con brevedad la Historia de la Música con tan justo criterio, que poco ó nada más ha dicho la crítica de la historia moderna.

Para el P. Andrés, las teorías del célebre Pitágoras y de toda la tropa de filósofos griegos, hacen ver cuan groseramente pensasen en la Acústica, ó bien sea en la mecánica de las vibraciones sonoras, ó de la producción de los sonidos, y como opusiesen, por cierto muy poco inteligentemente y raciocinando falso, sobre las proporciones armónicas. Deja al P. Martini y al historiador inglés Burney que hablen de la secta musical Agenoria, de la Damonia, de la Epigonia, etc., y presenta brevemente las tres que obtuvieron mayor crédito en la antigüedad, la Pitagórica, la Aristoxénica y la Tolomeica. En medio de tanta copia de escritos músicos confiesa, que hay aun mucha escacez de buena doctrina, y reconoce no poca esterilidad en medio de tanta fecundidad de escritores que emplearon sus eruditas fatigas en ilustrar este Arte «¡Tanta abundancia de doctos escritores,—exclama,—y no hallar entre todos un verdadero maestro! Aristóxeno como Euclides poco más enseñaron que nombres y definiciones. Nicomaco se empeña en sacar varios cotejos de las voces y de los astros, é inútiles cálculos de las razones de los sonidos. Arístides, si bien da alguna idea del ritmo, emplea gran parte de su obra en vanas doctrinas de la harmonía del alma, compara los pulsos con los ritmos, habla de la *sensibilidad* de los instrumentos músicos y de otras inepcias y todo lo que mira á la parte verdaderamente armónica y musical no es más que explicaciones y definiciones que nada importan á la verdadera práctica del Arte. El mismo Tolomeo es, en muchos puntos, ininteligible, y cuando debía raciocinar y demostrar pasa á sueños y delirios.» Entre tantos ilustres escritores no hay para el P. Andrés un Aristóteles, un Demetrio, un Longino, un verdadero maestro. Deja para otros el indagar filosóficamente las causas de este fenómeno literario, «y sólo insinuaremos, añade, *que tal vez el haber tratado todos la Música como una ciencia teórica mas que como arte práctica*, ha producido en sus escritos aquellos vanos raciocinios y aquella estéril aridez.» Enfermedad epidémica que ha reinado siglos y más siglos en el mundo de las especulaciones musicales.

El mérito de la música griega, según el padre Andrés, «podría explicarse por la tan fina sensibilidad para las bellezas de las artes que posee aquel pueblo tan delicado, particularmente, en el oído, que hasta en los escritos y discursos prosaicos no podía sufrir con paciencia una palabra dura, una áspera unión de sílabas ó de letras, una cláusula falta de harmonía, un período poco sonoro, una pronunciación menos suave. Pueblo que en todo buscaba la eufonía, el número y la sonoridad, debía cultivar la música como el más suave deleite de los hombres.»

«Los romanos,—prosigue.—si en la práctica se diferenciaron de los griegos en algo, nada adelantaron en la teoría ni dejaron escritos que ilustrasen esta ciencia. San Agustín, Casiodoro, Marciano Capella, y más que todos Boecio, no dijeron más que lo que habían aprendido de los griegos, á quienes seguían ciegamente.» Opina que mayores luces podrían sacar los historiadores de los escritos de los árabes, los cuales, más que los latinos, ilustraron la música. Cita á este fin el códice escurialense de Al-Farabí, *Elementos de Música*, y asegura que los árabes, aunque secuaces de la doctrina de los griegos, no la abrazaron sin examen: que *tuvieron tal vez más justos conocimientos de la parte mecánica de los sonidos que sus propios maestros, y que en varios puntos corrigieron los errores, y suplieron la falta de su doctrina.*

El P. Andrés al tratar de la música de la iglesia, insinua que de la profana y gentílica de los griegos pasaron á la

iglesia griega los modos de los cantos sagrados, que de la iglesia griega ú oriental, como dice San Agustín, los introdujo San Ambrosio en la suya de Milán, y después en las otras occidentales, que casi dos siglos después reformó San Gregorio el canto... ó, por decirlo así, mudó el canto *figurado* en canto *llano*... que de la iglesia romana se extendió en diversos tiempos la música gregoriana á todas las otras del occidente: que en las orientales introdujo San Gregorio Damasceno una reforma en la música, semejante á la gregoriana: que las iglesias griegas *aun modernamente han conservado su música*, sin desdeñarse de adoptar alguna parte de la nuestra, y que deseando los griegos posteriores, que poco, ó por mejor decir, ningun influjo han tenido en nuestra música moderna, Beda, ó quien sea bajo su nombre, Hucbaldo, Ódon y otros latinos de los tiempos bajos escribieron sobre la música, sujetándose á la práctica de las iglesias occidentales, pero usando con frecuencia palabras griegas, que *claramente manifiestan derivarse la Música eclesiástica de la griega*...

Examina, después, la influencia de Guido Aretino, Francón, Juan de Muris y Felipe de Vitri y otros en el progreso de la música: dedica algunos párrafos á la introducción de la música en la Poesía vulgar: nota, como no podia menos de llamar su atención, que la música popular *no merecia en aquellos tiempos mucha atención de los doctos*: según el conspicuo jesuíta, Ramos y los tratadistas posteriores al maestro andaluz promovieron un decisivo restablecimiento de la música porque la miraron con ojos filosóficos, y tuvieron más habilidad ó mayor osadía que sus antecesores.

Como el objeto del docto jesuíta no es el de seguir paso á paso el desarrollo de la música y las vicisitudes de su historia, entra de lleno en el examen de la ciencia del sonido cuando en el siglo de Galileo comienza á ser tratada con algún rigor matemático y á sujetarse la acústica á las leyes de la mecánica. Examina las doctrinas de Galileo, Cartesio, Newton, Bernoulli, Sauveur, Tailor, d' Alembert, Euler, Legrange, Riccati, Mairan, Rameau, Tartini y la de su amigo y compañero (Eximeno), «muy sincero filósofo que quitó á la matemática todo influjo sobre la música.»

El P. Andrés es autor entre otras obras de la titulada:

2) *Cartas sobre la Música de los Arabes* (insertas por Juan Bautista Toderini en su *Tratado de Literatura turca*), Venecia, 1787, opúsculo in 8.°

Y, además, de la siguiente, que tambien tiene relación con la música.

3) *Cartas familiares del abate... á su hermano D. Carlos, dándole noticia de un viaje que hizo á varias ciudades de Italia en* 1785, *publicadas por el mismo D. Carlos...* Madrid, imprenta de Sancha, 1786 1793, cinco vols., in 12.°

Andrés y Barbod (Domingo)

Famoso y celebrado contralto de la R. C. de Madrid, llamado cariñosamente por sus deudos y amigos, Dominguito, natural de Cariñena en donde nació el año 1776. En 8 de Julio de 1800, el Rey le concedió una capellanía titular en el convento de la Encarnación de Madrid, de cuya iglesia era ya contralto y capellán de altar, vacante por muerte de D. Márcos Sans. En 1804 entró de contralto en la R. C. cuyo cargo desempeñó hasta su muerte acaecida en Madrid el día 12 de Mayo de 1828. Era contralto, de voz inmejorable, acrecentada por un estilo puro y una ejecución verdaderamente excepcional, según el testimonio de sus contemporáneos.

Andreu (José)

En el Arch. de la Cat. de Segorbe existen algunas composiciones de este autor. No tengo otras noticias.

Andreu Figuerola (José) A. C.

Nació el 3 de Marzo de 1872 en Tarragona. Estudió todos los conocimientos de la música con el organista de la Cat., D. Ramón Bonet á quien andando el tiempo reemplazaba como substituto organista. A los 16 años obtuvo en la Exposición Universal de Barcelona un premio ofrecido á la mejor composición musical. En 15 de Abril de 1894 se estrenó en un teatro de Tarragona una zarzuela en un acto, composición del Sr. Andreu, titulada *Empleo y sueldo*, que obtuvo aplausos y repetición. Es autor de un *Himno á Tarragona*, letra de D. José Romaní, ejecutado el año 1893 por la Sociedad coral la *Ilustración Obrera*.

Ha compuesto varias obras:

Vivan los estudiantes, vals á 2 y 4 manos.—*Gran marcha solemne*, para piano, y banda, además.—*Canto del Trovador*, para orfeón.—*Scherzo religioso* (?), para instrumentos de arco.—*Capricho Gavota*, para piano y sexteto.—*¿Pensará en mí?*, romanza, letra de D. José Romaní.—3 *Trisagios*, á 4.—Dos *Santo Dios*. á 4.—*O salutaris*.—*Ave verum*, *Ecce panis* y *Tantum ergo*, á 4.—*La flor de azahar*, canto á María, á 3.—*Despedida á la Virgen*, á 3.—*Diamante, perla y rubí*, valses para piano.—Todo un volúmen de piezas líricas.—*Espérame*, Mazurka.—*Movimiento con-*

tinuo, para piano. Ha escrito, además, un estudio crítico-histórico intitulado: *Organización contemporánea de las bandas.*

Andreu y Pons (Benito)

Maestro de Cap. de la parroquia de Santa María de Mahón por el año 1861.

Publicó:

El Canto llano simplificado en su anotación y sus reglas. Barcelona 1861.

Andreví (Francisco)

El distinguido maestro compositor presbítero D. Francisco Andreví, nació en Sanahuja (Lérida), el día 16 de Noviembre de 1786. Hijo de padres pobres, adquirió los primeros rudimentos de música en la Seo de Urgel y perfeccionó en Barcelona los conocimientos adquiridos, pasando á esta ciudad á los 14 ó 15 años. Simultaneó los estudios musicales con los eclesiásticos, dedicándose á la vez al órgano bajo la dirección del P. Juan Quintana, organista del que fué convento del Cármen, y á la composición que aprendió con el reverendo Don Francisco Queralt, maestro á la sazón de la cap. de la Catedral de Barcelona. A los 18 años desempeñaba el órgano en la iglesia de Santa Teresa desde donde pasó á la de las Magdalenas

Hallándose vacante en 1805 el magisterio de la Cat. de Tarragona, concurrió á las oposiciones, y aunque el novel compositor venció á sus coopositores no se consideró conveniente adjudicarle la plaza en razón á sus pocos años. Un año después, abiertas oposiciones al magisterio de la Cat. de Tarifa, concurrió á ellas el jóven Andreví, y habiéndolas ganado, se le adjudicó la plaza, que no llegó á desempeñar porque á causa de la guerra con los franceses, no pudo tomar posesión de élla. Vacante en 1807 el magisterio de Segorbe, prévia oposición le fué adjudicado al opositor Andreví en virtud de brillantes informes del tribunal. Completó en Segorbe los estudios eclesiásticos, y terminados que fueron tomó órdenes sagradas y la investidura sacerdotal. Algunos años después ganó en rigurosa oposición el magisterio de Santa María del Mar, de Barcelona, vacante por muerte del maestro Cases, de cuya plaza tomó posesión el día 23 de Noviembre de 1814, la cual renunció en 1819 en cuyo año obtuvo la de Valencia. Como vacase en 1829 la de la Cat. de Sevilla, considerada de mayor categoría que aquella, Andreví aspiró al magisterio, que le fué concedido prévias oposiciones. Apenas hacia dos meses que había sido elegido y sin haber tomado posesión de este magisterio cuando se declaró vacante el de la R. C. de Madrid. Anunciáronse las oposiciones en la *Gaceta de Madrid* perteneciente al día 4 de Marzo de 1830, excluyendo de élla á los seglares. El anuncio de exclusión de seglares produjo disgusto general, y en la *Gaceta* del 25 del mismo mes se amplió la admisión á oposiciones á todas las personas sin *distinción de clase, estado ni edad*, uniendo el magisterio á la dirección de la Real Cámara.

Nombráronse examinadores para el reñido certámen, á D. Alfonso Lidón, primer organista de la R. C., D Lorenzo Nielfa, maestro del convento de la Encarnación, D. Francisco Gibert, maestro de las Descalzas Reales; y se presentaron como opositores Don Francisco Oliveres, presbítero, organista de la Cat. de Salamanca, D Francisco Andreví, presbítero, maestro *electo* de la de Sevilla, D. Antonio Ibañez, presbítero, maestro de la del Pilar de Zaragoza, D. Hilarión Eslava, subdiácono, maestro de la del Burgo de Osma, D. Indalecio Soriano Fuertes, secular, maestro de la de Murcia, D. Antonio Pablo Honrubia, secular de la de Guadix, D Ramón Carnicer, maestro y director de la ópera italiana en los teatros de la corte, D. Román Jimeno organista de la R. Iglesia de S Isidro, D. Alejo Mercé, D. Tomás Genovés y D. Jaime Nadal, profesores de música.

Soriano Fuertes en su *Hist. de la Música Española*, tomo IV, págs. 303 y siguientes, detalla los ejercicios que dichos opositores hicieron en los días 21, 22, 24, 25 y 28 de Mayo, según el *Correo literario y mercantil de Madrid* de aquella época. Al mes de terminados estos ejercicios se confirió el magisterio de la R. C., sin la anexión de maestro de la Cámara Real, á D. Francisco Andreví, que tuvo un voto en primer lugar, otro en segundo y otro en tercero después de otros.

En 1836 abandonó Andreví el magisterio de la R. C., más, quizá, que por compromisos políticos de tiempos tan difíciles como aquellos, por los disgustos que le ocasionó verse convertido en blanco de una enemistad injusta por profesores á quienes queria como compañeros y respetaba como capacidades sobresalientes. Tomó Andreví tal determinación forzada por las circunstancias y los compromisos en que se veia envuelto á consecuencia del oficio de la secretaría patriarcal en el que se le ordenaba remitiese otros oficios adjuntos á las personas á quienes iban dirigidos, y en en los cuales se ordenaba la separación en sus respectivos destinos á *cincuenta*

y seis profesores y salmistas, la mayor parte ancianos, que habian ganado sus puestos por rigurosa oposición. De esta medida cruel y desatentada fué culpado Andreví por la mayor parte de los separados, fundándose los descontentos en que se habia consultado al maestro para llevarle á cumplido término, añadiéndose que el maestro había dado la lista de los desafectos por razones mezquinas de política, hecho inexacto conforme es de ver en documentos veridicos que así lo acreditan. A Andreví se le mandó hacer una nueva planta de la capilla economizando cuanto pudiera, y para dar ejemplo, él fué quien más sueldo se rebajó pero sin señalar persona alguna de la plantilla antigua. Ni este arreglo fué aprobado ni las plazas que luego se proveyeron le fueron consultadas y este desprecio, unido á la maledicencia de los descontentos, le obligó á trasladar su residencia á Francia, estableciéndose en Burdeos en donde obtuvo *ad honorem* el magisterio de Cap. de la Catedral. Apreciaron en Burdeos el talento del «ex-maestro de la C. R. de Madrid, que es considerado como el genio musical de la España», añadia el *Correo* de dicha localidad haciendo la reseña de varias solemnes funciones que se celebraron en la primada de Burdeos en 1840.

En 1845 se trasladó á París, y como la fama de su nombre hubiese llegado á la capital de Francia, fué nombrado, tambien *ad honorem*, organista y maestro de capilla de una de las principales iglesias de la metrópoli. No respondo de este último dato (aunque me parece probable su estancia durante algun tiempo en Paris) y la consigno á título de futura comprobación.

Llegado á una edad algo avanzada sintió las nostalgias de la patria. Deseoso de terminar sus dias en el suelo natal determinó fijar su residencia en Barcelona y como se le ofreciese en dicha capital una colocación honrosa y propia de su estado de sacerdote y de su carrera de compositor, llegó á la ciudad condal en el mes de Septiembre de 1849 tomando posesión acto continuo del magisterio de la iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes, en la doble calidad de M. de C. y de la *escolania*, concediéndosele, después, un beneficio fundado en la misma parroquia.

Murió Andreví en 23 de Noviembre de 1853, y fué enterrado en el nicho N.° 1979 cerca del Departamento primero del Cementerio antiguo de Barcelona, hoy llamado del Este.

El nicho no contiene lápida alguna. Solo en el revocado hay un rótulo muy borroso que dice: «Propiedad de Doña Maria Antonia Andreví y Ferrer».

Este desamparo inspira á mi querido amigo Don Antonio Elías de Molins, conspicuo autor del *Diccionario bio-bibliografico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, las siguientes líneas: «Inexplicable abandono é incuria, tratándose de un compositor que goza en España, y en el extranjero de justa y merecida fama. Esperamos se repare este olvido por quien corresponde, y los restos de Andreví sean colocados en el panteón de hombres ilustres proyectado establecer en la que fué capilla de la derruida ciudadela. Andreví es una gloria nacional, y su memoria debe ser honrada como él honró á su patria.»

Andreví fué uno de los maestros más fecundos de nuestra nación, decía yo en una ocasión al trazar rapida biografía de este artista benemérito; pero esa misma fecundidad, que rayaba en exceso, ha hecho olvidar prontamente una porción decomposiciones escritas á vuela pluma y sin preparación, aunque son bastantes y de mérito real y verdadero las que gozan de mayor reputación como el Oratorio titulado, *El Juicio final*, la *Misa de difuntos* que compuso para las exequias del rey Fernando VII, el famoso *Stabat*, que escribió en Burdeos y otras. Su estilo tendía á dramatizar, con más ó menos continencia técnico—ideal religiosa los textos de sus composiciones: si hubiese alcanzado los tiempos presentes, se habría distinguido en el drama lírico escribiendo obras de alta inspiración en este género de música, no exentas de originalidad propia: y digo así porque en su obra general no aparece influido como muchos de sus coetáneos, por los halagos de la música dramática italiana, que no destruyera entre nosotros talentos naturales tan lozanos como ricos en promesas si la cultura técnica hubiese acentuado y acrecentado aquellas condiciones nativas.

Existen obras de Andreví en la mayor parte de los Archs. Catedrales de España, especialmente en los de Tarragona, Segorbe, Valencia, etc. cuyos magisterios rigió como maestro de capilla

Las obras que del maestro Andreví se conservan en la R. C. de Madrid con expresión de año, son:

Año 1830.—*Te Deum.*
Id. 1830.—Himnos de *Navidad* y de *Reyes.*
Id. 1830.—*Maitines de Navidad*, (concluidos el año 1832).
Id. 1831.—*Secuencia de Corpus.*
Id. 1831.—*Libera me*, responso.
Id. 1831.—*Lamentaciones* del Miércoles Santo.
Id. 1831.—*Salmo de Vísperas* de la Virgen.

Id. 1831.—*Letanía* de la Virgen, y *Salve*.
Id. 1832.—Misa en *do*.
Id. 1832.—*Lamentaciones* del Jueves Santo.
Id. 1833.—*Idem*. del Viernes Santo.
Id. 1833.—*Misa imperial*, á 4 con bajones.
Id. 1833.—Himno *Veni Creator*.
Id. 1834.—*Oficio* y *Misa de difuntos*.
Id. 1835.—*Dos Misas*, á 4 con bajones
Id. 1835.—*Completas* de octavo tono.
Id. 1835.—*Letanías de los Santos*, (para las Cuarenta Horas).

En la Bib. Musical de D. Juan Carreras y Dagas, hoy adquirida por la Diputación Provincial de Barcelona, figuraban las siguientes:

Salmo para voces, orquesta y órgano, partitura original compuesta para las oposiciones de Valencia.

La dulzura de la virtud, drama sacro para voces y orquesta. Imprimióse el libro en la tip. de Antonio Brusi, en el cual se lee después del título; «música de Francisco Andreví, presbítero, maestro de la Capilla de Santa María del Mar». Personas: cuatro y coro.—Piezas de música: *Duo*. —*Coro*.—y *Cuarteto final*. (Partitura original).

Himno para voces y órgano, fechado en Barcelona en 1814. (Partitura original).

El Juicio universal, drama sacro. Dice el libro que se imprimió del referido drama ú oratorio: «Se representó en Valencia en 1827 siendo (Don Francisco Andreví) maestro de la Capilla de su Catedral.—Imprenta de la Viuda de Muñoz. (En la portada, trofeo de instrumentos de música). Personas: cuatro y tres coros.—Piezas de música de la Primera Parte: *Coro*.—*Aria*.—*Aria coreada* (aria *á coros*, dice el libro).—*Duo*.—*Coro*.—*Cuarteto*.—*Coros*.—*Concertante*. Segunda Parte: *Terceto*.—*Coro*.—y *Coro final*. (El libro consta de 18 páginas útiles impresas).

Del oratorio de Andreví ejecutado en Barcelona en varias ocasiones, publicó el insigne literato Pablo Piferrer (*Diario de Barcelona*, 21 Noviembre de 1831) un juicio que da completa idea de las grandes dotes del maestro Andreví, aparte de otro que escribió sobre el mismo drama sacro, D. Antonio Fargas y Soler en el citado *Diario* perteneciente al mes de Abril de 1850.

Las obras de Andreví publicadas en el extrangero son estas:

Recueil de Cantiques et de Motets religieux..' Paris.

Traité d'Harmonie et de Composition... Paris, Perisse freres, 1848, un vol. in. 8.°

Es una traducción publicada en París el mismo año que en Barcelona del:

Tratado teórico-práctico de armonía y composición. Barcelona, imp. y lib. de Don Pablo Riera, 1848. En 4.° mayor de 8 págs. de texto y 133 de música.

Agotada la edición española del tratado, se reimprimió en 1885 por D. Andrés Vidal y Roger, editor de Barcelona.

Andreví escribió el *Tratado* en cuestión exclusivamente para sus discípulos, con el objeto—según manifiesta en el Prólogo—de allanar las dificultades de la enseñanza, refundiendo las reglas de la escuela antigua con las de la moderna. Dividió la obra en siete partes distribuídas por este órden: 1.ª parte, integrantes de la armonía.—2.ª, el contrapunto.—3.ª, los acordes disonantes y la modulación.—4.ª, las notas principales y *acordantes* de la harmonía —5.ª, la melodía é imitación.—6.ª, el contrapunto doble ó trazado, el coro con la fuga y género fugado,—y 7.ª, la instrumentación.

Remitió un ejemplar de su *Tratado* al Director del Conservatorio de París, Mr. Auber y éste, al acusar el recibo de dicho ejemplar consigna en comunicación de 11 de Diciembre de 1848, que «le tributo mi testimonio de consideración por lo que me cupo ver que V. apreciaba las doctrinas del Conservatorio y que había escrito su obra inspirado en las mismas, etc.»

Entre las demás obras de Andreví, merecen consideración muy especial las siguientes:

Misa de difuntos, compuesta para las exequias del rey Fernando VII:

Stabat Mater, á 4 voces *ad libitum* con ac. de órgano ó piano, ó bien con orquesta.

Ejecutóse por primera vez esta composición en Barcelona, el año 1845 por la titulada *Sociedad Filarmónica*. También dedicó Piferrer en el *Diario de Barcelona* de 27 de Marzo del año citado un razonado y extenso juicio «al compatricio Andreví que ha sabido coger en Francia (1) algunos laureles después del triunfo inmenso que en toda la Europa había coronado aquella producción inmortal (el *Stabat*) del cisne de Pésaro.... En realidad no son muchos en España los que en punto á saber y en aquel género (religioso) puedan parangonarse con el que vimos en nuestra niñez dirigir la capilla de Santa María del Mar, vencer después en públicas oposiciones en Valencia y Sevilla, y obtener al fin por los mismos méritos la plaza de maestro de la C. R., si se agregan á tan señalados antecedentes las obras que aquí le habían valido renombre y el desempeñar, *ahora*, el cargo de maestro en la Cat. de Burdeos, etc.

El acompañamiento de esta composición estaba reducido á un sencillo *sextuor* de flauta, dos viols., viola, violoncelo y contrabajo, y los términos en que Piferrer, enamorado del *Stabat* de Rossini juzga la de su compatricio,

(1) Andreví escribió el *Stabat* durante su estancia en Burdeos.

acusan el alto concepto en que tenía á Andreví.

Misa de Requiem, á grande orquesta.

Andreví escribió esta composición cuando desempeñaba la plaza de maestro de la R. C. La cedió á la *Sociedad Filarmónica* de Barcelona, y se cantó por primera vez en la mencionada capital en los funerales del insigne literato, poco ha recordado, Pablo Piferrer, celebrados el año 1848 en la iglesia de Ntra. Sra. del Cármen.

Nunc dimitis, cántico á 4 voces y orquesta.
Salve Regina, á 6 id. é id.

Don Hilarión Eslava publicó estas dos composiciones en su colección *Lyra Sacro Hispana*, tomo de la sección de compositores del siglo presente.

En el Arch. de la Escolanía de N.ª S.ª de las Mercedes se conservan las siguientes:

a) **Composiciones con ac. de grande ó pequeña orquesta**

Misa de Gloria, á toda or.—*Misa*, á media id.—Verso *Quoniam*, á id. id.—*Misa de Requiem*, con ins. de viento.—*Misa* á 3 con id. id.—*Ego quasi vitis*, responsorio para Gradual.—*Tu gloria Jerusalem*, id. id.—*Hodie Maria Virgo*, id. id.—*Benedictus*.—*Te Deum*, á gr. orquesta.—*Id.* á media id.—*Absolta*.—*Peccantem me quotidie*.—*Dos rosarios*.—*Letanía*.—*Dos Salves*.—6 *Gozos*.—Himno *Veni Creator*.

b) **Misas con ac. de órgano**

Misa, á 6 voces.—*Misa alternada*, á 4 tonos.—Dos *Misas matutinales*.

c) **Motetes, Graduales, Himnos, etc. con ac. de órgano**

Sui sunt cœli, gradual.—*O Beatum Raimundum*, id.—*O Gloriosa Domina*, id.—*Iste est*, id.—Dos himnos, *Ave maris stella*.—Antífona, *Inviolata*.

d) **Composiciones varias**

Dos Rosarios.—Siete Trisagios.—Tres *Salves* solemnes y tres cortas.—Letanía.—*Tota pulchra*.—*Regina cœli*.—Cinco Gozos.—Himno para el mes de Mayo.—Coplas de Comunión.—Tres lamentaciones.—*Miserere*, á 6.—*Pange lingua* y *Vexilla regú*.—*Benedictus* para Semana Santa.—*Gloria laus et honor*.—*Adesto fideles*, himno.—Cuatro responsorios de Navidad.—*Ave regina cœlorum*.—*Alma redemptoris*, á 8.—*Benedictus*, á 6.—Lamentos á las *Benditas Almas*.—*Misa* á 3 y órgano.—*Letanía* para orquesta de capilla.—*Despedida* á *duo* y órgano.

A punto de compaginar las pruebas referentes á la biografía de Andreví recibo los adjuntos datos que me comunican de la catedral de Segorbe, el distinguido M. de C., D. José Perpiñan y el M. I. Sr. Licenciado, canónigo D. Joaquín Debón, á quienes debo todos los datos que respecto á dicha capilla y á la cronología de sus maestros figuran en este DICCIONARIO.

Los incluyo como *addenda* á continuación pues rectifican y completan algunas noticias del texto que se acaba de leer «Vacante el Magisterio de Capilla de la Catedral de Segorbe por muerte de don Francisco Santafé, en 26 de Febrero de 1808, siendo Andreví organista en el Convento de Señoras de Junqueras de la orden de Santiago en Barcelona, llegó á Segorbe y mediante oposición brillante (1), en la que actuaron de censores, D. José Cassaña, organista, y D. Rosendo Tortajada, suplente de la vacante de Mtro. de Capilla, fué agraciado *nemine discrepante* con el citado beneficio en aquella catedral en 10 de Junio del citado año habiendo coopositado con él, don Ramón Gomis, Mtro. y organista de Vinaroz. Tomó posesión despues de recibida la clerical tonsura y canónica colación en primero de Agosto de 1808». En acta Capitular de 4 de Nobre. del mismo año, dícese de nuestro biografiado: El Sr. Tesorero hizo presente al Cabildo «que atendido su mérito é inteligencia en la facultad de Mtro. de Capilla, su honradez y hombría de bien para suplir la falta de celebración, por no estar ordenado, se le podia aumentar el salario hasta 90 libras» (tenia 50). En 13 de Marzo de 1809 por indisposición de su Prelado marcha á otra Diocesis para recibir el diaconado. En 1.º de Marzo de 1813 pide *presencia* en el coro para componer sus lamentaciones, y expone: «que por experiencia de los cuatro años que reside ha visto ser inútiles y no pueden cantarse sin irrisión las *Lamentaciones*, algunas *Misas* y *Vísperas* y esto por falta de voces é instrumentos». De esta época, 1813, datan sus tres *Lamentaciones* con orquesta (ya en 1813 habia compuesto una). En Julio de 1814 es agraciado en su misma tierra, con la plaza de organista con la dotación de siete ú ocho mil reales, y manifiesta al Cabildo que no teniendo éste arbitrios para aumentarle el salario, se vería, aunque con sentimiento, precisado á admitir aquélla colocación. El Cabildo (de Segorbe) «deseando conservar este joven por su instrucción, moralidad y prendas que le caracterizan, resolvió que dos SS. Capitulares examinen los fondos de la Iglesia y, valiéndose de todos los arbitrios posibles, se le aumente el salario, en cuan-

(1) Se dice en su censura de oposición «que excedia notablemente su composición, (obra de mucho trabajo,) en ciencia, gusto y estilo á la de su coopositor, de quien tambien dijeron los censores el buen cantar de las voces y colocación de los instrumento».

to lo permitan las actuales circunstancias, hasta 150 libras, no obstante que el Cabildo tenga siempre en consideración su mérito, aplicación y trabajo. En 20 de Septiembre del mismo año (1814), hallándose en Sanahuja, su pueblo natal, remite al Cabildo un *memorial* manifestando hallarse enfermo y necesitar otro mes de licencia para reponerse del quebranto de su salud. En 12 de Noviembre del mencionado año, se tuvo noticia de haberse colocado, en igual destino al que tenía en Segorbe, en la Parroquia de Sta. María del Mar de Barcelona, á donde se le mandó un oficio para que remitiese el acta de posesión con la renuncia del beneficio que disfrutaba en aquélla. Desde esta fecha quedó vacante el citado beneficio de la Catedral de Segorbe, y el Cabildo debió verse apurado en encontrar persona idónea que sucediera al Mtro Andreví por cuanto, mandó llamar de Murcia donde se hallaba desempeñando idéntico cargo á D. Josef Morata, que ya entonces gozaba de celebridad, y atendidos sus buenos informes, le agració con la vacante, tomando posesión del beneficio en 5 de Mayo de 1815. Desde el día en que quedó vacacante hasta ésta fecha dirigió la Capilla en calidad de suplente D. Rosendo Tortajada, que venía desempeñando ya este cargo en ausencias y enfermedades del citado Mtro. de Capilla M. Francisco Andreví, Pbro»

Existen en el archivo de Segorbe las siguientes obras manuscritas; siendo tanto las partituras como las *particellas* hechas de puño y letra del fecundísimo Mtro. Andreví, (aparte de otras que posee el maestro Sr. Perpiñan que me comunica estos apuntes) y que por el año en que están fechadas, las compuso, casi todas, en el decurso de los siete años que rigió aquella Capilla.

1) *Misa* á diez voces en tres coros. (1819)
2) *Misa* obligada de órgano, á 6, voces. (1824)
3) *Misa* á 5 voces, breve. (1812)
4) *Misa* á 3 ó 7 voces breve. (1810)
5) *Miserere* á 9 voces (1811)
6) *Miserere* á 4 y coro con orgta. (1814)
7) *Lamentación* del Miércoles, á solo de Tiple) (1812.
8) Id. 3.ª del Jueves á solo de Tenor. (1813)
9) Id. 2.ª del Jueves á 3 voces. (id.)
10) Id. 2.ª de Miercoles á 4 voces. Todos cuatro con orquesta. (1813)
11) Ocho *Salmos* de segundas Vísperas, compuestos en los años 1808 y 1809, á siete voces.
12) *Domine ad adjuvandum* á 4 y coro. (1812)

Juego de Vísperas para primeras clases.

13) *Dixit Dominus*, á 4 voces y coro con orquesta.
14) *Laudate*, á 6 voces, duo de tiples y coro. (1809)
15) *Laudate* á 5 voces, obligado de Bajo. (1811)
16) *Credidi*, á 4 voces coro y orquesta. (1813)
17) *De profundis*, á 4 y coro. (1820)
18) *Exaltabo te*, á 4 y coro. (1820)
19) *Magnificat* á 4 y con orquesta. (1812)

Juego de completas á siete voces

20) *Salmos*: *Cum invocarem*, *Qui habitat*, *Te lucis* y cántico *Nunc Dimittis* (1809)
21) *Cum invocarem*, á 5 voces (1810)
22) *Benedictus qui venit*, á duo. (1803)
23) *Te Deum*, á cuatro voces, coro y orquesta. (1813)
24) *Te Deum*, á cuatro voces, coro y orquesta. (1808)
25) Cuatro *Responsorios de Navidad*, á 9 voces. (1813)
26) *Hodie nobis*. Responsorio de Navidad, á 12 voces. (1813)
27) Dos *Salmos para las Nonas*, solemnes á 9 voces. (1813)
28) *Se cuencia del Corpus*, á cuatro voces y orquesta. (1811)
29) *Salve*, á siete voces. (El "*et Jesum*„ de esta obra tiene un trabajo contrapuntístico de mucho mérito, contiene un cánon resuelto á la cuarta superior, una después otras por las tres voces del primer coro.) (1811)
30) *Regina cœli*, á ocho voces. (1811)

Motetes

31) *A la Sma. Virgen*, á cuatro voces y coro. (1810)
32) *Tota pulchra es*, á seis voces.
33) *Christus factus est*, á cuatro voces.
34) *Al Smo. Sacramento*, á tres voces.
35) *O salutaris hostia*, á tres ó siete voces.
36) *Celestiales paraninfos*, á seis voces.

Goxos

37) *A San Blas*, patrón de la Capilla de música, á seis voces. (1809)
38) *A San Antonio de Padua*, á cinco voces. (1809)
39) *Para el septenario de los Dolores*, á cuatro voces.

Villancicos al Stmo. Sacramento

40) "*Venid querubines*„ á cuatro y coro, con orquesta.
41) *A lograr el favor*, á cuatro y coro. (1813)
42) *Gloria sea al eterno*, á cuatro con orquesta.
43) *O admirable sacramento*, á cuatro con orquesta.
44) *Villancicos de Navidad* y para la *Kalenda*. Compuestos en los años 1808, 1809, 1810, 1811, 1812 y 1813, á cuatro voces, coro y orquesta.
45) *Oh nuncio de ventura*, Aria á solo de tenor y coro.

Obras impresas

46, 47 y 48) *Stabat Mater*, con órgano y sexteto *Regina cœli*, á tres voces y coro y la *Misa solemne* en *Do*.

Andueza (José María)

Falleció en la Coruña á principios de Abril de 1863.

Era literato muy distinguido y compositor de música.

Tiene publicado en casa del editor Romero, de Madrid:

Bolero característico para piano.

Anél (Francisco)

Organista de la Seo de Zaragoza por espacio de unos 40 años. Falleció en el de 1892. Estudió como infante bajo la dirección del maestro León Gil

Escribió diferentes *Misas* una *Salve* y otras composiciones.

Ángel (Juan)

Cantante que funcionaba en los Palacios Reales el año 1766.

Angeles (Jerónimo)

Maestro de Cap. de la Cat. de Zamora á fines de este siglo. He visto alguna composición religiosa firmada por el apellido de este autor, que me pareció influida por los *encantos* de la sirena rossiniana, propios de la época.

Angelón (Manuel)

Escritor oriundo de Lérida (25 Abril 1831)

Produjo varias obras que tienen relación con la música.

Setze jutges, zarzuela catalana.

España de honra y amor, zarzuela en 3 actos música del maestro aleman, domiciliado en Barcelona, Agustín Schœmbrunn (Octubre de 1862)

«Trabajo sobre el proyecto de construcción de un Teatro Nacional» leído en la sesión de 27 de Enero de 1865 en la Ac. de Buenas Letras de Barcelona.

Anglada (José)

Presbítero y chantre de capilla de la Cat. de Vich en diciembre de 1861.

Anglés y Herrero (Rafael)

Organista mayor de Valencia, en 1781, según Latassa (Vid. *Diccionario de autores aragoneses*, tom. V pág 315).

En el Arch. de la Cat. de Orihuela hay algunas obras de este maestro aragonés. natural de Rafales (Teruel). Conserva una colección de composiciones orgánicas mi amigo el maestro compositor-organista, ex-director del Conservatorio de Valencia, Don José María Úbeda. Compuso Anglés bastantes obras de música religiosa, que no se han publicado, algunas de las cuales merecian este honor

En 19 de Febrero de 1816, entre las 5 y las 6 de la tarde—léese en una nota que se me ha comunicado—«murió en el Seminario sacerdotal de Valencia. D. Rafael Anglés, Pbro. organista primero y catedrático de canto llano. Murió á los 85 años y cinco meses.

Anglés Mayer de Fortuny (Amelia)

Cantante de ópera italiana, discípula del Conservatorio de Madrid, nacida en Badajoz el año 1827. Mostróse su afición á la música ejecutando notables piezas en la guitarra En vista de su disposición después de aprender el solfeo, estudió el canto con el maestro Frontera de Valdemosa. Obtenida nota de sobresaliente en esta enseñanza fué nombrada repetidora de las alumnas de aquel establecimiento á fines del año 1847, y luego profesora de las dos hijas mayores de la Reina Doña Cristina. A los 24 años fué contratada en el teatro de la Scala, recorriendo triunfalmente las principales escenas líricas de Italia. Hallándose Rossini una noche en Bolonia, donde la oyó cantar en una de las más brillantes *soireés*, exclamó:—¡Esto es cantar! *Da capo*, alondra mía!

Ajustada por diez meses en el teatro de la Grande Opera de París, marchó después á Londres y Lisboa, y últimamente á Alemania (Suttgard), donde falleció el día 1.° de Mayo de 1859.

Anglora y Chaban (Eusebio)

Nació en Barcelona el 17 de Octubre de 1832 y murió en la misma ciudad el año 1875. Literato y poeta romántico por sentimiento y educación, escribió entre otras obras una zarzuela, inédita hasta ahora, titulada: *Mozart*.

Angulo (.....)

Autor, «Angulo el malo», como le llama Cervantes, para distinguirlo de otro Angulo, representante, no autor, «el más gracioso que entonces tuvieron y *ahora tienen* las comedias» (Cervantes, *El Coloquio de los perros*).

Angulo (Andrés de)

Impresor de música. Floreció en pleno siglo XVI. En un antiguo documento de *apuntamientos* de dicho siglo, se lee: «Ase concertado con Andrés de Angulo, en Alcalá, que haga una ympresión de 1100 Breviarios en papel marquilla, á seys reales cada uno.—Iten, sea concertado, con el dicho, 4200 Diurnales en papel de marquilla, al respecto de cada pliego como saliere, et de los Breviarios tiene cada Diurnal 30 pliegos, son de diversas letras, conforme á las muestras que á dado, y el Brevario 80 pliegos». Más adelante se lee esta recomendación especial: «que no pasen á las Indias Misales, Breviarios, Diurnales, Oras ni otros libros eclesiásticos de letra ó de canto, sin órden de su Magestad» (Archivos de Simancas, *Estado*, legajo 583).

Angulo (Isabel)

De Matanzas (Cuba), pianista aficionada, discípula del Sr. D. Nicolás Ruiz Espadero.

Angulta (Nicolás de)

Contralto de la Cat. de Córdoba en cuyo Arch. Catedral se conservan las siguientes composiciones:

Beatus vir y *Laudate* con violines, viola y bajo (1820).
Dixit Dominus y *Magnificat*, con id. id. (1820).
Misa á duo y á seis con violines, viola, oboes y trompas (1814), partitura y partes sueltas.
Credo, á 4 con violines, violeta, oboes, trompas y contrabajo (1813).
Misa á duo y á 4 con violines y bajo (1804).
Lætatus sum y *Lauda Jerusalem*, con id. id. (1820).
Misa á 4 con id. id. (1826).
Lamentación tercera del Jueves Santo á *duo* de bajos con violines, oboes, trompas y bajones (1838).
Miserere á 4 y á 8 con flautas, viols., violeta, oboes y trompas (1840).
Miserere á 4 y á 8, (Borrador de esta composición que data del año 1846).
Credidi.—Lamentación á *duo* y *Miserere* á 4 y á 8, sin indicación de año.

Aniobas (Jesús) A. C.

En el catál. de la casa editorial Zozaya, de Madrid, figura el nombre de este músico como autor de la siguiente composición:

Diana, Polka para piano.

Anjos (Fray Diniz dos)

Nació en Lisboa en la primera mitad del siglo XVII, y entró en 6 de Enero de 1656 en la Orden de P. P. Jerónimos profesando en el monasterio de Belem Arpista, virtuoso de *viola da gamba* y compositor, murió en el citado convento de Belem en 19 de Enero de 1709.

Compuso las siguientes obras que no se imprimieron.

1) *Responsorios para todas as Festas de primeira clase.*
2) *Psalmos de Visperas e Magnificas.*
3) *Diversas Missas, Vilhancicos e Motetes.*

Estas obras existian en el convento de Belem en la época en que Machado escribia el primer volumen de la *Bibliotheca Lusitana* (Vid. vol. I. pág. 704.)

Anjos (Fray Luiz dos)

Monge Carmelita, uno de los más aplaudidos músicos portugueses de comienzos del siglo XVIII segun se lee en la *Chronica dos Carmelitas calçados* de Fr. José Pereira de Sant'Anna (Lisboa) 1745, vol. I. pág. 375.

Anjos (Simao dos)

Musico portugués, uno de los discípulos más distinguidos de Manuel Mendes.

Anleo (Ignacio)

Acreditado compositor, natural de Valladolid, segun Saldoni, que murió en Burdeos el día 5 de Mayo de 1733.

Anteta (Felipe)

Director de música del teatro de Valencia, en 1661. Más tarde formó parte de la compañía de Lorenzo García y Francisco García, *el Pupilo*, que actuaba en Valencia el año de 1667. Al año siguiente funcionaba en la compañía de Juan Nuñez, *el Pollo*. Anteta entró de repente de cofrade en una hermandad con su mujer Ursula Correa. Murió en 1678.

Antich (Andrés)

Presbítero maestro de cap. de la iglesia de Santa María del Mar, de Barcelona. Falleció á últimos de Marzo de 1607.

Antich y Llombart (Fray Juan)

Excelente músico que falleció en 1561, segun Saldoni.

Antolin (.....)

No se sabe nada acerca de este famoso cantor, mencionado por Espinel en estos laudatorios términos en su *Casa de la memoria.*

Con voz suave y veloz garganta,
Pura, distinta, dulce y claro pecho
En regalado canto se levanta
Primo, y el coro deja satisfecho;
En competencia suya *Antolin* canta
Pretendiendo el asiento por derecho, etc.

Antolin (Fray Agustin)

En 1830 desempeñaba la plaza de organista en la iglesia parroquial de Vinaroz (Castellón de la Plana.)

Antolinez (Juan Cancio ó Cansino)

En Julio de 1865 publicó en Madrid una composición intitulada, *La joya de Andalucia.*

Anton y Espejo (.....)

Publicó este autor un *Diccionario de teatros españoles*, allá por el año 1791. No puedo dar mas noticias por extravío de la papeleta correspondiente, que registro con ayuda de un simple índice.

Antón y Sánchez (Andrés)

Nació en Iriepal (Guadalajara) el año 1853. Violinista discípulo del Sr. Monasterio hace algunos se marchó del teatro Real de Madrid, en cuya orquesta figuraba como violín primero, siendo la

causa de su marcha, al decir de los periódicos de aquella época, un pequeño disgusto que tuvo con la empresa porque era tal su afición á la música, que á la vez que tocaba el violín, tarareando daba la entonación á los artistas que salían á la escena, poniéndose en casos á cantar con ellos. Desde entonces pensionado por la Diputación de Guadalajara, comenzó á estudiar en Italia el canto con tal afición que se dedicó completamente á la escena y ha cantado de tenor con varia fortuna en distintos teatros nacionales y extrangeros

Antonio (Padre ....)

Fraile franciscano y profesor de Música en Rio Janeiro durante la primera mitad del siglo presente. El musicógrafo alemán Neukomm, le llama «célebre organista y pianista (1778-1858) y discípulo del ilustre Haydn »

Antonio (Francisco)

Escultor portugués, discípulo de José de Almeida. Dedicóse á la música y poseía una voz de bajo bastante desarrollada En 1790 se inscribió en la hermandad de Santa Cecilia, y en 1791 y 1792 dirigió la fiesta de San Lucas de los pintores, en la Cap. de Sta. Juana. Murió sexagenario por los años de 1795 ó 1796. (Vasconcellos. *Os Mus. Portugueses.)*

Antonio (Fray José de San)

Teórico portugués

Publicó:

Elementos de Música, Lisboa, Antonio Vicende de Silva (¿impresor ó editor?) 1761, en 4.° de 16 págs.

Este raro tratado con la signatura en anagrama del autor, *Fraxenio de Soito Jenaton* existía en la Bib. del convento de Jesús, de Lisboa.

Antonio (Fray Urbano de San)

Músico teórico y crítico, examinador sinodal del patriarcado y de las tres Ordenes militares, calificador del Santo Oficio, lector de Teología, etc. *En la Noua instrucçao musical* de Solanos, encontramos una apreciación de este libro hecha por órden de los censores de la Inquisición por este crítico, fechada en 30 de Mayo de 1763. (Extrac. de *Os Mus. Portugueses*, por Vasconcellos)

Antonio de la Beata María Ana de Jesús (P. Fray)

Organista primero en el convento de Santa Bárbara de Madrid.

El año 1779 publicó:

Juego de versos por la cuerda de ge sol-re-ut.. ..

Y posteriormente, otras composiciones orgánicas.

Antonio (Juan)

Anónimo de apellido. Se cuenta que no era militar ni caballero perseguido, como quiso aparecer al presentarse á solicitar ingreso en la compañía de Sabina Pascual, sino un fraile ordenado de Evangelio, que huyó del convento porque le agradaba la vida errante y aventurera. Esto sucedió por los años de 1703.

Anna (P. Domingo de Santa)

Compositor portugués, nacido el año 1722. En 1855 era *Cantor-Mor* del convento de la Trinidad, de Lisboa. Murió á consecuencia del terromoto de 1755 que destruyó la ciudad. Elogiábase su destreza en tocar el bajo de *rabecas.*

Anna (Fray Joaquín de Santa)

Religioso trinitario como Fray Domingo de Santa Anna, muerto, tambien sepultado bajo las ruinas del templo á consecuencia del terremoto de 1755.

Tenía renombre de organista afamado y de excelente cantor dotado de una voz bellísima.

Annes Marinho (Pero)

«¿Mantúvose Galicia apartada del movimiento iniciado en Provenza... y secundado en el resto de Europa? Así se creía hasta hace muy pocos años: pero después del descubrimiento del *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (1) se ha echado de ver que dentro de los muros de la ciudad compostelana existía, desde últimos del siglo XII ó principios del XIII, pléyade brillante do trovadores, formada, entre otros per Abril Pérez, Arias Núñez, Bernal de Bonaval, Juan Ayras, Osoiroanes, Pay de Cana, Annes Marinho y Roy Fernández. En ese *Cancionero* hállanse cuidadosamente recogidos y guardados los poemas, cantinelas y pastorelas de los poetas galecio-lusitanos que brillaron en aquel tiempo, y que acusan una cultura poética, si no igual, parecida á la que se dejaba sentir en Provenza. Los versos de los poetas exhumados por el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* superan á los de Baena, con haberse escrito, los últimos, dos siglos mas tarde, (*Discurso pronunciado por Don José Antonio Parga Sanjurjo, pre-*

(1) Para más ámplios detalles Vid. en este DICCIONARIO el artículo Alfonso X.

sidente del Certámen literario y de composición musical celebrado en Lugo, el 6 de Octubre de 1894.—Lugo, 1894, tip. de Antonio Villamarín, pág. 37.)

Véase también:

Discurso pronunciado por Don Alfredo Brañas, (Mayo 1893) *en Barcelona, en la fiesta de los Juegos Florales.*

Annibalinho (.....)

«Se conoce el nombre de este músico por el libro de Volckmar Machado (*Collecçao de Memorias relativas as vidas dos Pintores, Esculptores, Architectos é Gravadores portuguezes*, Lisboa, 1823, en 4.°) Fué uno de los cantores de la Capilla Patriarcal y tal vez uno de los que don Juan V mandó venir de Italia, porque ó era portuguez (como el nombre parece indicarlo) y en este caso se hallaba estudiando la música en la península itálica, ó fué uno de los italianos que Don Juan V mandó llamar á Lisboa para reforzar y mejorar la ejecución en la Capilla Real. Fué igualmente pintor y uno de los escenógrafos del teatro de Don Juan V en donde se estrenó en Portugal el 4 de Noviembre de 1737 la ópera italiana». (Vasconcellos, *Os. Mus. portuguezes.*)

Annunciaçao (Felipe da)

Canónigo regular de Santa Cruz, (San Agustín) que vivía á mediados del siglo XVIII en Coimbra. Su talento de organista fué muy estimado.

Escribió:

Acompanhamientos para Orgao, de Hymnos, Missas e tudo o mais que se canta no coro dos Conegos Regulares Lateranenses da..... S. Cruz da Coimbra.—*Anno* de 1754, en 4.° grande.

El autor de esta noticia (Vasconcellos) posée el original de esta obra que no se imprimió

Annunciaçao (Fray Gabriel da)

Músico portugués nacido el año 1681 en Ovar en donde comenzó sus estudios, terminados en Leiria. Tomó el año 1706 el hábito de la órden franciscana en cuya órden ocupó puntos importantes, en Coimbra, Porto y luego en Lisboa. Vivía en el año 1747.

Publicó:

1) *Arte de Cantochao* para uso dos Religiosos franciscanos observantes da Santa Provincia de Portugal.—Lisboa, en la *Officina* de música, 1735, in 4.°
2) Dos libros de *Antifonas*, folio.
3) Tres libros de *Misas propias*
4) Otro de *Misas particulares*, á 4 voc.
5) *Oficio del Arcanjel San Miguel.*

Preparaba para la impresión:

6) *Manual e Ceremonial do canto.* (Extrac. de *Os Mus. Portuguezes*, Vasconcellos).

Aparicio (Francisco)

Presbítero, promovedor en 5 de Noviembre de 1716 de una carta sobre la famosa cuestión de la Misa de Valls. (Vid. *Albors* y especialmente *Iranzo*).

Aparicio (Tiburcio)

Director de la Sociedad de conciertos de Valladolid. El nombre de este artista figura como «compositor asociado» en la Sociedad de Autores, Compositores y editores de música, domiciliada en Madrid.

Apeixteguia (.....)

Autor contemporáneo. En casa del editor Romero, de Madrid, publicó:

Boleras teatrales para canto con piano y guitarra.

Apesteguia (Nicolás)

Bajo de la R. C. y cámara de S. M. Nació en Madrid el año 1778 y murió en la misma población el año 1816. Era reputado por su privilegiada voz y por su irreprochable método de canto

Apodaca (Rafael)

«Flautista aficionado, natural de la Habana, discípulo de Alfonso Miari». (S. Ramirez, *La Habana artística*).

Aquilón (Laureano)

Cantante (bajo comprimario) que funcionó durante los años 1835-36 en los teatros de Madrid, Cruz y Príncipe.

Araciel (Diego de)

«Músico español, nacido en Extremadura, que durante su juventud se dedicó bajo la dirección de un monge al estudio del violín, piano, harmonio y contrapunto. Establecido Araciel desde larga fecha en Italia, publicó las obras siguientes:

1) *Due quintetti per serenata a due violini, due viole e violoncello.*—Milán, Ricordi.
2) *Cuarenta y ocho valses variados para violín.*—Milán, id.
3) *Tre terzetti ad uso di serenata per violino, viola e chitarra.*—Milán, id.
4) *Sei walzer con coda per piano forte.*—Milán Bertuzzi.

Aracil (El venerable Melchor)

«Presbítero natural de Jijona, en Alicante. Fué excelente teólogo, *buen músico*, variadísimo en lenguas y retórica, que enseñó en Toledo Perseguido injustamente, fué visitado por la Vírgen en premio de su devoción... Murió sien-

do agustino en 30 de Abril de 1601.» *(Notas sobre Santos, Beatos y Venerables que han sido músicos comunicadas por* D. S. V.)

Aragó (Joaquin) A. C.

«De Barcelona, barítono de hermosa voz y buen talento. Cantó en la temporada del 1887 al 1888 y pudiera decirse que en el Carlos V. de *Ernani* no ha tenido rival. Este artista ha visitado dos veces la Habana». (S, Ramirez, *La Habana artística.)*

En la actualidad (1895) canta con aplauso en el teatro de los Jardines, de Madrid.

Aragón (.....)

En el Arch. de la Cat. de Segorbe hay obras de un maestro de este nombre.

Aragón (Fray Benito de)

Ermitaño de Monserrat y músico notable que falleció á la edad de setenta y ocho años el día 17 de Febrero de 1516.

Aragón (Francisco de)

Conocido por *Pateta*, natural de Tudela de Navarra y de familia ilustre. Llamábanle vulgarmente *Pateta* por tener las piernas y los pies torcidos. Fué muchos años arpista en la compañia de la famosa Camacho, y con ella estuvo en Valencia desde 1673 hasta 1685.

Aragón (Isabel y María)

Damas de la corte de Felipe IV, distinguidas y aficionadas á la música.

Arambarri (Cristino)

Cantante tenor. A fines de Noviembre de 1878 se estrenó con éxito lisonjero en el teatro Vigevano (Italia)

Aramburo (Antonio)

Artista oriundo de Aragón. Comenzó su carrera de cantante en Milán el año 1871. Visitó la capital de Cuba en la temporada del 1878 al 1879, á cuya capital volvió el año 1891, formando compañía como artista-empresario con el tenor Andrés Antón. Durante el espacio de estos últimos años cantó en el teatro Real de Madrid, en el Italiano de París y en otros teatros de primer órden.

Arán (Jaime)

Autor de los Villancicos que se cantaron en Mataró (Catalunya) en la profesión de una monja, el año 1746.

Arana y Fernández (Eduardo de)

Nació en el Ferrol, á últimos de Enero de 1832.

Ingresó, á los 13 años como músico contratado en el Batallón Provincial de Almería. Tuvo por maestro á su señor padre (D. Joaquín), antiguo músico mayor de ejército, marina, y de la música del Hospicio, del Ferrol; y á don Miguel Sarasate, músico mayor entonces del regimiento de Aragón, sirviéndo á sus órdenes, hasta que en Enero de 1858, tomó posesión del cargo de Músico Mayor del 5.° Batallón de Infantería de Marina en el Ferrol.

Instrumentos que cultivó: Violín, clarinete, flauta y el estudio de los instrumentos de banda que exige el cargo de Director.

Estuvo de guarnición en el Ferrol, hasta el año 61, en que marchó á Africa, con su batallón, volviendo después al departamento de Cádiz.

La nueva organización del cuerpo de Infantería de Marina, en 1868, modificó la de las antiguas charangas, formándose regimientos dotados de músicas. Con este motivo emprendió un viage á Francia y Austria, estudiando la organización de aquellas bandas militares. En Bohemia adquirió el instrumental para la del 2.° regimiento de Infantería de Marina, compuesta de más de 70 plazas. La organización de estas bandas fué mixta, es decir, fundiendo la de las músicas francesas y austriacas. Como curiosidad véase una lista del instrumental:

1 flautín.—2 flautas.—3 requintos. (la b, y mi b).—10 clarinetes.—2 clarinetes bajos.—5 saxhophonos (soprano, dos altos, tenor y barítono).—2 oboes.—2 fagotes.—2 contrafagotes.—1 subcontrafagote.—4 cornetines.—4 fliscornos.—4 trombas.—4 trompas.—6 trombones (2 altos, 3 tenores y 1 bajo).—4 bombardinos.—2 bombardones.—4 helicones.—Ruido (caja, redoblante, platillos y bombo). Ninguna música española ha tenido, reglamentariamente, tan numeroso y variado personal.

En 1869 fué destinado al 2.° regimiento á la Isla de Cuba, en donde permaneció hasta el año 78, que regresó al Ferrol.

En Santiago de Cuba, Matanzas y la Habana obtuvo su banda, á pesar del servicio de armas que prestó en ocasiones urgentes y acciones de guerra en que tomó parte, un verdadero éxito. El vecindario y la prensa le dedicaron constantes y generales aplausos. —Por méritos de guerra y artísticos fueron concedidos á su Director las cruces rojas y blancas del Mérito Mi-

litar y Naval, la medalla de Cuba, con seis pasadores, la de Benemérito de la Pátria y las de caballero de Isabel la Católica y Cárlos 3.º

Organizó diferentes conciertos, entre ellos uno en Santiago de Cuba, en el que dió á conocer íntegros el *Stabat Máter*, de Rossini, y *Las Siete palabras*, de Haydn, cuyo arreglo y ejecución le valieron honrosas distinciones y brillantes éxitos.

Formó un repertorio escogido para música de banda, rompiendo con la perniciosa rutina de los arreglos obligados de óperas del sobado patrón italiano.—Dió preferencia al género sinfónico en sus modernas manifestaciones, sin olvidar el popular, y los bailables de los compositores alemanes.—La colonia alemana de la Isla de Cuba, colmó de obsequios á la banda y la distinguió siempre con verdadero entusiasmo.

De guarnición en el Ferrol, hasta Mayo del 86, (en que solicitó el retiro del servicio, después de haber conseguido, gracias á la distinción con que le honraron sus jefes, modificar el Reglamento de las Músicas de Marina, alcanzando consideraciones militares y derechos pasivos, que antes no tenían) siempre alcanzó su banda muy buen éxito.—En el segundo Centenario de Calderón, fué á Madrid, por órden del Ministro de Marina, tomando parte en las procesiones cívicas y otros espectáculos.—La prensa le dedicó grandes elogios.—Dió una sesión á instancias de D. Antonio Romero, de carácter privado, á la que asistieron varios profesores del Conservatorio, además del citado, entre ellos el difunto director E. Arrieta.—Le dedicaron halagüeñas frases (que también reprodujo la prensa) celebrando la interpretación de las obras y los efectos obtenidos por la variedad de timbres, efectos no oídos en otras bandas por deficiencia del instrumental, y que permitían contraste de sonoridad dulce y pastosa en los *pianos* y flexible y vigorosa en los *tutti*.

Aranalde y Corvidete (Excmo. Sr. D.)

Violoncelista aficionado, natural del Ferrol, Ministro interino que fué de Hacienda y Vice protector del Conservatorio desde el 14 de Enero de 1842 hasta el día 11 del mismo mes de 1846. Murió en Madrid á los sesenta y tres años de edad el día 12 de Enero de 1855.

Lo conceptuan como distinguido gallego: Castro López en sus *Efemérides Galaicas* (Lugo, imp. de *El Regional*, 1891) y Saldoni *(Diccionario)* afirma, que era ferrolano.

La *Hist. del Ferrol* de Montero y Aróztegui no lo incluye en la lista de ferrolanos ilustres.

Aranay (.....)

«Sacerdote y compositor español, fué M. de C. de Cuenca á mediados del siglo XVIII. Murió hacia el año 1780. Se conserva de este artista un manuscrito que contiene bellísima música de iglesia escrita generalmente á ocho partesreales en dos coros. Mr. Geoffroy, coronel retirado de la armada francesa, que hizo la guerra en España desde 1809 hasta 1814 y despues en 1823, puso en partitura una *Misa* de este maestro que Cherubini elogiaba por su admirable estilo y su ciencia» (Fétis.)

¿Confundió, acaso, Fétis el nombre de este artista con el de Aranaz (Vid.) *Aranaz y Vides, (Don Pedro)* que, en efecto, rigió por aquellos años el magisterio de Cuenca? No me estrañaría.

Aranáz y Vides (Pedro)

Maestro nacido en Tudela (Navarra) el año 1742. Aprendió la música y la composición bajo la dirección del maestro Luis Serra en la metropolitana del Pilar de Zaragoza en donde fué colegial infante durante ocho años, y cinco desempeñando el cargo de pasante en el colegio de música instituido en la capilla. En 1763 hizo oposición al magisterio de Santo Domingo de la Calzado, mereciendo la más alta calificación. En 1766 concurrió á las oposiciones verificadas en la capilla del Pilar de Zaragoza.

A los dos años (1768) trasladose á Zamora para tomar parte en las oposiciones anunciadas en las cuales mereció la más alta graduación entre todos los opositores. Por fin en 1769 hizo oposición al magisterio de la Cat. de Cuenca y lo alcanzó, estableciéndose en dicha ciudad. El año 1774 se le ofreció *ad honorem* el magisterio de la Cat. de Pamplona que no quiso admitir y en 1778 el de Zaragoza, que tampoco admitió. Solicitado en 1780 para que hiciese oposición al magisterio de Toledo mereció la más alta calificación, pero no logró la prebenda. Le escribió en 1781 el cabildo de Avila diciéndole que si le acomodaba la prebenda y magisterio de capilla la lograria redactando un simple memorial, y no dió oidos á la solicitud. El cabildo no tomó á ofensa que rechazase el ofrecimiento que le hizo, puesto que el año siguiente le nombró único juez y examinador de las oposiciones verificadas aquel año en dicha capital, lo mismo que el cabildo de Astorga. Admitió á poco de esto el

ofrecimiento que el cabildo de la Cat. de Segovia le hizo del magisterio, pero viendo que el trabajo era más rudo de lo que le habían informado presentó la dimisión y se volvió á quedar en Cuenca. En 1786 y 1789 le brindaron reiteradamente los magisterios de las Catedrales de Oviedo y de Sevilla, y se negó á aceptarlos, lo mismo que el de Toledo que se le ofreció en 1792.

Fué examinador único, tal confianza merecían su rectitud y talentos, de los trabajos realizados en varias oposiciones, Granada (1736), Salamanca (1766) y Murcia (1814). Murió el año 1821 en 23 de Septiembre, desempeñando el cargo de M. de C. de su amada Cat. de Cuenca.

Al mérito de compositor hábil, no rigurosamente clásico, reunía este maestro una ilustración bastante notable para aquellos tiempos en que la decadencia del genero religioso se acentuaba de año en año. Siguió en sus composiciones el estilo del *spagnoletto* (Francisco Javier García) de quien recibió lecciones de melodía y buen gusto—según frase de Eslava—mientras Aranáz, al parecer, se las daba de fuga.

Fué verdaderamente uno de los maestros más notables de España en su época, no solo como compositor sino como preceptista y dejó redactado, aparte de otros estudios literarios musicales, un *Curso completo de composición*, escrito en colaboración con el maestro Don Francisco Olivares del cual hay algunas copias manuscritas.

Este tratado fué ideado, segun Eslava, allá por el año de 1807. La copia manuscrita de uno de estos ejemplares, que ha tenido la dignación de facilitarme mi buen amigo el ilustradísimo M. de C. de la Iglesia del Pilar de Zaragoza, Don Antonio Lozano, no presenta indicación de fecha ni siquiera la del año en que se escribió la copia. El rotulado de la obra es este:

Curso completo de composición que presentan á sus discípulos y á los que no lo son, los profesores Don Pedro Aranáz y Vides, maestro de capilla jubilado de la Santa Iglesia de Cuenca, y Don Francisco Olivares, prebendado organista y rector del Colegio de música de niños de coro de Salamanca.

Precede al *Curso* una *Advertencia* sobre el *Plan completo de composición fundamental*, y sigue á la *Advertencia* la explicación del contrapunto, los *conciertos* ó cláusulas, las posturas, ligaduras, pasos, contrapuntos, etc. por medio de lecciones y tablas de ejemplos. A continuación (segunda parte) la *composición del suelto*, un tratadillo de modulación, otro de *suposiciones*, contrapuntos de cantos de órgano, fugas, etc. Y por último: *Discurso sobre las cualidades de todos los instrumentos de orquesta y capilla, é Id. sobre los intérvalos músicos.*

Escribió además:

Reglas generales para que una composición de Música sea perfecta.

Soriano Fuertes tuvo el buen acierto de insertarlas en su *Historia de la Música Española*, tomo III, págs. 234 y siguientes, copiadas de un opúsculo inédito; parece que sólo en la obra citada lograron los honores de la publicidad, y me permito llamar la atención sobre ellas porque, realmente, convendría publicarlas aparte para instrucción de artistas y aficionados á la Música.

Indicaré las circunstancias que, según Aranáz y Vides, ha de reunir una composición de Música para que sea perfecta, *tanto más perfecta, después de una buena melodía, cuanto mejor las llene todas.*

1.ª Buena Modulación.

2.ª Ajustar la Melodía al sentido y espíritu de la letra.

3.ª Naturalidad en las voces, y expresión y brillantez en los instrumentos.

4.ª Hacer distinción de la Música del templo, muy diferente de la del teatro y *sarao*.

5.ª Tomar de todo género de composición un texto, intento ó tema que se desarrolle con variedad.

6.ª Buscar la novedad y extrañeza, cuidando que no se conviertan en extravagancias (1)

7.ª Que el cuerpo de la composición resulte proporcionado en todos sus miembros.

Del mismo Aranáz y Vides es un *Plan de oposiciones á los Magisterios de Capilla*, dirigido á su comprofesor y amigo D. Juan del Barrio, en forma de carta.

No conozco más obras *publicadas* del maestro Aranáz que las que incluyó Eslava en su *Lira Sacro Hispana*. Son estas:

a) 8 Ofertorios á cuatro voces para las Do-

(1) Es curiosa la observación que hace aquí Aranáz, y que vale la pena de transcribir: «Mucho defecto hay en este punto, pués algunos compositores por quererse hacer singulares, se hacen ridículos y extravagantes. La Música es una Musa que cada día se viste de infinitas joyas preciosas, pero también, como hembra, de mucho oropel y piedras falsas: ólla se deja despojar de sus aficionados, y la dificultad está en tomar de ella lo bueno, omitiendo lo malo.

minicas de Adviento: 1.°, *Ad te levavi*: 2.°, *Deus tu convertens*: 3.°, *Ave, Maria, gratia plena.*

b) *Laudate Dominum* á 6 voces con violines y trompas.

El día 16 de Febrero de 1792 se publicaron en Madrid, según se lee en un periódico de la época;

c) 3 Misereres á 4 y á 8 voces:
d) *Motete al Santísimo*, á 4 id.
e) *Aria* á la Virgen de los Dolores,
f) *Salve* á cinco voces.

Hay muchas obras de Aranáz esparcidas por varias catedrales, especialmete en el Archivo del Escorial, en los de Segorbe, Orihuela y otros. (1)

Formó buenos discípulos y cito de memoria entre varios, á Pedrosa (Joaquín), Ibeas (Manuel), Salazar (Plácido) etcétera.

Aranda (Fernando) A. C.

Obtuvo el primer premio de piano en el Conservatorio de Bruselas y en 1878 fué nombrado profesor de piano del Conservatorio de Madrid, cargo que dejó vacante por ausencia, el año 1881. Dedicóse con fruto al estudio del órgano y durante algunos años desempeñó el cargo de organista en la Iglesia de San Luis de los franceses, de la corte y villa. Durante la Exposición de París del año 1878 dióse á conocer como organista compositor, dando algunos conciertos en la sección de la sala de órganos en la cual tenía expuestos algunos bellos ejemplares el conocido organero Mr. Merklin. Estableciόse en París abriendo un curso de enseñanza del órgano, hallándose en la actualidad al frente de la banda de cámara del sultán de Turquía.

En la casa editorial Romero, de Madrid, publicó:

1) *La Escuela del Pedal*, colección de estudios y fugas para órgano.
2) *Fantasia y fuga*, en sol menor.
3) *Preludio y fuga*, en sol menor, de Bach.

Aranda (Mateo de)

«Lector de Música de la Universidad de Coimbra, nombrado por disposición de 26 de Julio de 1544 y maestro (español ó portugués) de la catedral de dicha ciudad. Parece que fué anteriormente (1530) M. de C. de la *Sé* (Seo ó Catedral) de Lisboa.

«Publicó:

Tratado de Cantollano y Contrapunto, por Matheo de Aranda, Maestro de la capilla de la Sé de Lisboa. Dirigido al illustrísimo señor don Alonso Cardenal Infante de Portugal, Arçobispo de Lixboa y bispo de Evora, Comendatorio de Alçobaça. Cum. privilegio real. Lisboa, 1533 por Germán Gallarde á 20 de Septiembre, en 4.° de IV.—144 págs. sin numerar.

«La parte relativa al *Canto llano* tiene IV—71 pags: la relativa al *Canto mensurabile* (canto de órgano) y *Contrapunto* IV—66. Ambos tratados están impresos en letra gótiga, clara y bién estampada.

«La primera parte trata del *Canto llano* exponiendo elementalmente sus reglas.

«Al tratado de *Canto de órgano* sigue el plan del de *Canto llano*. Durante el curso de este tratado aparecen ejemplos á 2, 3 y 4 voces, con sus correspondientes reglas confusamente expuestas y termina con un resúmen desarrollado en 9 hojas. Sigue el apéndice titulado *De Contrapuncto* en que se resumen así mismo las reglas ó *conclusiones* (sic) acerca del contrapunto sobre el canto de órgano. (Extractado de *Os Musicos Portuguezes*, Vasconcellos.)

El musicógrafo portugués vió el ejemplar de la edición de 1533 pero no el de 1535.

Desde luego el rotulado de la primera no es exacto. Helo aquí:

Tractado d' canto llano nueuamente | compuesta por Matheo de aranda maestro | en musica. Dirigido al muy alto y illustrissi | mo señor don Alonso cardenal Infante de | Portugal, Arçobispo de Lixboa. Obispo | Deuora (sic) *Comendatario de Alcoçaba* (sic), *etc:* | *Com privilegio real. por Germano Gallarde á veynte y seys de Septiembre, anno de mil y quinientos y treynta y tres.* In. 4.° got. de 33 fol. Música en el texto.

Vasconcellos, por lo que se ha podido juzgar antes, traduce al portugués algunos pasajes del libro. No conoce la edición del 1535, ó por lo menos confundió las materias de la una con las de la otra. La portada de la de 1535, dice así:

Tractado de canto mensurable: y con | trapunto nueuamente compuesto por Matheo | de aranda maestro en musica. Dirigido al mui | alto y illustrissimo señor Don Alonso Cardenal | Infante de portugal. Arçobispo de Lixboa. | Obispo Deuora. Comendatorio d' Alcobaça | Con Privilegio Real. (Al fin del libro) *Fué impresa la presente obra..... En la noble y semp. leal ciudad de Lixboa por Germán Gallhard Emprimedor. Alcabose alos quatro dias del mes de Setiembre. De Mil y quenios: y treynta y cinco.* In 4.° got. de 36 fol.— Música en el texto.

La casa Cohn de Leipzig me facilitó el señalamiento exacto de estos dos libros.

Puede verse el anuncio de ambas ediciones en el catálogo del año 1885.

Soriano Fuertes (*Hist. de la Mús.* t. III pag. 184, cita una carta que obraba en su poder, dirigida al maestro Don Juan del Barrio por el sábio M. de C, de la Cat. de Cuenca, Don Pedro Ara-

(1) En el de Malaga se conservan un *Magnificat* y un *Salmo* á 8, con instrumentos acompañantes.

náz y Vides, el año de 1890, y decía: «Ni aún Aranda en sus *dos obras publicadas en Valladolid*, dice nada que no lo hubiesen dicho ya sus antecesores, como habrá V. notado, también, en su *Arte nuevo para tecla y vihuela*, imitado del mismo modo, del de Santa María, como imitó sus reglas de canto llano y contrapunto, etc.»

De modo que, según esta cita, Aranda publicó *dos obras* en Valladolid y, además un *Arte nuevo para tecla y vihuela*. ¿Se trata de Mateo de Aranda, de otro autor desconocido hasta ahora ó confundido con el citado? *Ai posteri*.....

Aranda (Tomás de)

Cantorcillo cuyo nombre figura en la *Lista de personas de la capilla flamenca de su Magestad que han tenido el tercio primero deste presente año de* 1608. Hallábase en aquella época al frente de la capilla, el célebre maestro Mateo Romero.

Araneli (Felicita)

En un convento español de la orden benedictina se hallan algunas obras de este autor (que ignoro si es nacional aunque el nombre lo indica) y de otro desconocido, Domingo Hernández. Aparecen ambos nombres en unos cuadernos ó libretas que contienen obras del siglo XVI y quizá del XV. Digo del XV porque entre otras hay, segun carta que tengo á la vista, una *Lamentación*, en castellano, á 8 voces, y una *Letanía* ó súplica á la Virgen á 4, muy extensa, en cuyo texto entra el *Ave María* que se contesta después con el *Regina cœlorum* etc. Esto se me decía en la carta á que me refiero Comisioné á un muy amigo mio para que viese estos cuadernos, mas hecha la petición parece que hubo cierta oposición á que se estudiasen las composiciones que contienen, con lo cual se deja ver de cuerpo presente nuestro caracter.

Arango (Secundino)

«Moreno habanero, mucho tiempo organista de la Merced; compositor, violinista y profesor de piano: compuso numerosas *danzas* y *guarachas*: entre otras de sus composiciones se cita la canción titulada, *La viuda de Plácido*. (Calcagno, *Dic. biog. cubano*).

Aranguren de Aviñarro (José) A C.

Nació en Bilbao el 25 de Mayo de 1831. Estudió el solfeo y el piano bajo la dirección de Don Nicolás Ledesma, M. de C. y organista de la basílica de Santiago de dicha villa, y el violín con el tenor de dicha iglesia, Don Fausto Sanz. A poco obtuvo la plaza de segundo violín de la referida capilla y el año 1843 pasó á Madrid con objeto de estudiar la composición con el maestro Eslava. Habiéndose practicado en todo género de composiciones religiosas y profanas, dedicóse especialmente á la enseñanza, y en 1855 publicó:

Método completo de piano, en fol. de 134 págs. editado por Don Antonio Romero, Madrid. La edición primera data del año indicado y la undécima del año actual (1894).

En Agosto de 1860 dió á luz:

Prontuario para los cantantes é instrumentistas, con un tratado de Armonía. Madrid, Antonio Romero..... 1860, pequeño fól. de 23 págs. texto y música.

Y más adelante:

Guía práctica para facilitar el estudio del Gran Tratado de Armonía del maestro Eslava, dividido en 3 cuadernos..... Madrid,.... A. Romero.

El año 1861 obtuvo por rigurosa oposición la plaza de profesor de harmonía de la Escuela N. de M. y D. que regentó hasta el 28 de Octubre de 1881, en cuyo año se le concedió la jubilación.

Estableciόse después de aquella fecha en Bilbao, hallándose al frente de un acreditado establecimiento editorial que lleva su nombre muy popularizado en España por gran sinnúmero de composiciones de todos géneros y especialmente por sus obras didácticas.

Araniez (Juan)

Compositor español —según Fétis. Hizo sus primeros estudios musicales en Alcalá de Henares, terminándolos en Roma, en donde publicó:

Primo e secondo libro de tonos y Villancicos á uno, dos, tres et cuatro voces. (*sic* Fétis, con ese sospechoso rotulado trilingue), Roma,..... 1624, en 4.°

Aranzazu (.....)

Autor desconocido. En el Catál. Carreras (sección de Ms., etc.) menciónase como autor de la siguiente composición:

Misa sexto tono (partitura original.)

Araujo (.....)

Bajo de la Cat. de Santiago, en 1733. Tenía el sueldo de 3,300 rs.

Araujo (Fray Antonio de)

Monje cirterciense del convento de Salcedas (Portugal) y sucesivamente maestro de novicios, abad del monasterio de San Pedro das Aguias y abad de los religiosos de S Bento de Castris. Fué un excelente diseñador ó iluminador de libros de música y otras obras. Residiendo en Alcobaça escribió en

1636 el Indice de los libros y la descripción de los emblemas y figuras que existían en la misma librería. Fué natural de Villa da Rua, obispado de Lamezo.

Araujo (Francisco Correa de) Vid. Araujo) (Francisco)

Araya (Simón de)

Escribe un *Parecer* (fechado en Leon el 17 Octubre 1716) sobre la cuestión Valls. Vid. MARTINEZ (Joaquin) *Elucidación* etc. y, además, ALBORS Y NAVARRO (.....) y, principalmente, VALLS (Francisco). El maestro Araya figura en la aludida cuestión entre los impugnadores de Valls.

Arboleya (Fernando Garcia) V. Garcia Arboleya (Fernando)

Arbós (Enrique) Vid. Fernández Arbós (Enrique)

Arcas (Julian)

Guitarrista notable nacido en María (Almería) el día 29 de Octubre de 1833. Dedicóse desde muy joven al cultivo de este instrumento, que llegó á dominar como los Huerta, los Bosch, los Cano y otros guitarristas de nuestra época. Escribía con notable perfección música adecuada á la índole del instrumento buscando efectos de seguro aplauso, y abusó un poco de las transcripciones sobre motivos de ópera, mal avenidas con los medios de la guitarra. Viajó por España y algunos paises del extranjero en donde obtuvo cierta celebridad. Murió en Antequera el día 18 de febrero de 1882. Asistieron al entierro la banda municipal de la población, un sinnúmero de artistas, amigos y compañeros del finado y un inmenso gentío, que rindió este último tributo á un músico tan modesto como popular.

Arche (Baltasar)

En 1790 funcionaba en los teatros de Galicia un director de música de este nombre.

Arche (Pascual Vicente y)

Musico mayor de Guardias Walonas, nacido en Madrid el dia 17 de Mayo de 1785. Era conocido por Arche, apellido materno, á causa de haberle educado desde niño su tio y tutor Don Antonio Arche, profesor de música. Cultivó la trompa siendo nombrado profesor de este instrumento de la banda de Reales Guardias el año 1814. En 1822 entró á formar parte de la orquesta del teatro de la Cruz de Madrid y al año siguiente obtuvo el nombramiento de músico mayor del segundo batallón del primer regimiento de granaderos de infantería de la Guardia Real, con el que hizo varias expediciones á diversos puntos de la península. Vuelto á Madrid fué nombrado en 1826 músico mayor de voluntarios realistas.

Era un buen director de banda, esmerado compositor de música para banda militar, y una verdadera notabilidad para la enseñanza del solfeo.

Vicente y Arche murió en Madrid el año 1848.

Arche y Bermejo (Luis Vicente)

Acreditado violinista compositor que nació en Madrid el dia 19 de Agosto de 1815. Ocupó plazas muy distingidas y solicitadas, las de maestro de música de la Orden de Calatrava, profesor de violín de la R. C., director de la orquesta del teatro del Principe, profesor de violín de los principales teatros, etc. Murió en Alhama de Aragon el día 6 de Octubre de 1879.

Arche (José Vicente y Bermejo)

Conocido por Arche, hijo de Don Pascual Vicente y Arche. Nació en Madrid el año 1829 recibiendo lecciones de solfeo de su padre y de violín de Don Manuel Lloria. En 1843 entró á formar parte como segundo violín de la orquesta del teatro del Circo de Madrid, dirigida á la sazón por el maestro Carnicer. En 1851 ocupó el puesto de primer violín en el teatro de Variedades, y en 1855 fué contratado como director de baile español de una compañía que viajó por París, Bruselas, Berlín, etc. Repitió el viaje por algunas ciudades del extrangero el año 1856 y desde el de 1857 al 1860 formó parte de la orquesta del Real, de la zarzuela y otros teatros de Madrid. En 1860 desempeñó durante 3 meses la plaza de director y maestro de la compañía de zarzuela que durante aquella época funcionó en el gran teatro Tacón de la Habana, despues de cuya temporada regresó á Madrid ocupando en el teatro de la Zarzuela la dirección de la orquesta, que anteriormente habia estado á su cargo. Pasó después á la orquesta del Real y en 1865 estuvo al frente de una compañía de zarzuela que funcionó durante dos meses en el teatro de Variedades, de París, y en 1866, en igual época, otra que actuó en varios teatros de provincias españolas.

Compuso varias piezas de baile y otras coreadas, dos grandes sinfonías y algunas obras en el genero religioso,

mencionándose varias en los catálogos de la Casa Romero, de Madrid.

Entre otras las siguientes:

Don Pompeyo en Carnaval zarzuela bufa.
Capellanes, Mazurka.
Vaya por Dios.—Quiéreme nena.—No seré yo.—Panchito, habaneras.

En casa del editor Zozaya, Madrid, publicó:

Benedictus.
Los Fantoches, habanera.
La Unión Mercantil, galop.
El Triunfo de Galatea, vals.
El rey del mundo, id. con letra.

Arco (Fray Mariano del)

Organista segundo del convento de mercenarios calzados de Madrid, muerto asesinado el año 1834, como su hermano en religión, el P. Fr. Bonifacio Lizazu ó Lizaro, que era organista primero, en su convento de San Francisco el Grande.

Arcos (Antonio)

Pianista, compositor y cantante (tenor) que vivía en Madrid en 1858.

Arcos (Francisco Javier)

Hermano del anterior y como él pianista compositor.

Ardanaz (Pedro de)

Sacerdote y maestro de capilla que fué de varias catedrales de España hasta que en 15 de Julio de 1674 tomó posesión del magisterio de Toledo en cuya capilla residió hasta su muerte acaecida el día 11 de Diciembre de 1706. Su inmediato sucesor fué el maestro Don Juan Bonet de Paredes que tomó posesión al año siguiente de la muerte de Ardanaz, quién tuvo por antecesor al maestro Juan de Padilla.

En varios Archs. catedrales existen obras de Ardanaz especialmente en el de Toledo. Valls en su *Mapa Harmónico* cita un Villancico al Santísimo Sacramento *(Arroyuelo misterioso)* composición de este maestro.

Arderius (Francisco)

Actor cómico dotado de grandes condiciones, inteligente y emprendedor, fué el que entronizó en España la música llamada *bufa*. Contó en un folleto titulado *Confidencias de Arderius.—Historia de un bufo, referida por Don Antonio de San Martín* (Madrid, 1870), su historia y la de los bufos.

Principió siendo pianista del café de la calle de la Minerva y corista del teatro de Jovellanos. Con la introducción de los bufos en el teatro logró crearse una fortuna y cierta reputación. En el teatro de Variedades de Madrid nacieron en 1866 los *bufos* y las obras escritas en este género, completamente olvidado en la actualidad, *El jóven Telémaco*, *Un sardo y una soirée*, *Francifredo*, *El motín de las estrellas*, *La trompa de Eustaquio*, y otras

Arderius falleció el 21 de Mayo de 1886 á la edad de cincuenta años.

Ardois (Concepción)

Primer premio de piano de la E. N. de M. y D. de Madrid, nombrada repetidora de piano en Septiembre de 1888.

Arduleo (Gerónimo)

Maestro español que perteneció á la Capilla Sixtina durante el siglo XVI.

Areal y Rodriguez (José Claudio)

Un artista de este apellido hallábase el año de 1885 de maestro director del Nuevo Casino de Leon y organista de la catedral, en cuyo año (4 de Julio) obtuvo en la Coruña el primer premio en un certámen musical por una *Cantata á Galicia*. Era natural de Tuy.

Aregues (Manuel)

Segun notas sacadas del Arch. del Pilar de Zaragoza, en 9 de Octubre de 1691 «se nombró maestro de cap. al que lo era de la metropolitana de Burgos», y en 1692 (8 de Marzo) «el maestro de cap. Manuel Aregues pide al Cabildo dejar el magisterio y se le admite la renuncia».

Como se ve por la primera nota el maestro nombrado en 9 de Octubre de 1691, «lo era de Burgos». Consultada la cronología de los maestro de Burgos, se lee: «En 25 de Noviembre de 1685 tomó posesión del magisterio Don Manuel Eguez, maestro que habia sido de la Iglesia Catedral de Lérida» ¿El Eguez de Burgos es, acaso, el Aregues de Zaragoza, nombre confundido tambien con el de Heynes?

Yo creo que los tres son una misma persona, y que Eguez es el verdadero apellido del maestro que rigió los magisterios de Lérida, Burgos y Zaragoza, cuyo nombre desaparece despues de haber regido el de la última población.

Arellano (Francisco)

En el libro de actas capitulares de la Cat. de Málaga se lee con fecha 15 de Octubre de 1612: «Se presentó á oposición al magisterio de Capilla (que está vacante por muerte de Francisco Vazquez), Francisco Arellano, maestro de la Iglesia de Lorca».

Arellano tomó parte en dichas oposi-

ciones en compañía de los maestros Alonso de Avila. «maestro de Cap. de las descalzas de Madrid», según se consigna en acta del dia 17 del mismo mes y año, y de Juan Gutierrez, maestro de la Cat. de Jerez etc.»

Se ignora á quien de los tres se dió la plaza á no ser que se declarase desierta pues en acta de 8 de Mayo del año siguiente, se consigna; «Tomó posesión del magisterio de Cap., Esteban Brito».

Arenal (Concepción del)

Nació en el Ferrol (30 Enero de 1820) y falleció en Vigo (4 Febrero 1893.

Entre sus muchas y excelentes obras figuran:

El realismo y la realidad en las Bellas Artes y en la Poesia.
Juicio sobre las obras de Feijóo.

Arenas (Carolina y Mariana)

Artistas que figuran en el personal de la temporada de 1850-1851 (Teatro Real de Madrid), Carolina en el personal de *corífeas* y figurantas, y Mariana en el de *utilidades* (¿?) *mímicas.*

Arenas y Rodriguez (Miguel Ramón)

Acreditado profesor de piano y compositor nacido en Madrid el año 1821. Estudió el solfeo con el P. Francisco Villalba, monge y organista del monasterio de San Jerónimo de Madrid, el piano con el notable profesor del mismo nombre y apellido y los rudimentos de harmonía con Don Francisco Balta.

Durante muchos años desempeñó la clase de piano en el colegio establecido en Madrid por don Manuel María Tovia.

Publicó para piano:

1) *El arrullo.*
2) Cinco divertimientos españoles: 1.° *Ribera del Manzanares*: 2.° *Fiesta en la aldea*: 3.° *Primeros amores*: 4.° *Viva España*: 5.° *Melancolia del artista.*
3) Otro divertimiento: *¡A San Isidro!*

Arencibia (Enrique)

«De Canarias, tenor ligero y muy distinguido aficionado, hasta que hace pocos años pasó al teatro, en donde también ha llegado á alcanzar como segundo tenor algunos aplausos El señor Arencibia ha cantado frecuentemente en estos últimos tiempos en obsequio de otros artistas, y contribuyó con su constante entusiasmo á que la aficionada señorita Pedroso, llevase á cabo sus grandes y repetidas funciones.» (Serafín Ramirez, *Hab. artística).*

Arenzana (Sebastián)

Chantre de la Cat. de Toledo á principios del año 1865.

Areopacochaga, Arispacochaga, Arespacochaga ó Aris-Paco-Chaga (....)

Abundante y variada ortografía del apellido de un guitarrista que publicó en Madrid, durante el año 1787 al de 1800 diversas obras para guitarra.

Arespacochaga. Vid. **Areopacochaga.**

Aréstegui (José de

Organista notable nacido en Pamplona el dia 5 de Julio de 1702.

Arévalo (Faustino)

Este autor es uno de los jesuitas refugiados en Italia después de su expulsión de España

Publicó:

Hymnodia Hispana ad cantus, latinitatis metrique leges revocata et aucta... Ad Illus. et reverendis. Clerum Hispanum, Auctore Faustino Arevalo.... Roma, ex typographia Salomonianæ ad divi Ignatii, 1784, *en* 4.°.

En la portada del ejemplar de este libro que hojeé en la Bib. Alejandrina de Roma, había esta nota de puño y letra del autor: «Ex dono auctoris, día 10 Dec. 1787».

Contiene un *disertatio de Hymnis ecclesiastisis, eorumque correctione, atque optima constitutione,* y en el Apéndice:

1.° *De Festo conversionis gothorum instituendo*;
2.° *Breviarrii quignoniani fata (del Cardenal Quiñones).*
3.° *Censura hymnorum santolii Victorini.*

Publicó, además, en época anterior:

Ordinarium seu Rituale Ecclesiæ Gerundensis. —Barcelona, 1676.

Argani. Vid. **Argany (Gabriel)**

Argany, Argañiz, Argani ó Argañuz (Gabriel)

Maestro de Capilla de la C. de Lérida hasta 1717. Segun Saldoni en 1867 se conservaban todavía en dicha iglesia algunos villancicos de este maestro. En la sección de *Mss originales y copias del Catdlogo Carreras* (desde el siglo XV al XIX inclusive) figuran las siguientes composiciones del maestro Argany:

- *Villancico á* 12 *voces* (partitura original)
Villancico á 6 *voces, con bajoncillos*
Christus natus est á 8 *voces y violines.*

En el *Mapa Harmónico* de Valls, presenta este autor varios ejemplos entresacados de obras del maestro Argany á quien cita, tambien, copiando un fragmento de una *Lamentación*, en su

célebre folleto sobre la Misa intitulada Scala Aretina. Vid *Valls (Francisco)*.

El Licenciado Gabriel Argany figura como autor favorable en la polémica Valls para la cual escribió:

Parecer del Lic. Gabriel Argany, Presbítero M. de C. de la S. Iglesia de Lérida en aplauso de la postura que puso en el miserere nobis.... el Lic. Don Franc.º Valls, etc. Firmado en Lérida el 24 de Set. de 1716.

Tiene noticias históricas importantes.

Argañiz. Vid. Argany (Gabriel)

Argañuz. Vid. Argany (Gabriel)

Argemí Casamada (Francisco)

Nació en Badalona el año 1822 A la edad de siete años entró en el monasterio de San Jerónimo, de Barcelona, en donde estudió música bajo la dirección del P. Marsal, maestro de órgano y contrapunto. Los sucesos del año 1835 le obligaron á abandonar aquel convento, siendo nombrado á poco organista de Martorell y despues de Badalona Vacante en Vinaroz la plaza de maestro de capilla y organista de la iglesia parroquial, hizo oposiciones junto con los profesores Parera, Gotós y algun otro, y en ellas demostró sus variados talentos en contrapunto, composición, violín, órgano, etc., segun consignó en acta expresiva el presidente del tribunal de examen, Don Juan Antonio Nin, distinguidísimo maestro de Cap. de la Catedral de Tortosa.

Produjo mucho y bastante notable. Entre otras composiciones:

1) Nueve *Lamentaciones* de Jueves y Viernes santos.
2) Varias *Misas de Requiem*, entre ellas la dedicada *A los mártires de la libertad*.
3) Varias *Misas de Gloria*, siendo dignas de mención las dedicadas á San Valente y á San Francisco.
4) Varias *Misas Pastoriles*.
5) Dos *Misereres* y otros salmos.
6) 3 Sinfonías tituladas: *La Perla*; *Aurora*; *Talia*.
7) Piezas concertantes para orquesta de baile y varias composiciones para banda militar.

Argemí murió en 13 de Enero de 1887.

Argote, Algote ó Algoote (Juan de)

Organero famoso, autor de los dos órganos principales antiguos de la Cat. de Burgos. La noticia procede de Soriano Fuertes (*Hist. de la Música española*, tom. III, nota, pág. 144). Vander Straeten escribe en su obra *La Musique aux Pays-Bas (tome huitiéme, Les musiciens neerlandais en Espagne*, pág. 295): «Fácil nos seria disputar, victoriosamente, quizás, la procedencia del famoso organero autor de los órganos de la Cat. de Burgos, Juan De Argote (*Algoote?*). español de origen como quiere Soriano Fuertes sin presentar pruebas del hecho».

Argote de Góngora (Luis de)

Poeta y aficionado músico nacido en Córdoba el día 11 de Julio de 1561 y muerto en la misma localidad el día 23 de Mayo de 1627. Criábase con regalo, deleitando á sus padres Don Francisco de Argote y Doña Leonor de Góngora y ya de edad competente aprendió á leer, escribir, la lengua latina, las matemáticas, la música, etc. (Vid. Gallardo, *Ensayo de una bib. española de libros raros y curiosos.*. Madrid, 1863, tom. I. pág. 214).

Argues (Diego)

Tenor de la Cat. de Segorbe, en el año de 1643.

Arias (José)

El editor de Madrid, Don José Campo y Castro, publicó alguna obra del compositor de este apellido.

Arias (Pedro)

«De España. Distinguido profesor de clarinete, oboe y saxofón. En todos estos instrumentos se hizo aplaudir en público. Perteneció á la sección de Música del antiguo Liceo Artístico y Literario.» (S. Ramírez. *La Habana Artística.*)

Arias Girón (Félix)

Hijo segundo de Don Juan Arias Portocarrero, segundo conde de Puñonrostro y de Doña Juana de Castro y Rivadeneira, sirvió en tiempo de Felipe II como capitán de infantería española y militó en Borgoña y Flandes. Fué Arias (1) Girón excelente músico y poeta y como tal le celebra Lope de Vega en su *Laurel de Apolo* en los siguientes versos:

La fuerza y valentía,
Las letras y la espada,
La singular destreza,
La música armoniosa
En tantos instrumentos celebrada,
Que tuvo el mundo atento
Igualó con el claro entendimiento
Y el arte de escribir Don Félix Arias
Y también igualó fortunas varias:
Que no se dan en vano
Celestes dones al ingenio humano

(1) Citado el nombre de Arias Girón en el *Prefacio* de éste Diccionario (pág. VI) pasó inadvertido el error de llamarse Félix María en vez de Félix Arias.

En la *Hist. de Madrid*, por Amador de los Rios y Rada y Delgado (Tomo III pág. 158) citanse como músicos ilustres hijos de Madrid á Arias Girón, á Antonio y Juan de Cabezón (1) y á Fray Tomás de Santa María.

Arias de Peñafiel (Damian)

Uno de los cómicos más celebrados de su siglo. A lo mejor de su carrera tomó el hábito y volvió á las tablas porque á causa de cierto achaque no pudo profesar. Murió en Arcos el año 1643.

En la *Loa* conque empezaron á representar en Madrid los autores Rueda y Ascanio hacen mención de Arias, y dicen:

Que en ocupando el teatro
Arias, compañero nuestro
. . . . . .
Se desclavaban las tablas,
Se desquiciaban los techos,
Gemían todos los bancos,
Crujían los aposentos,
Y el cobrador no podía
Abarcar tanto dinero. (2)

A su muerte se dijo que el Duque de Arcos mandó fuese encerrado en su panteón, á semejanza de lo que ocurrió en Córdoba, cuyo cabildo hizo encerrar á Lope de Rueda entre los dos coros de la Catedral. Caramuel dice de Damián Arias, «que tenía una voz clara y argentina, una acción expresiva y animada, y que iban á oirle los más afamados oradores de la Córte para aprender á hablar y á accionar con perfección.»

Arias y López (Galo Gabriel)

Artista natural de Yebra (Guadalajara). Estudió harmonía con el maestro Don Rafael Hernando obteniendo el año 1862 el primer premio de dicha enseñanza en el Conservatorio de Madrid, y en 1870 otro primer premio de composición que estudió con el maestro Arrieta.

En los Catál. de la Casa Romero de Madrid y en los del editor Don Pablo Martín se mencionan algunas composiciones de este autor.

Arin y Ganeaga (Valentin de) A. C.

Nació en Villafranca (Guipúzcoa) el día 3 de Noviembre de 1854. Ingresó en el Conservatorio de Madrid el año de 1867, asistiendo á las clases de solfeo y piano que desempeñaban los Sres. Pinilla y Mendizábal respectivamente, así como más adelante practicó los estudios de harmonía con D. Miguel Galiana, los de contrapunto y fuga con D. Tomás Fernández Grajal, y los de composición con el maestro Arrieta, terminando la carrera, en la que obtuvo diferentes premios, el año de 1877.

Vacante la plaza de pensionado de número de la Academia de Roma en 1878, se presentó á las oposiciones para obtener la referida plaza; pero á pesar de que el opositor contrario se encontraba en condiciones anti-reglamentarias de edad, fué á éste adjudicada la pensión.

Durante diez años ha desempeñado la plaza de maestro de canto y de coro del Colegio llamado de las Niñas de Leganés, obteniendo excelentes resultados tanto en la enseñanza como en las ejecuciones de conjunto en las funciones religiosas.

En 1884 fué nombrado individuo del Jurado de Bellas Artes representando á España en la Exposición Universal de Amberes.

En 1889, hallándose vacante la plaza de profesor numerario de harmonía en la Escuela Nacional de Música por fallecimiento del maestro D. Rafael Hernando, tomó parte en las oposiciones que se verificaron para cubrir dicha vacante, obteniendo del Jurado una brillante calificación y la propuesta por unanimidad para ocupar aquel elevado puesto, del que tomó posesión el día 17 de Mayo del mismo año.

Es además organista de la parroquia de San Luis. Musicógrafo de valía, tiene en publicación un *Tratado de Harmonía* del cual se han publicado las primeras entregas.

Arispacochaga. V. **Areopacochaga.**

Arizmendi (Fermin)

En Avila se conserva un antiguo libro de atril en el cual aparece un *himno in Festo Dedicationis hujus Almæ Ecclesiæ Abulensis facto a suo Magistro Capellæ Don Fermin Arizmendi*. Floreció el referido maestro, según parece, á principios del siglo XVIII.

Arizti (Fernando)

Nació en la Habana el año de 1822. A la edad de siete años comenzó los estudios de música con el excelente profesor Don Agustin Cascantes. De manos de éste, pasó á las de Don Eneas Elias, maestro concertador en aquella época de la gran compañía que funcionaba en dicha ciudad y con el cual hizo rápidos progresos hasta que por último se puso bajo la dirección de Don Juan Federico Edelmann, que en el acto le

(1) Antonio de Cabezón no nació en Madrid ni en ningún pueblo de su provincia. Vid. *Cabezón (Antonio de)*

(2) Entremés de Benavente.

hizo entrar de lleno en el estudio de los clásicos del piano. Llamábanle por su precocidad el niño Arizti y los que siguieron sus primeros pasos estuvieron unánimes en la opinión de que aquel niño que tanto sorprendía en cuantos conciertos tomaba parte, debía continuar en París unos estudios tan notablemente comenzados. Esto decidió á sus padres, y en la primavera de 1843 el pequeño artista marchó á París en donde fué aceptado en la clase de Kalkbrenner, empezando enseguida un curso serio y provechoso de piano.

Terminada á no tardar su educación, hizo un viaje á Madrid, conquistando grandes aplausos en los conciertos que organizó con Desvernine. Visitó luego las provincias Vascongadas, tierra natal de su padre y en 1848 regresó á la Habana, dando con gran resultado dos funciones de despedida en el *Liceo* y la *Filarmónica*. En dichas memorables funciones puede decirse que acabó la vida del artista, pués no sintiendo apego á la vida algo nómada del concertista, se dedicó exclusivamente á la enseñanza del piano, logrando formar un plantel de distinguidas aficionadas, muchas de ellas verdaderas artistas. La enseñanza no le dejó tiempo para dedicarse á la composición. Tanto es así, que solo escribió una *fantasía* para piano y una *melodía* para violín que el mismo calificaba de simples bagatelas.

Era un pianista de mérito sobresaliente. Kalkbrener admiraba la facilidad con que salvaba las mayores dificultades: Gottschalk le llamaba «eminente y modesto artista, hombre distinguido y simpático», y Espadero, Desvernine, Cervantes y Bousquet le prodigaron siempre sus elogios.

Arizti transfundió en su hija Cecilia todos sus talentos y toda la ingénita bondad de su corazón. Aquel amoroso padre, en efecto, dejó la huella de su luz plácida y serena en la inteligencia y á la vez en el corazón de la amada hija cuya educación musical completó y cuyos estudios guió continuamente.

La muerte de Arizti acaecida el 23 de Abril de 1888, fué bajo todos conceptos una pérdida para el arte en Cuba.

Arizti (Cecilia)

Hija de Fernando Arizti. El señor Espadero (1) trabajando sobre una organización favorecida del cielo—donde habia puesto los rudimentos primeros el profesor señor Don Francisco Fuentes—desenvolvió la inteligencia superior, la imaginación poética y profunda de la señorita Cecilia Arizti, ejerciendo en la feliz naturaleza de la niña amante del divino arte, grandísima y favorable influencia: pero en su mecanismo, estilo, buen gusto, revélase también, la enseñanza paterna.....

«Como pianista, su estilo es ora gracioso, ora sentimental y apasionado. Como compositora no tiene menos aptitudes, si más títulos á la admiración de sus compatriotas, á la de todos los amantes del arte..... .....Varias son las obras que ya ha dado á la estampa, muchas más las que aún conserva inéditas, pudiendo citar entre éstas últimas una bellísima *Balada* y un *Trio* original para piano, violín y violoncello.

Cuéntanse entre las más conocidas, las siguientes:

1) *Romanza*, dedicada á Espadero.
2) *Scherzo*, al Doctor Belot.
3) *A ma mère*, Mazurka.
4) *Valse lente*, al señor Blanck.
5) *Barcarola*, á Pablo Desvernine.
6) *Impromptu*, á Espadero.
7) *Reverie*, á Don Adólfo Quesada.
8) *Ultima rosa de verano*, y otras.

Armas (Ana de)

«De Puerto Príncipe. Cantante aficionada de extraordinario mérito. Basta decir que representó en público la *Norma* y el cuarto acto de la *Favorita*, en obsequio de la casa de Beneficencia, con un éxito que no han alcanzado cantatrices de fama. Esta interesante jóven casó con Don Jaime Santiago Santaella y vive hoy en Mahon» (S. Ramírez, *La Habana Artística*.)

Armet y Riart. Conde de Carlet y Castellá (Salvador) A. C.

Aficionado á la música y cultivador de violoncello y otros instrumentos.

Publicó:

Estudi sobre 'l cant plá ó gregorià Vich, imp. de R. Anglada, 1883.

Y el año anterior, en colaboración con don José María Sarate un *Boceto crítico de la tragedia y la ópera Hamlet.*

Armillas (Hipólito)

En 1863 obtuvo por oposición la plaza de organista de la colegiata de La Coruña.

Arnal (.....)

Este autor publicó un;

Tratado elemental de música teórico-práctico.....

No tengo más noticias.

(1) Extracto estos apuntes, del libro de Serafín Ramirez, *La Habana Artística*.

Arnaldo el Catalan

Trovador, llamado por algunos autores, Arnaldo Catalans *(Arnand Catalans)* que vivió en tiempo de Berenguer V, conde de Provenza. Por una de sus poesias se ve que estuvo en Lombardia. Debio vivir tambien en la corte del rey Don Jaime el Conquistador, pues dedicó á su esposa Doña Leonor de Castilla dos de sus composiciones.

Arnau (José)

Presbítero contralto de la cat. de Segorbe en 1717. Le sucedió en el mismo cargo (Octubre de 1722) el Licenciado Francisco Pérez.

Arnau (Luis) A. C.

Pianista y compositor de música, natural de Barcelona. Estudió el solfeo y principios de piano en la escolanía de la colegiata de Santa Ana, regida, á la sazón, por el maestro Sr. Ballvé Despues estudió el piano con los Sres. Albéniz y Pujol, y la harmonía y composición con el autor de este DICCIONARIO.

Conserva inéditas muchas composiciones. Hé aquí una nota de las publicadas:

a) *Baciar*, melodía para canto y piano.
b) *Confidenza*, id. id.
c) *Che cosa é Dio?*, id. id.
d) *Lamento*, melodía para piano y violín.
Estas obras han sido publicadas por los editores Juan B.ª Pujol y C.ª de Barcelona.
e) 6 Mazurkas, para piano, editadas en París por A. Quinzaro & C.ie

Arnaudas Larrodé (Miguel)

Nació en la villa de Alagón, provincia de Zaragoza, el 29 de Septiembre de 1869.

Estudió los primeros rudimentos del solfeo con D. Casimiro Pellicer, organista, entonces, de Alagón y con don Elías Villarreal, profesor de Zaragoza, quienes le prepararon para ingresar de infante ó niño de coro á los siete años de edad, en la iglesia Catedral del Pilar de Zaragoza.

En el Colegio de infantes continuó el estudio del solfeo bajo la dirección del entonces Maestro de Capilla de la misma Catedral D. Hilario Prádanos, principiando á estudiar el piano á los once años de edad. con D. Valentín Faura, Organista 1.º de dicha Catedral, bajo cuya dirección hizo tambien, mas tarde, el estudio del órgano.

A los catorce años de edad, comenzó el estudio de la harmonía, continuando sucesivamente con el contrapunto y fuga, melodia é instrumentación, bajo la dirección del M. de C. D. Antonio Lozano Gonzalez, sucesor del citado D. Hilario Prádanos. En Julio de 1886 escribió, por mandato de su Maestro, la primera obra, que fué una *Salve*, á cuatro voces y órgano. En Enero de 1888 fué nombrado por el Exmo. Cabildo, organista 2.º de la misma Catedral del Pilar. Poco mas tarde le fueron ofrecidas las plazas de organista y Maestro de Capilla de la Parroquial de Zafra (Badajoz), con 1750 pesetas anuales de sueldo, y no aceptó, por querer continuar, algun tiempo más, trabajando bajo la dirección de su maestro.

En Enero de 1891 hizo oposición al Beneficio con cargos de Maestro de Capilla y Organista vacante en la Catedral de Avila, y á pesar de haber quedado en primer lugar no fué *definitivamente* nombrado, porque á juicio de aquel Cabildo no tenia la edad suficiente para poder ser ordenado de Presbítero *intra annum*, como exigia el edicto, siendo nombrado á los pocos dias D. Manuel Herrera de Lahóz, maestro de Capilla de la Catedral de León.

En Diciembre del mismo año disputó con cuatro contrincantes el Beneficio con cargo de organista, vacante en la Catedral de Salamanca, y habiendo quedado tambien en primer lugar, fué nombrado por el Exmo. Prelado D. Fr. Tomás Cámara con fecha 12 del mismo mes y año, habiendo sido ordenado de Presbítero en el mismo mes del año siguiente.

El género de música que cultiva con preferencia es el religioso vocal é instrumental, como puede verse en el siguiente catálogo de sus obras:

1) Salmo *Credidi*, á 4 voces, orquesta y órgano obligado.
2) Id. *Domine ne in furore tuo*, á 3 voces y grande orquesta.
3) *Lección tercera del oficio de difuntos*, á solo de bajo y quinteto de cuerda.
4) Motete al Santísimo, *O salutaris*, á solo de barítono, coro y orquesta.
5) Id. Id. *Nobis datus*, á solo de tenor y orquesta.
6) Id. Id. *Bone pastor*, á solo de bajo y órgano.
7) *Letrillas al Sagrado Corazón de Jesus*, á dos voces y órgano.
8) *Genitori*, á 4 voces y orquesta.
9) *Id.* á 3 Id. é Id. sobre la marcha real y el canto llano.
10) *Id.* á 2 Id. y órgano.
11) *Gradual á la Santísima Virgen*, á dos voces y órgano.
12) *Id. á la Id. Id.* á solo de bajo y órgano.
13) *Salve* á duo y órgano.
14) Letanía á 4 voces y orquesta.
15) *Id.* á 3 Id. y órgano.
16) *Regina Cæli*, á 3 voces y órgano.
17) *Letrillas á la Santísima Virgen*, á 4 voces y orquesta.

18) *Gozos á la Virgen del Pilar*, á dos voces y órgano.
19) *Gozos al Purísimo Corazón de María*, á tres voces y órgano.
20) *Gozos á la Purísima Concepción*, á dos y órgano.
21) *Bendita sea tu pureza*, á solo de tiple ó tenor y órgano. (Publicada.)
22) *Villancico al Niño Jesús*, á 5 voces y orquesta.
23) *Villancico al Niño Jesús*, á tres voces y órquesta.
24) *Lamentación segunda del miércoles*, á 3 voces y orquesta.
25) *Trisagio á la Santísima Trinidad*, á tres voces y órgano.
26) *Benedictus*, á cinco voces y quinteto de cuerda.
27) *Benedictus*, á duo de tiples y quinteto de cuerda.
28) *Benedictus*, á solo de tenor y quinteto de cuerda.
29) *Primer tiempo de sonata*, para órgano.
30) *Elevación*, para órgano.
31) *Grandeza de Dios*. Melodía religiosa para barítono y piano.
32) *Ofrecimiento póstumo*. Romanza para tenor y piano.
33) *Al despertar*. Romanza para tiple ó tenor y piano.
34) *Himno* á dos voces y piano, dedicado al Excmo. Cardenal Benavides, Arzobispo de Zaragoza.
35) Himno para orfeón, á 8 voces.

Arnao (Antonio)

Nació en Murcia el día 2 de Febrero del año 1818.

Nombrado individuo de número de la Real Academia Española escribió y leyó el día de su recepción un Discurso acerca *Del drama lírico y de la lengua castellana como elemento musical*.

El día 8 de Octubre de 1874 tomó posesión de la plaza de académico de número perteneciente á la Sección de Música en la Real de B. A. de San Fernando, por fallecimiento de Don Antonio María Segovia é Izquierdo.

El día de su recepción (8 Diciembre de 1874) leyó un Discurso sobre la *Música en el templo católico* que fué contestado por Don Hilarión Eslava, el cual decía de su apadrinado:

«Pruebas inequívocas y numerosas teníamos también anteriormente del mérito literario del Sr. Arnao en uno de los ramos más interesantes al Arte musical, que es la poesía con destino al canto. Su drama lírico en tres actos, *Don Rodrigo*, había sido justamente premiado por la Academia Española. Sus cuadros líricos *Las Naves de Cortés*, *La Hija de Jefté*, *La Muerte de Garcilaso*, *La Gitanilla* y *Guzmán el Bueno*, habían sido elogiados por poetas y músicos competentes. Su traducción al español de la letra de las numerosas melodías de Schubert, ha sido admirada por todos los que conocen la inmensa dificultad de tan delicado trabajo. Y no se ha limitado á éstas obras prácticas del Arte, sino que también ha escrito con gran tino y acierto acerca de la parte teórica de este importante ramo en el excelente Discurso que pronunció ante la Academia Española, acerca *Del drama lírico y de la lengua castellana como elemento musical*, en el que se establecen ciertos principios generales y se presentan consideraciones muy justas y acertadas, que han de contribuir indudablemente al progreso y perfeccionamiento del Arte lírico en nuestra pátria.»

Publicó:

Dramas líricos por..... de la Academia española. Madrid, Medina y Navarro, editores, 1875, un vol. en 8.° de 246 págs.

Contiene los dramas líricos en un acto: *Las Naves de Cortés—La muerte de Garcilaso—La hija de Jefte—La Gitanilla, Guzman el Bueno*; y los en tres actos *Pelayo—Don Rodrigo* (premiado con el *accésit* por la Real Academia española.

Al decir de Arnao *(Advertencia importante*, colocada al frente de esta edición), en estos dramas líricos «trató de poner en práctica, si bien con no escrupulosa severidad, los principios que, respecto del drama lírico y de la lengua castellana como elemento musical, contenía su discurso de recepción en la Real Academia Española.

Arnao escribió para la zarzuela la obra titulada *Tigre de mar*, que puso en música Don Valentín Zubiaurre y se estrenó en Jovellanos por el año 1876.

«No desatendió Arnao las leyes de la versificación—dice el P Francisco Blanco García (1)—necesarias en un drama lírico, pero le faltaba el conocimiento de la escena y el fuego de la inspiración; y reduciendo lastimosamente las proporciones del libreto, producía óperas homeopáticas, como las llamó en cierta ocasión un revistero, sin vigor, sin nervio, y sin interés.»

Murió el 4 de Febrero de 1889.

Arnedo (Luis) A. C.

Nació en Almansa el día 30 de Noviembre de 1856. Maestro concertador y director de orquesta de varias compañías de zarzuela que han actuado en distintas épocas en los teatros de Madrid y provincias. Dióse á conocer desde muy jóven como compositor de zarzuelas y otros géneros de música pura-

(1) *La Literatura española en el siglo XIX* pág. 241, Parte segunda.

mente vocal y vocal instrumental, siendo numerosas las obras que ha dado con aplauso durante los últimos años á la escena.

Entre otras obras, tiene publicadas en la casa Romero, de Madrid:

Estar en vilo, zarzuela en un acto.
En la portería, id. en un acto.

Y en casa del editor Zozaya, de Madrid:

Miss Erere, zarzuela en un acto, parodia de *Miss Helyett,* letra de Merino.

Su última obra representada con éxito en el teatro Apolo de Madrid, durante la primera quincena de Abril (1895) es una parodia de la ópera *Dolores*, de Bretón, titulada: *Dolores..... de cabeza, ó el colegial atrevido,* letra de Granés.

Arneiro (José Augusto Ferreira Veiga, Vizconde de) Vid. Ferreira Veiga, Vizconde de Arneiro (José Augusto.)

Arnillano (.....)

En el Arch. de la Cat. de Segorbe existen varias composiciones de un maestro de éste apellido.

Arnó (Pedro)

Publicó:

Cantos escolares para las escuelas elementales y de párvulos, letra y música de..... Barcelona, lib. de Bastinos, 1885, en 8.° con música.

Aroche (Gonzalo)

Cantor de capilla de principios del siglo XVI. Por acta capitular del Cabildo de Málaga, fecha 20 de Marzo de 1504 «se da licencia á los cantores Pedro Quintela y Gonzalo de Aroche, para que los días que no fuesen festivos se pudiesen vestir de subdiáconos y decir (cantar) epístola en el altar mayor.» Por acta del día 26 del mismo mes y año, se da «posesión de una capellanía del coro á Gonzalo de Aroche en lugar de Lope Díaz.»

Aróstegui Garmendi (Fr. Manuel) A. C.

Nació en Ochandiano, de la provincia de Vizcaya, el 31 de Diciembre de 1854. Su padre, que era organista, dedicóle á la música desde muy tierna edad, y sirvió de niño de coro en la Catedral de Burgos. Profesó en el Colegio de la Vid el 31 de Marzo de 1876.

Tiene bien demostradas sus condiciones para la música en las numerosas composiciones que ha trabajado, todas de buen gusto, y en la maestría en saber dirigir la orquesta al ejecutar alguna de sus producciones. Pasó á Filipinas el 1886, y regresó á la Península con motivo de haber muerto su hermano el P. Fr. Matías Aróstegui, organista de gran valer en el Real Monasterio del Escorial. En varias ocasiones ha sido nombrado Juez de oposiciones para las plazas de organista y sochantres. Encuéntrase al presente el P. Manuel en el Real Colegio del Escorial, donde es de creer continúe cultivando cada vez con más perfección el divino arte.

Tiene compuestas las siguientes piezas musicales:

1) *Misa á grande orquesta, á cuatro y ocho voces, y reducción á órgano ó piano, en honor del Beato Alonso de Orozco. Dedicada á los MM. RR. PP. Fray Manuel Díez González, Vicario Provincial y Comisario en Madrid de los Agustinos Filipinos, y Fray Eugenio de Alvarez Novoa, Rector del Colegio de Filipinos de Valladolid, y compuesta por el R. P. Fr. Manuel de Aróstegui Garmendi, Profesor de música en dicho Colegio de Agustinos Filipinos de Valladolid.* —Valladolid. Litografía de Fournier, 1885; foll. de 97 páginas.

2) *A mi querido amigo D. Manuel Gutiérrez. O Salutaris hostia. Motete al SSmo., á solo de barítono, con acompañamiento de armonio y violín. Compuesto por el R. Padre Fr. Manuel de Aróstegui, O. S. A.*—Valladolid. Litografía de Fournier, 1885; foll. de 4 páginas.

3) *Salve á tres voces y acompañamiento de órgano ó piano, compuesta por el R. P. Fr. Manuel de Aróstegui, O. S. A.*—Ibid.; foll. de 10 páginas.

4) *Flores á María, á tres voces y órgano ó armonio, por Fr. Manuel de Aróstegui, Agustino Filipino.*—Valladolid. Litografía de Fournier, 1886.

5) *Ave María, á solo de tenor, con acompañamiento de piano ó armonio. Por Fr. Manuel de Aróstegui, Agustino Filipino.*—Valladolid. Litografía de Fournier, 1886

6) *Misa breve, á tres voces y orquesta.*

7) *Misa á tres voces, pastorela.*

8) *Otra Misa pastorela, á grande orquesta.*

9) *Misa á cinco voces y orquesta, del Sacramento, con su Ofertorio.*

10) *Misa á cuatro y cinco voces, para orquesta, de Santa Cecilia, con Ofertorio.*

11) *Misa, á cuatro y cinco voces y orquesta, de Difuntos.*

12) *Misa, á siete voces, para orfeón, dedicada á San Agustín.*

13) *Himno de Vísperas de Navidad, á cuatro voces y orquesta.*

14) *Himno de Vísperas del Dulce Nombre de Jesús, á cuatro voces y orquesta. Magnificat, á cuatro voces y orquesta.*

15) *Laudate pueri...., á tres voces y órgano.*

16) *Secuencia de N. P. S. Agustín, á cinco voces y orquesta.*

17) *Secuencia de N. P. S. Agustín, para orfeón, á sieies voces.*

18) *Otras dos secuencias, á tres voces.*

19) *Himno para Vísperas de San Agustín, á cuatro voces.*

20) *Himno á San Agustín, á voces y orquesta.*

21) *Otro idem, á voces y piano.*
22) *Triunfo de la gracia. Terceto y piano.*
23) *Tres Salves sencillas, á una y varias voces.*
24) *Cinco letanías, á orquesta y á cinco voces.*
25) *Tres juegos de gozos para Nuestra Señora de la Consolación y del Patrocinio.*
26) *Cuatro Avemarías, á voces y acompañamiento.*
27) *Lamentacion primera de Miércoles Santo, á orquesta y obligado de barítono.*
28) *Lamentación del Jueves Santo, á orquesta y cuatro voces.*
29) *Dos lamentaciones para el Viernes Santo, á voces.*
30) *Tres invitatorios para maitines de N. P. S. Agustín y Navidad.*
31) *Miserere, á cinco voces, para el Viernes Santo.*
32) *Laudate Dominum omnes gentes, para triple.*
33) *Motete al Sacramento, á duo de tenor y bajo.*
34) *Otro ídem id., á tres voces y pequeña orquesta.*
35) *Bendita sea tu pureza, á cuatro voces y orquesta.*
36) *Despedida á la Virgen, á tres voces y orquesta.*
37) *Flores á María, á tres voces y orquesta.*
38) *Gozos á Santa Teresa de Jesús, á tres voces y órgano.*
39) *Gozos al S. Corazón de María, á tres voces.*
40) *Plegaria religiosa (Santa Clara de Montefalco), á tres voces.*
41) *Benedictus, para tenor alto y orquesta.*
42) *Idem, para tiple y órgano.*
43) *Tædet... para tiple y armonio.*
44) *Christus factus... á voces y orquesta.*
45) *Te Deum... á cinco voces y orquesta.*
46) *Villancicos, á tres voces y orquesta.*
47) *Idem, á tres voces y órgano.*
48) *Secuencia del Corpus, á voces y orquesta.*
49) *Tota pulchra es... á cuatro voces y orquesta.*
50) *Cuatro motetes al Sacramento, á cinco voces solas.*
51) *Motete, á cuatro voces solas.*
52) *Motete, á cinco voces y orquesta, para el Sacramento.*
53) *Motete, para tiple y órgano.*
54) *Idem, para dos tiples y bajo.*
55) *Dos melodías religiosas.*
56) *Elevación religiosa, para cuerda y obligado de oboe.*
57) *Concierto en si b., para violín y piano.*
58) *Himno á las Artes, á cuatro voces y piano.*
59) *Dos himnos para ser cantados, el Santo del R. Padre Fr. Manuel Diez González.*
60) *Capricho á cuatro manos, para piano.*
61) *Nocturno, para piano. (Fr. Luis de León: Prisión y libertad.)*
62) *Himno á Fr. Luis de León, á tres voces y piano.*
63) *Sobre las poesías de Fr. Luis de León: "Huid contentos„... y "Virgen que el Sol más pura„ á voces y piano.*
64) *Tres himnos para misioneros, á tres voces y piano.*
65) *Tres sinfonías cortas, para orquesta.*
66) *Dos himnos para orquesta. Elegía y un Allegro, para cuarteto de cuerda, á la muerte de mi hermano el R. P. Fr. Matías Aróstegui, organista del Real Monasterio del Escorial.*
67) *Tres cuartetos, para cuerda.*
68) *Marcha fúnebre para orquesta.*
69) *Ofertorio, para tiples y orquesta.*
70) *Zortzico, para canto y piano. (A mi querida madre)*
71) *La misa de Requiem del Dr. Letamendi.*

Artículo crítico musical, publicado en el vol. XXII de la *Ciudad de Dios*.

72) *Plegaria religiosa.—María al pié de la Cruz.*

A solo de tenor, por el P. Manuel Aróstegui, Agustino.—Poesía del P. Conrado Muiños.—La publicó en Bilbao el editor Louis E. Dotesio.

73) En el número de *El Movimiento Católico* perteneciente al 19 de Diciembre de 1891 publicó también un estudio crítico sobre el *Tratado teórico práctico de canto gregoriano*, escrito por el P. Uriarte. Lo firmó con las letras A. G.... *¿Aróstegui Garamendi?*
74) *La Misa solemne de Rossini.*

Artículo crítico musical, publicado en el vol. XXV de la *Ciudad de Dios*.

75) *Misa de Adviento, para cuatro voces solas.*
76) *Misa de Resurreccion, para orfeon, con órgano.*
77) *Misa breve, para tres voces solas.*
78) *Misa de Santa Mónica, á tres voces y organo.*
79) *Misa, á pequeña orquesta y cuatro voces.*
80) *Dos misereres, á tres voces y acompañamiento de armonio.*

Tiene, además, compuestas otras varias piezas, así religiosas como profanas, de menor importancia; llegando á unas ciento cincuenta el número de todas ellas.

Arquijo (Juan de)

«Tocaba muchos instrumentos y en el discante era el primer hombre de toda España» (Rodrigo Caro, *Claros varones en Letras*, naturales de Sevilla).

Arquilla (Julio)

En uno de los libros de música (números del Catálogo 182 y 183) de los Archs. del Vaticano aparece esta indicación: «1726, *mag. cap. pro tempore, Rev. Dom. Julio Arquilla*» ¿Este apellido es de autor español?

Arquimbau (Domingo)

Presbítero y M. de Cap. de la Cat. de Gerona antes del año 1790 en cuya época (1.° de Septiembre) se le concedió el título de substituto de maestro de la Cat. de Sevilla, con derecho á suceder á Don Antonio Ripa, que lo era á la sazón. Muerto éste en 6 de Noviembre de 1795, el cabildo le concedió en propiedad el magisterio de la capilla.

Produjo numerosas obras y entre las más notables la *Lamentación primera del Jueves Santo*, compuesta el año 1815, que presentó al Conservatorio de Bolonia por la cual fué nombrado socio de aquella Academia, que á la vez le otorgó el título de Doctor, cuyo diploma está fechado en 23 de Noviembre de aquel año.

Murió en Sevilla celebrándose sus funerales en el convento de San Francisco.

Arteaga (Angel)

Tenor de la R. C. de cámara de S. M. en 1816.

Arteaga (P. Estéban)

Nadie ha trazado tan cumplida y acabadamente la gloriosa figura del insigne jesuita P. Estéban de Arteaga, honra de su siglo y de nuestra patria, como mi ilustrado amigo y cariñoso compañero, Don José Esperanza y Sola, en las bellísimas páginas de su Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 31 de Mayo de 1891.

El estudio merece ser conservado y porque es obra literaria de alto vuelo y de provechosa enseñanza aquí lo inserto cediendo la palabra al conspicuo biógrafo del gran crítico musical del siglo pasado que, adelantándose á su época, proclamó doctrinas que hoy han pasado como nuevas.

«El año 1767, el gobierno de Carlos III llevó á cabo, con inusitado rigor, la expulsión de los jesuítas de los dominios españoles. La *operación cesárea*, como la llamaba el ministro Roda en su carta á Azara (bien ajeno éste, por entonces, de la protección que había de dispensar á uno de los mas ilustres desterrados), nada había dejado que desear á los que la concibieron y prepararon. Efecto de ella, vióse llegar á las playas de Italia, hacinados en malos barcos, y angustiados por un calor sofocante, más de cuatro mil españoles, arrojados de su patria por el furor volteriano y enciclopedista en que se ardían nuestros gobernantes. Contáronse entre aquel gran número de verdaderos mártires, hombres llenos de virtud y de ciencia, como los PP. Juan Andrés, Hervás y Panduro, Masdeu, Lampillas, Serrano, el helenista Aponte, maestro de Mezzofanti, Arévalo, Aymerich, Prat, Diosdado, Terreros y Eximeno, que pagaron las ingratitudes de que fueron víctimas, elevando el nombre de España á gran altura, con los trabajos, ya históricos, ya literarios, ya críticos á que se dedicaron, buscando en ellos consuelo á las amarguras de un destierro, al cual, sin proceso ni juicio, habían sido condenados.

«En la misma común desventura que afligía á sus hermanos en religión, vióse también envuelto el P. Estéban de Arteaga, sin que su juvenil edad fuera parte para salvarle de la tormenta desencadenada contra la Compañía de Jesús. Llevando, «como el Satanás de Milton, su frente herida por el rayo» (1), quiso, como aquéllos, al cabo de algunos años de residencia en la hospitalaria Italia, rendir tributo á la madre pátria, publicando diferentes escritos de gran importancia todos, y entre ellos, la *Historia de las revoluciones del Teatro italiano* y las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, libros de altísimo valor, de ciencia suma, y venero abundante que han explotado muchos de los críticos musicales extranjeros de más autoridad y más valer en nuestros tiempos; los menos, indicando el origen de sus apreciaciones, y los más, callando modestamente la fuente en que habían bebido las doctrinas que daban como hijas de su reflexión y estudio.

«Bien escasas son, á la verdad, las noticias que de tan insigne escritor se tienen. Sabemos que nació en Madrid, puesto que él mismo lo declara así en la portada de la primera edición de su *Historia de las revoluciones del Teatro italiano*, y en la de las *Investigaciones sobre la belleza ideal*, que vió la luz primera el 26 de Diciembre de 1747, siendo de todo punto inexacto que fuese oriundo de la provincia de Toledo, como afirma el P. Luengo, y menos de la de Teruel, como, con cierta duda, asientan los P. P. Diosdado Caballero y Backer (2); y que vistió la humilde sotana de los hijos de San Ignacio de Loyola, el 23 de Septiembre de 1763, estudiando, cuatro años después, Lógica en el Colegio de Orepesa. Pero después de esto, y dispersa la Compañía, nada vuelve á saberse de Arteaga, hasta que se le vé, primero en Ajaccio, confinado con otros jesuítas, después en Bolonia, alojado en casa del cardenal Albergati, y más tarde en Roma. Allí, su indisputable mérito le granjea de tal modo la amistad y protección de D. José Nicolás de Azara, Ministro de España en la Corte Pontificia, que, á pesar de la enemiga manifiesta de éste á la Compañía de Jesús, dió á nuestro escritor hospedaje en su palacio, medios para continuar los trabajos literarios á que sin cesar se dedicaba, consiguiendo, por fin, que el Gobierno español le concediera una nueva pensión, gracia que solo se otor-

(1) Palabras del mismo Arteaga, en carta fechada en Roma á 14 de Abril de 1790, y dirigida á don Juan Pablo Forner, que original posee, en la colección de papeles de éste el Excmo. Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo, formando parte de su rica y selecta biblioteca.

(2) *Bibliotheca Scriptorum Societatis Jesu*, Supplementa.

Bibliothéque des Escrivains de la Compagnie de Jésus.—Lieje, 1869.

gó á Eximeno y á algunos pocos jesuitas más; mercedes todas que Arteaga pagó con usura, colaborando en gran parte de las obras que corren con el nombre de su Mecenas. Por último, y alcanzado por éste que el sabio jesuita pudiera realizar su noble aspiración de volver á la madre pátria, ambos emprendieron la ruta á España; pero enfermo Arteaga en el camino, hubo de detenerse en París, y mientras Azara llegaba á Barcelona, rendía aquél el último aliento en la capital de Francia, el 13 de Octubre de 1799.

«Pero si de la vida íntima de Arteaga, fiel y sumiso hijo de la Compañía de Jesús á la que en su juvenil edad se había alistado, y de la que nunca se separó, tan pocos datos se tienen, no sucede así respecto de su labor literaria, la cual, si no toda, en gran parte al menos, se conserva, y es hoy, como en tiempo de Arteaga, objeto de séria meditación y estudio.

«Por lo que atañe á la parte de crítica musical, á que forzosamente he de contraerme, á no traspasar con gran exceso los límites de este trabajo, la primera y también más fidedigna noticia que se tiene, aparece inserta en el *Diario* inédito del P. Luengo, destinado á relatar los sucesos acaecidos á la Compañía de Jesús, y aún á la Iglesia en los años de 1767 á 1815 (1), en el cual, y con fecha 13 de Abril de 1784, se lee lo que sigue: «El otro Padre que ha dado á luz un libro, es un jóven de la provincia de Toledo, que se llama Estevan de Arteaga. No ha tenido estudios muy profundos, pero desde la supresión, se dió mucho al trato con los italianos, y á su imitación, ó siguiendo su genio y humor, tomó varias carreras de estudios, de médico, de filósofo, de jurista, y creo tambien de matemático; y sabiéndo de todo, se le ha de mirar como colocado en la clase de erudito, con alguna mayor inclinación y aún talento para la poesía latina y vulgar, y para las cosas, adornos y gracias que pertenecen á este arte. Su manera de pensar con cierto heroísmo y grandeza, aun sobre las cosas más menudas; su tono decisivo y magistral; y su erudición sobre el común de los que se llaman eruditos, con sutileza en el discurrir, y expresión viva y sentenciosa en el explicarse, le daban un lugar muy distinguido entre la gente instruída del país, y eran causa de que se le oyese con estimación y respeto (1). Pero la obra que imprimió el año pasado, le ha colocado en un grado tan alto de gloria y de honor para los eruditos, que se le mira como un hombre extraordinario. He aquí el título de su obra: *Le Rivoluzione del Teatro italiano, dalla sua origine, fino al presente. Opera di Stefano Arteaga, Madridensi.* Tomo primo. In Bologna, 1783. Es en octavo, y tiene 141 páginas. Promete un segundo tomo, pero después de un año que se publicó el primero, no se ha visto todavía, ni hay indicios de que se vea muy pronto.» Y tal debió ser la fama que adquiriera el libro de Arteaga, que no vacila en añadir el P. Luengo, con el lenguaje sencillo é imparcial que tanto resalta en sus Efemérides, que la obra de aquel, «había sido recibida con un aplauso tan extraordinario, tan increible y tan inexplicable, que los elogios y las alabanzas que habían dado á su autor, de palabra y por escrito, los eruditos italianos, llegaban en su entusiasmo al fanatismo»; elogios que, asimismo, hizo constar el fiel narrador de los trabajos del sábio jesuita (y testigo tanto más imparcial, cuanto que discrepaba de este en punto tan esencialísimo como el de la verosimilitud del drama musical,) á muy luego de publicarse, casi á la vez en Venecia y Bolonia, donde él escribía, el segundo tomo de las *Revoluciones*, haciendo notar, además, en sus apuntes, cuán extraño era que, á pesar de decirse en él algunas cosas que no eran del gusto de los italianos, ningún erudito se hubiera atrevido á contender con Arteaga, habiéndose tan solo publicado «algunas critiquillas ridículas y anónimas» (2).

(1) El *Diario* del P. Manuel Luengo (docto jesuita que falleció en Barcelona en 1815) forma una colección de 49 volúmenes manuscritos, que guarda la Compañía de Jesús en la biblioteca del Colegio de Loyola. Por mediación de mi buen amigo el Sr. D. Javier Gamundi, debo á la bondad del P. Julián Pereda, actual bibliotecario de dicho Colegio, una copia de lo más interesante de dicho *Diario*, referente á Arteaga, así como algunas de las noticias biográficas del mismo.

(1) He aquí el juicio que de Arteaga hace otro compañero suyo, el P. Raimundo Diosdado Caballero, en su *Bibliothecæ Scriptorum Societatis Jesu, Supplementa:* «Arteaga *(Catalogus Toletanus ineunte an.* 1765 *bis illum vocam Artiaga) Stephanus, Turolii ni fallor in Aragonia, n.* 26 *Dec.* 1747. *Soc. ac. in Prov Toletana.* 23 *Sept.* 1763. *Parisiis obiit post,* 1800. *Acri ingenio fuit, eruditione non vulgari, et elegantia sermonis italici comendandus. Socium eum dixit Academia Patavina, scientiarum, artium,* etc.» (Sigue el catálogo de sus obras y un extracto de *Le Revoluzioni del Teatro italiano.*)

(2) «En otro lugar hicimos mención de la primera parte de la obra de Esteban Arteaga, de la provincia de Toledo. Este verano ha salido la segunda casi al mismo tiempo en Venecia y aquí en Bolonia. Como hace tiempo que corre por Italia esta segunda parte, y más la primera, y nadie la ha impugnado, se ve que está escrita esta obra con sólidos fundamentos, aun en lo que dice contra los italianos, y sobre una ciencia, facultad, ó lo que fuere, que ellos miran como propia y característica de Italia. Es, pues, cosa singular, que un joven español haya es-

«De ellas sólo mereció los honores de la contestación, la que, no sin motivo, atribuyó el mismo Arteaga al maestro de Capilla, Vicente Manfredini, colaborador del *Giornale Enciclopedico*, y á la cual dedicó un largo capítulo al final del tomo III de su edición aumentada de las *Revoluciones del Teatro italiano* (1), que se publicó en Venecia en 1785. No debió quedar el maestro satisfecho del varapalo que aquél le propinara, cuando, tres años después, publicó su *Difesa della musica moderna e de'suoi celebri Essecutori, di Vinzenzo Manfredini, maestro di Capella della Corte Imperiali di tutte le Russie* (In Bologna, presso Carlo Trenti, 1788), en que vanamente trató de rebatir las sólidas y razonadas apreciaciones del docto jesuita.

«Más digna aun del calificativo que merecieron al Padre Luengo las pocas críticas publicadas hasta la época en que apuntó su existencia, fué la obrilla que dos años después (1790) apareció en Venecia, con el pomposo título de *Risposta che ritrovó casualmente nella gran citá di Napoli il Licenziato Don Santigliano di Gil Blas, y Guzman, y Tormes, y Alfarache, Discendente per linea paterna e materna da tutti quegli insigni personaggi della Spagna, alla critica ragionatissima delle poesie dramatiche del C. de Calzabigi, fatta dal Bacelliere D. Stefano d'Arteaga, suo illustre Compatrioto* (2), lastimoso parto del ingenio del poeta autor de *Alceste* (como lo da á sospechar, en más de una ocasión, su lectura) ó de algún deudo muy cercano suyo, quienes, después de rumiar cinco años el libro de nuestro jesuíta, sólo supieron abortar un lastimoso engendro de insultos y chocarrerías, desnudas de toda gracia, contra aquél, y más, si cabe, aunque con menos desenfado ó más miedo, contra Metastasio, al cual Arteaga proclamara como el príncipe de los líricos de su siglo; sirviendo tales insulseces de marco á una defensa ardorosa, apasionada y sobrado inmodesta, de Calzabigi, y sus obras el *Orfeo*, *Alceste*, *Paride* y *Las Danaides*, en que la petulancia del autor anónimo del libro, llega al punto de afirmar *ex cathedra*, que sólo á tal poeta debió Gluck la inspirada y maravillosa música que para dichos *librettos* escribió (1).

«Posible es que Arteaga, recordando que en el Prólogo de su libro había dicho: «Preveo los insultos de la ignorancia, y los clamores que levantará el perjuicio. Pero, ¡oh adorable verdad! Si los hombres me niegan la recompensa de sus estériles sufragios, yo la encontraré dentro de mí mismo, en

crito con tanto acierto sobre el arte del teatro musical. Los italianos le llenan de alabanzas, y dicen (los más sinceros) que ninguno entre ellos ha escrito tan bien. Y es más extraño aun, que diciendo algunas cosas que no son de su gusto, no se haya atrevido ningún erudito italiano á entrar con él en contienda á cara descubierta. Hasta ahora solo se han publicado algunas critiquillas ridículas y anónimas..... Para España no es la obra de ningun interés, como las que escriben otros españoles. Sin embargo, se dice que ha gustado mucho á Don Nicolás de Azara, Ministro de España en Roma, y que por el conseguirá Arteaga que el Gobierno de España le conceda doble pensión.» *Diario* del P. Luengo Tom. XX Diciembre 20, de 1786.

(1) El epígrafe de dicho capítulo es: *Osservazioni intorno ad un estratto del tomo II della presente Opera, inserito nel Giornale Enciclopedico di Bologna, numero XII, del messe d' Aprile del corrente anno.* Le precede una nota en que Arteaga manifiesta que contesta á las observaciones de Manfredini, porque el examinarlas podría contribuir á esclarecer aún más algunas de las ideas del autor respecto de la música, del teatro y de las letras. En cuanto á las demás críticas que de su obra se habían hecho, declara, asimismo, que las hubiera contestado del propio modo, si hubiera podido esperar *che la fatica restasse compensata dall'utile.*

(2) *Pet. Arb. Venecia. Dalla Stamperia Curti*, MDCCXC. *Con aprovazione* 1 vol. Lleva en la portada el lema: *Totus Homuncio nihil est.*

(1) Para muestra de la mesura con que está escrito el libro, bastará lo siguiente: Supone el autor que trató de averiguar dónde vivía el celebérrimo autor de la *Revoluzionzelle*, y que después de haber vagado por Roma, sin que nadie le diera razón de él, dió, por fin, con su casa. Llamó en ella y salió á abrirle *un piccolino che me parló nella mia lingua.. .. Richiesi*, dice, *a quel Cicchilo. se egli era servitorello del Bacelliere Stefano Arteaga.—Rispose essere il Stefano Arteaga medessimo; e sicome* HINC INEPTO RES INEPTIOR NULLA EST, *e che non convien badare al continente, ma al contenuto..... mi composi e gli anunziai esser'io un viaggiatore spagnuolo, anelante di far conoszenza con un mio paesano, il quale elevaba al terzo Cielo, con tre volumi dottissimi, la gloria nacionale.* Supone luego un diálogo ridículo entre ambos, en el cual D. Santigliano le acusa de escribir «con imperdonable malicia»; ser «un asesino de Calzabigi», «sicario voluntario de la literatura», y de mostrar «un odioso carácter», terminando con asegurarle, que «el aire de Roma estaba infecto de las moléculas de orgullo del presuntuoso Bachiller». Por si esto no fuera bastante, refiere luego el autor una entrevista con el *Deus ex machina* de la obrilla, el poeta Calzabigi en la cual, dicho se está que había de resaltar la bondad y nobleza de carácter de éste, en contraposición al retrato de Arteaga, y en la que aquél le manifiesta, que un amigo tenía escrita una refutación a lo que de él había dicho el autor de las *Revoluciones*, pero que no había querido que se publicase; D. Santigliano no para hasta hacerse con el tal opúsculo, y con una ligereza, que seguramente le perdonaría el poeta, lo publica en un largo capítulo (cap. IX), cuyo principio es del tenor siguiente (copiado el cual, paréceme ocioso citar más): «*Quando mi venne alle mani la censura singolare di S. A. alle Poesie drammatiche del C. de C.; quando la lessi, la esaminai, la prima riflessioni che feci, cadde sopra la passione. l'astio, l'amarezza, la superbia, la presunzione, l'artificio, la mala fede, l'indecenza, la sconnessione, l'imperizia, colle quali era scritta*»; terminando con decir, «que Arteaga, en materia de teatros, razonaba ó con pasión ó sin los necesarios conocimientos, ó contra lo que su conciencia le dictaba». En cambio de todo esto, no se busquen argumentos sólidos, ni razones valederas en la refutación, si este nombre merece el tal librejo

la satisfacción de haberte servido», guardara un silencio, aconsejado, además, por la caridad evangélica; y por otro lado, tampoco sería de extrañar, que descendiese á rebatir lo poco que de verdadera crítica había en el tal librejo, y á ello alude el P. Luengo, al decir, algunos años después, en su tan varias veces citado *Diario* (1): «Creo que ha escrito (Arteaga) algún folletillo en respuesta á algunas impugnaciones de su obra sobre el Teatro; pero todo ello ha metido poco ruido»; en cuyo caso ha de creerse, que en el merecido olvido en que cayó el folleto de *Don Santigliano*, vióse también envuelta la impugnación que del mismo se escribiera.

«La sola enunciación del título del libro que tanta y tan merecida fama ha dado á Estéban de Arteaga (2), muestra por cuán diferente camino que su compañero Antonio Eximeno, marchó en sus estudios artísticos. Al paso que éste, en su *Origen y reglas de la música*, y en su novela *Don Lazarillo Vizcardi*, fué más didáctico que crítico, adoleciendo, tal vez á causa de esto, sus escritos, en medio de su innegable mérito, de cierta pesadez, achaque común á los de la época en que vieron la luz, y que el campo predilecto suyo fué el de la música sagrada, el madrileño Arteaga estudia el teatro, ó mejor dicho, la ópera italiana, desde sus comienzos, y sin entrar, como aquél, en las espinosas disquisiciones de la parte matemática ó doctrinal de la música, como él nos dice, se fija en lo que llama retórica ó filosofía del arte, que considerá tan necesaria para la perfección y adelantamiento de éste, como cuantas reglas dictaran los maestros, escribiendo un libro modernísimo, en el cual campean,

(1) Tomo XXVII, Junio 3 de 1793.

(2) Arteaga publicó primeramente su obra, con el siguiente título: *Le Rivoluzione del Teatro Musicale Italiano, dalla sua origine fino al presente. Opera di Stefano Arteaga, Madridense*.....—Bologna, 1873, 2 vol.

Dos años más tarde, la refundió y publicó de nuevo, titulándola: *Le Rivoluzione del Teatro Musicale Italiano, dalla sua origine fino al presente. Opera di Stefano Arteaga, Socio dell' Academia delle Scienze, Arti e Belle Lettere di Padova. Seconda edizione, accresciuta, variata e corretta dall' Autore*.....—In Venezia, 1785, 3 vol.

De esta obra se hizo una traducción alemana: *Stephan Arteaga, Geschichte der Italidnischem Oper von ihrem erstem Ursprung an etc. Aus dem Italiänischem mit Anmerskungen von Johann Nicolaus Forkel*. Leipzig, Schivickert, 1789, 2 vol., enriquecida con muchas notas; y un extracto, *Les revolutions du Théâtre italien, depuis son origine jusqu'à nos jours, traduites et abregées de l' Italien de Dom Arteaga*. A. Londres, impreso par Nardini, 1802, 1 vol.; en cuyo prefacio, firmado por el Barón de R. (Rouvron), se dice que el haberse agotado ya en Italia tres ediciones de ella, prueban el mérito de la misma.

Arteaga escribió además:

1. En la obra *Del gusto presente in Letteratura Italiana. Dissertazione del Sig. Dott. Matteo Borsa, regio professore nella Università di Mantova. Data in luce e accompagnata da copiose osservazioni relative al medesimo argomento, di Stefano Arteaga*.—Venezia, por Carlo Palese, 1784

Este libro fué causa de otros dos, uno de Tiraboschi, y otro de Rubbi. El del primero es: *Riflessioni sull' índole della Lingua italiana, in risposta alla nota Página 99, etc., aggiunta dal Sig. Ab. Arteaga, alla Dissertazioni del Sig. Dott. Borsa, del Gusto presente in Letteratura Italiana;* el segundo es: *Dialoghi fra il Sig. Stefano Arteaga e Andrea Rubbi, in difesa della Letteratura Italiana, 1786.*

2. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, por D. Esteban de Arteaga, Matritense, socio de varias Academias.—Madrid, 1789. Imprenta de D. Antonio Sancha.

3. *Carta de D. Esteban de Arteaga á D. Antonio Ponz... sobre la filosofía de Píndaro, Virgilio, Horacio y Lucano. Que sirve de respuesta á un artículo de cierto diarista holandés, publicado en Febrero de 1788*.—Madrid, 1789. En la imprenta de Ibarra.

4. *In funere Caroli III, Hispan. Regis, dum justa ab Hispanis in Urbe de gentibus Regis memoria persolverentur, in templo Divini Jacobi: Oratio habita ad Emin. S. R. E. Cardinales, die 17 Aug., 1789* Romæ.

5 *Della influenza degli Arabi sull' origine de la Poesia moderna in Europa; dissertazione di Stefano Arteaga*.—In Roma....., 1791.

6. *Lettere di Stefano Arteaga al Signor G. B. C. intorno la traduzione d' Omero, dell Abate Cesarotti.*

7. *Lettera di Stef. Arteaga a Gio. Bat. Bodoni, intorno alla censura pubblicata de Clementino Vannetti contra l' edizione parnense dell' Orazio del 1791.* Crisopoli.—Parma, 1793.

8. *Lettera del' abate Stefano Arteaga á Monsignore Antonio Gardoqui, intorno il Philipo;* publicada en el t. XVIII de la *Antología Romana.*

A. *Plura poematia latina, italica, et hispanica* (Caballero).

B. *Del ritmo sonoro, e del ritmo muto degli Antichi, Dissertazione*

Backer (*Bibliothèque des Écrivains de la Compagnie de Jésus..... par Augustin de Backer, de la Compagnie de Jésus, avec la collaboration d' Alois de Backer et Charles Sommervogel*.—Liège, 1869), de quien está tomado el anterior catálogo de las obras de Arteaga, dice que, asimismo, colaboró éste, en unión de Ennio Quirino Visconti y Carlos Tea, en la lujosa edición bodoniense que hizo D. José Nicolás de Azara de las obras de Horacio (*Quinti Horatii Flacci Opera.* Parma, in ædibus palatinis—Bodoni, 1791), que, criticada por Vanneli, produjo la carta de nuestro jesuíta que ya queda anotada. Respecto de la obra sobre el *Ritmo*, copia del mismo Backer un trozo de la Biogr. Univ., en que se lee, que dicho trabajo quedó manuscrito, impidiendo los azares de la guerra que por entonces hubo en Italia, el que se imprimiera en Parma; y confiada la traducción al francés á Grandville, éste suspendió su trabajo, al saber la muerte de Arteaga, cuando solo llevaba hecha una tercera parte. Backer, sin duda, ignoraba, al publicar su *Biblioteca*, que los manuscritos de las *Disertaciones sobre el ritmo*, y la parte que tradujo Grandville, se hallaban en el Archivo Central de Alcalá de Henares, donde los copió el Sr. Barbieri.

A esta no escasa labor literaria, á la cual debe añadirse la *Lettera del' obate Stefano Arteaga alla Contessa Isabella Teotochi, intorno la «Mirra»*, citada con gran encomio por el Sr. Menéndez y Pelayo; y la participación que, según éste, tomó en las ediciones que hizo Azara de los poetas latinos, teniendo, casi exclusivamente, á su cargo, la corrección é ilustración de ellas; así como la traducción de la *Vida de Cicerón*, de Midleton, que lleva el nombre de aquél, hay que agregar también los trabajos de

como dice Fetis (1), una erudición sin pedantería, un delicado espíritu de observación, gusto y estilo elegantes, y la más serena imparcialidad.

«No es Arteaga, al menos así nos lo dice, de aquellos que se sienten con fuerzas para alzar de nueva planta un edificio, pero sí se cuenta en el número de los que tienen la no estéril compensación de observar y de legislar luego en materia de arte, á la vista de lo que otros fabricaron. Conocedor de la importancia de los estudios á que se sentía inclinado, mira tan necesarios como los arranques del genio, siempre valiente, pero á veces poco previsor, el gusto, que para él es como «el microscopio aplicado á los ojos de la razón», que descubre, analiza y confronta las bellezas, y la crítica, «freno saludable, sin el cual los ímpetus más felices no son, las más veces, sino otros tantos indicios de una lejana caída», que sensible á las bellezas como á los defectos, da la voz de alerta, mostrando previsoramente los escollos que deben evitarse para que las obras de arte alcancen cuanta perfección es dable obtener.

«Y antes de pasar más adelante, Arteaga hace lo que podríamos llamar su profesión de fe, diciéndonos, al propio tiempo, cuáles sean las cualidades que, á su juicio, deben adornar al que aspire á la honrosa misión de verdadero crítico, y ser tenido por tal.

«No quiere, ante todo, que se le cuente en el número de «aquellos pesados recolectadores, que tienen puesta toda su alma en las reminiscencias; que valoran las razones por el número de citas, y el mérito de los autores por el siglo en que nacieron; que juzgan del arte dramático como el famoso ciego de Cheselden juzgaba de las rosas.. ; y que aquello que más convendría gustar y apreciar, como son la delicadeza, el sentimiento, la imaginación y el lenguaje de las pasiones, es para ellos como si no existiera»; hombres, en fin, que cuando visten los ropajes de Aristarco, «reducen su trabajo á amontonar, con fría lógica, una série de preceptos comunes, sacados de ejemplos y de autoridades de los antiguos, mal entendidos y peor gustados, para medir después sobre ellos, como sobre el lecho de Procusto, las obras de los más célebres ingenios». No, Arteaga no es de esos; quiere, aunque sólo nos lo diga de modo indirecto, y en diferentes puntos de su libro, ser tenido por uno de aquellos «hombres de gusto dotados de corazón sensible, de imaginación viva, observadores de la naturaleza y de los hombres ...., versados en la lectura de los mejores modelos antiguos y modernos ....», que ahondando en el espíritu de las reglas, saben hasta qué punto deban éstas encadenar al genio, y cuándo éste puede legítimamente romper las ligaduras; que, asimismo, conocen los confines que separan la autoridad de la razón, lo arbitrario de lo intrínseco, perdonan los defectos en gracia de las virtudes, y miden el valor de éstas por el efecto que producen; y que «poniendo en parangón las diversas bellezas de los autoces, de las naciones y de los siglos, se forman en la mente una imagen del Bello ideal, que, aplicada después á las várias producciones del ingenio, les sirve, como el hilo de Ariadna, para adelantar por el siempre obscuro y difícil laberinto del gusto». Dotado de un espíritu ámplio y generoso, pero convencido, al par, de los males que podría acarrear una crítica sobrado tolerante, al paso que reconoce que todos los genios tienen derecho á la pública estimación, sin que á un solo género pueda ni deba darse exclusiva preferencia, y que el crítico debe sentir y expresar su admiración por los grandes literatos y artistas, cree que en

---

que el mismo Arteaga da cuenta á Forner en la carta que ya he citado, y posee, como he dicho, el Sr. Cánovas del Castillo. Dicen así los párrafos que á ello se refieren: «Yo, sin concebir esperanzas tan altas, había formado, por puro deseo de emplearme en alguna cosa útil, el diseño de varias obras en castellano, que executadas con acierto, hubieran quizás abierto los oxos á mas de quatro. De una de ellas, ya presenté un corto dibuxo en la última sección de mi libro sobre la Belleza; pero según están hoy día las cosas en esa Península, he temido y temo que el publicarla pudiera exponerme á los tiros de los muchos enemigos que aun tenemos. De otr..... (está roto el papel) sublime, pero quizá más útil y más adaptada. .., estado de nuestra Nación, propuse, meses hace, el Plan á la Secretaría de Estado, con alguna petición, á mi parecer y al de todos, moderadísima. Sin embargo, no se me ha contextado, ni espero se me contexte. Había también empezado á trabaxar sobre la Ulyxea de Gonzalo Pérez, corrigiéndola en muchos lugares, añadiendo la explicación de la Geografía antigua, y los pasajes imitados por los Latinos del siglo de Oro, con otras muchas notas, y además la vida del traductor, acompañada de un larguísimo Razonamiento Preliminar, sobre el mérito de la versión castellana, comparada con las versiones en otras Lenguas. Hace dos años que envié á Madrid dos de los tres tomos que debían componer toda la obra, y hace otros tantos que se hallan empantanados, sin que por dilixencias hechas haya podido sacarlos de las uñas á quien los tiene.»

Por su parte, y para concluir esta larga nota, el P. Luengo, al anotar en su *Diario* (t. XXIII, Octubre 29 de 1799), la muerte de Arteaga, añade: «Es regular que haya dejado escritas algunas otras obrillas, que, si fueren de algún mérito, algún francés hará suyas, y publicará en su nombre. Nada de esto sabemos.»

(1) *Biographie Universelle des Musiciens, et Bibliographie générale de la Musique.. .., par F. J. Fétis.... Paris, 1886, tom. primer*, artículo ARTEAGA.

cuanto á los autores de menos valía, debe, asimismo, pesar y medirse su mérito, para darles mayor ó menor valor, según se acerquen ó alejen del tipo que tiene en su mente; ni admite que pueda hacerse otra cosa sino echar en la sima del Leteo á los pedantes ridículos, los versificadores estériles, los lánguidos copistas y los autorcillos de un día, recomendados por protectores ignorantes ó por papeles asalariados. Ajeno en absoluto á todo estrécho espíritu de escuela, y más revolucionario, artísticamente hablando, si cabe, que Eximeno, señala la verdad y la libertad, como enseña en las letras y en las artes, á todo aquel que no quiera envilecer el nombre de autor con que pretenda engalanarse; y como consecuencia para la crítica, que ha de avaluar las producciones de su ingenio, declara que, condescender con los perjuicios, es tan nocivo al progreso del gusto, como puede serlo al progreso de la moral el pactar con los vicios; sostiene como principio inconcuso, que en las Bellas Artes, «la abstracta razón debe posponerse al gusto, como éste se pospone al entusiasmo y al verdadero genio»; del mismo modo que «el acomodarse al gusto pervertido de los ignorantes, nunca tornó en ventaja de escritor alguno»; que «la superioridad del hombre de talento se conoce en seguida, al verla elevarse sobre los errores y perjuicios de su arte, sin que el irrevocable fallo de la posteridad haya dado hasta ahora el título de genio, sino á aquellos autores sublimes, los cuales, desaprisionándose del cepo de las opiniones y de los gustos vulgares, han impuesto la ley á su nación y á su siglo, en vez de recibirla de ellos» (1).

«Quien tales teorías sienta, natural es que vea en la sola razón de autoridad, tan invocada en su siglo, y cuando ningún razonamiento fundado la acompaña, una especie de argumento que la inercia adopta gustosa, «porque la excusa ó dispensa de razonar, y que el prejuicio, á veces, acaricia, con el fin de esconder con la estimación que muestra hácia la opinión de uno solo, el desprecio que siente por la capacidad de los demás»; que encuentre que la experiencia es, ó el fatal escollo contra el cual se despedazan todas las teorías, ó el divino escudo de Paladio, ante el que se estrellan el fanatismo, las prevenciones y la pedantería; y que llevado del naturalismo, común á su siglo, y más aún á la raza de innovadores á que pertenecía, y en la que era una de las más grandes figuras, establezca como doctrina (aplicando ya sus teorías de un modo más concreto á la música), que «el verdadero gusto filosófico, y la perfección de toda arte imitativa, consiste en la representacion más ó menos embellecida de la naturaleza; y en expresar el objeto que quiere pintar, sin desfigurarlo ni recargarlo más de lo que permita la índole de la imitación, lo cual en la música no se consigue sino por medio de la sencillez, de la verdad y de la naturalidad; siendo todo ornamento ó belleza que se le añada sin tal fin, una imperfección ó un defecto más»; en lo cual Arteaga mostraba la completa identidad de sus ideas con las que Gluk había expresado en su famosa carta dedicatoria de *Alceste* al Gran Duque de Toscana (1).

«De tales principios, Arteaga deduce, como corolario, que el verdadero crítico debe ser, al par que hombre de gusto, historiador y filósofo. No comprende el docto jesuíta que pueda ser juez de lo bello, sino aquel que á un tacto exquisito, reuna una robusta facultad pensadora; que de un golpe de vista comprenda la delicadeza á la vez que la multiplicidad de las relaciones entre los objetos del gusto; sepa deducir de un principio seguro, una rápida serie de legítimas consecuencias, y lleve al teatro, «una razón iluminada, unida á un corazón sensible» Y á estas cuali-

(1) No ha dicho más Berlioz al escribir: *C' est souvent en franchissant les bornes prescrites, c' est en substituant des règles qui pourraient être, celles des règles admises, que l' homme de génie sait s'élever au dessus du vulgaire.*—EXPOSÉ D'UNE MUSIQUE IMITATIVE.

Este culto á la independencia del genio, que profesaban tanto Eximeno como Arteaga, venía ya de antiguo entre nosotros. Dos siglos antes que ellos, el famoso Luis Vives, decía en uno de sus libros *De Arte dicendi*: «¿Hay servidumbre mayor que esta servidumbre voluntaria, de no atreverse á salir de la cruel dominación de un modelo, aunque el asunto nos lleve á otra parte, y el tiempo, y los oyentes, y la generosa naturaleza del ingenio, nos den continuamente voces de libertad? ¿Cómo han de poder moverse los que tienen que ir fijando el pié en las huellas ajenas, como los niños que juegan en el polvo?..... ¡Qué cruz, qué cadena para los ingenios, el estar comprimidos en tan estrechos límites, de tal modo que no pueden dilatarse, y mientras atienden á este cuidado solo de no rebasar los límites prescritos, cómo se alejan de las más útiles verdades, y qué ocasión dejan escapar de las manos de hacerse dueños de las disciplinas más fructuosas!

(1) Gluk, en efecto, dice en dicha carta: *«Il successo ha giustificato le mie massime, e l'universale approvazione in una Città cosi illuminata, ha fatto chiaramente vedere, che la semplicità, la verità e la naturalezza sono i gran principii del bello in tutte le produzioni dell'arte.* En otro párrafo de la misma carta condena todo ornamento que tienda á destruir el efecto de un pasaje dramático, así como otros abusos, que menciona, y contra todos los cuales, dice, protestaban hacía largo tiempo, el buen sentido y el buen gusto.—ALCESTE. TRAGEDIA MESSA IN MUSICA DEL SIGNORE CAVAGLIERE CRISTOFORO GLUK. —In Viena, 1769.

dades, distintivas del hombre de gusto, exige en el que se llame crítico, no la erudición pedantesca de que él mismo hacía mofa, sino la que consiste en conocer á fondo la historia del arte; hallarse en posesión de aquellas leyes, quinta esencia del sentido común y de la experiencia, bases en que puede sólidamente asentarse un juicio acertado; y saber, por último, la secreta cadena que enlaza el genio de la nación y la naturaleza del espectáculo, con el género de literatura que más conviene á una y otro; conocimientos todos, que fortificados por una sana filosofía, que respetando la autoridad (mientras que puesta en la balanza con la razón, no sea vencida por ésta), llame á sí los siglos pasados y presentes los estudie, compare y deduzca, ya el origen, desenvolvimiento y perfección del arte, ya las causas mediatas é inmediatas de su progreso como de su decadencia, y haga que los juicios que se formen, y las opiniones que se emitan, sean más claros y definidos, al par que más profundos y razonados.

«Bajo estos aspectos, pues, ó sea como hombre de gusto, como historiador y como filósofo, emprende nuestro jesuíta la árdua tarea de estudiar el teatro lírico italiano, desde sus orígenes hasta los tiempos en que él escribía, no sin marcar antes el concepto que de la ópera tenía formado, y lo que ésta debiera ser; punto importantísimo, y ante el cual ceden todos los demás, que, siempre con singular maestría y copiosa erudición, forman el resto de su libro.

«No hace aún mucho tiempo, que en ocasión análoga á ésta, un doctísimo académico aquí mismo expresaba, que «nadie, ni el propio Gluk, formó tan acabado concepto como el sabio jesuíta español, de los prodigiosos efectos de que era capaz la unión perfecta, como él decía, de la música, de la poesía, de la danza y de la perspectiva en la ópera» (1). Así fué, en efecto. Arteaga no vió tan sólo, como, Gluk, en su carta dedicatoria de *Alceste*, á que ya he aludido, el bello ideal del drama lírico, en la posible identidad de la música con las ideas que el poeta expresara en la letra y con las situaciones que intentaba pintar; nuestro escritor avanzó á más, y mostró que la ópera debía ser, ya «el espectáculo en que se reuniesen todos los placeres del espíritu, de la imaginación, del corazón, de la vista y del oído, combinados entre sí para agitar el alma del hombre y sorprenderla»; ya «el mayor esfuerzo de las Bellas Artes reunidas»; ó ya, en suma, «un encantamiento continuado del alma, á cuyo efecto concurren todas las Bellas Artes»; y al hacerlo así, se adelantó tanto á su siglo, que vino á proclamar, cien años antes que Wagner, principios análogos á los sustentados por este gran reformador de nuestros días, en su célebre carta á Federico Villot (1).

«Bien que Arteaga, como acérrimo partidario de la melodía italiana, difiriera esencialmente de Wagner bajo el punto de vista puramente musical, no quitó esto para que desde luego viese cuán necesario era, si el drama lírico había de desarrollarse y elevarse á la altura que su talento y buen sentido le dictaban, que el *libretto* se convirtiese en una obra verdaderamente literaria. Por eso encareció tanto la conveniencia de darle igual importancia que á la parte musical, de manera que la letra no fuese la sierva, sino la compañera de la música; é hizo notar, que el drama lírico debía satisfacer, no solo al corazón, sino al oído y á la imaginación, y ser, por tanto, un poema al cual contribuyesen de consuno la Poesía, la Música, la Pintura, la Declamación y el Baile Pantomímico, es decir, la realización de aquel «arte de alcance ilimitado, que subsane las limitaciones recíprocas de las diversas artes», que es lo que Wagner, en la dicha carta, llama *arte del porvenir*. Y al hacerlo así, marcó, por ende, el sendero que un siglo después había de recorrer, creyéndose iniciador de él, el autor de *Lohengrin* y de los *Nibelungen*, no sin hacer constar el entendido jesuíta, que «un sistema dramático tal como él le concebía, apoyado en la exacta relación de los movimientos del alma con los acentos de la palabra ó del lenguaje, de éste con la poesía, y de todo ello, en conjunto, con la música, reclamaría reunidos en un solo hombre; los talentos de un filósofo como Locke, de un gramático como De Marsais, de un músico como Pergolese, y de un poeta como Metastasio».

«Expuesta su teoría, ó más bien su bello ideal, Arteaga desciende al terreno de la práctica. Reconoce que al paso que la poesía tiene por objeto conmo-

(1) Discurso de recepción en esta Real Academia del Excmo. Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo, pronunciado el 29 de Mayo de 1887 é inserto en el tomo LVI de la COLECCIÓN DE ESCRITORES CASTELLANOS, que lleva por título: *Artes y Letras*.—Madrid, 1888.

(1) *Quatre poèmes d'opéras, traduits en prose française; precédés d'une lettre sur la musique, par Richard Wagner*.—París, 1861.

ver, instruir y pintar, el fin principal de la música es conmover, ya imitando con la melodía vocal los suspiros, los acentos, las exclamaciones y las inflexiones de la conversación, del discurso ó del diálogo; ya recogiendo esas mismas inflexiones, hechas por voces á las que mueve la pasión, y poniéndolas de realce, ya en fin buscando con los sonidos, armónicos, la medida, el movimiento y la misma melodía, la manera de excitarnos, por medio de cierta é inexplicable ley, al ódio, al amor, á la ira, á la alegría ó á la tristeza. Y al paso que niega que la música pueda instruir, no siendo los sonidos más que tales sonidos, capaces de producir sensaciones é imágenes, pero de ningún modo ideas, reconoce que, como fin subalterno, también pueda pintar. En este sentido, admite que con el rumor de los instrumentos y con un ritmo doctamente regulado, quepa reproducir el sonido de aquellos objetos físicos que son capaces de obrar sobre nuestro ánimo cuando los sentimos en la naturaleza, tales como el ruido del combate ó el fragor del trueno; ó que la melodía despierte en nosotros las sensaciones que produce la imagen de ciertos objetos; sensaciones que por estar privadas de sonido, no se encuentran dentro de la esfera de la música, como cuando el compositor quiere expresar el tranquilo reposo del que duerme, la soledad de la noche ó el majestuoso silencio de la naturaleza, y «trasporta, digámoslo así, los ojos á los oídos, y representa, ya la dulce calma, ya la suspensión y el terror secreto que siente el espectador á la vista de tales objetos».

Una vez expuestos los fines de la poesía y de la música, Arteaga ve en el estrecho maridaje de ambas, los poderosos elementos que han de formar el drama lírico, el cual, no debiendo tener tanto por objeto lo verdadero, como la representación de lo verdadero, no ha de hacer aparecer en él la naturaleza en su sencillez ó desnudez, sinó embellecida, y tal cual en su fantasía la han concebido el poeta y el músico. Al decir ésto, no hace otra cosa que ser consecuente con sus teorías, toda vez que para él, la música imita la naturaleza, con aquellos medios que le son propios y peculiares, es decir, con el canto y con el sonido, medios que, dada la tácita convención que existe entre el oyente y el músico, no son menos verosímiles que el lenguaje en verso y la riqueza de colores, porque «el objeto que se propone imitar la música, existe realmente en la naturaleza, no de otro modo, que aquel que, á su vez, imitan la poesía y la pintura.»

Bajo estos fundamentos, estudia Arteaga las condiciones que debe tener el libro para ser puesto en música, y sin perjuicio de explanar sus doctrinas, como con gran sentido dramático lo hace después, condensa aquéllas en estas breves y sustanciosas palabras: «El paso pronto y fácil de una situación á otra; una série artificiosamente combinada de escenas vivas y apasionadas; economía en el discurso, que sirva por decirlo así, de texto, sobre el cual la música ponga el comentario; y simplicidad y rapidez en el argumento: he aquí lo que el poeta debe suministrar al compositor.»

«En cuanto al lenguaje, en un espectáculo en el cual el interés y los afectos entran por tanto, debe ser lírico, pero con parsimonia, lo que baste para dar al canto gracia y novedad, pero sin quitar á la escena sus derechos á la teatral verosimilitud, y al diverso género de pasiones que allí se presentan y desenvuelven. Y por lo que á la dicha verosimilitud hace, Arteaga no desconoce, aunque no se haga, al parecer, cargo de ello, cuánto en su contra se tenía dicho y escrito, pero asienta desde luego, que el canto es el lenguaje de las ilusiones; que el que canta, empieza engañándose á sí propio, concluyendo por engañar a los demás, haciéndoles creer que se ha elevado á mayor altura que ellos, y casi divinizado; y que á enmascarar ese error contribuye la música instrumental, la que, uniéndose á la vocal, hace más grande y duradera la sorpresa, y entreteniendo dulcemente al espectador, le quita el que se dé cuenta de la ilusión en que vive, á la manera que el cinto misterioso de Armida impedía á Rinaldo conocer que se hallaba encantado.

Supuestas las condiciones del libro, aborda luego otra cuestión de no menor importancia, tratándose de la ópera en general, cual es la de qué clase de argumentos sea la más conveniente para que aquélla realice la misión á que está llamada. Recordando la frase de Alembert, «la comedia es el espectáculo del espíritu, la tragedia del alma, y la ópera de los sentidos»; y que Marmontel no veía en esta última sino «lo maravilloso de la Épica, transportado al teatro»; Arteaga combate los argumentos fabulosos, estudiándolos desde que por vez primera aparecen en el estadio musical; muestra, historiándola, su existencia, viendo primero acudir los poetas al arsenal de la antigua mitología, buscando luego los

gérmenes de su inspiración en los hados, encantamientos y genios, que nacidos entre las brumas de la Escandinavia, se desparramaron después, bajo diferentes formas, por el mundo, fueron fecundo manantial de las hazañas relatadas en los libros de caballería; y viniendo á más modernos tiempos, señala como la causa principal de la marcada predilección que á tales asuntos tenían los compositores que vivieron en época anterior á aquella en que brilló Metastasio, lo difícil que para ellos era la unión de la música con la poesía, y el medio fácil que encontraban, alejando la acción, de que ésta pareciese más verosímil. «No pudiendo, dice, hacer cantar dignamente á los hombres, los convirtieron en dioses, no encontrando en la tierra un país donde esto fuera probable, trasplantaron la escena al cielo, al infierno ó á los tiempos fabulosos; y no sabiendo cómo interesar al corazón con la pintura de caracteres y de pasiones, trataron de fascinar los oidos y los ojos, y desesperanzados de satisfacer al buen sentido, vieron de ingeniarse para dar entretenimiento á la imaginación.»

«Arteaga, que si admitía que la Ópera debe hablar á los sentidos, era porque en ellos veía el más seguro camino para que los encantos de la música penetrasen en lo íntimo del corazón, y le movieran más hondamente, resume su ataque á la mitología antigua y moderna, diciendo que desde el momento en que se comenzó á comprender que lo verdadero, lo grande, lo patético y lo sencillo, eran los únicos senderos para llegar al fin que el drama lírico debía proponerse, empezó á desaparecer todo el aparato de fábulas inventadas para sorprender á la imaginación; dioses y diablos fueron desterrados de la escena: é igual suerte sufrieron los madrigales, las antítesis, las agudezas amorosas y todas las demás hipocresías del afecto, y con ellas, las fugas, los contrapuntos revesados, «y todas las demás inutilidades ó superfluidades de la música».

«Una vez desechada la mitología, «manantial perenne de delirios», al decir de nuestro autor, como fuente de los argumentos de las óperas, descarta tambien lo maravilloso, en el sentido en que Marmontel lo entendía; porque no es posible esperar del poeta artificio alguno en la trama del asunto cuando los prodigios pueden venir ó vienen á trastornar el curso ordenado de los acontecimientos; no cabe pintar un carácter sostenido, cuando los personajes son quiméricos; no agitar pasión alguna, cuando los que se alegran ó entristecen son Hados, Silfides ó Genios cuyas cualidades y naturaleza son desconocidas; ni es posible pedir al músico unidad de expresión, cuando el argumento no la tiene, ni interés en la melodía, donde no hay acción, ni la poesía es otra cosa que un tejido de madrigales, ricos en extravagancias, que, en último resultado, vienen á hacer que la obra de aquél sea un conjunto de temas ó motivos elaborados sin plan ni concierto alguno.

«Esto supuesto, Arteaga muestra su marcada preferencia por los argumentos históricos Reconociendo que uno mismo es el fin de la tragedia que el de la ópera, las cuales solo discrepan en los medios para llegar á él, pues mientras la primera lo hace mediante el desarrollo circunstanciado de los caractéres y de los afectos, la segunda se vale del prestigio de la ilusión y de la melodía, «¿podrá decirse, escribe que la *Olimpiada* ó el *Demofonte* hablan menos al alma que la *Fedra* ó la *Zaira*? ¿No son algo más que un espectáculo para los sentidos los caractéres de Tito ó de Temístocles?» La respuesta no es dudosa. No se tema, nos dice que languidezca la expresión en tal clase de argumentos, llenos de pasión y de interés, antes al contrario. El desarrollo de humanos acontecimientos, que el músico tantas veces ha visto, ó de los cuales puede si no formarse cabal idea, le servirán de poderosa ayuda para ser más apasionado y apoderarse con más fuerza del ánimo de sus oyentes; así como el tener que pintar, no cuadros fantásticos sino objetos de la naturaleza, que están á la vista de todos, ha de darle más vigor, é impulsarle á imitarlos de la manera más diestra que le sea dable. Y por lo que atañe á la verdadera pintura decorativa, elemento de notoria importancia en la clase de espectáculos de que viene hablándose, también ganará, y no poco, representando el mundo físico, «mucho más vario, deleitoso y fecundo que el mundo ideal, fabricado en el cerebro de los mitólogos y de los poetas»; que si no se ve salir por un escotillon una Furia, ó volar una Esfinge, ó al sol bailar con las nubes, en cambio el pintor de perspectiva podrá facinar al público, y halagar su vista, presentándole, ya amenos jardines, ya frondosos bosques ó abruptos despeñaderos, ya mares tempestuosos, ya, en una palabra, «el majestuoso teatro de la naturaleza del mundo físico».

«Pero si por este género de asuntos

muestra Arteaga especial predilección, como he dicho, no vaya á creerse que su teoría sea tan cerrada y absoluta, que admita sin condiciones todo lo histórico, y de la propia manera rechace todo lo fabuloso. Su buen sentido le dicta que esto ni puede ni debe ser; y así se cuida de decirnos, que de lo primero, no deben admitirse aquellos argumentos basados en hechos que requieran gran desarrollo, ó en que la trama forzosamente tenga que ser sobrado complicada; y por lo que hace á lo mitológico, no debe adoptarse un criterio tan estrecho, que niegue el que quepa hacer un drama lírico, ya con fábulas en que ande mezclada la narración histórica, ya con asuntos que con el transcurso de los siglos, han ido adquiriendo cierto grado de credibilidad, como los amores de Euridice y Orfeo, y la destrucción de Tebas y de Troya.

«Si claro y razonador es Arteaga como crítico puramente literario, no lo es menos cuando como músico asienta sus teorías y las aplica con relación al drama lírico. A la manera, nos dice, que los colores agrupados en un cuadro ningún efecto causan sin el dibujo, que es el espíritu vivificante de la pintura, así las combinaciones de los sonidos ningún placer pueden causar, ni cabe que interesen; sin la melodía ésta es la sola que hace será la música un arte de imitación de la naturaleza, expresando, con las varias sucesiones de notas y tonos, los diversos acentos de las pasiones; la que, como podría decir el jesuita madrileño con el inmortal Fr. Luis de León, en su hermosa poesía á Francisco de Salinas, produce aquellos sonidos dulcísimos, en que

> . . . . . la alma navega
> Por un mar de dulzura, y finalmente
> En él anegada se anega,
> Que ningún accidente
> Extraño ó peregrino oye y siente. ...!

ó bien, empleando los movimientos, ya lentos, ya rápidos, en la necesaria *medida*, arranca lágrimas de dolor, hace renacer la alegría en el corazón, caer en el abatimiento, alentar el valor ó la esperanza, infundir temor ó sumir en la melancolía, ella, en fin, la que reproduciendo las sensaciones que despertaron en nosotros las imágenes representativas de los objetos físicos, sabe pintar el murmullo del arroyuelo que corre lentamente serpenteando entre la hierba, el estrépito del torrente que de la alta montaña se despeña, el estruendo y espanto de la tempestad, los alaridos de las Furias, la sonrisa de las Gracias, la majestad y silencio de la noche, ó la alegría de un paisaje alumbrado por la clara y ardiente luz del sol.

«Tales efectos, no es posible conseguirlos, en opinión de Arteaga, con sólo la armonía, que viene á ser, con relación á los sonidos, lo que la sintáxis para el discurso. Podrá ella formar un conjunto agradable que halague al oído, pero nunca ejercerá grande influencia en nuestros afectos, que es el verdadero fin de la música teatral; sin que al decir esto, quiera suponer que desconozca su importancia y cuán poderoso auxiliar es de la melodía, siempre que realce ésta, la revista, si necesario fuere, de mayores galas, y no la ahogue con adornos más ó menos extravagantes y revesados, que la hagan perder su prístina belleza.

«Hay, además, que tener en cuenta, que al decir esto el sabio crítico, y al reiterar, en cuantas ocasiones se le presentaban, la importancia de la melodía, obedecía, no sólo á lo que su buen instinto musical y su amor á la verdadera belleza le dictaban, sino que, además, lo hacía influído por el ambiente artístico del país donde moraba al par que por el triste espéctaculo de los desbarros cometidos por los armonistas de su época, á quienes Eximeno había hecho cruda guerra. Por todo ello; por su vivo deseo de sacar la música, aun la teatral de su tiempo, de los malos pasos en que andaba, natural era que dijese, que mientras el compositor permaneciera encerrado dentro de las redes de la armonía, su música do tendría vida ni espíritu; el acento espontáneo y natural de la pasión se convertiría en un intervalo armónico; y la elocuencia musical, en vez de enriquecerse, se empobrecería, al excluir multitud de sonidos aptísimos para conmover, por la sola razón de que no entraban en el sistema arbitrario de los preceptistas; y de que también afirmase, con sobra de razón, que, «mientras la música no haga sentir más que intervalos, consonancias, proporciones y acordes, cuyo poder tan sólo se extiende á titilar los nervios del auditorio con ciertas vibraciones metódicas ó insignificantes, él aplaudiría, sí, la ciencia del músico, pero sólo admiraría aquella álgebra sonora, del mismo modo que los viejos descritos por Homero, que formaban el Consejo de Príamo, admiraban la belleza de Elena, sin que su corazón se conmoviese lo más mínimo.»

«Y si consideraba la melodía como el medio más poderoso para mover nuestros afectos y excitar nuestras pasiones,

y como el fin principal del arte, consecuencia inmediata era que mirase al canto como el medio más adecuado para conseguirlo, poniendo en segundo lugar la música instrumental; y que acerca de ésta, aunque de pasada, hiciera atinadas reflexiones, que son tan de actualidad, que bien pueden ser tenidas como la quinta esencia de modernísimos libros que han alcanzado gran boga, y metido no poco ruido entre la gente música.

«El arte del maestro y del instrumentista, no es, en suma, nos dice, sino un lenguaje imperfecto, con el cual no se llega á expresar sino muy remotamente lo que se quiere, mientras el canto es la más completa y más interesante imitación que las Bellas Artes pueden proponerse por fin..... La Pintura y la Escultura se detienen, por decirlo así, luego que han imitado el escorzo humano: el canto penetra hasta el alma, la advierte de su existencia, despierta su actividad y pinta sus modificaciones más íntimas.» No cabe, á mi juicio, definición más bella del canto, ni tampoco deslinde mejor hecho entre la música instrumental y la vocal.

Cierto es que Arteaga no alcanzó á ver la grande altura á que elevó aquélla el génio del gran Beethoven, pero aún así, su opinión subsiste, y no es exagerado decir que lo que Hanslik ha hecho en su bello y discutido libro (1), no ha sido otra cosa que la amplificación de la tesis sustentada por nuestro jesuíta. La música instrumental, en la que hicieron alarde de su inmenso genio Haydn, Mozart, y el Titán de la Música, como alguien ha llamado al autor de la *Novena sinfonía*, hizo nacer una secta de comentaristas de sus obras no muy desemejante á la de los cervantistas de nuestra tierra, que, dando rienda suelta á su imaginación, explicaron, y han seguido explicando, el cómo y el porqué de todas y cada una de las obras que examinaban, el pensamiento íntimo de su autor al escribirlas, y el que debían producir en los que las oyeran. ¿Y qué ha sucedido? Que, como Hanslick dice, sean sueños de alucinados sus disquisiciones para encontrar en el lenguaje imperfecto de la música instrumental, ideas definidas y ya claramente expresadas y evocadas. No de otro modo, á la verdad, cabe calificar el hallazgo de Oulibichieff, al encontrar en un trino y en un *crescendo* de la overtura del *Don Giovanni*, en aquél, el signo demostrativo del desprecio que le merecía y la animosidad sentida por el héroe de la ópera contra el género humano, y en el segundo, el desfile de los padres, hermanos, esposos y prometidos de las víctimas del *Dissoluto punito*, juicios como el de Marx, que al hacer el análisis de la sonata en *mi bemol*, para piano (op. 81) de Beethoven, *Les Adieux, l' Absence et le Retour*, dice que «el título hace desde luego suponer que se trata de un episodio, en tres fases, de la vida de una enamorada pareja, y que la composición lo prueba luego de un modo claro»; y comparaciones como la de Lenz, que ve en el final de la misma obra, nada menos que «á los amantes abrir sus brazos, como los pájaros que van de viaje abren sus alas», resultando á la postre, visto el manuscrito original de Beethoven, que todo ello es pura ilusión y fantasía, y aquel adiós, aquella ausencia y aquella vuelta, ser referían pura y sencillamente á la marcha del Archiduque Rodolfo, el 4 de Mayo de 1809, y al retorno de S. A. el 30 de Enero de 1810.

«Expuestas sus teorías, Arteaga desciende al terreno de la práctica; pero antes de estudiar cuánto de bueno dijo, haciendo aplicación de aquéllas á la Opera, en las distintas fases de su historia, permitidme que os recuerde á otro español ilustre, que, en más lejanos días, contribuyó, y no poco al desarrollo del arte, y de cuyos inventos puede decirse tomó origen el drama lírico.

«No un exagerado amor pátrio, sino el culto que demandan la verdad histórica y la justicia, hace que deba consignarse que cuanto la música había adelantado en España y fuera de ella en los dos anteriores siglos, era, ante todo, obra de un compatriota nuestro, el andaluz Bartolomé Ramos de Pareja, llamado de Salamanca, donde se hallaba, por el Papa Nicolás V, á Bolonia para ocupar la cátedra de Música, que de antes existía en aquella famosa Universidad. Sus libros *De Re Musica*, allí publicados en 1482 (1), habían causado una verdadera revolución con la innovadora doctrina del *Temperamento*, presentada en sus tiempos por Tolomeo y Dídimo (2), en la que se inició una

(1) *Le Beau dans la Musique. Essai de reforme de l'esthetique musicale, par Edouard Hanslik, professeur a l'Université de Vienne, Traduit del allemand... par Charles Bannelier* París, 1877.

(1) En ellos hace mención Ramos de Pareja, de otra obra que había escrito cuando se hallaba de catedrático en Salamanca, al decir, en el cap. IV del segundo Tratado: *Dum in studio legeremus Salmantino ... in tractatu quem ibi in hac facultate lingua materna composimus.*

(2) *E necessario avertire, come il Rami, nel pensare ad un Temperamento, pare che avesse in mente quello d' il Didimo.....* STORIA DE LA MUSICA, de

nueva tonalidad, y creó una nueva escala, en contraposición del tradicional exacordo (1). Bien que por el pronto fuera tenazmente combatida por los italianos, en especial por Gaffurio y Burcio (2), contestados con no menos ardor que el que ellos habían mostrado en su impugnación, por el ilustre Spatario, solícito defensor de las teorías de su maestro (3), al fin, como toda verdad, se hizo paso, abriendo nuevos y más anchos horizontes á la inspiración de los maestros, llegando á reconocerse la bondad y gran trascendencia de la reforma, al punto que Tiraboschi no vaciló en llamar á Zarlino, que en unión de Togliani, la adoptó y desenvolvió más tarde, «el primer restaurador de la Música, después de Guido Aretino», con injusto olvido de Ramos de Pareja, que era á quien correspondíasemejante calificativo, toda vez que suya era la gloria de la invención (4).

«El nuevo lenguaje que merced á ella se formó, trajo en pos de sí grandes innovaciones en la armonía, admitiéndose el que pudiera darse sin preparación el trítono, con tanto horror mirado en la Edad Media, que se le llamaba *Diabolus in musica*, así como la séptima dominante, su natural consecuencia, é inventada por entonces. Merced á esto, el arte se vió libre de las férreas ligaduras del canto llano; la tonalidad de éste se relegó á sus naturales dominios; dejóse á un lado la de los pasados siglos, y en una palabra, se pudo *modular* más, y más libremente también, adquiriendo de este modo la música mayor flexibilidad y variedad, haciéndose al propio tiempo, más conmovedora y expresiva, con todo lo cual los compositores pudieron variar los tonos, mezclar los colores de la frase musical y llevar á cabo la íntima unión de las palabras con el canto, al modo que lo hacían los griegos, ideal que en vano habían buscado hasta entonces.

'De aquí á la ópera no había más que un paso, y éste le dieron con sus dramas sagrados ó Oratorios (llamados así por el lugar donde se representaban), San Felipe Neri y el español Francisco Soto de Langa, y con sus intermedios, pastorales y óperas, en fin, músicos como Vicente Galilei, Jacobo Peri, Emilio del Cavaliere y Claudio Monteverde, quienes, adiestrados en las Academias que tenían, ya en sus mismas casas, ya en los palacios señoriales de los nobles italianos, empezaron á mostrar los frutos de su ingenio, primero con ocasión de las coronaciones de reyes y bodas de los príncipes y magnates, y luego en los teatros, que abrieron sus puertas al nuevo espectáculo que en el mismo siglo habían de elevar á tanta altura Pergolese y Jomelli

Sería alargar demasiado los límites de este trabajo reseñar detalladamente el desenvolvimiento del drama lírico como asimismo lo hace Arteaga (del cual hora es ya que vuelva á ocuparme), no sin rendir ante todo el debido tributo de admiración á sus compatriotas, el ya citado Ramos de Pareja, en cuyo invento ve también el origen del desarrollo del arte, y Fr. Pedro de Ureña (1). Por eso, y dejando al curioso que de ello quiera enterarse, el que lea á su sabor los varios é interesantes capítulos que consagra á historiar las diferentes fases y transformaciones del drama lírico, desde sus primeros esbozos, *El Combate de Apolo y la Serpiente*, representada en Ferrara con ocasión de las bodas de Francisco de Médicis y Cristina de Lorena; la pastoral del *Transillo*, que con gran aparato puso en escena D. García de Toledo; y *El Sacrificio*, de Agustín Beccari, cantado en Ferrara hácia los años de 1550; espectáculos nacidos al calor del renacimiento de la poesía teatral en manos del Ariosto, de Machiavelo, de Ruccel-

---

Fr. Giambattista Martini. Bologna, 1762, t. 1, disert. 2.ª

(1) «*Una tale necessaria avvertenza, si ricontra ovunque negli scritti dei più scienziati, e nominatamente in quelli del celebre spagnuolo Bartolomeo Rami, pubblico proffessore di teoria musicale in Salamanca, e nella nostra Universita, circa lo scadere del secolo quinto decimo, il primo, per quant'io sappia, a pubblicare l'avvisato necessità d'un Temperamento, onde s' introducessero le Terze e le Sexte all' opera dei concerti.*» Martini, STORIA DE LA MUSICA, ibid

(2) El P. Martini dice de estos dos impugnadores de Ramos de Pareja, que «*sebbene essi ne' loro scritti non ammettessero l' avvisato Temperamento, in fatti, nondimeno, ed in prattica, non poterono non confessare il Comma Sensibile.* STORIA DE LA MUSICA, ibid

(3) *Storia de la Musica*, ibid.

(4) «Pero vamos al Josef Zarlino, reconocido universalmente por el primer restaurador de la Música, después de Guido Aretino No pretendo disputar á Zarlino la gloria que se mereció; pero digo, que para restaurar la Música *siguió las pisadas de un insigne español, que cien años antes había facilitado el camino á la música moderna Hablo de Bartolomé Ramos* Oigase lo que escribe el erudito y elegante abate D Antonio Eximeno, etc.» *Ensayo histórico apologético de la literatura española..... Disertaciones del señor abate D. Xavier Lampillas. Trad del italiano por D.ª Josefa Amar y Borbón*, disert. 6.ª, cap. v.

(1) Arteaga atribuye á éste la invención de una nota musical, que aumentó y enriqueció la escala. El mismo nos dice que en 1669 se publicó en Roma un compendio en español de la obra de Ureña, el cual tuvo en sus manos, y llevaba el siguiente título: *Arte nueva de la musica, inventada por San Gregorio, desconcertada, año 1022, por Guido Aretino, restituida á su primera perfección por fray Pedro de Ureña, y reducida á este breve compendio por J. C.* Arteaga creyó ver en estas iniciales el nombre de monseñor Juan Caramuel.

lai y de Giraldi, y del perfeccionamiento de las artes del dibujo, bajo el mágico pincel de Rafael de Urbino y del Peruggino, fijémonos, con el ilustre escritor cuyo libro voy analizando, en lo que él llama Edad de Oro de la ópera italiana, ó sea en aquella época en la cual brilló sin rival Metastasio, y florecieron maestros como Scarlatti, Leo, Pergolese, Vinci, Jomelli, Buranelli, Terradellas, Pérez y Durante; instrumentistas como Tartini y Corelli; cantores como Farinelli, Caffarielli, Gizzielli, Guarducci, Guadagni y Pacchiarotti, y cantantes como la Victoria Tessi, Faustina Bordoni, la esposa del gran Hasse (Il Sassone), y Mariana Bulgarini, que á sus méritos como artista unió, como es sabido, la gloria de sacar de la pobreza en que se encontraba, y darle á conocer, al gran poeta cesáreo.

«En éste, ó sea en Metastasio, ve Arteaga al gran maestro, claro á la vez que profundo, tierno al par que sublime, «ligero como Anacreonte, insinuante como Racine, conciso y grande como Alceo; en quien se conciertan la armonía de la lira griega, el carácter romano, la urbanidad francesa y la sensibilidad italiana. ...; cuya musa es la paloma de Venus, que viene á apagar su sed en la copa de Anacreonte..., y cuya elocuencia es el *lene tormentum* de Horacio, aplicado al corazón» Los argumentos de sus óperas, en alguno de los cuales toca á los umbrales de la tragedia, no son ya los delirios de la mitología, sino sucesos históricos, en que la verdad y el buen sentido resplandecen; el amor, elemento principalísimo de todo drama, y cuya filosofía, dice Arteaga, nadie, antes del renombrado poeta sintió tanto como éste, no es tampoco en sus poemas, ni el platónico, embellecido en Italia por la gentil musa del Petrarca; ni aquel que nacido en los libros de caballería, y cantado por los poetas sicilianos y provenzales, convirtió á la mujer en objeto de extraña adoración y al amante en un héroe; y menos el comercio de voluntades, ensalzado por el Ariosto y Aretino; sino la irresistible y seductora pasión, nacida, tanto ó más que de los atractivos de la belleza, de los encantos de la virtud. Por último, en el estilo de las óperas metastasianas, mira unidas la concisión con la claridad, la rapidez con la flexibilidad, la igualdad con la variedad, lo musical con lo pintoresco; que todo en él es fácil y expedito, y hasta las palabras parecen inventadas adrede para ser colocadas donde el poeta quiere y como quiere, encontrando el músico en todas las escenas y en todas las situaciones del drama, copiosa fuente de expresión, y mina inagotable de trágica sensibilidad, que, inspirando ó inflamando su espíritu, le hace crear obras de verdadera importancia, y algunas de ellas de imperecedera gloria.

»Con tales elementos, cuya bondad sobrepujaba en mucho los defectos de que adolecían las obras de Metastasio (y ciertamente no se ocultaban á los perspicaces ojos de Arteaga, pues que clara é imparcialmente los señala), vínose á unir para el engrandecimiento del drama lírico, la poderosa ayuda de los grandes maestros antes citados. En sus manos, el arte da un paso de gigante. Relegóse á los músicos mediocres y aferrados al escolasticismo bárbaro, tan duramente maltratado por Eximeno, las fugas, los cánones, y todo aquel enredoso tejido de indigestos contrapuntos: aquella gótica usanza, así llamada por dicho escritor, de acertijos y logogrifos musicales, tan agradable á los ojos de sus partidarios al leerla, como, á veces, cruel á los oídos de los que la escuchaban; falta de todo gusto y de toda melodía, y que, en último resultado, sólo producía alucinación á los eruditos, fatiga á los compositores, y horrible tedio en los adormecidos oyentes. Túvose en cuenta todo lo que había escrito el famoso Benedetto Marcello, en su célebre *Teatro alla moda*, que tan al desnudo puso los defectos de que en su tiempo adolecía el drama lírico; y la expresión, alma y espíritu del arte, que viene a ser á la música lo que la elocuencia al discurso, fué lo primero á que atendieron aquéllos. Púsose gran cuidado en imitar el acento natural de las pasiones, estudiando la analogía entre el sentido de las palabras y los signos musicales, el ritmo poético con la medida, y el modo más cabal de expresar los diversos afectos que sentían los personajes del drama; y ante el deseo de que el sentimiento dominara, se desechó cuanto pudiera obscurecerle, á despecho de los armonistas rutinarios, mostrando, ante todo los compositores, el deseo de conservar una unidad melódica, «regla fundamental de la música, como lo es de todas las Bellas Artes», de manera que la atención y el interés del auditorio se concentraran en un solo punto: y armonía, compás, movimiento, modulación, melodía, y hasta los acompañamientos de la orquesta, todos se concertasen recíprocamente, y no hablaran sino un solo lenguaje Así lo hicieron Scarlatti y Leo, cuyas arias están adornadas con ricos y brillantes

acompañamientos; Vinci, cuyo trágico último acto de su *Didone abbandonata*, superó, al decir de Arteaga, á cuanto tienen de fiero y terrible los cuadros de Julio Romano; Pórpora y Rinaldo de Capua, que elevaron el recitado á gran altura, maestros, además, en escojer los instrumentos de la orquesta más adecuados para dar á aquél más relieve y expresión; Jomelli, tenido por el Horacio de los compositores, notable por su fecundidad y por el brío de sus obras; por último, para no multiplicar citas, el gran Pergolese, inimitable por su sencillez, al par que por la gramleza del estilo, por la verdad de expresión en los afectos, no menos que por la corrección y unidad del diseño, que así supo mostrarse grave, majestuoso y sublime en el *Stabat Mater*, vivo, impetuoso y trágico en la *Olimpiada* y en el *Orfeo*, como gracioso, picante y lleno de *vis cómica* en *La Serva Padrona*.

«A este adelantamiento y perfección contribuyó, y no poco, el que tuvo la música instrumental, merced á los ya nombrados Corelli y Tartini, del primero de los cuales decian sus contemporáneos, que si no era grande el catálogo de sus composiciones, debíase á que seguía la máxima de Zeuxis: «*Pinto despacio, porque pinto para todos los siglos*»; y del segundo, gran admirador del Petrarca, que había comprendido toda la verdad del precepto de Horacio: *Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem*, brillando sus obras por una gran unidad de pensamiento, aurea ingenuidad, incomparable sencillez, y aquel patético tan grato á las almas delicadas, cuanto difícil de definir.

«Y natural era que el canto, enseñado por los mismos maestros compositores y por los que seguían sus doctrinas, respondiese en un todo á la idea que aquéllos tenían del arte. Y así los cantantes pusieron especial empeño en imitar, cuanto les era dable, el acento natural de las pasiones; en expresar bién, ya el dolor, ya la alegría; en preferir lo natural á lo difícil, y el estilo del corazón al de bravura, usando prudentemente de los adornos que á veces los maestros, y aún ellos mismos, añadían á la melodía, y huyendo de toda prodigalidad nociva á la expresión. Por ello cuidaron también de atemperar la agilidad natural de la voz, no al arbitrio del que la poseía, sino á la índole y naturaleza del canto; de acomodar la prosodia de la lengua con el acento musical, de manera que se oyeran claramente las palabras; de acompañar con gesto apropiado y conveniente los movimientos del canto y el carácter de los personajes; y, en una palabra, de llevar al sumo grado de perfección posible, «el interés, la ilusión y el deleite, grandes fuentes de la mágica teatral».

«No duró, sin embargo, mucho el estado floreciente de la ópera italiana que acabo de describir. En los tiempos en que Arteaga escribía, hallábase en una notoria decadencia, que él mismo nos pinta, y en que aparece el crítico de actualidad. Cuáles fueran las causas de ella, nuestro jesuita las dice y detalla, y bién que en alguna no esté, á mí juicio, en lo cierto, al señalar las más de ellas, vése resplandecer aquél espíritu de observación y aquel buén sentido, notas características de tan culto y elegante escritor.

«En su opinión, compositores músicos, poetas, cantantes, y hasta el mismo público, todos contribuyeron á desviar el drama lírico de su verdadero cáuce.

«Por lo que á los compositores atañe algunas de las observaciones que apunta, son tan de actualidad y tan aplicables á muchos de los pseudo-imitadores de Wagner, y aun más á los que admiran los partos de tales ingenios, que no parecen escritas sino para nuestros días. «Cuando las artes, dice, llegan á cierta altura, con principios fijos, y cuando el tiempo ha hecho distinguir la verdad de los errores, entonces todo el que cultiva una profesión quiere distinguirse de su compañero. Deseoso de ser grande, más con la alabanza propia que con la de los demás, trata de avanzar en su carrera por senderos no trillados por otro. De aquí el amor á la singularidad, el desprecio por los antiguos métodos, el alejarse de los maestros y el creer que lo hacen mejor que todos ellos, cuando no siguen sus huellas.» Y por si esto no fuera bastante, añade en otro lugar: «Esta enfermedad tiene su origen en dos principios irremediables del humano espíritu: la inquietud y la vanidad. Por un efecto de la primera, sucede que no sabiendo poner el hombre límites á sus propias facultades, y deseando siempre mas de lo que tiene, le halagan al principio los acordes naturales y sencillos, aquellos que nacen espontáneamente del argumento, y puede hallar fácilmente el compositor. Pero muy presto, no encontrando la novedad y la sorpresa que motivaban su placer, busca otros tonos más picantes, que despierten ó exciten su ya fastidiada sensibilidad; tonos que, por la misma razón, se convierten, pasado algún tiempo, en fríos é insípidos, cayendo en el olvido, y dando lugar á otras modulaciones mas vivas, cuyo

efecto inmediato es dañar y corromper el oído acostumbrándole á la caricatura en vez de la sencillez. Por lo que hace á la vanidad, ella es causa de que no pocos tengan complacencia en buscar lo rebuscado y difícil. La manera natural y fácil, por serlo, parece reservada al vulgo. El sentirla no cuesta nada, no es efecto del saber ni del ingenio, sino de una disposición especial, que, si bien es dada á poquísimos por el cielo, todo el mundo cree poseerla. La ambición, por tanto, no se satisface con tales sencillas bellezas; prefiere lo extraordinario y bizarro; lo que supone algún esfuerzo de la mente para comprenderlo, porque esto hace honor á la penetración y á la doctrina del hombre vano, mostrándole con la una y con la otra, muy superior á las comunes inteligencias.....; llegando al punto de cerrar sus ojos á los atractivos de la naturaleza, temeroso de que el mostrarse sensible á ellos, le haga decaer en la reputación de hombre docto, que en tanto aprecio tiene, é incurrir en la debilidad de tener placeres comunes al vulgo.»

«Y cuando estos motivos no llevaban á los compositores á tener un estilo caprichoso, y á buscar un falso refinamiento, que podría lisonjear su vanidad, pero que seguramente arruinaba el arte, haciendo que el acento musical, ahogado por una armonía artificiosa y complicada, dejara de ser la expresión más exacta y cercana de quellos tonos naturales en que prorrumpe el hombre cuando se siente oprimido del dolor, de la ira, de la alegría ó de cualquiera otra pasión impetuosa y viva, y la idea melódica, más que el lenguaje del afecto, fuese una frase retórica del armonista, bastaba la pobreza de ingenio de que adolecían tales maestros, para que el arte decayera. Faltos de inspiración propia, su labor consistía en recoger de aquí y de allá, en los papeles de los compositores que pasaron, y aun de los que vivían en sus tiempos, rasgos y pensamientos, que mal hilvanados y peor zurcidos, formaban un mosáico compuesto de tan variadas piedras como estilos tenía cada uno de los que sin conciencia expoliaban; ó en convertir el drama lírico en un insípido conjunto, falto de toda unidad, y sembrado de ideas melódicas, tales como se deslizaban de la pluma del compositor, sin la lima que dá el estudio, ni la sensatez que se adquiere con la reflexión; no teniendo aquéllos en cuenta para nada al escribirlas, ni la situación del drama, ni el carácter de los personajes, ni el sentido de la letra; y donde, en fin, faltando en absoluto la *expresión*, que para Arteaga es «la imitación embellecida de un sentimiento determinado», la música se convertía en un lastimoso conjunto de bambochadas caricaturas y falsos ornamentos, que, en suma, la reducían á ser, como decía Tartini, un *arte insignificante de combinare i suoni*.

«Nuestro insigne escritor, que una vez más insiste en que la imitación de la música instrumental es demasiado vaga y genérica, comparada, sobre todo, con la vocal, más fiel, más circunstanciada y más inmediata, no niega por eso que la orquesta sirva de poderoso complemento á la voz humana, antes al contrario, reconoce que el canto no basta muchas veces para hacer entender bien al auditorio toda la pasión que agita el alma de un personaje del drama; y que hay matices en las pasiones, contrastres entre las ideeas, alternativas de los sentimientos, silencios en que nada se dice, porque se querría decir demasiado, y circunstancias en que se anhelaría tener cien lenguas, para revelar con ellas el tumultuoso tropel de sentimientos de que somos víctimas; casos todos en que la orquesta es «una especie de nueva lengua, inventada por el arte para suplir la insuficencia de aquella que nos fué dada por natura». Pero aun así, llevado de su pasión por el *bel canto*, mira el desarrollo de la música instrumental, que con sobrada razón atribuye á la influencia germánica, como nocivo al drama lírico, citando en apoyo de su opinión, el que Gluck, en su prefacio de *Alceste*, tenía escrito, que la dicha música «debe ser para la poesía, lo que para un dibujo bien ideado la vivacidad del colorido, ó el contraste de luz y sombra para las figuras»; y anatematiza el abuso que creía ver en la demasiada intervención de la orquesta en la ópera, y hasta el número y calidad de los instrumentos que en ella tomaban parte, al observar que el canto se veía, á veces, ahogado por aquéllos, oyéndose árias, acompañadas de tal guisa, que, más que otra cosa, parecía una pelea entre dos ejércitos enemigos en el campo de batalla».

«No salían mejor parados de la crítica de Arteaga, los cantantes, los poetas y el público mismo. Enemigo declarado de los Farinelli, Guadagni y Caffarielli, no puede avenirse á que representen César ó Alejandro, (1), y menos consen-

(1) Menos aún, seguramente, le placería ver lo que cuenta un contemporáneo: «En Nápoles, dice, la Barrati hacía de hombre, y Marianini, con seis piés de alto, representa un papel de mujer en el Teatro de la Argentina.»—*L' Italie galante et fami-*

tir que al excesivo lujo de adornos de que los compositores hacían gala para ocultar, las más veces, la pobreza de sus ideas melódicas, añadiesen, aún todavía, los cantantes, otros de su propia cosecha, sin dárseles un ardite de la situación del drama, ni del personaje que representaban, y «como si hubiesen hecho, en escritura ante notario, renuncia solemne del buen sentido», subvertieran y volviesen de piés á cabeza cualquier parte del melodrama. ¿Ni como llevar con paciencia, él tan amante de la verdad, á Radaminto, herido en un brazo por Tiridate, accionando todo el tiempo con él como si le tuviera sano?; ver á Arbace, aparejado para envenenarse, cantar una ária empuñando la taza que tenía la fatal ponzoña, dándola vueltas y más vueltas como si estuviera vacía?; ó contemplar á Eponina, que habla á Vespasiano, y en vez de arrojarse á sus piés, prescinde de él en absoluto, y sin respeto alguno, se pasea por el escenario, y canta dirigiéndose al público, con una mímica inverosímil y ridícula, como si ningún otro fin la llevara allí que el de atraerse la atención; y que mientras esto acontece, «su majestad Vespasiano pase garbosamente su tiempo, afectando un aire de disipación que enamora, mirando una por una las multiformes cimeras y las pintadas plumas de diversos colores que se mueven en los palcos, salude á sus amigos y conocidos de la platea, sonría con el apuntador ó con la orquesta, mire las sortijas que lleva en la mano, marque el compás, ó componga la cadenilla del reloj con gran gentileza?» (1).

«En cuanto á los poetas mediocres, que por su parte contribuían á los males deplorados por Arteaga, baste decir que los califica de «insectos de literatura, de aquellos que zumban en torno de las más fangosas aguas palúdicas del Parnaso», y de «viles esclavos del empresario, del compositor y de los cantantes, que no tienen de poetas más que el nombre y el oprobio de profanarle», para que se comprenda cómo consideraba que realizaban su misión. No era de extrañar, por tanto, que se lamentara del estado mezquino é infeliz en que yacía la parte poética de los dramas líricos, verdadera y única fuente de la expresión en el canto; estado en que ni el teatro conservaba sus derechos, ni la lengua sus privilegios, ni la música encontraba imágenes que reproducir, ni ritmo que seguir, ni el buen sentido interés fundado en las pasiones; y en que á cada paso se ponía á prueba la paciencia del espectador que asistía á la representación, y se ofendía el gusto del lector que tuviese ánimos para pasar los ojos por un libro, hecho con tanto arte y con tales pies forzados como el que Arteaga nos describe en el curioso diálogo entre un empresario y un poeta, y que da la marca segura de lo que eran todos ó la mayor parte de los *librettos* de aquellos tiempos.

Y por lo que hace al público, al cual, según he indicado, miraba como cómplice de los males de que se dolía, no cabe decir que saliera mejor librado de manos de nuestro escritor, que los ya nombrados; tan sin piedad lo trata, y de tal modo lo desmenuza y tritura, al ver su glacial indiferencia, y cuán fácilmente se dejaba arrastrar por los senderos del mal gusto. La ópera, «aquel soberbio y dispendioso espectáculo (y permítaseme que transcriba sus pala-

---

lière au XVIII*me siècle*, por Charles de Brosses: París, 1855

(1) Estos y parecidos defectos fueron también objeto de censura por parte del jesuita Eximeno, en su *Origen y Reglas de la Música*, y más aún en su *Don Lazarillo Vizcardi*. En esta novela, después de contar menudamente uno de los interlocutores de ella, los primores, gracias y travesuras que un cantor hizo en la representación, á que asistió, de la *Dido abbandonata*, de Piccini, en que el dolor de Eneas «el músico se lo llevó con sus vuelos por el aire», lo cual no quitó que el público le aclamase, diciendo que *cantaba como un ángel*, describe así la manera cómo el actor estaba poseído de su papel: «Nuestro músico, al comenzar su ária, se plantó como un poste, á la derecha de su confidente, con quién debía desahogar su pena. Mientras la introducción de la orquesta, gargajeó dos ó tres veces, y con los ojos abiertos de par en par, registró todo el teatro, y puesta la mira en uno de los palcos, hizo un gesto á su confidente, como que le decía, *allí está la tal, ó no está la cual*. Clavó el dedo pulgar de la mano izquierda en la cinta del toneléte á la heróica, y no le desclavó hasta concluir el ária; alargaba de cuando en cuando la derecha á su confidente, y nada más. La actitud del cuerpo, era la de un hombre que se dispone á ejecutar cosas difíciles, de modo que en las cadencias se le veía erguir el cuello, levantar los hombros é hinchar las ijadas; los ojos siempre del todo abiertos, y, por lo común, inmóviles; en los pasos fáciles, solía acompañar con ellos la mano derecha hácia su confidente, y en las pausas y *ritornelos*, los paseaba por los palcos vecinos, y alguna vez, saludaba á alguno de ellos, con la sonrisa en la boca. Con esta actitud de cuerpo, de ojos y de manos, cantó toda el ária, dándonos á entender claramente que en lo que menos pensaba era en la lastimosa situación del personaje que representaba, y que todo su conato era ejecutar primores difíciles y granjearse aplausos, como lo consiguió.»

De otro actor cuenta el mismo personaje de la novela, que, «después que el bueno de Eneas, por el dolor de deber abandonar á Dido, había vertido un mar de lágrimas, se había agitado y desesperado, al ir á comenzar el ária, se plantó en el teatro, más frío que un carámbano, miró á todas partes, se limpió el sudor y tomó tabaco».

Don Lazarillo Vizcardi. Investigaciones músicas con ocasión del concurso á un magisterio de Capilla vacante, recogidas y ordenadas por D. Antonio Eximeno—Madrid, 1872, t. I, cap. V.

bras, como pintura fiel de los usos y costumbres de aquel entonces), era una diversión de gente ociosa, que no sabía en que gastar el tiempo, y compraba, al precio de cuatro ó cinco *paoli*, el aburrimiento de cinco ó seis horas, para disipar las cuales, no bastando el prestigio y la ilusión de los sentidos, acudían a la continua charla, al galanteo, á la murmuración, y hasta el juego, no prestando atención alguna al espectáculo, sino cuando abría la boca un cantor favorito. Entonces se oía á éste en medio de un profundo silencio, y al concluir, prorrumpían todos en estrepitosas y fanáticas aclamaciones de *¡bravo! ¡evoica!*, terminado lo cual, se tornaba á la disipación anterior, en la que parecía oírse, como Horacio decía de los teatros de Roma, el viento que muge en el fondo de los bosques del Gárgano, ó el agitado movimiento del mar Toscano».

«Estudiados los fundamentos del brillante edificio que podrían las Bellas Artes elevar al placer, no menos que á la gloria de una nación, como nos dice Arteaga, dedica éste un largo capítulo, el penúltimo de su obra, al baile pantomímico, al cual considera como uno de los principales ornatos de aquél, hasta el punto de afirmar, que pasarle en silencio sería tanto como olvidar, entre las reglas de la arquitectura, aquellas que enseñan el modo de embellecer una fachada, ó hacer luminoso y capaz el ingreso de un palacio. Al efecto, examina su origen, su aplicación y oficio en el teatro, su introducción y progresos en Italia, y, por último, los abusos en él introducidos. Dejando al que guste el que saboree á sus anchas las noticias que Arteaga nos da, las observaciones que las acompañan, y hasta las descripciones de algunos famosos bailes, bástame decir que en el tal capítulo se considera la danza (entiéndase bien, la honesta y verdaderamente artística, pues que no era dable admitiera toda otra que no lo fuera) como un arte representativa y sujeta á las mismas leyes que las demás de imitación, de tal modo, que no vacila en creer que bien pudiera escribirse una Retórica y Poética de los bailarines, más útil, dice, y más conveniente de lo que se cree, á la manera que Aristóteles y Horacio la hicieron para poetas y oradores. Aun dada la unión de las Bellas Artes y el fraternal consocio de la Danza, la Poesía y la Música, reconoce que ya no pueden las tres, como entre los antiguos sucedía, intervenir constantemente y á la par en el drama lírico moderno; pero del propio modo, y dominado por su buen gusto, no admite la novedad que en sus tiempos se usaba, de que el baile fuera un intermedio de la ópera, con detrimento del interés de ésta, toda vez que la acción de ella se suspendía, el drama se mutilaba y la atención del espectador era distraída inoportunamente, siendo tal invención tan lógica y apropiada al caso, como pudiera serlo la del orador que dividiendo su discurso en tres partes, al final de cada una de ellas, se pusiera á danzar, dejando para después la prueba de cuanto había alegado en su anterior peroración. Nuestro escritor considera al baile como auxiliar, y de no escasa valía, del drama lírico, pero sólo cuando las exigencias de éste lo demanden y su cooperación esté justificada. Y por lo que atañe á la manera ó modo de ser, no puede admitir otra que aquella que idearon Picq, Vestris, Salomoni, Viganó, Clérico y otros de no menor fama, y á la cual añadieron los encantos de su música los más afamados maestros, y entre ellos nuestro Vicente Martín, el autor de la *Cosa rara*.

«De la dicha danza á la que nuestro autor veía en los teatros italianos de su tiempo, había un mundo de distancia, como nos lo prueba de modo claro Supuesto que el fin que la mímica debe proponerse, ha de ser el de representar con los gestos una acción, que excite, en el que la mire, interés é ilusión; supuesto, también, que lo que promete, ó debe prometer, el inventor de un baile, es hacer comprender al espectador de modo claro la acción que pone delante de sus ojos, regularla con las leyes que el buen sentido prescribe, y dar mayor energía al espectáculo dramático; y supuesto, por último, que lo que el ejecutante de un baile debe tratar de hacer es no separarse del dibujo, digámoslo así, diseñado por el inventor, olvidarse que es bailarín, para no ser más que pantomímico, y no usar otros gestos ó ademanes que aquellos cuya significación esté fijada por una especie de convención, para que puedan ser entendidos por los espectadores, pregúntase Arteaga si en la práctica se realizaban tan bellas palabras, y la respuesta que se da prueba cuán lejos estaban éstas de tener cabal cumplimiento. No niega que la mímica, considerada como un lenguaje mudo de acción, tenga en sí misma una grande energía, generadora de interés y de ilusión; ni tampoco que el baile pueda sobrepujar á la pintura y escultura en lo vario y selecto de las actitudes y en el incomparable

privilegio que tiene de bosquejar una série de movimientos, que no es dable á los pintores y escultores, condenados á no expresar sino un solo gesto en las figuras; concede que es posible que hubiera habido bailes en Italia, que bien compuestos y ejecutados, y acompañados de excelente música, apropiada al caso, causaran, como se decía, en los espectadores, parecida, y á veces mayor impresión que el de una tragedia recitada; pero tales efectos de la mímica, en sus tiempos eran accidentales, y los bailes de entonces adolecían de vicios intrínsecos, que nunca podrían extirparse, predicción que el tiempo no ha hecho más que confirmar. Muy otro era, en verdad, aquel espectáculo, y muy otros los resultados que producía, no siendo por ello de extrañar que queriendo cortar el mal de raíz, pidiera que se desterrara de la escena Ni que otra cosa podía querer un hombre tan amante del drama lírico, cuando veía que el vulgo, estragado su paladar artístico, lo postergaba ante el espectáculo de la danza, que hablaba más á sus sentidos; que fomentaba la inercia mental, cualidad harto común al humano espíritu, invitando al espectador á ver, sin obligarle á pensar, como forsosamente tenía que hacerlo en la tragedia, en el drama y en la ópera misma; y que, en vez de los honestos deleites del espíritu daba lugar á la contemplación de la belleza física, y tal vez, si el pensamiento fantaseaba á que no lo hiciera pbr buenos caminos!

Arteaga anunció en sus *Revoluciones del Teatro italiano*, que se preparaba á escribir unas *Memorias para servir á la Historia de la música española*, ó sea *Ensayo sobre la influencia de los españoles en la música italiana del siglo* XVI. De presumir es que no realizó su propósito, y si lo hizo, desgraciadamente no han llegado hasta nosotros. En cambio, hemos podido avalorar sus notables *Disertaciones sobre el ritmo*, obra más bien de disquisición histórica que de crítica, y admirar una vez más la suma de conocimientos y la profundidad de talento que adornaban al preclaro jesuíta, en el «más metódico, completo y científico de los libros de estética pura del siglo XVIII», como le califica el docto Menéndez y Pelayo (1), que escribió y lleva por título *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación* (2), hermosa producción del humano ingenio, y felicísimo coronamiento de la noble empresa á que dedicó su vida entera.

«*La belleza ideal*, es decir, «el arquetipo ó modelo mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre, después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos»; ó de otro modo, «el modelo mental de perfección, aplicado por el artífice á las producciones de las artes, entendiendo por perfección, todo lo que, imitado por ellas es capaz de excitar, con la posible evidencia, la imágen, idea ó afecto que cada uno se propone, según su fin é instrumento», que de ambos modos la define Arteaga, es, como de su título se desprende, el objeto del libro.

«Dadas sus teorías, lógico era que insistiese en aseverar, que el fin inmediato de las Bellas Artes es imitar la naturaleza; que entienda que tal imitación consiste en representar los objetos físicos, ideas y sentimientos, con un determinado instrumento, que en poesía es el metro, en música los sonidos, en pintura los colores, en escultura el mármol y el bronce, y en el baile las actitudes y movimientos del cuerpo, reducidos á cadencia y medida; y que considere que el fin de esa representación es excitar en el ánimo de quien la observa, ideas, imágenes y afectos análogos á los que causaría la presencia real de esos mismos objetos, pero con la condición de hacerlo por medio del deleite, de cuya particularidad ha de resultar que la imitación bien ejecutada debe aumentar el placer en los objetos gustosos, y disminuir el horror en los desapacibles, convirtiéndolos, cuando lo permita la naturaleza del instrumento, en *agradables*. Marca luego los linderos que separan la copia de la verdadera imitación, y encuentra

(1) *Historia de las ideas estéticas en España*, t. III, vol. I, cap. I.

(2) *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, por D. Estéban de Arteaga, matritense, socio de varias Academias..... En Madrid, por don Antonio Sancha, 1789.

Hablando de esta obra Arteaga á Forner, en la carta original que ya he citado, dice: «Tales circunstancias me hacen sumamente agradable la noticia que Vd. me dá, que no le ha disgustado mi producciongilla sobre la *Belleza ideal*, ateniéndome al antiguo aforismo: *Laudari a laudando vivo*. Aunque, á la verdad, no se me oculta que en semejante juicio ha tenido más parte la natural cortesanía de Vd. y el interés nacional, que la justicia; pues, por lo demás, no dexo de conocer quánto falta á aquella obra para poderse llamar perfecta, no habiéndola yo dado más que por un ensayo, ni pretendido tratar la materia con la extensión y brillantez de que es capaz. Temo, sobre todo, que el lenguaje castellano no me haya salido con el primor y pulidez que yo hubiera deseado y que tanto aprecian hoy los eruditos; en lo que merezco alguna disculpa, así por la falta de exercicio, como por tener la cabeza llena de expresiones, frases y modos de hablar extranjeros, inevitables absolutamente en quien hace veintitrés años que se halla fuera de su patria.»

que en ésta no se imita el original, como lo hace el copiante, con una semejanza absoluta, sino con la de que es capaz la materia ó instrumento en que trabaja; y por eso lleva la imitación hasta donde llega la flexibilidad de aquél, y *cuando por su naturaleza* el mismo no alcanza á más, entonces el artista no procura ocultarlo, antes bien lo manifiesta, para que, observándose la dificultad de su intento, y la indocilidad del medio, se admire más el talento de quien pudo llegar á tanto.

Bajo este supuesto, Arteaga sienta los siguientes principios: que lo que se busca en las producciones de las artes no es la copia, que exige conformidad perfecta, sino la imitación; que lo que el público admlea en ésta, no es la sola semejanza con el original, sino la dificultad vencida; que para hacer resaltar el mérito de la dificultad, es necesario disimular y suprimir no pocas circunstancias de la verdad; y, por último, que la admiración es tanto más grande, cuanto más indócil el instrumento de que se sirve el artífice, y mayores también los obstáculos que ha debido superar en la imitación.

«Y puesto que de la naturaleza imitable se trata, bueno es saber lo que por *ella entendía Artenga, así como hacer* constar, que aclarando en este punto sus ideas más que lo hizo en las *Revoluciones*, muestra cuán lejos estaba su naturalismo, del remozado, intransigente y antiestético de nuestros días, al cual un profundo pensador católico no ha vacilado en calificar de «la más grande herejía artística, que despoja al arte de su corona, humilla al genio y ataca en su parte más elevada la estátua de la belleza».

«Para nuestro autor, la naturaleza es «el conjunto de seres que forman este universo, ya sean causas, ya efectos, ya accidentes, ya cuerpos, ya espíritu, ya Creador, ya criaturas....., con tal que el objeto sea capaz de recibir imágen material y sensible»; condición, ésta, lógica en quien, profesando como filósofo la doctrina sensualista, tal como él, Eximeno y otros la entendían entonces, dentro siempre de sus creencias católicas, no admitía idea cuyo origen no estuviese en los sentidos. Pero si veía el fin del arte en la imitación de la dicha naturaleza, nada pugnaba más á su criterio y buen sentido artístico, que el divorcio entre el naturalismo y el idealismo, los cuales, por el contrario, debieran, á su juicio, vivir en íntimo consorcio, causa eficiente, al par que la más poderosa, de la perfección de las obras de arte. Así nos lo declara en un hermoso párrafo, que no resisto á la tentación de copiar textualmente, y, puede decirse, constituye su *profesión de fe* en tan importante y debatido asunto: «Un todo bello, dice, debe componerse de partes integrantes, que concurran cada una de por sí á acrecentar la Belleza. Por tanto; además del arquetipo de perfección que resulta del conjunto de atributos que se hallan en un objeto, es necesario considerar también el modelo de perfección á que pueden reducirse los elementos que le componen. Así, en cualquiera producción de un artífice, pueden concebirse dos géneros de belleza ideal: uno que resulta del modo con que supo coordinar las partes, con relación al todo, otro de la habilidad con que dispuso las partes, relativamente á sí mismas; ó por explicarme con más brevedad, hay belleza *ideal de pensamiento*, y belleza ideal de ejecución. No es posible que se dé obra alguna de arte, donde no aparezca *más ó menos* uno de los dos mencionados géneros. Es, por tanto, una preocupación, nacida de haber reflexionado poco sobre estos asuntos, el distinguir los profesores de una facultad imitativa en naturalistas é idealistas. Digo que es una preocupación, porque no hay idealista que no deba tomar de la naturaleza los elementos para formar su modelo mental; como tampoco hay naturalista que no añada mucho de ideal á sus retratos, por semejantes que los juzgue y cercanos al natural. De suerte que todo naturalista es idealista en la ejecución; como todo idealista debe necesariamente ser naturalista en la materia *primitiva* de su imitación. Y si tiene algún fundamento esta vulgar distinción, no puede ser otro *que* el *más ó el menos*, esto es, la mayor ó menor porción de Belleza ideal que cada uno introduce en sus producciones, y el diverso género de Belleza con que las exorna. Llámanse idealistas por excelencia, los que lo son en las partes principales, como la invención, la composición y el dibujo, y naturalistas, los que no añaden cosa alguna á la naturaleza en este género, aunque la añadan mucho en las partes subalternas . .. Pero esta vulgar acepción de las palabras no puede influir en la explicación filosófica de las cosas, por lo que es preciso confesar, que no hay, como apuntamos arriba ni puede haber producción alguna del arte, donde no se halle lo uno y lo otro,

«.....alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amice» (1)

(1) Horat. Post. 410.

«Para quedar convencidos de esta verdad, no hay más que acordarse..... que la labor del artífice debe ser imitación y no copia; y que la idea de imitación incluye necesariamente la de levantarse sobre la naturaleza ordinaria, acomodándola al fin que el arte se propone» (1).

«Dados estos principios generales, base y fundamento del estudio que Arteaga hace de la Belleza ideal forzoso es que omita cuanto dice ya más concretamente de la naturaleza; de la naturaleza bella, en cuanto sirve á las artes de objeto de imitación; y de los diversos grados de ésta; así como los capítulos que dedica al ideal de las cosas morales, en cuanto son objeto de las artes de imitación; á las causas de la tendencia del hombre hácia la clase de belleza que analiza; á las ventajas de la imitación ideal sobre la servil, y al estudio del dicho ideal en la poesía, en la pintura y en la escultura, para fijarme en el que del mismo hace en la música y en la pantomima.

«El amor que profesa á la música no le quita reconocer que es el arte que posee menos recursos de imitación, pues ni ésta es tan evidente, ni especifica su objeto con la precisión del verso, de los colores y los contornos; y por eso cree que la belleza ideal es más necesaria aun en la música que en las demás artes representativas. Y ampliando su tésis, inquiere aún más, y explana las causas de ello, encontrándolas en que su manera de imitar es siempre indeterminada y genérica, cuando las palabras no individualizan el significado de los sonidos; de lo que nace, que para fijar la atención del oyente, sea menester proponerse un motivo ideal á que se refieran todas las modulaciones; en la particular obligación que tiene la música de halagar y deleitar los oídos, lo cual no puede conseguir sin disponer los acentos ó las vibraciones de modo agradable y artificioso, esto es, sin entresacarlos de las demás, y reunirlos bajo un concepto general, en la mutación grande á que se sujetan los acentos de la voz humana ó las vibraciones de los cuerpos sonoros, cuando pasan á formar intervalo armónico; y, por último, en la distribución de los tonos y semitonos, especialmente cuando éstos forman los modos mayor y menor, según las diversas escalas, cuya oportuna colocación no puede conseguirse sin el auxilio de signos que no existen en la naturaleza.

«La Belleza existe en la melodía, en la armonía, en el ritmo y en la modulación, y dicho se está que Arteaga, partidario ardiente, con sus ribetes de intransigencia, como ya ha podido verse, de la melodía, á ella ha de conceder el que sepa mejor imitar la naturaleza, aun cuando lo haga más obscuramente que las otras artes representativas. Así como la descripción de la tempestad, en Virgilio, tan sólo es la unión de muchos fenómenos físicos, que acaecen en la tierra, en el mar y en el aire, con ocasión de alguna tormenta; y el carácter de Augusto ó de Tito, un agregado de máximas morales y de acciones generosas, esparcidas en la historia, aunadas por el poeta, y atribuídas á un individuo determinado; así también, una ária, un dúo, un trío, un motivo musical cualquiera, no son otra cosa que un artificioso conjunto que forma el maestro, de las inflexiones más agradables que se oyen en las voces humanas, cuando los hombres están poseídos de una pasión, ó de las vibraciones que se reflectan en los cuerpos sonoros. Pero al paso que Arteaga muestra que la imitación de la melodía consiste en pintar, con sucesión progresiva de sonidos agradables, los objetos físicos y morales de la naturaleza, moviendo los afectos de quién la escucha, consecuente con lo que de antes tenía dicho, niega que tal virtud ó propiedad tenga la armonía, la cual, á sus ojos, no hace más que alterar esa misma naturaleza, en vez de representarla, aprisionando el acento natural, reduciéndole á intérvalo y desechando toda inflexión que no sea apreciable, es decir, que no pueda tener lugar en el sistema músico; en una palabra, que la belleza de la armonía es absoluta, porque depende de las proporciones inalterables de unos sonidos con otros, y no comparativa, porque no imitando la naturaleza, no puede haber comparación entre lo imitado y lo que se imita.

«No pasa, en opinión de nuestro escritor, lo propio al ritmo. Parte principalísima del arte encantador objeto de

(1) Otro sabio jesuita de nuestros días ha corroborado esta doctrina, diciendo: «El arte verdadero es el consorcio indisoluble, es la unión armónica del ideal y de la naturaleza; es la naturaleza bañada por los reflejos del ideal, y el ideal reflejándose en la naturaleza; y la misión del genio artístico, es encontrar la proporción en que deben unirse esas dos cosas, para que brille el *esplendor del orden*, es decir, la Belleza misma. El arte expresa la realidad, pero es la realidad transfigurada por el ideal; expresa el ideal, pero es el ideal realizado en un tipo de la naturaleza.» *El Progreso por medio del Cristianismo, Conferencias en Nuestra Señora de París*, por el R. P. Félix de la Compañía de Jesús, traducidas por D. J. M. Antequera. Año duodécimo, 1867. —Madrid, 1870.

sus aficiones y estudios, cree que en él influye mucho el ideal; y después de definirle, «la duración relativa de los sonidos que entran en una composición cantable», y de distinguir los ritmos naturales de los inventados por ese mismo arte, incluye entre estos últimos los verdaderamente musicales; llevado de su afición á la antigua Grecia (de que ya dió claras muestras en sus *Revoluciones*), cuya prosodia era manantial inagotable de ritmos, afirma rotundamente, que «en la música moderna, la expresión debe ser mucho menor, así porque no es tan estrecha, ni tan ajustada la relación entre la música y la poesía, como porque no hemos acertado á emplear los ritmos por modo tan oportuno y dilatado como los antiguos»; lo cual no quita que los modernos estuviesen persuadidos de haber llevado la música al grado más subido de perfección, creencia hija, al decir del mismo escritor, «más de la vanidad que de la razón».

«Bien puede perdonarse á Arteaga tan equivocado juicio, pues pocos son, aunque algunos de ellos de bulto, los que en sus escritos aparecen, en gracia de las muchas verdades, y de las sanas apreciaciones de que están éstos sembrados, y aun de la prueba que á renglón seguido nos da, para demostrar que el deleite percibido en el ritmo proviene de lo ideal. Halla ésta en el diverso efecto que produce una misma ária ó motivo según los diversos músicos que la canten ó tañen. Un motivo que será excelente por su diseño, simetría ó expresión, es insufrible por poco que el músico altere en la ejecución el preciso grado de movimiento que le pertenece; y ésta es la causa, dice, del poco gusto que dan hoy día las árias que cantaron Farinelo, Egicielo y otros cantores de los pasados tiempos; de lo que, añade, la vanidad de los modernos saca un argumento para probar las ventajas del estilo que ahora corre sobre el antiguo, «como si fuera prueba de la fealdad de Elena ó de Frine, que los imperitos pintores no sepan expresar hoy día en sus retratos el colorido y las facciones de aquellos rostros» (1).

(1) Gluck, en su dedicatoria del PARIDE E ELENA al Duque de Braganza, dice, á propósito de esto mismo: «*Più che si cerca la verità, e la perfezione, più la precissione e l' esatteza son necessarie. Sono insensibile le differenze che distinguono Raffaello dal gregge de'pittori e dozzinali, e qualche alterazione de contorno, che non guasta la somiglianza d' un viso caricato, disfigura interamente un ritrato di bella donna. Non ci vol nulla, perche la mia Aria nell* ORFEO: CHE FARÒ SENZA EURIDICE, *mutando solamente qualche cosa nella maniera dell' espressione, diventi un saltarello da Burattini. Una nota più o meno tenuta, un rinforzo trascurato di tempo, o di voce, un apoggiatura fuor di luogo, un trillo, un passagio, una volata, puo rovinare tutta una scena in un Opera simile, etc.*»—PARIDE E ELENA. *Dramma per musica*.....—Viena, 1770.

«Por último, Arteaga reconoce que la mayor belleza de la modulación está en el ideal. Consistiendo aquélla en trabar lo más agradablemente que se pueda la série de tonos y modos entre sí, ya sea que el canto pase de un tono ó de un modo á otro, ó que sin salir del mismo tono ó modo, vaya formando un motivo bién ordenado, encuentra que este pasaje dulce, esta conexión casi imperceptible de las inflexiones de la voz ó de las vibraciones del instrumento, equivalen á las medias tintas de la pintura: y así como éstas, dando la justa gradación á los colores, contribuyen á la perfección del claro-oscuro y á comunicar morbidez, relieve y hermosura al colorido, del mismo modo, la modulación, uniendo con orden, facilidad y gracia, los tonos y modos, graduando su extensión, duración, é intensidad, según el efecto que han de producir, amortiguando unos, haciendo resaltar otros y contraponiéndolos entre sí, con juiciosa oportunidad, son la causa principal del deleite que se gusta en el canto.

«A este propósito, y una vez estudiada la belleza ideal en la música y en los elementos que la componen, parece como que Arteaga no hubiera cumplido con lo que su conciencia artística le exigía, si una vez más, y para terminar el capítulo consagrado al divino arte, no rompiera lanzas de nuevo en pro de sus autores favoritos, con tanto más motivo, cuanto que por entonces andaba ya recia y empeñada lucha entre *gluckistas* y *piccinistas*, lucha en que, á despecho de Arteaga y de cuantos ardientes mantenedores tuvo la música italiana, no salió ésta bien librada, sin que tuviera más tarde siquiera el consuelo de que la posteridad la coronase con los tardíos laureles de la victoria, que á veces suele otorgar (1); he-

(1) A ello consagra este párrafo, más notable por su clara y bella forma, que por su fondo y las afirmaciones que en él se hacen: «la gracia, la variedad, la gallardía y la dulzura de la modulación son las que principalmente constituyen el mérito de la música italiana, y son causa de la preferencia que la dan los inteligentes sobre la música de las demás naciones. En vano los alemanes se jactan de haber perfeccionado la armonía y la música instrumental; y en vano los franceses han intentado con multitud de papelotes, escritos sobre el asunto, disminuir el alto crédito de que gozan, así la composición como el canto italiano. El *superbissimum aurium judicium*, como le llama nuestro español Quintiliano, ha destruido las rivalidades, y reunido toda la Europa docta en favor de las modulaciones admirables de Pergolese, de Perez, de Terradellas, de Durante, de Buranelo, de Cicio, de Maio, de

cho lo cual, consagra un capítulo á la danza, á la que considera aplicable no poco de lo dicho respecto del ideal en la poesía, pintura y música; y consecuente con lo que de antes tenía escrito, reconoce que lo que es individual y característico en ella, depende de su manera de imitar la naturaleza con las actitudes y movimientos del cuerpo, ciencia que no habiéndose fijado con la exactitud que requería, para establecer un sistema, especialmente en la pantomima, oponía grande obstáculo á los escritores que quisieran hablar acertadamente de la materia; no pudiendo explicarse con claridad en que consista su ideal, hasta determinar con precisión cómo sea en ella la imitación de la naturaleza. *Por eso se limita* (no sin indicar sus *propósitos* de escribir un tratado de pantomima) (1) á advertir cual sea á sus ojos el ideal del baile de estrado ó sala, y á decir que el pantomímico consiste en el invento de asuntos nuevos, susceptibles de mucha expresión, y capaces de recibir imágenes acomodadas; en adornarlos con episodios oportunos, semejantes á los de la poesía; en introducir con arte los personajes, y representarlos en la manera más conducente, noble y conforme al argumento; y, en una palabra, en aplicar á la imitación coreográfica cuanto dicho tenía respecto de la imitación música y poética.

«Feliz remate del capítulo es el párrafo siguiente: «Además de esta Belleza ideal y específica, propia de cada una de las partes que componen la música, hay otra que es propia del conjunto de todas ellas, cuya aplicación se deduce fácilmente de unos mismos principios. La belleza mayor en este género, sería la unión perfecta de la poesía, de la música, de la danza y de la perspectiva en el espectáculo teatral que los italianos llaman *Opera*, último esfuerzo del ingenio humano, si una multitud de causas no contribuyera á estorbar los progresos del drama músico, y los prodigiosos efectos que debieran esperarse de semejante unión.» Estas frases, resumen de sus aspiraciones artísticas, consignadas en la *Historia de las revoluciones del Teatro italiano*, ¿qué otra cosa no son que lo que al cabo de un siglo, como he hecho ya observar, apoyado en autorizadísimos pareceres, ha venido á hacer Wagner, bien que profesando principios musicales del todo antitéticos á los que proclamaba nuestro sabio jesuíta? ¡Con cuánta razón no podríamos decir á los que ensalzan la novedad de las reformas de aquel gran músico, lo que lord Byron, elogiando á Walter Scott: «¡Cuán difícil es decir algo que sea nuevo! ¿Quién fué aquel voluptuoso personaje de la antigüedad, que ofreció una recompensa al que inventase un nuevo placer? ¡Quizás la naturaleza y el arte reunidos son impotentes para producir una idea nueva!»

Arteaga (Joaquina)

Celebre cantante cuyo nombre empieza á figurar en los diarios ó papeles del año 1786.

En 1796, cantó en el teatro de la Cruz, de Madrid, un *duo nuevo*, con la famosa Lorenza Correa, con motivo de representarse á beneficio de la compañía la *ópera jocosa en dos actos* titulada, *El Avaro*, arreglada libremente del teatro italiano al español por Don Luciano Francisco Comella.

El literato y crítico Manuel Casal, conocido con el seudónimo de Don Lucas Aleman y Aguado, dedicó dos sonetos encomiásticos á la Arteaga «en contraposición á los dos sonetos laudatorios puestos á la Sra. Benini (*prima donna assoluta* de la compañía que entonces funcionaba en los Caños del Peral) en el *Diario de Madrid* de 13 del corriente». Los de Lucas Aleman (publicados en el *Diario* del viernes 21 de Mayo de 1790) son: el primero «en los mismos consonantes» y el segundo «en los propios finales» que los dedicados anteriormente á la Benini.

En un curioso autógrafo de principios de este siglo, escrito encabezado, *Apolo, Rey de las Musas, Emperador del Monte Parnaso*, se dice de esta actriz:

«Jubilamos á la Joaquina Arteaga, en consideración á lo que ha trabajado corporalmente, que no ha sido poco, como lo sabe el público».

Paesiello, de Sarti, de Anfosi y de otros muchos. Y si todavía se admiran en Francia sin estudiarse, las sinfonías y los recitativos de Lulli; si el espíritu de partido, apoyado en la doctrina y verdadero mérito del caballero Gluck, levanta hasta las estrellas su estilo enérgico y vigoroso, su instrumentación llena de armonía, su expresión fuerte y varonil y su exactitud en acomodarse al sentido de las palabras, sin embargo, la parte más sabia de la nación y la más imparcial, se ha declarado en favor de la melodía, animada por la sensibilidad del estilo dulce, afectuoso, claro, hermoseado con todas las gracias del arte, y del dibujo elegante y limpio que tanto deleitan en las composiciones de Piccini, de Traeta y de Sacchini. Bien así como los ojos del frigio París, después de haber vagado por los desnudos cuerpos de Minerva y de Juno, se fijaron, por último, en el de la hermosísima Venus, á quien la mano dócil al impulso de la vista, presentó la manzana de la Belleza.»—Arteaga, *La belleza ideal*, etc.

(1) Además de estos propósitos, Arteaga, no sólo anuncia, sino que expone al fin de su libro, el plan de otra obra que pensaba escribir sobre *Las artes de imitación*, y que, á juzgar por lo que ya dice, hubiera sido de grandísima importancia, revelando una vez más cuán adelantado á su siglo vivía el preclaro jesuíta.

Arteaga (Juan de)

«El Ayuntamiento de Caracas en 8 de Agosto de 1593, acordó á Don Juan de Arteaga treinta pesos anuales, para la misma escuela» (de canto llano) «que había fundado» (en 1591) Cárdenas Saavedra, continuando en ella los estudios establecidos de lectura, escritura, catecismo, gramática y canto» (Ramón de la Plaza, *El Arte en Venezuela.*)

Arteaga y Cervantes (Francisco)

«Natural de la Habana y notable músico que floreció por el año 1825. Compuso *arias, contradanzas* y otros aires cubanos».(Calcagno, *Dic. Biog. Cubano.)*

Arteaga y Pereira (Fernando)

Natural de Barcelona. Hermano de José María. En 1882 recibió en la Universidad de Barcelona el título de licenciado en la facultad de filosofía y artes.

Aparte de otras obras que no tienen relación con la música, publicó:

Celebridades musicales ó sea Biografías de los hombres más eminentes en la música, obra..... recopilada con esmero por..... Barcelona, Imp. de Luis Tasso y Serra, 1887 un vol. gr. fol. de 676 págs. ilustrado con más de 500 grabados fototípicos.

Arteaga y Pereira (José María)

Hijo de Don Fernando de Arteaga Nuñez de Castro y de Doña M.ª de la Soledad Pereira, nació en el barrio marítimo de la Barceloneta (Barcelona) entre los 10 y 11 de Diciembre de 1846. Estudió el piano con el maestro Barrau (Juan) y la composición (por el método Fenaroli) con Obiols (Mariano). Empezó á figurar como *maestrino* en los exámenes de las clases del Liceo barcelonés del año 1866, en cuyos programas se leen por primera vez, los nombres de autores clásicos que Arteaga introdujo en aquel centro docente en la enseñanza de la técnica pianística.

Dimitió su cargo de profesor del Conservatorio, y con los alumnos que siguieron sus lecciones y las de su señora, Doña Feliciana Santos, que desempeñó durante algun tiempo el cargo de *maestrina* en el citado conservatorio, dió una audición en los salones de casa Bernareggi en la cual tomaron parte, Don Eusebio Bosch, Don Melchor Rodriguez Alcántara y otros artistas discípulos suyos.

Entre las obras musicales producidas por Arteaga cuéntanse las siguientes:

Composiciones para piano:

a) *Barcarola.*

b) Rapsódia sobre motivos de *El último Abencerrage.*

Idem para canto y piano:

c) *Albums de romanzas francesas,* con letra de Victor Hugo, Lamartine, Alfredo de Musset, Teofilo Gautier, Blandeccotte y Arteaga.

d) *Amor, vita dell' anima,* letra del mismo.

e) *Plegaria á la Virgen* para sop. cont. piano y harmonio.

f) *Nuits de Juin* (letra de V. Hugo) para soprano, contralto y bajo, viol. violoncello, piano y harmonio.

Son importantísimas las obras literarias producidas por Arteaga:

1) *Rimas libres,* un vol. pub. en Agosto de 1873, Barcelona. En su mayor parte reniega de ellas á pesar del artículo laudatorio que á su autor dedicó en el *Diario de Barcelona,* Miquel y Badía.

2) *Cartas á mi esposa:* estudios de Estética y Crítica. Publicáronse en *La España Musical* y en *El Ramillete.*

3) *Narraciones en prosa.*

4) *Pensamientos varios.*

Tiene en preparación dos obras importantes sobre filología:

5) *Reforma ortográfica, aplicada especialmente á los principales idiomas europeos.*

6) *Reforma poética: nuevo sistema de versificación rítmica, fundado en las leyes esenciales del acento musical y prosódico.*

Entre sus traducciones figuran las siguientes:

Al castellano: Traducción rítmica de la ópera *El último Abencerrage*—Lecciones escogidas de grandes autores.

Al italiano: Lied, de Schumann—Duos de Schubert y Mendelssohn—Varias *romanzas* de los maestros Alvarez (Fermin María) y Nicolau (Antonio)—Traducción de la Trilogia *I Pirenei* poema de Victor Balaguer, música de Felipe Pedrell.

Arteaga Perez (Eugenia de)

Hija de Francisco y María. Se sabe solo que sus padres pertenecían á la compañía de Manuel Vallejo, y que fueron recibidos por cofrades en la Congregación N.ª S.ª de la Novena el 26 de Abril de 1631.

Arteaga (Julio Carlos de)

Ex-alumno del Conservatorio de Paris, primer premio en 1888 y profesor de piano establecido el año 1893 en la Habana.

Escribió:

Breve Memoria sobre los Cantos populares de Puerto Rico.

Laureada esta *Memoria* con un *accesit* en el *Segundo Certamen* de *La Ilustración Musical Hispano Americana,* se publicó en dicha Revista en los números 129 y siguientes pertenecientes al año 1893, sexto de su publicación.

Arteta (Ildefonso)

Muere en Sevilla (29 de Noviembre 1804) este afamado flautista, natural de Zaragoza.

Artiaga (Fray Benito)

«Abad en Salamanca, y distinguido músico, en 1539» (Saldoni, *Dic.*)

Artieda (El hermano)

Notable músico que ejecutaba en la dulzaina maravillas, según cuenta el P. Cappa en el vol. III de sus *Estudios Críticos acerca de la dominación española en América*, especie de prontuario de bellas artes en algunas regiones del antiguo virreinato del Perú.

Artufel (Fray Damian)

Publicó un tratado de *Canto llano*..... Valladolid,....., 1572 en 8.°

Nicolás Antonio *(Bib. Nov.)* dió el señalamiento de este tratado que copiaron Lichtenthal *(Dizionario e Bib. della Musica. Milan, Fontana*, 1826, 4 vols. en 8.°) Fétis y todos sus continuadores. Este último autor, por error de impresión sin duda, fecha la obra de Artufel en 1672

Fray Damian Artufel (Saldoni escribe *Artafull ó Artaful*) fué dominico español.

Arze (.....)

Actriz-cantante de teatros á fines del siglo XVI.

Arrarié (.....)

El editor de Barcelona, D. Rafael Guardia, publicó alguna obra del compositor de este apellido.

Arredari (.....)

El editor de Barcelona, Don Rafael Guardia, publicó, asimismo, alguna obra del compositor de este apellido.

Arrégui (Napoleón)

«De la Habana. Actor de caracter jocoso, aficionado muy aplaudido en nuestras sociedades y principalmente en el antiguo Liceo, de cuya sección de declamación fué director. Murió hace ya algunos años» (S. Ramirez. *La Habana artística.*

Arriaga y Balzola (Juan, Crisóstomo, Jacobo, Antonio de) (1)

«Vascongado hasta la punta de los cabellos, de sangre pura y genuinamente eúskara, siendo su padre (1) natural de Rigoitia del corazón de Vizcaya—su madre (2) de Guernica—que es su capital foral—nació Juan Crisóstomo, Jacobo, Antonio de Arriaga y Balzola, en la capital geográfica del antiguo Señorío, ó sea en Bilbao el día 27 de Enero de 1806 y fué acercado á la pila bautismal de su parroquia de los Santos Juanes, en brazos del Sr. Baron de Errioz.

El padre de Juan Crisóstomo, había sido en sus mocedades organista de la anteiglesia de Berriatúa y más tarde escribano en Guernica, pero hallando aquellos círculos muy limitados para sus aspiraciones, estableciόse después en Bilbao, cuya pujante vida comercial prestaba ancho campo á su carácter emprendedor.

No por eso relegó al olvido su pasión dominante que fué siempre la música y cuidó de iniciar á todos sus hijos en los secretos del arte. Poco tuvo que esforzarse con su último descendiente. Juanito aprendió la música por propio instinto, guiado tan solo por la precocidad de su genio: había nacido para ella.

Todavía no abarcaba con su pequeño brazo, un violín de juguete, cuando empezó á tomar lecciones de este bello instrumento con un profesor que habitaba en la vecindad de su casa: Don Fausto Sanz, músico que fué de Capilla, en la Basílica de Santiago.

Al poco tiempo, frecuentaba ya las sociedades musicales y tocaba el violín en público, llamando en todas partes la atención por su habilidad, su aplomo y su verdadero sentimiento artístico.

A los 11 años ya no podía contener sus ímpetus sin lanzarse á la composición y su primer ensayo fué una *Aria* que tituló *de la nada* y *mucho*, con acompañamiento de dos violines y á cuya cabeza se leen estos versos, puestos sin duda por su padre que tambien tenía ribetes de poeta:

Nada y mucho á la verdad
vale aquesta pequeñez:
nada, por lo que en si es:
mucho, para tierna edad.

Por aquel tiempo comenzaba á desarrollarse en Bilbao la afición á la buena música y estaba en boga ese delicado género creado á mediados del siglo XVIII por el correcto Haydn, poetizado después por el sensible Mozart y engrandecido más tarde por el im-

(1) Extracto esta notable y sentida biografía escrita «como recuerdo privado y homenaje á la memoria de un esclarecido génio» por Don Emiliano de Arriaga y publicada por la *Revista de Vizcaya* (1886) en los dos primeros cuadernos del Año I, tomo II

(1) Don Juan Simón.
(2) Doña Rosa Balzola.

petuoso Beethoven: *la musica da camera* es decir, los cuartetos á los cuales Arriaga mostraba gran predilección y llevaba en ellos el primer violín en ciertas reuniones musicales que un señor llamado D. Eladio de Villabaso, grande aficionado al arte, acostumbraba dar en su casa, que era hácia la mitad de la calle del Correo, arriba de donde se hallaba establecido el antiguo *Café del Sol*.

De la formalidad, buen tono y sabor clásico que presidia en aquellas reuniones, nos da exacta idea una lámina que se conserva, ejecutada á tinta-china por el niño Juan Crisóstomo á los once años, con una dedicatoria á D.ª Luisa de Torres y Urquijo, distinguida aficionada y *pianista de gran primor*, como dice el verso escrito al pié (1817). En una sala rectangular, cuya ornamentación recuerda la época del primer Imperio, vénse los caballeros de calzón corto y gran casaca sentados á derecha é izquierda, y en el testero las señoras, todas con mantilla de casco y sendos abanicos. Ocupando el centro está el piano-forte ó clave con D.ª Luisa y varios señores que la rodean y en una mesa próxima, delante de sus atriles, Juanito Arriaga, Palme, Sonis y Labat, que formaban el cuarteto.

Esta lamina tan galana en proporciones como deliciosa é ingénua en sus detalles, revela cuán arraigado tenia el niño Arriaga el sentimiento de lo bello y el amor con que cultivaba las tres artes que lo sintetizan: música, pintura y poesia.

El caracter de Juanito—que así le llamaban familiarmente todos sus admiradores—era apacible, dulce, afable, modesto sin afección, algún tanto dado al misticismo, melancólico y meditabundo. Rasgo que pone de relieve la sinceridad de su modestia es que generalmente solo encabezaba ó firmaba sus obras con las iniciales J. C. de A. Buscaba la soledad y excusando toda clase de esparcimiento, encerrábase en su habitación de la sombría calle de la Ronda y allí paseaba horas y más horas de un extremo á otro del aposento, completamente abstraido en sus ideas y produciendo á la vez caprichosos motivos en su violín (1).

El instinto creador de aquel niño, necesitaba mayores horizontes para echar á volar su rica fantasía, y á los 12 años (1818) dedica á la Academia Filarmónica de Bilbao, una *Ocertura* (número 1) *nonetto* para 2 violines, viola y bajo, flauta, 2 clarinetes y 2 trompas con la siguiente décima en la portada.

De Orfeo la sociedad
Armonía me infundió,
Y melodía sembró
Dulzuras en tierna edad;
Hoy brota su amenidad,
Y aunque lleno de rubor
Grato ofrece mi candor
Á la gran Filarmonía,
Una nueva Sinfonía
Obra aun de mi temor.

Poco después, á los 14 años y sin tener siquiera nociones de armonía, compuso un cuarteto sobre tema original con variaciones para violín (1820).

Entre la *Ocertura* y este cuarteto—que lleva el número 17—produjo algunas marchas militares, himnos patrióticos y otras obras de menor importancia, que han desaparecido en parte.

La necesidad de producir se hacía en él imperiosa, atormentado cruelmente su espiritu como acontece á todo hombre de génio, y lanzándose al género más difícil que se conoce en composición, género que grandes maestros han ensayado sin éxito, probó sus fuerzas en otro cuarteto de cuerda sobre el popular tema de *La Hungara*, haciendo una pieza brillantísima de concierto que lleva el número 23 (Febrero 1822) y fué enviada en aquel mismo año al Sr. D. Francisco M.ª Vaccari—de la Real Capilla—quien lo ejecutó ante S. S. M. M. D. Fernando VII y la Reina Amalia en su Regia Cámara (1).

(1) Precioso Amati del siglo XVII, que por una rara casualidad halló y adquirió después de más de medio siglo que se ignoraba su paradero, quien hoy lo tiene en grande aprecio, habiendo sido hace poco admirablemente restaurado por el eminente citarista de París Mr. Gand.

(1) Ideada esta composición para violín, con acompañamiento de piano, hubo de ampliarla su autor en virtud de indicaciones que indirectamente le hiciera el Maestro Vaccari en la siguiente carta dirigida á su hermano D. Ramón, cuyo original nos viene á las manos y copiamos textualmente:

Madrid y En.º 14 de 1822.

Sr. D. Ramón de Arriaga.

Muy Sr. mío y de mi mayor aprecio: el Sr. D. José Luis de Torres quien me trajo la estimada de Vmd. y juntamente, las variaciones sovre el Thema de la Tirolesa, me ha proporcionado la satisfacción de admirar nuevamente el talento de nuestro joven Juanito, quien juzgo que tanto en la composición como por la destreza y conocimientos que manifiesta en el violín, no dudo un momento que será uno de los talentos en el Arte Música, que hará honor á su Patria y a sus Maestros. Siento que esas últimas variaciones no hayan sido lo menos en cuarteto pues de muy buena gana las tocaría en Palacio para que S. S. M. M. admirasen los primores de este Jóven talento, y en cuanto se verifique, segun me ha hecho esperar nuestro amigo D. José de Torres, las tocaré y diré á Vmd su resultado.

He tenido la mayor complacencia en haver echo el conocimiento del Sr. de Torres, quien es muy amable y siento el que tan pronto nos abandone, pues por mi poca salud, ni siquiera he podido obse-

En aquel mismo año escribió sin más estudios ni dirección que su refinado instinto musical, una *Opera española* que debia constar de dos actos titulada, *Los esclavos felices*, (1) y al cabo de algun tiempo se puso en escena en un teatro de tablas, único que entonces habia en Bilbao, situado en la calle de la Ronda, el cual mas tarde fué devorado por las llamas en horroroso incendio.

El éxito de esta ópera, algunos fragmentos de la que aun se conservan y en la que según el ilustre Fétis campeaban ideas tan seductoras como originales, por más que el jóven autor en quien la modestia era ingénita, rehuyese la ovación á que dió lugar—y eso que sabe Dios con qué elementos contaría para representarla!—decidió á los padres del niño á consumar el sacrificio, enviándolo á emprender sériamente sus estudios en el Conservatorio de París, en donde hallamos á nuestro pequeño artista instalado en una oscura vivienda cercana á la Real Escuela de música y declamación—antes Conservatorio Imperial de Música—en donde quedó matriculado.

Fué allí discípulo predilecto de Guerin y del célebre Baillot en el violin, y del maestro Fetis en contrapunto y fuga (Octubre 1822).

Sus progresos, dice este ilustre maestro, rayaron en lo prodigioso; menos de tres meses le fueron suficientes para adquirir un exacto conocimiento de la harmonía; al cabo de dos años no habia problema alguno en el contrapunto ni en la fuga, que no le fuese *familiar*, habiendo obtenido ya en 1823 el 2.º premio de honor en ambas asignaturas y es lo probable que no alcanzase el 1.º en aquel Concurso por la circunstancia de ser allí extranjero y corresponderle de derecho á un francés.

Los adelantos realizados por Arriaga en el arte de tañer el violin no fueron menos rápidos y notables que en la composición, pues la naturaleza le habia organizado para dominar todos los secretos del arte y llevar á la perfección todo cuanto se relacionase con la música, dotado como se hallaba de dos facultades que rara vez se encuentran reunidas en un mismo artista: el don de la inventiva ó inspiración y la más completa aptitud para vencer las dificultades de la ciencia.

Al establecerse en aquel Conservatorio por el año 1824 las clases de repetición de harmonia y contrapunto, Arriaga fué elegido por unanimidad para explicar la de Fétis, pasando de la categoría de discípulo aprovechado á la de profesor distinguido, lo cual no fué obstáculo para que en 1825 se hiciese inscribir como alumno en una clase de canto, y esto induce á creer que se hallára también dotado de fresca y hermosa voz y con su gran perspicacia é intuición del arte vislumbrase el porvenir reservado á los cantantes privilegiados, intentando quizás dedicarse á la escena lírica.

El artista del Conservatorio era tan querido por superiores, comprofesores y alumnos, como lo habia sido el aficionado de Bilbao por su familia, amigos y admiradores. Aquel carácter bondadoso, cándido, angelical, le captaba las simpatías y ganaba las voluntades de todos cuantos lo conocieron y trataron, y su vida de retiro, de estudio y de trabajo asiduo, si no le conquistó trfunfos ruidosos, le atrajo la estimación de los grandes Maestros de su época, que como Fétis y Cherubini hicieron el más cumplido elogio de quien así se sacrificaba en aras del arte.

La actividad creadora del jóven profesor fué extraordinaria desde que pisó las puertas de la antigua Lutecia: encontrábase allí en su elemento.

Despues de la ópera española y otras composiciones que databan de Bilbao, la primera obra de importancia que escribió en la capital de la nación vecina fué una *Fuga á 8 voces* sobre las últimas palabras del Credo, *et vitam venturi*, obra de concurso que fué premiada y cuya perfección era tal, que juez tan severo y competente como el célebre Cherubini, no vaciló en calificarla de *capo d' opera* ó como nosotros diríamos *obra maestra*.

No se hizo esperar mucho tiempo para dar á conocer una série de tres cuartetos dedicados á su Padre, que fueron editados en París (1) en casa de Ph Petit, (1824), y cuya primitiva partitura autógrafa se conserva en perfecto estado, en poder de una persona de la familia.

«No es posible imaginarse,—dice Fétis,—nada más original, más elegante, ni escrito con mayor pureza y corrección que estos cuartetos, dignos de ser

quiarlo con un poco de música, como le hice esperar en el momento que me entregó la fabd. de Vmd.

Agradeceré que Vd. continúe remitiéndome las obras de su hermanito, ygualmente el que Vmd disponga de este su seguro servidor q. s. m. b.

FRANCISCO M.ª VACCARI.

(1) La ópera aludida, según refiere el insigne novelista Trueba, se representó, en efecto, en Bilbao «con buen éxito».

(1) Partes sueltas grabadas.

conocidos por todos los amantes de la buena música y de figurar en la biblioteca de todo aficionado al divino arte.» Cuando su joven autor interpretaba en el violín su parte principal, causaba profunda sensación en cuantos le escuchaban.

A esta obra siguió una *Obertura pastoral* para su ópera española, y fijándose después en el género sinfónico y tomando por modelo á los célebres maestros, hizo una *sinfonía á grande orquesta* en cuatro tiempos, del más puro clasicismo.

Más tarde produjo una *Misa á cuatro voces*, un *Stabat Mater* con orquesta, un Himno *Audi benigne conditur*, un *O Salutaris* á tres voces con cuarteto, algunas *Romanzas* y varias *Cantatas* francesas entre ellas las tituladas *Medea*, *Edipo*, *Herminia* y otras.

En la última de estas que es un *dueto* sin título, y cuyos personajes *Agar* é *Ismael* están tomados de la Biblia, dejó sin terminar algunos compases en los cuales se ve ya iniciado el acorde final, y todo hace suponer que esta fué su obra póstuma.

Tales producciones en las que brilla un genio superior y el arte de escribir llevado al mayor grado de pureza y corrección, quedaron inéditas y lo que aún es más sensible, muchas de ellas se hallan incompletas y descabaladas.

Trató Arriaga con igual maestría todos los géneros, desde el dramático, el patriótico y el de concierto, hasta el religioso, el sinfónico y el clásico....

Poco tiempo debía ejercer su honroso cargo el novel profesor del Conservatorio de París, pues tantos trabajos realizados antes de cumplir cuatro lustros, unido á la nostalgia que se iba apoderando del jóven artista, necesariamente habían de hacer mella en su buena constitución, y á fines del año 1825, vencido por una languidez alarmante y un decaimiento general de sus fuerzas físicas, contrajo la insidiosa enfermedad que minaba su existencia á pasos agigantados.

Al tener noticia su familia, de que el principio de su malestar había coincidido con un banquete celebrado entre camaradas, no faltó quien atribuyese tan misteriosa dolencia á causas escitadas por rivalidades nécias, demasiado frecuentes por desgracia en las esferas del arte, y cundió la voz de envenenamiento con harta ligereza, comentando y suponiendo que el haber obtenido la plaza de profesor en el Conservatorio, cuando aún era casi adolescente y extranjero por añadidura, pudo sublevar el orgullo de sus colegas franceses.

Debemos sin embargo rechazar suposiciones tan gratuitas como inverosímiles, tratándose de una personalidad tan apreciada y familiar en aquel templo del arte, donde era ingénua y espontáneamente considerada por todos como elemento natural é integral, desde que niño aún traspasó sus umbrales en calidad de alumno.

Hay que atribuir pues aquella cruel enfermedad, al dominio y presión que en Arriaga ejercía el espíritu sobre la materia; al gran desequilibrio de su organismo, pues si su constitución era robusta, le sobrepujaba en robustéz su inteligencia artística, que absorvía las facultades de todo su ser.

Un buen amigo de la familia, de posición desahogada y bellísimas prendas de carácter, que á la sazón residía en París y á quien fué recomendado Arriaga con toda eficacia, le asistió con cariño durante su penosa enfermedad, hasta que en uno de los primeros días de Febrero de 1826, lanzó su postrer suspiro el génio segado en flor, expirando en los brazos de aquel caballero bilbaíno, que era D. Cirilo Pérez de Nenín.

. . . . . .

. . . . . .

Según conjeturas, debió ser su cuerpo sepultado en el cementerio viejo que existía en París en el solar que hoy ocupa el de *Père Lachaise*, mas se ignora á punto fijo cual sea el propio lugar donde descansan sus restos.

Si el mundo musical se vió privado del porvenir de un hombre destinado á contribuir poderosamente al adelantamiento del arte, los amigos del malogrado artista perdieron la esencia del afectuoso compañerismo exalada en aquella alma purísima y llena de candor!

Aunque nunca para el bien es tarde, ha transcurrido más de medio siglo antes de que Bilbao se diera cuenta de que había mecido la cuna de un artista de la talla de Arriaga. Unicamente en su familia se conservaba un vago recuerdo *del tio Juanito*, pues como quiera que murió mozo, no tuvo descendencia directa, viniendo á ser sobrinos suyos más ó menos lejanos, los que hoy llevan su apellido en la región de Vizcaya.

Pero si la familia no dió de sí mas artistas, dió aficionados al arte y entre ellos alguno que á fuerza de inquirir y buscar antecedentes, hallase un sentido y elocuente recuerdo que al malogrado génio dedicó su maestro Fétis en el Diccionario que tituló *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographei*

generale de la Musique, consiguiendo mas tarde, armado de gran suma de paciencia y buena voluntad, reunir cierto número de obras que andaban dispersas y algunas partituras originales escritas de mano del artista precoz, desconocido hasta ahora en su patria.

Existian algunos raros ejemplares de los cuartetos de Arriaga, y aunque á juzgar por las huellas que en ellos se nota, debieron ser bastante manoseados por los *virtuosi* de otro tiempo, ha sido preciso que un artista de nuestros dias, bilbaino también y muy amante de las glorias de su país, pusiera todo su empeño para que se exhumase aquella obra en el último tercio del siglo en que fué imaginada.

Aquel aficionado, que al cabo de mucho tiempo y perseverancia logró reunir con cariñoso afán algunas obras y objetos, que en vida pertenecieron al esclarecido artista, es uno de tantos sobrinos suyos y autor de este ligero esbozo; y el distinguido compositor que más contribuyó de acuerdo con aquél y el violinista Lope Alaña, para concertar en casa del primero hacia el mes de Octubre del año 1884, una modesta audición de esa obra por via de prueba, es el conocido maestro Cleto Zavala.

Desde las primeras frases fueron interrumpidos los ejecutantes con exclamaciones de sorpresa y admiración por aquel limitado pero escogido auditorio de inteligentes, y surgiendo allí la idea de crear una *Sociedad de cuartetos*, decidióse por unanimidad, que había de *estrenarse* la obra de Arriaga – ¡casi á los 60 años de compuesta!—en las sesiones de música clásica que el entusiasta artista vascongado Lope Alaña, — que hacía ya tiempo acariciaba el pensamiento – se propuso resueltamente y con el concurso del no menos entusiasta y distinguido Miguel Unceta, llevar adelante, con objeto de promover el renacimiento de la buena música en Bilbao.

No obstante hubieron de convencerse todos, de que nadie és profeta en su pátria y de que para asegurar en ella el éxito de los cuartetos de Arriaga, era necesario ó por lo menos conveniente, enviarlos antes á un centro artístico de fama para que de allí trajesen la sanción, el *exequatur* de nuestros primeros maestros.

Sin perder un momento se remitieron á Madrid, donde empezaba la temporada de cuartetos bajo la dirección del eminente Monasterio y del irremplazable Guelbenzu.

Fué preciso vencer dificultades y poner en juego relaciones y amistades de gran valía, para conseguir el que allí se diese lectura á la obra.

Al hacerlo, causó la misma impresión de sorpresa que en Bilbao produjo ante un reducido número de profesores y aficionados. Es decir, que la hicieron desde luego obra de cartel y comenzaron sus ensayos en regla, para lo cual se envió la partitura original además de las *particellas* impresas.

Ejecutóse el primer cuarteto de Arriaga en el precioso *Salón Romero*, el día 23 de Enero de 1885 por Monasterio Urrutia, Lestan y Mireki. El hilo telegráfico trasmitió á Bilbao la noticia del éxito aquella misma tarde, y la prensa toda de la Córte se hizo eco de la opinión general y unánime sobre la importancia y la belleza artística de la obra, que se repitió á instancia de lo más selecto del público en la siguiente sesión que tuvo lugar el 7 de Febrero del mismo año, con iguales muestras de entusiasmo en el auditorio.

Ya desde entonces pasa Arriaga en aquellos centros como un célebre compositor, colocado á la altura de los mejores clásicos, y eso que luchaba en los programas con dos colosos en el arte: Beethoven y Mozart.

Convenido como estaba que las Sesiones de cuartetos proyectadas en Bilbao por dos artistas de corazón, se inaugurasen con una obra de Arriaga, y dispuesto al efecto el Salón de descanso de su Teatro principal, el Domingo 1.° de Marzo de 1885 tuvo lugar la primera de aquellas sesiones, para la cual se hizo modelar con muy buen acuerdo un busto del joven compositor, trabajo que llevó á término con brillantez y en muy corto espacio de tiempo, el distinguido escultor D. Tomás Fiat. (1)

El busto de Arriaga colocado en el testero del estrado ó pequeño escenario, sobre artística ménsula, fué descubierto, levantando el crespón que lo velára, al descubrir también á sus paisanos los tesoros de armonía que encerraba aquella alma, que seguramente hubo de regocijarse desde más puras regiones, al sentir la delicada reparación con que al fin honraba su pueblo natal, la memoria del que olvidado por espacio de tantos años, era reconocido y aclamado como un génio de primer orden que hace honor á Bilbao.

Las sesiones de cuartetos que se inauguraron en Bilbao el dia 1.° de

(1) Publicóse una reproducción de este hermoso busto, acompañado de una sentida biografía escrita por el Sr. Uriarte intitulada, *El Mozart Español*, en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* n.° 27, Año II (1889).

Marzo del año último, ya sea que el público las favoreciese al principio por mera curiosidad, por puro patriotismo, ó simplemente como recurso para matar el tiempo, es lo cierto que estuvieron brillantísimas

En cada una de las seis sesiones de la primera época de los cuartetos en Bilbao—que así podemos llamarla—é interpolados con las más célebres obras del clasicismo musical, se estrenó ó repitió uno de los tres cuartetos que constituyen la *Obra* 1.ª de Arriaga, y de los cuales procuraremos dar una sucinta idea, por el orden en que fueron ejecutados y el efecto producido.

El primero en *re menor*, tocóse al inaugurar la série de conciertos y después en varias noches, siendo calurosamente aplaudido el *Allegro* del primer tiempo, que desde luego encariñó al público con el autor.

El *Adagio con espressione* se hizo siempre repetir entre atronadores aplausos; verdad es que fué dicho con gran fuego y pasión extraordinaria El *Menuetto*, que participa de un carácter muy retozón y meridional, característico de España, produjo también entusiasmo y repeticiones, y el último *Adagio allegro*, cuyo ritmo recuerda en algunos compases la música popular vascongada, encantó por su frescura y originalidad.

El segundo cuarteto en *la mayor*, empieza en un *Allegro con brio* de gran pureza y corrección. Viene luego un tema original muy sóbrio y distinguido, con cinco variaciones, una de las cuales toda en *pizzicatto* sorprende por su acentuación particular

El *Menuetto*, sumamente delicado, fué siempre repetido y el *Rondó* final acusa la forma sinfónica en su estructura.

El tercero en *mi bemol mayor*, se inicia con un *Allegro* de elegante *fattura* y sigue un *Andantino Pastorale* que es un verdadero idilio, un prodigio de armonía imitativa, de gran movimiento instrumental y complicadas modulaciones. En la partitura original se lee al márgen de este trozo una acotación (1) de letra del padre del autor, que copiada textualmente dice así: *Se figura la serenidad y amenidad del campo; el violin 1.º figura el canto de las aves y los pastores; la viola el murmullo del riachuelo y á una pequeña tronada sigue otra mayor y concluye con la serenidad primera*

En efecto, esta nota que á simple lectura le ocurre á cualquiera calificar de *chochez paternal*, se halla sin embargo perfectamente justificada La benévola sonrisa tórnase en atenta seriedad al oir aquella deliciosa Pastoral en la que los rumores de la naturaleza al desencadenarse gradualmente la tormenta y volver luego á la apacible calma se simulan con la mayor propiedad. Le da gran interés bajo este punto de vista lo admirablemente tratada que está la parte de viola—escrita sin duda para su hermano D Ramón, que era muy famoso violista—pues aunque parezca inverosimil y paradógico, lo más saliente en materia de imitación es la del *murmullo del riachuelo*; y no así de un arroyo cualquiera, sino que se adivina su configuración accidentada, continuamente interrumpida por peñascales y pedruscos que hacen girar la corriente en caprichosas ondulaciones y remolinos de hirviente espuma.

Repitióse siempre este delicado tiempo con gran contentamiento del auditório. Sigue el *Menuetto Allegro*, y concluye con un *Presto Agitato* de gran movimiento harmónico, en que el autor pone de relieve sus extraordinarias dotes de contrapuntista y corona dignamente la obra.

En suma: estos tres cuartetos bastarían por sí solos para hacer la reputación de un maestro. Participan de la severa corrección de Haydn, de la encantadora ingenuidad de Mozart y de la espontánea fibra de Beethoven, descubriéndose en ellos trozos que cualquiera juzgaría rapsódias á no haberse escrito muchísimo antes que las obras que recuerdan.

Además de los tres cuartetos de Arriaga que hemos tratado de describir á grandes rasgos,—habiéndose también repetido este año en las sesiones del *Salón Romero* de Madrid—hemos podido admirar después en nuestro modesto y pequeño Salón del Teatro, los primeros cuartetos que escribió el maestro

(1) Y ocúrranos aquí hacer otra á propósito de esa partitura. Como dato peregrino debe mencionarse que la persona que con desastroso y punible abandono tenía en el desvan de su casa gran cantidad de música procedente de Juan Crisóstomo, dejando que fuese roída por las ratas y hasta quizá usada como papel de desecho para..... lo que saliese; en cuanto ha llegado á su noticia, que aquellos que juzgó garabatos valen... ¡tinaja! y con que violenta insistencia ha disputado la posesión de ese original, á quién lo descubrió y con las pocas obras que aquí se citan la salvó del naufragio del olvido ¡Dios sabe las que habrán perecido en él!

De ese libro que ayer lo hubiese echado en una espuerta quién no tiene la más remota idea de lo que es música, se vé hoy privado quien despues de reconocerlo, puso en juego todos sus afanes y recursos hasta conseguir darle la importancia que merece.

Raro y tenaz empeño de última hora el de aquella persona. ¡Si es por cariño á la memoria del deudo... *tarde piace!*—Si es por amor á la sublimidad del arte..... *risum teneatis!*.....

bilbaíno á los 16 años, obra inédita cuya partitura original conserva el que esto escribe. Esta obra constituye las variaciones sobre el tema de la *Hungara ó Tirolesa* de que antes nos hemos ocupado. El violín principal obligado, á cargo de Lope Alaña, hizo maravillas de agilidad y efectos sorprendentes.»

Hasta aquí el distinguido biógrafo, digno de ostentar el apellido de su preclaro ascendiente. Digamos en honor de Bilbao, que honrando como merecía el génio de uno de sus más insignes hijos, ha dado el nombre de *Teatro Arriaga*, al famoso edificio que ha venido á substituir al antiguo Teatro del Arenal, y que una sociedad de admiradores del inspirado músico bilbaíno ha publicado los principales cuartetos de Arriaga.

Arriaza (J. B. de)

Publicó:

Poesías patrióticas de..... Londres, J. Bensley, 1810. Música grabada compuesta por *Fernando Sor* (*sic*) *y D. B. Pérez*. Hay edición de México s. a. imp. de Manuel Valdes.

Arriaza conoció el espíritu de su nación y por esto y por la azarosa época en que se escribieron eran leídas sus patrióticas inspiraciones con avidez y cantadas con entusiasmo. Nuestros abuelos recordaban con noble orgullo los cantos que aprendieron todos, niños ancianos y mujeres, haciéndoles empuñar las armas para defender nuestra independencia.

Vivir en cadenas
¡cuán triste vivir!
Morir por la patria
¡qué dulce morir!

exclamaba Arriaza, imitando un dístico latino, ó bien pregonando los hechos gloriosos de Bailen, Zaragoza y Gerona y despertando á los tíbios, prorrumpía en arrebatado arranque

A la guerra á la guerra españoles,
y muera Napoleón.....

Arribas y Arribas (Juan)

Organista de la catedral de Avila, en donde falleció en Junio de 1885.

En Mayo de 1880 el *Círculo Bellini* le nombró socio fundador expidiéndole diploma y medalla de plata.

Publicó:

Credidi, Salmo de vísperas para tres voces y órgano. Madrid (1880) editor D. José Campo.
Ofertorio para órgano, editor D. Benito Zozaya.
Gratitud, nocturno para piano.
Motete á 4 voces.
Capricho para piano.
Tanda de valses para piano.
Era ilusión, habanera para canto y piano.
Lamentaciones, para Miércoles y Jueves santo, á dos voces.
Christus factus est, motete á 4 voces y contrabajo.
Gozos á San Roque, á 3 voces con órgano.

Todas estas últimas obras están editadas por la casa Romero.

Arrieta y Corera (Pascual)

Extrañará el lector no hallar aquí el nombre consagrado. Arrieta, el popular y conocido compositor, no se llamaba Emilio sino Pascual. A raíz de su muerte, acaecida en Madrid el día 11 de Febrero de 1894, Peña y Goñi hizo una historia curiosa de los nombres de Arrieta. Pascual le llamaron sus padres, como Pascual fué bautizado, y por Pascual seguido de un mote vasco-navarro que Peña y Goñi no quiso traducir, le conocieron todos de mocete en Puente la Reina.

«Cuando llegó á Madrid, después de haber terminado en Milán la carrera, púsose por nombre Emilio, y Emilio le llamaron todos, y como Emilio ha muerto, y como Emilio lo han enterrado, llamándose Pascual.

«El cambio se descubrió cuando, hace dos años, (en 1892) hizo testamento dejando todos sus bienes á sus sobrinos. Declaró el mismo D. Emilio llamarse Pascual, y, según parece, el testamento estaba encabezado: don Pascual Arrieta y Corera, conocido por don Emilio.

«Ahora viene lo interesante, curioso y nuevo. Pascual en Puente la Reina y Emilio en Madrid. Arrieta tuvo otro nombre en Milán. Allí se hizo llamar Juan.

«Obsérvese la gradación—añade Peña y Goñi—:primero Pascual, después Juan y últimamente Emilio.

»El maestro establece una progresión ascendente de mejora. Pascual no le hace feliz; *D. Giovanni* le gusta, quizá porque es el título de la obra maestra de Mozart, y finalmente elige el dulce nombre de Emilio, que es enfónico, atildado y de buen tono, y se queda definitivamente con él.

»¿No es verdad que en este cambio de nombres de pila hay la revelación de un caracter? Ahóndese un poco el triple bautismo de Arrieta. Todo el hombre está ahí.»

Pascual Arrieta y Corera (1) nació en Puente la Reina (Navarra) el 21 de Octubre de 1823. Sus padres Don Gregorio Arrieta y Doña Francisca Corera

(1) Extracto esta biografía de la que Peña y Goñi escribió en su libro *La Opera Española y la música dramática en España en el siglo XIX*, y la drid, Imp. de L. Polo. 1881.

eran modestos hacendados que sin disfrutar de gran holgura, vivian, sin embargo, al abrigo de las necesidades, merced á su laboriosidad y honradez. A ambos perdió siendo muy niño y poco tiempo antes de encenderse la guerra civil.

Decidido Arrieta á dedicarse á la labranza, recibió desde Madrid un aviso de su hermana Doña Antonia, casada y establecida en la corte, llamándole á su lado para emprender una carrera. Se trasladó inmediatamente á Madrid donde estudió el solfeo con un profesor oscuro apellidado Castillo Tenía entonces diez y siete años Estudiando el solfeo lanzábase instintivamente á componer, y en vista de sus grandes aptitudes decidióse su hermana á llevárselo en su compañía á Italia, y muy mediado el año 1838 salieron ambos para Milán y desde allí, tras breve permanencia regresaron á Madrid. Instalada de nuevo Doña Antonia en Madrid, volvió Arrieta presuroso á la capital de la Lombardía, embarcándose en Barcelona el dia 13 de Enero de 1839. Al llegar á Milán después de un viaje que duró ¡66 dias! comenzó sus estudios de piano con Perelli y los de harmonía con Mandacini, siendo admitido en el Conservatorio después de brillantes ejercicios y teniendo la fortuna de estudiar allí la composición con el maestro Vaccaj.

Arrieta pasó duras pruebas, verdadera necesidad y hasta hambre en Milán, pero la Providencia le deparó un Mecenas, el conde Julio de Litta, que le asignó una pensión para que pudiera terminar sus estudios.

Desde el año 1839 hasta el de 1846 permaneció Arrieta en Milán señalándose su despedida del Conservatorio con la representación de una ópera, *Ildegonda*, ejecutada con aplauso como ejercicio final de sus estudios.

En 1846 estaba de vuelta en Madrid y desde su regreso hasta el año 1848, Arrieta dirigió en el teatro del Circo el himno de Rossini á Pio IX y escribió para la reapertura de la sociedad *El Liceo*, una cantata con letra de Zorrilla. La reina D.ª Isabel II llamóle á poco á Palacio y le nombró maestro de canto, en substitución de Valldemosa. Deseando conocer la ópera que en el Conservatorio de Milán había escrito, ordenó la construcción de un lujoso teatro en el regio alcázar y el 10 de Octubre de 1849 dió Arrieta á conocer su ópera *Ildegonda* y en el mismo dia del mes y año siguiente, la que por encargo de la reina compuso en media docena de meses. La ópera se titulaba *La conquista de Granada* y el libreto era del poeta italiano Temistocles Solera, que recibió encargo apremiante de nuevo libreto que Arrieta empezó á poner en música sin tardanza. Circunstancias imprevistas dejaron sin terminar el poema *Pergolese*, que así se titulaba el nuevo libreto de Solera, y le obligaron á dejar la corte en Marzo de 1851.

Marchóse Arrieta á Italia en donde permaneció un año, viendo aplaudida su ópera *Ildegonda* en Milán y Génova, y después en Lisboa. En Marzo de 1852 volvió á Madrid en el momento en que el éxito de *Jugar con fuego* había asegurado, puede decirse, el entronizamiento de la zarzuela.

Salas presentó á Arrieta al autor de *Flor de un dia*, Camprodón, que tenia dos poemas en cartera, *Beltrán el aventurero* y *El dominó azul*. Arrieta escogió el segundo, se representó y se aplaudió á pesar de que Caltanazor, el artista indispensable para el público, no tomaba parte en ella Cuatro meses trascurridos apenas después del éxito de *El dominó azul*, el idilio marino de García Gutierrez, *El Grumete*, proporciona á Arrieta otra victoria, y sin parar produce *La estrella de Madrid*, *Marina*, *El planeta Venus*, *Llamada y tropa* y otras y otras zarzuelas que le dieron fama y popularidad en la memoria de dos generaciones. *El dominó*, *El Grumete* y *Marina* constituyen la trilogía de los primeros tiempos de Arrieta y *Heliodora*, *La guerra santa*, *San Franco de Sena* y alguna más señalan las últimas manifestaciones de su carrera.

Arrieta murió en la misma casa que Eslava (San Quintín, 6) y en la misma alcoba, precisamente, donde entregaron su alma el general Mayalde, Don Antonio Flores, el ilustre autor de *Ayer, hoy y mañana*, y D. Adelardo Lopez de Ayala, su fraternal amigo.

Sus últimas emociones de artista las esperimentó en un ejercicio lírico de la Escuela Nacional, donde oyó cantar la *balada* y el *duo* de *El Grumete*.

Preparaba una fiesta en el gran salón del Conservatorio en honor de Gounod y le sorprendió la muerte cuando tenía escritas algunas cuartillas, haciendo la apología del compositor francés.

En 16 de Diciembre de 1868 fué nombrado Director de la E. N. de M. y D, cargo que desempeñó hasta el día de su muerte, habiendo estado al frente de la clase de composición desde el 9 de Marzo de 1857.

Fué nombrado académico de número de la de B. A. de San Fernando en vir-

tud del Decreto expedido el año 1873 por el ministerio de Fomento creando la nueva Sección de Música, en cuyo Decreto se designaban los doce académicos que por la primera vez habian de componerla, entre los cuales figuraba Arrieta.

Bajo la dirección de Arrieta ha registrado la E. N. de M. y D. la creación de la Academia de Bellas Artes en Roma, gran servicio prestado al arte lírico español por D. Emilio Castelar; la creación de la sección de música en la Academia de B. A. de San Fernando, debida casi exclusivamente á D. Manuel de la Revilla: la reconstrucción del gran Salón-teatro de la Escuela é instalación del órgano en el escenario; la adopción del diapasón normal; la creación de las clases de conjunto vocal é instrumental; el aumento de honorarios que disfrutan por cada cinco años los profesores de número y cobranza de los derechos de exámenes; la creación de cuatro pensiones á favor de dos alumnos de canto y otros dos para los de la clase de declamación; la instalación de una biblioteca musical, etc. etc.

El catálogo de su producción es abundante y variado:

OBRAS TEATRALES *(óperas · zarzuelas)*

1) *Ildegonda* (ópera)—3 actos—letra de Solera—1849.
2) *La conquista de Granada* (id.)—3 (id.)—Solera—1850.
3) *El dominó azul*—3—Camprodón—1853.
4) *El Grumete*—1—García Gutierrez—1853.
5) *La estrella de Madrid*—3—Ayala—1853.
6) *El hijo de familia* (en colaboración con Gaztambide y Oudrid—3—Olona—1853.
7) *La cacería real*—3—García Gutiérrez—1854.
8) *Guerra á muerte*—3—Ayala—1855.
9) *La dama del Rey*—1—Navarro Villoslada—1855.
10) *Marina*—2—Camprodón—1855.
10 bis) *Marina*—3—letra refundida por Ramos Carrión—1871.
11) *La hija de la Providencia*—3—Rubi—1856.
12) *La Zarzuela* (en colaboración)—1—Hurtado y Olona—1856.
13) *El sonámbulo*—1—Hurtado—1856.
14) *El planeta Vénus*—3—V. de la Vega—1858.
14 bis) *Id. id.* (refundida)—3—Id.—1882.
15) *Azón Visconti*—García Gutiérrez—1858.
16) *Quien manda manda*—2—Camprodón—1859.
17) *Los circasianos* (*El caudillo de Baza*)—4—Olona—1860.
18) *Llamada y tropa*—2—García Gutiérrez—1861.
19) *El hombre feliz*—1—Frontaura—1861.
20) *Un ayo para el niño*—1—García Gutiérrez—1861.
21) *Dos coronas*—3—Id. id.—1861.
22) *El agente de matrimonio*—3—Ayala—1862.
23) *La tabernera de Lóndres*—3—García Gutiérrez—1862.
24) *Un trono y un desengaño*—3—Pina—1862.
25) *La vuelta del corsario*—3—García Gutiérrez—1863.
26) *De tal palo tal astilla*—1—Selgas—1864.
27) *Cadenas de oro*—3—Navarreta y Larra—1864.
28) *El toque de ánimas*—3—Céspedes—1864.
29) *La ínsula barataria*—3—Larra—1864.
30) *El capitán negro*—3—García Gutiérrez—1865.
31) *El conjuro*—1—Ayala—1866.
32) *Un sarao y una soirée*—2—Carrión y Lustosio—1866.
33) *La suegra del diablo*—3—Blasco—1867.
34) *Los enemigos domésticos*—2—Picón—1867.
35) *El fígle enamorado*—1—Ramos Carrión—1867.
36) *Los novios de Teruel*—2—Blasco—1867.
37) *¡A la humanidad doliente!*—1—Id.—1868.
38) *Los misterios del Parnaso*—1—Larra—1868.
39) *Los progresos del amor*—3—Blasco—1868.
40) *Las fuentes del Prado*—1—Moreno Godino—1870.
41) *De Madrid á Biarritz*—2—R. Carrión y Coello—1870.
42) *El potosí submarino*—3—García Santiesteban—1870.
43) *El motín contra Esquilache*—1—Retes y Echevarría—1871.
44) *La sota de espadas*—3—Pina—1871.
45) *Las manzanas de oro*—3—Blasco—1873.
46) *Un viaje á Colchinchina*—1—Picón—1875.
47) *Entre el Alcalde y el Rey*—3—Nuñez de Arce—1875.
48) *La guerra Santa*—3—Larra—1879.
49) *Heliodora* (*El amor enamorado*)—3—Hartzembusch—1880.
50) *San Franco de Sena*—3, Estremera (1).

. . . . . .

Escribió, además, un acto para *El hijo de familia* (los otros dos correspondieron á Gaztambide y Oudrid) y varias piezas repartidas entre la alegoría *La Zarzuela* y *Si yo fuera rey*, de Inzenga.

CANTATAS

Imposible de toda imposibilidad catalogar el gran número de cantatas compuestas por Arrieta. Desde su entrada como Director de la Escuela no ha habido en España conmemoración importante para la cual no se hubiese comprometido á escribir una de esas composiciones que viven menos que las rosas

OBRAS VARIAS

Soneto á Ayala, á grande orquesta y voces. Zozaya, editor.

(1) Editada por D. Benito Zozaya.

Distintas melodías para piano y canto.

Colección de manuscritos autografiados de todas las lecciones de solfeo inéditas, escritas por el mismo, desde el año 68 al 91. Obra de texto para repentizar en los exámenes y concursos de la Escuela Nacional de Música y Declamación.

OBRAS LITERARIAS

El discurso leído ante la R. A. de Bellas Artes de San Fernando en la sesión pública inaugural de 1877. Versa sobre la degradación de la música religiosa y otros extremos.

La Conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid—Tema: La Música española al comenzar el siglo XIX: su desarrollo y transformaciones.—La educación musical—Influencia del italianismo.

Los Discursos leídos en las solemnes distribuciones de premios correspondientes á los cursos escolares en la E. N. de M. y D.

Arrillaga y Ansola (Santiago.)

Nació en Tolosa el año 1847. Estudió piano y harmonía en el Conservatorio de Madrid. El año 1880 desempeñaba en San Francisco de California el cargo de organista de Ntra. Sra. de Guadalupe.

Arriola (D. Juan Ambrosio)

Nació en Elorrio (Vizcaya) el 7 de Diciembre de 1833. Aventajado pianista organista y compositor, se tenía un concepto muy elevado de su talento y dotes excepcionales que permitían abrigar grandes esperanzas para el arte cuando la muerte cortó su existencia á la edad de 30 años, en 4 de Abril de 1863, dejando publicadas las siguientes obras:

El despertar del Ruiseñor, Melodía para piano, *Dos Habaneras*, *Elorrio*, polka, y un *Villancico* á 3 voces con acompañamiento de órgano, editadas por la casa Romero de Madrid.

Arroyo (Diego de)

Francisco de Villadiego y Diego de Arroyo, iluminadores de códices, comenzaron á iluminar en 1520 los libros de coro de la Cat. de Toledo, de los cuales existen algunos muy apreciables por la corrección del dibujo y por la frescura y brillantez de las tintas, en lo cual los igualó más adelante Francisco Buitrago.

Arroyo y Herrera (Cárlos de) A. C.

Nació en Tolosa (Guipúscoa) el día 7 de Diciembre de 1852. Compositor y literato musical, es autor de varias obras:

Proyecto artístico teatral, 1879.
Registro teatral, 1882.
Colección legislativa de teatros, 1886

Ha escrito varias producciones dramáticas y ha sido redactor de importantes revistas musicales, entre otras de *El Correo de Teatros*, que veía la luz en Barcelona el año 1871. Ha colaborado y publicado por su cuenta algunos Anuarios y Almanaques. En 1871 dirigía *El Popular Vascongado* y más tarde fué nombrado redactor en jefe de *El Libre Vasco-Navarro*.

El año 1879 le nombró socio corresponsal la Academia de B. A. de San Fernando. Establecido en Lérida publicó á principios de 1880 en dicha ciudad un periódico titulado *La Anunciadora*, en cuyo año fué nombrado Caballero de la Orden de Isabel la Católica.

En la actualidad desempeña el cargo de secretario general de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música.

Arroyuelo (.....)

Autor desconocido. En el Catál. Carreras (sección de *Mss*), señalábase esta composición:

Tono á 4 voces.

Asoa (Antonio)

Cantor cuyo nombre figura en la lista del personal de la capilla flamenca que Gerard De Turnhout fué llamado á dirigir el año 1572 Madrid.

Ascanio (Pedro)

Sochantre, según se deduce de una acta capitular del cabildo de la Cat. de Málaga fechada el 16 de Mayo de 1738 y en la cual se lee: «que por muerte de Don Pedro Ascanio está el coro falto de voces por no ser bastantes los que hay para llenar y gobernar el coro de una Iglesia Catedral etc.» Hallábase de maestro de capilla de la citada Cat. en aquella fecha el maestro Juan Francés de Iribarren.

Asain ó Asiain y Bardaxi ó Bardají (Fray Joaquín)

Organista del monasterio de San Jerónimo, de Madrid, que floreció en la segunda mitad del siglo pasado. Escribió mucho y entre las obras que compuso se halla un gran número de *Sonatas* de Ofertorio, un *Juego de Versos* largos para dias clásicos y *Nueve Versos de octavo tono* para la Nona de la Asención. Aunque no dió á la publicidad ninguna de sus obras, no por eso fueron menos estimadas por los profesores inteligentes. Asiain ó Asain revela en sus composiciones genio, gusto y dominio superior en el manejo del teclado. «Mi ilustre antecesor» (en la

R. C. de Madrid)—escribía Eslava el año 1855—«Don Mariano Rodriguez de Ledesma, que á su mérito como compositor reunía muy buen criterio en el arte, decía, hablando de los organistas de aquella época, que el P. Asain tocaba con tal elegancia y gusto, que iba delante de todos sus contemporáneos en medio siglo». He aquí los apellidos de los principales organistas de aquella época: Carrera y Lanchares, Cruz Brocarte, Espona, Ferrer, Lombida, Iribaren, Eguiguren, Pueyo, Ustarroz, Palomar, Murguía, Vigaray, Sabatán y otros.

Asenjo y Barbieri (Francisco)

Nació en Madrid el día 3 de Agosto de 1823. Fué bautizado el día 5 en la parroquia de San Sebastian apadrinándole una hija de Don Blas Laserna, autor de celebradísimas tonadillas. Los padres de Barbieri fueron Don José Asenjo y Doña Petra Barbieri. El apellido materno se sobrepuso andando el tiempo al paterno. El 12 de Enero de 1830 ingresó en la escuela de primeras letras á cargo del profesor de instrucción Don Diego Narciso Hernandez y Guirós. En disposición de emprender los estudios de segunda enseñanza, el joven escolar entró por disposición de su abuelo como huésped en un convento de frailes trinitarios descalzos de un pueblo de la Mancha, llamado Santa Cruz de la Zarza, en donde estudió latinidad y retórica.

De regreso á Madrid y llegado ya á punto de optar por una carrera, decidióse por la medicina, pero los ejercicios de disección le ocasionaron tal repugnancia que abandonó la carrera al año de haberla emprendido, quiso ser ingeniero y estudió con ahinco la física y la química, aplicándose al mismo tiempo al dibujo, taquigrafía, lengua francesa y demás auxiliares.

Vivía entonces en el teatro de la Cruz de que era alcaide Don José Barbieri, su abuelo materno. Apercibida la familia de Barbieri de la asiduidad con que el mocito asistía á los ensayos y representaciones de ópera italiana que se daban en aquel teatro, y viendo que demostraba afición á la música, consintió en que se dedicase á su estudio como puro recreo. Empezó á recibir lecciones de solfeo de un profesor de la orquesta del teatro, Don José Ordoñez Mayorito: en 1837 ingresó en el Conservatorio de María Cristina, dedicándose al estudio del clarinete bajo la dirección de Don Ramón Broca, simultaneando esta enseñanza con la del piano y la de canto que estudió respectivamente, con Don Pedro Albéniz y Don Baltasar Saldoni hasta que por fin, dedicóse al estudio de la composición con el maestro Don Ramón Carnicer.

Muerto el padre de Barbieri á consecuencia de una herida recibida en el campo del honor, la madre del joven compositor, Doña Petra, casó en segundas nupcias con Don Luciano Martinez. Habiendo trasladado su domicilio á Lucena, acompañándoles en el traslado una hermana de Barbieri, quedó este en Madrid, solo, entregado á sus propios recursos, instalándose en una casa de huéspedes de las de á *seis reales con principio*. Contratóse de primer clarinete en la banda del 5.° batallón de la Milicia Nacional, con el sueldo de *tres reales diarios*, y fué murguista, clarinete de teatros caseros y bailes particulares, copista, leccionista de piano á peseta la lección, etc.

El año 1842 empieza á escribir canciones y romanzas. Se forma una compañía italiana para el teatro del Circo y Barbieri figura el penúltimo entre los coristas. Canta la parte de partiquino *(Petrucci)* de *Lucrezia* y no le silban: suple al maestro Oller como maestro de coros y apuntador de la compañía y escribe un libreto de zarzuela en un acto y en verso titulado *Felipa*. Se ensaya en la instrumentación de orquesta escribiendo una barcarola y una tanda de valses, mientras asiste al teatro y ejerce sus funciones de primer clarinete del 5.° de Milicianos. Pero vuelve cierto día á la casa de huéspedes y el clarinete ¡ha desaparecido! Se lo habían robado y carecía de dinero para comprar otro. Tocóle la suerte de soldado y la Providencia en forma de un amigo le salva de una catástrofe, imponiendo en la caja de una Sociedad de padres de familia la cantidad necesaria para libertarle.

Contratado como maestro de coros y apuntador en una compañía de ópera italiana recorre con ella varios teatros del Norte de España. En Pamplona substituye á un artista enfermo y canta la parte de *Don Basilio* de *El barbero de Sevilla*. Después de recorrer Vitoria y Bilbao concluye la contrata por el mes de Febrero de 1844, y como se encuentra sin recursos emprende desde Bilbao á Madrid el viaje á pié con varios coristas. Reúnese con su familia, que había regresado de Andalucía, reanuda sus estudios con Carnicer y se contrata de corista y partiquino en una compañía de ópera. En Mayo firma la escritura como maestro director de una compañía italiana y recorre Mur-

cia, Cartagena, Almería y Alicante. Durante la expedición, instrumenta para orquesta por la parte de piano varias piezas de ópera y toda la ópera de Ricci *Una aventura de Scaramuccia*. Vuelve á Madrid .... como volvió de Bilbao, á pié, y de Salamanca le ofrecen los cargos de maestro de música de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy y maestro director del Liceo Salmantino. A principios de Julio de 1846, regresó de nuevo á Madrid. Pretende ensayarse en una composición lírico-dramática y Carnicer le facilita un libreto italiano, *Il Buontempone*, y en Mayo de 1847 se anuncia en el Teatro del Circo el estreno de la ópera de Barbieri pero estalla un motín político, quiebra la empresa y el *Buontempone* queda sin representar ni siquiera dos coros de la ópera que á instigación de Carnicer se proyectó ejecutar en el Conservatorio. A fines de aquel año reúnese Barbieri con Basili para tomar un teatro y establecer en él la ópera española, fundándose al efecto para apoyar el proyecto, *La España musical*, pero el proyecto ni los asociados á él pueden conseguir llamar la atención del público y del gobierno.

Nombrado socio, maestro y después secretario de la sección de música del *Liceo artístico y literario de Madrid* compone varias piezas de música de baile, una fantasía á orquesta con variaciones de cornetín, y hace ejecutar el *Andante final* del segundo acto del *Buontempone*, canta arias bufas, italianas y se multiplica cantando y representando. Compone una obertura para orquesta que se ejecuta con aplauso en el Teatro del Príncipe, y en 1849 desempeña la parte de apuntador en los ensayos y representaciones de la ópera *Ildegonda*, de Arrieta, estrenada el 10 de Octubre en el teatro del Real Palacio.

Aparece en el teatro de Variedades la primera zarzuela del maestro, *Gloria y peluca*, y pocos meses después, *Tramoya, Escenas de Chamberí* (en colaboración con Hernando, Oudrid y Gaztambide) y por último *La Picaresca* (en colaboración con el último). A fines de 1851 se estrena *Jugar con fuego*, que levanta el nombre de Barbieri y le hace aspirar las primeras auras de la celebridad. Termina el año 1852 con su saladísima *Gracias á Dios que está puesta la mesa*, y el siguiente aumenta su renombre con *El marqués de Caravaca* y *Galanteos en Venecia*.

Recórrase el catálogo de Barbieri: allí se demuestra por manera elocuente que su actividad es tan grande como su fortuna. Durante la primavera de 1860 recibe proposiciones para traducir al francés una de sus mejores zarzuelas y va con Olona á París, pero un incidente desagradable obliga á romper toda negociación. Llega el año del estreno de *Pan y toros* (1864) y Barbieri se revela director de orquesta, ocupándose en estas tareas hasta el año 1868. Director del Teatro Real durante la temporada de 1869—1870, dejó una noche el sitial de la orquesta para dirigir en el teatro del Circo su *Robinson*.

. . . . . .

Cuando todos creían caduco y agotado el ingenio de Barbieri con el poco éxito de *Los fusileros*, su musa festiva desperezó á todo el mundo y nos dió aquel graciosísimo derroche de gracia popular que se llama *Luis el tambón*, ostensible muestra de su antigua inspiración, siempre fresca y lozana, hija directa de la de los tonadilleros del siglo pasado.

El maestro Barbieri disfrutó durante sus últimos años la plena posesión de la celebridad y la fortuna, rodeado del cariño de su esposa, gravemente enferma en el momento en que su esposo exhalaba el último suspiro, muerta á los pocos días, y de la estimación de sus amigos y admiradores.

La edad y la labor constante le rindieron agotando sus poderosas energías.

Enfermo y en peligro su vida, tan estimada porque á todos comunicó placeres de inteligencia con su ingenio fecundo, es natural que sintiesen todas las tristezas de su vejéz

Pocos hombres han gozado en España tanta popularidad como Barbieri: pocos en Madrid han sido tan queridos por el público, ese público sano y dulzón que ama á los que le hicieron olvidar un instante sus tristezas.

Falleció á las dos de la madrugada del dia 19 de Febrero del año 1894.

Lo último que escribió el autor insigne de *Los diamantes de la corona*, fué una dedicatoria, trazada en una copia fotográfica, que entregó á su médico de cabecera, el doctor Prada. Pero se ocupaba últimamente en escribir la música de una obra para el teatro, titulada *El bolero afligido*.

Durante el verano del año 1893 se habian verificado en la iglesia de San Sebastián los funerales de Santistéban. Hallábase entre las personas del duelo el maestro Barbieri, con quien salió del templo Liern, dirigiéndose ambos á la plaza del Rey, donde tenia su domicilio el ilustre compositor. Juntos habian dado al teatro, entre otras obras, *El proceso del cancán* y *Artistas para la Habana*, que tan ruidoso éxito obtuvieron.

Barbieri indicó entonces la idea de escribir una nueva obra, cuyo protagonista fuera continuación del tipo descrito en los *Artistas;* y aceptada la proposición por Liern, con verdadero regocijo, se pusieron ambos de acuerdo acerca de la índole y el aire de los cinco números de que había de constar *El bolero afligido,* que tal era el título de la proyectada zarzuela.

Puso Liern manos á la obra, pero á los pocos días hubo de suspender su trabajo por falta de salud. Escribió al maestro, dándole cuenta de esta suspensión. ... preventiva

Algunos días después recibia el libretista la siguiente carta del compositor:

«Querido Rafael:

Tú con 24 dias de asma y yo con dos meses de reuma y catarro, estamos un buen par de mamarrachos; no obstante, espero verte bueno y con zarzuela en riste, para ver si nuestros *ataques* al público son mas productivos que los de *Rostrogordo.* Siempre tuyo,

Barbieri.»

Los *ataques* á que en su carta aludia el popular maestro no pudieron realizarse. Los dos autores habian comensado la obra; uno y otro tenian el decidido propósito de hacerla representar en la próxima temporada. Pero fué vano su empeño. El público no pudo regocijarse con la inspirada música que seguramente, como toda la que produjo el autor de *Robinsón,* hubiera puesto Barbieri á *El bolero afligido.*

El duelo el día del entierro del maestro lo constituía el pueblo, el verdadero pueblo de Madrid, representado en todas sus clases sociales. Iba en la comitiva el anciano Caltañazor, recordando los éxitos colosales de Barbieri y algunos detalles de su vida.

«Durante muchos años,—decía el renombrado tenor cómico,—nadie llamó á Barbieri por su nombre. Todo el mundo le conocia por el *bandurrista.* Tocaba la bandurria á las mil maravillas».

El puro españolismo de la obra de Barbieri es el timbre de más subido valor que adorna su corona artística.

Aquella *parte de alma nacional* que va envuelta en las melodías de Barbieri, aquellas notas que tienen para el corazón todos los encantos del cielo de la patria, serán en todo tiempo la protesta contra el exotismo de ayer y de ahora.

Bajo el título de *Cartas de Barbieri á un su amigo* y para dar el ejemplo, quizá me atreva á publicar en otra ocasión algunas de esas verdaderas joyas literarias, que han de revelar al público preciosidades ignoradas. Como muestra de lo que sería ese caudal de correspondencia reunido y como homenaje al maestro, publico, á continuación, una de estas cartas llena de peregrinas ideas. Conservo esta correspondencia como oro en paño porque en ella nos revela el *zarzuelero impenitente,* como él se llamaba, que, aunque viejo, acariciaba la idea de cantar en estro más elevado olvidando las circunstancias de momento y de carácter que le llevaron á trabajar en el género puramente cómico de la zarzuela.

He aquí esta notable carta:

Amigo P.....

Aunque á su amable carta del 22 de Octubre habia yo contestado *antes de recibirla,* quiero ahora echar un párrafo á propósito de algo que en ella encuentro.

Me refiero particularmente á lo que V. me dice, cuando piensa que la cuestión de nuestra suspirada *opera española* pueda ser tal vez más literaria que musical, yo creo que ha de tener de lo uno y de lo otro, pero que muy principalmente se ha de basar en el estudio histórico y filosófico de nuestro caracter nacional, hecho en los grandes modelos que nos han dejado los literatos y los artistas de todas las regiones ó provincias que hoy constituyen nuestra nacionalidad española; y digo esto, porque tan española me parece la música popular de la montaña de Cataluña como la de Andalucía ó del centro de Castilla, inspiradas todas en un sentimiento melódico y en un espíritu de *individualismo* tan pronunciado, que á veces huye hasta de la esclavitud del ritmo, ó emplea ritmos vários dentro de la misma melodía, conforme á la expresión que el cantor quiere dar á la poesía.

En cuanto al poema lírico dramático en particular, hay que fijarse mucho en la circunstancia de que nuestro Teatro nacional, tanto de los antiguos tiempos cuanto de los modernos, ha sido y es principalmente *ameno;* y aunque admite los argumentos de lo maravilloso, lo heróico y lo trágico, nunca los ha presentado en la forma seca y monótona (digámoslo asi) de la tragedia clásica, sino con un carácter social, en que las galas de la poesía lírica y los episodios variados y pintorescos sirven en cierto modo para atenuar el horror de las escenas trágicas. A esto se agrega el elemento popular y cómico, que campea en las obras mejores de nuestro repertorio, desde Juan del Encina hasta Cañizares, y aun modernamente, ahí están el *Don Juan Tenorio,* de Zorrilla, y el *Don Alvaro,* del Duque de Rivas, obras extraordinariamente aplaudidas en toda España, porque, aparte su mérito literario, son una verdadera encarnación del sentimiento popular español, inclinado siempre á lo maravilloso junto con lo cómico y entretenido, con preferencia á lo sério y encopetado.

Diferentes ensayos se han hecho en España para introducir la tragedia clásica al estilo francés, y siempre ha tenido la tal tragedia una vida efímera, extinguida por completo cuando murieron un Mayquez ó un Latorre, en quienes se aplaudía el talento de los intérpretes, pero no el mérito de unas obras, que nunca interesaron al público español *que paga* y que va al teatro con la idea de divertirse y no con la de oir sermones ó ver horrores, como los que hoy quieren hacernos tragar los autores de esos dramas llenos de

adulterios, asesinatos y delirios presentados con la más repugnante y *cursi* desnudez.

Ahora bien: si el gusto general del pueblo español se ha significado siempre en el teatro por el aplauso otorgado á aquellas obras que á su interés histórico ó novelesco, cómico ó trágico, han reunido variedad de incidentes entretenidos y pintorescos, no podremos menos de sacar la consecuencia de que nuestra deseada ópera española, si ha de tener caracter nacional propio debe ser ante todo *variada y pintoresca*, sin que, aun en sus asuntos más sérios, excluya nunca el elemento cómico y popular. Sobre libretos de esta índole tendrá el compositor más ancho campo para lucir su inspiración y su talento artístico: y si además estos libretos estan fundados en hechos de nuestra historia ó de nuestras tradiciones, cuentos ó novelas populares, entonces serán miel sobre hojelas para el compositor español, que podrá hacer más lógicamente buen uso artístico de las melodías populares propias de las localidades en que se finja la acción.

He aquí, amigo P...., las ideas principales que yo he tenido siempre respecto á nuestra ópera nacional; y si mi carácter ó las circunstancias del momento me llevaron á trabajar en el género puramente cómico de la zarzuela, aseguro á V. que, aunque viejo, todavía me atreveria á probarme en el de la ópera, si hallara un poeta capaz de entenderse conmigo; pero aquí está la dificultad: ¿dónde se halla ese poeta?..... algunos hay que, como el *Burgués gentilhombre*, «hablan en prosa sin saberlo,» es decir, hacen un drama ó comedia que sabe á ópera por sus cuatro costados; pero si se les pide un libreto, ni saben por donde empezar, ni quieren ocuparse en ello.

Sin embargo, no hay que desmayar; y si yo, por mis 66 y pico de años, no estoy ya para nuevas luchas, usted que es más joven, y que acaba de..... debe seguir trabajando para dar *le grand coup*, que, de seguro, le aplaudirá el público y mas que el público este su afectísimo amigo y compañero

BARBIERI.

Madrid, 2 Noviembre, 1889.

Publiqué esta curiosa carta precedida de las mismas reflexiones que antes he hecho, y al ver que había llamado la atención de la parte de público ilustrado á la cual le interesan estas materias, di forma algo más amplia al pensamiento arriba expuesto y entregué á la publicidad con el título de *Semblanza íntima de Barbieri*, las siguientes apuntaciones escritas al correr de la pluma, algo extractadas aquí para no alargar demasiado esta biografía:

«La semblanza íntima del insigne maestro que acaba de perder España, se halla esparcida en la abundantísima correspondencia epistolar que mantuvo sin descanso con sus numerosos amigos y compañeros de profesión. Si una mano piadosa é inteligente tomaba á pechos la tarea de recojer con diligencia esa productividad anónima (que un día, bajo uno de sus aspectos, podría beneficiar la historia de la música española), no menos interesante que la literaria y la lírico-dramática que, por decirlo así, es de dominio público, tengo para mí, yo se lo fio al lector, que de las páginas de esa preciosa correspondencia epistolar había de verse surgir, por manera admirablemente retratada de cuerpo entero, la figura interesantísima del maestro con todas las lineaciones, toques y trazos vigorosos de su carácter moral, que por típicos y bien acusados en su relieve, no podrían confundirse jamás por el público en general ni por ninguna de las personas que tuvieron la suerte de seguir paso á paso á Barbieri en sus intimidades, escuchando los latidos y explosiones de aquel españolismo puro de su obra, el timbre de más subido valor que adorna su corona artística. En esa correspondencia epistolar apareceria la aspiración á sentir hondo dentro de *aquella parte del alma nacional que va envuelta en las melodías de su música*: allí el secreto de aquellas notas, que tienen para el corazón todos los encantos del cielo de la patria; allí el continuador de la *tonadilla* y el creador de la ópera cómica indígena, cultivada y propagada por la poderosa virtualidad del canto popular sin pulimentos, requilorios ni transformaciones, por asimilación etnográfico artística; allí el representante más genuino é intransigente del *chauvinisme* en música; allí el español *à outrance*, el español con exageración, si se quiere, protesta viva contra el exotismo de ayer y de ahora; allí el *colorismo* del que con la mágica de la música lozana de sus boleros, vitos, seguidillas y jotas, habaneras, gallegadas, rondeñas, soledades y romances moriscos, evoca las figuras del tiempo que pasó, arrancadas, diríase, de los lienzos de Goya; allí el Ramón de la Cruz, que redivive en las manolas y manolos de *Pan y Toros*, en los de la barbería de *Lamparilla* en el *Barberillo*, y en los que alegran la verbena de San Juan en *Jugar con fuego*, en los baturros y chisperos, en las majas y frailes, en los toreros y chulos, petimetres y currutacos del siglo pasado; allí el humorismo genial del «Gavroche» de nuestro arte lírico-dramático, como le llamó Peña y Goñi, del *zarzuelero impenitente*, como se apedillaba el mismo: allí el madrileño de pura raza hasta en sus aficiones gastronómicas á los callos y caracoles, el plato clásico de ventas y merenderos; allí los lances de la vida azarosa, la vida á salto de mata del murguista, pianista de teatrillo ó baile casero, copista, que compone canciones para entretener el hambre y recorrer á pie media España paseando tras desdi-

chadas empresas de profesor, corista y partiquino su clarinete salvador y su bandurria, confidente de sus necesidades y acicate de sus intuiciones; allí la hormiguita, que recoge con amor el dato jamás desperdiciable, y en una pieza la pasión del bibliófilo y la manga ancha del bibliómano á caza del libro, desempolvando y revolviendo de arriba á bajo plúteos de archivos, multiplicándose para sacar copias de todo lo que no puede adquirir, con el laudable afan de encerrarlo y custodiarlo en el *sancta sanctorum* de su biblioteca en donde todo lo ordena con meticulosa complacencia y maravilloso plan, en donde se encierra durante los últimos años de su vida (¡en donde le sorprende la inexplorable muerte!) para calentarse al rescoldo de sus amados códices, sus misales y sus incunables manuscritos y todo aquel cúmulo de datos y apuntaciones que forman el monumento de nuestra cultura musical, práctica y especulativa, litúrgica y profana, reconstruido laboriosa y pacientemente por el amor de un solo hombre.

«¿Queréis, por un momento, asistir al espectáculo, por demás curioso, de ese Barbieri íntimo que os he dejado entrever? Elijo á granel entre esa numerosa correspondencia epistolar, que guardo como oro en paño, y ....ya lo vereis, no hay más que oirle: él mismo trazará de mano maestra el perfil del *chauvinisme* en la música; el perfil del español *á outrance*, sobre todo y por encima de todo:

«La *Carta abierta* dirigida á..... (aquí el nombre de un famosísimo crítico y profesor de estética extranjero), que V. me ha enviado, es, como dicen las chulas de Madrid, de *P y P y doble V*, aun que yo en el lugar de V. le hubiera dicho al Sr..... «Usted será muy »estético, pero ha soltado V. una voz »citando á G....., por no saber que »cuando éste vino á España para escri»bir su. ... (el título de una obra flojí»sima), se ocupó, más que en estudiar »la música española, en hacer la corte »á la R..... y en tomar lecciones de »Barbieri; sí, señor, para aprender á »embozarse con la capa que se había »comprado» – Desengáñese usted, amigo P....., tan... es Enero como Febrero: quiero decir, lo mismo es H .... que G.. ... y que Fétis y que Scudo y todos los extranjeros que se meten á hablar de las cosas de España; pero nosotros tenemos la culpa, porque les hacemos caso, y antes, porque somos tan adanes, que no queremos trabajar enseñando á Europa lo que hemos valido y valemos. ¡Justo castigo á nuestra holgazanería! »

«De sus nunca distinguidos amores á la nitidez y la claridad melódica italianas que resplandecen en las páginas teatrales de Barbieri, cuando descuida lo que se roza directamente con la música popular, de la vivacidad del ritmo y la instrumentación diáfana sin pretensiones que embellecen aquellas páginas, de su credo en materia de arte, dan testimonio completo estos párrafos escritos un año antes de su muerte:

«Me ha sorprendido agradablemente la noticia de que mi zarzuelita *Entre mi mujer y el negro* les haya gustado á Vds., al cabo de los treinta y cuatro años que hace que la dí al público, y hoy, cuando las *chulerías* por un lado y las *wagneriadas* por otro tan vacilante tiene el sentimiento de los aficionados al teatro. Alegróme, pues, y no tanto por mí, cuánto porque pienso que *todavía* no se ha perdido la afición á las melodías cuadradas y de carácter popular; lo cual es prueba evidente de que por mucho que se quiera hacer para convertir la escena lírico dramática en una especie de tabla de logaritmos, el arte músico, por su espíritu melódico sencillo y expresivo, vivirá siempre en el alma del pueblo.»

«Lo que Barbieri llamaba las *wagneriadas*, verdaderos resquemores de aquellas antiguas polémicas con *Un Caballero Español* (Castro y Serrano), no bien olvidadas, y en las que, como yo le decía en una ocasión, él, el introductor, aunque *per accidens*, de Wagner en España, representaba el papel de héroe por fuerza, le hacían exclamar de esta manera al trazar, para mi uso, el programa *práctico* de una obra:

«El plan que usted me indica me parece excelente, pero me parece que no debe usted renunciar *en absoluto* á los trompetazos y dibujos *pentacrósticolaberínticos* de la instrumentación modernísima, porque el vulgo moderno se paga mucho de estas cosas, porque no las entiende y aplaude á rabiar todo estrépito ó todo *crescendo* que acabe brutalmente con una descarga de artillería ó un *terratremol* (sic) universal. Por lo tanto, buenos serán los....., pero no se olvide usted que hoy está de moda esa música que podríamos llamar *fin de siècle* con la cual se tira el *polvo á las orejas* de los que alborotan en los teatros, pues lo que conviene es hacer ruido, ya que estamos en la época *de los bombos* y de *las wagneriadas*.»

Era incansable cuando trataba de averiguar cualquier dato que hubiese podido escapar á su atención.

«Por Dios y por todos los santos, sáqueme usted de dudas»—me escribía en una ocasión—«y se lo agradecerán mis nervios y las cavilosidades de ese mi otro yo, el condenado bibliómano. El *Anacreonte* traducido por Castillo y Ayensa, lo tengo y con sus cuatro odas puestas en música para canto y piano; pero ni en ellas se dice, ni yo tenía noticia alguna de que fueran composiciones de mi buen maestro D. Ramón Carnicer.» (Tenía siempre á la vista, en sitio preferente de su despacho, el ejemplar del retrato de Carnicer, dibujado por Madrazo el año 1836, que se publicó en el periódico *El Artista*.) «Dígame usted, pues, por dónde ha averiguado la *paternidad* de dichas cuatro odas, las cuales son tan *griegas* como yo, dicho sea con el mayor respeto á quienquiera que sea su autor músico.»

«No menos incansable cuando se ofrecía de mil amores á proporcionar algún dato importante, y á esto no se yo que se negase jamás, fuese quien fuese el que se lo pidiera, compañero de arte, nacional ó extranjero, recuerdo todavía, y lo hallaría fácilmente si me empeñase en buscarlo, el abultadísimo cartapacio que me escribió sobre la paternidad de la música del *Himno de Riego*, sobre la legítima letra del tal Himno, escrita por el General San Miguel, y otra que yo le remití reproducida de fotografía con música autógrafa y firmada por Gomis Colomer, uno de los padres de la criatura, etc., etc., por todo lo cual y otros extremos que sería enojoso contar, tenía motivos suficientes para *escamarse*, porque *todavía* no podíamos saber *de cierto* quién sería el músico autor del famoso Himno. Recuerdo que en dicha curiosa carta «me enviaba *de propina*» un ejemplar de la letra del Himno de Riego, impresa en aquella época.

«Aplaudía todo noble propósito literario musical y deseaba verlo realizado, por más que creía que con él se haría un beneficio al arte, «pero no á los artistas músicos, cuya inmensa mayoría se compone de *obreros de solfa*, que ni saben ni quieren saber más que la parte puramente mecánica de la música.....» «La buena fé de los literatos y la generosidad de los editores se estrellan siempre contra la indiferencia ó la envidia de esa raza ignorante y orgullosa, que yo llamo *musiquera*, la cual, si bien es pobre de dinero, lo es mucho más de amor al arte que profesa, no ya como arte, sino como oficio.»

«Aunque, «desgraciadamente»—como solía decir—«no tenía más remedio que seguir haciendo *coplones* hasta después de muerto» (y lo decía cada vez que estaba componiendo á toda prisa *algún sainetillo de verano ó de entretiempo*), «porque por otro medio no encontraba los garbanzos», yo no le perdonaba tales lamentaciones y le repetía siempre é indefectiblemente que dejase de escribir los tales *sainetillos*, que ya me parecían demasiados *sainetillos*, suprimiese los garbanzos y se alimentase de aire, si le parecía bastante higiénico; pues echándose encima los años, temía yo que los *sainetillos* sacrificasen la obra del bibliófilo, del historiador y del musicógrafo, tan conocedor de las etapas de nuestro arte nacional. A esto respondía también indefectiblemente:

«No han caído en saco roto sus abordajes ni su carta; pero como el *saco*, aunque entero, está lleno de fluxiones de muelas, reumas y otros alifafes, no siendo menores los que trae consigo la vida social madrileña, hé aquí la razón de no haber escrito á V. antes. Ahora lo hago para decirle que yo no tenía para que hacer caso de su *último abordaje*, porque siempre tengo hecho el zafarrancho de combate, y estoy dispuesto á pasar por ojo el primer laúd que se me presente; pero como ahora el Almirantazgo literario no construye sino mascarones de proa y torpedos, yo estoy á la capa, mientras pasa el temporal y puedo hacer otras *piraterías*, ó, si no, buscar fondeadero y anclarme *á pata de ganso*.»

«En el fondo de lo que Barbieri llamaba *piraterías* había una preocupación, poco conocida del público y no mucho de sus amigos más íntimos, esta preocupación me reveló que el *zarzuelero impenitente*, aunque viejo, todavía se atrevería á probarse en el género de la ópera, si hallara un poeta capaz de entenderse con él. «Pero aquí está la dificultad,—exclamaba;—¿dónde se halla ese poeta?.... Algunos hay que, como el *Burgués gentilhombre*, «hablan en prosa sin saberlo»; es decir, hacen un drama ó comedia que sabe á ópera por sus cuatro costados; pero si se les pide un *libretto*, ni saben por dónde empezar, ni quieren ocuparse en ello.»

«Sí; preocupábale la cuestión de la ópera nacional, y exponía con amor y con gran lucidez las ideas principales que tuvo siempre respecto á esta cuestión.

«En este asunto no era retrógado ni revolucionario, «sino *evolucionista*, partidario de un racional progreso». Admitía cuantos adelantamientos se han hecho en la armonía y la instrumentación; «pero sobre estos» quería «que dominase siempre la *melodía franca* y

pegajosa, digámoslo así»; pues aunque no era de los que Gluk decía *que tienen toda su alma en sus orejas* – y esto era una pullita dirigida á mí y á una de las notas de un opúsculo mío,—consideraba que, así como la pintura se hizo para los ojos y las matemáticas para el raciocinio, «la música se hizo para los oídos, que son los inmediatos conductores por donde el arte lírico ha de llegarnos al alma; es decir, que «para mí como para la mayoría de las gentes —añadía á renglón seguido,—la composición musical más filosófica y perfecta resulta indiferente y á veces desagradable si no sobresale en ella una melodía clara y expresiva que empiece por alagar al oído » Sus aficiones á la música italiana y los resquemores de la antigua polémica antiwagneriana no le llevaban á rechazar «eso que ahora llaman *polifonía*, lo cual me parece muy bien en el género sinfónico»; pero en el lírico-dramático (y esto era una inconsecuencia), «soy opuesto—decía—á lo que algunos compositores hacen cuando ahogan la melodía en un piélago inmenso de modulaciones disonantes, demostrando así que les falta de inspiración lo que les sobra de mecanismo, ó, en términos vulgares, que no les alumbra la llama del genio, sino el moco de un candil».

«Temo abusar de la paciencia del lector, y voy á terminar. Tenía Barbieri verdadero amor al arte que cultivaba, y ni en broma podía sufrir ni consentir que se rebajase la dignidad del artista merecedor de este nombre. «Somos de opinión igual—me escribía no ha mucho—en cuanto se refiere á las solfas juntas con la riqueza, pues si yo fuera poseedor de gran fortuna, no sólo no dejaría de cultivar el arte, sino al contrario, había de ser mi pan de cada día y se lo había de hacer tragar á todo bicho viviente....., á la manera del *inmenso* Meyerbeer, á quien tanto favorecía, no sólo su verdadero genio y talento, sino la bien provista caja de su casa de banca de Berlín. Aguante V. pues, su mediana fortuna como yo aguanto la mía, echándome á la espalda toda la mala *musiquería militante*, pero poniendo sobre mi cabeza *las siete notas*.»

«Tal es el Barbieri íntimo

Era miembro de importantes sociedades artísticas de España y del extranjero. Por decreto de 8 de Mayo de 1873, creando en la Academia una sección de Música en la de Bellas Artes de San Fernando, compuesta de doce académicos que la primera vez fueron nombrados por el Gobierno, Barbieri fué elegido académico en fecha del citado decreto.

El día 13 Marzo de 1892 fué recibido como miembro de la Real Academia Española en cuyo día leyó su citado discurso de entrada, que fué contestado por el académico de número D Marcelino Menéndez y Pelayo.

Era comendador de la orden de Carlos III, Gran cruz de la de Isabel la Católica y Caballero de la de Santiago de Portugal.

OBRAS TEATRALES (ZARZUELAS)

1) *Gloria y peluca*—1 acto—Letra de Villa del Valle—1850.
2) *Tramoya*—1—Olona (José)—1850.
3) *Escenas en Chamberí* (en colaboración)—1—Id. 1850.
4) *La Picaresca* (en id)—2—Doncel y Asquerino—1851.
5) *Jugar con fuego*—3—V. de la Vega—1851.
6) *Por seguir á una mujer* (en colaboración)—4—Olona (Luis) 1851.
7) *La hechicera*—3—Rubí—1852.
8) *El Manzanares*—1—Pina—1852.
9) *Gracias á Dios que está puesta la mesa*—1—Olona—1852.
10) *La espada de Bernardo*—3—García Gutiérrez—1853.
11) *El Marqués de Caravaca*—2—V. de la Vega—1853.
12) *Don Simplicio Bobadilla* (en col.)—3—M. y V. Tamago—1853.
13) *Galanteos en Venecia*—3—Olona—1853.
14) *Un día de reinado* (en col.)—3—G.ª Gutiérrez y Olona—1854.
15) *Aventura de un cantante*—1—Gutiérrez de Alba—1854.
16) *Los diamantes de la corona*—3—Camprodón—1854.
17) *Mis dos mujeres*—3—Olona—1855.
18) *Los dos ciegos*—1—Id.—1855.
19) *El Vizconde*—1—Camprodón—1855.
20) *El sargento Federico* (en col.)—4—Olona 1855.
21) *Entre dos aguas* (en col.)—3—Hurtado 1856.
22) *Gato por liebre*—1—Id.—1856.
23) *El diablo en el poder*—3—Camprodón—1856.
24) *El relámpago*—3—Idem—1857.
25) *Por conquista*—1—Id.—1858.
26) *Amar sin conocer* (en col.)—3—Olona—1858.
27) *Un caballero particular*—1—Frontaura—1858.
28) *El robo de las Sabinas*—2—García Gutiérrez—1859.
29) *El niño*—1—Pina—1859.
30) *Compromisos del no ver*—1—Id.—1859.
31) *Entre mi mujer y el negro*—2—Olona—1859.
32) *Un tesoro escondido*—3—V. de la Vega—1861.
33) *Los herederos*—1—Ferrer del Río—1862.
34) *El secreto de una dama*—3—Luis Rivera—1862.
35) *Dos pichones del Turia*—1—Liern—1863.
36) *Pan y Toros*—3—Picón—1864.
37) *Gibraltar en* 1890—1—Picón—1865.

38) *El rábano por las hojas*—1—Puente y Brañas—1866.
39) *Revista de un muerto* (en col.)—1—Gutiérrez de Alba—1866.
40) *De tejas arriba*—1—Pastorfido—1866.
41) *El pavo de Navidad*—1—Puente y Brañas—1866.
42) *El pan de la boda*—2—Camprodón—1868
43) *El Soprano*—1—Pastorfido—1869.
44) *Robinson*—3—García Santistéban—1870.
45) *Los holgazanes*—3—Picón—1871.
46) *Don Pacífico*—1—Segovia—1871.
47) *El hombre es débil*—1—Pina—1871.
48) *El tributo de las cien doncellas*—3—Santistéban—1872.
49) *Sueños de oro*—3—Larra—1872.
50) *El proceso del can-can* (en col.)—3—Liern—1873.
51) *Los comediantes de antaño*—3—Pina—1874.
52) *El domador de fieras*—1—R. Carrión y Campo Arana—1874.
53) *El testamento azul* (en col.)—3—Liern—1874.
54) *El barberillo de Lavapiés*—3—Larra—1874.
55) *La vuelta al mundo* (en col.)—4—Id.—1875.
56) *Chorizos y polacos*—3—Id.—1876.
57) *Juan de Urbina*—3—Id.—1876.
58) *La Confitera*—1—Pina—1876.
59) *Artistas para la Habana*—1—Liern—1877.
60) *Los Carboneros*—1—Pina—1877.
61) *El toro y la lechuza*—1—Mariano Fernández—1877.
62) *El triste Chactas*—1—Barrera—1878.
63) *El diablo cojuelo*—3—R. Carrión y Pina—1878.
64) *Los chichones*—1—Pina—1879.
65) *¡Ojo á la niñera!*—1—Santistéban—1879.
66) *¡A Sevilla por todo!*—2—Javier Burgos—1880.
67) *¡Anda valiente!*—1—Pina—1880.
68) *La filoxera*—1—Id.—1882.
69) *De Getafe al Paraiso*—2—Ricardo de la Vega 1883.

No recuerdo de qué año datan las últimas zarzuelas del maestro, *Los fusileros*, *Luis el tumbón*, *Novillos en Polvoranca*, (todas editadas por Zozaya), y alguna otra.

Obras de varios géneros.

La música que escribió para las comedias, *Don Quijote de la mancha*, de Ventura de la Vega, *La Maya*, de Antonio de Hurtado y otras. Bueno es dejar consignado, aunque sea imposible precisarlo cronológicamente, que el número de composiciones escritas para fuera del teatro, es importantísimo, oberturas, marchas triunfales, himnos, motetes, entre ellos:

Versa est in luctum (1) bellísima composición clásica á voces solas, y el Responsorio, *Libera me, Domine*, escrito por encargo de la Academia para las honras fúnebres de Cervantes.

Han de figurar tambien en esta sección las innumerables canciones españolas, compuestas por Barbieri, entre estas la graciosa

Tirana para el Sainete «Las castañeras picadas» puesta en música y dedicada á la Excma. Sra. Duquesa de Medinaceli, por... Calcografía de Mascardo. S. a. Las coplas de esta Tirana, que están tomadas de la Colección de Don Preciso (Iza Zamácola), fueron cantadas por la señorita Doña Laura Sartorius.

No deben echarse tampoco en olvido sus caprichosas fantasías instrumentales y la ingeniosa y brillante

Sinfonía para orquesta y banda militar, compuesta sobre motivos de Zarzuelas por.. Calcografía de Mascardo—Madrid imp. de José M. Ducazcal, 1873. Partitura in fol. Como prólogo de la Sinfonía, figura una curiosa *Reseña histórica* sobre la zarzuela, escrita y firmada por Francisco Asenjo Barbieri.

Seguidillas con eco, del siglo XVIII, trascritas en notación moderna para piano y para orquesta, atribuidas al célebre *Mateo Romero* (a) *El Maestro Capitán*, ó á *Manuel Machado* de la Real Capilla.

Obras literario-musicales.

Inauguró Barbieri sus tareas de escritor el año 1849 en que entró de cronista musical del periódico *La Ilustración*, habiendo desde aquella remota fecha hasta los últimos años de su vida colaborado en los principales periódicos de España, artístico-musicales, puramente literarios y políticos.

He aquí á continuación el señalamiento, no completo, desde luego, de esa parte importantísima de su productividad.

Contestación al maestro Don Rafael Hernando—Madrid, José M.ª Ducazcal, 1864, folleto en 8.°

Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones musicas con ocasión del concurso á un magisterio de capilla, recogidas y ordenadas por Don Antonio Eximeno. Dálas á luz La Sociedad de Bibliófilos Españoles. Madrid, imp. de M. Rivadeneira, 1872.—Dos vols. en 4.°

Barbieri descubridor del manuscrito, publicó por encargo de la Sociedad de Bibliófilos la chispeante obra del eximio jesuíta, haciéndola preceder de una biografía llena de interesantísimas revelaciones.

Discurso leido en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la sesión pública y extraordinaria del dia 10 de Mayo de 1874 para solemnizar la asociación de la sección de música, por..... académico de número. Madrid, imp. de Manuel Tello, 1874, un folleto en 4.° de 50 págs.

Pieza literaria escrita con alto espíritu patriótico y artístico, seguida de

(1) Firmaba este motete con el pseudónimo *Vermuthmeister* (Maestro Ajenjo).

curiosos apuntamientos sobre la historia de nuestra cultura musical.

Ultimos amores de Lope de Vega Carpio, revelados por el mismo en cuarenta y ocho cartas inéditas y varias poesías—Madrid, imp. de Ducazcal, 1876, en 8.° con retrato de Lope, que Barbieri mandó copiar en San Petersburgo.

Este libro publicado bajo el anagrama de *José Ibero Rivas y Canfranc*, hizo bastante ruido, y el producto de su venta lo regaló á la viuda del literato Don Cayetano Alberto de la Barrera.

El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela. Madrid, imp. de Ducazcal, 1877, folleto en 8.°

Sobre las danzas y bailes en España en los siglos XVI y XVII. Artículos de polémica que sostuvo con Don Julio Monreal durante los años 1877 y 1878, publicados en *La Ilustración Española y Americana*.

Artículo literario sobre el dialecto catalán, publicado en *La Mañana*, de Madrid, 3 de Febrero de 1877.

Prologo histórico á la obra de Don Luis Carmena y Millán, *Cronica de la ópera italiana en Madrid*... Madrid, imp. de M. Minuesa, 1878, un tomo medio fol.

Las Castañuelas, estudio jocoso dedicado á todos los boleros y danzantes, por uno de tantos. Madrid, imp. de Aribau, 1878, en 8.°

Agotada esta primera edición, se hizo la segunda en Enero de 1870 (imp. de Ducazcal) cuya edición se agotó, también, en poco tiempo.

Sobre el canto de Ultreja. Réplica al escrito del Señor Flores Laguna Madrid, s. a. (1883, 21 Septiembre.)

Las Musicas Militares. Conferencia leida en el Centro Militar por Barbieri.

El lector curioso podrá leerla con fruición *en la Correspondencia Musical* publicada años atras por el editor de Madrid, Don Benito Zozaya (números pertenecientes á los dias 4 y 18 de Junio de 1885.)

La música y los teatros de Madrid en tiempo del rey intruso, José Napoleón (desde el 22 de Enero de 1809 hasta el 12 de Agosto de 1812)

Contiene este artículo noticias curiosísimas. Se publicó en la *Correspondencia Musical* (editor Don Benito Zozaya) en el número perteneciente al dia 15 de Octubre de 1885.

El canto de la Sibila. Interesante artículo (firmado y escrito en Madrid 9 de Abril de 1888) que yo publiqué en el N.° 7 de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* perteneciente al 30 de Abril del mismo año.

La Música Religiosa. Discurso leido en la Sesión séptima del Congreso Católico Nacional, el dia 2 de Mayo de 1889, por.....—Madrid, imp. de José M. Ducazcal, un folleto en 8.° de 32 págs.

El Punto 7.° de la Sección 5.ª señalado por el referido congreso, era este:

«Qué se entiende por música religiosa, y exponer el estado de la decadencia ó prosperidad en que actualmente se halla en España»

Cancionero Musical de los siglos XV y XVI transcrito y comentado por..... Individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.—Publícalo la misma Academia—Madrid, tip. de los Huérfanos, 1890.

Como continuación á este Cancionero, obra capital del insigne maestro, tenia completado y á punto de publicar el de Juan Navarro, y muy adelantados los trabajos bio-bibliográficos verdaderamente monumentales en que andaba engolfado durante sus últimos dias. Enseñóme poco antes de su muerte las joyas que encierra el *Cancionero de Juan Navarro*, y en nuestra última entrevista ¡tristemente la última! me leyó el atildado y completo estudio bio-bibliográfico que acaba de trazar sobre Mateo Romero, el famoso maestro llamado Capitan.

Discursos leidos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. Don Francisco Asenjo Barbieri el dia 13 de Marzo de 1892.

Versa el Discurso sobre *la música de la lengua castellana*.

La contestación al mismo es de Don Marcelino Menéndez y Pelayo. Notabilísima página dedicada á presentar de relieve los rasgos de la doble fisonomía de Barbieri, el arqueólogo de prolijos estudios y el artista de geniales desenfados y bizarrias.

No resisto al deseo de dar á conocer al lector algunos párrafos de esta hermosa *Contestación*, especialmente los que se refieren á la personalidad de Barbieri:

«En el moderno movimiento músical de nuestra pátria, al cual sólo los venideros darán su debido precio, Barbieri representa, sin ofensa de nadie, el esfuerzo más original y quizá el más fecundo: la transformación del canto popular en música dramática. Si de otros se enzalza la profunda ciencia de composición, lo elevado de la aspiración estética ó la singular destreza de ejecución, en Barbieri hay que elogiar algo que está sobre el raudal de su gracia, sobre su fantasia vivacísima, sobre la contínua amenidad y halago de su estilo; algo que no es solamente valor individual, sino fuerza acumulada, renovación de antiguas energías, expansión misteriosa del genio nacional que sobre el tronco que parecia despojado y mustio vuelve á tender á deshora la pompa de sus ramas y de sus flores, alagándonos con la esperanza de nuevos frutos, como los ha dado siempre, en Música y en Poesia, la canción popular, reintegradora de la conciencia de las razas; la canción popular, en cuyas frescas ondas vino á redimir la escuela romántica todos sus pecados de amaneramiento y fantasia arbitraria; la canción popular, que después de haber emancipado nuestra Poesia, conservándola su sello peculiar á través de las épocas más clásicas, emancipará también nuestra Música, dándonos el único

lauro artístico que quizá falta á la corona de nuestra Madre.

Tal fué la labor musical de Barbieri, en la cual dichosamente se compenetraron el prolijo estudio del arqueólogo y el genial desenfado y bizarría del artista. Nadie conoce tan á fondo como el Sr. Barbieri (y este es el segundo rasgo de su fisonomía, estrechamente ligado con el primero), la historia de su arte en España; nadie ha llegado á reunir mayor número de documentos relativos á la vida de nuestros compositores y maestros; su biblioteca musical es un archivo y un museo, al cual nada semejante puede hallarse en establecimientos públicos. Ella atesora la serie más completa de nuestros tratados didácticos, mil preciosidades de la inspirada música religiosa que en otro tiempo resonó bajo las bóvedas de nuestras catedrales, y cuantas reliquias han podido allegarse de nuestro Arte popular, ya en la letra de los cancioneros y de las colecciones de entremeses y de bailes, ya en los tonos de los libros de vihuela y *de tañer fantasía*.

Del estudio constante y reflexivo de tales libros; de la continua observación de las costumbres populares, que tanto conoce, porque tanto las ama; de la frecuentación asidua de la España que se fué y de la España que á toda prisa se va, ha resultado esa singular naturaleza de compositor que ostenta tanta juventud y frescura en medio de tanto arcaismo, y por virtud del arcaismo precisamente.

Cuando el Sr. Barbieri termine la historia que está escribiendo de nuestra Música y teatro popular durante el siglo XVIII, sabremos á punto fijo quiénes fueron los que él da por sus precursores y maestros; pero entre tanto, lo que sabemos á ciencia cierta es que él convirtió el embrión informe de la tonadilla y de la jácara en el producto realmente artístico de la ópera cómica nacional, que impropiamente llamamos zarzuela; y que fuese cual fuese el valor de los elementos que de ese teatro musical rudimentario aprovechara para el suyo, tanta y aun mayor distancia hay de la más dramática tonadilla del siglo pasado al fuego, al desgarro, á la poesía nacional, al derroche de luz y de alegría que hay en *Pan y toros*, como puede haber desde el rudísimo *Auto del Repelón* ó desde el *Entremés de las esteras* hasta el más perfecto de los sainetes de D. Ramón de la Cruz, con cuyas obras, en lo literario tienen muchos puntos de contacto las de Barbieri en lo musical, siendo uno y otro, el primero con fuerza más honda, el segundo con más variedad y elegancia, los más cumplidos representantes de la genialidad y gustos artísticos del pueblo de Madrid, de la alegría ligera, confiada y bulliciosa de los últimos años del siglo XVIII, trocada en impulso heróico en la sangrienta aurora del siglo presente.

Por predilección de artista, Barbieri ha vivido principalmente en esa época, y á cuadros y escenas de ellas debe sus mayores triunfos y ha consagrado sus mejores notas; pero como investigador, como erudito y bibliófilo, ha remontado sus estudios mucho más allá, gustando de habitar en nuestras épocas clásicas. Porque Barbieri no ha escrito solamente música, como puede imaginar el vulgo ignorante ó algún ignorante que no es vulgo, sino que ha escrito de literatura musical y de los géneros poéticos que con ella se enlazan casi tanto como de música; y si todo ello no ha alcanzado aún la luz pública por tratarse de obras difíciles, costosas y de un género nuevo entre nosotros, basta con lo publicado para convencer al más empedernido de que el Sr. Barbieri no es uno de tantos artífices de solfa, sino el más eminente musicógrafo ó escritor musical que nuestros tiempos han producido en España.

Y como tal, y aunque otros méritos todavía más estrictamente literarios no le adornasen, ganado tenía por derecho propio su asiento en la Academia Española, que no es solamente Academia de poetas, de oradores ó de novelistas, sino que ha de ser también Academia de escritores notables y señalados en cualquier ramo del humano saber, y dignos de servir de modelos de estilo didáctico, á la vez que doctos y capaces para acrisolar y depurar el tecnicismo de su respectiva ciencia ó arte y ponerlo al alcance del vulgo en las columnas del *Diccionario*. ¡Ojalá abundasen entre nosotros los buenos prosistas didácticos, y no veríamos, como á cada paso los vemos, afeados torpemente nuestros libros de ciencia ó de arte con un espeso matorral de locuciones bárbaras, de galicismos rechinantes y de pedanterías insufribles.

La limpieza, la pulcritud, el nativo donaire con que el Sr. Barbieri trata las cuestiones musicales, poniéndolas al alcance de los más indoctos, brillan en los numerosos artículos de crítica que comenzó á escribir desde su edad juvenil y andan dispersos por periódicos y revistas; y todavía más en opúsculos posteriores, tan importantes como su discurso de recepción en la Academia de San Fernando, donde se determina con gran copia de doctrina estética el puesto que corresponde á la Música en el sistema de las Bellas Artes; las dos Memorias que con tanto aplauso fueron oídas en el Congreso Católico de Madrid sobre los vicios introducidos en el canto eclesiástico y en la música de los templos y sobre la necesidad de reformarla; su magnífico estudio sobre el gran revolucionario musical del siglo XVII, el jesuita Antonio Eximeno; sus multiplicadas y vigorosas campañas en pró de la ópera cómica nacional; sus defensas de la melodía italiana contra los excesos del fanatismo *wagnerista*; sus investigaciones sobre la notación musical de la Edad Media, con motivo del famoso canto de *Ultreya*, entonado en remotos siglos por los romeros compostelanos; sus numerosas biografías de músicos españoles; sus declaraciones de antiguos instrumentos rústicos y populares, y hasta el saladísimo folleto en que narra muy menudamente, con extraña y regocijada erudición y picantes comentarios, que dejan muy atrás las bromas claustrales del buen Padre Fernández de Rojas, las vicisitudes de aquellas incitadoras tejoletas que no se llamaron nunca *crótalos*, por más que hayan dado nombre á la *Crotalogía*, sino *crusmata*, como se prueba por los epigramas de Marcial.»

Notabilísima es, también, como de Barbieri, la *Contestación* al Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Antonio Peña y Goñi el día 20 de Abril de 1893

La *Contestación* de Barbieri versa principalmente sobre «lo que deberá ser la tan suspirada cuanto asendereada ópera española».

Barbieri facilitó á Menendez y Pelayo todos los datos musicales que son de leer en la *Historia de las ideas estéticas*,

y al historiador Vander Straeten todos los contenidos en los tomos séptimo y octavo de su Neerlandia musical, dedicados á la historia de *Los neerlandeses En España.*

La preciosa documentación y todo el caudal de datos que atesoró con prolija atención y verdadero celo, no serán perdidos para la historia del arte, porque Barbieri, previsor, hijo amantísimo de la madre patria y ordenado como verdadero bibliófilo, lo legó todo, todo, manuscritos y libros, algunos de ellos rarísimos, á la nación. El mismo redactó en vida las papeletas bibliográficas de ese valioso legado (que suman la respetable cifra de 3100 papeletas) y todo este legado sin precio pasó después de su muerte á la Biblioteca Nacional.

Asensio. Vid. **Assencio ó Asensio (Vicente)**

Asensio (Carlos)

Nació en Madrid en 1788. Pianista que publicó:

Scuola per ben sonare il forte piano, Palermo 1815.

Asiain y Bardaxi ó Bardají (Fray Joaquin) Vid **Asain etc.**

Aspa y Arnao (Urbano)

Nació el 25 de Mayo de 1809, en Sigüenza, en el barrio llamado del Castillejo, y apenas contaba ocho años cuando ya obtenía del cabildo catedral de aquella ciudad la beca de infante de coro.

Dotado de organización musical, que desarrolló en aquel *Colegio de infantes*, cuna de tantos maestros notables, escaló muy pronto los peldaños de su carrera artística. En Junio del año 1827 era nombrado contralto de la citada catedral, y en Febrero de 1832 tomaba posesión de la plaza de maestro de la capilla. En ella ejerció hasta el 1842, que se trasladó á Madrid á seguir su profesión.

Desde esta época hasta la de su muerte Aspa trabajó sin descanso, produciendo el crecido número de obras (pasan de 300), que ha escuchado Madrid entero

Durante veinte años (hasta Septiembre de 1870) fué profesor del Colegio de niñas de N.ª S.ª de la Presentación, de Madrid, vulgo Leganés.

Murió en Fuencaliente, pueblecito de Castilla, el dia 28 de Agosto de 1884

Aspiazu Nuñoa (Eusebio)

Nació en Oyarzun (Guipúzcoa) en Diciembre de 1817 y comenzó sus estudios bajo la dirección de su padre, don Santiago de Azpiazu y Sagasta, que cultivaba el piano. Cursó en el Conservatorio de María Cristina el piano, estudiando el mecanismo de este instrumento con Don Pedro Albéniz. En 1847 fué á Cuba, estableciéndose en Cienfuegos, en donde obtuvo por oposición la plaza de organista. En 1857 se instaló en la capital de Cuba, haciéndose cargo del órgano del convento de San Agustín. Se dedicó á la enseñanza del piano obteniendo buenos resultados Publicó algunas composiciones y murió en Septiembre de 1870.

Asquin (Rafael)

Organista de la Cat. de Segorbe. Fué nombrado para ocupar la vacante de Mosen Valero Barrachina en 4 de Julio de 1678. Con el fin de que tuviese cóngrua, le señalaron 50 libras de salario en 1.º de Dic. de 1679. Desaparece después este organista supliéndole en su vacante Don Francisco Monfort, sucediéndole más tarde el organista Severino Franch ó Franco.

Astort (Federico)

Fué discípulo de piano de Don Pedro Tintorer y del Conservatorio del Liceo de Barcelona. Después se dedicó al canto y en 1861 empezó á ser escriturado de tenor en varios teatros nacionales y extranjeros.

Astudillo (Manuel)

Presbítero y profesor de música establecido en Salamanca el año 1859.

Asturiano (José)

Autor desconocido. En la sección de *Mss.* del Catálogo Carreras mencionanse las siguientes composiciones de este autor, sin indicaciones de fecha ni de lugar:

Tonada á solo.
Id. á id.
Solo al Nacimiento.
Solo al S. S. Sacramento.

Dedúcese, sin embargo, de una colección inédita de *Musica vocal antigua*, que floreció á fines del siglo XVII ó principios del siguiente

Assencio ó Asensio (Vicente)

Nació el año 1771 en Valencia. El año 1817 fué nombrado viola de la R. C. de Madrid en donde murió el año 1852

Assin ó Azin (Francisco Juan de) Vid **Azin (Francisco Juan de)**

Assiodoro

Publicó el Assiodoro (seudónimo de Don José Gutiérrez):

Respuesta de Assiodoro, persona principal en el *Diálogo harmónico*. Al reverendo Padre Fr. Joseph Madariaga, Organista del Real Monasterio de San Martín de Madrid.—Madrid, 1727, folleto en 4.°

Vid más detalles en el señalamiento dedicado á *Gutiérrez (José)*.

Assumpção (Soror Archangela Maria da)

«Esta religiosa es autora de un *Canto pastoril* de carácter religioso representado y cantado en el convento de N.ª S.ª de la Concepción de las religiosas de Santa Brígida, en Marvilla.—Ignoramos si la religiosa autora de los versos escribió también la música para los coros y para unas frases sueltas en forma de *Recitativo*, que aparecen en el poema, lo cual es probable, pues en aquel tiempo la educación musical estaba muy generalizada en los conventos.....

El título del folleto es este:

Festivo applauso em que uma Religiosa como pastora, e os Anjos como musicos, no convento de Nossa Senhora da Conceição das Religiosas de Santa Brigida no sitio de Marvilla, celebraram o nascimento do Menino Jesús. Lisboa occidental, en la imp. de Antonio de Sylva, Impresor de la Academia Real, 1737, en 4.° de 21 págs.

«El poema fué dado á la estampa por un amigo de la Religiosa, que lo aumentó con unas notas en latín. Tiene 33 octavas, 5 cuartetas y 5 sonetos de diferentes Religiosas, además de las frases sueltas de los *Recitativos* indicados. Las octavas eran recitadas por la pastora ó zagala, alternadas con los coros y recitativos Los versos son muy ingénuos.» (Vasconcellos, *Os Musicos Portuguezes.)*

Atamo (Cristóbal)

Nombre que figura entre los de *Officiales* en la nomenclatura de *Gajes que han gastado en la Real Capilla del Rey nro. Sr. las personas que han servido en ella, en este tercio postrero de* 1637. Ejercían de maestro de capilla *reservado* (jubilado) Mateo Romero, y de maestro de capilla Carlos Patiño.

Atis Vid **Atys ó Atis (.....)**

Atmeller (Estéban)

Pianista catalán. Estudió composición y harmonía en el Conservatorio de París y obtuvo en él el primer premio en la clase de composición.

Compositor de gracia en el género ligero de *música de salón*, tiene publicadas en casa Romero varias piezas de baile para piano, que han adquirido pronto popularidad por su carácter alegre y original, ritmo acompasado y fácil ejecución.

Sobresalen entre ellas: *Engracia*, polka—*¡Ay que noche!*, mazurka—*El Alba*, polka—*Mi morena*, mazurka—*Mi rubia*, mazurka — *Carolina*, polka - *Rigodones* sobre motivos de la ópera *Fausto*—*Jota de España* y una *Serenata* para violín y piano y para piano solo

En la casa Zozaya publicó las siguientes: *Dia de moda*, Valses—*Cantos del Tirol*, Valz fácil—*Flor de un dia*, polka—*Esmeralda*, danza americana—*Violeta*, id.—*El santo entierro*, marcha fúnebre—*Sombra querida*, melodía — *Serenata*, con letra, y el siguiente album fácil, titulado *Fraternidad:*

1) *Cantos del Tirol* vals á 2 y cuatro ms.
2) *La Moscorita*, mazurca.
3) *Florencia*, polka.
4) *Asnieres*, danza.
5) *El cosaco*, schottise.
6) *Te veo*, habanera.

Atys ó Atis (.....)

Criollo, nacido el año 1715 en Santo Domingo de la Martinica, muerto en París el año 1784. Fué notable flautista que se estableció en la capital de Francia dedicándose á la enseñanza y á la composición de varias obras.

En la Biblioteca Nacional de París existe un cuaderno manuscrito de obras compuestas por este autor.

Contiene:

Seis sonatas para dos flautas en forma de conversación.

Publicó:

Clef facile et métodique pour appendre en peu de temps à batre la mesure, à distinguer les modulations, à preluder et à phraser la musique, par le mogen de la ponctuation grammaticale et typographique, ouvrage utile et interessant pour les commençants suivi de 6 sonates methodiques, etc. Paris, l'auteur.

Esta obra fué publicada en 1763. El número 5 como cifra de obra hace suponer que publicó cosas anteriores. La anunció el *Mercure de France* reproduciendo la introducción de la misma.

Publicó además

Premiere Suite de menuets et symphonies, à sept parties, y compris un basson obligè ou violoncelle, qui ont'eté exécutés à la Commedie-Italienne.

Auber (Virginia)

«De la Habana, sócia facultativa de la sección de Literatura del antiguo *Liceo Artístico y Literario* de esta ciudad, al cual dedicó una bonita comedia de costumbres, *Una deuda de gratitud*,

(1846). ... Escribió durante largos años en el *Diario de la Marina*, usando el pseudónimo *Felicia*, interesantes folletines, en los cuales trató más de una vez diferentes cuestiones musicales con muy buén juicio.» (S. Ramírez, *La Habana artística.)*

Aulé (Luis)

Discípulo aventajado de la Escuela de Música de Zaragoza, que ha obtenido distintos premios, extraordinario de piano, id. de violín y varios de composición.

Auli (Fray Juan)

Nació en Felanitx (Mallorca) el año 1797. Joven aun, pasó á Palma con objeto de principiar los estudios propios de su carrera eclesiástica. Por sus especiales conocimientos en varios ramos del saber, singularmente en filosofía y teología, desempeñó varios cargos importantes en la capital de las Baleares y en Madrid. El 8 de Octubre de 1814, á los 17 años y 10 meses tomó el hábito de Santo Domingo. Al ingresar en el convento había ya desempeñado interinamente la plaza de organista de la parroquia de San Miguel, y al poco tiempo de profesar fué designado para el mismo cargo en Santo Domingo en substitución de Fray Alberto Sureda.

Cuando el año de 1823 fueron exclaustrados los domínicos y capuchinos recorrió varios pueblos de las provincias de Valencia y Alicante, llegando hasta la Mancha. Regresó á Mallorca y en 1825 emprendió un viaje á Madrid con objeto de ensanchar sus conocimientos Recibido con gran agasajo por el prior y comunidad de N.ª S.ª de Atocha, fué nombrado organista del convento. Repetidos ataques de hemoptisis le pusieron en el caso de regresar á Palma el año 1828. Algo repuesto de la dolencia, la celda del P. Auli comenzó á ser el punto de reunión de los amantes de la música de Mozart, Bach y Haydn, que dirigía con singular esmero cuando no desempeñaba la parte de violoncello. En estas reuniones empezó á formarse su discípulo predilecto, Miguel Tortell. La fama de su renombre le llevó por breve tiempo á desempeñar la plaza de organista de Gibraltar. Reaparecida su antigua dolencia se trasladó á Felanitx alternando el desempeño de la modesta plaza de organista de la parroquia con el estudio de la agricultura. Víctima de su antigua enfermedad murió el 10 de Enero de 1869.

Fué compositor de raro talento y de inteligencia clara. Sus más notables composiciones, hasta el presente inéditas, son:

1) *Dos Misas de coro*, una de ellas publicada por su sobrino, Don Antonio Noguera, distinguido crítico y compositor.
2) *Te Deum.*
3) *Stabat Mater.*
4) Varios *Himnos*, *Salmodias*, *Rosarios*, etc.
5) Algunas obras profanas para orquesta, piano etc. entre ellas dos zarzuelas ó semi óperas, la *Norma* y la *Doncella de Misolongi.*

Aulnaye (Francisco Enrique de L') Vid. **L' Aulnaye (Francisco Enrique de)**.

Auñón (Vicente)

Celebrado organista que murió en Valencia, de donde era natural, el día 25 de Diciembre de 1798.

Aurio (.....)

En el Arch. de la catedral de Córdoba hay una *Ave María* á 6, *con violines*, compuesta por un maestro de este apellido.

Avecilla (Bernardo)

Aplaudido actor (español) de la compañía dramática que funcionó en el Coliseo de Madrid, más tarde teatro Principal, en 1810. Fué amigo y compañero del famoso Andrés Prieto y como éste discípulo de Maiquez.

Avellana (José)

Compositor de música para guitarra, establecido en Madrid, en cuya capital publicó desde el año 1788 al de 1796 varias obras para dicho instrumento, entre las cuales figura la siguiente señalada por Saldoni:

Laberinto de 192 compases (?) diferentes, repartidos en tres tablas en cuadro, para guitarra de sexta orden (?).....

Avellana y Pujol (Ramón)

Nació en Olot (Gerona) el día 16 de Septiembre de 1810 y murió en Barcelona el 13 de Enero de 1873. Siguió la carrera de Farmacia y más tarde, previas oposiciones, ganó la plaza de catedrático de matemáticas del instituto de segunda enseñanza de Barcelona. Estudió, también, y se dedicó á la enseñanza del piano desde el año 1844 en adelante. El año 1846 fué nombrado individuo de número de la Real Academia de Ciencias naturales y Artes de Barcelona, leyendo en la sesión celebrada en 29 de Marzo de 1849 un escrito titulado:

Memoria sobre la temperatura (¿temperatura ó temperamento?) *musical.*

Se publicó un extracto en el diario *El Fomento* (1.º Mayo de 1849).

Avempace

La teoria de la música tuvo sus maestros entre los musulmanes españoles. Ben Firnás, al decir de los autores (Almacari, T. II pag. 255) fué el primero que enseñó en España libros de esta materia, habiéndose estudiado el libro de Alfarabi (1), hasta que el filósofo aragonés, objeto de esta apuntación, que tanto se distinguió como inspirado compositor de hermosas y celebradas canciones, compuso un tratado.

El ilustrado autor del Discurso sobre *La enseñanza entre los musulmanes españoles*, Don Julian Ribera, añade á lo dicho (2):

«Entre las ciudades españolas donde la escuela de Ziriab pudo mejor conservarse, el primer punto, sin discusión, lo ocupó Sevilla, de donde procedia la música que luego se difundió en Tunez y Almagreb, y aun hoy, á pesar de las variaciones que han traido los tiempos, no ha dejado de ser la reina del canto andaluz (3)»

Merece ser divulgado lo que el citado autor escribe sobre la escuela de Ziriab.

«Ben Jaldún dice que en España no fué tenida en mucha consideración la música y que los artistas eran desdeñados por creerse su profesión oficio bajo y vulgar. Es exagerado este juicio: tal vez le indujera á error el haber visitado á España en época de decadencia ó el haberse dejado influir por las prevenciones de algunas clases sociales. Que el arte de cantar y tocar el laúd fuese profesado por esclavas, ó por jente del pueblo ó extranjera, y esto motivase cierto desdén entre los hombres de elevadas clases, y que se cantaran canciones alegres, picantes é inmorales, que exigieran de parte de la igesia seria reprensión que diera por resultado el considerar este arte bello como cosa indigna de personas formales, no quiere decir que el pueblo español, en su generalidad, no apreciara á los artistas que merecieren consideración ni dejara de gustarle la buena música, aunque fuera pecando venialmente. El ejemplo más visible puede notarse en lo sucedido con el artista más original y más instruido que vieron aquellas edades, cuya venida de Oriente causó época en España, pudiendo ser considerado como el fundador de la escuela nacional por su enseñanza y sus canciones: tal fué Ziriab.

«Apenas éste desembarca en las playas españolas, el emir Abderrahmán II expide cartas á los gobernadores de las provincias que tenia que atravesar, recomendando que le tratasen con la mayor atención. Acompañado de un judío, cantor de la corte, se pone en marcha hacia la capital, de la que sale un alto empleado de palacio para recibirle y llevarle á su preparado alojamiento en Córdoba, donde descansa tres dias de las fatigas del viaje. Al presentarse ante el sultán y hacerse oir por primera vez, se le asignan los siguientes honorarios: un sueldo mensual de 200 dinares para él y 10 para cada uno de sus cuatro hijos; una pensión anual de 3000 dinares, de los cuales habia de recibir 1000 en cada una de las dos Pascuas, 500 en la fiesta del solsticio de verano (S. Juan) y 500 en la del equinoccio de Septiembre. Total reduciéndolo á la moneda de hoy, ateniéndonos al valor relativo, más de dos millones y medio de reales (1). Dióle además aldéas, huertos y casas, le dispensó el honor de hacerle comensal suyo y jefe de los cantores de palacio.

«Si hubieran sido éstas las únicas demostraciones de aprecio que recibiera, aun podría calificarse tal conducta de prodigalidad desaforada de un monarca caprichoso que no implicaba afición entre el pueblo; pero no, aquél músico tan ilustrado, de conversación tan amena, de tan elegante porte, cayó tan en gracia de todos, que vino á ser el tipo de la moda en aquel entonces: la forma y clase de tela de sus vestidos, su peinado, los muebles de su casa, los guisos de su cocina, etc. todo era imitado, á tal extremo, que algunas novedades que él introdujo, llegaron á constituir costumbres nacionales que persistieron hasta los últimos tiempos

«En cuanto á su arte, no hay que hablar; la originalidad se demostraba en todo: su laúd tenía cuatro cuerdas, de las cuales la tercera, que fué inventada por él, en lenguaje simbólico representaba el alma; la prima y la segunda eran de seda hilada en agua

(1) Este filósofo árabe, (nació en Farab, hoy dia Othrax (Turkestan) por el año 900, y murió en 950 ó 954 á manos de una horda de forajidos), no puede figurar en un DIC. BIO-BIBLIOGRAFICO DE MUSICOS Y AUTORES DE MÚSICA, ESPAÑOLES etc. aunque escribió el tratado *Istikasat ilm-musik* (*Elementos de Musica*) cuyo Ms se conserva en la Bib del Escorial y en el que se ocupa Casiri en su *Bib. Arab —Hisp. Escurial*.

(2) Vid. Discurso leido en la Universidad de Zaragoza en la solemne apertura del curso académico de 1893 á 1894. Zaragoza, imp. de Calixto Ariño, 1893.

(3) Ben Juldun, T. II pág 422—Francisco Salvador Daniel, *Musique arabe. Ses rapports avec le musique grecque et le Chant Gregorien, págs.* 5 y 6.

(1) Siguiendo los cálculos de Leber *Essai sur l'appréciation de la fortune privée au moyen âge*, aceptados por Dozy, *Historie des musulmans d' Espagne*, tomo II, págs. 40 y 50.

fría, bien tendidas, no blandas ni relajadas como las usuales, cuya seda se mojaba á alta temperatura, y la tercera y cuarta estaban hechas (de tripas) de cachorrillo de león y eran más melódicas, de más limpio y fresco vibrar que las que se hacían de los demás animales, y más resistentes á la pulsación del plectro. Éste, en vez de ser de madera, como el de uso corriente, era una púa sacada de las plumas del águila, superior al plectro antiguo, no sólo porque permitía más ligereza en los dedos y más limpieza en la ejecución, sino también porque maltrataba menos las cuerdas su fina y delicada superficie.

«De la práctica de su enseñanza se conservan bastantes pormenores. Cuando alguien quería ser su discípulo, lo primero que hacía era probarle la voz haciéndole sentar en un taburete y que gritara *Ya hacham* (1), ó simplemente un aaa .. sostenido bastante rato para poder juzgar de la limpieza y fuerza de la voz, si se oía ó no de lejos, si había mezcla de ruido nasal, si tenía torpe el habla, dificultad de respirar, etc; si el discípulo podía alcanzar éxito, le daba lección, si no, le despedía, á menos que los defectos que notara los pudiese remediar: verbigracia, al de voz algo débil le mandaba atar la cintura con un turbante, á fin de que la voz no encontrara vacío ó espacio hueco en el estómago antes de salir por la boca, con lo cual se conseguía fortalecerla; al que no separaba, al hablar, las mandíbulas, le obligaba á un ejercicio un poco molesto, que consistía en hacerle dormir algunas noches con un trozo de madera de tres dedos de ancho metido en la boca.

«Pero la principal y más importante innovación que le acredita de muy diestro y hábil profesor, fué su peculiar método en la enseñanza del canto. Antes, los maestros cantaban de buenas á primeras como si estuvieran dando un concierto, los alumnos hacían por imitarles, y sólo á fuerza de repeticiones por unos y por otros llegaba á conseguirse el resultado. Ziriab dividió el trabajo en tres tiempos: primero, la enseñanza del ritmo puro, haciendo que el discípulo recitase la letra acompañado por un instrumento de percusión, un tambor ó un pandero que señalara el compás; segundo, la enseñanza de la melodía en toda su sencillez, sin añadidos de ninguna clase; y tercero, los trémulos, gorgeos, etc. con que se solía adornar el canto, dándole expresión, movimiento y gracia, en lo cual se echaba de ver la habilidad del artista.

«El método como los cantares más hermosos, entre los 10 000 que, según se dice, formaban su repertorio, se hicieron populares en España, cayendo en completo olvido los de Alón y Zarcón, anteriores á él y que de tanta boga disfrutaron (1), y oscureciendo con su fama á las tres cantoras medinenses, Fádal, Álam y Cálam (2).

«La música instrumental estuvo muy difundida, la cítara, el rabel, el laúd, la rota, el canún (salterio ó arpa) y otros instrumentos de cuerda; la flauta baritona, el flautín ó tiple, el albogue y otros de viento; y los adufes, tambores, etc, de percusión: muchos de estos instrumentos se fabricaban aquí para exportarlos al África.»

(1) Dos palabras que transcribo en árabe porque para el asunto no importa saber su significación; las elegía él porque su sonido se acomoda al ejercicio del canto.

(1) Almacarí, T. II, pág. 89.

(2) La última era vasca y se la llevaron á Medina, donde fué comprada para los Omayas, en cuyo palacio estaban las tres Almacarí, T. II, pág. 96.

Avendaño (Cristóbal de)

Autor de comedias muy conocido, digno de memoria por haber sido uno de los cinco fundadores de la cofradía de N.ª S.ª de la Novena, patrona de los cómicos.

Ávila (Alfonso de)

En la Capilla de los Reyes Católicos, desde el año 1475 al de 1497, figura entre otros cantores Alfonso de Ávila.

Ávila (Francisco de)

Según acta capitular del Cabildo de Málaga, fecha 17 Octubre de 1612, el Francisco de Ávila era á la sazón «maestro de capilla de las Descalzas de Madrid.»

Ávila (Fray Antonio de)

Organista monje jerónimo «hijo de San Bartolomé de Lupiana» se lee en la *Lista de renumeraciones propuestas para los jerónimos del Convento de Yuste*, redactada después de la muerte del emperador Carlos V.

Ávila (Fray Francisco de)

En su obra intitulada *La vida y la muerte*, impresa en Salamanca, 1508, en 4.°, gótico, cita á varios músicos ilustres de su tiempo. A Lope de Baena en estos versos:

Tuvimos á nuestra vista
Un artista tañedor,
Muy subido citarista,
De tañedores primor.
Fué su música dulzor

Que quitaba toda pena,
Y era *Lope de Baena*
Muy sotil componedor.

Entre los muertos ilustres menciona á *los Mojicas*. Se conocen versos del rey de armas Fernán Mojica (*Cancionero* de Stúniga) y se sabe que un Licenciado Mojica fué nombrado en Almazan el año 1496 individuo del Consejo y Justicia de la casa del Príncipe Don Juan.

Cita, además, el P. Francisco de Ávila á otros músicos y escritores distinguidos en los siguientes versos:

Muchos *más* en esta Era
D'estas Españas salieron,
Pastrana, Encina, Valera,
Palencia y mas que escribieron,
Sus ingenios florecieron,
Sus gracias y perfecciones
Honraron nuestras naciones
Con las obras que hicieron.

Ávila (Fray Jerónimo Romero de) Vid. **Romero de Avila (Fray Jerónimo)**

Ávila (Mateo de)

Organero ó *templador de órgano* como se decía antiguamente. El nombre de este fabricante figura en el sumario y *nómina de los gajes que se han de pagar á los capellanes, cantores y officiales de la Cap. del Rey*, pertenecientes al tercio primero del año 1633.

Eran organistas de la referida capilla «de su Real casa de Borgoña». Francisco Clavixo (Clavijo) y Sebastián Martínez Verdugo.

Ávila (Tomás-Luis-Victoria d')

Burney y otros escritores citan á menudo á nuestro Victoria llamándole simplemente Ávila, y convirtiendo en apellido el nombre de la ciudad de naturaleza. Fétis cayó en el error: registra una obra de Victoria (*Motecta festorum*, etc, edición de Roma, 1587) en el artículo *Avila* (*Thomas-Louis-Victoria* (1) *d'*) y vuelve á registrarla en la noticia consagrada al real y verdadero «Victoria (Tomás Luis de), llamado en Italia Vittoria» como dice acertadamente en la noticia de referencia. Vid. el artículo consagrado á Victoria en este DICCIONARIO.

Avilés (Antonio de)

Artista, «músico de vihuela», cuyo nombre figura en el *Sumario y nómina de los gajes que se han de pagar á los capellanes, cantores y officiales de la capilla del Rey...., en los cuatro meses del tercio primero deste año de* 1633 *etc.* Bueno es consignar, como dato histórico, que en el sumario referido figuran, además de los cantores ordinarios, músicos de *baxon* y de *bajoncillo*, de *harpa* y de *vihuela*, de *tiorba* y de *t-cla* (los que desempeñaban los instrumentos de *tecla* ú órganos eran Francisco Clavixo y Sebastián Martínez Verdugo) músicos de *violón*, *corneta*, etc.

Avilés (Bartolo)

«Artista de color, natural de la Habana, y profesor de violoncello. Tomó parte en los cuartetos clásicos que por primera vez se organizaron en esta capital el año de 1811. El Sr. D. Enrique González, músico erudito que llegó á esta ciudad en 1816 y todavía los alcanzó, hacía de ellos, y muy en particular de Avilés, grandísimos elogios. Era además compositor de música sagrada.» (S. Ramírez, *La Habana Artística*.)

Aviléz (Manuel Leitao de)

Maestro de Cap. de Granada á principios del siglo XVII (1625), colocación conquistada por su reputación. Nació en Portalegre y perteneció á la escuela de Antonio Ferro, que frecuentó siendo niño de coro en la Cat. de su patria. En la Bib. del Rey Don Juan las siguientes obras de éste compositor:

1) *Misas á 12 voces.* Estante 36, N.º 812.
2) *Missa de Nossa Senhora*, á 8 voces. Estante 38, N.º 807.

Avilla (M.)

Fabricante de pianos, establecido en Zaragoza por el año 1850.

Avos. Vid. **Abos (Jerónimo)**

Avussa. Vid. **Abos (Jerónimo)**

Axalehi (Mahamud Ibrain) Vid. **Alschalabi (Mohamed)**

Ayala (Antonio)

Maestro de canto y de piano establecido en Valencia. Nació en 1804 y murió en dicha ciudad en Agosto de 1881.

Ayala (Francisco)

En el Arch. de la catedral de Córdoba figuran las siguientes composiciones de un autor llamado Francisco Ayala, organista, quizá, de dicha iglesia:

1) *Villancico al SS Sacramento*, á 4 con Viols (*Ay, ay qué amor!*)—1777.
2) Id. id. (*Venid, comed*)—1777.
3) Id. id. (*Celebren*)—1777.
4) *Credidi* á 7, con id.—1776.

(1) Por supuesto escribiendo *Vittoria*, á la italiana, y esto que Fétis poseyó ediciones de obras de Victoria en las cuales pudo leer lo que se lée en todas «Tomas Luis de Victoria, *abulensis*, es decir natural de Ávila.

Misa á 8. con *graduación* (?) á 4, sobre el *Pange lingua* (firmado en Cádiz el año 1777).
5) *Lætatus sum*, á 8—1776.
6) *Beatus vir*, á 8 con Viols.
7) *Dixit Dominus*, á 7 con id.—1776.
8) *Lauda Jerusalem*, á 7—1776.
9) *Laudate Dominum* omnes gentes, á 7 con Viols—1776.
10) *Magnificat*, á 7 con id.—1876.
11) *Beatus vir* á 7 con id.—1876.
12) *Villancicos al SS. Sacramento.*
a) á 8 voc. (*Almas á la lid*)—1779.
b) á 4 id. (*Enigma prodigioso*)—1778
c) á 4 id. (*Al convite venid*)—1778.
d) á 4 id. (*El dia, la noche*)—1878
e) á 4 id. con Viols, (*Maná misterioso*) —1778.

Ayala (Miguel de)

Cantante que funcionaba el año 1764 en el Buen Retiro de Madrid. En febrero de aquel año se representó en dicho teatro y en celebridad de los desposorios de la Infanta María Luisa con el Archiduque Pedro Leopoldo la comedia *con música*, letra escrita por Calderon de la Barca, *Duelos de amor y lealtad*, en la cual Ayala desempeñó una de las partes principales, juntamente con la García Ugalde, y Nicolás de la Calle.

Ayala Sobejano (José) Vid. **Sobejano y Ayala (José)**

Ayanza (Jerónimo)

Excelente cantor y compositor de mucho número, contemporáneo de Lope de Vega y mencionado por este ingenio en los versos que dicen:

grandes fuerzas tiene
é ingenio Don Jerónimo de Ayansa.

Poseía una gran voz de bajo.

Ayet (.....)

Cantante tenor. Funcionó en la temporada 1865-1866 del teatro Real de Madrid.

Ayguabella ó Atguabella y Ferrer (José)

M. de Cap. de la Cat. de Urgel. Obtuvo por oposición dicha plaza en Junio de 1864.

Aynó (Joaquin)

Profesor de la Escuela de ciegos costeada por el Ayuntamiento de Barcelona, substituto del maestro Ricart, otro de los que se disputaron la introducción de esta enseñanza en la capital del Principado Conocida primeramente la Escuela con el nombre de Academia cívica á la cual estaba agregada, cerró sus clases á causa de los acontecimientos de 1823. Aynó, y Ricart sin auxilio de la autoridad ni de persona alguna establecieron una escuela gratuita que funcionó durante quince años. Durante este espacio de tiempo el rey Fernando y Doña Amalia se dignaron visitar la Escuela en un viaje que hicieron á Barcelona quienes admirados del buen estado de la misma instaron á Aynó y á Ricart para que pasaran á la corte para fundar un establecimiento de su especialidad, lo cual no pudo lograrse por haber muerto el malogrado Ricart.

En 1838 el Ayuntamiento de Barcelona restableció la Escuela de ciegos y Aynó fué nombrado profesor de violín.

Murió en Barcelona el 17 de Julio de 1868.

Aynó (José)

Publicó:

Compendio de gramática musical al alcance de todos. Barcelona, Ramirez y C.ª, 1863.

Ayras (Juan)

Poeta y trovador galecio-lusitano. Vid. ANNAS MARINHO (PERO.)

Ayres (.....)

Uno de los compositores de *Modinas* mas festejados de Rio de Janeiro, establecido en la capital del Brasil por el año 1822.

Ayuoar y San Juan (Eduardo)

Nació en Madrid el año 1851. En 1871 obtuvo en la E. N. de M. y D. uno de los premios de piano. Establecido actualmente en Linares se ha dedicado á la composición En los Catál. de la Casa Romero figuran algunas obras del mismo.

Ayudo. Vid. **Ajudo ó Ayudo (Juan)**

Azcona (Agustin)

Figura el nombre de este artista como compositor asociado (establecido en Casalareina, prov. de Logroño) en la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música domiciliada en Madrid.

Azin ó Assin (Francisco Juan de)

Succentor de la Cat. de Segorbe. Fué nombrado *Magister cantus* interino en 1598, continuando de *Succentor*. En 1631 se decretó la creación de dos succentorias para después de su muerte, que ocurrió en 21 de Agosto de 1614.

En el Arch. de la Cat. de Segorbe, existen coleccionadas en un vol. en fol. mayor y forma de los libros de atril, escritas de mano correcta en la letra y en la música, é interpoladas con obras de Mosen Ginés Pérez, las siguientes obras del referido *Succentor* Mosen Francisco Juan de Azin:

1) Tres *Lamentaciones:* Primera del Juéves Santo: Id. del Viérnes Santo é id. del Sábado Santo, á 4 voces.

En una de las *Lamentaciones* dice así: *Modus et forma hujus Lamentaciones facta fuit ad instantia Melchioris Ocaña, Doctoris et Archidiaconi Altipontis* (Alpuente.)

2) *Vísperas de Difuntos* que constan de los cinco Salmos y el *Magníficat* á 4 voces, alternando con dos versillos á canto llano.

A continuación del epígrafe «*Vesperæ Defunctorum Francisci-Joa. d' Azin Succ-Eccl. Segobrice*, se lee:—*Suplicatum in die obitus sui cantare cum sua Mag..... sit voluntas magistri.*

3) Dos Responsos de Difuntos: *Libera me Domine* y otro *Libera*, á 4 voces.

Aznar (Gabriel)

El 15 de Febrero de 1755 se admitió, como sócio del contralto de la capilla de San Nicolás de Alicante Mosen Bartolomé Falomir, anciano y achacoso, á Mosen Gabriel Aznar, y al fallecimiento de aquél, ocurrido el día 15 de Marzo de 1756 se le otorgó á Aznar el cargo en propiedad. Enfermo y achacoso y paralítico el maestro Mosen Manuel Comeres, el 22 de Noviembre de 1762 rogaba al Municipio le substituyera Aznar de quién decía «ser sujeto havil é idóneo» por haberlo acreditado sus obras que merecieron el aplauso que «se le devia por la solidez del trabajo, como por el estilo moderno, etc.» Apreció el Municipio las condiciones de Aznar y en 18 de Diciembre de 1762 le fué otorgada la plaza del maestro Comeres, si bien sin percibir más sueldo que el de contralto hasta el fallecimiento de Comeres ocurrido el 18 de Enero de 1764, en cuya época entró en posesión del magisterio. Desempeñó el cargo hasta el 6 de Noviembre de 1772, que renunció la plaza por otro beneficio en la parroquial de Santa María, por el cual venía obligado á desempeñar el cargo de organista.

Falleció el maestro Aznar el año 1781.

A la muerte de Aznar, (que era un maestro ilustrado, según se ve en un informe, publicado por Don Ernesto Villar Miralles en su *Alicante-Artístico Musical*), el cabildo de la Colegiata compró para el servicio del culto todas sus composiciones y las que tenía de su propiedad escritas por otros autores.

En el Arch. de la Colegiata se conservan todavía las siguientes obras de Aznar:

1) *Magníficat* á 4 voc. viols. y bajo cifrado (1756).
2) *Beatus vir* id. id. (1756).
3) *O beato Nicolai*, (secuencia) á id. id. (1766).
4) *Miserere* á 6 voc. con viols., flautas, trompas y bajo (1767)
5) *Salve brevis*, á 5, con viols. y bajo cifrado (1772).
6) *Salve* á 5, con id. id. (1772)
7) *Otra Salve*, (sin fecha).
8) *Te Deum*, á 4, con id. id. (1772).
9) *Secuencia de difuntos*, á 4 voc. (1772).
10) *Dixit Dominus* á 6 voc. (1772).
11) *Misa de Requiem* á 4 voc. con viols., trompas y bajo.

Aznar (José)

Cantante (bajo) de teatro. Funcionaba en en el Teatro del Circo de Madrid, durante los años 1847 hasta el 1858.

Aznar (Juan Estanislao)

Publicó:

Principios de canto llano y mixto..... explicado por el sistema de siete sílabas. Zaragoza, Luis Cueto, 1820, en 4.°

Aznar (María)

Actriz cantante de últimos del siglo pasado.

Aznar (Rafael)

Bajo de zarzuela. Falleció en la Habana á principios de Octubre de 1871.

Azpeleta (P. Fray Juan) Vid. **Sánchez de Azpeleta (P. Fray Juan)**

Azpilcueta (Martín de)

Sacerdote y canónigo regular de la órden de San Agustín, de la congregación de Roncesvalles, nació en Berasoain (Navarra) (1), profundo teólogo y canonista el más famoso del siglo XVI, catedrático de Derecho pontificio en Tolosa, Cahors, Salamanca y Coimbra. Murió en Roma coronado de gloria por sus obras y virtudes en 1586, según se afirma, de edad de 94 años.

El P. Lampillas dedica algunas páginas de su *Ensayo Histórico-apologético* (tomo IV, edición de Madrid, Pedro Marín, traducción de D.ª Josefa Amar) al «nunca bastantemente alabado Martín de Azpilcueta, llamado el Navarro» y también, *Doctor Navarrus*. «Vino á esta ciudad» (Roma) «por defender al célebre Bartolomé Carranza y se mantuvo en ella hasta su muerte..... Los Sumos Pontífices, Pío V, Gregorio XIII y Sixto V, le tuvieron en gran estimación.»

En la iglesia de San Antonio de los portugueses en Roma se ve el sepulcro de Azpilcueta adornado con su bus-

(1) Los autores de la «Biografía eclesiástica completa» señalan la fecha de su nacimiento como acaecido en 13 de Diciembre de 1493 y la de su muerte en 22 de Junio de 1586 «á la edad de 95 años».

to, una magnífica inscripción y un epígrama cuyos primeros versos son:

Marmore sub gelido Navarri arentia membra
Stant clausa, in cineres non obtura leves....

Entre sus numerosos escritos hállase un tratado *De Música et cantu figurato* que figura en las dos ediciones de sus obras, impresas en Lion, 1597 y Venecia, 1602, en 6 vols. en fol. (1).

Reimprimióse en Roma el año 1873, una obrita intitulada:

Il silenzio necessario nell' altare, nel coro et altri luoghi, ove si cantono i divino uffizii....

Esta obra escrita originariamente en latín se halla en el Vol. II de la *Miscellanea centum de oratione*: dice a sí el título: *Commentarium brevem de silentio in divinis officiis, præsertim in choro servando.*

Azpurúa (Manuel F.)

Artista venezolano, hermano de Concepción Azpurúa de Ponce de Leon. Debido á su estímulo y fraternal interés, pudo el jóven Manuel, aplicarse con provecho al estudio de la música. Emprendió más sérios estudios bajo la dirección del profesor Bernardino Montero, quién le instruyó en el violoncello Trasladado á la Isla de Curaçao desempeñó una clase de música en el colegio Vargas. Vuelto á Caracas con una reputación ya hecha, dedicóse con provecho al profesorado. Con motivo de un viaje de su padre á Nueva-York, visitó aquella capital, relacionándose con artistas de nota. De regreso á su patria se dedicó con verdadero ahinco á la composición, produciendo un trio para violín, violoncello y piano, que obtuvo el premio de honor en público concurso, y otras obras para violín, piano, piano y canto y otros instrumentos.

Azpurúa de Ponce de León (Concepción)

Hermana de Manuel F. Azpurúa, una de las pianistas venezolanas que por su hábil ejecución, su sentimiento y delicadeza extrema, figuró entre las más sobresalientes de la época moderna.

Azula y Urien (Tomás)

Cantante tenor, nacido el año 1830 en Abadiano (Vizcaya). En 1866 cantó la parte de tenor de la ópera *Norma*, en el teatro Real, y después la *Favorita*. Cantó después en uno de los principales teatros de Trieste y Roma.

(1) Este señalamiento, tal como lo presenta Fétis, no es exacto. Las obras individuales de Azpilcueta son en número de 22 y las coleccionadas en *dos tomos* son: la edición de Lión 1501, y las dos de Roma y de Venecia, ambas de 1602.

Babán (Gracián)

El maestro Babán hizo oposición al magisterio de la Seo de Zaragoza pero según se lee en acta de 7 de Septiembre de 1649, «desistió y no entró en votos.» Obtuvo la plaza de La Seo el maestro Diego Pontac.

Por muerte del maestro Urbán de Bargas, fué nombrado para regir el magisterio de la Cat. de Valencia el 27 de Abril de 1657. Murió, sin duda, en Valencia en donde continuó desempeñando el magisterio hasta el año 1676 en cuya fecha fué nombrado maestro Don Antonio Teodoro Ortells.

Se conserva en Valencia el retrato de Babán en un cuadro conocido por el nombre de la *Virgen contra la peste*.

He aquí lo que dice sobre el particular el distinguido historiador Don Teodoro Llorente «He de citar aun por ser de devoción antiquísima, la *Virgen contra la peste*. Hallóse su imagen, pintada sobre tablas en el siglo XIV, y se le construyó capilla donde está ahora la de Santo Tomás de Villanueva En 1665 cuando el cabildo quiso conceder igual honor al piadoso arzobispo recien canonizado, fué trasladada aquella imagen al sitio que hoy ocupa y donde recibe aún los homenages de los fieles en tiempo de epidemia. La invocación es la misma, pero la imagen no. Ahora hay un cuadro al óleo sobre lienzo que por el estilo y la indumentaria, corresponde al siglo XVII Representa á Jesucristo afligiendo al mundo con los rigores de la peste, figurado con lenguas de fuego, y á la Virgen y San Vicente martir, implorando su piedad.. »

Cobijados por una especie de lienzo que sostiene la Virgen y San Vicente, aparecen arrodillados Babán, los infantes de la capilla y algun individuo de su familia, al parecer. ¿Costearía Babán el ex—voto en acción de gracias por haber sido preservado de la peste, él mismo, su familia y la familia espiritual de sus discípulos?

El ex-maestro de capilla de aquella catedral, hoy monje benedictino de Monserrat, P. Guzman, mandó sacar varias copias fotográficas del cuadro de las cuales poseo un ejemplar.

En los Archs de la Cat. de Valencia, Málaga, Segorbe (1) etc. existen bastantes obras de este maestro En el de Valencia más de cuarenta desde 6 á 14 voces, repartidas en dos, tres y cuatro coros En el de Málaga, dos salmos á 8, un *Motete* á 4 para la *Adoración de la Cruz*.

En algunas partituras de Babán aparece una parte de arpa como instru-

(1) He aquí una nota de los que se conservan en Segorbe: *Dos Misas de Gloria*, una á 8 y otra á 12 voces.—*Misa de Difuntos*, á 8 y 5.—*Responsorios* de id.—4 *Lamentaciones* —4 *Salmos de Vísperas*.—12 *Salmos de Nona* —3 *Motetes de Pasión*.—*Un Juego de Salmos* de Completas.

mento acompañante, introducido en las iglesias de España desde tiempos muy antiguos. En muchas catedrales, y tambien en la C. R. había antiguamente plazas de arpistas cuyas obligaciones eran acompañar cuando el ritual prohibía el uso del órgano como en las misas frailes y de difuntos, lamentaciones, etc.

Babiloni de Castro (Miguel)

Nació en Barcelona en 25 de Noviembre de 1831. Pintor escenógrafo y aficionado al estudio de la música y del canto. Poseía una voz de tenor muy agradable. Murió en 11 de Febrero de 1872

Bacardi y de Janer (Baltasar)

Nació en Barcelona el 22 de mayo de 1814 y murió en 28 de Enero de 1888. Era gran aficionado á la música y á los viajes.

Bacharela ó Balcarena (Francisco)

Violinista natural de Madrid. Obtuvo por oposición en 1803, la plaza de violín de la R. C. En 1806 pasó á desempeñar el mismo cargo en la Cat. de Toledo y después de algún tiempo volvió á la R. C. Murió en Madrid el año 1818.

Bachiller de Landeta (Adela)

De la Habana, hija Bachiller y Morales y cantante aficionada de mérito.

Bachiller y Morales (Antonio)

De la Habana, abogado y antiguo catedrático de Derecho natural en la Universidad de la misma. Escritor eruditísimo y fecundo, y autor entre otras obras de los *Apuntes para la Historia de las letras en Cuba*, en la cual dedica algunos párrafos á la música y ofrece datos muy curiosos haciendo al mismo tiempo sobre élla felices y oportunas apreciaciones.

Badajoz (.....)

Llamado *el músico*. «En un tomo de poesías portuguesas y castellanas de Fray Antonio de Portalegre»—dice Barbieri en su *Cancionero* – «intitulado *A. Paixao de Christo metrificada*, impreso en Coimbra, 1548, en 8°, se halla la noticia de que *Badajoz el músico* lo fué de la Cámara del Rey de Portugal Don Juan III. y se añade que puso en música cierto romance.

«Del mismo compositor se hallan muchas poesías en los *Cancioneros generales*, donde tambien se incluyen otras de García Sánchez de Badajoz, que no sólo era poeta, sino también músico...

«Todos los críticos, y en particular Amador de los Rios, dicen que no se deben confundir el un Badajoz con el otro: pero nadie dá razones convincentes en prueba de que fuesen dos personas distintas.....»

Las composiciones del *Cancionero* de Barbieri, señaladas con los números 39, 41, 43, 46, 116, 167, 225 y 360, pertenecen al Badajoz, objeto de este señalamiento.

Badajoz (P. Antonio de)

Nació en Badajoz el año de 1743. Fué seise de la catedral, en cuyo magisterio aprendió la música. En 1774 profesó en el convento de San Francisco en donde desempeñó el cargo de organista el año de 1777. Compuso una *Misa de Requiem* con responso á 8 voces que se ejecutó por primera vez el año 1803.

Badia (A.)

En colaboración de D. J. Torá, publicó una traducción de las:

Memorias de Lola Montes, condesa de Landsfeld, escritas por ella misma.—Barcelona..., 1851.

Badia y Planas (José) A. C.

Compositor, profesor de violín y de arpa, instrumento que estudió bajo la dirección del celebrado arpista Godefroid. Dedicado, especialmente, á la enseñanza de este instrumento, ha formado numerosos discípulos que honran al maestro.

Badillos y Balza (Lisio)

Nació en Orbaña (Vizcaya) el año 1844. En Septiembre 1869 desempeñaba la plaza de organista de la iglesia parroquial de Bilbao.

Badioli y Prota (Lorenzo)

Publicó:

Declamación sagrada, forense, académica militar y teatral, con un apéndice sobre el canto en general, por..... Madrid, M. Galiano, 1864, en octavo.

Bado ó Vado (Juan del) Vid., **Vado (Juan del)**

Bado (Luis Santiago)

Publicó:

Carta familiar escrita á Don Juan de Antón y Espeja, contra el discurso apologético que en favor de los teatros y su asistencia á ellos pronunció y publicó en la Corte, se demuestra sólidamente, aunque con estilo festivo, lo erróneo de semejante discurso, por Don ...., Catedrático de Mathemáticas..... Múrcia, oficina de Juan V. Teruel, 1801.

El *Diccionario de Teatros* atribuído por extravío de la papeleta correspondiente á Antón y Espejo (.....) (Vid estos apellidos y léase el segundo Espeja) no es tal *Diccionario* sinó un *Discurso* que

versa sobre Declamación, como se habrá colegido de la *Carta familiar*, arriba rotulada, de D. Luis Santiago Bado.

He aquí el título exacto:

Discurso apologético que por los teatros de España, en una junta de literatos de esta Corte, peroró Don Julian de Antón y Espeja, en que se hace ver quál fué la primitiva gentílica institución de las antiguas comedias, razones que los S. S. P. P. de la Iglesia tuvieron para declararse contra ellos: quan diferente es el uso de las nuestras, y que las bien escritas y executadas, en lo moral son indiferentes, y en lo político útiles y necesarias. Madrid, por Blas Román, 1790.

Baedes (Martin de)

«Moço de capilla del Sr. Príncipe Don Juan, (hijo de Isabel la Católica) Vid. BAENA (BERNARDINO DE).

Baena (Alonso de)

Cantor de la cámara y capilla de Isabel la Católica, según el Estado de los *Capellanes y cantores de la Reina católica Doña Isabel*... redactado *en Sevilla á 20 de Diciembre de* 1490.

Baena (Bernardino de)

Cantor de la cámara y capilla de Isabel la Católica. La reina no olvidó á su muerte á los músicos de su cámara y capilla legándoles algunas liberalidades, entre otros á Lope de Baena, organista, á Bernardino de Baena, cantor, hermano, quizá del anterior, y á un «moço de capilla del Sr. Príncipe Don Juan», llamado Martín de Baedes. (Archs. generales de Simancas, *Patronato Real*, legajo, N.° 3.

Baena (Lope de)

En la lista de los *Officiales de la casa de la Reina cathólica Doña Isabel, del año* 1498 aparecen los nombres de los siguientes funcionarios:

Organistas: Rodrigo de Brilmega (¿Brihuega?) —Lope de Baena.—El comendador Durán.

Tañedores de las cañas: Rodrigo Donaire. — Cristóbal Danijan. — Vicente Ferrer.

Ministriles altos: Beltrán de Mallea. —Cornyeles, su hijo.—Juan Saliano. — Luis Cortés - Antón Lucas de Borbón.

Trompetas: Diego de Cueva.—Gonzalo de Cueva.—Benito de Isla.—Francisco de Medina.—Fernán Pérez de Vandaguila.

El cantor-organista Lope de Baena, objeto de este señalamiento, aparece entre la falange coral de la capilla española que acompañó en 1505 el cuerpo de la difunta Isabel, de Medina de Campo á Granada.

Vid. otra noticia concerniente á Lope de Baena en el apuntamiento dedicado á BAENA (BERNARDINO DE).

Fray Francisco de Ávila (Vid. este nombre) cita á Baena en su obra intitulada *La vida y la muerte*, Salamanca, 1508, en 4.° gótico.

En un vol. ms. de la ex Biblioteca Carreras, vi una composición de Lope de Baena, titulada, *Virgen gloriosa*.

Baeza (Francisco)

Nació en Hellín el día 20 de Diciembre de 1778 Estudió el órgano con su padre, organista de la parroquia de aquella localidad. A los nueve años suplía á su padre en el órgano. Renunció éste á la plaza, y ordenándose de sacerdote el hijo, desempeñó hasta su muerte acaecida el 2 de Octubre de 1855, la modesta plaza en la cual le substituyó á su muerte D. Fernando Preciado.

Bagán (Vicente)

Licenciado y beneficiado de la Cat. de Segorbe. Nombrósele Chantre por renuncia de Moseu Josef Muñoz, en 26 de Abril de 1670. Bagán renunció á su vez el cargo indicado en 1.° de Junio de 1674.

Baguer (Carlos)

Organista y compositor natural de Barcelona, en cuya ciudad falleció á la edad de 40 años el día 29 de Febrero de 1808. Los elogios que, refiriéndose á la opinión del maestro Ferrer, publica Saldoni sobre las excelencias y extraordinarios talentos musicales de Baguer son hijos de su corazón buenísimo y de su candidez legendaria. Baguer escribió, como escribieron la mayor parte de los organistas y compositores catalanes de su época, lo que puede llamarse, si se quiere, música bonita pero no buena música religiosa en la acepción clásica de la palabra.

Compuso muchas obras. Consigno aquí solamente una nota de sus principales *Oratorios*, género muy cultivado á la sazón en las iglesias de Barcelona.

La muerte de Abel. Se cantó por primera vez en la iglesia de los P. P. de la Congregación del Oratorio de San Felipe de Neri, de Barcelona.

La adoración del Niño Dios, drama sacro. Poseía la partitura original, fechada en Barcelona el año 1805, D. Juan Carreras y Dagas.

La Resurrección de Lázaro, drama sacro. Data del año 1806.

La partida del Hijo Pródigo, drama sacro. Data del año 1807.

El regreso del Hijo Pródigo, segunda parte del anterior, drama sacro. Data del mismo año.

Baguer escribió con destino al teatro de Santa Cruz, de Barcelona, una ópe-

ra titulada la *Princesa filósofa ó sea el desden con el desden*, representada el dia 4 de Noviembre de 1797 «en celebridad del glorioso nombre de nuestro soberano»—decian los carteles—«composición del Sr. Carlos Veguer *(sic)*, organista de la Catedral de esta ciudad.

Bailón (Anicoto) Vid. **Baylón (Anicoto)**

Bails (Benito)

Director de Matemáticas de la Real Academia de San Fernando, Individuo de las Reales Academia Española, de la de Historia, y de Ciencias naturales y Artes de Barcelona. Nació según parece, en la capital del antiguo principado catalán el año 1743.

Publicó:

Lecciones de Clave, y principios de Harmonía. Madrid, por D Joachin Ibarra, impresor de Cámara do S. M, 1775 Un vol. de 291 págs. en 4.º con ejemplos de música tipográfica, una lámina representando el teclado del clave y varias láminas en las cabeceras de los distintos articulos.

Confiesa en el Prólogo que empezó el contrapunto llegando á componer á cuatro voces, pero viendo que cuanto más le enseñaban, menos le ilustraba el método de los que le dirigían, le dieron á conocer un libro que un profesor Alemán acababa de publicar en París, cuyo asunto era «enseñar en poco tiempo la modulación ó la composición en el clave.» Se determinó á ponerle en castellano para su uso particular desechando la forma de diálogo que tenía en el original. El libro á que aludía Bails, y así lo expresa en una nota, era el conocido tratadillo titulado: *Leçons de Clavecin, et Principes d'Harmonie, par Mr. Bemetzrieder. A Paris, chez Bluet, Libraire, Pont-Saint Michel, MDCCLXXI.*

Bails, como simple aficionado que era, excogió mal, de tal manera que las aficiones indoctas del buen académico, corren á la par de las del mérito de la obra traducida. El alsaciano Bemetzrieder sería un sabio en derecho, en historia, en ciencias y en matemáticas, tan sábio como nuestro Bails, pero con toda seguridad tan supinamente ignorante en música como el traductor de su obra, á quién cegarían sin duda, los elogios que Diderot hizo del sistema de harmonía inventado por el buen alsaciano, profesor de su hija Bién sabido es que Diderot era tan fuerte en música como Bemetzrieder y nuestro Bails.

Baillou ó De Baillou Marinoni (Enriqueta)

Soprano ligera muy celebrada, de época moderna, y natural de Cádiz.

Baixas Cuyás (Clemente)

Nació el 28 de Julio del año 1854 en la ciudad de Barcelona Desde su más tierna edad ingresó en la capilla de música y escolanía de la parroquial iglesia de S. Jaime de la propia ciudad, regidabajo la dirección del maestro D Nicolás Manent que le enseñó el solfeo, piano y rudimentos de harmonia. Habiendo perdido la voz de tiple á los 14 años, sus padres determinaron que abandonara la música, pero á ruegos de su maestro persuadióles que le dejaran proseguir sus estudios para lo cual le tomaba él á su cargo y cuenta. Pronto se vió que no fué inutil su empeño pues á los 16 años entró de substituto del propio maestro

Más tarde á instancia de su familia y deseando perfeccionar sus estudios musicales tomó por maestro al organista y compositor D. Anselmo Barba maestro de capilla de Sta. Ana con quien completó el estudio del órgano, composición é instrumentación, finalizando su enseñanza con el maestro Don José Ribera á causa de la prematura muerte del joven maestro Barba.

Habiendo establecido los Rdos. Padres Jesuitas un Colegio y residencia en Barcelona, entró á la edad de 20 años como profesor de dicho centro docente, y mas tarde al construir la iglesia fué nombrado maestro y organista de la misma, cuya plaza está desempeñando actualmente, siendo á más director de la sección musical de la Congregación de la Inmaculada Concepción y de San Luis Gonzaga, y profesor de piano de varios centros de enseñanza.

Admirador y propagandista de las obras de Wagner fué uno de los socios del Patronato, asistiendo con su inolvidable y malogrado maestro Barba (año 1882) á las representaciones de la opera *Parsifal* cuando su estreno en Bayreuth.

Como compositor tiene varios premios ganados en certamenes musicales entre ellos *un lirio de plata y oro* á las mejores Coplas de Comunión en los Juegos Florales de la Juventud Católica (año 1886). Una batuta de ébano con incrustaciones, premio del Patronato del Obrero, por un coro á voces solas (año 1889) y otros

Tiene escritas infinidad de composiciones á solo, coro, orquesta y piano como *recitados, arias, duos barcarolas, marchas, himnos, melodramas*, que se cantan en los Colegios de los mismos Rds. Padres Jesuitas.

En las obras de caracter religioso descuellan, entre otras, *Una meditación*

para instrumentos de cuerda titulada *Salutación á San Luis Gonzaga*.

Passio del Viernes Santo, á solo de tiple, tenor, bajo y coro con acompañamiento de violoncello y fagote.

4 Rosarios á 4 voces y órgano

5 Trisagios á 4 voces instrumentos de cuerda y órgano.

Fragmento del *Stabat Mater* á solo de tenor, arpa y órgano, pieza dedicada al maestro Barbá y ejecutada en sus funerales.

Tota Pulchra á 4 voces, orquesta y órgano

Te Deum dedicado á la Compañía de Jesús á 5 voces y grande orquesta.

Misa de Gloria titulada de S. Ignacio, á 6 voces y grande orquesta.

2 *Preludios* para orquesta, piano y armonium.

Moletes al Smo Sacramento y á la Virgen Santísima. Gozos y otras varias piezas de canto y de piano, algunas publicadas y la mayoría inéditas.

Balzaull (Mariano)

Presbítero, maestro de capilla, natural de la provincia de Valencia y discípulo del maestro D. José María Úbeda.

Hizo oposiciones al magisterio de la Catedral de Tortosa que rigió hasta el año de 1893, en cuya época, prévias oposiciones, sucedió al maestro D. Ciriaco Jiménez Ugalde en el magisterio de Toledo, que desempeña en la actualidad, (1895).

Bala (Narciso)

Uno de los violoncelistas más acreditados y aplaudidos de Madrid, á principios de este siglo.

Balado (Juan)

Profesor de viola, madrileño, que obtuvo en la R. C. una plaza de éste instrumento el día 20 de Junio de 1804. Murió en Madrid el año 1832.

Balado (Marcos)

Hermano ó primo de Juan Balado, natural de Madrid. Fué admitido como violinista de la R. C. el año 1814. Los Balado gozaban fama de buenos profesores.

Balaguer (Antonio)

Autor catalán.

Formuló en 1866 un *Nuevo método de enseñanza vocal popular*.

Balaguer (Víctor)

En la bibliografía general de productividad de éste insigne literato, figuran varias obras que tienen relación con la música. He aquí algunas:

Montserrat, su historia, sus tradiciones y leyendas. Barcelona, Casanova, 1880.

Breves noticias acerca de un drama lírico del siglo XIII. (1)—Madrid, imp. de Aribau, 1879.

D. Carlos Boy publicó en Lyon una traducción (1880).

Historia de los Trovadores. Segunda edición.—Madrid, imp de Tello, 1882.

Melusina. Opera en un acto, escrita en castellano por..... y puesta en música por el profesor catalán D. Juan Sarriols.—Fué representada en el Teatro Principal de Barcelona, en 1848.

Los recursos del latín, zarzuela en un acto, puesta en música por Demay Scheubrum (1851).

La tapada del Retiro, drama lírico en 3 actos, letra en colaboración con D. Gregorio Amado y Larrosa, música del maestro D. Nicolás Manent.—Barcelona, imp. de Gorchs, 1853.

Los Pirineos.—Trilogía original en verso catalán y traducción en prosa castellana por..... de las Reales Academias Española y de la Historia, seguida de la versión italiana de D. José M.ª Artaza Pereira, acomodada á la música del maestro D. Felipe Pedrell, y de la obra de este último (con ejemplos de música), titulada «*Por nuestra música*». Barcelona, Henrich y C.ª, 1892. Un vol. en 4.º de 577 págs. é índice.

Fundó y dirigió:

El Laurel, periódico artístico, literario y teatral, en 1844.

El Génio, semanario de literatura, artes y modas, en 1846.

Y los periódicos exclusivamente musicales, *Barcino* y *La Lira*.

Balaguer y Capella (Juan)

Nació en Barcelona el 25 de Junio de 1827. Estudió harmonía con el maestro Mateo Ferrer. En 1853 obtuvo la plaza de primer fagot del Liceo de Barcelona y en 1854 la de profesor de solfeo en las clases de música del Conservatorio dependiente de aquel teatro.

Escribió:

Dos Misas á toda orquesta.

Un *Requiem*, un *Magnificat* y un *Miserere*, dos zarzuelas, una fantasía y diferentes piezas para baile.

Publicó recientemente:

Teoría y práctica del solfeo, Barcelona.

Balaguer y Merino (Andrés)

Nació en Barcelona el año 1848 y murió en la misma capital el año 1883.

Escribió:

Origen dels Teatre catalá, Ms.

De las antiguas representacións dramáticas y en especial dels entremesos catalans.

Balán (Juan Francisco)

M. de Cap. de Calatayud que regentando esta plaza hizo oposiciones á la de La Seo de Zaragoza. Fueron cinco los opositores, el citado Balán Miguel de Aguilar, maestro de Huesca, el Pbro. Xi-

(1) Titúlase, *La Tragedia de Santa Inés*.

menes de Luna, maestro de Santo Domingo de la Calzada, Don José Rada, maestro de Teruel, y Sebastian Romeo, maestro de Tarazona, que obtuvo el magisterio. En todos los ejercicios de las oposiciones, que se empezaron el día 17 de Noviembre de 1636, el maestro Balán obtuvo el cuarto lugar en orden de méritos.

Balari y Jovany (José) A. C.

Catedrático de lengua griega de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona.

Publicó:

Tristan é Isolda, ópera en tres actos, traducción directa del alemán por el Doctor....., publicada entre los *Dramas musicales* de Wagner. Tomo I. Barcelona: Biblioteca *Arte y Letras*, 1885

Balart (Gabriel)

Nació en Barcelona en 8 de Junio de 1824 Estudió solfeo piano y violin con el profesor Don Francisco Sala, y composición con D. Antonio Pasarell. Para perfeccionar sus conocimientos pasó á París el año 1842 en donde estudió harmonía con Mr. Dourlen, y contrapunto, fuga y composición con el maestro Caraffa. A fines de 1849 se trasladó á Milan en donde á poco de su llegada fué nombrado director de orquesta del teatro *Re*. De regreso á su patria fué elegido director de orquesta del teatro del Liceo de Barcelona en la temporada 1853-1854, cargo que ejerció distintas veces en el citado teatro, en el Principal, y en los del Circo y Jovellanos de Madrid.

Aparte del tiempo que dedicó á la composición y del que le robaba su cargo de director de distintas orquestas, halló espacio para consagrarse á la enseñanza de la harmonía y composición, sabiendo formar numerosos discípulos. Abandonada la vida teatral militante, dedicóse todavía con más ahinco á la enseñanza y en 1866 fué invitado á desempeñar la clase de aquellas asignaturas en el Conservatorio del Liceo Barcelonés, de cuyo centro de enseñanza fué nombrado más tarde Director, habiendo ejercido ambos cargos, esto es, de profesor y Director hasta el año de su muerte acaecida en el de 1893.

La productividad del maestro Balart es tan numerosa como importante

De la época de su estancia en París datan las siguientes composiciones:

Une fête au village.—Les intimes, quadrilles para piano á 2 manos.
Les marguerites, á 4.
La fête du pays, tanda de Valses alemanes.
Segunda tanda de id.
Valse brillante, para p. y viol.
Les Amazones, polca.
Aux bords de la Garonne. Nocturno.
Trio en sol, para ins. de cuerda, dedicado á Mr. Dourlen.
Les moissonneurs, coro á 4 voc.
Fugas y Cánones, á 3, 4 y 8 voc. á dos coros.
Imagine, opereta fantástica.
Velazquez, opereta
Cantique, á 4 voc.
O salutaris, á 2.
Le paraclet y *La petite bergere*, romanzas para sop. y ten.

A su regreso de París estrenó las siguientes:

Henriette, sinfonía á toda orquesta, ejecutada en 1848.
Gran escena y aria, con coro.
Clearco.
Primer verso del *Stabat Mater*.

Datan de la época de su estancia en Italia, las siguientes:
Le prigioni di Edimburgo, ópera.

En Milán empezó á componer una ópera cuya letra escribió el libretista Julio Carcano.

De regreso á España escribió:

Himno en celebración de los días del general Espartero (1856).
Himno á Doña Isabel II (1860).
Concepción, Segunda Sinfonía á toda orquesta, 1857.

Entre sus Sinfonías deben mencionarse, además, las siguientes:

Edita, (1867).
La Caceria, (1877). Premiada.

Entre las obras de varios géneros, no sinfónicas, de Balart, deben consignarse estas:

Il ritorno, aria corcada (1860).
¡Adiós, bella esperanza!, romanza.
La Pesca—Celia barcarolas (1872).
Il risponso del fiori, romanza (1885).
Poveretto son io, romanza.
Ninna nanna, id.
Varios números de *música de baile*
Cántico á Sta. Cecilia.

En Abril de 1863 inauguró su carrera de compositor dramático nacional, escribiendo las zarzuelas:

Rival y duende (1863).
Los diamantes negros. (id.)
El rapacin de Candás, (1864)
Un consejo de guerra, estrenada en Jovellanos Madrid, 1865.
Los Guardias del Rey de Siam, Circo de Madrid, 1866.
Loa: *La madre de los pobres*, id. id., 1866.
El amor por los cabellos, id. id., 1867.
Un marido sobre ascuas, Circo, 1868.
Amor y Arte, letra de Zorrilla, 1868.
Así en la tierra como en los cielos, Bufos madrileños, 1868.

Un viaje á Cochinchina, en colaboración con Arrieta, Jovellanos.
La isla de San Andrés.
El teatro y el Convento.
Revista de 1866.
El Tulipán de los mares, 1871.
El hostelero de Ricla, 1873.
El que va á morir le saluda.
La almoneda del diablo, comedia de magia.

Balcarena (Francisco) Vid. **Bacharela ó Balcarena (Francisco).**

Baldasas (Lola y Ana)

Notables cantantes habaneras que gozaron en su época (1830) de gran fama.

Baldés ó Valdés (Francisco de)

Bajoncillo. Con esta calificación figura el nombre de Baldés ó Valdés (escrito de ambos modos) en el *Sumario y Nómina de los gages que se han de pagar á los capellanes, cantores y officiales de la Cap. del Rey... en los cuatro meses del tercio primero deste año de* 1633. Figura, asi mismo, en dicha lista, como *maestro de capilla y capellan de banco*, Mateo Romero.

El Francisco Baldés andando los tiempos fué nombrado director de una verdadera *escuela* de ministriles cuyo programa de enseñanza para la formación de una pequeña orquesta de doce ejecutantes, se componía: 1.°, de cuatro tiples de chirimía y de corneta: 2.°, de dos tenores de chirimía aptos para tocar el bajo de este instrumento: 3.°, de dos contraltos de chirimía que supiesen manejar también el bajoncillo ó *vajoncito*, y 4.°, de cuatro saquebuches ó trombones.

He aquí el programa oficial de la *escuela de chirimía*, reproducido al pié de la letra:

Su Mag., Dios le guarde, por consultas mias de 27 de mayo y 30 de julio deste año, ha hecho merced á Francisco de Baldés del oficio de *menestriles* de su real capilla, con obligación de tener esquela pública, donde vayan á exerçitarse y enseñar nuevos discípulos, y assi mismo de la facultad para que pueda multar y castigar los que hicieran faltas al servicio de la capilla y demás funçiones de su oficio, y que reparta las multas entre los que sirvieren con puntualidad, señalándole por esta ocupación quatrocientos ducados de salario, incluso en ellos el valor de la plaza de menestril que servía, de que aviso, etc Madrid, 7 de Agosto de 1652.» (Archivos del Palacio real, de Madrid, legajo: *Ministriles y violones*, etc.)

Véase ahora el *Papel para el ajuste del juego de ministriles de su Mag.*—«El maestro de ministriles, Francisco de Valdés, y los que le subcedieren, han de ser obligados á tener escuela, en que no solo exerciten y abiliten á los ministriles que su Magestad (Dios le guarde) tubiere, sino á todos los que quisieren aprender esta facultad, para que aya y se crien sujetos que sirvan á su Magestad, quando se necessiten dellos sin traerlos de fuera» (A continuación el número de *ministriles* (doce) *de servicio* y clase de instrumentos arriba expresados, y después:)—«En Madrid, 15 Febrero de 1655».

Estos menestriles, sea dicho de paso, utilizábanse por los príncipes en las fiestas carnavalescas: «los menestriles servientes en la máscara», dice un documento de Marzo de 1628.

Baldi (Juan José)

Músico portugués—según Vasconcellos—nacido de padres italianos establecidos desde mucho tiempo en Lisboa. En 1781, á los once años escasamente cumplidos, entró en el seminario patriarcal, del cual salió en 1789 para ocupar la plaza de maestro de capilla de la catedral de Guarda. Fué llamado después á ocupar el puesto de organista de la capilla del palacio real de Bemposta. Escribió gran cantidad de música religiosa al parecer de mucho mérito, citándose especialmente una notable *Letania* en *la*.

Baldomir Rodriguez (José)

Nació en la Coruña, el 26 de Noviem[bre] de 1868

Maestros: de solfeo y piano, su hermano D. Francisco, actual director del Conservatorio y del teatro de la ópera, en Montevideo. El pianista y compositor D. Marcial de Torres y Adalid guióle con sus consejos en los estudios de Harmonía y Composición.

Muy joven organizó y dirigió orquestas de aficionados y profesores; más tarde reorganizó el *Orfeón Brigantino* y recientemente el orfeón «El Eco» con el cual recorrió varias poblaciones de España y Portugal. Compuso diversas obras; para canto y piano, *baladas gallegas* para piano, *minuetos, gavotas, scherzos* y *valses, baladas* y *marchas*. Para voces solas, algunos coros; y para orquesta, una *Suite*, una *overtura*, un *Scherzo* y dos *preludios*.

Tiene, además, inédita una ópera en un acto, cuyo asunto y música son de caracter gallego.

Aunque ha publicado pocas de esas composiciones, se reconoce en el joven Baldomir un artista de corazón, entusiasta, adornado de facultades que re-

velan conocimientos de la técnica, y alientos para llegar más allá de la vulgar y adocenada medianía.

Actualmente (1895) es crítico musical de *La Voz de Galicia*, de la Coruña.

Baldy (Juan José)

Contemporáneo de Marcos Portugal, y compositor de música sacra. Fué músico de cámara real y organista de mérito.

Legó algunas composiciones, citándose entre las más estimadas, varias *Misas*, unos *Maitines de la Concepción* y una *Letanía* en *La*.

Balius (Francisco)

Organista de la cat. de Córdoba á principios de este siglo. Sucedió en el cargo al organista de la propia catedral Don Andrés Fernández Lidon, contemporáneo de Balius y Vila (Jaime) que, según parece, fué tio de Balius (Francisco).

Balius y Vila (Jaime)

«Fué maestro de capilla de las catedrales de Gerona y Córdoba—dicen poco más ó menos todos los Diccionarios biográficos—y en 1787 nombrado maestro de la iglesia de la Encarnación de Madrid».

Balius y Vila reemplazó en el magisterio de Córdoba al maestro Gaytán, cuya interinidad, por jubilación de éste, se había confiado al maestro Don Dionisio de la Mata, capellán de San Acacio. El año 1781 se verificaron oposiciones cuyos trabajos ó ejercicios existen en el archivo de la citada catedral. Tomaron parte en ellos, el Licenciado Don Juan Bautista Vidal, ordenado en tonsura, M. de C. de la Colegiata del Salvador de Sevilla; Don Juan Bueno, M. de C. de la parroquia de San Pedro de Sevilla; D. José Teixidó y Barceló, vice-maestro de la R. C. de S. M y de su Real Colegio de Música; también se presentó Don Manuel Santotis, á quien sin perjuicio de las anteriores, se escuchó para dicha oposición, aunque de este maestro no se conservan ejercicios de oposición en el Arch.

Según parece el año de 1782 se confirieron poderes al maestro interino Don Dionisio de la Mata para que adquiriese música por valor de mil y pico de pesetas. También en 1782 se aumentaron 100 ducados á Don Manuel Baz para que tocase cualquiera de los varios instrumentos que poseía

Don Jaime Balius y Vila, según se lée en los libros de actas, tomó posesión del magisterio en 3 de Junio de 1785 y desempeñó el magisterio hasta su muerte acaecida en 3 de Noviembre de 1822.

Disfrutaba de 15,000 reales de sueldo, tenía asignaciones extraordinarias y emprendía viajes á Madrid, Zaragoza, Barcelona, etc. en busca de artistas acreditados que contratar, pues las fundaciones para sostenimiento del Magisterio eran cuantiosas y espléndidas. En cierta ocasión hizo un viaje á Madrid demorando durante tres años su estancia en la corte á causa de ciertos resentimientos con el personal de su capilla. Durante aquel espacio de tiempo estuvo al frente del magisterio de la iglesia de la Encarnación de Madrid, después del cual regresó á Córdoba.

Balius, según parece, era de carácter seco y poco amigo de palabras En un informe dado sobre el examen de un violinista, constan estas lacónicas pero expresivas palabras: *toca poco* y *mal*. Con lo que andaba Balius un tanto reñido era con la ortografía y la gramática en general según es de ver en sus escritos.

Véase el estenso catálogo de obras de este autor, existentes en el Arch. de la Cat. de Córdoba:

Misa á 8 voces, con acompañamiento de violón y órgano.

Ofertorio, para la Pascua de Resurrección. á 8 voces, con violines, oboes y trompas.

Terra tremuit, (1790).

Misa á 8.

Misa á 4, llana.

Misa á 4 voces, *alla breve*.

Misa á 4, sobre el *Veni creator*.

Misa á 4 y á 8, con violines, oboes, trompas y bajo, sobre el *Veni creator*.

Misa á 4, sobre el *Vexilla Regis*.

Misa á 4 voces, con violines, oboes y trompas.

Misa á 4 y á 8, sobre el *Pange lingua*, con violines, trompas y bajo. «Se canta el Jueves Santo», léese en el original.

Misa á 8 voces, con violines, oboes y trompas, sobre *Sacris* y *Pange lingua*, (1784).

Misa á 4 y á 8, con violines, oboes y trompas; por *A, la, mi, re*, (1778).

Misa á 4 y á 8, con todo instrumental. Sobre el canto del Himno de todas las horas menores, en la 8.ª del Corpus.

Misa á 4 y á 8, en Fa mayor, con violines, oboes, trompas y bajo.

Misa, *Salve Regina* á 4 y á 8, con violines, oboes y trompas.

Misa á 4 y á 8, con violines, flautas, trompas y bajo.

Borrador de una *Misa* á 3 voces con órgano obligado, 1807.

Misa á 2 con todo instrumental. Do menor.

Misa sobre el Himno de muchos mártires, con violines, oboes y trompas.

Misa Pastoril, con violines, oboes y trompas.

Misa, con violines, oboes y trompas, para la Vírgen de la Concepción, 1789.

Misa, *O gloriosa Virginum*.

Misa, con violines, oboes, y trompas.

Misa, con violines, flautas y trompas, en sol mayor $\frac{3}{4}$

Misa á 9, para las señoras Religiosas de la Encarnación, (Córdoba 1792).

Misa á 9, con violines y oboes, (P.ª en borrador).

Misa de Requiem, con violines, oboes, flautas, y trompas. Hay una nota que dice:

«Misa á 9 voces con violines, etc. Se trabajó para las honras del Sr. Carlos III, que se hicieron en el Real Convento de la Encarnación de Madrid, siendo maestro de dicha casa el autor de ella».

Misa grande. *Kiries* y *Gloria* á 5 y á 9, con todo instrumental.

En los siguientes *Miserere* de Balius se nota la desaparición del antiguo lujo de coros, para dar participación directa á la masa instrumental.

Miserere á 12, con violines, oboes, flautas y trompas.

Miserere á 9, con violines, flautas, fagotes, trompas y bajo.

Miserere á 8, con violines, flautas, trompas y bajo.

Miserere á 8 voces, con violines, flautas, trompas y bajo.

Miserere á 8 voces, con los instrumentos obligados de violín, oboe y trompas.

Miserere á 8 voces, con violines, oboes, flautas, y trompas, (P.ª y partes).

Miserere á 8 voces, con violines, oboes, trompas, flautas y bajo.

Miserere á 8 voces, con violines, oboes, flautas, trompas, y acompañamiento.

Miserere á 8 voces, obligado en Sol menor de oboes, flautas, violón y bajo.

Borradores y principio de dos *Miserere* á 4 y á 8

Miserere á 4 y á 8, sin autor ¿será de Balius?

Miserere á 4 y á 8, con violines, oboes, flautas, viola, trompas y bajo.

«Este miserere se cantó el año 1824, con dos versos obligados de clarinete *Auditui* y *Libera me* de otro *Miserere*».

Salmo 50. *Miserere* á 8 voces, con violines, oboes y trompas, 1786. «Se canta el viernes Santo».

Miserere, con violines, oboes, bajones y trompas, á 8 voces. «Que se ha de cantar el Miércoles Santo, en la Catedral de Córdoba; puesto en música por Balius». (1789).

Miserere á 8 voces (en Mi b. mayor), con violines, oboes, flautas, trompas, violón y bajones obligados, 1795.

Miserere á 8 voces, con violines, oboes, flautas, viola, trompas, dos bajones y bajo, 1807.

Miserere á 9 voces, con violines, oboes, flautas, trompas, violón y bajo, 1786.

«Este Miserere se cantó este presente año de 1822, cortándole algunos versos, como fué el primero, *Tibi soli*, *Cor mundum*, *Benigne fac*, y con todo esto duró 50 minutos.

Miserere á 4.

Miserere en La b.

Motete para muchos mártires, á 8, con violines, oboes, y trompas.

Motete para la festividad de todos Santos, á 8, con violines, oboes, trompas y bajo.

Motete á San Juan Bautista, á 6, con violines, oboes, trompas y bajo.

Motete á 8 con violines, oboes, trompas y bajo. «Para la dedicación de la iglesia».

Motete á la Virgen de los Dolores á 4, con violines y bajo. «No se canta»

Motete á la Santísima Trinidad, á 8, con violines, oboes, trompas y bajo.

Motete á San Rafael, á 8, con violines, oboes, trompas y bajo.

Motete para la Pascua de Resurrección. A 8 con violines, oboes, trompas, y bajo.

Motete Antífona á 8 voces á San Juan 1806. Se canta en la estación que hace el Cabildo en la Parroquia de San Juan.

Dixit Dominus á 8, con violines aboes y trompas. 1785.

Dixit Dominus y otro salmo á 12.

Dixit Dominus, 1785.

Domine y Dixit Dominus, á 8 voces, con violines, trompas, y bajo (1875)

Dixit Dominus á 6, con violines, oboes, trompas. y bajo. (tiene borrador).

Magnificat con violines, oboes, y trompas.

Magnificat á 4 con violines, oboes, y trompas.

Magnificat á 4 con toda orquesta.

Magnificat á 6.

Magnificat á 8 con violines, oboes, y trompas.

Magnificat á 5 con violines, oboes, trompas, y bajo. 1791.

Magnificat á 8 con violines, oboes, y trompas. 1800.

Laudate Dominum, á 8, con violines, oboes, trompas, y bajo.

Laudate Dominum, con violines, oboes, trompas, y bajo.

Laudate Dominum, á 6, con violines, oboes, trompas, y bajo (2.º tono).

Secuencia de *Pentecostés*, con violines, oboes, y trompas, á 8. 1804.

Secuencia *in Festo Corporis Christi*

Secuencia *Corpus Cristi* con violines, oboes, y trompas.

Secuencia para el dia del *Corpus*. (incompleta).

Beatus vir.

Beatus vir á 8.

Benedictus á 8.

Benedictus á 8, voces. Sin instrumental.

Borradores en partitura de un *Benedictus* y *Completas*.

Benedictus Dominus Deus, á 4 con violines, oboes, y trompas. 5.º tono.

Qui habitat, á 4, con violines, oboes, y trompas.

Domine, á 8.

Tota pulchra, á 8.

Duo á Santa Cecilia.

Responsorio 2.º *Nocturno*, con violines, oboes, y trompas, obligadas.

Segundo y tercer borrador del *Oratorio* de la Virgen de los *Dolores*.

Un *Rondó* y *Gozos de Sto. Tomás de Aquino*.

Oratorio á San Francisco de Paula, duplicado: 1782 y 1783.

Oratorio á Sto. Tomás de Aquino, dos borradores del año 1783, y uno del año 1784

Invitatorio de los Maitines de Navidad, á 8 sin instrumentos (tiene borrador) 1820, consta de 166 compases.

Adjuvanos á 6 voces, con violines, flautas, trompas y bajo.

Responsorio á la virgen, 1782.

Responsorio del Córpus, 1781.

Responsorio 1.º para Confesores Pontífices.

Cuatro *Responsorios*, 1787.

Lauda Jerusalen á 5. Con todo instrumental.

Lætatus sum. Con todo instrumental.

Borrador y partitura, que contiene un *Credo* con violines, oboes y trompas.

Sanctus y Agnus (1784).

Ave Maria á 4, con violines, oboes y trompas obligadas.

Ave Maris stella á 8. Con todo instrumental.

Salve Regina con violines, flautas y trompas. (incompleta)

In nomine Dei, (á toda orquesta).

Parce mihi á 3 voces, con violines y oboes.

Te Deum laudamus.

Borrador del *Te Deum* grande.

Lamentación á Duo, 2.ª de Miércoles Santo, con violines, bajones, trompas y acompañamiento; *Et egressus est*, 1790.

Lamentación 2.ª, á solo para contralto, de Miércoles Santo.

Lamentación 3.ª del Jueves Santo, con violines, oboes y trompas obligadas, á 4 voces.

Lamentación 3.ª del Jueves Santo, á solo de Contralto, con violines, flautas, fagotes, trompas y bajo (1787).

Una cubierta en que se lee: «*Lamentacion* tercera del Jueves,» con violines, oboes, trompas y bajon obligado y acompañamiento de tenor.

Lamentación 3.ª del Miércoles, á sólo, con violines y bajones «y se puede cantar sin dicho bajón.»

Credidi, Salmo á 8, con violines, oboes, trompas y bajo.

Credidi, Salmo á 8 voces, con violines, oboes, trompas y acompañamiento.

Credo grande á 4 y á 8, con violines, oboes, trompas, y bajo.

Borrador partitura, *Credo* á 4 voces.

Credo, en do.

Credo con violines, oboes, y trompas. 1785.

Credo en Fa mayor.

Credo de la Misa sobre el Pange lingua.

Himno de Pentecostés, con violines, trompas, y acompañamiento. *Veni creator Spiritus*. Sirve para las primeras y segundas vísperas.

Himno á San Rafael (incompleto).

Himno de Confesores. («Que sirve tambien para San José, con su letra propia en otra copia.»)

Original de tres *Salmos* y un *Himno*.

Himno de las vísperas de los Santos Reyes.

Himno de un Martir, que sirve para San Lorenzo á 4 y á 8, con todo instrumental.

Himno con violines, oboes, y trompas, para Santiago, 1804. (tiene borrador)

Himno á 4 voces, para la 2.ª vispera de Santiago.

Himno á 4 y á 8, con todo instrumental, para las vísperas de la Asención.

Himno á 4, para las 2.ª vísperas de la Asención.

Himno para las 2.ª vísperas de todos los Santos.

Himno á 4 voces, sin instrumentos, para las segundas vísperas de San Juan.

Himno á 4 y á 8, con violines, oboes, y trompas, para las primeras vísperas de San Juan.

Himno á 4 voces con violines y sin ellos, á San Rafael.

Himno á 4, para las segundas vísperas de la Dedicación de la Iglesia.

Himno para las segundas vísperas de San Pedro, á 4 voces, y acompañamiento.

Himno á San Pedro con violines, oboes, trompas obligadas, para las primeras vísperas.

Villancico (incompleto) de *Kalenda* ó de Reyes. 1782.

Villancico de Kalenda, para el año de 1785, á 9 voces, con violines, oboes, y trompas, con órganos obligados en la marcha.

Kalenda á 3 coros. 1786.

Duo de tiples, mas dos papeles, de la *Kalenda* de 1787.

Kalenda entera, con árias y duo. Borrador completo. 1788.

Original de la *Kalenda*. 1789.

Obertura para la *Kalenda*. 1790.

Kalenda de 1791. «Se cantó también en 1826.»

Kalenda para el año 1792.

3.ª *Kalenda* 1793. Con violines, oboes, flautas, trompas, bajón y órganos obligados. Octava kalenda también de 1793.

Kalenda con violines, oboes, flautas, trompas y órganos obligados. 1794.

Kalenda que se ha de cantar en el año 1795. «Esta Kalenda está completa y se cantó el año 1822, segunda vez, año en que á 3 de Noviembre murió el Sr. M.º Balins y tiene para la música del final una letra que se cantó á los Reyes en el año 1796, cuando pasaron por Córdoba.»

Kalenda año 1796. «Esta tiene dos arias y duo con letra de la Concepción.»

Kalenda á 8 voces, con violines oboes, flautas, bajones y acompañamiento. 1797.

Kalenda 1798, completa. «Esta se cantó el año 1824, con solo el coro 1.º, el *Rondó* de tenor, y el *final* con la marcha.

Kalenda á 8 voces, con violines, oboes, trompas, y en la marcha órgano obligado. 1799.

Kalenda á 8 voces, con violines, oboes, flautas, trompas, y órgano obligado, bajones, y violas. 1801.

Kalenda á 8 voces con violines, oboes, flautas, y trompas, con órgano obligado en la marcha. 1802.

Kalenda á 8 voces, con violines, oboes, flautas, trompas, bajones, y órgano obligado en la marcha. 1803.

Kalenda á 4 y á 8 voces, 1804. (falta toda la marcha, tiene una letra á San Rafael y otra á la Concepción.

Kalenda para 1805, con violines, oboes, trompas, y bajones. *El triunfo de la humildad*.

Kalenda para 1806.

Kalenda con violines, oboes, trompas, viola, y bajo. 1807. «A causa de la entrada de los franceses se suspendieron los villancicos hasta el año 1814».

Kalenda del año 1814.

Kalenda con violines, oboes, y trompas. 1815. «Se cantó en 1823».

Kalenda con violines, oboes, trompas, y bajo, con órgano obligado en la marcha 1816 («Se cantó en 1825»)

Kalenda 1817.

2.ª *Kalenda*, con violines, oboes, trompas, bajon obligado, y órgano, 1818.

1.ª *Kalenda* enteramente completa 1819.

Kalenda del año 1820.

Kalenda con violines, oboes, trompas, y órganos, obligados en la marcha. (No pone año)

Oración de Jeremias á 4 y á 8, con grande orquesta

Turbas y pasillos á 4 y á 8.

Invitatorio á 4 y á 8 voces.

Te Deum á 4 voces y orquesta.

Lamentación 1.ª del Miércoles, á 4 y á 8, con orquesta.

En un legajito hay esta nota: «Trece borradores de composiciones de varios asuntos particulares, con alguna copia, del M.º Balius y otros autores» Contenido: Un *alabado*, unas *Coplas á Duo* con acompañamiento y violines; *Los cordobeses Señora*..... Una escena de tiple con orquesta, del género profano, cuya letra dice: *Que alegre y divertido está el hombre* Unos villancicos con órgano, dos tiples y tenor. Una *canción patriótica*, cuya letra dice: *Soberano Congreso, Poderosa Regencia, Sublime independencia, Viva, viva Fernando. Gozos á San Rafael*, 1806, 11 de Mayo; Balius. *Canción patriótica: Nobles andaluces volad á mi voz*. Otra: *Patrón de las Españas*.... *Cántico* en loor á José Napoleón: *Virtud filosófica, grandeza de alma*.

Villancicos, á 4, con violines, oboes, y trompas. «Algun Santo particular ó profesion de Monjas.»

Partitura borrador de un *Rondó*, recitado y aria de Concepción, con violines, oboes y trompas. 1786.

Cuarteto al S.S. con violines, oboes y violon obligado: *Al templo llegan*.

Duo al Sr. San José, con violines, oboes y trompas: *Llora la tierra*.

Terceto con violines, oboes y trompas, de Concepción 1786.

Recitado y *aria*, á la *Asunsión de N.ª S.ª* con violines, flautas, trompas y bajo.

Recitado grave.

Aria á la Asunción, con violines, trompas y bajo.

Coro y estribillo de una Zarzuela, sin título ni autor, ¿Será de Balius?

Aria, á 4 tiempos á nuestra Señora, con violines, oboes y trompas. *Ave Sagrada de real oriente*.

Terceto con violines, oboes obligado, trompas y acompañamiento.

Recitado y aria de tiple, con violines, flautas, y trompas, de Navidad. *Aquí está, niño mio*. 1803.

Original de dos *Rondós* con violines, oboes y trompas, de Concepción, con aria solo. *Divina Ester*.

Recitado y Aria á la Asunción de N.ª S.ª con violines, oboes, trompas y bajon obligado.

Aria á solo de tenor, con violines, oboes, trompas. *¡O cuán suave*. 1786.

Aria para la virgen, con violines, oboes y trompas y bajo. A la asuncion de N.ª S.ª 1789.

Duo de contralto y tenor, con violines, oboes y trompas obligadas. *Levantate mi amiga*.

Rondó obligado de contralto y oboe. A la asuncion de N.ª S.ª

Recitado y Rondó de contralto, con violines, flautas y trompas. *Hoy asciende á la esfera*.

Recitado y aria de tenor, con violines, flautas, trompas y bajo. *Yo me voy á mi amado*. A N.ª S.ª

Recitado y aria de tiple, con violines, oboes, trompas, y acompañamiento. *Qué más queréis mortales fatigados*.

Cavatina á Duo de contralto y tenor, con violines, oboes y trompas. *Sube, sube ligera*. A la asunción de N.ª S.ª

Terceto al S.S. con violines y oboes, *Alégrate, tierra*.

Recitado y aria de contralto, con violines, oboes y trompas. *Llora, suspira*.

Duo al S.S. con violines, flautas y trompas.

Recitado y Rondó de tenor, al S.S. con violines, oboes y trompas. *Respira el hombre*.

Recitado y aria de tenor al S.S. con violines, oboes y trompas. *Sagrada aurora*.

Recitado y aria de bajo, con violines, oboes y trompas. 1808.

Recitado y aria de bajo, con violines, oboes y trompas. *De Holofernes terrible, fiero, osado*.

Cuarteto vocal al S.S. con violines, flautas y trompas. *Alegres los hombres*.

Cuarteto de voces al S.S. con violines, flautas y trompas. *No se vió en el mundo*.

Cuarteto de voces al S.S. con violines y oboes obligado. *Con acentos sonoros*.

Duo de tiple y tenor á la Purisima Concepción.

Duo de tiple y tenor de la Purisima Concepción.

Aria á la Concepción (tenor). *A donde infiel Dragón*.

Recitado y aria de contralto á N.ª S.ª de la Concepción, con violines, flautas y trompas. *Del agüero mejor al trono*.

Aria á solo de tenor, para la Concepción, con violines, oboes y trompas. *Rabia lobo infernal* 1785.

Aria con recitado de contralto, para la Concepción, con violines, oboes y trompas *Concibese María*. 1788.

Cuarteto al S.S. con violines, oboes y trompas. *En todo el mundo hay placeres*. («La tienen los Pabardos (¿?) y no debe cantarse»).

Recitado y aria de bajo, con violines, oboes y trompas. A la Asunción de Ntra. Sra. *Revestida de Sol*.

Recitado y aria de tiple para la Concepción, con violines oboes y trompas. *Nace la aurora*.

Aria y Recitado de contralto, con violines, trompas, oboes y bajo, para la Concepción. *Zagál era David*.

Aria á solo de tiple, con violines, oboes y trompas para la Concepción. *El cándido jasmin*. 1785.

Aria con recitado de tiple, á la Concepción de N.ª S.ª *De la antigua serpiente*. 1788

Recitado y aria con violines, oboes y trompas. A San José.

Original de dos *arias* á la Concepción, con violines, oboes y trompas. 1.ª de tiple. *Otra aurora María*. 2.ª de tenor. *Llegando al alta mar*.

Recitado y aria, con violines, oboes y trompas. Para San José. *No se entrega al reposo*.

Recitado y Rondó á San José. *Asómense los Angeles*.

Recitado y Rondó. A San José, con violines flautas y trompas, *Como el aguila sube*.

Duo á San José, con violines, oboes y trompas. *Deja el sueño José*.

Recitado y Duo para San José, con violines, oboes, trompas, y bajo. *De Dios la mano*.

Aria con recitado de tenor para la Concepción, con violines, flautas, trompas y bajo. *Aquella mujer fuerte*. 1788.

Aquí deberian continuarse anotando los *Villancicos* de Don Jaime Balius, pero espanta el catálogo de este género de obras más ó menos ligeras compuestas por el fecundo maestro ¡Pasan de 200! entre *Villancicos sencillos, Villancicos de Pastorela, y Villancicos de Tonadilla*. No bajan de 50 las composiciones de Balius que se conservan, en el Arch. de la cat. de Málaga.

Durante el tiempo en que ejerció el cargo de maestro de la catedral de Córdoba, fué primer organista Don Andrés Fernandez Lidón, á quién se le aumentaron los honorarios, á petición de Ballus, hasta 11.000 reales.

Baltanas (Fray Alonso de)

La firma y rúbrica de este desconocido, que se halla en el Códice de donde transcribió Barbieri su Cancionero musical de los siglos XV y XVI, hace sospechar si el Baltanas sería el Alonso que tan enigmático se presenta en las notas biográficas de los autores contenidos en el Códice, (Vid. págs. 8, 20 y 213.)

Baltar (Francisco)

Copista de música y autor de algunas obras para guitarra Saldoni le trató en 1840.

Baltasara (Francisca)

Tan célebre comedianta como anacoreta, floreció en los reinados de Felipe III y Felipe IV. Funcionó en la compañía de Heredia desempeñando con perfección toda clase de papeles. Vestida de hombre y á caballo hacia guapezas, intimaba retos y provocaba desafios. Casó con el gracioso de la compañía, Miguel Ruiz, siendo además de buena cómica, mujer tan hermosa que se cantó de ella:

Todo lo tiene bueno la Baltasara,
Todo lo tiene bueno, tambien la cara.

Llamada de repente á vida más retirada, encerróse en una ermita cerca de Cartagena en la cual murió y en la misma fué sepultada. Luis Velez de Guevara, Francisco de Roxas y otro ingenio escribieron una comedia en tres jornadas titulada *La Baltasara*, que es un modelo de disparates y de cosas altamente estrambóticas.

Baltierra ó Valtierra (Gabriel), Vid. **Valtierra (Gabriel)**

Ballaró y Solina (Francisco)

Presbítero, organista y maestro de la iglesia de Cardona (Cataluña) en 1860.

Ballesoá (Jaime)

Natural de Barcelona Cantó de bajo en varios teatros importantes de Europa.

Murió en Londres en Junio de 1879.

Ballester (Antonio)

Vecino de Jérica. En Enero de 1728 fué nombrado salmista de la Cat. de Segorbe. En Noviembre de 1729 reemplaza á Don Francisco Baudés en el cargo de sochantre. En Octubre de 1733 se ordena *in sacris* y desempeña á satisfacción del Cabildo la plaza de sochantre.

Ballester (Ramón)

«De Barcelona. Contrabajista de mucho mérito, que tocaba en la orquesta (del teatro) Tacón (de la Habana) con Bottesini, del cual tomaba lecciones, y con el famoso Amici. De seguro que no volverán á verse reunidos en la Habana tres artistas de esta talla en dicho instrumento, ni se volverá á oir tampoco con tanto brio, limpieza y precisión aquel difícil pasaje del *Allegro* de la *obertura* de *Maria di Rohan*, en que aquellas tres fieras levantaban en peso al público cuyo entusiasmo llegaba al delirio». (S. Ramirez, *La Habana artística*).

Ballester no era natural de Barcelona. Nació en Villanueva y Geltrú el 29 de Octubre de 1819 Murió en 27 de Agosto de 1854. Veáse la pág. 253 de la obra. *Descripción é historia de la villa de Villanueva y Geltrú*, por el Rdo. P. Fray José A. Garí

Ballester de Belmonte (Tomás)

Escribió y publicó el año 1824 una obra, titulada:

El porqué de la Música, ó sea primeros elementos del noble Arte de la Música y Método facil que contiene la teoria y práctica del Canto de Órgano y un Compendio ó breve explicación fundamental del Canto llano y Canto figurado. Según varios autores, por..... Profesor de Música..... Barcelona, Imp. de José Torner, año 1824. Un vol. en 4.º mayor de 88 págs. con ejemplos de música en el texto.

Contiene: breve prólogo del autor: censura ó aprobación fechada en Barcelona á 15 de mayo de 1824 por los maestros D. Francisco Queralt, Pbro, D Raimundo Aleix, D. Mateo Ferrer y D. José Puig. Léese en una nota de la censura: «Jubal hijo de Lamecle fué el primero de los inventores de la Música y el que halló las proporciones musicales por el sonido de cuatro martillos en la herrería de su hermano Tubal Caín Dice el célebre D. Pedro Cerone (1), que cuando oyó los golpes de los martillos y en ellos se deleitó, señal manifiesta era, *que en su ser ya era músico*.» ¡Valgate Dios! ¡Y estas cosazas se escribian todavia en el año de gracia de 1824! ¡E invocaban la autoridad del famoso Cerone los censores y el autor del *Porqué de la Música*, título plagiado de la sensata obra de Lorente! ¿Pues no le valia más al autor haber

(1) ¡Ya pareció el *bergamasco*!

copiado ó extractado algo, siquiera, de la obra de Lorente, ya que se atrevió á robarle el título?

Ballester y Planells (Luis)

Organista de la Cat. de Teruel. Renunció la plaza en 1863.

Ballesteros (Antonio)

El día 3 de Noviembre de 1780, segun se lee en un diario de la época, publicó en Madrid una:

Obra para guitarra de sexto orden, que constaba de tres piezas y cuatro minuetos.

Ballesteros (Francisco Javier)

«Natural de Villagarcía, bajo de la Real Cap. en 1786». (Citado por Don Manuel Murguía, *Ilustración de Galicia y Asturias*, N.° 5, 1.° Noviembre de 1888.

Ballesteros (Luis de)

En una de las actas capitulares del cabildo-catedral de Málaga se consigna, que en fecha de 26 de Diciembre de 1568, se prorogaron los edictos (para la provisión de la plaza de organista) por tenerse noticia de que algunos músicos de tecla habian dejado de asistir por hacer falta en sus iglesias Se presentaron á oposición—añade el acta—Lorenzo de Valencia, Juan Ruiz de Barrera, Gonzalo Gutierrez, Miguel Bosque y el organista objeto de estas líneas, Luis de Ballesteros.

Se prorogaron por dos veces los edictos y en la oposición verificada el 20 de Mayo de 1569 no aparece el nombre de Ballesteros.

La plaza se dió á Bernabé del Águila. Vid. este nombre

Ballo Tenas (Teodoro) A. C.

Artista zaragozano, primer premio de violin de la E. N. de M. y D. Ha actuado de *concertino* en importantes capitales. El cariño á sus padres le retiene en Zaragoza, donde brilla como buen artista aventajado.

Ballvé (José María) A. C.

Compositor, hijo de Reus. Estudió en la Escolanía del monasterio de Montserrat. Pasó los primeros años de su juventud en Reus, dedicándose á la enseñanza del piano. Establecido más tarde en Barcelona regentó durante algunos años la Escolanía de la Colegiata de Santa Ana, se le confió una clase de solfeo en el colegio de Escuelas Pias de la propia catedral y ha venido formando parte, durante algunos años, del llamado *sexteto* del Café de Novedades, desempeñando en él la parte de harmonium.

Ha publicado algunas composiciones de varios géneros:

Un *Cuarteto* para instrumentos de cuerda—Un notable *Método progresivo para la enseñanza del solfeo* y otras composiciones.

Entre sus obras inéditas figuran distintos arreglos para violines, viola, violoncello, piano y harmonium, que se recomiendan por su fiel adaptación y buen efecto y una gran *Misa* ejecutada con aplauso el dia de la inauguración del nuevo Colegio de P P. de las Escuelas Pias establecido en las cercanias de Barcelona, en la falda de la montaña llamada Tibidabo

Banquer (.....)

Concertista de violín. En 1877 vivía en la Coruña.

Bañeras y Torres (Francisco)

Nació en Barcelona el 28 de Diciembre de 1786. Hijo de padres comerciantes, bien acomodados, recibió esmerada educación. Se supone que los conocimientos musicales los adquirió en el Real Monasterio de Montserrat, y se sabe que á los 14 años de edad desempeñaba Bañeras, en la orquesta de uno de los teatros de Barcelona, plaza que debia ser importante, á juzgar por el sueldo diario de 7 pesetas.

A los 18 años fué nombrado músico mayor de un Regimiento de Infantería, y más tarde marchó á Milán á completar sus estudios artísticos, y desempeñando tambien importante papel en la orquesta de la *Scala*, donde le fué expedido un título de 1.ª flauta.

Volvió á España y reingresó en el ejército, siendo músico mayor de varios institutos armados, haciendo toda la guerra de la independencia. Tomó parte en el sitio de Gerona, y allí sufrió la inmensa pena de perder á su Sra. madre, que hasta entonces le habia acompañado. Huérfano de tan irreemplazable cariño, prohijó un niño, Antonio Llorá natural de aquella capital catalana, y que los azares de la guerra fraticida dejaron tambien huérfano. Llorá llegó á ser un habil profesor de trompa, en la capilla de la S. I. C. de Santiago.

Terminada la guerra, fué Bañeras á Madrid como músico mayor del Regimiento de Fernando VII. Este monarca le agasajó con valiosos regalos, prueba de la protección que le dispensaba; pero el voluble y caprichoso caracter del hijo de Carlos IV, ocasionó á Bañeras

serios disgustos y peores consecuencias.

Empeñóse Fernando VII en que la música que dirigia Bañeras ejecutase el *Trágala*; negóse humildemente el director, pero la insistencia del Rey obligó á obedecerle; y como premio y recompensa á la sumisión del músico fué destituido de su empleo, concediéndole el retiro de sargento, después de veinticinco años de servicios.

En esas condiciones, á los 45 años de edad, marchó Bañeras á Santiago de Galicia, ingresando por oposición como primer flauta, en la música de Capilla de aquella Catedral Más tarde fué nombrado Maestro de música del convento de frailes de San Martin, con pingües ganancias; pero la proclamación de la Constitución dejó á Bañeras sin los sueldos de la Catedral y el Convento.

Entonces organizó varias bandas de música de nacionales y realistas; y hácia los años 46 ó 48, á instancias del Excmo Ayuntamiento de Santiago, la de Beneficencia, en la casa Hospicio, banda formada de más de treinta asilados, de los cuales ninguno llegaba á 16 años de edad. Dióscle al Director alojamiento y el sueldo de *dos pesetas* diarias.

Escribió, hasta sus últimos años, muchas obras que gozaron de gran popularidad. Entre ellas merecen citarse unas *Canciones al nacimiento de Ntro. Sr. Jesucristo*, especie de Drama Sacro, y cuya letra está firmada por los más inspirados poetas gallegos de aquella época: Antonio, Alberto y Domingo Camino, Tomás Troiterio y Vicente Turnes. Redactó unas *Esplicaciones de música para la enseñanza de la Casa Hospicio*, y fué su vida ejemplo de laboriosidad y honradez.

Falleció el 29 de Diciembre de 1863 y su entierro manifestó lo grandes y merecidas que eran las simpatías de que gozaba

El haber vivido unos 40 años en Santiago quizá haya sido la causa de que alguien poco escrupuloso y aprensivo en asuntos biográficos, le juzgase gallego.

Y si sus obras, las que hemos podido examinar escritas el año 62, no revelan aquellos principios de corrección de harmonía, estructura y propiedad, que exigen los didácticos, en cambio significan el trabajo y la constancia de un maestro que logró muchos y buenos discípulos, que aun viven y honran su memoria.

Se atribuyó tambien á Bañeras, y así lo indican Saldoni é Inzenga, la paternidad musical del *Himno de Riego;* pero este asunto se presenta muy dudoso, en vista de que hay dos versiones del canto patriótico, y juegan en ellas los nombres de Reart, Miranda, Sánchez, Gomiz, Marfá, Bisof, Huerta, Bañeras y no sabemos si algún otro exaltado músico y liberal

Bañon (Luis)

Fundó en Logroño una sociedad orfeónica que dió su primera función pública en Septiembre de 1879.

Baños (Gabriel M.) A. C.

Publicó:

Gramática Musical razonada dispuesta en cuatro lecciones ó Nuevo Método Teórico-práctico de Solfeo por.....Toledo, Fando y hermano, 1886, un vol. en 4.° de XVI—170 y Suplemento de 92 id, con texto musical.

He aquí el plan y la idea de este tratado, según escribe el autor, pág. XIV: «Se compone de *cuatro lecciones* teórico-prácticas, en las que se halla contenida toda la escuela de Solfeo, tal como debe ser en el día Sigue una reseña histórica, donde el discípulo puede ver prácticamente la razón de ser, que antes tenian—y de la cual carecen hoy—todas las fórmulas, procedimientos y sistemas impugnados en esta obra—A la vez que se prescribe en ella todas las teorías y prácticas inútiles, se presentan otras esencialísimas que no se encuentran en los métodos actuales ó se dan en ellos muy superficialmente.—En los sitios oportunos aparecen explicaciones y advertencias de caracter puramente práctico mediante las cuales el instructor menos experimentado podrá obtener los debidos resultados en la enseñanza—Termina con un suplemento donde se encuentran reunidos los razonamientos de toda la obra, y los cuales son oportunamente citados en los párrafos á que cada uno pertenece en el texto.»

Otras obras del mismo autor publicadas por la casa A. Romero, de Madrid.

Ofertorio Brillante, para órgano.

Elevación, para órgano.

Fuga Orgánica, adaptable al intermedio de la Comunión.

Plegaria á la Santísima Virgen, para voz de tiple ó tenor, y coro: con acompañamiento de piano y armonium. Letra italiana y castellana.

Santo Dios, á cuatro voces y órgano.

Santo Dios, á tres voces y órgano ú armonium. Puede cantarse á solas dos voces; esto es, sin el Bajo: y puede también cantarse á voces de niños formando un 1.° y 2.° coro de la 1.ª y 2.ª voz, respectivamente (*).

Tantum ergo, á 4 voces solas.

Salve, para una voz principal (tip. ten. ó contr.)

y coro: con acompañamiento de órgano ó armonium.

Desolazione, melodía para tiple ó tenor, con acompañamiento de piano (letra italiana)

Jota, coreada y acompañamiento de piano (*).

Baptista (Fray Francisco)

Compositor portugés del siglo XVII. Nació en Campo Maior (Alemtejo) y vistió el hábito de los Ermitaños de San Agustín. Fué discípulo aprovechado del célebre Antonio Pinheiro. Su actividad musical se resume entre los años 1620 al 1660, poco más ó menos. Por su reputación mereció ser llamado á regir un magisterio en un convento de su orden establecido en Córdoba.

Compuso varias obras musicales. Algunas de ellas existían en la Biblioteca Real de Música segun se lee en el *Index das Obras que se conservam na Livreria Real de Música*. Lisboa, Craesbeck, 1649.

Barallat y Falguera (Celestino)

Natural de Barcelona. Abogado, escritor é individuo de número de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.

En la bibliografía de este escritor figura: *Lohengrin—Poema de ópera escrito por Ricardo Wagner. Versión española por B****.—Barcelona imp. de la Renaixensa, 1882, en 8.°, 48 págs.

Baralló (Antonio)

Natural de Valls (Cataluña). Fué músico de regimiento y después desempeñó la plaza de organista de la Catedral de Barbastro, en donde falleció.

Compuso entre otras obras musicales:

1) Una *Misa* á voces y org.
2) *Septenario de Dolores*, á id. é id.

Baratta (.....) A. C.

Compositor y director de orquesta.

Cantóse en el Liceo de Barcelona la noche de la última función, temporada de 1884—1885, una ópera catalana en dos actos titulada *Lo desengany*, del citado autor, letra de D. Conrado Roure.

Barba (Anselmo)

Nació en Barcelona el año 1849. A los siete años de edad ingresó en la escolanía del Monasterio de Montserrat estudiando el solfeo, harmonía, contrapunto y el órgano bajo la dirección del maestro Blanch. Terminados sus estudios en Montserrat el año 1863, y de regreso á Barcelona, dedicóse con ahinco á la composición, produciendo entre otras obras unas *Sonatas* que alcanzaron cierta boga.

La afición que tenía al órgano, hízole tomar parte en las oposiciones á la plaza de organista de la Cat. Basílica de Barcelona, obteniendo en todos los ejercicios notas altamente satisfactorias. Como no era sacerdote hubo de dimitir la plaza ganada despues de desempeñarla quince meses.

Ocupó después el magisterio de la colegiata de Santa Ana en donde demostró sus notables aptitudes para el cultivo del órgano y la composición de obras religioso musicales.

Entusiasta de Wagner asistió poco antes de su muerte á una serie de representaciones, en Bayreuth. Tradujo sus impresiones musicales en algunos artículos publicados en la revista que corría bajo mi dirección, titulada *Notas Musicales y Literarias*.

Murió en Barcelona el día 25 de Marzo de 1883, en el momento en que empezaba á recoger el fruto que era de esperar de su talento.

Compuso:

Una colección de *Sonatas* para órgano.

Misa de requiem. Estrenada en Febrero de 1882.

Segunda *Misa de Requiem*, escrita para los funerales de la Reina Mercedes, á cuatro voces y gr. orquesta.

Misa de gloria á 6 voces y orquesta.

Misa Pastoril á voces y grande orquesta.

Bendita sea tu pureza, Salutación para voces, arpa y órgano (impresa).

Varias *Melodías* para piano y canto.

En el *Salterio Sacro-Hispano* que años atrás se publicaba bajo mi dirección, edité las siguientes obras de Barba, uno de los colaboradores del *Salterio*:

Cor Jesu, á 4 voces y órgano.

O vos omnes, á solo de bajo, coro y órgano.

Barba y Bendad (José)

Nació en Barcelona á los 6 de Abril de 1804. Formó parte de la escolanía de la capilla de Santa María del Pino, estudiando el solfeo con el maestro de la misma el presbítero Don Francisco Sampere. Por fallecimiento de este maestro quedó vacante el magisterio y habiendo el joven Barba terminado sus estudios de harmonía, contrapunto y composicion, tomó parte en las oposiciones, cuando apenas acababa de cumplir dieciocho años, y si bien las ganó no pudo gozar del beneficio por su temprana edad. Vacante la plaza de M. de C. de la iglesia parroquial de

(*) «Edición en el nuevo sistema de claves, que tanto facilita la lectura. Lleva las oportunas indicaciones, para el que no conozca esa teoría, no obstante ser por sí sola comprensible en la práctica».

Gerona, por renuncia del maestro Lleis, hizo oposiciones concediéndosele la plaza al jóven maestro barcelonés. Preparándose para el sacerdocio, mientras componia obras y más obras para llenar las necesidades de su cargo, ordenóse á los 25 años. Habiendo propuesto las autoridades locales fundar un teatro de ópera y obtenido el permiso del diocesano, Barba encargóse de la dirección artística del mismo poniendo en escena la *Semiramis*, la *Saffo*, *Barbero* con la particularidad chocante de que no dejó de usar jamás sus hábitos sacerdotales pero sin que concurriera ni una sola vez al espectáculo, encargando la dirección de orquesta á un maestro adiestrado por él.

Hizo oposiciones á los magisterios de Castellón de Ampurias, Valladolid, Sevilla y Toledo. Vacante por fallecimiento del maestro Aleix (Ramón) el magisterio de Santa Maria del Pino, de Barcelona, en cuya escolanía habia hecho Barba todos sus estudios, hizo oposiciones á la plaza, que se le concedió, tomando posesión de ella el 9 de Diciembre de 1850. Contaba á la sazon cuarenta años, habiéndola desempeñado por espacio de treinta. Murió en Barcelona el dia 3 de Febrero de 1881.

El maestro Barba formó buenos discípulos entre los cuales merecen mención, Don Domingo Murtra, Pbro. y M de C de Figueras, Don Bernardo Papell, Pbro, organista de la Cat. de Nimes, (Francia), el cantante y profesor de canto Don Lorenzo Pagans, Don Leandro Sunyer y algun otro.

Escribió mucha música pero que yo sepa no publicó ni una sola composición. Cuéntanse entre las más significadas, las siguientes:

1) 5 *Misas solemnes de Gloria*, voces y orquesta.
2) 1 *Misa* á 10 voces en tres coros.
3) 1 *Id* á 6 voc. y dos coros.
4) Varias *Misas de Requiem*.
5) *Salva Regina* á gr. orquesta.
6) *Oratorio á Santo Tomás de Aquino*, á id.
7) *Gran Misa de Requiem*, á id. id
8) *Responsorios de Epifanía*, á id. id
9) *Te Deum*, á id. id
10) *Stabat Mater*, á id. id
11) *Miserere* á id. id.
12) *Misa Pastoril*, á id. id.
13) *El jóven ceñido*, Oratorio (1834)
14) *Aaron*, Oratorio (1835)

Dejó inédita una obra didáctica «que contiene *todos* los ejercicios ó estudios fugados (como escribe un biógrafo) á 4, 5, 6, 8, 10 y 12 voces, como también *todas* las formas de cánones libres y fugados, trocados etc.»

Apesar de todo esto, y sea dicho en honor de la verdad, las obras del Maestro Barba carecen de aquella solidez técnica que mantiene firmes á través de 300 años las magnas creaciones de nuestro gran arte musical religioso clásico. Puede asegurarse que no las conoció ó no las comprendió si se propuso estudiarlas.

Barbará (Fray Mateo)

«Excelente músico—escribe Saldoni—y Abad en el convento de San Feliu de Guixols (Cataluña) Falleció en 1566.

Barbero (Pablo) A. C.

Pianista y compositor, nacido en Guadalajara el año 1845. Se dedicó con éxito á la carrera de concertista de piano, y después, á la de director de pequeñas orquestas de teatro.

Ha publicado en la casa editorial de Don Benito Zozaya, de Madrid:

Pasa calle en la aplaudida comedia *El obstáculo*, de Daudet.
Salve en la id. id.
Higg-life, tanda de valses.

Barbieri (Francisco Asenjo) Vid. **Asenjo Barbieri (Francisco)**

Barbieri (José)

Profesor de violin. En Noviembre de 1815 hallábase de director de baile en el teatro de la Cruz, de Madrid.

Barbosa (Arias)

Segun Vasconcellos, *(Os mus. portuguezes)*, Arias Barbosa fué discípulo del sabio Angel Policiano en Florencia, y Lector de la cátedra de Elocuencia en Salamanca, que ocupó durante veinte años. (1) Fué llamado después á Lisboa por Don Juan III, siendo nombrado maestro de los hermanos del rey. Ignórase la época de su muerte, que unos fijan en 1520 y otros en 1530. Fué natural de Aveiro (2)

Barbosa se menciona en este libro por ser autor de la siguiente obra:

Epometria ou tratado da geraçao dos sons. Sevilla, 1520 en 4.º (3)

Forkel (4) —prosigue Vasconcellos,— pretende que la obra fué publicada en Salamanca, fundándose en la autoridad

(1) El dato es de Forkel, *Allgemeine Literatur der Musik*, pag. 441.
(2) ¿De donde sacó Vasconcellos este dato? Torres Amat (*Memorias* ... Barcelona, 1836) quiere que Barbosa sea catalán.
(3) ¿Está, verdaderamente, en portugués el título de la obra? Fétis evita el escollo citando la obra en términos generales.
(4) Ob. cit.

de Sulzer (1) que no menciona la ciudad de Sevilla como lugar de imprenta.

El autor de la *Epometria* quéjase del mal efecto que producia no solo en la música sino tambien en la pronunciación vulgar y poética de las sílabas y de las palabras la introducción de los géneros enharmónico y cromático (Cita aquí un pasage de la obra).

Barbosa parece pertenecer á la escuela de Isaac Vocio (2). Los partidarios de la escuela de éste último autor daban por ciertas y probadas todas las fábulas que se contaban sobre el efecto extraordinario de la música griega, atribuido á la variedad de su ritmo. Negaban toda clase de belleza á la música moderna, que consideraban un aborto del arte indigno de ocupar la atención de los hombres inteligentes etc.»

Barca (Francisco)

«Natural de Evora, fraile de la orden militar de Santiago, que profesó en el convento de Palmella el dia 26 de Diciembre de 1625... Fué M de Cap. de su convento en 1640, *ejerciendo* después el mismo cargo en Lisboa en el Hospital Real de Todos los Santos, en donde falleció».

«Sus numerosas obras, todas manuscritas, conservábanse en la Bibloteca Real de música antes de 1755». (Vasconcellos, *Os Music. portuguezes)*

Barcelona (Fray José de)

«Compositor muy notable»—segun Saldoni—«que floreció á fines del siglo XII».

Pougin (Vid *Supplement et comp.* á la Biografía Universal de Fétis) rectifica las noticias de Saldoni escribiendo: «Barcelona (P. José de), compositor español, monje de Guadalupe, hizo á principios de este siglo sus estudios artísticos en el colegio de música del monasterio de Montserrat, en Cataluña. Compuso cierto número de composiciones religiosas entre las cuales se menciona un *Oficio de Vísperas de la Virgen*, con acompañamiento de orquesta y organo obligado».

Mis datos particulares me permiten añadir que Fray José María de Barcelona murió en Sabadell (Barcelona) el año 1719 y que escribió (ignoro si se ha publicado) esta obra:

De Arithmética et Algebra et Musica speculativa.

(1) *Allgemeine Theorie der schoenen Kunste*, Leipzig, 1792-1794, pág. 376.

(2) Célebre filólogo nacido en Leyden el año 1618. Publicó el siguiente libro que llamó mucho la atención en su tiempo: *De Poematum cantu et viribus rhytmi* Oxford, 1673, en 8.° Vocio murió en Windsor el año 1689.

Barcelona (Fray Antonio)

«Hermano, sin duda, de Fray José» —dice Saldoni—«puesto que ambos estudiaron en Montserrat á fines del siglo XII El P. Antonio, además de buen compositor fué un notable tocador de flauta (?) reputado por uno de los mejores de su época».

Bárcenas, (.....)

Ha existido un compositor de este apellido del cual se conservan las siguientes obras en el Arch. de la Cat de Córdoba:

***Ave María*, á 4 con viols. é instrumentos de viento** *(1784)*

Etrofa del *Stabat Mater*, á 4 con viols. é id. de id. (1786)

Bardaxi (José)

Pianista compositor. Segun los diarios de la época, en Noviembre de 1792 publicó en Madrid algunas de sus obras.

Barecha (Fray Bernardo)

Maestro del colegio de música de Montserrat en 1623. Gozaba fama de excelente compositor y poseía una privilegiada voz de bajo.

Barecha (Fray Miguel)

«Hermano ó próximo pariente del anterior, natural de Vinaret (Aragón) como aquél estudiaron juntos en Montserrat. El P. Miguel gozó tambien fama de notable músico. Falleció en 1628». (Saldoni, *Efemérides).*

A las noticias anteriores añade Pougin (*Sup et Comp.* á la *Biogr. Universal* de Fétis) las siguientes: «Después de haber servido en la marina á las órdenes del príncipe de Saboya, tomó, en 1617, el hábito de monje en el monasterio de Montserrat. Músico habil y trabajador escribió una colección de antífonas, para el servicio religioso de Septuagésima á Pascua».

Bargas (Antonio)

En el *Codicillum domini Adriani Willaerd*, magistri capellæ Sancti Marci Venetiarum... *publicatum viso cadaveræ die* 8 *mensis decembris* 1562,—documento exhumado por el diligentísimo historiador Vander Straeten (Vid. *Les musiciens néerlandais en Italie*... Bruxelles, G-A. Van Trig, 1882, pag 245 y sigs)—aparece la suscripción de uno de los dos testigos del codicilo, redactada en estos términos: «*Io, fra Antonio Bargas, del ordine minore, maestro di capella del domo di Tarvisio* (Treviso), testimonio jurado *et pregado*, scrissi». Las palabras *testimonio jurado*, escritas en lengua castellana hacen sospechar si

la nacionalidad del testigo es española, tanto más cuanto que el otro testigo escribe las mismas palabras de rúbrica en esta clase de documentos. *testimonio giurato et pregato*, en italiano.

Consigno el hecho.

Bargas (Urbán de) Vid. **Vargas ó Bargas (Urbán de)**

Barter (Juan)

Maestro de capilla de la catedral de Barcelona. Murió el 5 de Diciembre de 1706. En 18 de Febrero de 1707 se da posesión al Pbro. Don Francisco Valls, sucesor de aquél en el magisterio de dicha capilla.

En la polémica promovida por la Misa intitulada *Scala Aretina*, de Valls, se cita una Misa á 16 voces con instrumentos, composición del mencionado maestro Barter.

Bartumeus (Ramon)

Nació en Barcelona el 6 de Enero de 1832. Estudió el solfeo con su primo Don José Fornelio, profesor de flauta, el violin con Don Miguel Juandó, el piano con Don Antonio Font, y la composición con el maestro Balart Aficionado á la música coreada al estilo de la de Clavé, creó una sociedad coral titulada *Barcino*, que dió una serie de conciertos en los jardines del Prado Catalán, y más tarde funciones periódicas en los campos Elíseos.

Su repertorio de composiciones corales alcanza al número de doscientas. Las más escogidas son los himnos, *La Caridad—Barcino—Una flor de la tumba—Iris de Paz*, y las piezas de carácter popular: *La doncella de la costa—La nit—Al Batrer—Sesión de cortes*, Polka—*Crit de Guerra*, Vals.

Ha producido dos sinfonías:

La nina del Ampurdá y La Odalisca y nueve ó diez zarzuelas, entre otras la titulada, ***El castillo de las damas.***

Barrachina (Clemente)

En 18 de Marzo de 1630 le fué concedido á este maestro el magisterio de la Cat de Albarracin. Se ignora si murió en esta iglesia ó si se trasladó á otra catedral.

Consérvanse en el Arch. de dicha capilla las siguientes obras:

Dos *Salves*, á 6.
Secuencia del *Espíritu Santo*, á 8.
Tres *Misas*, á 6.
Nona, á 6
7 *Responsorios de Navidad*, á 8.
9 *Lamentaciones*, á solo, duo y á 8.
Secuencia de Corpus, á 8.
Adjuvamus, á 4.
Dos *Villancicos* para la entrada de Señores Obispos, á 8.

Barrachina (Valero)

Hay otro Barrachina (Valero) del cual se ha hablado en la nota correspondiente á Asquín (Rafael), hermano, sin duda, del anterior.

Mosen Valero Barrachina fué nombrado organista de la Cat. de Segorbe en 15 de Febrero de 1670, habiendo sido aprobado, préviamente, en Valencia por el maestro de Cap. de aquella Cat., Mosen Gracián Babán, y por el organista de la misma. Presentó al Cabildo de Segorbe la documentación conveniente, junta con otra certificación sobre la oposición que hizo en el Colegio de *Corpus Christi* de Valencia. En contestación á la carta que el cabildo de Segorbe escribió al maestro Babán, decía éste: «que de los opositores que podrian presentarse á concurso, Barrachina sería el más benemérito» Parece que antes de ser examinado en Valencia estuvo en Segorbe «ejercitándose en el órgano para hacer experiencia de su habilidad, tañéndolo con mucha destreza». Así lo aseguraban los más diestros músicos de aquella época.

Se le impuso la obligación de enseñar el órgano á todos los que quisiesen aprender Tenia de salario 80 libras. Abandonó la plaza en Enero de 1678 sucediéndole Rafael Asquín.

Barrau y Esplugas (Juan)

Nació en Barcelona en 27 de Abril de 1820. Fué durante algunos años maestro al *cembalo* del Teatro del Liceo de aquella capital, y como consecuencia de este género de práctica, dedicóse á la enseñanza del canto.

En 1855 desempeñó la plaza de maestro director de un Teatro de la Habana.

De regreso á Barcelona estableció en el Teatro del Circo una *Sociedad*, intitulada *Lírico-dramática Barcelonesa* en donde sus discípulos se ensayaban en público cantando varias óperas del repertorio corriente.

Compuso y publicó:

Fantasia para piano á 4 manos sobre motivos de la *Traviata*.

Transcripción para piano á 4 manos del *Cuarteto y Coro* del tercer acto de la ópera *I Puritani*.

Método para canto.

Barreda (Domingo)

En 1802 desempeñaba la plaza de primer maestro de violin en el Real Seminario de Vergara.

Barreda (Francisco)

Tenor muy afamado. Vivía en Madrid á mediados del siglo XVIII, según Saldoni.

Barrera y Gomez (Enrique, Cleto, Marcelino)

Nació en Valladolid el día 26 de Abril de 1844. Aprendió el solfeo con rapidez, y á los 9 años tocaba el piano con relativa facilidad. Los profesores que tuvo en Valladolid aconsejaron á su padre que lo llevase á Madrid, como lo hizo, abandonando por el momento la carrera eclesiástica, en Mayo de 1859. Faltándole los medios de subsistencia fué solicitado, afortunadamente, para tocar el piano en reuniones particulares, y al cabo de algún tiempo pudo entrar en el Conservatorio poniéndose bajo la dirección del maestro Eslava.

Ocho años cursó en el Conservatorio, haciendo á los 27 oposiciones á la plaza de M. de C. de la Cat. de Burgos ganando el beneficio, que sigue desempeñando en la actualidad.

Uno de los hechos honrosos de la carrera artística del maestro Barrera es el que se refiere al certámen de ópera nacional celebrado en Madrid el año 1869, debido á la iniciativa particular del editor Don Antonio Romero y Andía, en el cual funcionaron como jurados los maestros Eslava, Arrieta, Monasterio, Balart y Calahorra. El maestro Barrera obtuvo el *primer premio* No tuvo padrinos, y su ópera no se representó por entonces ni se editó. Titúlase dicha composición *Atahualpa*, habiendo escrito el libro, que consta de 4 actos, Don Victor Gil Sanchez. Figuran en la ópera los personages siguientes: *Zulara*, esposa de *Atahualpa*, emperador del Perú—*Quemmo*, peruano, al servicio de *Pizarro—Hernando de Soto*, capitan español—*Ajachacar*, noble peruano, y *Balca*, soldado de *Atahualpa*. El libro es flojo y escrito en lenguage casi vulgar. Representóse la ópera en Valladolid y en Burgos, tarde y con malísimas condiciones.

El maestro Barrera guarda en cartera otra ópera, completamente terminada é inédita, titulada *Saul*.

Ha compuesto para la capilla de la Cat. de Burgos más de 200 obras (inéditas la mayor parte) de diferentes clases, *Misas*, *Salmos*, *Salves*, *Moletes*.

Ha publicado buen número de composiciones, religiosas y profanas, en la casa editorial de Don Manuel Salvat, de Barcelona, y especialmente en la de Don B. Eslava, de Madrid, entre otras que no recuerdo, 27 sonatas de órgano, un sentido *Miserere* con orquesta, *Misas*, *Gozos*, y un variado repertorio de música pianística de salón, etc.

Es académico correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Fernando y de otras sociedades artísticas de España y del extranjero. Ha sido elegido jurado en diversos concursos y certámenes celebrados en España y en Francia, y ha formado con su sólida enseñanza numerosos discípulos.

Barreto Aviz (J.)

Publicó:

Compendio de Música dividido en 15 lecciones... Bahía, Jesuino Sobrinho y C.ª

Curso elemental da musica. Tres vols. que tratan: 1.º, *De la Entonación*. 2.º, *Del Solfeo rítmico*. 3.º, *De la Entonación* (complemento).

Barrio (Juan de ó del)

Maestro de capilla de la Cat. de Cuenca á principios del siglo XVIII. En algún escrito del maestro D. Francisco Valls se citan con elogio las obras de Barrio y en el Arch. de Orihuela se conservan algunas obras suyas.

Barrios (Ana de)

Hizo damas, con aplauso, en las compañías del famoso Roque de Figueroa (Vid. este apellido.)

Barris y Perramón (Cárlos, Ignacio) A. C.

Nació en Manresa (Barcelona) el año 1871. Entró á la edad de 7 años en la escolanía de la Cat. regentada por el M. de C. Don Francisco Escorsell, Pbro. A los 12 años empezó el estudio del piano con el profesor de la localidad Don Eloy Torres. Mas tarde ingresó en el Conservatorio del Liceo barcelonés estudiando el piano con Don Pedro Tintorer y la harmonía y composición con el maestro Balart.

Ha compuesto:

La impresión, romanza.
Misa (inédita).
O salutaris.

y las siguientes zarzuelas:

La tumba, en 1 acto.
La venta del Chorlito, id.
Viuda y nuvia, id.
Las bodas del sacristan, en 2 actos, letra de Don Angel Carbonell.
A las foscas, letra de Don José Martrús (inédita).

En la actualidad desempeña el cargo de director del teatro de la Unión Comercial, de la sociedad Ateneo y del titulado quinteto manresano.

Barrutia (Pedro Antonio)

Publicó:

Compendio facil y claro del canto llano con algunas advertencias para el canto de órgano, etc. por el presbítero..... Madrid,....., 1729.

Bas (Antonio)

M. de C de la Iglesia parroquial de Reus, desde 1693 á 1710.

Bas de Acosta (Alfonso)

En el Arch. de la Cat. de Ávila se conserva una *Misa de Requiem*, á 5 voces, de un autor de este nombre.

Báscuas y Suárez (Felipe)

Nació en la Coruña el año 1821. A los 14 de edad ingresó en el 4.° Regimiento de Artillería, de guarnición en dicha capital. El año 1860 fué nombrado músico mayor del citado regimiento, cargo que desempeñó hasta dos años después de la edad reglamentaria para el retiro.—Falleció en la Coruña en 1892.

Escribió marchas fúnebres y procesionales, paso-dobles y bailables, arreglando también varias obras para la banda, que gozó de merecido renombre en la región gallega.

En el año 1864, con motivo del viaje á Galicia del ilustre ferrolano Don Frutos Saavedra Meneses, Director general de *Obras públicas*, se le obsequió en la Coruña con grandes fiestas. La *Sociedad recreativa de Artesanos* dió una función teatral, ejecutándose un apropósito lírico dramático, *Despierta, Galicia, ya tienes ferro-carril*, letra y música de los señores Camino y Berea, y que obtuvo gran éxito La música de Artillería dió á conocer una *Alborada gallega*, original de su director señor Báscuas, que alcanzó gran popularidad; y la música del Regimiento de Valencia interpretó escogidas piezas, entre ellas un bailable titulado *La atalaya de Galicia*, de su director D Tomás Mosquera.

El Sr. Báscuas alcanzó las siguientes recompensas: en el Certámen musical del *Círculo de Gimnasia y Esgrima*, de la Coruña, en 1876, una batuta de plata, premio de ejecución Medalla de plata, al año siguiente, en el Certámen celebrado por la misma Sociedad.

Otra medalla de plata, premio de ejecución, en el Certámen del *Liceo Brigantino*, de la Coruña, en 1878.

En los concursos musicales celebrados en el Ferrol, 1879, y la Coruña, 1880, obtuvo medallas de cooperación.

El señor Báscuas, muy querido de sus jefes, fué muy agasajado con valiosos regalos, entre ellos un magnífico cronómetro de oro.

Activo, trabajador, suplió la constancia y buena voluntad á otras superiores dotes.

Bascuñana (Cárlos)

El nombre de este compositor figura como asociado residente en Getafe, en la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música, establecida en Madrid.

En los catálogos de la casa editorial de Don Pablo Martín, de Madrid, aparece el nombre de este autor y en los de Don Benito Zozaya de la misma localidad se indica esta composición:

Letrillas al Santísimo Sacramento.

Basilio (Padre) V. Garcia (Manuel)

Basols (Buenaventura)

Natural de Gerona ó de Figueras, segun algunos autores. Notable profesor y concertista de guitarra establecido durante algunos años en Barcelona. En 1854 hizo un viaje á Chile despues del cual hizo una vida muy retirada en su patria.

En 1846 se publicó en Barcelona, bajo su dirección, un album de música para guitarra, intitulado *El trovador*.

Antes de su viaje á Chile, leyó en 24 de Marzo de 1853 ante la Sociedad filarmónica de Barcelona, una memoria titulada: *Consideraciones filosóficas* sobre el verdadero carácter del drama lírico nacional.»

Basols era persona ilustradísima y un buen latinista.

Basols (Narciso)

Hermano del anterior y natural de la misma población. Dedicóse también á la guitarra y en edad juvenil hizo un viaje á París en cuya capital dió varios conciertos que llamaron la atención. Despues del año 1865 en que regresó de París, se estableció en Tortosa en compañía de su hermano Buenaventura.

Basols publicó las siguientes obras:

No más versos. Pieza en un acto, que se representó, segun parece, el año 1844, en Figueras.

Los desposados de la muerte, traducción de Arlincourt en colaboración con Don Víctor Balaguer—Barcelona, imp. de Mayol, 1850, en 8.°

Los misterios de un poeta.

Bastida (Antonio)

En 1814 se hallaba al frente del magisterio de la cap. de la colegiata de Santa María de Calatayud, y en 1868 desempeñaba la plaza de organista de la Cat. de Ciudad-Rodrigo.

Bastida (Juan de la)

Músico de vihuela. Aparece el nombre de este artista en los Sumarios y nóminas del personal de capellanes, cantores y oficiales de la capilla del Rey «de su Real casa de Borgoña» en los cuatro meses del tercio primero del año 1633 y en los cuatro del tercio postrero del año siguiente. En dicho sumario figuran *músicos de bazon* y bajoncillo. 6 *músicos de harpa*, 2 *músicos de tiorba* y varios *músicos de violon*.

Bastús y Carrera (Vicente Joaquín)

Nació en Tremp (Lérida) en 1799 y falleció en Barcelona el 3 de Abril de 1873. Terminada la carrera de farmacia varió de rumbo y se dedicó á la literatura y la arqueología.

La sociedad titulada *Liceo filarmónico-dramático barcelonès de Doña Isabel II*, le nombró en 1839 director de la cátedra de declamación de dicho establecimiento, y en 1853 desempeñó el cargo de censor de teatros. Pertenecía á las Reales Academias de Buenas Letras y Ciencias naturales y Artes, de Barcelona, con el nombre de Irenio Tespiano.

Escribió varias memorias para las citadas Academias. Para la de Buenas Letras, las siguientes:

a) Memoria dirigida á manifestar la utilidad de establecer un curso de enseñanza de Historia, aplicada á las Bellas Artes y á la Declamación teatral. Sesión de 24 de Febrero de 1837.

b) Memoria manifestando los despropósitos históricos que todos los dias se cometen por los profesores de Bellas Artes. Sesión de 18 de Diciembre de 1838.

c) Memoria sobre la utilidad de la Historia, para la instrucción artístico-literaria de los profesores de Bellas Artes. Sesión de 1.° de Abril de 1859.

En 1847 le fué premiada por la Sociedad económica barcelonesa de Amigos del País, la siguiente:

Memoria sobre las Bellas Artes.

Publicó entre otras obras:

Curso de Declamación y Arte dramático, aprobado por S. M. para la enseñanza del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Tercera edición. Barcelona imp. y lib. de Salvador Manero, 1865. En 8.° de XII 406 págs.

La *primera edición* se publicó en Barcelona, imp. de A. Roca, 1833, y la *segunda* id. imp. de Juan Oliveres, 1848.

La aprobación de los profesores de declamación del Conservatorio de Madrid sugirió la Real Orden dada en 13 de Abril de 1849, en la cual se decía que en vista del informe favorable dado por los citados profesores, la Reina «se ha dignado mandar se adopte como libro de texto (en dicho Conservatorio) para los alumnos de esta enseñanza.

Bassa (José)

Maestro que floreció á fines del siglo XVII y principios del siguiente.

Bassó (Fray José)

Compositor y organista, poeta, predicador y lector de Teología moral. En 1638 tomó el hábito de monje de Montserrat de cuyo colegio de música fué alumno.

Bassols (Miguel)

El bibliófilo Sr. Carreras poseía un «Auto de Nombramiento de M. de C. de la Parroq. Igles. de Sta. María de Mataró á favor del *Rdo. Miguel Bassols*, ante Joseph Simón y Riera Notario y Sec. del Cabildo», según el cual fué nombrado para dicho cargo el día 25 de Enero de 1779.

Batallas (.....)

En un inventario de libros de música existentes en la Capilla Real de Granada, fechado el año de 1530, figura entre los *Libros de Canto de órgano grandes*, «un libro viejo de misas, de Batallas» ¿Será el apellido de un compositor de este nombre ó una colección de Misas escritas en el género llamado antiguamente *Batalla*?

Bau (Lorenzo)

Nació en Barcelona el año 1858. Trasladada su familia á Vich estudió con el profesor de esta localidad, Sr. Colell. En 1874 estableciόse en Barcelona en donde estudió la harmonía y la composición con los maestros Don Bernardo Calvó Puig y Don Gabriel Balart y el piano con Don Juan B.ª Pujol, alcanzando el primer premio en el concurso celebrado por este pianista, el año 1878. Al año siguiente marchó á París y previa reñida oposición entró en el curso Marmontel. Desgracias de familia reclamaron su presencia en la capital del Principado catalán y no pudo concurrir al concurso de 1881 con la presencia de ánimo necesaria, por cuyo motivo su ilustre profesor le dirigió una carta altamente satisfactoria en la cual elogiaba en términos calurosos las cualidades excepcionales del *virtuoso* y profesor.

Fundó á su regreso á Barcelona unos concursos anuales de su nombre para estimular á los discípulos que concurrían á su clase, haciéndose dignos de mención las Srtas. Barceló, Dotes, Matas-Aurigemma y Doña Cármen Bonaplata, hoy Bonaplata Bau, y los Sres.

Riera (primer premio del Conservatorio de Paris) Estradé, Palau y otros.

Baudes (Francisco)

En 1727 suplió la chantría de la Cat. de Segorbe. Procedía de Valencia. Al año siguiente se le otorgó un aplaza de Sochantre.

Baus (Francisco)

Director de orquesta del teatro de Santa Cruz, de Barcelona, el año de 1794.

Bautista (Fr. Francisco)

Agustino. Compuso muchas obras de Música que se encontraban en la Biblioteca regia de Lisboa. Floreció en el siglo XVII V. Ossinger. *Bibliotheca Agustiniana*, pág 101).

Bauzá (Cosme)

Nació en Palma de Mallorca el 24 de Diciembre de 1851. Fué discípulo del maestro de cap de aquella Cat. Don Joaquín Sanchez y pasó algunos años desempeñando la plaza de primer violín concertino en algunos teatros, siendo contratado despues como director y concertador de varias compañias de zarzuela. Al mismo tiempo perfeccionó y terminó sus estudios con el maestro de cap. de la Cat. de Burgos, Don Enrique Barrera. Dióse á conocer al público de Madrid, mereciendo la honra de oir frases de elogio de todos los autores que le confiaron la dirección de sus obras.

Baylón (Aniceto)

«Conocido en España con la denominación de *El Haylon*»—dice Fétis. Ignoro de donde haya sacado Fétis esa denominación que no ha llegado jamás á mis oidos ni la he visto consignada en ningún escrito. «Fué —añade— uno de los mejores compositores del siglo diecisiete» (del siglo décimo octavo quiso decir, sin duda). «Educado en la escuela valenciana (?) aprendió á tratar la música á tres coros adquiriendo en este arte dificilísimo una habilidad extraordinaria. Muchas de sus grandes composiciones se encuentran en los Archs. de las iglesias de Valencia y del Escorial (?)».

Mis datos particulares me permiten asegurar, como cosa comprobada, que el *maestro* y presbítero Aniceto Baylón obtuvo en 1.° de Junio, prèvia oposición, la plaza de capellan cantor de la R. C. y que en el Arch. de la Cat. de Segorbe existen las siguientes obras:

Ave María, á 8 (1751)
Villancico á S. Francisco Xavier, á 4.
Id. al S. S. Sacramento, á 11
Id. á id., á 3.
Id. á id., á 4.
Id de Navidad, á 11.
Id. de id. á 14.
Secuencia al S. S. á 8.

Conozco del mismo autor un Motete á 8, *Iste cognovit justitiam*, y he visto en el *Mapa armónico*, de Valls, algunos ejemplos pertenecientes á obras de Baylón, de cuyo maestro cita dicho Valls en el folleto sobre la *entrada de tiple* de la Misa *Scala Aretina*, un *Laetatus sum*.

Baz (Manuel)

Músico instrumentista de la Cat. de Córdoba. En actas capitulares de aquella iglesia se consigna que «en 1782 se aumentaron 100 ducados á D. Manuel Baz, para que tocase cualquiera de los instrumentos que poseía.»

Baena (Matías)

El nombre de este autor aparece en una colección de *Música vocal antigua* fechada desde 1701 al 1705. Vid. *Veana* ó *Viana*.

Becerra (Alonso)

En actas del Cabildo de Málaga fechadas en los días 30 de Septiembre, 10 de Octubre, etc., del año 1577 se consigna.

«.....En la tarde de este dia, (30 de Septiembre) á las dos horas y media, los Sres. Provisor y Dean y Canónigo Baena entraron en la sacristía de la capilla de Santa Bárbara y mandaron venir á Salado y Bosque (1), y les dijeron que les fuesen preguntando á los opositores para que hiciesen cada uno las habilidades del dicho memorial, repartiéndolas por los días que durase el exámen, y, asimismo, el Sr. Provisor abrió una Biblia y en el cap. XVII de San Juan en el comedio estaba una cláusula que decía: *Pater Sancte, serva los in nomine tuo quos dedisti*, la cual cláusula mandaron se diese otro dia á la hora de Prima para que cada uno de los cuatro opositores compongan un *motete* á cinco voces con fuga..... para la traer otro día; y acabadas las Vísperas, estando juntos los dichos Sres. Provisor y Dean y los demás Sres. y otras gentes, se levantó el racionero Salado. Les dijo que hiciesen ciertas habilidades del dicho memorial: y comenzólas á hacer Alonso Ortíz, y luego los demás por su órden; de todo lo cual que pasó así doy fé y lo firmo de mi nombre.

(1) Censores del acto que iba á celebrarse

«*Martes* 1.º *de Octubre del dicho año*, á las dos y media estando asentados los dichos Sres. Provisor y Dean y Cabildo junto á la dicha capilla de Santa Bárbara: el racionero Salado y Bosque, pidieron á los dichos opositores echasen contrapunto sobre canto llano y señalando en la mano otras dos voces, y echaron una voz sobre un *duo* de la oposición de Morales, y una cuarta voz sobre un *tres*, é hicieron otras habilidades que les pidieron del dicho memorial.

«*Miercoles* 2 *de Octubre de* 1577 en la tarde, á las dos horas y media, estando juntos los Sres Provisor y Dean y Cabildo..... se cantaron los cuatro *motetes* que trajeron compuestos sobre la letra que se les dió el dia antes, los cuales, despues de haberlos cantado antes los dichos Sres. los tomé yo el infrascrito Serio; y luego les pidió Salado, echasen contrapunto sobre canto llano y sobre canto de órgano, é hicieron otras habilidades diferentes de las pasadas del dicho memorial. Dióseles un *Soneto* con una copla para que mañana á estas horas lo trajese cada uno compuesto con sus respuestas.

«*En 3 de Octubre de dicho año* á las dos horas y media de la tarde,..... se cantaron los cuatro *villancicos* compuestos por los dichos opositores de que les fué dada la letra, los cuales, después de cantados los tomé y los llevé al Cabildo: é hicieron ciertas habilidades sobre canto de órgano y acabaron el examen con un *Benedictus qui venit in nomine Domini*, en el cual cantó de tenor Periañez y llevó el compás, de todo lo cual doy fé.

Nombres y naturaleza de los opositores:

«Pedro Periañez, maestro de capilla de Almería, natural de Banila Fuente, junto á Salamanca.

«Alonso Becerra, natural de Jaen, capellán de la Iglesia Mayor de Alicante y Valdepeñas, de 24 años de edad.

«Francisco Carrillo, beneficiado de Arjonilla, natural de Murcia, de 23 años de edad, el cual no fué admitido por no tener la edad suficiente.

«Alonso Ortiz, natural de Caravaca, maestro de capilla de Albacete, de 26 años de edad».

En 16 de Octubre del citado año, se lee en el acta correspondiente fué nombrado en primer lugar para el magisterio de capilla, Pedro Periañez y en segundo Alonso Becerra.

Becilla (Juan de)

Cantorcillo cuyo nombre figura en la *Lista de las personas de la Capilla flamenca de Su Magestad*, tercio primero del año 1608.

Era maestro de capilla, el famoso Mateo Romero.

Belari. Vid. **Vela de la Torre (Emilio)**

Belart y Albiñana (Buenaventura)

Aplaudido tenor de ópera italiana nacido en Tarragona el día 8 de Diciembre del año 1830. Después de recibida la instrucción primaria estudió con aprovechamiento la facultad de Filosofía y Letras en el Instituto de Pamplona en donde obtuvo el grado de bachiller. Dedicóse después al estudio de la jurisprudencia y como adorno á la música, á la pintura, á varios idiomas, á la equitación y á la esgrima despuntando en la música por su privilegiada voz cuyas facultades fueron dirigidas por el maestro Rachel, director en aquella época de la orquesta de ópera que funcionaba en el teatro Principal de Barcelona.

Madrid, Barcelona, Sevilla, Granada y todas las primeras capitales de España, así como Lisboa, Florencia, París, Londres y otras del extranjero fueron testigos de sus extraordinarios triunfos como cantante.

Murió prematuramente en Ivry (París) el día 28 de Marzo de 1862.

Belderrain y Vicuña (Ruperto)

Nació en Urnieta (Guipúzcoa) el año 1852. Estudió composición en la E. N. de M. y D. obteniendo en los concursos de dicha enseñanza el primer premio.

Estableciόse más tarde en Manresa (Barcelona), encargándose de la dirección del Teatro Conservatorio de dicha población.

Beldrof (Luis)

Notable violinista y adicto facultativo del Conservatorio de música, desde su fundación en 1830.

Belevan (Joaquín)

Háblase de este artista en la *Bib. de escritores aragoneses*, de Latasa (vol. V, pág. 558.

Belem (Fray Antonio de)

«Nació en Évora en 1620 y recibió el hábito de San Jerónimo en el convento de Espinheiro el día 26 de Enero de 1641. Aprendió la música en el célebre Seminario de la Catedral de su patria, alcanzando por la distinción con que cursó sus estudios musicales las plazas de Vicario de Coro y M. de C. del convento de Belem, en donde murió el día 3 de Marzo de 1700, admirado por los na-

cionales y respetado por los extrangeros. En 1667 había sido nombrado Prior de su órden en atención á su comportamiento ejemplar y á los servicios prestados á la religión.

Compuso:

1) *Livro de Responsorios para todas as festas de* 1.ª *Clase de estante.*
2) *Psalmos á* 4, 5 *e* 6 *coros, para as festas de Christo e de Nossa Senhora*
3) *Missas á* 4, 6 *e* 8 *voces.*
4) *Lamentaçoes da Semana Santa, á* 4, 6 *e* 8 *voces.*
5) *Misereres á* 3 *coros.*
6) *Misereres á* 4, 5 *e* 6 *coros de* 4 *voces cada um.*
7) *Oraçao de Jeremias á* 4 *voces.*
8) *Liçoes de Officio de Defunctos á* 4 *e* 8 *voces.*
9) *Villancicos para todas festividades.*

Belmonte (Francisco)

Soprano que en 1812 funcionaba en los teatros de la Cruz y Príncipe.

Belot (Eduardo)

«De la Habana, pianista aficionado de mucho mérito, discípulo (después de haber hecho serios estudios en Alemania) de Don Nicolás Renóm, y Espadero. Su ejecución rápida, segura, igual, sería mucho más estimable si este artista pudiera contar con ese calor y entusiasmo que en Bellas Artes . .., es alma y vida. Desgraciadamente no sucede así: su interpretación es justa, pero pálida: su ejecución poderosa, pero fría: es sin duda alguna aquella mina de oro con que tanto mortificaba el autor de *Norma* á Rubini, lo que le falta al Doctor Belot. Este artista ha llegado á tocar los concertos de Henselt y de Chopin, así como otras muchas obras de prueba, con una perfección, si bien resintiéndose del lado débil que acabamos de señalar.....» (S. Ramírez *La Habana Artística*)

Belsué (Babil)

Fué copiante de música en el Pilar de Zaragoza, discípulo de órgano y composición del maestro Don Antonio Lozano Obtuvo la plaza de organista primero del Burgo de Osma y después la de segundo de la Seo de Zaragoza, que desempeña actualmente (1895)

Ha compuesto algunas obras orgánicas y vocales. En Julio del año citado ha sido elegido auxiliar de las clases de composición de la Escuela de Música de Zaragoza.

Beltrán (.....)

En el Catál. de la casa editorial de Don Benito Zozaya (Madrid) aparecen las siguientes composiciones de un autor de este apellido:

Colibrí,	Paso doble para banda.	
Abadiano,	id.	id.
El Marqués de Miralles,	id.	id.

Beltrán (Enrique)

Hijo de Don José María Beltrán y Fernández, músico mayor como su padre. Era un compositor de talento, buen pianista y un escritor didáctico notable. Inventó un nuevo teclado para el piano y son curiosos los artículos que publicó en la Revista *La España Musical* (Barcelona) defendiendo las excelencias de su invento

Beltrán falleció en la isla de Cuba á principios del año 1876.

Beltrán (Fray José)

Nació en San Estéban de Enbás (Cataluña). Estudió música en el monasterio de Montserrat en donde tomó el hábito de monje en 1720. Murió en el citado monasterio el año 1785 Gozó fama de músico inteligente.

Beltrán (Fray Juan)

«Natural de Noya, insigne organista de San Martín de Santiago, que murió en 1643.» (Citado por Don Manuel Murguía, *Ilustración de Galicia y Asturias*, N.º 5, 1.º de Noviembre de 1888.

Beltrán (Joaquín)

Cuñado del compositor y organista Juan de Sessé. Fué natural de Zaragoza y vivía en 1795 en cuyo año desempeñaba el cargo de organista de la Cat. de Toledo.

Beltrán ó Bertrán (Luis)

Erígele el cab. de Segorbe capellanía de tenor en Abril de 1673. Murió á principios de 1713 sucediéndole en el cargo Don Domingo Clemente.

Beltrán (Vicente)

Actor cantante que en 1792 funcionaba en el teatro de Cartagena.

Beltrán y Fernández (José María)

Músico mayor, condecorado con la gran cruz de Isabel la Católica y con la de San Fernando, de primera clase. Nació en Valencia el año 1827.

Publicó:

Método completo de cornetín y de fliscorno, con pistones ó cilindros, Madrid, A. Romero, 1862.
Método de Bajo profundo, Madrid, A. Romero, 1866, en 4.º de 68 págs.
Método completo de flauta, Madrid, A. Romero, 1867.

Beltri (Jaime)

M. de C. de Reus, desde 1712 á 1740.

Beltri (Salvador)

Medio racionero de la Cat. de Málaga. Según acta capitular del cabildo de esta Catedral fecha 14 de Enero de 1806, «se nombraron examinadores de los pretendientes al magisterio de capilla» (vacante por muerte de Don Jaime Torrens, acaecida el día 2 de Noviembre de 1805) «á los Sres. Beltri y Murguía (Don Tadeo.)»

En 10 de Junio de 1807 «leyóse una carta del agente de Madrid en que avisa haberse provisto la ración del magisterio de capilla en Don Juan Brós. Y en 18 de Noviembre del último año «tomó posesión del magisterio de capilla, en nombre de Don Juan Brós, el medio racionero de esta iglesia, Don Salvador Beltri.»

Belven (Antonio) Vid. **Belver** ó **Belvén (Antonio)**

Belver ó Belvén (Antonio)

Acreditado organista de la R. C. en 1808.

Bellapart y Roca (Francisco)

Maestro de música y compositor. En 1866 desempeñaba la clase de profesor de música de la Escuela Normal de Barcelona Estableciόse más tarde en Sabadell, poniéndose al frente de un colegio de párvulos.

En 3 de Noviembre de 1867 leyó en la Sociedad Barcelonesa de Amigos de la Instrucción, una Memoria titulada: *Influencia de la música sobre nuestros ánimos.*

Compuso la música de una zarzuela en 3 actos, titulada: *La víjilia de la fiesta.*

Publicó algunas composiciones para piano y piano y canto, y compuso un *Stabat Mater* que se cantó en 1855 en la iglesia de San Agustín, de Barcelona.

Bellido (Félix) A. C.

En los Catálagos de la casa editorial de D. Benito Zozaya, de Madrid, aparecen dos obras de este autor.

1) *Metodo elemental de cornetin.*
2) *Despedida á la Santísima Virgen.*

Bello (Atanasio)

«Atanasio Bello, Manuel Peña Alba, entre otros que nuestra memoria no alcanza, terminan el ciclo que llamaremos del P. Sojo. Atanasio Bello, el soldado artista, poseia extensos conocimientos en la música, siendo el primero que ensayó poner para la orquesta las óperas de Rossini. Consagrado á la carrera del arte tomó parte en toda ocasión en los conciertos y funciones teatrales, componiendo á las veces algunas piezas y ejecutando siempre como primer violín en la orquesta. Fué director de la escuela de música fundada en Caracas el año de 1849. Privado de la vista en los últimos años de su vida ... consolábase oyendo en su propio hogar aquellas melodías que en otros tiempos habían halagado su espíritu... Dejó algunas obras manuscritas que han corrido la suerte de ser olvidadas...» (Ramón de la Parra, *El arte en Venezuela.*)

Bello de Torices (Benito)

Maestro de Música del Real Colegio de Pajes de S. M á mediados del siglo XVIII y contemporáneo del distinguido maestro Don José de Nebra *(Saldoni)*

Soriano Fuertes *(Hist. de la Mús. Española,* tomo III, pág 186) habla en estos términos del maestro Don José Torices, «compositor de música muy celebrado á fines del siglo XVII, grande organista, discípulo de Don Andrés Lorente y condiscípulo de Don José de Torres.»

En mis extractos de las actas capitulares del Cabildo de Málaga aparece otro artista del mismo segundo apellido, Alonso Torices, «elegido y propuesto á S M. en 11 Septiembre de 1566 para maestro de capilla, *maestro que fué de* las iglesias de Osma, Sigüenza, y llamado á la de Cartagena.» Toma posesión del referido magisterio de la Cat. de Málaga el año 1667 y en 12 de Abril de 1684 «aparece muerto Don Alonso de Torices, maestro de capillá, según indicación de Don Mateo de Murga.»

Al parecer Benito Bello de Torices, José Torices y Alonso de Torices serian tres maestros distintos aunque, creo que pueden haberse confundido, los nombres de Benito, José, Alonso y el apellido común De todos modos consta por lo que se acaba de leer que existieron un Benito Bello de Torices, paje de su majestad y contemporáneo de Nebra, y un Alonso de Torices que murió rigiendo el magisterio de Málaga, personas distintas del José Alonso Torices que en 17 de Marzo del año 1671 (muerto su homónimo de Málaga) fué nombrado maestro de la Cap. del Pilar de Zaragoza, persona distinta del Bello de Torices objeto de esta apuntación.

Bellver (José) A. C.

El nombre y apellido de este artista

figura como asociado con residencia en Valencia, en los boletines de la Sociedad de Autores Compositores y Editores de Música, establecida en Madrid.

Benaiges y Pujol (José María) A. C.

Nació en Reus el 25 de Marzo de 1855. A los siete años comenzó el solfeo con el maestro reusense Don Victoriano Agustí, en cuya capilla cantó de tiple. Trasladado poco después con su familia á Tarragona recibió las primeras lecciones de piano del Rdo. Padre Miguel Ávila.

Contaba doce años cuando ingresó en la escolanía de la Cat. en donde prosiguió sus estudios bajo la dirección del organista de la misma, Don Ramón Bonet, adelantando tan rápidamente en el piano, órgano y harmonía que pudo suplir dignamente las ausencias de su maestro. A los catorce años acompañaba de memoria y con maestría á una compañía de cantantes de zarzuela que funcionaba en un *teatro-café*.

Pasó el año 1871 una temporada en Barcelona recibiendo algunas lecciones del profesor de piano Don Pedro Tintorer. Regresó á Tarragona en cuyo Seminario cursó humanidades y filosofía. Más tarde ejerció el profesorado en la misma ciudad mientras tocaba el violín en las orquestas y sin darse tregua ni descanso para poder atender al sostén de su familia, perfeccionóse en el piano, aprendió á solas el contrapunto, la fuga y la instrumentación. Andando el tiempo hizo oposiciones á la plaza de organista de la Real Capilla ganando por unanimidad el día 19 de Julio de 1884 la plaza de segundo organista siendo ascendido el año 1885 á la de organista primero vacante por muerte de Guelbenzu, cargo que sigue desempeñando en la actualidad

Tiene compuestas las siguientes obras:

MÚSICA RELIGIOSA

1) 8 *Misas* á voces y órgano.
2) Una *Misa Pastoril* basada sobre aires populares.
3) *Misa* á 4 y orquesta.
4) *Ave maris stella*, á gran orquesta.
5) *Id.* á voces y órgano.
6) *Himno* (en latín) á la Virgen de los Dolores, á voces y orquesta.
7) *Ave María*, á solo, piano, violín y órgano.
8) *Salve*, á solo y coro con órgano.
9) *O Cor amoris victima*, solo de tenor y órgano.
10) *Trisagios* á la Trinidad y á la Virgen.
11) *Pater noster* á 4 voces solas.
12) *Id.* á 3 voces solas.
13) Dos *Motetes* al *Santísimo*, á 4 voces solas.
14) *Lamentación* á 2 voces de tiple y órgano.
15) *Himno* á S. Juan Bautista.
16) *Himno* á Sta Teresa.
17) *Cuatro Ofertorios*,
18) *Tres Sonatas*,
19) *Salmodia completa*,
} para órgano.
20) Dos *Lecciones de difuntos*, bajo y órgano.

MÚSICA PROFANA

Sinfónica

21) *Zambra*, capricho sinfónico estrenado en el Príncipe Alfonso por la Sociedad Artístico-Musical con ruidoso éxito bajo la dirección del maestro Goula el 8 de Marzo de 1891, repetida el año siguiente por la Sociedad de Conciertos dirigida por el maestro Mancinelli con el mismo éxito. El periódico *El Imparcial* narraba en estos términos el éxito de la pieza: «La *Zambra*, de Benaiges, otro músico español paisano de Fortuny y de Prim, dedicado exclusivamente á la música religiosa desde que ganó en buena lid la plaza de organista de la R. C., es una composición en que se muestra Benaiges bajo otro aspecto distinto y aun contrario. Más que capricho sinfónico es un poema musical descriptivo, rico de color, lozanía y viveza. De corte extraño, de factura exquisita, sorprende por su novedad y entusiasma por el brío, por la brillantez y por el sabor local.»
22) *En la Corte de Abderramán*, balada sinfónica á gran orquesta, dedicada á S. A. la Infanta Isabel, (inédita).
23) *El amanecer*, pieza descriptiva, (Id.)
24) *Pieza humorística*, para 8 contrabajos.

Dramática.

25) *La hermita del valle*, drama lírico en 3 actos.
26) *Doña Juana de Castro*, id., id., letra de D. Antonio Godó
27) *Cantata* á 5 partes para gran masa coral y orquesta, estrenada en la distribución de premios del Instituto de Tarragona el año 1882.
28) Dos marchas solemnes,
29) Paso doble,
} para banda.

Música de cámara.

30) *Barcarola*, para barítono.
31) *Angelina*, barcarola para tiple.
32) *Io t'amero*, melodía para id.
33) *Ausencia*, id. para *mezzo-soprano*.
34) *Serenata*.
35) *Habla! habla!* romanza para barítono.
36) *Amour*, melodía para *mezzo-soprano*.
37) *Tú duermes ¡oh encanto!* serenata.
38) *Una lágrima!* romanza para barítono.
39) *Melancolía*, id. para id.
40) *Adiós á la Patria*, melodía para tenor con acompañamiento de orquesta ó piano, cantada con gran éxito en el teatro de la Zarzuela de Madrid dirigida por el autor.
41) *Ilusiones*, melodía para canto y piano, publicada en el almanaque de *La Ultima Moda* y en la *Ilustración Musical*.
42) *El Pájaro ciego*, Dolora de Campoamor, para *mezzo soprano*, publicada en *La Ultima Moda*.
43) Dos melodías (letra catalana) del *Canigó* de Verdaguer.

Piezas de orfeón.

44) Dos *Valses* para voces y orquesta.
45) *Mazurka.*
46) *Noche de brujas*, fantasía á cuatro partes para voces solas.
47) *Himno á Cataluña*, letra del *Canigó* de Verdeguer.

Piano solo.

Reverie.—Paso á cuatro.—Polka figuree. (Zozaya).

Primeras ilusiones del pianista. Colección fácil de bailes. (Andrés Vidal).

Benajes (José)

Capellán y violinista de la Cat de Segorbe el año 1810, época en que regía el magisterio de capilla el maestro Andreví.

Benajes y Cots (Eusebio)

Nació en Barcelona el año 1852.

Escribió entre otras obras poéticas y dramáticas la siguiente Loa dramática, titulada:

Siempreviva, escrita en honor de Clavé estrenada en el teatro de «La Ilustració obrera,» de Tarragona.

Benavent y Estivill (Ricardo) A. C.

Maestro compositor oriundo de Barcelona y literato musical, hijo del pintor catalán Don Cayetano.

Benavent autor de varias composiciones de todos géneros era Director del *Centro Musical* de su nombre, establecido en la corte. Murió en Barcelona á principios del año 1896.

Benavente (.....)

Tiple de la Cat. de Santiago. En el artículo Amia (Alonso) se da una noticia de referencia sobre el Benavente objeto de este señalamiento.

Benavente (.....)

Hablando Ticknor *(Hist. de la literatura española*, tomo III) de las primeras tentativas en España para introducir música en las funciones dramáticas y especialmente de la égloga *La selva sin amor*, de Lope de Vega, añade: «siguiendo más tarde las *tonadillas* especie de entremeses que se cantaban en vez de romances en los entreactos de las comedias, distinguióse mucho en este género un tal Benavente antes del año 1645 en que se publicaron sus obras.»

El doctor Cristóbal Suarez de Figueroa en su Plaza Universal de todas las ciencias, en 1615, al llamar á Espinel, *autor de las sonadas y cantar de sala*, menciona á los tañedores insignes de guitarra *Benavente*, Palomares, Juan Blas de Castro y otros.

Benavente (Luis de)

Vid. QUIÑONES DE BENAVENTE (Luis)

Benavente (Manuel) A. C.

Nació en Múrcia el día 1.° de Enero de 1865. Siendo aún muy niño empezó el estudio del solfeo con Don Pascual Turpín, tenor cómico de zarzuela. Aplazadas las lecciones para cuando el muchacho supiera leer y escribir, se matriculó el año 1874 en el Instituto de segunda enseñanza de Múrcia, obteniendo en todas las asignaturas del bachillerato las mejores notas. El juguete vulgar conocido con el nombre de *timpano* ó *lira* le inclinó al estudio del piano, que estudió, junto con el solfeo, con el presbítero Don José Ferrer y con el profesor Don Adolfo Gascón Leante. Bajo la dirección del último empezó á recibir nociones de harmonía en cuyo estudio perfeccionóse él mismo con verdadera constancia y aplicación.

Alternaba el estudio de la harmonía y la composición, en la cual se había inaugurado publicando algunas obras ligeras, con el de las Matemáticas. El año 1880 se preparó para la carrera de oficial de telégrafos logrando distinguirse entre sus compañeros de estudio, de tal manera que algunos le tomaron de pasante ó repetidor de las lecciones que explicaba su maestro. No pudo entrar en el cuerpo de telégrafos por miopía y vuelto á Múrcia después de un viaje á Madrid con objeto de ver si podía ser admitido á exámen, dedicóse á la enseñanza de la música y, á la vez, á la de matemáticas y gramática. A fines de Septiembre de 1887 se estableció de profesor de matemáticas y de música en el colegio de San Luis Gonzaga, que su hermano Don Antonio dirigía en Villada (Palencia). Mientras desempeñó dos cursos en el referido colegio, fué estudiando los mejores tratados de melodía é instrumentación. De regreso á Múrcia, el año 1883 fué nombrado profesor de matemáticas en el Colegio de la Purísima Concepción de aquella capital, y en Enero de 1892 obtuvo el título de profesor interino de la clase de Matemáticas elementales de la Academia de Bellas Artes, que costea la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Por defunción del que regentaba en propiedad la clase, fué nombrado profesor de la misma el año 1894, cargo que desempeña en la actualidad

Benavente ha dado buenas muestras de escritor festivo en el *Diario de Múrcia*, en el *Criterio murciano* y en *El Independiente*. En el último de los cita-

dos periódicos y bajo el anagrama de *Benito Navalmenne*, publicó 13 Sonetos, semblanzas de otros tantos músicos murcianos, Don Julián Calvo, Don Juan Diego Manresa, Don Adolfo Gascón, Don Antonio Puig, Don Pedro Muñoz Pedrera, Don Manuel Fernandez Caballero, Don Agustín Rubio, Don Antonio López Almagro, Don Antonio Ramirez, Don Juan Ayala, Don Vicente Espada, Don Fernando Verdú, y Don Mariano García, maestro de capilla de la catedral.

El año 1883 obtuvo dos diplomas honoríficos en los Juegos Florales celebrados en el Casino Múrcia por una Romanza para piano y canto, y un Vals titulado *Al borde del Arroyo*: en Agosto de 1884 le fué concedido otro premio por la sociedad de Alicante, Nuevo Recreo, por una composición titulada *Cascada* (valses de concierto): en Septiembre de 1887 otro premio en el certamen literario y artístico iniciado por el Ayuntamiento de Múrcia por un *Impromptu*, y dos diplomas por las composiciones tituladas *¡Patria!* (galop) y *La Primavera* (capricho mazurca): finalmente en Agosto de 1888, con motivo del certamen convocado por el *Faro de Vigo* obtuvo mención honorífica por la Romanza *¡Adios, Carmela!* Componían el Jurado Don Jesús de Monasterio y los maestros Bretón, Llanos Juarranz y Leopoldo Martín.

He aquí el catálago de composiciones escritas por este autor:

VOCALES (*acompañamiento de piano.*)

Amo el arte, romanza para baritono y piano.
Labor omnia vincit, romanza para baritono y piano.
Adiós, Carmela, romanza para tiple.
Ave María, para tenor (sol menor).
Ave María, para baritono (en fa menor).
Melodía religiosa, para una voz con acompañamiento de piano ú órgano.
Balada, para tiple.
Melodía, para tenor ó baritono.

VOCALES (*Acompañamiento de órgano ó pequeña masa instrumental.*)

Gozos á S. Luis Gonzaga, á 3 voces y órgano.
Motete á la Virgen, á 3 voces y órgano.
Himno á S. Luis Gonzaga, á 3 voces, 2 violines, viola, contrabajo, harmonium y piano.

MÚSICA INSTRUMENTAL

Para Piano

Al borde del arroyo, vals brillante.
* *Vals capricho* (1).
* *Estudio en octavas.*
Capricho morisco.
Serenata, pensamiento musical.
Alborada, pensamiento musical. (Publicada en *La Ilustración Musical.*)
Laura, mazurka (Id.)
Tristeza, mazurka. (Id.)
Carmen, gavota.
Impromptu. (Id.)
¡Patria! galop. (Id.)
Fuensanta, polka. (*Lira Murciana*).
Gran galop de concierto.
Mazurka de concierto.
La Primavera, capricho-mazurka.
Scherzo, (si b menor).
La Primavera, 6 piezas para piano, (id.)
Staccato, gavota.
Berceuse, (id.)
Romanza sin palabras. (*Enciclopedia Musical.*)
Melancolía, romanza sin palabras.
Marcha triunfal, transcripción.
La misma, para 2 pianos.
Marcha fúnebre.
* *Mazurka.*
* *Mazurka.*
* *Jaque al rey*, polka-galop.
* *Gavota.*
* *Gavota.*
* *Romansa sin palabras.*
Rosario, vals impromptu.
* *Polonesa.*
* *Zortzico.*
* *Nocturno.*
* *Gavota.*
* *Gavota de concierto.*
* *Tarantela.*
* *Gavota.*
* *Gavota.*
* *Romanza sin palabras.*
* *Mazurka de salón.*
* *Estudio.*

Para instrumentos de cuerda

Andante, en re menor, para 2 violines, viola, violoncello y contrabajo.

Para orquesta

Marcha triunfal.

Arreglos para orquesta

Laura, mazurka.
Staccato, gavota.

Para banda militar

Los alabarderos, paso-doble.
La despedida, id.
El Criterio Murciano, id,
El Club de los embusteros, id.
El Harén, id.
Marcha triunfal, (arreglada para banda.)
Laura, mazurka, (id., id.)

(1) Las composiciones señaladas con asteriscos son inéditas.

Benavente y Laredo (Nicolás de)

Caballero de Santiago, autor de uno de los sonetos que figuran al frente del folleto de «Don José Ferrer, Presbítero y Músico de la Santa Iglesia de Toledo», titulado: *Escodo político de la entrada del* Miserere nobis *de la Missa Scala Aretina, que compuso el Licenciado Don Francisco Valls* etc. Vid. Valls (Francisco) y Ferrer (José)

Benavides (Juan de)

Este autor, ó su homónimo licenciado Don Juan Antonio de Benavides, escribió el libro de la zarzuela *Apolo y Dafne*.

Benedid (José)

Natural de Cadiz, hijo de un violero que fué coetaneo de los famosos Pages, renombrados por sus guitarras. Principió á señalarse como guitarrista notable en Cadiz. Pasó con su padre á la Habana en donde consiguió dominar el instrumento, dedicándose á la interpretación de las obras de Sors y Aguado. Viajó por los Estados Unidos. Conocía la harmonía y transcribió para la guitarra muchas obras instrumentales y vocales de autores de nota.

Benedit (Fray Pedro)

Escribió y publicó al parecer un *Libro de canto-llano*, sobre el cual no poseo otras indicaciones. Fray Pedro, religioso dominico, Maestro en Teología y Prior de varios conventos, nació en Montalbán.

Benedito (Jaime)

Organista de la Cat. de Segorbe en 1598 Murió en Junio de 1629. Desempeñó interinamente la vacante Don Miguel Dominguez hasta el mes de Abril de 1630 en cuya época toma posesión del cargo Don Miguel Sanchez.

Beneventano (Federico)

«De Portugal y educado desde muy temprana edad en Italia»—escribe Don Serafin Ramirez en *La Habana Artística* —«Barítono de gran voz y buena escuela de canto, de figura arrogante y entendido actor...»

Benitez (Juan)

Primer tenor contralto en la capilla de la catedral de Granada, en 1845.

Benito (José)

Conozco un memorial, fecha 22 de Noviembre de 1801, que se refiere al autor indicado. Dice el memorial, dirigido á la Junta de Teatros de Madrid: «Josef Benito, músico de la capilla de Santa Cecilia, de 30 años, pide que resultando vacante en uno de los teatros por muerte de Antonio Rosales (1) una plaza con obligación de enseñar los *cuatros* ó coros que se cantan dentro de bastidores, llevarles el compás y cantar con ellos, suplica etc.»

(1) Famoso compositor de tonadillas muy celebradas por el público de la segunda centuria del siglo XVIII.

Benito y Alonso (Amalia de)

Primer premio de piano de la E. N. de M. y D. nacida en Madrid el año 1849. En 1.° de Octubre de 1886 fue nombrada profesora repetidora de piano de dicha Escuela.

Benito y Barbero (Cosme Damián José de)

Nació en Madrid el día 27 de Septiembre de 1829. Sus padres D Francisco de Benito y D.ª Antonia Barbero, después de haberle hecho asistir á las escuelas de primera enseñanza, lo pusieron bajo la dirección de los P. P. Escolapios, donde durante tres años estudió latin, retórica y poética y después matemáticas. Demostraba aparte de estos estudios un instinto musical tan pronunciado, que llamó la atención de un tio suyo, organista de la Colegiata de Pastrana, quien empezó á instruirle en el solfeo.

Enseguida se puso bajo la dirección de Fray Francisco de Asis Martínez, organista del convento de San Francisco de Madrid, con quién hizo rápidos progresos en el órgano y en la harmonía. Estudió después la composición con D Indalecio Soriano Fuertes, ingresando también en el Conservatorio de Música de María Cristina, donde aprendió á tocar el violín y el violoncello, asistiendo á los conciertos que se efectuaban en dicho Conservatorio al par que tomaba consejos artísticos de su amigo el organista de San Isidro, Don Román Jimeno.

Su aplicación no se limitaba solo á la música pues al propio tiempo que profesaba ésta, tocando el violoncello en los teatros de Madrid y dando lecciones particulares de solfeo, piano y violoncello, seguia la carrera del notariado llegando á obtener con fecha 18 de Agosto de 1857, y libre de todo gasto, el título de Notario ordinario de diligencias del Arzobispado de Toledo. Por amor al arte musical quedó relegada al olvido su profesión de notario y empezó á componer, dirigir y ejecutar obras de música religiosa en casi todos los templos de Madrid.

Por la reputación de que gozaba fué nombrado en 1.° de Septiembre de 1859 maestro de capilla y primer organista del Real Monasterio del Escorial. En 26 del mismo més y año contrajo matrimonio y se estableció definitivamente en el Escorial, dedicándose con grande ahinco á la composición de obras para el culto escurialense y para los principales editores de Madrid, Barcelona y otras ciudades.

Veinte años consecutivos pasó Cosme de Benito en el Escorial. En 20 de Di-

ciembre de 1870 fué nombrado profesor honorario de la E. N. de M. y D. En 20 de Mayo de 1871 fué agraciado con la cruz de Caballero de la Orden de Carlos III, libre de gastos. En 18 de Marzo de 1879 le fué concedido el título de Correspondiente de la Real Academia de B. A. de San Fernando.

Para compensarle el Real Patrimonio de la dejación de sus cargos en el Monasterio del Escorial, á raíz de la entrega del Monasterio á la comunidad religiosa agustiniana que actualmente lo ocupa, otorgóle con fecha 20 de Enero de 1886 la plaza de organista segundo de la R. C., plaza que desempeñó hasta el día de su fallecimiento ocurrido en Madrid el día 15 de Enero de 1888.

Entre las principales obras didácticas que publicó, deben enumerarse las siguientes:

Método de Solfeo, del que se han hecho varias ediciones.
Curso de Harmonía, muy estimado.
Método de Violoncello.
La música para los niños..... Madrid, imp. de Rubiños, 1884.

Ascienden á más de doscientas las obras de varios géneros que publicó, especialmente de música religiosa. Entre éstas se distinguen:

2 *Ofertorios*, para órgano.
2 *Elevaciones*, para id.
Siete palabras, á 3 voces y coro, con órgano expresivo, violoncello y contrabajo, poesía del Marqués de Casa-Java, obra dedicada al Duque de Osuna.
Salve, á tres voces y orquesta.
Laudate Dominum omnes gentes, á 3 voces órgano y pequeña orquesta.
Magnificat, á 8 voces, órgano y orquesta.
Miserere, dedicado al Maestro Eslava.
Varias *Misas*, entre las cuales la titulada *Misa del Sacramento*, dedicada á Barbieri.
Stabat Mater, *Tota Pulchra*, dedicada á don Antonio Aguado y estrenada en Septiembre de 1887, cuya obra es la última que ensayó su autor y se ejecutó con general complacencia.

La mayor parte de éstas obras se hallan publicadas por la casa editorial Romero, de Madrid, y Vidal y Roger, de Barcelona.

Bengochea de Carmena (Soledad)

Nació en Madrid el 21 de Marzo de 1849. Su padre, Don Alejandro, comprendiendo con qué esmero debía cultivarse aquella precoz inteligencia de tan halagüeñas esperanzas para la música confió su educación á Don Ambrosio Arriola.

Bajo la severa dirección de este maestro estudió el piano y las primeras lecciones de harmonía. Muerto Arriola, Don Jesús de Monasterio quedó encargado de continuar dirigiendo las brillantes disposiciones de Soledad. Escribió á hurtadillas una *Misa* que Don Victoriano Daroca tuvo empeño en que se ejecutase, como en efecto se ejecutó en la iglesia del Carmen Calzado, el 26 de Mayo de 1867, mereciendo elogios de la prensa y una honrosa crítica de Eslava. Desde esta época data su carrera de compositora, y sin abandonar ni un momento los altos estudios del arte, ya en Madrid, ya en Bilbao, donde tuvo que permanecer largas temporadas, produjo muchas composiciones para canto, para piano y para violín, que merecieron quedar de repertorio como notables en los Círculos artísticos. Frecuentaba su casa en aquella villa el compositor Don Nicolás Ledesma, y fueron estimables las enseñanzas que del maestro obtuvo Soledad, que entonces comenzaba á dedicarse al estudio de la instrumentación.

Vuelta á su residencia habitual de Madrid, puso en música una balada de Serra, titulada *Flor de los Cielos*, y una pieza del mismo con el nombre de *El gran día*. Ambas se estrenaron en el teatro de Jovellanos la noche del 5 de Abril de 1874, obteniendo éxito lisonjero. Un año después se repetía entre aplausos una *Overtura*, que fué presentada anónima á la Sociedad de Profesores que dirigía Monasterio. Después, y bajo la dirección de Don Mariano Vazquez, la misma Sociedad estrenó una *Marcha triunfal*, que fué ejecutada siempre con aplauso por la Unión-Artístico-Musical que dirigía el maestro Espino.

Una zarzuela en 3 actos titulada *A la fuerza ahorcan*, se estrenó tambien en el teatro de Jovellanos, el 6 de Marzo de 1876. Entre el número de sus composiciones más estimables, figura la romanza *Les Larmes*, escrita para la María Sass, quien la estrenó en un concierto del Conservatorio de Madrid, el año 1873.

Escribió, además, un *O Salutaris a duo*, un *Ave verum* para tenor ó tiple con coro, y una *Salve* coreada, publicadas estas tres piezas por la casa A. Romero A. de Madrid: dos *Salutaciones á la Virgen*, un *Benedictus* y algunas más. No cesó de producir mucho y notable hasta el día de su muerte, acaecida el año 1893 ó 1894.

Beracoechea (Sebastian)

Hijo de Don Tomas. El Sebastian cantó de tenor durante algunos años en los principales teatros de España.

Beracoechea (Tomás)

Acreditado director de una de las

bandas de música de Zaragoza, y padre del anterior, primer tenor de Zarzuela.

Murió el día 1.° de Enero de 1874.

Berben (Modesto)

Organista de la R. C. de Madrid. En *La Iberia Musical* del día 16 de Enero de 1842 se decía que se le había visto pedir limosna en la iglesia de San Luis.

Berberano (Luisa)

Adicta facultativa del Conservatorio de Madrid en la época de su fundación.

Berdugo (.....)

«Otro organista, posterior á esta fecha (1799), fué Berdugo, notable profesor», escribió en un artículo publicado en *La Voz de Galicia* (La Coruña) el literato y arqueólogo Sr. Barreiro de W.

Berea y Rodrigo (Canuto) A. C.

Hijo de Don Canuto Berea Rodríguez. Nació en la Coruña el 3 de Junio de 1874 —Heredó de su padre las facultades intelectuales y morales, y lo conceptuo artista de glorioso porvenir.

Maestros: de solfeo en sus primeros años, Castro Chané. A los 7 comenzó el estudio de violín, bajo la dirección del Sr. Lizarraldo, estudio que abandonó bien pronto para dedicarse por completo al piano, bajo la dirección de su Señor padre

A los 13 años ingresó en la Escuela de Música y Declamación, aprobando dos años de solfeo y cuatro de piano.— En el curso de 1887-88 obtuvo primer premio de solfeo, 2.° de piano y 2.° de harmonium - De 1888 89, 1.° de piano, 2.° de harmonium y 2.° de harmonia, y de 1889 90, el 1.° de harmonia.

Fueron sus maestros: Aranguren, Tragó, Almagró, Miralles y Arín.

Ingresó por oposición, en el Conservatorio de París el año 1891, en el que hoy continua, estudiando bajo la dirección de Marmontel, Diémer y Pugno, y tomando parte en los concursos públicos anuales.

Dió conciertos en Paris y otras poblaciones de Francia, en unión del eminente pianista Raoul Pugno, que merecieron elogios de *Le Progress Artistique*, *L'Art Musical* y otros periódicos profesionales.

En la Coruña celebró dos: uno en Octubre de 1890 y otro en Octubre de 1894, elogiados con entusiasmo por la prensa gallega, que publicó artículos, retratos y números extraordinarios, elogiando al jóven pianista como una hermosa realidad del arte.

Berea y Rodriguez (Canuto)

Nació en la Coruña el 28 de Junio de 1836.

Hijo de D Sebastián Canuto Berea, natural de Zaragoza, profesor de música, y nieto de D. Juan Berea, músico también, natural de Ronda.

Huérfano á los 17 años, demostró entonces condiciones de carácter y un espíritu activo, emprendedor, origen y base de su porvenir.

Cultivó el piano y el violín, y dando lecciones de música sostuvo la numerosa familia á él encomendada, madre y hermanos.

Muy jóven, figuró como maestro de coros y posteriormente como director de orquesta en los teatros de la Coruña, formando parte, como segundo director, de una compañía de ópera, que actuó en el año 1861 en el Teatro Principal de la Coruña, en la que figuraba Antonietta Danieli.—En 1862, y en el mismo teatro, desempeñó el cargo de primer Director, y en 1863 igual cometido en el de Variedades; al año siguiente y en el Teatro Principal volvió á dirigir la orquesta de la compañía de ópera del célebre baritono Jorge Ronconi.

En 1854, había fundado el primer establecimiento musical de Galicia, y retirado después de la vida artística, dedicóse sólamente al comercio de música y pianos, logrando envidiable reputación. La actual casa Berea y Compañía, es un establecimiento que honra á Galicia y puede competir con los mejores de España.

Canuto Berea además de organizar la orquesta de la Coruña, fundó los orfeones gallegos. Entusiasta por el arte y la región, prestó eficacísima ayuda á los maestros y aficionados, editando obras musicales, dando consejos y cooperando siempre en pro del engrandecimiento artístico.

Escribió varias obras, entre ellas la popular *muiñeira* «Alfonsina» que le valió ser condecorado con la cruz de Cárlos III, melodías gallegas y una zarzuela en un acto, *La luna de hiel*, estrenada con gran éxito en 1861, en la Coruña.

Académico correspondiente (17 Mayo 1879) de la de Bellas Artes de San Fernando, y Presidente de la Sección de Música de la Provincia de la Coruña, Presidente de la Academia Provincial de Bellas Artes, desempeñó también honrosos cargos en la capital de Galicia, entre ellos el de Alcalde, Presidente de la Sección de Comercio de la Cámara de la Coruña, Presidente de la Reunión Recreativa é Instructiva de

Artesanos, Vocal de la Junta de Obras del Puerto y de la Comisión de Monumentos Artísticos ó Históricos, Administrador Consejero de la Sucursal del Banco de España y Crédito Gallego, etc, etc.

Dotado de un claro talento, juicio sólido, sano criterio y una instrucción no vulgar, era modesto y afable en su trato; franco, leal y consecuente amigo, liberal hasta la esplendidez, tenía su mano siempre abierta para aliviar una desgracia y su concurso y capital prontos para toda empresa ó pensamiento necesario, útil ó beneficioso para la Coruña y para el Arte.

Su muerte prematura, acaecida el 24 de Febrero de 1891, fué una imponente manifestación de duelo, como no se recuerda en la Coruña. La prensa local, sin distinción de colores políticos, hizo justicia al honrado ciudadano, al probo industrial, al cariñoso padre y amantísimo esposo.

Su nombre y su recuerdo no se borrarán, ni se olvidarán jamás.

Berea y Rodriguez (Manuel y Nicasio)

Hermanos de Don Canuto, profesores de violín y trompa en el Teatro Principal de la Coruña

Beredas (Manuel)

Nació en Antequera el año 1804 A los cinco años entró de niño de coro en la colegiata de dicha ciudad y más tarde obtuvo una plaza de seise en la Cat. de Toledo En 1825 fué llamado por el cabildo de Santiago para desempeñar la plaza de tiple y en 1830 obtuvo prévia oposición la de tiple de la R. C. que desempeñó hasta el año de 1834 Después de esta época retiróse á una modesta población de Andalucía.

Berenguer (Bautista)

Artista de la Colegiata de San Nicolás, de Alicante, cuyo nombre se consigna en los «Estatutos para el Gobierno de la Ciudad de Alicante concedidos por la S. C. R. M. del Rey Carlos II en 18 de Diciembre de 1669.»

Berga (Antonio)

Primer trombón de la orquesta del Liceo de Barcelona, en cuya capital falleció el año 1873.

Berga (Rafael)

Primer cornetín de la orquesta del Liceo de Barcelona en 1861, y en 1864 músico mayor del regimiento de artillería en la isla de Santo Domingo.

Berga y Balart (Mariano)

Maestro de capilla y compositor que tuvo residencia durante algunos años en Mataró. Falleció en Barcelona el día 10 de Noviembre de 1867.

Bergadá (Gillermo de)

Trovador catalan, perteneciente á la familia célebre de los vizcondes de Berga, señor del castillo de Bergadá. Deshonró su nombre, disipó sus riquezas y gastó su vida en las orgias. Trovó y fué capitan de bandidos, estuvo preso y proscrito, fué jugador, duelista y pendenciero, en una palabra el Don Juan Tenorio del siglo XII en Cataluña.

Milá y Balaguer, especialmente el último, han estudiado á fondo la vida del tal trovador. (Vid. Balaguer, *Historia de los Trovadores).*

Bergalló (.....)

Arpista. En 6 de Agosto de 1724 presentó una súplica al Ayuntamiento de Reus manifestando, que respecto á su corto salario y falta de lecciones se encontraba en caso apurado, etc. Le fué aumentado el sueldo.

Berges Rodriguez (Adolfo)

Nació en Orense el 23 de Abril de 1862.

Maestros: de solfeo, D. Benito González, beneficiado y tenor de la Catedral Orensana, y D. Juan Cazneado, director de la banda de música de aquella ciudad.

Dirigió el orfeón *Unión Orensana*, que obtuvo premios en Vigo, 1891, y Segovia, 1894

Instrumentos que cultiva: flauta, bandurria y guitarra. Una orquesta de guitarras y bandurrias, dirigida por él, fué premiada en el Certamen de Orense, el año 1887.

Publicó algunas obras de las varias que compuso, con letra gallega de Lamas Carvajal y García Ferreiro; *No tu-rreiro, Vida d troula, De ruada, etc.*

Bermeja (Juan de la)

M. de C. de la Cat. de Toledo desde el año 1619, en cuyo cargo le sucedió Luis de Garay el año 1644 habiendo sido su antecesor Juan del Risco.

En el Arch. de la Cat de Córdoba se conserva un *In exitu Israel.* composición de este maestro.

Barmeja (La) Vid. **María Ana Monton.**

Bermejo (Pedro)

Maestro de capilla de la Cat. de Salamanca en el siglo XVI.

Bermeo (P. Ignacio)

Religioso del convento de San Francisco de Zaragoza muy perito en organería. Enseñó á Don Pedro Roqués, padre de los organeros Manuel y Juan, que hoy tienen establecida en Zaragoza esta industria.

Bermudez (Antonio)

Notable pianista sevillano, nacido el día 13 de Abril de 1788.

Bermudo (Fray Juan)

Del órden de frailes menores, predicador y músico muy experto natural de Ecija (Andalucía) en donde nació, probablemente, á principios del siglo XVI.

En 1548 publicó la primera edición, rarísima, de su *libro de la declaración de instrumentos*, que sólo comprende el *libro primero*.

He aquí el señalamiento de ésta obra: *Comiença el libro | primero de la d' claracion de instrumentos | , dirigido al clementissimo y muy podero | so don Joan tercero deste nombre, Rey | de Portugal.* Siguen las armas de Portugal, y el todo se halla circuido de orla. Al dorso de la portada está el *Preuilegio*: en el folio ij la *Licencia*: al reverso principia una *Epistola de Figueroa*, maestro de Capilla de Granada, la cual concluye en el fol. vij vuelta: comienza enseguida el *Prólogo general* que termina en el reverso del fol xi., donde empieza otra *Carta* del mismo Figueroa que llena el blanco de la siguiente hoja, en cuyo respaldo está la nota de los autores citados en la obra: sigue nueva foliación, y la obra termina en el blanco del fol. cxlv., leyéndose á la vuelta: *Compuso se la pre | sente obra llamada el Libro primero de la decla | racion de instrumentos en la muy noble y muy leal | cibdad de Ecija, de adonde el auctor es natural | , Ano de mil y quinientos y quarenta y ocho de la | encarnacion de nuestro redemptor Jesu-Christo: | el qual fué acabado infra octava de todos los | Sanctos | Fué impressa la pre | sente obra en la villa de Ossuna por el honrra | do varón Juan de León impressor de la Vniuer | sidad del illustrissimo señor don Juan | Telles Girón, Conde de Vrueña... Acabos | se á diez y siepte dias del mes de Setiembre | Ano del señor de mil y quinientos y quaren | ta y nueve. Y fué la primera impression esta* En 4.°, letra gótica, música anotada, 11 hojas preliminares y cxlv fols.

Dos años después publicó el tratadillo llamado *Arte Tripharia*, cuyo rotulado dice así:

Comiença el drte Tripharia dirigida | á la yllustre y muy reuerenda señora | Doña ysabel pacheco, abadessa en el mo/—nesterio de sancta Clara de Montilla | , compuesta por el Reuerendo padre fray | Joan Bermudo, religioso de la orden de | los frayles menores de obseruancia, en la | prouincia del Andaluzia. (Dos figuras grabadas en madera con la inscripción *Sancta Clara.—Sancta Ynes* y orla alrededor de la portada) (Al fin) *Conclusión | Fué impresso en la villa de Ossuna en casa | de Juan de León*, impresor. Siendo pri/—meramente visto y examina/—do por el consejo real. A/—cabose dia del biena/—uenturado sanct | Bernardino | el mes de | mayo a/—ño de | 1550 (Sello con la inscripción franciscana *Soli Deo honore et gloria* y debajo: *Nola fides sufficit.*) Opúsculo en 4.° de XL fol. (Los fol verso sin numerar) Ejemplos de música tipográfica en el texto.

De este libro altamente interesante, rarísimo y generalmente desconocido, compendio de música para las monjas del citado convento de Santa Clara de Montilla, hizo una reproducción fotolitográfica el maestro Barbieri. Uno de los *quince* únicos ejemplares reproducidos, que no se pusieron en venta, fué á parar á Berlín, cayendo en manos del librero musical Liepmannssohn, habiendo sido cotizado en el catálogo XXVII de dicho editor en 80 marcos.

Dejando aparte los embrollos que de las ediciones de Bermudo hizo Fétis, quien no supo salir del apuro entre las noticias contradictorias que halló en la *Historia* de Soriano Fuertes, la fecha del año 1599, indicada erróneamente por el catálogo de la Bib. del Rey de Portugal (edición Craesbeck) y las noticias que extractó con poco tino de la *Bib Hisp* de Nicolás Antonio, he de consignar que Fray Juan Bermudo no sólo es el más metódico, el más completo y el mas claro de todos los tratadistas de música en lengua vulgar, no solo es admirable por esto y por su lucidez en las ideas, sino que aspira con todas sus fuerzas, secundando en la práctica del arte los valerosos, atrevidos é ingeniosos intentos de los reformadores de aquella edad, á «quitar de la Música toda sophistería, como lo ha hecho el estudiosíssimo y muy curioso padre Fray Francisco Titelman en la Lógica y en la Phisica, y el doctissimo padre Fray Luys de Carvajal, guardián de San Francisco de Sevilla en la Theulugia *(sic)* y como ya lo hazen todos los doctos en lo que scriven:.... En mis libros, añade, pretendí poner todo lo que hallé scripto en Música (palabras y espíritu de ideas que recuerdan las de Gonzalo Martínez de Bizcargui), reduciéndolo á nuestro lenguage,

para que si los originales griegos ó latinos no entendiessen algunos cantores, lo hallasen en romance.»

No se han hecho extractos de ninguna clase de este tratadillo tan excelente, y yo voy á hacerlos por primera vez seguro de que las teorías de ese quinquecentista reformador han de llamar todavia la atención de los estudiosos.

En el fol. verso de la portada, insértase el *Privilegio* y en el ij la *Licencia*, fechada en «Ossuna primero de Agosto de 1549 y firmada por *Frater Gomez de Ilanos Minister Prouincialis*.

Sigue: *Carta a la ylustre y muy reuerenda señora Doña ysabel pacheco abadessa del monesterio de sancta Clara de Montilla: Francisco Ceruantes de Salazar cathedratico de rhetorica de la uniuersidad de Ossuna.*

Sigue: *Prologo epistolar del author.* En el *Prologo* nos dice Fray Bermudo que la Abadesa de Santa Clara merece «ser alabada de hija de Marqués, de hermana de Marquesa de Pliego, de tia de Conde de Feria y de Duquesa de Arcos, y emparentada con toda la yllustre sangre de España»: que conoció «la voluntad que (la señora Abadesa) tenía á la señora doña Teresa, hija del Señor Conde de Osorno», y que «como á sobrina desseays (pues ha de ser monja) que en breue tiempo supiesse cantar para el seruicio del Officio diuino, y tañer para su sancto exercicio, era cosa phixa ser enseñada por cuatro libros que de Música» tenía compuestos el prologuista y autor de la obra: que comenzó á pensar el modo de poner en obra, lo que por palabra no le mandó, «pero de él fué cognoscido que lo tenia en voluntad», esto es «hazer tres artezicas breues, una de canto llano, otra de canto de órgano, y la tercera de tañer órganos»: que «todo quanto se pudieron abreuiar se abreuiaron y sufficientes son para dar en alguna manera noticia de la Música, mayormente á religiosas que son estudiosas y no pretenden saber sino el officio diuino»: y, en fin, que imprimió su trabajo para el provecho de nuestra España, confiando en Dios, «que si comienzan á gustar la nueua manera de practicar la Musica, se afficionen á esta breuedad.»

Entra de lleno en el *Prologo al lector* en la técnica del canto-llano, explica las *dieciseis* letras y signos del mismo, y su distancia, sin pasar por alto que «la música trae más signos en los instrumentos» etc., la diferencia entre el tono y el semitono. Entra en particularidades sobre sus libros, lo cual hace suponer que Bermudo publicaría quizá, otros anteriores y distintos de este, completamente desconocidos hasta ahora, y dice: «El principal auiso que al principiante en Musica auemos de dar, es general para *todos mis libros*, y será el modo de estudiarlos. Algunos cantores por no tener modo en estudiar *los dichos libros*, dizen ser obscuros, difficultosos de entender, y que para mi solo screui. Si estos tales vuiessen notado los prologos y auisos particulares que en ellos pongo, no fuera menester repetirlos en este»..... Repite; «*Quatro libros tengo compuestos* en Música», y añade que para entenderlos no ha menester maestro el cantor: «el que introducido estuuiese en la Musica por este arte, y en traer las manos en los instrumentos, entenderá *todos mis libros*, estudiándolos.... Todos *mis quatro libros* es una misma obra .. Algunas veces hallareis un capítulo en dos libros: lo qual hice por no obligar á comprar un libro por solo una cosa...»

Después de un grabado, curioso á pesar de su ejecución tosca, pone un ejemplo de las *Tres Propiedades*, las *Cinco deducciones* y *Los modos*, y sigue el capítulo primero titulado: *De las letras y signos del canto llano.* Trata en el *ij* y *iij De las vozes* y *De las señales que usa el canto llano* (claves, pentagrama, puntos y plicas, vírgulas y guión etc.) Capítulo *iiij*. *De las deducciones y propriedades.* En los dos capítulos siguientes explica las *mutanças* y *las disiunctas*. «Las disiunctas en canto llano —dice—son quatro, conviene á saber: quinta, sexta, septinta y octava. La quarta no es disiuncta porque se puede hazer siempre con mutança formal.»

Explica en el capítulo *vij*, titulado *De las consonancias*, «los interualos que usa el canto llano: son doze y son todos simples: vnisonus, semitono, tono, semiditono, ditono, diatessaron, diapente, trachordio menor, trachordio mayor, eptachordio menor, eptachordio mayor y diapasson.»

Dedica el *capitulo viij* á los *generos de música* (solo explica el diatónico, propio del canto llano), el *ix* á la *diuisión de los modos* (tonos maestros y discípulos, regulares é irregulares, fenecimiento *(final)*, ámbito ó distancia de los modos, composición, diapasón, cláusulas, etc.): el *x* al *cognoscimiento de los modos)*, el *xi* á saber *quando cantaremos por bmol*: el *xii* á las *coniunctas*, y el *xiij* á la *Declaración de la figura* (cuadro) colocada como ejemplo de las *coniunctas* al fin del artículo de este nombre.

Explica en el capítulo *xiiij*, titulado: *De algunas cosas que el principiante deue saber cantar*, y pone ejemplos del respon-

so breve de completas, verso para la conmemoración de Santa Clara y el tono de *lectiones* del ordinario romano. En este capítulo termina el arte de canto llano y en el siguiente «Comiença el arte de canto de organo, breue y sufficiente para principiantes» He aquí el orden de capítulos de este tratadillo: —*xo. Qué cosa es canto de órgano.—xvi. De las figuras.—xoij. De las ligaduras. —xoiij. De los signos que usa el canto de órgano en los instrumentos.* Extracto de este capítulo el siguiente dato: «Los instrumentos *que por mi industria* se hazen, tienen los veinte y ocho signos» es decir, 28 teclas blancas ó diatónicas. En el Libro *de la Declaración de instrumentos*(1555) enmienda Bermudo este pasaje en estos términos: «Los instrumentos *que por mi industria se hacen*, tienen los 28 signos, aunque el órgano de Baeza tiene 29, según algunos instrumentos vienen de Flandes». (Fol. *xxv* verso).

Siguen los capítulos *xix*: —*Del compás de canto de órgano.—xx, Del tiempo perfecto.—xxi, Del tiempo imperfecto-xii, De las proporciones. —xxiij, Qué differencia ay entre modo, prolación y tiempo -xxiiij, Por quien suelen perder, organar los puntos*, y en este capítulo da fin el tratadillo de canto de órgano.

«Comiença un arte breue y compendioso para saber poner en el monachordio: compuesto por el mesmo autor. (A continuación, ejemplo del *monachordio*.)

«*Capitulo xxv*:—*Qué cosas deue saber el principiante para poner en el monachordio*. Lo primero que se requiere para que el discípulo sepa poner canto de órgano con certidumbre en el monachordio, es estar cierto en el canto de órgano... Lo segundo aprienda buenas manos, lo qual pida y granjee de buenos tañedores. Los que deprienden al principio, ó remendones, toda su vida quedan con mal ayre. Pues más vale dar dineros doblados á los buenos tañedores, que depender graciosamente de bárbaros. En tres ó quatro meses aprended las manos Entiendo tener uno manos en este caso, que sepa con qué dedos ha de tomar todas las consonancias y con que les ha de redoblar, y en qué teclas, quántas maneras ay de redobles (*trinos, mordentes*, etc.), y saberlos exercitar. Porque todas estas cosas en otra parte tengo scriptas, y los maestros las enseñarán con mayor facilidad, no las explicaré ó entresacaré por extenso en éste. Es menester lo tercero saber elegir la Música que deuen poner. El que tañeder dessea ser, no ponga *música golpeada*, que es pesadumbre de ley vieja, sino la que se usa en este tiempo. Y si mudado el tiempo, se mudare la música, aquélla ponga que los músicos aprouaren por buena. La que *al presente* podeys poner, sea de Don Joan, de Gregorio Siluestre (1) músicos de tecla de Granada, de Villanda, racionero de la iglesia de Sevilla, de Antonio de Cabezón, músico de su magestad, de Bernardino de Figueroa, maestro de la capilla real de Granada, de Cristoual de Morales, maestro de la capilla de mi señor el de Arcos, y de Gomberth. Música de otros tañedores y cantores aurá buena para tañer, que por no cognoscerlos, ó no auer visto su música, á éste (éstos) no señalo».

«*Capitulo xxvj.—De la intelligencia del monachordio.*—Tengo por cosa impossible ser uno consumado tañedor, sin tener noticia complida y cierta intelligencia del monachordio. Para lo qual es de notar, que el monachordio que en nuestros tiempos usamos, contiene dos géneros de música, uno es dicho diatónico y otro chromático. Todas las teclas blancas son del género diatónico y las negras del chromático. Cuento entre las teclas blancas las dos primeras negras del monachordio común, porque son del género diatónico y tienen officio de blancas Tiene el monachordio común 27 teclas del género diatónico y 15 del chromático. Assi contiene el monachordio 42 teclas.» La extensión de la figura del monachordio que presenta el P. Fray Bermudo en el fol. xxiij, es la siguiente: *Do* (dos líneas adicionales inferiores de la clave de Fa) re-mi fa sol-la-si bemol-si-do, y desde este *do* cromáticamente hasta el *la* con una línea adicional superior de la clave de sol.

Capitulo xxvij. De los modos naturales y accidentales.—Capitulo xxviij. De los señales (bquadrado y bmol).—Capitulo xxix. De la composición de los modos.—Capitulo xxx. De los principios y clausulas de los modos.—Capitulo xxxj. De mudar los tonos ó modos.—Capitulo xxxij. De otra manera de mudar los modos Hay en este capítulo dedicado al *mudar* ó á la transposición de las partes vocales, alguna cosa curiosa que conviene no dejar pasar por alto: «Quando un tiple abaxa cercano del contralto, lo puede subir octaua arriba: si las tres bozes no quedaren en disposición de ser tañidas con la mano izquierda, puede subir el contralto una octaua. Quando el contrabaxo (bajo) sube cercano al tenor, lo pue-

(1) Se refiere aquí al famoso poeta y organista, Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa, gran jugador de ajedrez y autor de un *Arte de Cifra* que no ha podido encontrarse hasta ahora.

de abaxar una octaua: y si las tres voces no quedan en disposición para ser tañidas con la mano derecha, abaxe el tenor otra octaua. El que esta abilidad ó contentamiento vuiere de usar, de tal manera abaxe ó suba alguna ó algunas bozes, que no se ate las manos para hazer los redobles, y que pueda yr tañendo algunos compases por lo mudado. Quiero dezir, que mudar un compás ó dos no parescerá bien sinó han de ser muchos compases de una vez. Las obras del señalado músico Baltasar Tellez (1) son buenas para esta manera de mudar, porque es música recoxida en pocos puntos y de buena ley. Quien supiere poner por obra con curiosidad lo sobredicho, dará gran contentamiento á los deseossos de tañer por todas las teclas.»

Capitulo xxxiij. De la tercera manera de mudar modos.—Capitulo xxxiiij. De la differencia que ay entre los modos naturales y accidentales.—Capitulo xxxv. Que faltas tienen los modos accidentales.—Capitulo xxxvi. De las mezclas de los modos. Trátase en este capítulo de los que «suelen mezclar el modo primero con el quarto» y recomienda para esta práctica algunas composiciones de «Gomberth» en las cuales «hallareys muchas veces esta mixtura». Añade al fin que á estas y otras mixturas «afficionáronse tanto los tañedores» especialmente «al diatessaron y clàusulas del sexto, que en todos los modos (excepto en el quarto) las usan. La Música de estas mezclas no se tiene por buena por que no tiene los effectos que los modos simples tenian.»

Capitulo xxxviij. Quando tocaren en tecla negra. Se ciñe en este capítulo á exponer la teoría de Franchino sobre los puntos llamados *intensos, sustentados, remisos* y caídos en la antigua técnica.

Capitulo xxxviij (2) *Qué bozes tiene cada signo en el monachardio.*

«*Capitulo xxxix. Para poner (cifrar) en el monachordio.*.... «Tres maneras de poner (cifar) se me ofrecen al presente. La primera es poner por cifras Muchas cifras se han usado: unas más primas que otras. Las que yo usaría son las siguientes». Explica esta clase de cifrado que se reduce á poner la cifra correspondiente á cada una de las 42 teclas ó notas del monachordio, desde el número 1 hasta terminar en el 42, de esta manera:

1 2 3 4 5 6 7
Do (3) —re—mi—fa—sol—la—si bemol
8 9
—si—do etc. siguiendo cromáticamente hasta el 42 ó *la* con una línea adicional superior de la clave de sol.

Habla del cifrado por teclas blancas en la que el sostenido y el bemol se expresan por la misma cifra de la tecla blanca, añadiendo el accidental correspondiente. «Otras maneras ay de cifrar—añade—las quales se hallarán en el libro tercero. Esta manera de cifrar basta para los principiantes.»

Adopta la primera y pone un ejemplo á dos partes (voz cantante y bajo) del conocido cantarcillo: *Donde son estas serranas, del pinar de auila son.* «La Música del exemplo superior—añade—no se puso tan buena como yo quisiera y pudiera poner, por la difficultad y tardanza de la impressión. Pues no se pone para que tengan cudicia de tañerla, sino por exemplo de ser imitado..... Siruen estas cifras para tener mucha música en poco papel y con pequeño trabajo sacada.....»

Capituto xl. Conclusión de este libro — Excúsase de las «muchas cosas» que «se pudieran poner de Música en estas tres artecicas, pero teniendo consideración al fin para que son hechas, lo dicho basta..... El principiante que de *mis quatro libros de la declaración de instrumentos* (1) se quisiere aprouechar, exercítese primero en éste, el qual doy por introducción de todos ellos. El tractado de poner en el monachordio tengo yo en mucha estima. Aunque del todo por él no puede ser uno consumado, tiene grandes particularidades, reglas universales, ciertas y experimentadas, que no se hallarán en muchos libros. Puse en él resumido todo lo bueno que del monachordio entiendo.» Dirígese, dèspués, á que excusen las faltas y la brevedad los maestros y los discípulos, «pues començarán por este libro pequeño, y acabarán con perfección en quatro libros de la declaración de instrumentos musicales.»

Tampoco ha sido estudiada la obra capital de Fray Bermudo, ampliación del *Arte Tripharia*. Me refiero al famoso libro llamado *declaración de instrumentos musicales*. Procuraré hacerlo sin omitir aquello que importe consignar bajo el doble aspecto de la técnica y de la historia de nuestra cultura nacional.

La portada del libro en forma de or-

(1) Otro desconocido como alguno de los arriba mencionados.

(2) Por error de imprenta aparecen este capítulo y el anterior con los mismos números ordinales.

(3) Dos líneas adicionales inferiores en clave de Fa.

(1) Los tratados ó libros de la declaración de instrumentos fueron, primeramente, como sabemos, el llamado *libro primero* perteneciente á la edición de 1548 y después del *Arte Tripharia*, la edición de 1555. Ahora bien, ¿publicó, primeramente, otra edición desconocida hasta ahora compuesta tan solo de los cuatro libros de que habla diversas veces en el texto del *Arte Tripharia*?

la monumental contiene el sello al parecer de la familia del Conde de Miranda, rodeado por dos inscripciones sacadas del libro 150 de los Salmos (*in sono tube, in psalterio..... laudate Deum*) y otra del libro 23 de los proverbios. Al pié del escudo el título de la obra.

«Comiença el libro llamado de | claración de instrumentos musicales dirigido al illustríssimo señor el se | ñor don Francisco de çuñiga Conde de Miranda, señor de las ca | sas de auellaneda y baça etc. compuesto por el muy reuerendo pa | dre fray | Juan Bermudo de la orden delos menores: en el qual halla rá todo lo que en música desseare, y contiene seys libros: segun en la página siguiente se verá: examinado y aprouado por losegregios músicos Bernardino de figueroa, y Cristoual de Morales. 1555. Con priuilegio». (Al fin) «*Fin de los* cinco libros de la declaraci | ón de los instrumentos musicales los quales compuso el muy reuerendo padre | fray Juan Bermudo de la orden de los menores de obseruancia, de la prouin | cia del andalucia, natural de la muy noble y leal cibdad de Ecija en el | Arzobispado de Seuilla, y fueron impressos en la villa de Ossuna por Juan de León impressor de libros de la insigne | Vniuersidad del Illustrissimo señor don Juan Tellez | Girón conde de Vreña..... Y acabáronse de | imprimir á treze dias del mes de Julio sien | do bispera de sanct Buenauentura. | Año de MDLv(1555)». En fol. en letra cursiva de 8 fojas preliminares y 142 págs. Música en el texto y figuras de instrumentos grabadas en madera.

Dice el autor al fin de la obra que tenia escrito «un sesto libro (el presente vol. solo contiene cinco como ya lo advierte en el colofón á pesar de lo anunciado en la portada) en el cual trataba de corregir ciertos barbarismos que se cometian por los músicos españoles: y no lo imprimia entonces por dos razones, la primera era para aguardar algun tiempo á ver si «con la publicación de un tratado, y tomándolo como una admonestación paterna, se corregian aquellos de sus defectos», y la segunda «*la falta y carestia del papel, que subió* tanto que en otro tiempo costaba la tercera parte menos el impreso que ahora lo *blanco*»: promete, sin embargo, «que placiendo á Dios, en habiendo abundancia de papel se imprimirá, cuanto mas habiendo cópia de limosna, el *séptimo libro* con el *sesto*.» Apesar de estas ofertas quedaron los dos inéditos.

La obra de Bermudo contiene:

Catálogo (índice) de los libros comprendidos en este volúmen.

Summa del priuilegio.... para imprimir *ciertos libros de Música*, que no se especifican.

Dos *Sonetos en alabança de la Música y deste libro de un amigo del author.*

A *illustrissimo señor el señor don Francisco de çuñiga Conde de Miranda etc. mi señor*—*Prologo epistolar* en el cual se lee: «charidad sea fauorecer á un pobre frayle de sanct Francisco para que pueda passar adelante con otras obras *que tiene quasi* concluydas, y salir la presente cumplidamente....»

Sigue:

«Epistola recomendatoria dela presente obra, | del señor Bernardino de Figueroa. | El maestro de capilla real de Granada á los deseosos | de saber el arte de la música practica y especulatiua.

Prólogo primero para el piadoso lector.

Reprende á los maestros de España, «que mueran grandes secretos de música en un momento y se acaben justamente con la persona del músico, por no comunicarlos.». .. «El fin ultimado que en mis libros pretendo, es, que entendiendo los tañedores de instrumentos, sepan cifrar ó poner canto de órgano en ellos.»

Prólogo segundo para el piadoso lector.

Léese: «Despues de auer, piadoso lector, impresso el libro primero dela declaración delos instrumentos musicales en el qual y en el arte tripharia prometia ciertos libros: acordé de mudar el propósito y emprimir todas mis obras en un volúmen y cuerpo aunque diuisas por libros.. .. Con desseo que se aprouechen de mis trabajos y vigilias, mudé el propósito primero y ordené el libro presente en el qual imprimo, no tan solamente lo que tenía por imprimir, sino tambien lo impresso, aunque mudadas muchas cosas.... Por el trabajo de imprimir en el márgen las cosas, no se pusieron en esta impressión, como las tenia el original y en el primer libro se imprimieron.» El Prólogo explica lo que hubieran contenido los libros sexto y séptimo que, como sabemos, no se imprimieron «En el tratado último del sexto libro escriuo en contrario..... porque primero pongo lo que se usa en los instrumentos y artificio viejo, para el que lo quisiere usar, y despues paso adelante para los estudiosos y curiosos..... Miren los quatro tractados primeros del libro sexto, *donde escriuo* contra quatorze artes de canto.....» Nos hace saber, para que no se le note de soberbia, que, «aunque abscondido y criado desde los quinze años á la obseruancia de la religión francisca, donde no hay exercicio de Músi-

ca» y no siendo la música su profesión, tuvo atrevimiento de escribir tan extensamente de ella. Vuelve á repetir que «más hay por imprimir, y que ha consultado sus obras con los más celebrados maestros de España. De las palabras y obras excelentes de los tales hize una recapitulación de siepte libros. Los músicos sabios que los han visto los tienen aprouados, como parece en la epístola del no menos sabio que humilde señor Bernardino de Figueroa, maestro de capilla de la real de Granada, *siendo electo en Arçobispo*, y en la del egregio músico Cristoual de Morales. ..... Las cosas nuevas que en estos libros hallareis, son doce, las qualas me costaron gran trabajo, porque no hallé rastro ni memoria de ellas. La primera es una vihuela de siepte órdenes. Bien se algunos auer tañido por vihuela de siepte órdenes, pero no por esta nueva que es de temple nuevo. La misma quinzena que tiene la vihuela de seis órdenes en vacío, es la distancia de esta de siepte. Entrar una segunda vihuela por compás, es la segunda cosa que yo descubrí.. .. Es la tercera encordar una harpa de cuerdas iguales en gordura y que ninguna quede violentada ni más floxa que otra ... la quarta es inuentar nueuo género de música», (se refiere á la afinación de las quintas) «Es la quinta, que pueden hazer un órgano cortando la primera vez puntualmente (los tubos) de manera que salga justo y cabal... y esto no solamente se puede hazer en el organo por mi inventado, pero en el que hasta ahora se usa. . La sexta es, que en el modo de hazer el órgano, hay cosas particulares, así como el *somero* (1) ser de pedazos y la capa (*sic* por caja?) y la reducción por vía de romana. La séptima es, poner una mixtura de dezenas, (2) la cual por ser consonancia imperfecta ninguno la ha osado poner y en mi órgano la puse. Es la octava acerca de los instrumentos, de un monachordio chromático, de otro enarmónico, hazer el diapasón para estas y para el diatónico. La nona es enseñar á tañer por estos instrumentos diatónicamente.... La décima cosa es hazer instrumentos, que tangan (se tañan, se toquen) un ellos todos los semitonos, lo qual tengo por suma de lo descubierto en Música. Es la undécima que todos los instrumentos hasta ahora hechos hay artificio porque afinándolos se tangan todos los semitonos. Para hazer lo sobredicho *en fin del libro sexto* daré algunos generales avisos Pero el que puntualmente lo quisiere hazer, sepa que hay demostración para ello, y en la cibdad de Baeza quedó un maestro que se llama Juan Martínez Lechuga, poderoso para lo sobredicho Es la última cosa nueva el modo de tañer estos nuevos instrumentos y el artificio para saber puntar la música que en ellos se ha de tañer accidentalmente, por teclas que no se han tañido hasta hoy, y señales (cifra) nuevas para ello.»

Termina el Prólogo con estas notables palabras: «Si en el siglo advenidero otras cosas los músicos descubrieren, aunque sea contra lo determinado en estos (libros), no me condenen..... *La Música no es artículo de fé*, que no se ha de mudar: grandes mutaciones ha tenido: los que sabios fueren, juzgarán lo que escripto hallaren de la Música, según en el tiempo en que fué escripto.... »

A continuación: *Comienza el libro primero de la Declaración de los instrumentos* etc. dedicado á las alabanzas de la Música. Expone las alabanzas en XX capítulos.

En el cap. I, *De los motivos que tuve para escribir en Música*, cuenta que tenía la música por cosa accesoria, estando en él enferma la facultad de este arte. Dióle Dios grave y prolija enfermedad «que me compelió á dexar los officios y exercisios en que la obediencia me tenía ocupado, como era ser guardian y predicar». Viendo que en aquéllo no podía servir, porque le faltaban las fuerzas, dióse á leer libros de música: de una parte la conciencia y de otra palabras de siervos de Dios, le persuadían á escribir.

De XXXVI capítulos consta el segundo libro destinado «á los que han de saber cantar todo canto y tañer instrumentos musicales». Trata de los elementos del canto llano y canto de órgano, y del «Arte para entender el monachordio». Sigue al referido «Arte», calcado del correspondiente del *Arte Tripharia*, el «Arte de entender todo género de vihuelas», y «porque hay muchos géneros de vihuela» solamentre tratará de la que comunmente es dicha vihuela, de guitarra, de bandurria y rabel. Habla del templado ordinario de las cuerdas de la vihuela *(La, re, sol, si, mi, la)* en España, y describe el de las cifras de Italia *(Mi, la, re, sol, si, mi)*. «En cifras de el notable músico Guzmán hallaréis una vihuela de siepte órdenes. Esta solía usar para música que andava

(1) Anticuado: lo mas alto, lo de encima.

(2) Ya habrá adivinado aquí el lector que Fray Bermudo se refiere en esto á los tanteos de los organeros encaminados á producir los *llenos* por medio de la utilización de los sonidos concomitantes.

en muchos puntos. Ponía otra prima arriba de la que tiene la vihuela, la cual estaba un diatessarón sobre la dicha prima.»

En el cap. xxxij, *De la distancia que tiene la guitarra y bandurria*, dice que la guitarra tiene cuatro órdenes de cuerdas en dos temples, «uno se llama á los nuevos y otro á los viejos. El temple de «la guitarra á los nuevos» era el de *la, re, sol, si* y el de «la guitarra á los viejos, *sol, re, sol, si*». Añade: «Este temple, más es para romances viejos y música golpeada (rasgueada) que para música de el tiempo... Guitarra habemos visto en España de cinco órdenes de cuerdas» afinadas en *la, re, sol, si, mi*. Dos temples tenía la bandurria del tiempo del Padre Bermudo, compuesta de tres cuerdas, el uno era común (*la, re, la*) y el otro particular (*la, mi, la*). El primero era muy antiguo y convenía el segundo á la música «del tiempo presente». En el cap. siguiente habla de los que tiene por mejores tañedores: «á Narvaez (Luis de), á Martín de Jaen, á Hernando de Juen, vecinos de la cibdad de Granada, á López, músico del señor Duque de Arcos, á Fuenllana (Miguel de), músico de la señora marquesa de Tarifa, á Mudarra, canónigo de la iglesia mayor de Sevilla, y Anrique (Enriquez de Valderrabano) músico del señor Conde de Miranda.»

Pregunta en el cap. xxxvi: «Si la bandurria y rabel ternan trastes?» Y contesta: «Algunos tañedores tienen estos dos instrumentos sin trastes y no es acertada música», porque «no puede el tañedor tan puntualmente poner el dedo en estos instrumentos, que no exceda ó falte alguna cosa á los instrumentos». Recuerde el lector que tocante al rabel, el futuro violín, estaban lejanos todavía los tiempos de los Stradivarius y los Paganini. Merecía consignarse el detalle expresado, á saber; que en la época del Padre franciscano había rabeles con trastes y sin ellos.

Contiene este capítulo la contestación á varias preguntas, más ó menos inocentes. «Como alzaremos una vihuela un tono sin subir las cuerdas?» Poniendo «un pañezuelo junto á la pontezuela (puentecillo) entre las cuerdas y la vihuela: como las cuerdas se suban en el sitio y lugar con el dicho pañezuelo, también se suben las cuerdas en la entonación» Al preguntar «si puede un tañedor tañer por vihuela destemplada» contesta que «si fuere consumado tañedor, puede hacer la dicha habilidad de improviso y con facilidad, según que al curioso músico Miguel de Fuenllana, tañedor de la señora Marquesa de Tarifa, ví hacer á mi instancia excelentemente.»

Destina el libro tercero á la ampliación de las materias tratadas en el segundo Consta aquél de cincuenta capítulos.

En el Cap. iij, «De las voces del canto» cita incidentalmente á Juan de Espinosa y á Melchor de Torres á propósito de la distinción de las dos letras *b* y *bcuadrada*, y en el de las mutanças entre *bfa* y *b-mi*, á Alfonso Español. Cita, también, en varias partes de este libro á Guillermo (De Podio) á Francisco Tovar y á algunos tratadistas extrangeros. El claro talento del Padre Bermudo le hace adivinar cosas que sorprenden, verdaderamente. Véase esta muestra. «Los músicos de este tiempo (según entiendo que van haciendo los oidos á subtilezas) cada dia han de aumentar, no solamente las especies de las consonancias, sino los géneros de la música. No estan muy distantes de lo que digo. De las novedades buenas y delicadas que cada dia en música veo, *adivino lo que está en ella por venir*. Quien vió por mucho que haya vivido, y con estudio y curiosidad haya mirado, dar los intervalos defendidos con tanto primor, como á los sabios músicos vemos en sus obras haberlos dado. Los cantores que de propósito miraren las obras del egregio músico Cristoual de Morales, y del profundo Gombert, y del excelente Adriano (Villaert) y de otros semejantes, vivos y muertos, entenderá por sí lo que yo totalmente no explico en este capítulo».

En la nota *Para el lector* que precede al cap xxxiij del libro tercero que voy examinando, pudo escribir con aplomo y seguridad de técnico de altos vislumbres, lo siguiente: «En los seis capitulos siguientes hay muchas cosas que en el canto (de órgano) no se usan en este tiempo, mayormente en España, *las cuales puse para los tiempos venideros* y pará los curiosos músicos presentes, y para entender muchas dificultades que hay en libros viejos de canto de órgano, y aún en algunos nuevos extrangeros que han venido y vernán.» Tratan los 6 capítulos indicados: *De las señales principales de la música—De las señales interiores—De la diminución y de la augmentación de las figuras etc*

En el libro cuarto «se tracta el modo de tañer profundíssima y ciertamente todo género de instrumentos de tecla y cuerda con grandes particularidades, novedades y secretos... y primero (libro) de entender y tañer el órgano etc.»

La materia de este libro es tan im-

portante que merece comentario más extenso.

Cap. i.—De algunos avisos para los tañedores.

Encarga á los estudiosos: «La música que habeis de poner (cifrar) sea primero unos villancicos del acertado músico Juan Vazquez, que aunque son fáciles por ser en género de villancicos, no carecen de música para hacer fundamento. Después poned música de Josquin, de Adriano, de Jachet mantuano (?), del maestro Figueroa, de Morales, de Gombert, y de algunos otros semejantes. Música de tañedores compuesta sobre el monachordio no la pongais (sino fuere de excelentes hombres) por que tienen grandes faltas Excelentes tañedores llamo á D. Juan (1) racionero en la iglesia de Málaga, al racionero Villada (2) en la iglesia de Sevilla, á Mosen Vila (3) en Barcelona, á Soto (4) y Antonio de Cabezón, tañedores de su magestad y á otros semejantes.»

Cap. ii.—De los redobles y con que dedos se tomarán las consonancias. La materia de este capítulo es importantisima. Remito á los que quieran estudiar á punto esta cuestión con toda la amplitud necesaria, al Vol. III de mi Antología *Hispaniæ Schola Musica Sacra* y á la parte publicada de mi ensayo de una Bibliografía metódica y razonada. (*Los Músicos españoles antiguos y modernos en sus libros*. Vid. el art. dedicado al *Arte de tañer fantasia*, del Padre Fray Tomás de Santa María).

Dice el Padre Bermudo: «Hay dos maneras de *redobles* en el arte de tañer monachordio: unos son de tono y otros son de semitono..... En aquella tecla redoblareis, que fuere del modo que tañeis». Especifica las leyes especiales para cada caso, y añade: «Hay redoble á la parte superior del golpe, ó á la parte inferior. Algunos redoblan á la parte superior, y nó á la inferior..... porque dicen que (el redoble á la parte inferior) no es gracioso. Aconsejo á los que quisieren aprender que en ambos se ejerciten y faciliten, porque vernán golpes donde ambos se puedan con graciosidad dar. Si solamente sabeis el redoble de la parte superior y dais una octava, y con ambas manos redoblais, no será buena música. Cuasi tan mala será como dar dos octavas. Y si decís, que redoblaréis en tal caso con sola la mano derecha, no vale. Porque al tañedor de tal manera es defendido echar glosas, que debe redoblar cuanto pudiere, y tan facilitada tenga la mano siniestra como la derecha.. .. Deben enseñarse á redoblar con todos los dedos..... pues si sabe redoblar en ambas partes y con dos manos, en la sobredicha octava puede redoblar el tiple á la parte inferior y á otra voz á la superior, y quedará el redoble en sexta; ó el tiple á la parte superior y la otra voz á la inferior, y quedarán en decena. Si el golpe fuere de quinta, el redoble puede venir en tercera y si el golpe fuere de tercera, venga el redoble en quinta. El curioso tañedor de tal manera puede combinar los redobles, si fuera ejercitado en estas dos maneras, que no solamente guarde las consonancias en los golpes, pero tambien en los redobles. Los sobre dichos redobles se hacen con un dedo el más cercano que está al lado del dedo que dió el golpe. Un tañedor de los muy señalados en España redobla con dos dedos, el uno á la parte superior del golpe, y el otro á la inferior, de manera, que siempre queda este redoble en tercera. A mi oido es cosa grata el dicho redoble por la buena harmonía que hace, mayormente cuando entra en voz sola». (A continuación un grabado que representa la mano con indicación numérica de los dedos empezando por el pulgar, primero, segundo, tercero, etc. hasta llegar al quinto ó meñique) «Para saber con qué dedos ha de tomar todas las consonancias y llevemos la materia con gran claridad, puse sus nombres numerales á los dedos. Al dedo pulgar llamo primero; al que se dice index, segundo; al que es medio, tercero; al cordial ó anular, cuarto; al auricular, quinto.» Y enseguida dá las reglas siguientes: «Sea la primera regla, que para tomar la octava con cualquiera de las manos, se toma comunmente con el dedo primero y el quinto. Dije comunmente porque algunas veces no se hace ni se debe hacer. Si en una octava diesen tres ó cuatro voces, con la mano siniestra se tomarían las dos, ó las tres, y con la mano derecha la una. Todas las veces que la mano derecha pudiere quedar libertada con solo el tiple, se debe hacer para el redoble. Los redobles bien hechos en el tiple (por ser voz más alta) hermosean mucho la música. La consonancia de sexta unas veces se toma con el dedo *primero* y *cuarto* y otras con el dedo *segundo* y *quinto*. La consonancia de tercera unas veces se toma con el dedo *primero* y *tercero*, y otras con el dedo *segundo* y *cuarto*. Es pues lo comun para tomar la sexta quedar dos dedos sueltos y li-

(1) ¿Será D. Juan Doya, compositor de
(2) En el *Arte Tripharia* escribe Villanda.
(3) Vid. este nombre.
(4) No atino qué Soto será éste, compañero de Cabezón. ¿Francisco, el cantor de la Sixtina?

bres en medio de los que hieren la tal consonancia, y para tomar la tercera quedar uno».

Deja de particularizar y da tres avisos generales. «Al tomar de las consonancias miraréis qué punto se siguen después de ellas. Pues con tales dedos tomaréis una consonancia, que os quede libertad para con facilidad poder tomar los puntos siguientes. El segundo aviso sea, que ejercitéis y facilitéis todos los dedos, porque tal paso puede venir que de todos ellos tengáis necesidad. El último aviso es para pasos largos. Cuando en los tales pasos subiesdes con la mano izquierda, comenzaréis con el *cuarto* dedo, y seguirse han *tercero, segundo* y *primero*. Al abaxar con la dicha mano será al contrario, que comenzaréis con el dedo *primero* hasta el *cuarto*. Y si fuese menester repetir este órden, assí en el subir, como en el abaxar, se puede guardar de dicha regla en infinito. Para el exercicio de la mano derecha será todo lo contrario ... Lo sobredicho es lo más cierto y compendioso que, á mi ver, se puede por scriptura declarar. Bien sé que esta manera y modo de proceder todos no lo guardan: pero esto he visto á señalados tañedores dignos de ser imitados. Ejemplo para lo sobredicho.» Después del ejemplo que he tenido buen cuidado de traducir y procuraré publicar en otra parte, lo mismo que los demás de la obra de Bermudo, añade: «La regla del subir y abaxar con ambas manos en los pasos largos se entiende, quando la mano que el tal paso ha de hacer, estuviese suelta ó libertada. Porque si está ligada y ocupada con algunas consonancias con aquellos dedos subiréis ó abaxaréis, que tienen libertad. Al tomar alguna de las octavas que son recogidas al principio del juego (en el ejemplo de muestra) se toman como si fuese sexta, con el dedo *primero* y *cuarto* La tecla más baja desta tal octava se debe tomar con dos dedos últimos, poniendo el uno encima del otro, para mayor provecho de la Música y descanso del tañedor».

Presenta en el fol. siguiente (lxij) un *Exemplo del monachordio comun con todas las particularidades que tiene abreviadas y después declaradas*, y pasa á explicar en los capítulos siguientes la cuestión batallona de los semitonos cantables é incantables, y la demostración de los semitonos que hizo en Granada «delante del profundo y sapientísimo músico Bernardino de Figueroa y de otros músicos, que como hombres de gran entendimiento cognocieron el error que algunos (tratadistas) tenían en España, etc.»

Trata *De la coma* en el cap. vij y en el siguiente, «A qué parte tiene el monachordio el semitono menor»: y lo raro del caso es que tratándose aquí de una pura cuestión de temperamento no cite para nada al famoso Ramos de Pareja, que en edad tan remota sentó las bases sólidas de esta teoría. No sabría defender mejor, sin embargo, un autor moderno la cuestión compleja para aquel tiempo de los semitonos cantables é incantables que Bermudo diciendo con valerosa resolución: «Sufre el oido el sonido ó música acostumbrada y no la inusitada.... Pensad, que la principal parte de sonaros bien una música, es, tener el oido cursado á oir aquel estilo de música. Claro está, que unos cantantes viejos no los sacareis de *pues que jamás* y de otras canciones de música golpeada á este tono, porque en ella se criaron». Estas ideas de sentido comun y de libertad razonada en arte le permiten afirmar con verdadera lucidez «que la mayor parte de las consonancias está en haberlas continuado el oido», que «todo lo que el hombre usara de acento y música mucho tiempo, le parecerá bien», que la causa principal de sonar bien una distancia á un oido sin arte, «es el uso» y, en fin, «que hemos de entender el uso prevalecer y ser antepuesto al arte cuando es de varones doctos, el cual uso basta por arte».

Estas ideas le sugieren escribir otro capítulo (el xiij) titulado *Quién tiene licencia de augmentar la Musica*, lleno de adivinaciones de ese reformador quinquecentista, que exclama con valeroso arranque: «Puede un músico de buen entendimiento, favorecido de arte, inventar cosas que no han sido inventadas, ó si las han dicho, él no las ha visto, ó si las ha visto, decirlas por nuevo modo, lo cual será allende el arte. Tienen los tales licencia para ello, porque el arte, de buenos juicios salió y de buenos esta aprobada. Así que, los músicos tienen licencia de augmentar el arte, pero ninguno, si no fuere atrevido, puede como á arte aprobada inventar, porque esto sería destruir y nó edificar».

Trata á continuación del monachordio y de su perfección («según que ahora tiene *cuarenta* y *dos cuerdas*, debería llamarse *Polichordio*»), de la comparación entre los modos antiguos y modernos, de los modos accidentales, y pone varios ejemplos en el texto (especie de interludios orgánicos) en la notación acostumbrada sin compasear: Ejemplo del modo primero por *Ela-mi* —Id. del primero por *B-mi*— Id. del octavo por *Ela-mi*.

Prosigue explicando las mezclas de los modos y dá reglas para cifrar (por medio de números) la música propia del monachordio y como *declaración de cifras* pone el ejemplo de una endecha cuya letra dice:

Aunque me veis en tierra agena
Allá en Canaria tengo yo una prenda,
No la olvidaré hasta que muera.
Si cuando viene el pesar durase
No habria marmol que no quebrase
Que me hará el corazón de carne
Para ques da.....

Prosigue el fin de la música de esta endecha pero sin la letra correspondiente, por olvido ó falta de destreza del impresor. Propone al que no quisiere cifrar por letras de guarismo, otras dos maneras de cifras fáciles por letras:

C	D	E	F	G	A	B
C	*D*	*E*	*F*	*G*	*A*	*B*
c	d	e	f	g	a	b
c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*

Las letras de esta cifra corresponden á la antigua nomenclatura de las notas. La segunda que propone corresponde á un cuadro de letras por orden alfabético completo.

En el cap xlüj destinado á algunos avisos para los tañedores, encarga que al poner (cifrar) la música no *hechen glosas*. «Si la Música de la ley vieja por su pesadumbre habia menester glosas, la de estos tiempos no tiene necesidad. No se yo como puede escapar un tañedor (poniendo obras de excelentes hombres) de mal criado, ignorante y atrevido, si las glosa. Viene mi Cristoual de Morales, que es luz de España en la Música y un Bernardino de Figueroa, que es único en habilidades y sobre estudio gastan mucho tiempo en componer un motete, y uno que no sabe canto llano.... se lo quiere enmendar».

Más adelante comienza *el arte de la vihuela* poniendo un ejemplo grabado del mástil de la vihuela común y explicando cómo se templa ésta y cómo se afinan tres vihuelas entre sí. Dedica el cap. ljx *á las vihuelas nuevas en general*, es decir, á la manera distinta de afinar las cuerdas, variando la entonación de cada una de las cuerdas de la vihuela común, y el cap. lxij *á una vihuela de siepte órdenes de cuerdas*. Dice: «Una vihuela de siepte órdenes de cuerdas usan los tañedores, y es, que sobre las seis cuerdas que tiene la vihuela común *(La, re, sol, si, mi, la)* ponen (añaden) una que forma un diatesarón con la prima *(La, re, sol, si, mi, la, re)*. En algunas obras cifradas del claro Guzmán hallareis esta viola. A otros buenos tañedores se la he visto usar..... quiero poner otra vihuela de siepte ordenes por tener mejor temple, y servirá para obras de Gombert y otras hechas aposta para el órgano En esta vihuela se pueden poner obras á cinco, si saben tomar los signos que dan en vacío..... Todas las cuerdas de esta vihuela quedan en tal disposición, que siendo heridas juntas en vacío hacen harmonía (producen una serie de quintas) por lo cual vernán muchos golpes en vacío». La disposición en que están las cuerdas y temple de la vihuela de Bermudo, es la siguiente: *Re, la, re, la, re, la, re*, según se deduce de lo que dice sobre la manera de afinarla (cap. lxij, pág. xcv). Habla de otra vihuela de siete ordenes, «la cual también terná siepte ordenes.... y temple que cuasi todas las cuerdas dando en vacío harán consonancia». Esta vihuela que según expresa «anda en menos puntos» respondia á este temple», *re, la, re, fa sostenido—do sost, fa sost., la* (1).

En el cap. siguiente *(De las guitarras que se usan ahora)*, repite lo dicho anteriormente sobre lo que llama la guitarra *á los nuevos y á los viejos* ó *á los altos y á los bajos*, y añade: «Suelen poner á la cuarta de la guitarra otra cuerda que le llaman *requinta*. No sé si cuando este nombre pusieron á la tal cuerda, formaba con la dicha cuerda un diapente que es quinta perfecta, y por esto tomó el nombre de *requinta*. (Estaría afinada según se desprende del texto en *re, sol, si, mi, si)*. Ahora no tienen este temple, mas forman ambas cuerdas *una octava*, según tiene el laud ó vihuela de Flandes. Este instrumento teniendo las tres ó cuatro órdenes de cuerdas dobladas, que forman entre si octavas, dicen tener las cuerdas requintadas.»

Habla á continuación de una guitarra antiquísima, que llama de Mercurio, y *de otra guitarra* (entiéndase del templado de *otra guitarra) nueva*, afinada en *re, la, re, fa sostenido, la*.

Trata en el cap. lxvilj *de la bandurria común* y en el siguiente *de unas bandurrias nuevas* (del templado de unas bandurrias nuevas). Lo único de notable que se lée en dichos capítulos, es lo siguiente: «Pueden poner en la bandurria cuatro cuerdas y más si lo sufriese la anchura del cuello.... De Indias han traido bandurria con cinco cuerdas y

(1) Temple arbitrario porque Bermudo solo indica el orden de intervalos por diapentes, diatesarones, etc. sin fijarse en una nota de partida.

en el Andalucía se han visto con quince trastes.

Destina los dos capítulos siguientes al *arte del cifrar* y dá *noticias de las maneras que hay de cifrar* en el lxxij, ya conocidas por los estractos hechos de esta obra y del *Arte Tripharia*. Inserta á continuación como ejemplo de cifras el *romance viejo* del modo cuarto para la vihuela de seis órdenes de *A-re (La, re, sol, si, mi, la)* y el mismo para la vihuela de siete órdenes con el siguiente templado excepcional *(sol, do, fa, sol, do, fa, sol)* cuya letra dice:

Mira Nero de Tarpea
A Roma como se ardia
Gritos dan niños y viejos
Y él de nada se dolia.

Propone en los capítulos siguientes varios modos de poner los trastes en las vihuelas, guitarras y bandurrias con objeto de perfeccionar su afinación, y habla de un maestro Diego, violero de Valencia que templaba las cuerdas de las vihuelas «templando la que quería y mirando la otra que templada estaba» con solo mirar cuando ésta «hacia sentimiento» Ya comprenderá el lector de que clase de efecto acústico habla aquí el P. Bermudo.

Antes de pasar adelante séame permitido hacer constar que todo lo que lleva dicho Bermudo sobre las guitarras de cinco órdenes y las vihuelas de seis y siete órdenes, en nada se opone á que Espinel, despues de Bermudo, añada (y sea autor de ésta adición) una *quinta cuerda* á la guitarra. *Vihuela y guitarra* eran dos instrumentos análogos pero distintos. El primero de tamaño mayor que el segundo, tenia por lo regular seis cuerdas, en las que se tocaba solamente *punteado*, ya música de concierto, ó ya de acompañamiento al canto. Era el instrumento aristocrático, digámoslo así, y se le nombraba generalmente *vihuela de mano*, para distinguirle del llamado *vihuela de arco*, que se tocaba con arquillo y que tenia muchos puntos de contacto con el que modernamente se conoce con el nombre de *viola de amor*. La guitarra era el instrumento vulgar; tenia solo *cuatro cuerdas*, y se tocaba generalmente *rasgueadas* para acompañar los cantos populares. Vicente Espinel le añadió la *quinta cuerda*, y desde entonces fué perfeccionándose hasta llegar á confundirse con la vihuela y hasta considerarse como un solo instrumento los muy diferentes en lo antiguo, llamados vihuela y guitarra.

El libro de Juan Bermudo que voy extractando presenta en la foja CX una figura de *vihuela de mano*, interesante por varios conceptos por que destruye la aserción del P Kircher (1), de acuerdo en esto con Luis Milán, que asegura que la guitarra española no ha tenido nunca más que seis cuerdas. Este diseño de la *vihuela de mano*, presenta en efecto, como se ha visto, una séptima cuerda adicional.

Son de notar, además, en esta obra singular un tratado sucinto del arpa y algunos detalles referentes á la práctica de uno de estos instrumentos en 1555. He aquí los principales:

«No hay número de cuerdas determinado para este instrumento. Algunas veces le ponen 24, que son toda la mano (la extención de la mano musical) y más cuatro cuerdas abajo de *gama-ut* para hacer las cláusulas con octava en los modos naturales... Otras arpas traen 27 cuerdas (2). Para entender las tales cuerdas no hay mas que saber que cognoscer el juego blanco (teclas blancas del monachordio».

Como el arpa de la época de Bermudo no poseia intérvalos cromáticos, cuenta que «el nombrado Ludovico cuando venia á clausular, poniendo el dedo debajo de la cuerda, la semitonaba y hacia cláusula de sustentado». Comprende la imperfección del instrumento que no puede tañer «el género semicromático de este tiempo», y propone añadir ocho cuerdas *coloradas* que «se podrian poner tan á compás repartidas entre todas, que no se paresciese la disminución de los intérvalos en las otras, de forma, que ellas puestas á compás y repartidas, pudiesen los dedos herir en todas sin impedimento.» Nos dice, tambien, que para remediar este defecto «otros tañedores han alargado tanto este instrumento como el monachordio, poniendo en cada una de las octavas cinco cuerdas de nuevo.»

En el cap. xcij habla de los pocos tañedores que hay de arpa, «entre los cuales apenas hay hombre señalado», y propone la cifra conveniente para el arpa (por líneas y por números.)

Pone á continuación algunos ejemplos *De tañer organo* (fol. cxiij) y antes esta nota para el lector. «Bien tengo entendido haber en España mucha y buena música de la cual se pueden los tañedores aprovechar y así no habia

(1) Musurgia, vol I. pág. 479

(2) Luscinius (Ottomarus) que escribió pocos años antes que Bermudo, la obra *Musurgia seu praxis Musicæ* (1542 en 8.° obl.) se contenta clasificando el arpa sin entrar en detalles, entre los instrumentos de cuerda que se tañen al aire. Cerone (Melopeo, 1613) que espigó á granel en la obra de Bermudo, da 15 cuerdas al arpa y pone en un pautado de 15 líneas el sistema de cifra de dicho instrumento.

necesidad de la mia: pero he sido importunado de amigos, que imprimiese alguna hecha aposta para tañer, mayormente que de Indias me han rogado por ella, y pareciome cosa justa hacerlo. Digo esta música ser hecha para tañer y no para cantar, y que se ha de tañer por donde va puntada, porque á mudarse (transportarse), una vez faltarán teclas y otra vez manos.

Los ejemplos de esta especie de interludios (en notación orqinaria sin compasear al estilo de la música de atril) corresponden:

1.° *Ave maris stella.*
2.° *Modo primero con resabios de cuarto.*
3.° *Modo cuarto.*
4.° *Modo sexto verdadero.*
5.° *Modo octavo.*
6.° *Conditor alme siderum.*
7.° *Vexilla Regis prodeunt*, á 5 voces (partes orgánicas).
8.° *Veni Creator Spiritus.*
9.° *Pange lingua.*

Después de este ejemplo da fin el libro cuarto.

Sigue:

Epistola del egregio Morales.-Cristoual de Morales, maestro de capilla del señor Duque de Arcos al prudente lector. S. Fecha la epistola en Marchena, año de MDL á veynte dias del mes de Octubre.

En el fol. cxxj, «*Comiença el libro quinto de la declaración de los instrumentos musicales*, en el cual hallaréis las propiedades y efectos de los modos, arte de componer canto llano, de echar contrapunto y componer canto de órgano, etc.» Es un tratado de contrapunto y de composición en regla en que expone sucintamente y con gran claridad de concepto todo lo que se refiere á esta materia.

Lástima grande que por las razones que conocemos no se publicasen los libros sexto y séptimo, los dos más interesantes, sin duda, para la posteridad, como puede colegirse de los extractos que he hecho de los dos Prólogos de la obra.

Réstame decir solamente que en la obra del clarísimo Padre Bermudo se inspiraron la mayor parte de los tratadistas posteriores. El Bachiller Tapia, copia casi al pié de la letra todas sus opiniones en su *Vergel de Música*. No hay que decir que Cerone *(Melopeo y Maestro*, 1613) sin confesarlo y muy dado á robar descaradamente, se apropia, asimismo, todas las teorías y hasta el título de algunos capítulos y órden de los mismos, del famoso escritor.

Bernabé y Lentisco (Antonio)

Nació en Cuevas (Almería) el 12 de Octubre de 1833, y notándose en él desde la mas tierna edad gran afición á la música, empezó bajo la dirección del profesor de la localidad D. Víctor del Castillo á estudiarla, á la vez que recibía los rudimentos de la instrucción primaria.

Interno en el Colegio de Sto. Tomás de Aquino, de Almería, siguió el estudio de la música y empezó el del piano, con el notable profesor D. Pedro Orihuela del Castillo, y continuó después en Granada con el maestro Lujan, que le dió las primeras lecciones de harmonía y composición.

Vuelto á Almería, hizo muchos progresos en el piano y en harmonía y composición con el indicado Sr. Orihuela, que perfeccionó mas tarde en Granada con el ya nombrado maestro señor Lujan.

En 1849 abandonó la carrera literaria que había emprendido, y ya en Cuevas, en el seno de su familia, poseedor de una pingüe fortuna heredada de su padre, contando, además, como nijo único, con la de su madre y la de su tío, hermano de ésta y eclesiástico, que le querían con cariño sin límites, pudo dar ancha espansión á sus aficiones musicales, perfeccionándose cada vez más en el arte, por consecuencia de sus muchos viajes y prolongadas estancias en Madrid, donde tuvo muchos maestros por amigos, entre otros á los señores Eslava, Arrieta, Barbieri y Romero, de los cuales recibió algunas lecciones y utilísimos consejos.

Fundó en Cuevas Academias de música, de las que era profesor gratuito y de las que salieron algunas señoritas muy aventajadas como pianistas y no pocos jóvenes bastante diestros en diferentes instrumentos.

Organizó varias bandas de música, en las que no solo costeaba el material y enseñaba gratis y dirijía á sus individuos, sino que les compraba los instrumentos y les servía de protector y padre, socorriéndoles en sus necesidades graciosamente, hasta el extremo de haber librado á alguno del servicio de las armas.

Tanto en el género religioso como en el profano, tiene escritas multitud de obras, así de canto, canto y piano, como para piano solo, para banda, y para orquesta, algunas de las cuales se han editado en Madrid, y otras han circulado manuscritas, ejecutándose en diferentes partes.

A su asiduidad y constante amor á la música es debido que la población de Cuevas se haya aficionado y tenga verdadero amor al divino arte, y que

las bandas que formó y dirigió alcanzaran gran nombradía y reputación en la provincia de Almería y fuera de ella.

Reveses de fortuna y desgracias de familia le tienen retirado de la activa vida musical de otro tiempo; mas, sin embargo, no deja nunca de complacer á los que necesitan de su concurso en lo que á música se refiera.

Es Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica y Caballero de la de Carlos III.

Bernal (Antonio)

«Cantor de la Capilla de Carlos V en España—dice Fétis—vivió durante la primera mitad del siglo XVI. Ha dejado algunas composiciones de iglesia manuscritas que se hallan en la Biblioteca del Escorial.»

Pongo en duda la primera y la segunda parte de esta breve noticia. No he visto el nombre de Bernal en ninguno de los Estados ó Listas del personal de cantores del Emperador Carlos V, y no creo que existan obras de Bernal en la Biblioteca del Escorial El nombre patronímico de este autor, es Antonio, según Eslava, quién publicó en su *Lyra Sacro-Hispana*, el motete á 4 voces, *Ave sanctissimum et gloriosum Corpus-Christi*, compuesto por aquél.

Fué contemporáneo de Morales, han dicho todos los que han copiado lo que adelantó Eslava, y «perteneció *por lo tanto* á la escuela sevillana», escribe Parada y Barreto. Razón de peso que convencerá al más incrédulo.

Como la mayor parte de los autores de su época, escribió la música de algunos villancicos, romances, etc. profanos ó á lo divino, cuyos temas pusieron á contribución los vihuelistas, tales, entre otros, el ciego Miguel de Fuenllena, en cuyo tratado para vihuela, intitulado *Orphenica Lira* (1554) aparece el nombre de Bernal (1) al lado de los de Morales, Flecha, Guerrero, Lobo, Juan Vazquez y Ravaneda aparte de compositores extranjeros.

Bernal (Manuel)

Tenor de la Cat. de Sevilla antes del 1825 en cuya época abandonó el cargo y pasó á la Habana para dedicarse á la carrera lírico-dramática.

Bernal (Ramona)

«De Puerto-Príncipe (Cuba), cantante aficionada de extraordinario mérito por su bellísima voz de *mezzo soprano* de timbre claro y sonoro, así como por su expresión noble y patética .... Fué durante algun tiempo una de las ricas joyas de la sociedad habanera, hasta que una resolución misteriosa le hizo pronunciar sus votos eternos: cubrióse con el velo de las religiosas, dió al mundo su postrer adiós, y en los solitarios y tristes claustros de Santa Teresa se perdieron para siempre los dulces acentos de la sirena La Madre Sor Ramona de Santa Teresa Bernal, falleció el 29 de Septiembre de 1871 (S Ramirez, *La Habana artística*.

Bernal y Medina (Pilar) A. C.

Nació en Valencia el día 12 de Octubre de 1850. Estudió en el C. de Madrid y en 1868 obtuvo el primer premio de canto en cuyo año hizo su primera salida en el teatro del Circo, de Madrid, desempeñando con aplauso la zarzuela *Luz y sombra*. En 1869 pasó al teatro de la Zarzuela. A últimos del año 1871 contrajo matrimonio con Don Priamo Villalonga, marqués del Maestrazgo.

Dedicóse, después, al repertorio de ópera italiana, que estudió con el maestro Inzenga (D. José): funcionó en varios teatros nacionales y extranjeros habiendo adoptado durante esta segunda temporada de su carrera el nombre de Nalbert, anagrama de su apellido.

Bernades (A. J.)

Pianista portugués que publicó algunas transcripciones para piano sacadas de las óperas de Rossini, *Bianca é Faliero*, *Il turco in Italia*, *etc.*

Bernardo (Félix)

«De España, flautista distinguido y profesor en la orquesta del teatro Principal.» (S. Ramirez, *La Habana Artística.)*

Bernat (José)

M. de C. de la catedral de Vich, desde 1735 á 1753. Parece que en el Arch. de dicha catedral se conservan algunas obras de este maestro.

Bonnis de Bermudez (Dolores) A. C.

Profesora de arpa de la E. N. de M. y D. Entró de auxiliar por el año 1869 y de profesora, en virtud de oposición, el día 7 de Julio de 1883. Ha sido arpista de la Sociedad de Conciertos de Colonne, de París, y ha publicado en la casa Zozaya, de Madrid, entre otras obras para arpa:

David cantando ante Saul, melodía religiosa.

Y además un

Gran Método de Arpa, obra de texto de la E. N. de M. y D., único de este instrumento publicado en España.

(1) Romance antiguo, *A las armas Moriscote.*

Bertolin (Fray Hermenegildo)

Publicó el año 1794 en Madrid:

Pastorela asturiana para órgano y forte-piano.

Bertrán (Isidro)

Presbítero, vecino de Teruel. Fué admitido de tenor en la Cat. de Segorbe, el año 1625. Desempeñó esta plaza hasta el año 1643.

Bertrán (Luis)

Cantor de la Cat. de Segorbe que obtuvo capellanía en 19 de Abril de 1673. Fué censor de unas oposiciones de contralto en Mayo de 1680.

Bertrán y Bros (Pablo)

Nació en Collbató (Barcelona) el 2 de Julio de 1854 y murió prematuramente por el año 1890.

Era licenciado en filosofía y letras y desempeñó el cargo de profesor por espacio de dos años en el antiguo colegio de Valldemia, de Mataró. Obtuvo premios en varios certámenes y el de la *flor natural* en el de Juegos Florales de Barcelona, por su hermosa poesía *Lletra de convit*.

Era un folk-lorista tan entusiasta como inteligente y dedicó la mayor parte de sus estudios á este orden de conocimientos

Uno de dichos estudios es el titulado:

La poesía popular búlgara. Noticia crítica ab mostres en llengua catalana per un folk lorista rimayre. Barcelona, imp. de la Renaixensa, 1887, en 8.° de 70 págs.

Notabilísima es, también, su

Rondallística, estudi de literatura popular ab mostres catalanas inédites. Barcelona, imp. de la Renaixensa, 1888, en 4.° mayor de 106 págs.

Pero su obra maestra es la titulada,

Cansons y Follies populars (inéditas) *recullides al peu de Montserrat per.....* Barcelona, librería de A. Verdaguer, imprenta de F. Giró, 1885, un vol. in. 4.° de XVIII 325 págs. con ejemplos de música en el texto.

Las *canciones y follas* contenidas en esta excelente obra, se recogieron todas al pié de Montserrat, lado del Mediodía, en los pueblos de la provincia barcelonesa Collbató, Bruch y Esparraguera.

Confiesa el autor haber copiado letra y tonada con fidelidad escrupulosa, tal como las canta el pueblo, y que respecto á la tonada le ha ayudado en tan delicada tarea un maestro distinguido en el divino arte (no copia, contra su deseo, el nombre de dicho maestro), las ha *afinado* y extendido sobre el papel tal como son y las presenta.

Bertrán y Bros divide las canciones en tres grupos y lo mismo las *folias*, división que, seguramente, como el mismo confiesa, peca por estrecha: en dicha división sigue el espíritu de la literatura catalana, que ya desde muy antiguo, en los Juegos Florales, así lo practicaba en las composiciones literarias encerrándolas en la triple divisa, *Fides, Patria, Amor*.

Después de una especie de prólogo *Del Colector*, da el autor una noticia bibliográfica de las colecciones de referencia, muy completa y muy interesante, y empieza la colección del volúmen precediendo á cada *canción* ó *folia* su tonada correspondiente.

Es la primera obra que conozco en este género, en que quedan perfectamente equilibrados el interés poético y el musical que deben ofrecer pero que no ofrecen todas las que se refieren al canto popular, doble manifestación confundida en una sola y por admirable modo trascendental.

Si fuera éste el momento oportuno de señalar la belleza y carácter de las melodías contenidas en la colección de Bertrán, lo haría con muchísimo gusto: bastará recomendar la obra á los aficionados al canto popular en general.

Berxés (Francisco)

En una colección inédita de *Musica vocal antigua*, que comprende varias composiciones fechadas desde 1701 al 1705, aparece alguna de este autor desconocido.

Besga Oyarzun (Gaspar)

En 28 de Mayo de 1881, fué nombrado previa oposición M. de C. de la Cat. de la Seo de Urgell.

Besson (Gabriel)

Según Saldoni, maestro de capilla de los carmelitas descalzos de Madrid á mediados del siglo XVII y autor de un *Compendio de música*.

Betancourt (José Mercédes)

«Mulato, natural de Puerto Príncipe y violinista notable, profesor de música y director muchos años de la orquesta de aquella ciudad, que se titulaba de «Santa Isabel». Recorrió diferentes poblaciones de la isla, dando conciertos y patentizando su habilidad y talento, el cual, si cultivado en mejor escuela, no hay duda que habría sido una de las glorias artísticas de Cuba... Produjo composiciones de diverso género... La danza cubana, *ese gracioso disparate musical*, como lo llamaba Bellini, fué al principio único objeto de sus esfuerzos, pero pronto abrazó campo de más lucimiento... Publicó en la

Habana á mediados de 1861 una lucida colección de sus mejores composiciones, la que con el título de *Ecos del Tinima*, dedicó á la Condesa de San Antonio, esposa del general Serrano, gobernador entonces de la isla Se retiró después á su ciudad natal, y en Febrero de 1866 leímos en *El Fanal* la tristísima frase: «El caracter humilde »y amable de José Mercedes le habia »granjeado muchas simpatías en esta »ciudad, y su muerte ha sido general»mente sentida». Falleció joven, en Puerto Príncipe, en 22 Febrero de 1866». (Calcagno, *Dic. Biog. Cubano)*.

Betancourt (Vicente de la Rosa)

«Natural de Puerto Príncipe, pardo célebre en aquella comarca por su rara habilidad en el clarinete, ha compuesto piezas de mérito, una de las cuales fué publicada en 1869 por el Liceo». (Calcagno, *Id. id.*)

Betanzos (Fray Antonio)

En la *Lista de renumeraciones propuestas por los monjes jerónimos del convento de Yuste*, despues de la muerte de Carlos V, figura el nombre de este cantor de la capilla imperial. Provenía del convento del Parral de Segovia. La lista data de 15 de Octubre de 1558.

Betera ó Vetera (Pedro)

Natural de Albarracin, presbítero y maestro de capilla de la catedral. Tomó posesión del magisterio el día 13 de Abril de 1588 y murió el año 1630. Le sucedió en el cargo Don Clemente Barrachina.

Entre las obras que se conservan en el Arch. de aquella catedral no figura ninguna del maestro Betera, nombre que inaugura la cronología de maestros de la catedral de Santa María de Albarracin, famosa un día.

Bezón (Francisca)

Una de las comediantas más famosas de su siglo, hija de uno de los ingenios que más comedias dieron á la escena en tiempo de Felipe IV y criada ocultamente en casa de Juan Bezón, comediante de la compañía de Cristóbal de Avendaño, cuando falleció el verdadero padre de Francisca. *La Bezona* (Ana María Peralta) y Juan Bezón, padres putativos de Francisca, la dedicaron al histrionismo, pegándole su apellido Adquirió fama en los papeles de dama, no solo en España sino también en Francia donde estuvo once años, al cabo de los cuales regresó á Madrid, cargada de laureles, de joyas, de años y de achaques. Estos la obligaron á retirarse de las tablas, viviendo en casas de su propiedad, situadas en la calle de Cantarranas.

Casó con Vicente de Olmedo, comediante, aunque más conocido en el danzar, en hacer perachos y en jugar la negra. Cuéntase del actor que ya viejo era tan arriscado, que siempre llevaba la espada y la daga en el cinto.

Francisca Bezón murió el día 2 de Enero de 1703. Fué recibida cofrade de Nuestra Señora de la Novena en 1650.

Bezón (Juan)

Gracioso, comediante de la compañía de Cristóbal de Avendaño. Vid. *Bezon* (Francisca), Bezona (La).

Bezona (La)

Ana María Peralta, actriz, llamada *la Bezona*, por haberse casado con el gracioso Juan Bezón. Otros la hacen hija del mismo Bezón, confundiéndola, probablemente, con la llamada Francisca, que crió dicho gracioso y por esta razón era apellidada la Bezona.

Bibanco (Sebastián)

Ortografía anticuada del nombre de este maestro, usada en algunos documentos antiguos. Vid. *Vivanco (Sebastián.)*

Bidangos (Joaquín)

Presbítero y primer tenor de la capilla de la Encarnación, de Madrid. La personalidad del famoso tenor, sale bien retratada en la curiosa relación que de sus atrevidas empresas teatrales hace el maestro Alvarez García (José) Vid. este nombre. La ópera de su composición titulada *La Isabela*, cuya letra escribió el poetastro D. Luciano Francisco Comella, es, efectivamente, un descarado *pasticcio* formado de retazos de óperas italianas mal zurcidos y peor combinados. Con óperas tales no se funda ningun drama lírico de caracter nacional. Como Bidangos no poseía ninguna clase de conocimientos musicales ni el talento para llevar adelante la árdua empresa de encarrilar al arte español divorciándolo de la tutela del italianismo reinante de su época, se asoció con el primer violín de baile, llamado Melchor Ronci, hijo del bailarín Gaspar Ronci, y como el tal Ronci era hombre listo é intrigante, se apoderó de la situación é hizo mangas y capirotes de la gestión administrativa de los teatros, hasta que las Juntas encargadas de la *protección* de los mismos, viendo claro despues de grandes desafueros cometidos, lo separó de las empresas sin que volviese

á figurar más en la corte el tal Ronci, si bien continuó sus explotaciones en el teatro de Santa Cruz de Barcelona, confiándose la empresa al que después de haber sido procesado en Madrid por débitos á varios acreedores tenía el desparpajo de llamarse el año 1806, época de su gestión en dicho teatro, *empresario y músico honorario de la cámara de Su Magestad.*

Trajo consigo al famoso poetastro antes nombrado, Francisco Luciano Comella, confeccionador de todos los *pasticcii* de Bidangos y de Ronci, (1), el de la ópera *La Isabela* y de los Oratorios *Jefte, Isaac ó la fe de Abraham, Ester,* etc., con que había embaucado á los madrileños disponiéndose á hacer lo mismo con los barceloneses. En el manifiesto publicado en Barcelona al encargarse de la gestión del teatro de Santa Cruz, decía que «iba á poner una orquesta nunca *vista* en Barcelona», y que «los amantes del buen gusto, que en la corte hayan *visto* los Oratorios de música y versos que dicho Profesor ha puesto en escena por repetidas quaresmas causando general sorpresa, conocerán quan corto se queda en la exageración de sus promesas, etc.»

Iniciada en la nación la guerra de la Independencia desaparece de Barcelona el farsante italiano y desaparece, tambien para la historia el buen Bidangos, que lloraría en la tribuna de la iglesia de la Encarnación, de Madrid, su derrota de *restaurador* del arte nacional, empresa superior á la que podian resistir los débiles hombros de un mal tenor de capilla.

Bilbao (Bernardina de)

Aficionada distinguida y dama de la corte de Felipe IV.

Bilches (Martin)

Obispo de Avila y antes cantor de la R. C. de Felipe IV.

Biarrote (María)

Discípula del celebrado pianista francés Goria. Dióse á conocer en París por el año 1858.

Biosca (Antonio)

Profesor de baile. Murió en Barcelona en 1865.

Publicó:

Arte de danzar ó reglas é instrucciones para los aficionados á bailar las contradanzas francesas ó rigodones, puestas en español con compases, líneas y signos coreográficos, por el profesor..... Barcelona, 1832, imp. y lib. de Sauri, un vol en 16.° con láminas.

Biosca (Joaquín)

Natural de Tarrasa Fué profesor de fagote en 1810, maestro de la capilla de Reus y durante la guerra de la independencia estuvo de músico mayor en el Regimiento de Barcelona. Rigió la capilla mencionada con varios intérvalos de dejación desde 1818 á 1834, en cuya época falleció.

Biosca (Miguel)

En el Arch. de la Cat. de Málaga se conserva un libro con este epígrafe: «Este libro (IV de la colección) del año 1800, contiene: 8 *Magnificat*, por los ocho tonos del canto llano »

Biosca (Ramón)

Publicó:

Breve resúmen y efecto de los caracteres musicales para uso de los principiantes, dispuesto en verso por..... Madrid, 1807, en 8.°

A principios de este siglo estaba este autor de M. de Cap. de las Descalzas Reales de Madrid.

Bisbar (Honorato)

En 1860 hizo oposiciones á la plaza de organista, que obtuvo, de la iglesia parroquial de Villanueva (Cataluña.) En 1866 se cantó en el teatro de San Fernando, de Sevilla, una loa de su composición, intitulada: *Aun hay marinos.*

Bisbe y Vidal (Fruotuoso)

Publicó:

Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas y si hablando en todo rigor será pecado mortal el representarlas, el verlas y el consentirlas. Va añadido un Sermón de las máscaras y otros entretenimientos, predicado en Sta. María del Mar por el venerable P. Diego Pérez.... Barcelona, Gerónimo Margarit, 1618, 1 vol. en 8.°

Aunque ambas obras están impresas juntas, cada una tiene su portada y paginación distintas.

Biscarri Bossom de Saga (Jaime, Matías, Federico.)

Pianista compositor. Nació en Barcelona el 13 de Julio de 1837. Estudió la música con el reputado maestro de Bellpuig, Sr. Boixet. Continuó en Balaguer los mismos estudios bajo la dirección del maestro D. Francisco Coma. A los trece años pasó á Barcelona en donde completó su educación bajo la dirección del maestro Andreví, perfeccionándose al mismo tiempo en el

(1) La ortografía de este apellido es exacta á la de su firma que he tenido muchas veces á la vista, no á la que emplean Alvarez en la relación de referencia y todos los que han tratado de este personaje.

piano con el profesor Don José María Sirvent. En 1864 hizo un viaje á Paris. En 1866 contribuyó á fundar el periódico semanal, titulado: *La España Musical*, en cuyas columnas ensayóse á escribir sobre varias materias de arte. En 1871 compuso la antífona *Tu es Petrus*, que se ejecutó en la Catedral de Barcelona para festejar el 25° aniversario de la coronación de Pio IX. En Julio de 1875 ganó el único premio que se concedió en un Certámen celebrado en Valencia, por sus *Tres elegías mazurkas*, á la memoria de Chopin.

Además de las obras citadas, escribió:

Colección de estudios para piano.—Un *Ofertorio.*—Dos *Benedictus* para tenor y orquesta.—Un *Pater noster* para los funerales de su señora madre (1870).—Una *Marcha fúnebre* (piano) dedicada al ciego Cárlos Isern.—Un *Capricho español.*—Una *Jota.*—Las habaneras (editadas en Paris) *Marcela, Pensando en tí, La Camelia, ¿Baila usted? y El tanguito.*—Las dos melodias para canto y piano *Teresa*, y *Yo te amo*. Murió en 17 de Marzo de 1877.

A propuesta de Saldoni fué nombrado académico corresponsal en Barcelona de la de Bellas Artes de San Fernando.

Bisquet (José Ramon)

Natural de Gandía. Regentó durante algún tiempo la plaza de Organista de la Cat. de Cuenca, y prévia oposición tomó posesión del magisterio de la Catedral de Orihuela en 12 de Septiembre de 1855 que desempeñaba todavía en 11 de Septiembre de 1894, ya muy avanzado en dias.

Bistors (Ramón)

Trovador del antiguo Rosellón, según Milá y Millot, de Arles, según Raynouard. Vivió en la época de Constanza de Este, por lo que se deduce de una de sus canciones.

Bizcargui. Vid. **Martinez Bizcargui (Gonzalo)**

Blanca (Antonio Martin)

Maestro de cap. de la Cat. de Granada. Tomó posesión del magisterio en Abril de 1865.

Blande (Alfonso)

La *Sociedad de sinfonistas* establecida en París estrenó en Abril de 1876 una *Obertura española*, composición de este autor.

Blanch (Antonio)

Nació en 1814. Perteneció á varias orquestas de Cataluña, como concertista de oboe.

Blanch (Fray Anselmo)

Organista mosarratense muy distinguido por sus contemporáneos. Murió en el monasterio el día 6 de Septiembre de 1689.

Blanch (Bartolomé)

Nació en Monistrol (Barcelona). Estudió música en el monasterio de Montserrat con los P. P. Boada y Breil: fué organista de las iglesias parroquiales de Cardona, Berga y Tarrasa, y después maestro de la escolanía de aquél monasterio. Tomó posesión de este cargo en 1859 que desempeñó hasta el año 1864, que partió para Buenos-Aires, en donde murió, por los años 1891 ó 1892, á consecuencia de un tiro disparado en la calle en el momento en que encaramado sobre una silla, hallábase en su habitación arreglando los papeles de un armario.

En el Arch. de la escolanía de Montserrat existen varias composiciones del maestro Blanch, que no se distinguen por su índole genéricamente religiosa. Acomodó *ad voces æquales* antiguas notables composiciones escritas *ad voces inæquales*, y al proceder así hizo lo que se llama un verdadero desastre de leso buen sentido artístico Alguien más imitó en esto al maestro Blanch, y así quedaron años atras tan rebajados los antiguos prestigios de la escuela monsarratense.

Blanch (P. José)

Natural de Villafranca del Panadés (Barcelona). Murió el año 1851 en Montserrat, siendo general de la Orden benedictina en España. Gozó fama de buen profesor de canto llano.

Blanch (Manuel)

Natural de Mataró. Presbítero y M. de C. que fué en 1864 de la iglesia parroquial de dicha ciudad. Compuso un *Miserere*, varias Misas, una de ellas muy acreditada y otras obras de música religiosa. El valor artístico de sus obras no merecen la fama de que gozan. El autor fué influido, como la mayor parte de los de su época, por la sirena rossiniana.

El Ayuntamiento de Mataró, celebró en Julio de 1888 una velada literaria necrológica dedicada al maestro Blanch, y en ella leyó su biografía D. Francisco Más y Oliver.

Blanco (Antonia)

Sobresaliente de música (como se llamaba entonces á las actrices que no eran racionistas), que en 1792 cantaba en el teatro de Murcia.

Blanco (Antonio)

Bajonista muy acreditado de la capilla de las Descalzas Reales, de Madrid, por el año 1786

Blanco (Cecilia)

Soprano que funcionaba en los Teatros de la Cruz y Príncipe, de Madrid, el año 1768.

Blanco (Francisco)

Conocido por *el Capón*, arpista de la compañía de José Antonio Guerrero, año 1693, y después, de la de Juan de Navas, años 1697 y 1698. Fué natural de Toro. Tomó el hábito de carmelita en calidad de músico, el año de 1696, en Barcelona, y llegó á ordenarse de Evangelio. Murió en 1702.

Blanco (Joaquín)

Primer violín de la orquesta del teatro del Príncipe, de Madrid, durante los primeros años de este siglo.

Blanco (Manuel)

Músico mayor que en 1828 se hallaba de guarnición en Sevilla. Gozaba buena reputación entre sus compañeros.

Blanco (Nicolás)

Publicó:

Exámen Theológico Moral sobre los Theatros actuales de España, escrito por Don..... y lo dedica al ilustrísimo señor Obispo de Huesca, Zaragoza, imp. de Moreno, 1766.

Blanco y Camarón (Manuel)

Nació en Madrid el día 11 de Marzo del año 1800. A la edad de ocho años principió el estudio del solfeo con el profesor Sr. Sardina, y después el piano con el P. Eusebio Cruz, organista del convento de Atocha. A los catorce años de edad compuso una pieza para piano y orquesta sobre motivos de la *Cachucha*, que dedicó á Fernando VII Fué tal lo que le gustó el arreglo de la *Cachucha* al soberano, que ofreció á su autor la plaza que él quisiera en su R. C.

En 1824 pasó á París donde al parecer llamó la atención. Murió en Madrid el día 30 de Diciembre de 1841.

En el expediente de oposición á las plazas de maestro compositor de música y copiante para el teatro del Príncipe, el año de 1815, á consecuencia de la convocatoria publicada de orden del Excmo. Sr Corregidor en el *Diario de Madrid*, día 5 de Abril del referido año, consta el compromiso de oponerse á la plaza de compositor firmado por Don Manuel Blanco y Camarón y sus dos coopositores D. Francisco Viñals y Don Estéban Moreno Al ser llamado el opositor Blanco para desempeñar el primer ejercicio de oposición que consistía en interpretar una pieza para clave y piano que presentaron los censores D José Lidón, D. Blas Laserna y Don Manuel Quijano, hizo presente al jurado que «no sabía cantar» (no tenía voz, sin duda) y se retiró.

Blanco y Camarón escribió la música de varias Sinfonías y Bailes.

Blanco Fernández (Isidoro Tomás) (1)

La cópia de la partida de bautismo de este distinguido músico, antecedente que tuve á la vista, no expresa la fecha en que nació, pero sí que recibió aquel sacramento el día 31 de Marzo de 1824, en la parroquia de San Pedro, de la Catedral de Lugo.

A los ocho años de edad fué admitido como niño de coro en la misma Basílica de Galicia, emprendiendo el estudio del solfeo, bajo la dirección de D. Francisco Reyero, racionero encargado de la música de Capilla, y de don Francisco Mogrovejo que desempeñaba las funciones inherentes á la plaza de organista.

Alboreaban por entonces los primeros turbulentos sucesos políticos en que tan fecundo ha sido el reinado de Isabel II, y cuentan contemporáneos de Blanco que, sorprendido una vez en el arriesgado entretenimiento de trazar con lápiz en las paredes del templo no se qué inscripciones consideradas como de carácter subversivo, acercósele un Canónigo y le dijo: «¡Eh niño! tú no sirves para la Iglesia; márchate antes de que te eche el Cabildo.»

Y, en efecto, no esperó á que la amenaza del rígido capitular tuviese realización cumplida Pero lejos de infundirle desaliento las consecuencias de la inconsciente aventura en que acababa da ser cogido, hubieron, por el contrario, de prestar á su ánimo mayores brios, empujándole á seguir con más entusiasmo la senda artística empezada á recorrer é iniciándole de lleno en los misteriosos arcanos de la música.

Cómo Isidoro Blanco procedía de familia modestísima, pronto la ley del trabajo le impuso la necesidad de ganarse el sustento, problema de no fácil solución en los pequeños pueblos donde tanto escasean los medios para subvenir á las exigencias de la vida Por eso no es de extrañar que, defraudadas sus aspiraciones en el aprendizaje de *infantillo*, se resignara á tocar el flau-

(1) El distinguido literato Don Indalecio Varela Lenzano, ha tenido la dignación de comunicarme la biografía que figura en el texto.

tin en la Banda de la milicia nacional, episodio de sus mocedades que recordaba frecuentemente y con gracejo no exento de oculta amargura.

Secretos impulsos, la voz profética del destino, algo, en fin, de lo que palpita en los recónditos senos del alma y que se sustrae á nuestra limitada comprensión, identificábale con el estudio y producíale cierta instintiva repugnancia á todo lo que se recomendaba por la sanción de la rutina. Cualidades semejantes, tan raras en la juventud abandonada á su propio esfuerzo, no menos que á los azarosos vaivenes de la fortuna, eran indicio inequívoco de que contraían arraigo en un espíritu elevado, que pugnaba por remontarse á superiores esferas buscando la realización del ideal en que se cifran soñadas venturas.

A Madrid, pués, encaminó sus pasos y al Conservatorio los condujo sin vacilar, matriculándose sucesivamente en las clases de piano, de harmonía, de composición, de canto é italiano que á la sazón estaban encomendadas á los eximios talentos de Albeniz, Aguado, Carnicer y otros maestros insignes de quienes Isidoro Blanco fué aventajado discípulo.

En el terreno particular recibió á la vez, las enseñanzas de D. Román Jimeno, y puesto en condiciones de elegir carrera, inclinóse decididamente hácia la de organista; mas antes de tocar el término de los estudios, ignoro qué linaje de circunstancias le depararon la amistad del marqués de Penaflor, apasionado *amateur* á cuyo inmediato servicio entró Blanco como profesor de música, y por esta causa cesó en su asistencia á las aulas del Conservatorio dejando la Corte para instalarse en la casa señorial que aquel opulento prócer poseía en Ecija. Sentados los reales en tierra de Andalucía, se entregó con especial esmero á la educación artística de las hijas del marqués, dos damas de suprema distinción y belleza sin par, que fueron, andando el tiempo, orgullo de la Sociedad aristocrática de Madrid, por haber una de ellas ceñido á sus sienes la egregía corona ducal de Medinaceli, y la otra la del marquesado de Villaseca.

La grata labor en que se hallaba ocupado, no le impedía, sin embargo, dedicar sus entusiasmos y energías de adolescente al cultivo de las demás ramas de la música. Organista en la iglesia parroquial de Santa Bárbara, prévios ejercicios públicos, y organizador y director de cuadritos de Zarzuela en el teatro, sus aptitudes é iniciativas iban haciéndose notar en Ecija, cuando circularon los edictos de oposición á los Beneficios de maestro de Capilla y organista de la Catedral de Lugo.

Abrumado, quizá, por la nostalgia peculiar del temperamento gallego, Blanco tomó la resolución de mostrarse aspirante al último de dichos cargos, camblando las risueñas orillas del Bétis por las melancólicas márgenes del Miño. Efectuados los ejercicios técnicos y señalado que le fué el segundo lugar en la propuesta de los examinadores, la disputada plaza hubo, no obstante, de recaer en su favor, consistiendo el hecho de su nombramiento en no haber querido someterse á órdenes eclesiásticas el compositor y pianista D. Miguel Mir, que era el designado en primer término.

La vida artística de Blanco atraviesa, desde ese momento, por un período de vertiginosa actividad, período cuya duración prolóngase hasta que la atmósfera musical de la época se modifica en Lugo, mediante el hallazgo de nuevos importantes elementos.

Por decontado acomete los estudios de la lengua del Lácio y de las ciencias eclesiásticas; conságrase luego afanosamente á la tarea de la enseñanza privada; organiza en el Casino y en el teatro los primeros conciertos de música italiana de que hay memoria en los fastos de la ciudad lucense; descubre y hace ostentosa gala de facultades apreciabilísimas como cantante: presenta y en vano sostiene rudas batallas para proscribir el uso de fórmulas caducas que imperaban en el templo; prepárase, en ocasiones diversas, para concurrir á nuevas oposiciones de organista en la parroquia de San Andrés de la Córte y en las Catedrales de Santiago y Valencia; llega á la presidencia de la Sección filarmónica del «Liceo artístico y literario» contribuyendo á cimentar el alto prestigio que disfrutó este magnífico centro, de recuerdo inextinguible; intenta, pero inutilmente, difundir la enseñanza popular implantando la institución orfeónica en el suelo gallego por medio del establecimiento de una Academia; es llamado á formar parte de los Jurados en los Certámenes verificados en el Ferrol el año de 1879 y en la Coruña hácia los dos ó tres posteriores; gana en honrosa lid la plaza de pianista del «Círculo de las Córtes;» inaugura la larga série de los conciertos instrumentales habidos en los mejores Cafés de la población; no desdeña el cultivo de la composición ni el de la literatura de la música, escribiendo artículos de crítica teatral para

la prensa y otros de índole diferente para algunas revistas; y en las postrimerías ya de su existencia como hombre y como artista, aún se defiende de los agravios del tiempo, cantando en fiestas religiosas, tocando el órgano y ejerciendo, á título de sinodal, funciones harto delicadas y enojosísimas.

El día 7 de Noviembre de 1893, falleció Isidoro Blanco en el mismo pueblo de su nacimiento. A la triste ceremonia del sepelio acudieron no pocos de los que habían sido comprofesores, discípulos y amigos suyos; la Banda del municipio le rindió justo tributo de respeto ejecutando, durante aquel acto, sentidas marchas fúnebres, y los diarios de la localidad propagaron la noticia de su muerte, poniéndola por comentario los que el cáustico *Clarín* ha llamado «*clichés* gastados de la alabanza estereotipada». Ni más ni ménos.

Las prolijas investigaciones hechas para reunir las obras musicales que constituyen toda la labor original de Blanco, dieron el resultado—no sé si completo—que el siguiente índice demuestra.

GÉNERO RELIGIOSO

Santo Rosario y Gozos á la Virgen y á Nuestro Señor de la sangre, para voces y orquesta.
Misa, *Santo Dios*, *Corazón Santo*, *despedida al Corazón de Jesus*, *Lamentos á la Virgen de los Dolores*, *y Gozos á la del Amor Hermoso*, *á la Asunción y á San Roque*, para voces y órgano.
Motete á solo de tenor.
Aria á San Agustin
Intermedio Ofertorio para orquesta.

GÉNERO PROFANO

Himno á voces y orquesta para la inauguración del «Liceo artístico y literario.»
Himno á voces solas para las fiestas locales del centenario de Calderon de la Barca.
Serenata á voces y orquesta para un juguete cómico de la «Estudiantina lucense.»
Romanza con acompañamiento de piano.

Hasta aquí la relación, á grandes rasgos trazada, de los antecedentes que afectan á la vida artística de Blanco. No con pretensiones de juicio crítico, sino á modo de corolario, cabe añadir alguna que otra consideración de índole puramente subjetiva, y en esta tarea habré de ocuparme ahora, animándome á emprender la franca y cordial amistad que por largos años me unió á tan celebrado músico.

Múltiples son los aspectos que á la observación presenta en tal concepto; pero fuerza es confesar que no bajo todos puede colocársele al nivel de la fama que le rodeó desde la fecha, ya remota, en que se posesionó del Beneficio de organista, hasta el instante de su muerte. Alguien ha escrito, no recuerdo si antes ó con motivo de tan funesto trance, que Blanco había sido compositor notable y que sus obras eran muy conocidas dentro y fuera del país gallego. Frente á esta rotunda aseveración, álzanse los hechos atenuándola con significativa elocuencia.

Amalgamar, confundir las cualidades distintivas de nuestros músicos para recabar el justo homenaje que debe tributarles la posteridad, es un lamentable error que sólo se corrije sometiendo sus manifestaciones á un imparcial y desapasionado trabajo de selección. Porque los destellos del génio no hieren con la misma luz las privilegiadas inteligencias donde vivamente le reflejan, y así pudo Isidoro Blanco ser artista brillante, y lo fué por exigencias de su temperamento, y no necesitar para la corona de los relevantes méritos, el lauro del compositor.

Cualquiera con quien Blanco se haya mostrado expansivo, haciéndole partícipe de sus confidencias, que revestían siempre carácter ingénuo, afectuoso é íntimo, no tardaría en enterarse de que sus obras jamás brotaron de la mente por voluntario impulso. Nacidas al soplo tibio que les comunicaban ineludibles compromisos, si un espíritu dominado de rigor crítico las examinara detenidamente, bien pronto echaría de ver en ellas defectos que denuncian no ignorancia, sino cierto descuido en el fraseo, en la corrección harmónica, en cuanto atañe á la distribución y órden que constituyen la estructura. De ahí el escaso caudal que produjo, dada su relativa longevidad, y de ahí el curioso dato de que Saldoni, no obstante la amistad que con Blanco había sostenido, pasara como por sobre ascuas al tocar el punto concreto de la composición, disminuyendo el alcance de la página con que honró, en su *Diccionario de músicos españoles*, el nombre del profesor de Lugo. Y es que la imaginación de Blanco, vivaz en grado sumo, no era susceptible de acomodamiento á las reglas de la técnica, que demandan profunda atención, gran fijeza, y exquisito cuidado para bordear el escollo de tamaños deslices. Su ingénita vehemencia, la alta y continuada tensión en que se mantenían sus nerviosas fibras, apartábanle del férreo yugo á que están sujetas la pluma y la batuta. Gustaba de los espacios en cuya amplitud infinita se desenvuelve libre y desembarazadamente la fantasía, y por eso se consagró en cuerpo y alma á los teclados del rey de los ins-

trumentos, satisfaciendo las ansias de su vida como artista.

¡El órgano! Si la imensa mole que forma el de la Catedral de Lugo pudiera evocar los manes de su viejo amigo, reproduciendo, á través del tiempo, las lucubraciones en que consistió la principal labor de ocho lustros consecutivos, entonces no perecería con los contemporáneos de Blanco la memoria de aquella inexhausta vena de una improvisación fácil, ni de aquellas ideas frescas, rápidas y sencillas, que surgian de su númen é iban á rendirse, flotando por las elevadas bóvedas de la Basílica, ante el trono donde la magestad de Dios permanece incesantemente expuesta á la adoración pública.

Esas condiciones de su carácter aparecen más moderadas en varios de los artículos literarios que escribió, hace ya muchos años, y logré proporcionarme al cabo de insistentes pesquisas. El que lleva por epígrafe *La Música*, revela al par de soltura en el estilo, dominio de la influencia que el arte ejerce sobre el espíritu, y conocimientos por medio de los cuáles demuestra las ventajas que á todas las clases de la sociedad reporta su estudio. Trazado con menor esmero y pulcritud el que se titula *Un artículo por compromiso*, (1) supera sin embargo, al anterior en la nota personal, que resulta exacta, peculiarísima. Es un *impromtu*, por decirlo así aplicado á las palabras, un rasgo feliz de lo que ahora llamamos *humorismo*, rasgo en el que, burla burlando, tiende á deshacer la equivocada creencia de que los músicos no pertenecen al mundo sensible en que se mueren los demás mortales, sino que pueblan la región fantástica de los idealismos, alimentándose del aire y sustrayéndose á las penosas realidades de lo que constituye la prosa de la vida.

No debió limitarse á estos dos, el número de los trabajos que redactó cediendo también á requerimientos de la amistad. Acaso por las publicaciones literario-musicales de su época anden esparcidos los restantes (2) Al género epistolar corresponde el que ha intercalado en su *Crónica de la primera peregrinación española á Roma* mi buen amigo el Presbítero y elocuente Misionero apostólico, D. Manuel Fernandez Somoza. Es un documento conciso, pero en el que resaltan la acendrada fe religiosa de Blanco, los hábitos de cortesano que había adquirido al contacto de la familia de Peñaflor. Con frases que rebosan legítimo entusiasmo, refiere á una de las personas que mas afectas le eran en Lugo, la impresión que experimentó cuando Pio IX se dignara dirigirle la palabra: «A su paso por junto »á mi, y parándose, al tiempo mismo »que su sagrada mano se extendió hácia »mi boca, *tasciate*, dijo, *passo a questo »piccolino*, y yo le respondí: *Sono il suo- »natore dell' organo di Lugo, diocesi di »Compostelle*, y otra vez me dió su mano »y tuve que repetir lo mismo, pues algo »había de decir interín no se separa- »ba.... » Y lejos de molestarle, halagábale después que le llamaran *piccolino*, aludiendo á la cortísima estatura que no le consintió recibir más órdenes eclesiásticas que las del Diaconado y Subdiaconado.

Mucho fué ganando en ello el arte, porque así pudo Isidoro ensanchar el radio de acción que hubiera tenido que reducir á la música religiosa en otro caso. Saturada como traía de ideas nuevas la inteligencia, aspiraba á difundirlas en campo donde no tropezara con el obstáculo tradicional de las anacrónicas figuras que en el templo le hacían volver los ojos á sus mocedades de *infante*. Las tareas de la enseñanza proporcionáronle presto pléyade lucida de discípulas en el canto, y entonces abordó denodadamente la magna empresa de los conciertos de ópera italiana en el Casino y en el teatro, conciertos que más tarde y con la ayuda del novel maestro Montes y del violinista Sr. Sevane, revistieron importancia excepcional en las solemnidades del «Liceo artístico y literario.» Aún sienten rejuvenecer el espíritu los que gozaron de aquellas hermosas fiestas, recordando las dulces inflexiones y la lozanía de la voz de Blanco. Y no lo extraño, porque cuando estaba *en vena de cantar*, hacía primores con su órgano sonoro y bien timbrado de tenor y con el estilo que se adaptara asistiendo á las representaciones en los teatros del Circo y de la Cruz, por cuyos escenarios habían pasado, en su época de estudios, los verdaderos maestros del *bel canto*.

El noble afán de introducir en su ciudad natal todos los progresos que la música alcanzaba, no se vió coronado por éxito tan lisonjero en el establecimiento de la Academia, destinada á la enseñanza popular. En Septiembre de 1867 pretendió implantar sobre sólidas y consistentes bases la institución orfeónica, lanzando su propósito á los

(1) Los dos figuran en el *Almanaque* editado en 1865, por la casa de Soto Freire, de Lugo.

(2) Recuerdo en este momento, los que insertó *El Arte Musical*, revista que se publicaba el año 1860 en Madrid (imprenta de A. Vicente): *Del órgano y los organistas.—Situación de éstos y su porvenir.* (núms. 6 y 7)—*El maestro Eslava y sus obras didácticas* (núm. 12)—*Orfeones musicales* (núms. 18, 21 y 22).

vientos de la publicidad, y el desvío y la falta de protección arrebatáronle la gloria, que nadie hubiera podido disputarle, de anticiparse una década á los primeros organizadores de nuestras aplaudidas ma-as corales.

Al enumerar los diversos esfuerzos empleados por Isidoro Blanco para colocarse siempre á la vanguardia de los adelantos, no es posible incurrir en la omisión de las opiniones que sustentaba en materias musicales. Isidoro, además de cultura general, contraída en largas lecturas literarias, poseía vasta instrucción artística, á la que habían servido de principios nutritivos los elementos de su biblioteca, que era abundantísima en *spartitos*, composiciones clásicas, revistas, libros de crítica, estética é historia de la música y obras eminentemente didácticas. Esta copiosa fuente de estudio é investigación, habíale convertido en erudito y conocedor de los caminos abiertos á la marcha majestuosa del arte. Por irresistible movimiento de su manera de ser, empeñábase en alardear de *modernista*, y así Beethoven en el género instrumental y Wagner en el género dramático, resultaban para Blanco los génios por autonomasia. Pero como á la vez amaba á la belleza donde quiera que la encontrase, y en todos sus actos personales destacábase la impresionabilidad marcándoles huella imborrable, concluía por descubrir una tendencia ecléctica hácia la que le conducían esas cualidades de su carácter. De ahí que los plácidos idilios de Haydn provocaran simpática sonrisa en su semblante, que se sintiera hondamente conmovido al májico conjuro de los acentos realistas, persuasivos, sublimes de Mozart, y que le sumergieran en abismos de meditación la poesía panteística de Weber y las vagas abstracciones de Mendelssohn. Si recordaba un recitado de *Norma*, un pensamiento melódico de *Lucía* ó un pasaje dramático de «su adorada» *Aida*, instintivamente levantaba las manos al cielo y parecía como que el alma revelábase al exterior, transformándose en manantial de lágrimas que corrían por las mejillas de Blanco. Y si en presencia de las partituras, sucedíanse en tropel las páginas mas vigorosas y exuberantes de harmonía á que Rossini y Meyerbeer prestaron en *Guillermo* y *Hugonotes* encanto inmarcesible, ¡ah! entonces eran dignos de contemplar los transportes de admiración á que se entregaba: ponía encima de la frente los gruesos lentes del miope, las dilatadas pupilas inyectábansele de sangre, erguíase gallardemente pretendiendo dar dimensiones de gigante á la pequeña estatura, y ahuecando la voz y dejando caer con nervioso impulso la diminuta mano sobre las hojas del libro, exclamaba henchido de frenético entusiasmo: *¡qué paquidermo!* epíteto en que solía traducir su asombro por las grandes figuras.

Quién de tal modo experimentó las intensas emociones de la música, era indudablemente artista. Y puede afirmarse que Isidoro Blanco, lo ha sido hasta los últimos momentos de la vida. Cruel padecimiento le acometió en el verano de 1873. Hallándose en turno como organista, acudió un día á la Catedral, concluídos ya los oficios litúrgicos y al observar los fieles el desórden conque recorría el teclado de su instrumento favorito, comprendieron que algo anormal le sucedía. En efecto, sus facultades mentales estaban heridas de súbdito estravío. No sin esfuerzo se le condujo á su lecho y en él permaneció durante dos largos meses privado de la razón; pero ni siquiera en las horas de exaltación delirante le abandonó el deleitoso atractivo de los sonidos. Como fugaces llamaradas de una luz que se extingue, desprendíanse de los labios de Blanco, desconcertados cantos y notas solfeadas al azar. Así le sorprendió casi el postrer suspiro, pudiendo decirse que pasó del tiempo á la eternidad en brazos del arte en cuyo servicio había cifrado los ardientes anhelos de su alma y gastado las energías de su débil organismo.

Blanco (Pedro)

Maestro de Cap. de principios del siglo XVIII, autor de un *Parce mihi* que conserva en su poder un amigo mio.

Blas (Juan de)

El nombre de este capellan-cantor figura en el *Sumario y Nómina de los gajes que se han de pagar á los capellanes, cantores etc. de la Capilla del Rey de su real casa de Borgoña en los cuatro meses del tercio primero* deste año de 1633, y en la nómina *de este tercio postrero* de 1637. En la primera nómina se le llama Juan de Blas y en la segunda Juan Sans de Blas.

Blas de Castro (Juan) Vid. **Castro (Juan de**

Blasco (Cosme)

Catedrático de la Universidad de Zaragoza. Ha escrito algunos libretos de Zarzuela y publicó unos notables artículos sobre el Teatro Principal.

Blasco (Eusebio)

Autor dramático contemporáneo. Ha escrito diferentes producciones destinadas á la música, una de las más significadas *El joven Telémaco* con cuya obra inauguró Arderius el teatro de los Bufos el 22 de Septiembre de 1866.

Blasco (Federico)

Tenor de ópera que funcionó en varios teatros de España, América é Italia. Retiróse de la escena y establecido en Milán, en donde continua (1895), se dedica á la enseñanza del canto.

Blasco (Félix)

Se educó en la Cap. del Pilar de Zaragoza como infante. Hoy desempeña el órgano de la Santa Capilla: es suplente del organista primero de la Catedral y desempeña la parte de contralto segundo.

Blasco (Jerónimo)

Actor. Fué recibido cofrade de la Congregación de N.ª S.ª de la Novena, patrona de los cómicos, el día 16 de Marzo de 1633. y trabajó en la compañía de José de Salazar, llamado *Mahoma*.

Blasco (Joaquin)

Violín primero de la orquesta del teatro del Príncipe, de Madrid, el año 1806.

Blasco (Luis)

En actas capitulares del Cabildo de la Cat. de Málaga, consta que por muerte de D. Jaime Torrens, M. de C. de dicha Cat. acaecida el día 2 de Noviembre de 1805, se nombraron examinadores de los pretendientes al magisterio á los Sres. Beltri (Salvador) y á don Joaquin Tadeo Murguia. En 15 de Enero de 1806 se consigna que «se prorrogan por un mes los edictos de oposición» para la cual se presenta en 30 de Abril D. Francisco Molet. En 21 de Marzo se lee en cabildo «una carta del de la iglesia de Zamora, fecha 10 de este mes, recomendando para el magisterio de cap. al que lo es de aquella iglesia don Luis Blasco». Consta en acta de 17 de Septiembre, que «se nombraron examinadores de las obras compuestas por los opositores al magisterio de cap., á D. Domingo Arquimbau y á D. José Pons. Vuelve á aparecer el nombre de Blasco en el acta de 24 de Abril de 1807 en la cual se dice: «Salió propuesto en primer lugar para maestro de cap. con 11 votos, D. Juan Bros, M. de C. de la Cat. de Leon, y con 2 D. Luis Blasco de la de Zamora». Procedióse á nueva votación para proponer al que habia de ocupar el segundo lugar (¿?) y «salió electo con 11 votos D. Luis Blasco, con 1 D. Juan Bros y con otro D. Vicente Palacios, M. de C. de la Metropolitana de Granada.

Léese ante el cabildo (de 10 de Junio de 1807) una carta del agente de Madrid en que avisa haberse provisto la ración del magisterio de cap. á favor de D. Juan Bros, que en 18 de Noviembre del mismo año «toma posesión del magisterio en nombre de D. Juan Bros, el medio racionero de esta iglesia, don Salvador Beltri». En 24 de Diciembre pide el maestro Bros «se autorice la ración afecta al magisterio de cap. que obtuvo por oposición, cuya petición negó el cabildo». Finalmente, en 12 de Marzo de 1808: «Leyóse una carta de D. Luis Blasco M. de C. de Zamora, fecha 1.º de este mes, en la cual comunica haberle nombrado S. M. para la ración afecta al magisterio de esta iglesia»

En igual día y mes del año siguiente 1809, consignase la toma de posesión del maestro Blasco para regir el magisterio indicado.

Parece que murió de edad avanzada (setenta y siete años) á principios del año 1828.

D. Joaquin Tadeo Murgia, acreditado organista de la cat. de Malaga, contemporáneo de Blasco escribió un folleto contra su superior gerárquico, dicho Blasco.

Blasco rigió durante muchos años el magisterio de Málaga y lo prueba el gran número de obras que dejó en el Arch. He aquí una nota de las más principales.

Invitatorio de difuntos, á 4 y á 8 (1813)
Parce mihi, á 6.
Dos *Responsorios* del primer y tercer Nocturno de la Concepción (1809)
Kalenda de Navidad (1808)
Responsorio de Reyes
2 Lamentaciones del Miércoles Santo, á toda orquesta (1819)
Otra del id, á solo.
Otras del Jueves Santo y Viernes Santo.
Un miserere á 8 (1809)
3 *Villancicos.*
Varios motetes.
Secuencia á 5 con orquesta.
5 *Kyries y Glorias*, á 8 con orquesta.
Credo imperial á 4 y á 8 con id.
Misa á 8 con id.
Varios salmos

Blasco (Nicolás)

Maestro de piano y organista que en 1814 se estableció en Reus, dedicándose á la enseñanza de dichos instrumentos. Falleció en 30 de Septiembre de 1866.

Blasco (Pablo)

Presbítero y tiple de la R. C. Murió á principios de este siglo.

Blasco (Vicente)

En el Arch. de la Cat. de Orihuela, existen obras de este maestro, de quién no conozco más detalles biográficos.

Blasco de Nebra (Manuel)

Organista de la Cat. de Sevilla, sobrino del celebrado maestro organista primero de la R. C. de Madrid, D. José de Nebra, de quién fué su más fiel imitador.

A la muerte de Nebra (Manuel), que acaeció el día 12 de Septiembre de 1784, á la temprana edad de 34 años, 4 meses y 10 días, sus herederos redactaron é imprimieron un catálogo de las obras que poseía, con objeto de facilitarlas por medio de copia á los que las solicitasen. Anunciábase ésto en la *Gaceta de Madrid* el día 30 de Diciembre del año 1785 con estos términos: «En Sevilla, calle de Encisos, casa de los Nebras, se halla una colección de 1833 piezas de clave, forte-piano y órgano, en que hizo su estudio D. Manuel Blasco de Nebra, organista que fué de aquella catedral. Falleció en 12 de Septiembre de 1784, de edad de 34 años, habiendo llegado á tocar de repente, con firmeza, valentía y expresión cuánto le presentaban. Su música (es decir, sus composiciones originales) consiste en 172 piezas: queda vinculada la familia que franquea copias á 20 reales de vellón cada pieza y la de los demás autores, según su mérito, desde 2 reales hasta 10.» Los nombres de autores extranjeros expresados en el catálogo son: Alberti, Baton, Benaut, Couperin, Carrier, Daguín, Dupré, Daudrieu, Haendel, Haydn, etc. He aquí ahora la lista de obras y el número de ellas pertenecientes á maestros nacionales: 20 obras orgánicas de D. José Elías: 12 de Ferrer: 3 fugas de Iribarren: 8 piezas de Lidón: 14 de Montserrat: 150 versillos sobre el *Pange Lingua*, de varios autores: 8 fugas y 4 versos de Sessé: 100 obras del P. Soler: 48 composiciones de D. José de Nebra: 6 del Nebra organista de Cuenca: 18 del Nebra organista de Zaragoza: 70 piezas y versos escritos á 4 en 4 pentágramas, de Vila (¿Alberto, el de Barcelona?)

Blasco y Compans (Justo) A. C.

Nació en la ciudad de Borja (Zaragoza) el día 19 de Julio de 1850. Sus padres, D. Francisco y D.ª María profesores de instrucción pública, pretendieron que estudiase leyes pero tuvieron que desistir viendo la inclinación de su hijo por la música. Estudió el solfeo con el profesor D. Félix Lorente y luego el piano con el organista de la colegiata, D. Gregorio Ladrón de Guevara. Se trasladó después á Zaragoza donde perfeccionó sus estudios de piano con D. Valentín Faura, organista del Pilar y los de harmonía con D. Hilario Prádanos M. de C. de dicho templo.

El año 1871 se trasladó á Madrid. Allí conoció al renombrado bajo D. Antonio Selva quien le enseñó el canto. Sus condiciones de voz (bajo cantante) llamaron la atención del maestro Eslava que le rogó desempeñase interinamente en la R. C. la plaza de bajo cantante, obtenida en propiedad el año 1875 por voto unánime del Jurado. El 7 de Diciembre del mismo año fué nombrado profesor honorario de la E. N. de M. y D., y en 22 de Octubre de 1890 profesor de canto.

Ha tomado parte como solista en varias solemnidades religiosas y en conciertos públicos y privados.

En 8 de Septiembre de 1886 fué nombrado Caballero de la distinguida órden de Carlos III.

Mucho se acerca á un centenar el número de obras que ha publicado este artista, la mayor parte en la casa editorial de Romero, de Madrid. Mencionaré entre las del fondo de dicha casa el tratado:

Escuela práctica para la emisión de la voz.

Como compositor de zarzuela, ha sido aplaudido en las obras, *Perico el aragonés—¡Viva la Pepa!* y especialmente, en la titulada *El Señor Castaño*, letra de D. Juan Pérez Zúñiga.

Una de las colecciones de romanzas para piano más popularizadas, editada por la casa Romero, es la siguiente:

Primera série: *Celos—Melancolía—Niñas y flores—Ayes del alma—Lágrimas fundadas—Las azucenas.*

Segunda série: *Siempre lágrimas—Lisongera—Tu más allá—El suspiro—La espuma del agua—Ave María.*

En la casa editorial Zozaya, de Madrid, ha publicado:

A la Virgen de la Almudena, romanza, letra de S. A. la infanta D.ª Paz
Mariposa, mazurka para piano.
El anillo de oro, schottiss, id.
Dulce sueño, rêverie, id.
Scherzo, id.

Blasco y Medina (Francisco Javier)

Nació en la ciudad de Valencia, el día 7 de Enero de 1857. Su primer maestro de música fué D. Manuel Penella, profesor de la escuela costeada por el

Municipio de la misma ciudad, que le inició en los principios de solfeo y piano. En los exámenes públicos celebrados en 1870 obtuvo la medalla de oro, y en los celebrados por la Sociedad de Amigos del País, al año siguiente, se le concedió otra medalla de igual clase. En 1871 se trasladó á Madrid, ingresando en el Conservatorio, teniendo por maestro de piano á D. Eduardo Compta y de harmonía al Sr. Campos. Al poco tiempo, desgracias de familia le obligaron á regresar á su ciudad natal, continuando sus estudios de piano con don Justo Fuster y los de harmonía y composición con D. Salvador Giner. En 1874 fué nombrado profesor de música de las escuelas de Artesanos En 1875 inauguró una escuela privada de piano, solfeo, harmonía, etc En 1876 se dedicó á dirigir compañías de zarzuela, habiendo actuado en los principales teatros de España, incluso los de Madrid.

En 1891 fué nombrado profesor honorario del Conservatorio de música, de Valencia. Ha ejercido en muchas ocasiones el cargo de Jurado en certámenes nacionales é internacionales. Hace poco fué nombrade director de la Sociedad de Conciertos de Alicante.

Como compositor ha obtenido los siguientes premios: 1.er accésit por su *Marcha al Progreso*, para banda, en el certámen celebrado en Cádiz, (1879) por el «Boletín Gaditano»; 1.er premio por una tanda de valses titulada *Recuerdos*, para orquesta, por la Sociedad «El Iris» de Valencia 1880; 1.er premio por la Marcha, *Amor, Fe y Patria*, para orquesta, por «Lo Rat Penat,» Valencia (1881); el 2.° premio por la Marcha para orquesta, *Iberia*, con motivo de la primera exposición vizcaína (Bilbao, 1882.) En la Exposición Regional celebrada en Valencia en 1883 por la Real Sociedad de Amigos del País, se le concedió el uso del Escudo de dicha sociedad (primer premio) por sus partituras *Un día de caza* é *Iberia*. Blasco fué honrado por el presidente de la misma con el encargo de componer una Marcha para cinco bandas militares para el acto de apertura de la Exposición, cuya marcha lleva el título de *Regional*.

He aquí la lista de obras publicadas ó ejecutadas en público:

La Esclava, habanera para piano.—*Scherzo*, id.—*Marcha al Progreso*, para banda.—*De Valencia al Grao*, paso doble, id.—*Marcha religiosa*, id. *Regional*, id.—*Hoja vuelta*, mazurka, id.—*María*, id —*Gloria á Colón*, pasa-calle, id.—*Recuerdos*, valses para orquesta.—*Los Saltimbanquis*, polka, id.—*Amor, Fe y Patria*, id.—*Iberia*, id.—*Himno*, para coro y piano.—*Marina*, para canto é id.—*Acuérdate de mi*.... romanza, id.—*Amorosa*, melodía, id.—*Atrévase usted*, habanera, id.—*La Nueva Idolatría*, coro, voces y orquesta.—*Estudiantina aguileña*, jota id.—*La Serenata*, zarzuela en un acto.—*El Vengador*, id.—*La caja de Pandora*, id.—*La segunda de la izquierda*, id.—*Graziela*, opereta en tres actos.

Entre sus obras inéditas figuran las siguientes:

Sonata, para piano.—*Sinfonía*, id.—*Alegretto*, id.—*La soledad*, nocturno para id.—*Berceuse*, id.—*Un recuerdo*, adagio para violín y piano.—*El mártir del Gólgota*, meditación para violín, viola, harmonium y piano.—*La Primavera*, sinfonía para orquesta.—*A la luz de la luna*, pieza sinfónica, id.—*Misa*, á tres voces y orquesta.—*Los Israelitas*, para voces é id.—*A un pajarillo*, melodía, canto y piano.—*Todo estaba previsto*, zarzuela en un acto.—*Otra zarzuela* en un acto, sin título.—*Un pachá de siete colas*, zarzuela, un acto.—*Las fiestas de Vista-hermosa*, id.—*Galicia*, id. dos actos.—*Ruivan*, drama lírico en tres actos.—*Prontuario de instrumentación*, obra didáctica.

Blazquez y Villacampa (Mariano)

Nació en Madrid el año 1854 Se matriculó en la E. N. de M. y D. el año 1868 y en el de 1875 obtuvo en este establecimiento el primer premio de composición. En un certámen celebrado el año 1879 en el Ferrol obtuvo el primer premio y dos menciones honoríficas por las siguientes composiciones: *Esperanza*, sinfonía: *Las ciencias*, marcha y *Vexille Rugis*, coro.

Ha publicado:

Manual de Música... Madrid, G. Estrada, (1879)

Boada (Juan de, ó de la)

Autor de algunas zarzuelas que segun se afirma se cantaron en el Buen Retiro en tiempo de Felipe IV.

Boada (Fray Jacinto)

Natural de Tarrasa (Cataluña) estudió música en el monasterio de Montserrat siendo discípulo del P. Casanovas. A los 16 años tomó el hábito de monge benedictino y á los 20 fué nombrado maestro del colegio de escolanes. Entre sus discípulos figuran el P. Brell, el maestro Viñals y Riva, el P. Palau, los maestros Oller y Blanch, el organista Punti, el compositor y organista Dauna y, entre otros que seria largo enumerar, D. Baltasar Saldoni.

Compuso infinidad de obras para el servicio del monasterio que desgraciadamente no acusan grandes conocimientos técnicos. En la época del padre Boada hallábase la música religiosa en el período de decadencia que á no tardar dejeneró en corrupción y hasta en perversión.

Murió á la avanzada edad de 88 años el dia 24 de Mayo de 1853.

Boca (Jerónimo)

Profesor de música que vivía en Madrid por el año 1786.

Bocòlo (Eusebio)

Hallábase el año 1791 en Zaragoza dirigiendo la orquesta del teatro

Boccherini y Calonge (Alfredo)

Escribió:

Apuntes biográficos y catálogo de las obras de este maestro, publicadas por su biznieto..... Madrid, imp. y lit. de A. Rodero, 1879, en 8.° de 40 págs. con retrato y firma del maestro *Luis Boccherini.*

Dignos de encomio son los *Apuntes* citados, escritos por el biznieto del celebrado compositor italiano, para que España, que tiene pendiente con Boccherini una deuda de gratitud, conozca su nombre como lo conocen y lo admiran en el extranjero. El Sr. Boccherini y Calonge tuvo presentes para redactar estos apuntes, además de los documentos que guardan los biznietos, cartas y originales, las biografías publicadas en el extranjero, y especialmente, la que en 1851 dió á luz en París, Mr. Picquot, que á su juicio es la más exacta y detallada de todas.

Bodega (J.)

En los Catál. del editor de Madrid, D. José Campo y Castro, figuran algunas obras de este compositor

Boecio (Ousende)

«Músico notable de Orense, de quien no tenemos más noticias que las que nos suministra su epitafio: *Boecio de Ousen... juvenis favoribus Ricmyte in artibus benerabilis. Obiit decyma octava die setembris anno MDXIII.*» Apunte tomado de D. Manuel Murguía. Vid. núm. 5, (1.° Sepbre. 1878) de *La Ilustración de Galicia y Asturias.*

Boibia (.....)

Ciego de nacimiento y guitarrista afamado, condiscípulo del notable Jaime Ramonet (Vid. este nombre) también ciego de nacimiento.

Boix (José)

En el Arch. de la Cat. de Segorbe se conservan algunas obras de un maestro de este nombre, entre otras, un *Miserere* con acompañamiento de arpa.

Boix y Frutxet (José)

Autor de algunas composiciones para guitarra. Murió en Gerona en 8 de Diciembre de 1887.

Boixet (Sebastian)

Organista catalán. Establecido en Montpellier, después de terminada la primera gerra civil, adquirió en la capital del Herault cierto renombre como organista y maestro de harmonía y composición. Si no anduo trascordado, el compositor francés Paladilhe recibió las primeras lecciones de *Monsieur Sebastien* ó del «maestro español», como le llamaban en Montpellier.

Boj (Martin)

Segundo premio de piano de la E. N de M. y D. de Madrid. Fué nombrado repetidor de piano de dicha Escuela en 8 de Noviembre de 1883.

Bolaño (Manuel)

No se asuste el lector al leer las siguientes *aleluyas* impresas, para mayor edificación, en una *Galería biográfica de músicos gallegos*, Coruña, 1874, págs. 20 y 21. «Distinguido mastro compositor nacido en la ciudad de Lugo. En la catedral de dicha ciudad fueron *depositadas* algunas obras suyas, *según nos han asegurado;* pero ignoramos si existen allí en la actualidad. Bolaño distinguióse en el género religioso. Las *misas* particularmente, fueron escritas *á toda orquesta y órgano*: las otras piezas con especialidad los *salmos*, *salves*, *letanías* están escritas para voces y órgano. Hay una *Salve Regina*, de Bolaño, escrita á grande orquesta, cuyos instrumentos son dignos de citarse»: (¡Apunten! ¡Fuego!): «7 arpas (á dos partes), 4 chirimías, 4 bajoncillos, 2 guitarras» (¡Pum!) «4 violas, 4 trompas 2 trombones, 2 flautas, 1 flautín, bajo y violón» (¡Prrrum!) «*Para el siglo* 16 este número de instrumentos *reunidos* bien podría llevar el pomposo nombre de *grande orquesta*, como en la partitura se lee». (Y en el siglo 19, tambien) «*Los papeles* de arpa están escritos en un solo pentagrama, los de trompa en clave de *fa* en 4.ª línea, y el de bajo alguna vez en clave de *sol* Manuel Bolaño falleció en 1519», (despues de escribir la *Salve)* «segun se cree, *siendo bastante joven*, y dejando, *no obstante* un crecido número de alumnos aventajados».

Barbieri, Murguía, Arana y otros escritores fustigaron como lo merecían tales dislates, verdaderas desvergüenzas históricas *in anima vili* del sufrido lector. *Cur ego si nequeo, ignoroque*—dirá el desatentado historiador,—*poeta salutor?*

Bolay (.....)

En los libros de los comediantes se dice que fué músico antiguo y que sa-

lió en el mismo día á las tablas con Jerónimo Vallejo.

Bölh de Faber y Larrea (Cecilia)

Nacida en Suiza, educada en Hamburgo y casada por tres veces en Andalucía, movióse á la recolección, más bien que al estudio, de coplas populares: «más bien por un sentimiento de amor al país en donde su madre había nacido y por ser hija del célebre comentarista del Teatro Calderón y admirador de la poesía nacional española, que con un espíritu verdaderamente científico..... (1) Fué de las primeras que tuvo la osadía de recoger y levantar del suelo las primorosas flores de los fértiles campos de la fantasía andaluza».

A esta órden de ideas ó al puramente *folh-lorico* se refieren sus publicaciones tituladas:

Cuadros de costumbres populares andaluces, por Fernán Caballero (2).—Sevilla, Geofrín, 1852.

Cuentos y poesías populares andaluces, coleccionados por Fernán Caballero.—Sevilla, Imp. de *La Revista Mercantil*, 1859.

Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares é infantiles, recogidos por Fernan Caballero.—Madrid, Fortanet, 1877.

Bolivar (Fray Juan)

Fraile agustino. Compuso tres tomos de Música para servicio del coro de P.P. Agustinos de Manila (Filipinas).

Murió en 1754.

Bomtempo (Juan Domingo)

Nació en Lisboa en 1775 (3) y segun otra opinión (4) en 1781. En 1806 abandonó su patria para cultivar en París sus bellas disposiciones para la música. Permaneció allí bastante tiempo siguiendo después sus peregrinaciones artísticas hasta Londres. Hállase de nuevo en París el año 1818 huyendo del clima inhospitalario de Inglaterra. Dióse á conocer en París y regresó á su patria en donde vivió hasta su muerte ocurrida en Lisboa el 13 de Agosto de 1842. (5)

Bomtempo fundó en Lisboa la primera Academia Filarmónica, que alcanzó corta vida. Director de la sección de música del Conservatorio, en 1833 fué nombrado maestro de Doña María II y de la Infanta Doña Isabel María, condecorado con la encomienda de Cristo y ultimamente director de orquesta de la corte, después de la entrada de Don Pedro IV en Lisboa.

He aquí una nota de sus obras principales, publicadas en París, Inglaterra y algunas en Portugal:

1) *Primer concierto de piano con ac. de orq.*
2) *Segundo id.*
3) *Sonatas para piano*, una de ellas impresa en París (1803).
4) *Diferentes fantasias y aires variados* para p. y orq.
5) *Variaciones sobre el fandango.*
6) *Variaciones sobre el Himno nacional inglés.*
7) *Messe de Requiem à quatre voix, chœurs et grand orchestre avec ac. de piano à défaut d' orchestre, ouvrage consacré á la memoire de* CAMOENS *par..... Ches A. Leduc, Paris.*
8) Varias *Matinas.*
9) *Responsorios de difuntos.*
10) *Misa solemne con coros y orq.*
11) *Misa de Requiem* para los funerales de Doña María I.
12) Id. para id. de Don Pedro IV.
13) *Método de piano-forte...* Londres, 1816.

Escribió mucha música sagrada y la ópera *Alejandro en la India*. (Biog extractada de la que publicó Vasconcellos en *Os mus. portuguezes.*

Bonafonte (Desiderio)

Presbítero y organista de la colegiata de Soria el año 1868.

Bonafós (Martín)

Maestro y organista de la Cat. de la Seo de Urgel. Falleció en 1865 á los setenta y un años de edad. Nació eo Ripoll (Cataluña.)

Bonamich y Colomer (Francisco)

Nació en Vich en 28 de Octubre de 1779. Se ordenó sacerdote y en 1818 fué nombrado M. de C de la Cat. de Vich en donde murió en 22 de Mayo de 1853. Dejó escritas varias composiciones. En el Arch. de Orihuela se conservan todavía algunas.

Bonastre (Rafael)

Fagotista de fines del siglo pasado. Estudió música en el colegio de Montserrat. Durante la guerra de la Independencia estuvo de músico en la división del general inglés Boche. Obtuvo después la plaza de primer fagot de la Cat. de Murcia, en donde falleció el año 1848.

Bonastre y Canosa (Pedro)

Nació en Anglesola (Cataluña) el año 1817. El día 7 de Septiembre de 1840 tomó posesión de una plaza de tiple segundo de la R. C., de Madrid.

Bonaval (Bernal de)

Poeta y trovador galecio-lusitano.

(1) Don Antonio Machado y Alvarez.
(2) Pseudónimo de la autora de referencia.
(3) I. F. de Silva, *Dic. Biobliog.*, vol III, página 363.
(4) Fétis.
(5) Fétis dice que murió el año 1847.

Bondia (Ambrosio)

Autor dramático que publicó en Zaragoza alguna comedia y varias poesías líricas, en una edición rarísima titulada:

Cytara | de Apolo | i parnaso en | Aragón. ... Zaragoza, Diego Dormer | Año MDCL en 4.° *de* 343 *fols señalados desde el sexto, A—P. p. p. p.*

Bonem (Natal Jácome)

Publicó este autor portugués de quien no habla Vasconcellos (*Os músicos portuguezes):*

Tratado dos principaes fundamentos da Dança... Coimbra, na officina dos Irmaos Ginhoens, 1767, en 8.°

El tratado es una copia servil de varios autores franceses, *la Coreografía* ó arte de escribir la danza, de Fenillet (1701), *el maestro de danza* de Rameau (1734), Bocham, Pécour, etc.

Bonet (Bernardino)

«Escritor de música. Escribió la de algunas *chanzonetas* para la fiesta de Navidad». Apunte tomado de *Galicia en el último tercio del siglo* XV—*Música* (págs. 544 y 545), del ilustre historiador y arqueólogo Dr. D. Antonio Lopez Ferreiro, Santiago, 1833.

Bonet y Vallverdú (Ramón)

Nació en 30 de Noviembre de 1830 en la ciudad de Valls, provincia de Tarragona. Sus maestros fueron, el Padre Juan Miret, religioso exclaustrado, organista que fué del Convento de Carmelitas de Valls, y D. José Barba, Pbro, Maestro de Capilla de la parroquial Iglesia de Santa María del Mar en Barcelona.

Recibió las enseñanzas de solfeo, violín, piano, órgano, harmonía, contrapunto, fuga y composición. Cultiva el piano y órgano.

Se dedica á composiciones del género religioso

Es organista beneficiado de la Catedral Metropolitana de Tarragona y ex director de la Capilla de música y orquesta de la misma Basílica.

Ha sido Presidente examinador en las oposiciones de organista de Barcelona, de maestro de capilla de Tortosa, de primer organista de Cádiz, de Catedrático de música del Instituto Provincial de Tarragona, de los beneficios de tenor y contralto de la propia Catedral Basílica, así como también de beneficios de Sochantres y Salmistas de varias Catedrales

Discípulos suyos son: D José M. Benaiges, organista primero de la Real Capilla de S. M. en Madrid; D. José Roig, Pbro. organista de la Catedral de Barcelona; D. Miguel Ruć, Pbro., maestro de capilla de la Catedral de Gerona; D. Juan Ferré, Pbro., maestro de capilla de la Catedral de la Seo de Urgel; D. Eudaldo Melendrez, ex-maestro de capilla de la misma Catedral; D. Francisco Palau, Pbro., ex-organista de la misma catedral; D Antonio García, organista segundo de la catedral de Cadiz; D. Isidro Almenara, Pbro., maestro de capilla y organista de Tremp; don Emilio Sabater, concertista de piano residente en Madrid; D. José Andreu, laureado á la edad de 16 años con el premio único en el certámen celebrado en Barcelona con motivo de la Exposición Universal; D. José Galves, organista 1.° de la Cat. de Cádiz: D Miguel Borrell, D. José Basbat y D. Matías Aguadé, directores de ópera; y D. Ramón Blay, que alcanzó el primer premio en otro certámen de música religiosa, que consistió en la composición de una Cantata sobre el tema *Tu es Petrus*, dedicada al Papa León XIII.

Cúpole el honor de ser llamado para inaugurar el magnífico órgano que el Excmo Sr. Marqués de Comillas mandó construir para su Iglesia—Panteón en su grandiosa quinta de recreo en Comillas, donde permaneció por espacio de dos meses para tocar varias veces dicho instrumento en presencia de los Reyes D. Alfonso XII, D.ª María Cristina, Real familia y esclarecida nobleza de la Córte.

Fué nombrado por su Prelado para dictaminar varias cuestiones de música religiosa por encargo de la Sede Pontificia, que debían ser objeto de discusión en las sesiones del Concilio Vaticano.

Ha sido también nombrado por la Ilustre Junta del Cuarto Congreso Católico de Tarragona, único examinador de las obras musicales presentadas al referido Congreso.

Posée el diploma de admisión en la Sociedad de Autores y Compositores de música, fundada en París; así como tambien el título de Socio Director de música en el Círculo Católico de Tarragona; el de individuo del Jurado calificador en el Certáman Coral del Gran Festival celebrado el año 1886 en la propia ciudad; el de individuo de la Sociedad de Maestros y Organistas compositores, establecida en París; el de la Música religiosa, fundada en la ciudad de Milán; el de socio honorario del Coro *El Ancora*; el de la sociedad coral *Euterpense*; y el de la Sociedad de Conciertos de Tarragona.

Ha dirigido las Misas á grande orques-

ta que, en sufragio del alma del malogrado Rey Don Alfonso XII, se cantaron en la Catedral de Tarragona; así como las de la Reina María Cristina, madre de Isabel II, de la Reina D.ª María Victoria, del Presidente del Congreso D. Juan Prim, de D. Cándido Nocedal y otros personajes.

Las obras musicales compuestas por el Rdo. D. Ramón Bonet, publicadas y editadas en Barcelona, Madrid, Sevilla y Granada, son las siguientes:

1) *Método de Solfeo.*
2) *Idem. de Música vocal.*
3) *Idem. de Piano.*

INSTRUMENTALES DEL GÉNERO DE SALÓN:

4) *Varias piezas para piano.*
5) *La Gaita y el Tamboril*, colección de cantos populares sin palabras, para piano.
6) *Ampliación de un Tema patético* para piano.

INSTRUMENTALES DEL GÉNERO RELIGIOSO:

7) *Colección de varias piezas*, para órgano solo.

VOCALES INSTRUMENTALES DEL GÉNERO DRAMÁTICO-RELIGIOSO:

8) Varias piezas para canto y piano (inéditas) de una Zarzuela religiosa *Moisés y Aarón.*

VOCALES INSTRUMENTALES DEL GÉNERO RELIGIOSO:

9) *Trisagio* á 4, en *Mi b*, obra 60.
10) *Idem.* á 3, en *fa*, ob. 61.
11) *Idem.* á 4, ob. 71.
12) *Tres Trisagios* á 4, ob. 72, 73 y 74.
13) *Cinco idem.* á 3, ob. 75.
14) *Cinco idem.* á 2, ob. 76.
15) *Trisagio pastoril* á 2, ob. 77.
16) *Rosario á 3 voces blancas*, ob. 78.
17) *Varias Letrillas* para el mes de Mayo.
18) *España penitente* á 3, ob 81.
19) Glosa sobre el Himno *Verbum Supernum*, á una voz y órgano obligado, ob. 82.
20) Glosa sobre *Pange lingua*, á una voz y órgano obligado, ob. 83.
21) *Miserere* á 4 voces y coro con cuarteto de arco, ob. 70.
22) Gran *Misa pastoril* á 4 voces y coro, órgano y cuarteto de arco, ob. 30.
23) *Regina cœli lætare* á 7 voces y órgano, ob. 31.
24) *Lamentaciones* para Jueves y Viernes Santos, á 3 voces y harmonium.

Bonet de Paredes (Juan)

Bonet de Paredes fué natural de Orihuela. En 1688 desempeñó el cargo de Notario de la Inquisicion de Toledo; en 1691 el de Capellán de las Descalzas Reales de Madrid, y en 1706 el de M. de C. de la Cat. de Toledo, en cuya ciudad murió en Febrero de 1710, sucediéndole en el magisterio D. Miguel de Ambiela.

Compuso varias obras religiosas y algunos *Tonos* y *Solos* humanós.

Bonfante (Pedro)

«De la Habana, profesor de piano, jóven, modesto y con algún porvenir artístico. Escribió bellísimas contradanzas y trabajó con mucho entusiasmo y constancia en el antiguo Liceo, de cuya sección de música fué director durante algún tiempo. Murió hace años.» (S. Ramirez, *La Habana artística.*)

Borbón (Antón Lucas de)

Uno de los *Menestriles altos* que figuran en la lista de *Officiales de la casa de la Reina catholica Doña Isabel, del año* 1498.

Borbosa (Carlos)

Fué director de la Banda Municipal de Zaragoza.

Borbosa (Jacinto)

Dirige actualmente (1894) la Banda de Música del Hospicio, de Zaragoza.

Bordalonga (Antonio)

Natural de Castalla (Alicante). Ganó una plaza de salmista de la R. C. de Madrid, que desempeñó desde el año 1836 hasta 1.° de Noviembre de 1853, en cuya época pasó á Santiago de Cuba á desempeñar el magisterio de Cap. de aquella catedral. Fué discípulo de los maestros Carnicer y Jimeno (Román). Murió en Santiago de Cuba el día 6 de Abril de 1858.

Bordalonga (José)

Antiguo organero encargado de reformar y reparar los desperfectos sufridos por los órganos del Escorial construídos por la familia Brebos. El autor de la *Descripción de la gran Basílica del Escorial*, Antonio Redondo, ofrece algunos detalles interesantes sobre los *Organos del Escorial* (3.ª parte, pág. 865), los citados organeros y el Bordalonga autor de este señalamiento. «Desde donde termina la sillería hasta la gran cornisa que dá vuelta al templo, están las paredes pintadas al fresco, y en medio de éstas, colateralmente hablando, hay á cada lado un órgano descansando encima de la sillería alta, sobre la que apoya un balcón de bronce, donde se colocaban los músicos cantantes. Estos dos órganos son grandes y bellísimos: las cajas son de pino de Cuenca dorado y bruñido y constituyen dos trozos de órden corintio, de lindo gusto y buen trabajo, parecidos á los que adornan á los otros principales colocados en la iglesia, y que hemos dicho están inservibles. Tienen de ancho 20 piés, y su altura es proporcionada. Fueron construídos, como todos los demás de aquel

templo, por Masigiles (1) y sus hijos, y el de la derecha fué modernamente aumentado y reformado por D. José Bordalonga.

Bordas (Antonio) Vid. **Fernández Bordas (Antonio)**

Bordas (Francisco)

Uno de los dos primeros fagotes que hubo en la C. R. según aparece en las constituciones que empezaron á regir el año 1756, en cuya época figuraban como organistas los maestros D. José Nebra, D. Antonio Literes y D. Miguel Ravaza ó Rabassa. Francisco Bordas gozaba el sueldo de 7,000 reales anuales y una pensión de 2,000 reales por merced particular de Fernando VI.

Bordázar de Artazu (Antonio)

Publicó:

Idea de una Academia Mathemática, dirigida al serenisimo señor Don Felipe, Infante de España.... Valencia, con licencia de los superiores, por.. .. 1740.

Proyecto curioso. Divide el autor la música en especulativa y práctica: la especulativa en *ortología, glotología, fonocámptica* y *harmónica*: y la práctica en *vocal é instrumental*.

Borderia (Fray Agustin)

Tengo noticia de este maestro por el borrador de una *Salve á* 4 que se conserva en el Arch. de la Cat. de Córdoba. En el borrador se consigna la fecha de la composición, 1794, que parece original.

Bordoy (Luisa)

Actriz, mujer de Juan de Bordoy, que formó parte de las compañías de José Salazar y Antonio de Prado.

Borgueres (Juan)

M. de C. de la iglesia de Santa María del Mar, de Barcelona. Rigió el magisterio desde 30 de Julio de 1612 hasta 7 de Abril de 1616.

Borja (San Francisco de)

Nació en Gandía (Valencia) en 1510 y murió en 1570. Fué paje de la Infanta Catalina, Marqués de Lombay, Duque de Gandía y caballerizo mayor de la Emperatriz Isabel. Acompañó á Cárlos V á la guerra de Africa contra Barbaroja, y luego á la expedición de Provenza; gobernó á Cataluña en calidad de virrey, pero habiendo hecho dolorosa impresión en su alma la muerte de la Emperatriz, su protectora, la de su amigo Garcilaso de la Vega, y la de su esposa, renunció á todos los títulos y entró en la Compañía de Jesus, que le considera como su segundo fundador.

El jesuita P. Eusebio Nieremberg, en su *Historia del Duque de Gandia San Francisco de Borja* (Madrid, 1641) dice que fué uno de los mejores compositores del siglo XVI y excelente cantor. Compuso en el género sagrado una *Misa*, un *Magnificat* y otras varias obras que fueron muy respetadas y escuchadas en España é Italia. «En Roma — añade — siendo general de los jesuitas y convaleciente de grave enfermedad, puso en excelente música el salmo 118 *Beati immaculati in via, qui ambulant in lege Domini*». (1)

Los *cuatros* y *cantadas* del género profano compuestos, segun parece, por el Duque de Gandía, tuvieron gran aceptación.

Para conocer al Duque de Gandía literato consúltese el apéndice al tomo II pág 58 del *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, de Gallardo. En cuanto al músico, aparte del documento musical que inserta Soriano Fuertes en su *Hist.*, tomo 2.° pags. 113 y siguientes, y de cuya autenticidad no respondo, puedo dar noticia de una composición, especie de representación litúrgica, atribuida á San Francisco.

En un libro manuscrito que empieza: «Crónica del Real Monasterio de la Seráfica Madre Santa Clara de la Ciudad de Gandía, escrita por el P. Fray José Llopis, franciscano, en el año 1781», (libro I, cap. XVIII párrafo segundo), se dice: «Uno de los privilegios que hacen venerable la Real Casa, y al parecer concedido por el Sr. Alejandro VI (2), es el que se conserva el cuerpo del señor en el monumento hasta la mañana de Pascua. Para que esta ceremonia se hiciese con más solemnidad, instituyó el Santo Duque (de Gandía), que el Viernes Santo, acabados en la Colegial los Oficios, pasasen de ella á Santa Clara dos canónigos y dos sochantres con cuatro beneficiados á pasar el cuerpo del Señor del Monumento mayor, en donde había estado desde

(1) Maese Giles Brebos, el más ilustre de todos los organeros y organistas flamencos que llevaron este apellido. Murió en 6 de Julio de 1584. Sus cuatro hijos terminaron la obra de su célebre padre.

(1) «Al culto del Sacramento—dice el biógrafo R. P. Juan Mir y Noguera, S. J. (Valencia, 1895)— consagraba su pericia musical, que era exquisita y rara .. «Lo que componia era todo para el culto di»vino, y á canto de órgano—escribe el Cardenal »Cienfuegos (Vida de S. Francisco de Borja, Lib, »II. cap. II, párrafo 19), siendo tan celebradas sus »obras, que se cantaban en muchas iglesias catedra»les, buscándolas con ánsia los maestros de capilla».

(2) Natural de Játiva, sucesor del papa Inocencio VIII.

el Jueves, á otro menor, que en la misma iglesia habia para que en él se conservase hasta la mañana de Pascua. Instituyó, así mismo, que al rayar del alba de la mañana de la Resurrección, fuese todo el cabildo en procesión al Monasterio de Santa Clara, y sacando el Cuerpo del Señor de dicho monumento cantando *Himnos y Motetes*, que el mismo Santo Duque compuso y puso en solfa, segun es tradición lo llevan en procesión por las calles vecinas al Monasterio, y al pié de ella, dejándolo encerrado en el Tras sagrario, se volviese en la misma forma á la Colegial».

Esta nota está sacada del original que se conserva en el expresado convento de monjas Clarisas. Poseo una copia de la «Música que se cantaba por la Capilla de la Iglesia Colegial de Gandía, en el convento de Santa Clara de la misma, en las ceremonias referidas.»

He aquí en extracto lo que contiene esta *Música, atribuida*, según tradición, á San Francisco.

«Llegado el clero á Santa Clara, se irá en procesión al monumento. Puestos todos de rodillas el Preste y los Ministros cantan en melopea de canto llano:

Plange quasi virgo plebs mea, etc.

Dos clérigos continuan:

Accingite vos, Sacerdotes, et plangete etc.

Responde el Coro:

Quia veniet dies etc.

Preste y Ministros:

Populo meus, quid feci tibi etc.

Responde el coro:

Sanctus Deus, Sanctus fortis etc.

Se levantan todos. El Preste toma el Santísimo Sacramento y empieza la procesión mientras canta el Coro el responsorio: *Rescesit Pastor noster, etc.* En llegando la procesión al pórtico se paran todos, se inciensa al Señor, y los Ministros y el Preste, cantan:

Popule meus, etc.

Responde el Coro, siempre en la misma melopea sencillísima:

Sanctus Deus, Sanctus fortis etc.

Prosigue la procesión: el coro canta el Responsorio: *Ecce vidimus eum* etc.

En llegando la procesión á las primeras gradas del monumento vueltos el Preste y Ministros de cara al pueblo, cantan por tercera vez:

Popule meus etc.

Y responde de nuevo el Coro:

Sanctus Deus, Sanctus fortis, etc.

Mientras los oficiantes suben las gradas canta el Coro:

Jerusalem luge, et exue te vestibus, etc.

En el momento de colocarse el cuerpo del Señor en el Sepulcro, que debe ser en el Monumento menor, canta el Coro:

Cum autem venissent ad locum ubi sepeliendus erat Filius meus, etc.

Cerrado y sellado el sepulcro, canta el coro:

Sepulto Domine, etc.

Murmuran dos clérigos el *In pace factus est locus iste* y el coro añade: *Et in Sion habitatio ejus.*

El Preste dice la oración: *Respice, Domine*, y termina la ceremonia del Viernes Santo.

En la del Domingo de Pascua de Resurrección, entona el clero el responsorio:

Dum transisset sabbatum

que se canta mientras se dirige desde la Colegial á Santa Clara.

En llegando al pórtico del convento dos infantes de coro con traje de ángel, cantan desde la parte de adentro y detrás de la puerta el verso siguiente en estilo polifónico, propio de la época:

Quem queritis in sepulcho, etc.

Responde el Coro, á 4, en el estilo polifónico indicado:

Jesum Nazarenum, etc.

Prosiguen los dos tiples:

Non est hic, etc.

y concluido este verso, el Subdiácono da un golpe á la puerta que se abre de repente, y al entrar la procesión, mientras se dirige al sepulcro, los ángeles cantan:

Venite et videte locum, etc.

Concluido el verso anterior suben al sepulcro un angel, Maria Magdalena y las dos Marias. El angel lleva corona en la cabeza y palma en la mano, y las tres Marias llevan en las manos vasos llenos de aromas y bálsamos. San Juan y todos los demás personajes se quedan al pié del sepulcro. Mientras el angel descubre el sepulcro el coro canta á 3, (tiples 1.°, 2.° y bajo):

Quis revolvit nobis lapidem, etc,

Terminado este canto, el angel y las tres Marias vueltos de cara al pueblo, entonan al unisono:

Surrexit Christus

Responde el coro:

Deo gratias

Los cuatro personajes bajan 3 gradas y vuelven á entonar al unisono un tono mas alto el *Surrexit* que responde á tono el coro con el *Deo gratias*. Repiten todos lo mismo un tono mas alto conforme bajan las restantes gradas y mientras se descubre al Santísimo Sacramento entona el coro un *Alleluia* á 7.

Retírase la procesión mientras se canta á 4, *Dic nobis Maria*: responde el coro al unisono *Victime Paschalis laudes* y se repite el *Dic nobis*: responde otra vez el coro *Sœpulchrum Christi* alternando con el á 4 *Dic nobis*, y da fin la ceremonia cantando el coro *Scimus Christum surrexisse, etc Amen*.

Borja (Pantaleón de)

Actor. Estuvo casado con una Luisa cuyo apellido no se expresa, y se ahogó en la barra de Huelva el año 1678.

Bornás (Gregorio)

Alumno que fué de la enseñanza de composición de la E. N. de M. y D. Autor de varias obras teatrales y de coros para Orfeones. Dicector que ha sido de compañías de zarzuela y sociedades corales. Profesor de las sociedades El Fomento de las Artes y Centro Instrucción del Obrero.

Borobia (Pedro Gerónimo)

Este maestro es conocido por la censura favorable que dió en la cuestión Valls (Vid. *Albors*). Aparece firmada en Sigüenza á 20 Julio 1716. (Vide *Valls, Respuesta*, 1716.)

Borobia (Ramón)

Dirige actualmente un teatro de aficionados de Zaragoza, llamado Larripa. Fué infante del Pilar y ha estudiado composición en la Escuela de Música establecida en aquella localidad.

Boronat (Eliseo)

Mosen Eliseo Boronat fué diestro iluminador de libros de coro de la Cat de Segorbe por el año 1672.

Borrás de Palou (Juan)

Profesor de música.

En 1889 publicó un *O salutaris* para canto y harmonium.

Borrell y Prats (Modesto) A. C.

Nació en Mataró el 1.° de Diciembre de 1843. Su padre D. Francisco, profesor de instrucción, cálculo mercantil y teneduría de libros, tocaba la guitarra por música y le dió las primeras nociones de solfeo. A los 9 años le hizo aprender la música bajo la dirección del profesor de piano D Francisco Vidal. Continuó más tarde el solfeo con el notable profesor de fagot Agostini. El tercer profesor que tuvo, le enseñó el piano y un poco el contrabajo, y más tarde el piano, D. Ramón Vidal. Pasó dos años en Barcelona, poniéndose á las órdenes del acreditado pianista D Eusebio Font, uno de los que cultivaban entonces la música clásica. Estudió la primera parte del método de contrabajo del célebre maestro Bottesini, que trata del contrabajo en la orquesta. Además, el reputado maestro compositor D. Gabriel Balart, le enseñó la reducción al piano de las óperas más corrientes. Marchó á Santiago de Cuba en Septiembre de 1865: su afición dominante, la música, le proporcionó enseguida relaciones, tocando en el Club de San Cárlos y dando lecciones. En Junio de 1867, tomó parte como solista en dos conciertos en el Teatro de la Reina. En Marzo de 1868 terminó una *Teoría Musical*, que dedicó á la Academia de Música de la Habana y editó en Santiago de Cuba D. Miguel A. Martínez. En Febrero de 1869 fué de primer organista á la Catedral de Santiago, el maestro D. Antonio Guastavino; Borrell le manifestó deseos de tomar lecciones de harmonía con él, y empezó á estudiar el tratado del maestro D. Hilarión Eslava. En el mes de Febrero de 1870, dejó Borrell todas las lecciones que tenía para entrar junto con D. Antonio Guastavino en el seminario de S. Basilio el Magno, como manteísta, con el propósito de ordenarse. Allí permaneció pocos días, pués habiendo recibido la noticia del fallecimiento de su señora madre, dejó los hábitos que vestía y salió del Seminario, volviendo á tomar casi todas las lecciones que antes tenía Al dejar el Seminario á disgusto del Sr. Guastavino, cursó por correspondencia la harmonía con el profesor del Conservatorio de Madrid, D. José Pinilla. Escribió, y editó en casa de D. Andrés Vidal y Roger unos Lanceros, *Los rizos de una cubana* y una *Cuadrilla, La clef dans la pô.he*. En Agosto de 1870, fué nombrado pianista del Círculo Español de Santiago de Cuba, cuya plaza desempeñó hasta su regreso á España en 1874. En Febrero de 1871, hizo oposición á la plaza de primer organista de la Catedral, que había dejado vacante D. Antonio Guastavino al ascender á maestro de capilla.

En Abril del mismo año quedó vacante la plaza de contrabajo de la capilla de música de la Catedral, que solicitó y obtuvo. En Abril de 1872 escribió una Misa á tres voces, órgano, figle, violoncelo y contrabajo, que donó

al cabildo. Antes de ausentarse de Santiago en Marzo de 1874 organizó un concierto de despedida en la Sociedad Filarmónica En Mayo regresó á España, fijando su residencia en Barcelona. En la primavera de 1876, formó parte de la orquesta que se formó para el Teatro Principal, dirigida por el maestro D. Juan Goula (padre), cuando se estrenó la ópera *Aida* en Barcelona.—En 1877, publicó por el editor D. Valentín de Haas, 4 danzas cubanas para piano *Recuerdos de Santiago, Mamá, la danza del güizo, El champagne de Cristianita* y *El dulce mirar de Anita*. Mas tarde hizo editar por D. Manuel Salvat varias piezas digitadas muy fáciles, entre otras los valses *Rafaelín, El clavelito, Ya viene papá* y *La niña aplicada*, las polkas *Lolita* y *La pianista de Salás* y la mazurka *Los días de la abuelita*. Permaneció en Barcelona hasta Octubre de 1886 en que marchó para Buenos-Aires. Al llegar á Rio Janeiro, supo que en la República Argentina había el cólera, por lo cual se detuvo en Montevideo tres meses. En dicha ciudad escribió una *Salve* á dos voces y órgano que se cantó en la Catedral en Marzo de 1887. Después, marchó á Buenos-Aires. A los pocos días tomó parte en un concierto que dió la sociedad *Centre Catalá*, siendo luego ajustado como contrabajo en la orquesta que se formó para el *Teatro de Variedades*.

En Agosto de 1877, se le ofreció la plaza de organista del Convento de Santo Domingo de Córdoba (Rep. Argentina) y al cabo de pocos días, se le brindó la de profesor de Música de la Escuela Normal del Azul, provincia de Buenos-Aires Optó por la última El prior del convento de Santo Domingo, Fray Rufino del C. Pucheta, le encargó la composición de un *Himno á la Virgen del Rosario* y una *Misa solemne*, á tres voces, con solos, duos, coros y acompañamiento de órgano. En Julio presentó la dimisión de su cargo, y deseoso de trabajar en punto de mayor importancia artística, se fué á Asunción del Paraguay donde permaneció tres años, en los cuales contó unas cien discípulas. Publicó por el editor de Buenos Aires D. Arturo Demarchi, que obtuvo su propiedad, algunas composiciones pianísticas.—Para estimular á sus discípulas organizó «Conciertos familiares» en 1891, que se celebraron en el salón del *Teatro Nacional*, en los cuales tomaban parte las más aventajadas. En la tercera parte el profesor les hizo oír: *Presto y Rondo* de la *gran sonata de Clementi; Adagio y presto agitato* de la sonata *Claro de luna*, de Beethoven; *gran vals, en mi bemol*, de Chopin; *Pasquinade*, de Gottschalk; fantasía sobre *Un ballo in máschera*, por E. Prudent, y *Predilecta*, habanera de salón.—Regresó del Paraguay á España en Octubre de 1891.—En 1893, marchó á Manila, en cuyo Teatro Zorrilla, tocó la 2.ª *gran Polonesa*, de L. Brassin, *Recuerdos de Andalucía*, de Gottschalk, *Vals capricho*, de Rubinstein, *Malagueñas*, de Power, y la gran marcha de la ópera *Tannhauser*, de Wagner, transcrita por F Liszt. Publicó en el diario de Manila *El Comercio*, algunos artículos y tradujo del francés al español las *biografías de 364 artistas músicos*, pubicadas en Dresde, por el editor Wilhelm Streit. Regresó por último á Barcelona en Octubre de 1895, donde fijó definitivamente su residencia.

Borrero (.....)

En los Catálogos del editor de Madrid, D Pablo Martín, aparecen algunas obras de este compositor.

Bosch (Luis)

Profesor de música que vivía en Barcelona en Mayo de 1793

Bosch (Pedro)

Presbítero que en 1818 desempeñaba la plaza de organista en la iglesia de los Santo Justo y Pastor de Barcelona.

Bosch (Jaime, Felipe, José)

Nació en Barcelona el año 1826. Aprendió el solfeo y á no tardar dedicóse con especial ahinco y preferencia á la guitarra, en la cual había de alcanzar más tarde gran celebridad como digno continuador de los Sors y Aguado. Dotado de cualidades personalísimas no es de extrañar que le granjeasen á poco de su llegada á París, el año 1852, el título de *rey de la guitarra*.

En los últimos años, ya las cuerdas resistían á la presión de sus debilitados dedos, y entonces Bosch dedicóse al profesorado, formando notables y numerosos discípulos.

Menudeó las tareas de la enseñanza con la producción de obras para su instrumento, muy celebradas por los grandes maestros de París, Gounod al frente de todos como admirador apasionado del celebradísimo guitarrista catalan.

Tengo entendido que allá por el año 1877 se hallaba en París terminando una ópera en cuatro actos, con destino al Teatro Lírico, intitulada, *Roger de Flor*.

Deja varias composiciones inéditas y escritas en distinto género que en el de la guitarra.

Hablaré luego de las composiciones de guitarra y siento hablar tan solo de las que conozco, pocas en número, y merecerian, verdaderamente un estudio detenido.

Bosch murió el día 30 de Marzo de 1895 en su domicilio de Paris, número 25, calle de las Damas, y fué enterrado en el cementerio de Saint Ouen.

Era un artista de gran valia que honró dignamente á la patria.

Publicó en Paris varias composiciones para el instrumento que profesaba.

Citaré en primer puesto su acreditado *Método* que goza de merecida aceptación.

Méthode de guitarre, dedicado á sus discípulos (fecha de la dedicatoria, Paris Octubre, 1890) publicado en Paris *V.ve Girod editeur*, en fol. de 116 pags. de música y texto grabadas.

«Los que me precedieron en esta tarea - dice Bosch en la citada dedicatoria—ni aun aquellos que han dejado un nombre, no tuvieron como yo la fortuna de hacer estudios musicales completos y de vivir en perpétuo contacto con los maestros de la grande escuela francesa de Violin de la cual he procurado aplicar los principios al estudio de mi instrumento.»

El concertista y profesor Bosch podía hablar en estos términos al parecer un tanto absolutos, porque Bosch era lo que se llama un compositor de talento que conocía al dedillo todos los secretos de la técnica de su arte Pocos tratadistas de guitarra le aventajaron bajo este concepto, excepción hecha de Sors, tan buen músico como Bosch. Basta pasar los ojos por una sola de la infinidad de bellísimas lecciones, mejor dicho composiciones adecuadas, que adornan este método, cuya división didáctica para los efectos de la enseñanza está bien calculada.

Aparte de las composiciones de guitarra á solo, Bosch fué de los que con mayor fortuna aplicaron la guitarra como instrumento acompañante á la melodía de salón, sin espantarle los prestigios del afortunado y asendereado rival de la guitarra, el piano.

Tengo á la vista su colección de 10 *Melodies pour guitarre et chant par Jacques Bosch* (poesias de George Montière) que son un verdadero modelo de lo que el número de un compositor bien dotado puede inventar en el género.

La parte acompañante de esa preciosa colección de melodias forma un admirable fondo sobre el cual destaca la linea melódica pura de la parte cantante, y hace pensar en la aplicación de este género de acompañamiento al arpa, que aguarda un compositor, y más que todo en la restauración de ese ignorado arte de los antiguos tañedores de vihuela ó *a liuto* que supieron sacar tantisimo partido de los instrumentos de cuerda punteados aplicados como parte acompañante á la voz.

La colección de Bosch bajo este órden de ideas es una verdadera joya. He de contentarme con indicar por via de señalamiento los títulos de cada una de las 10 melodias de esta colección, recomendando en brevísima calificación la superioridad de algunas.

N.° 1 *Chanson maure.* Característica y de gran sabor popular español. Bosch poseía lo que se llama una verdadera intuición del canto popular. En cada página de su *Método* es de notar el fino sentido de esa intuición.

N.° 2 *Clochettes.* Suave y graciosa melodía, que recuerda los *lieder* de Schubert.

N.° 3 *Crepuscule d' automne.* Algo torturada.

N.° 4 *Rondeau.* Vagamente sentida y bien adecuada al texto del poeta.

N.° 5 *La femme du chef.* Canto árabe ampliamente inspirado por la musa popular.

N.° 6 *Aubade.* Tierna y delicada.

N.° 7 *A l' aimée.* Sencilla pero algo trivial.

N.° 8 *A Seville.* Característica y de las mejores de la colección.

N.° 9 *Fleurs d' antan* Polka mazurka cantada.

N.° 10 *Retraite chantée.* Es una afortunada transcripción del *Mutilá* español escrito para dos voces, guitarra y mandolinas *ad libitum.*

Bosch (Jorge)

Autor del órgano del lado de la Epístola, destruido en el último undimiento del cimborio de la Cat. de Sevilla y de otros órganos notables que dieron fama á este celebrado organero del siglo pasado, mallorquin de origen (1).

Construyó el de la R. C. de Palacio y fué tal el acierto con que realizó la construcción que mereció el honor consignado en la Real órden publicada en la *Gaceta de Madrid* perteneciente al día 19 de Febrero de 1779, que dice así:

«Atendiendo el Rey al acierto con que D Jorge Bosch (2) ha construido el órgano de la R C. de Palacio, y al mayor fomento de los profesores de esta corte, se ha dignado conceder á dicho

(1) Algunos fijan la fecha de su nacimiento en 10 de Septiembre de 1743.

(2) Bosch había construido antes en su patria los 2 magnificos órganos de la Cat. y los de los conventos de San Francisco y Dominicos,

sujeto ochocientos ducados de sueldo anual, con la obligación de cuidar del expresado órgano y de enseñar gratuitamente á los jóvenes que quieran aprender la organería, dejándole libertad de admitir otras obras sin perjuicio del desempeño de su cargo. *Madrid* 13 *de Febrero de* 1779.

La clase de organería no se estableció. A poco de la fecha de la R. O. anterior, el rey concedió licencia á Bosch para pasar á Sevilla á construir el famoso órgano de aquella catedral, en cuyo trabajo empleó diez años, cuidando mientras tanto un sobrino suyo de los órganos de S. M. y el organero Chavarría.

En los *Viajes por España*, de D. Antonio Ponz, tom. XVIII, pág. 226, se describe el órgano de Sevilla, construído por Bosch, y se mencionan, asimismo, los de Granada, construídos por el organero palmesano, bajo la dirección de su maestro D. Leonardo Fernandez.

D. Juan Agustín Cea Bermudez, en su *Descripción artística de la Cat. de Sevilla* (Madrid, 1804) se extiende más sobre dicho órgano.

Bosch (Pedro)

Presbítero, natural de Tarrasa (Barcelona), maestro de Cap. y organista de esta población. Estudió en Montserrat á fines del siglo pasado. Murió en su villa natal el día 6 de Diciembre, del año 1831.

Bosch y Humet (Eusebio) A. C.

Hijo del profesor de música D. José Bosch y de D.ª Rosa Humet, Eusebio Bosch nació en Barcelona el 27 de Octubre de 1860, comenzando el estudio del piano á los cinco años de edad. Fué su primer maestro su abuelo, D. Fidel Bosch, profesor de música en el colegio de los PP. Escolapios de Sabadell. El maestro D. José Teodoro Vilar tomó á su cargo, mas tarde, la educación artística del jóven músico, completada después por los profesores, D. José M.ª Arteaga y Pereira, y D. Carlos G. Vidiella. A los once años comenzó el estudio del violín bajo la dirección de su señor padre D. José y luego con el maestro D. Domingo Sánchez, entrando á formar parte de la orquesta del Teatro Principal, de Barcelona, cuando apenas contaba quince años de edad. Estudió harmonía y composición con el profesor y maestro compositor D. Gabriel Balart, y á los diecisiete años, ejercía ya la profesión de maestro de piano. Ingresó á los veinte en la Sociedad de conciertos de Barcelona, en donde más tarde hizo oposiciones para una plaza de primer violín, que ganó por unanimidad del Jurado. A esta edad ya había escrito algunas obras musicales.

En el año 1883 pasó de maestro de piano á la ciudad de Barbastro y allí fué donde se ejecutó por primera vez su *Misa* en *sol mayor*, (op. 32) habiendo escrito durante su estancia en aquella ciudad diferentes obras, entre las que merecen mención, una *Mazurka* de concierto para piano (op. 29.) una *Sonata* para cuarteto de cuerda, (op. 27) y una *Romanza sin palabras* para violín y piano (op. 28.) En el certámen celebrado en Manresa en dicho año 1883, obtuvo un premio por un *Coro* á cuatro voces, (op. 39) y en 1886 regresó á Barcelona contratado de segundo maestro en una compañía de ópera italiana que actuó durante tres meses en Palma de Mallorca, en cuya ciudad escribió sus op. 41 y 42 *Polonesa número* 1 de concierto á grande orquesta y una *Romanza* para tenor con acompañamiento de orquesta. En 1887 dirigió una compañía de ópera en Gerona y en Agosto del mismo año alcanzó una medalla de oro por su *Himno á la Fraternidad Universal*, (op. 44) en la Coruña; obtuvo además, en dicho mes, un objeto artístico en La Bisbal, por su coro *La cansó dels fusters*, (op. 45) y hallándose en 1888 de maestro director en un teatro de Valencia, tuvo que regresar á Barcelona para dirigir la gran *Marcha de las Naciones*, para orquesta y banda (op. 48,) escrita expresamente por su autor para la solemne inauguración oficial de la Exposición Universal. Al siguiente año obtuvo tres premios en varios certámenes verificados en Valencia, por su *Coral para tres voces de niños* y acompañamiento de orquesta (op. 50), y los otros dos en Menou (Francia), obteniendo una lira de oro por su *Polonesa de concierto* antes citada y un objeto artístico por su (op. 55) En 1891 fué premiada en Vigo su composición *Nocturno* por el celebrado Orfeón de la capital gallega. En 1892 mereció un premio en el certámen internacional de Hainaut (Bélgica) y ganó por concurso la plaza de director de la Escuela municipal de música de la ciudad de Sabadell que desempeña en la actualidad, contando con gran número de alumnos.

Ha sido nombrado miembro titular de la Academia artístico-científico-literaria de Hainaut en Bélgica, habiéndole otorgado medalla de 1.ª clase y gran diploma de honor; también posée el título de miembro de la Academia Lamartine (Francia) y el de socio de mérito de la sociedad coral *La Oliva*, de Vigo y de las Escuelas de artesanos de Valencia.

En 1894 y en pocos meses organizó é inauguró bajo su dirección la Banda Municipal de Sabadell, compuesta toda ella de alumnos de la citada Escuela Municipal de Música

Dicha Banda alcanzó un éxito muy lisongero para los habitantes de Sabadell que abrieron una suscrición pública á fin de ofrecer al Sr. Bosch un objeto artístico como recuerdo del acto por él realizado.

Durante las Fiestas de Sabadell, compuso el himno *Gloria al Treball*, en cuya obra puso de relieve sus facultades de compositor y maestro director.

El Sr. Bosch es también escritor técnico y entre algunas obras profesionales, la mayor parte de ellas inéditas, ha dado á luz la titulada, *Estudios preparatorios para la enseñanza de la teoria musical, aplicada á las Escuelas públicas sin necesidad de profesor de música.*

Tiene terminada una ópera en dos actos, titulada *Redhya*, libreto de don F. J. Garriga, traducido al italiano por D. Francisco Casanovas.

Bosch y Mata (Cárlos)

Este autor, muerto el año 1823, escribió, según parece un

Poema sobre la música.

Bosque (.....)

Músico mencionado por Espinel en la *Casa de la memoria* á continuación de Francisco Guerrero, Navarro, Ceballos, Rodrigo Ordóñez, Volulu, Galvez, Cabezón, Peraza, Salinas y Castillo.

Dicen así los versos dedicados á este músico:

Bosque en la pluma y ordenar perfecto
De veloz mano izquierda peregrina,
Dulce, apacible, regalado y casto
Y que al recibo excede con el gasto.

Bosque (Miguel)

¿El músico de este apellido mencionado por Espinel (Vid. *Bosque* (.....) es el Miguel de que se trata aquí? Desde luego era contemporáneo suyo si se recuerda que Espinel nació el año 1544 y murió en el de 1634.

He aquí lo que aparece en las actas capitulares del cabildo de Málaga sobre Miguel Bosque, que extracto á fin de reconstituir la personalidad de este músico, el mismo sin duda que Espinel cita en la *Casa de la memoria.*

«Octubre de 1568.—Se pusieron edictos para la ración de órgano.»

«20 *Diciembre de* 1568.—Se presentaron á oposición tres organistas, y entre ellos el de Palencia (¿?), de los cuales fué juez..... Palero, organista de la Capilla Real de Granada, llamado á ésta para dicho exámen.»

«26 *de id. id.*—Se prorogaron los edictos por tener noticias de que algunos músicos de tecla habían dejado de venir por hacer falta en sus iglesias.—Se presentaron á oposición Lorenzo de Valencia, Juan Ruiz de Barrera, Gonzalo Gutierrez, Luis de Ballesteros y Miguel Bosque.»

«21 de Marzo de 1569.—Se trató de diferir el nombramiento por todo el mes de Abril, para ver si se presentaban mas opositores.»

En el artículo correspondiente á Bernabé del Aguila, he referido todo lo que tiene relación con la provisión de la plaza de organista y las oposiciones celebradas en las cuales no aparece el nombre de Miguel Bosque, que como ha visto el lector, fué el año 1568 otro de los pretendientes á la plaza. Bernabé del Aguila, toma posesión de la ración de órgano, el 14 de Septiembre de 1569 y ya no vuelve á aparecer el nombre de Bosque hasta más tarde. He aquí lo que sucedió, Bernabé del Aguila renunció en 1580 su cargo de organista. En 21 de Junio de 1580, se acuerda poner edictos para la ración de órgano. Preséntanse de nuevo á oposición en 16 de Septiembre de 1580, Juan Ruiz (¿de Barrera?), «vecino de Córdoba» (dice el acta) y Lorenzo de Valencia, «organista de Guadix». Acude otro opositor el 30 de Mayo de 1581, Jerónimo Núñez. ¿Se prorogaron, acaso, los edictos? Lo ignoro, pero en el acta de 20 de Junio de 1581, se consigna lo que se leerá á continuación:

«Se dieron por opositores Fernando Rodríguez, racionero de Palencia, Lorenzo de Valencia organista de Guadix, Jerónimo Núñez, organista de Jaen y Miguel Bosque, organista de Plasencia..... En este mismo día, fueron propuestos en primer lugar Jerónimo Núñez y en segundo Miguel Bosque.»

Esto es todo lo que se sabe, hasta ahora, respecto á este maestro organista.

Bosque y Mata (Luis)

Músico de la Cat. de Barcelona. El año 1778 publicó en Madrid 18 minuetes para baile, á dos violines y bajo.

Botelho (Fray Estéban)

«Natural de Evora, hijo de los nobles Domingo Botelho de Vilhena y María de Aragón, y nacido, aproximadamente, el año 1629.

«Profesó en el instituto de canónigos de San Agustin en 29 de Junio de 1650, y fué Prior de los conventos de Arronches y Loulé.

«Dejó manuscritos, un *Tratado de Música*, varios *Motetes* y *Villancicos*». (Vasconcellos *Os mus. portuguezes*).

Un ilustrado bibliófilo agustiniano me señala, al llegar aquí, la escasa veracidad del señalamiento arriba indicado. «Al hablar de este escritor agustiniano el autor de la *Biblioteca Lusitana* (Barbosa Machado, pág. 752, tom. I) – díceme el ilustrado P. agustiniano – no afirma que escribiese obra alguna de música Ahora bien, en la pág. 590 del tom. IV, *Indice de materias*, no sólo lo cuenta entre los músicos sino que tambien le atribuye su *Tratado de Música, Motetes y Villancicos*, como á Estéban Brito (Vid. este nombre). Con poco que se fije la atención no deja de extrañar *la idéntica clase de escritos* atribuidos á dos distintos autores; esto juntamente con las razones que luego expondré, me mueve á sospechar que las obras que se creen escritas por el Padre Estéban Botelho, son realmente de Estéban Brito. En el tomo I pág. 753, donde Barbosa Machado habla de Brito le atribuye las obras de que le mando á V. nota: mas en el *Indice de materias*, ni tan siquiera le cuenta entre los músicos, pero en cambio aquellas ó parecidas obras atribuye al P. Botelho en el mismo *Indice*. Como V. conoce, más cuenta me tendria poder afirmar que el religioso agustino escribiese obras musicales, pero ni aun esto puede decirse, teniendo en cuenta que los bibliógrafos de la Orden, PP. Ossingen y Bonifacio Moral para nada se acuerdan de las supuestas obras musicales del agustino portugués.

«Tratándose de materias bibliográficas es muy frecuente observar que un mismo escrito se ha atribuido indistintamente á dos y aun tres autores que ya sea por el nombre ú otra circunstancia guardan entre si algun parecido. En el caso presente, como antes he notado, sucede otro tanto. Ambos escritores son portugueses, ambos llevan el mismo nombre de pila, y finalmente los datos bibliográficos del uno y del otro se encuentran en la misma página.

«Tan extraña coincidencia de dos diversos autores que quizá no tuvieron en cuenta los biógrafos les hizo creer fuesen distintos escritores de obras, que según entiendo tan sólo reconocen por autor á Estéban Brito. Vasconcellos que publicó su obra *Os Musicos portuguezes* el año 1870, dará tal vez solución á esta dificultad: sírvase V. consultarla (1), y si en los datos bibliográficos de este escritor se remite á lo dicho en la *Biblioteca Lusitana*, tenga V. por muy probable sino cierto, que las obras atribuidas al agustiniano portugués P. Estéban Botelho, son realmente de Estéban Brito».

(1) El lector ha leido lo que dice Vasconcellos.

Botella y Serra (Rafael)

Profesor de piano nacido en Alcoy el año 1814 y establecido desde muy joven en Madrid en donde se dedicó al profesorado, á componer algunas piezas originales para piano, y á transcribir para instrumento mucha música del género dramático.

Botey (Raimundo)

Médico especialista dedicado á las enfermedades de la garganta. Nació en Barcelona el 24 de Septiembre de 1855.

En 1886 publicó en Barcelona un curioso libro titulado *Higiene de la voz*.

Boudet (Silvano)

Violinista distinguido, natural de Santiago de Cuba y oriundo de familia francesa. Compuso multitud de piezas que han logrado gran popularidad y merecidos elogios de los principales compositores. Entre otros de sus triunfos, merece citarse el haber ganado un premio en el Conservatorio de Artes de París, contra varios coopositores de mayor renombre. Falleció en su ciudad natal en 1861, siendo director de orquesta de la catedral de Cuba, en cuyo empleo le sucedió el no menos hábil Laureano Fuentes». (Calcagno, *Dic. Biog. cubano.)*

Bousquet y Puig (José Domingo)

Violinista cubano de renombre europeo. Nació en la Habana, de padre acomodado (el Doctor Bousquet, que había sido médico en la expedición á Egipto), el 13 de Agosto de 1823. Llamábase su madre D.ª Juana Puig y Amigó, señora de nobilísimos sentimientos. Para dar riendas á su decidida afición musical, muy pequeño todavía, se le puso bajo la dirección del violinista D. Joaquín Gavira, buenísimo y erudito varón. De manos de Gavira pasó á las del distinguido maestro Miguel Rapetti. Mientras perfeccionaba sus dotes naturales, estudiaba Derecho. A los 20 años, en 1842, pasó el jóven Bousquet á París. Su primer cuidado fué visitar á Mr Baillot, que murió poco tiempo después de aquella entrevista. No salió de ella muy contento el jóven violinista, pués habiéndole dicho Baillot que no sabia ni siquiera tocar una escala, tanto es así, que al llegar á su casa, hizo añicos el rico instrumento que poseía. Esta circunstancia le dejó anonadado y en mu-

cho tiempo no volvió á ocuparse del violín. Asistido de la buena fortuna, dió la casualidad de ponerse bajo la dirección del celebrado violinista belga, Andrés Robberechts, quien desde el primer instante comprendió todo su mérito, así como las excentricidades de su carácter. Los viajes por Francia, España, Inglaterra y los Estados-Unidos refinaron su gusto natural, aunque no le dieran lo que faltaba á su educación, la base, la maestría, y principalmente... ... el solfeo Era un violinista de inspiración, de fuego y arranques propios, pero no era un violinista músico.

Un pernicioso hábito adquirido en Francia, atrofió su génio y oscureció su gloria: quizá precipitó también su vida. Falleció en la Habana el día 6 de Abril de 1875.

Boxador (Juan de)

«Hermano del Conde de Saballa, gran músico, insigne poeta, que en esta Santa casa (Montserrat) aprendió música» léese en el *Memorial ó tratado en favor de los escolañes de Montserrat*, Tolosa Juan Boude, 1650.

Boxerano (B. F.) Vid. **Ferriol y Boxeraus (Bartolomé)**

Boxeraus (B. F.) Vid **Ferriol y Boxeraus (Bartolomé)**

Boza (Lino)

«Natural de Santiago de Cuba, 1840, notable en el clarinete. Allí organizó una orquesta y más tarde fué llamado á dirigir la banda de los bomberos, para la que instrumentó escogidas partituras y compuso pasodobles y marchas de un mérito sobresaliente. Solicitábanse en toda la isla sus danzas, así como sus valses y rigodones. Pasó á Haity, donde hoy (1878) reside». (Calcagno, *Dic. Biog. Cubano*)

Braça (Juan de la) Vid. **Braza ó Braça (Juan de la)**

Bramudo (Fray Juan)

«Compositor tal vez portugues Solano cita en su obra *Nova instrucçao musical* (Lisboa, 1764, en 4.° Discurso III, pág. 246) varios ejemplos de este autor » (Vasconcellos, *Os mus. portuguezes).* La desinencia del apellido Bramudo hace recordar á nuestro Fray Juan Bermudo. ¿Habrá aquí un *lapsus*? ¿trabucó Solano el nombre de nuestro Bermudo llamándole Bramudo?

Braña y Lérida (Eduardo) A. C.

Hermano de D. José y mas jóven que él, se dedica actualmente á la enseñanza del piano y desempeña el cargo de organista y maestro de capilla en la parroquia de Ntra. Sra. de las Angustias del Ferrol.

Sirvió, como profesor de flauta, en el 2.° Regimiento de Infantería de Marina.

Discreto compositor y ejecutante, debe sus adelantos á sus propios esfuerzos.

Cultiva, además de los citados instrumentos, el violin Ha escrito obras profanas y religiosas, tomando parte en varios conciertos y veladas.

Braña y Lérida (José) A. C.

«Nació hácia el año 53 ó 54 en el Ferrol. Hijo de D. José, profesor de la *Música del Departamento*, recibió de él los conocimientos primeros de solfeo, violin y piano, conocimientos que el hijo amplió, hasta el punto de resultar habilísimo violinista, pianista de poco comunes facultades y compositor correcto y genial.

Desde muy jóven, casi un niño, figuró como director de orquesta y maestro concertador en las sociedades de aficionados, capillas y parroquias de la localidad, desempeñando en algunas de ellas el cargo de organista. En esas tareas demostró envidiables dotes, que el asíduo estudio y la decidida vocación del adolescente llevaron al hombre á rebasar la desesperante meta que separa la vulgar medianía de la *virtuosidá*.

Dedicado á la ingrata enseñanza del piano consiguió, no solo excelentes discípulos, que honran á su maestro, sinó también un dominio poco común del mecanismo del popular instrumento.

Ejecutante hábil, lector de rápida y segura intuición, resulta improvisador facilísimo

Ecléctico en sus gustos, sabe identificarse con las elegíacas ternuras de Chopín, con los apasionados acentos de Beethoven, con la impetuosa vehemencia de Schumann, con la idílica sencillez de Grieg, con los *ossiánicos* arrebatos de Gottschalk.

Criterio franco, sincero, sin exageraciones de secta, ni apasionamientos de escuela, se asimila lo bueno, lo bello, lo verdadero, sin cuidarse ni del nombre del autor, ni de los medios empleados para el fin que el arte persigue

Su amistad con pianistas tan eminentes como Albeniz y Tragó, fué fecunda para las sucesivas evoluciones de su temperamento de artista.

Hoy, después de haber creado la magnífica orquesta que allá por los años 79 y 80 conquistó tantos aplausos en el *Teatro Circo*; después de la malograda empresa de la *Sociedad Bretón*, por el

año 89, que aunque breve, fué pródiga en resultados para el arte musical en la indicada localidad; después de haber tomado parte en varios conciertos y veladas, no tantos como los aficionados desearían; hoy... continúa encerradoen su inesplicable modestia, enemigo de toda exhibición, con egoismos de sibarita, disfrutando de los puros é inefables goces del arte, goces que á veces podemos saborear los que le acosamos con exigencias é imposiciones, único medio de alcanzar lo que él no quiere proporcionarnos voluntariamente.» (1)

Braña y Muiños (José)

«Nació en la Coruña el 8 de Diciembre de 1836.

A los 15 años ingresó voluntariamente en la música del Regimiento de *Aragón*, de guarnición en Pontevedra, después de haber recibido del ilustre don Francisco Bañeras las primeras lecciones de solfeo.

D. Martín Sarasate, músico mayor del citado Regimiento, y á cuyas órdenes sirvió Braña, hasta el año 59, amplió su educación musical, iniciándole en las primeras lecciones de harmonía y la enseñanza del cornetín, instrumento favorito del biografiado.

Pero puede asegurarse que el caudal de conocimentos adquiridos por Braña y Muiños, sus dotes de harmonista y compositor, se deben á la voluntad enérgica, á su decidida afición, al afán inquebrantable del hombre que á costa de no pocos trabajos y sacrificios, de una labor nunca interrumpida consiguió adquirir envidiable nombre y significación en el arte músico.

Desde el año 59 al 62 ingresó, por oposición, como profesor contratado en el batallón de cazadores de *Alba de Tormes* y en el 2.º *Regimiento de Ingenieros*. Luego, y por oposición también entre cuatro profesores, obtuvo la plaza de Músico Mayor en el citado *Regimiento de Aragón*.

Y aquí empieza la carrera triunfal del maestro.

En 1867 se celebraron fiestas en Granada y para ellas escribió y dirigió una sinfonía *La Caridad*, para orquesta y banda, ejecutada en el Teatro Principal de aquella ciudad, por la orquesta y bandas militares de Aragón y Alcántara, por cuyo hecho fué nombrado *socio de honor del Liceo Artístico y Literario*.

En Julio de 1872, en las fiestas anuales de Valencia, la Diputación Provincial organizó dos grandes festivales con el valioso concurso de los maestros Giner, Ubeda, Espí y Braña, profesores y coros de todos los teatros de la localidad, bandas militares de la guarnición y 200 niños de los asilos de Beneficencia, formando un total de 800 ejecutantes. Entre las obras interpretadas figuró una de cada uno de los citados maestros (dirigidas por sus autores) y el resto del programa corrió á cargo de Braña, que dió á conocer, entre otras obras, la gran marcha del *D. Cárlos*, de Verdi, instrumentada para ese fin. La Diputación premió el trabajo con una medalla conmemorativa.

Al año siguiente, en la citada ciudad, se verificó otro festival en el cual solamente tomaron parte las bandas militares del *Infante*, *Aragón*, *León y Príncipe*, imponiéndoles á los directores respectivos la obligación de escribir y dirigir una obra.—Braña escribió una *sinfonía*, que valió á su autor muchos plácemes y una artística y valiosa batuta, regalo de los Jefes y Oficiales del *Regimiento de Aragón*.

En 1877, en las fiestas de la Merced, en Barcelona, organizó y dirigió la serenata en que tomaron parte todas las músicas militares de la guarnición.

En Agosto del 87, en la Coruña, con motivo de las fiestas de *María Pita* fué encargado por el *Liceo Brigantino* de organizar y dirigir un festival, en el cual tomaron parte cercade 400 individuos, pertenecientes á las bandas militares de *Zamora*, *Reus*, y la civil, de la Coruña, cuatro sociedades corales y 100 niños del asilo de Beneficencia, que unidos ejecutaron entre otras obras una *Fantasía* de carácter regional, escrita también por encargo de la citada sociedad *Liceo Brigantino* y un himno á Mendez Núñez.

Este mismo himno fué también ejecutado en Vigo, en la inauguración del monumento al héroe del Callao, por varias bandas militares, civiles y sociedades corales.

En el *Certámen Musical* celebrado en la Coruña, en el mismo año 87, la música de *Cazadores de Reus*, que dirigia Braña, obtuvo el *primer premio*, una corona de plata y oro por la ejecución de la overtura de *Cleopatra*, de Mancinelli, corona que fué costeada por los Jefes y Oficiales de *Reus*, y acompañada de laudatoria comunicación y *diploma de honor* del Jurado.

En Octubre de 1892, en el *Certámen internacional de musicas militares* celebrado en Madrid, obtuvo el 2.º *premio* consistente en 3000 pesetas la banda del Regimiento de Zamora, que dirigía Braña, por la ejecución de la overtura del *Rienzi*, de Wagner.

(1) Biografía comunicada por Don R. de A.

En este certámen se *premió* 1.º *á los de casa*, y que el hecho fué un tanto feo, lo prueban los periódicos de aquella época, la opinión pública, (que á veces se equivoca, pero casi siempre dá en el clavo), que secundada por la colonia gallega regaló al *desairado* una artística corona de plata y oro, con expresiva dedicatoria. En la Coruña, al regresar la banda, se la obligó á dar un concierto ejecutando la obra del *Concurso*, y regalando á su director una colosal corona de laurel con botones de oro y una magnífica batuta, de ébano y plata, con expresivas dedicatorias. Los Jefes y Oficiales de *Zamora* obsequiaron al maestro con un *lunch* y hubo los brindis y demás entusiasmos.

En Septiembre de 1894 en el *Certámen musical*, de Valladolid, ganó el *primer premio*, 4000 pesetas, la citada banda de *Zamora*, interpretando una obra impuesta en el concurso.

De regreso á la Coruña el entusiasta y laureado orfeón *El Eco* regaló á Braña un valioso y original *Bombo* de plata sobredorado, con su atril, maza y camilla, y dedicatoria grabada en los paches. Los individuos de la banda obsequiaron á su director, como prueba de cariño y entusiasmo, con una escribanía de plata con esmaltes y otros artísticos regalos.

Juzgo imposible hacer una verdadera clasificación del sinnúmero de obras del fecundo maestro. No las conozco todas y solo por apuntes, recuerdos é impresiones detallaré algunas.

Además de las obras laureadas que relaciono más arriba, merecen especial mención:

Una fantasía de concierto, *A orillas del Miño*, de carácter español, ejecutada siempre con gran aplauso del público.

Una *melodía* concertante, también para banda militar.

Una overtura *La gratitud*, una *Fantasía-potpourri* de aires nacionales, una *romanza*, para tenor, coros y banda militar, varios coros á voces solas, infinidad de bailables y piezas de salón, romanzas para canto y piano, algunas de carácter regional, y el obligado repertorio de *paso-dobles*, *marchas regulares*, *funebres* y *procesionales*, algunas de excelente y original factura. Añádase la abrumadora tarea que impone el escribir, arreglar y concertar las obras para banda militar, banda que alcanzó un grado tal de perfección que el hecho de obtener el 2.º *premio* en el certámen del Centenario de Colón, luchando con las madrileñas, entre ellas la de Ingenieros, prueba lo que supondrá el lector.

Braña no publicó casi nada..... por exigencias de los editores. Ya se sabe de qué pié cojean.

En Galicia se le conceptúa como uno de los primeros compositores. Figura honrosamente al lado de Montes.

Posee infinidad de títulos de *socio de mérito* de centros artísticos y literarios, presidió fiestas y certámenes musicales, y probó, ademas, excelentes dotes de crítico musical. La prensa regional lo ha ensalzado; Castro López, en las *Efemérides galaicas*, Saldoni, en el tomo IV y *El Resumen* de Madrid, publicaron apuntes biográficos y el retrato.

La hoja de servicios del músico coruñés es envidiable. Consiguió el aprecio, respeto y admiracion de sus Jefes, y todas las cruces y calvarios, que ahí relaciono, alcanzadas todas (manos dos) por méritos de guerra.

Cruz de María Isabel Luisa.—Caballero (*dos veces;* en España somos así) de la R. y distinguida órden de Isabel la Católica, libre de gastos, y Caballero también de la no menos distinguida de Cárlos III, Caballero (cuatro veces) de la órden del Mérito Militar, con distintivo rojo; idem (pero una sola vez) del Mérito Militar, con distintivo blanco. Medalla conmemorativa de la Campaña de Africa. Las *dos* medallas de Alfonso XII (guerra civil y terminación de las partidas republicanas). *Dos veces* Benemérito de la Pátria y Comendador de la órden de *Isabel la Católica* (libre de gastos) por *el distinguido comportamiento que observó en las acciones*, etcétera, según reza la R. O.

He aquí, ahora, una lista de obras de este autor premiadas en concursos y certámenes.

En Julio de 1878, *primer premio de composición* consistente en un *tonómetro de oro y diploma de honor*, en el Certámen literario-musical del *Liceo Brigantino* de la Coruña, por un *Himno*, á voces solas.

Julio de 1879, *primer premio de composición, una corona de plata y oro y diploma de honor*, en el Certamen literario-musical celebrado por la misma sociedad, por una sinfonía *A miña terriña*, para banda militar, sobre motivos populares gallegos.

Agosto de 1879, *mención honorífica* por una sinfonía *Dos de Mayo de* 1866, á grande orquesta en el Certamen literario-musical celebrado en el Ferrol.

Junio de 1880 *primer premio de composición, una pluma de plata oro y brillantes y diploma de honor*, en el Certamen de Vigo, por un *Himno*, para voces y banda militar, dedicado al héroe del Callao.

Julio de 1880, *segundo premio de composición una medalla de plata y diploma*, en el Certámen celebrado en la Coruña por el *Liceo Brigantino*, por la *Sinfonía en do menor*, para orquesta, y sobre motivos de aires populares. El secretario del Jurado, D. Marcial de Adalid formuló voto par-

ticular, (en contra de la opinión de los señores Monasterio, Chapi yVazquez.) proponiendo la citada sinfonía para *primer premio*.

Julio de 1881, *primer premio de composición*, una *pluma de oro* en el Certámen literario-musical del *Liceo Brigantino*, por una serenata *Noite de luar*, para voces solas; otro *primer premio de composición*, en el mismo certámen, consistente en un *alfiler de oro con atributos musicales y diplomas de honor*, por un *Vals de concierto*, para voces de hombre y grande orquesta.

Julio de 1883 *primer premio de composición (y mención especial en el diploma de honor)*, una artística *escribanía de bronce plateado*, regalo de S. A. la infanta D.ª Isabel, por un *Poema sinfónico descriptivo «El voto del pueblo Coruñés»*, para gran banda militar; en el mismo Certámen del *Liceo Brigantino*, obtuvo el *segundo premio de composición, medalla de plata y diploma de honor* por la sinfonía *Esperanza*, escrita sobre motivos de libre elección y para banda militar. Los Jefes y oficiales del batallón *Cazadores de Rey* regalarón al Sr. Braña, como prueba de cariño por esos dos triunfos, una magnífica *Batuta de plata y oro* con expresiva dedicatoria.

Agosto de 1884. En el Certámen celebrado por la *Sociedad de Juegos Florales*, de Vigo, obtuvo *primer premio de composición, azucena de oro y plata y diploma de honor*, por una sinfonía *Doces airiños d'a terra*, para grande orquesta, y otro *primer premio de composición*, una *batuta de ébano oro y plata y diploma de honor*, por una *Gran marcha triunfal, «Al Santísimo Cristo de la Victoria», para banda militar*.

Agosto de 1888, *primer premio de composición una artística copa de oro y plata y diploma de honor*, en el Certámen celebrado por la *Sociedad de Juegos Florales*, por una *Gran fantasía de concierto*, para banda militar; en el mismo certámen alcanzó otro *primer premio de composición*, una *pluma de oro*, por una *Sinfonía sobre motivos de aires populares gallegos*, á grande orquesta.

Noviembre de 1885. En el *Certámen internacional* celebrado por la Sociedad *Euterpe*, de Cartago, (República de Costa Rica) alcanzó el *primer premio de composición, medalla de oro y diploma de honor*, por la sinfonía *Cecilia*, escrita sobre motivos dados y á grande orquesta; y el *segundo premio de composición, medalla de plata y diploma de honor*, por un *Coro Vals*, para voces de hombres y orquesta. El Jurado hizo constar que no otorgó mas premio que ese segundo y el *accesit* remitiendo al agraciado inequívocas pruebas de admiración y simpatías en laudatorias comunicaciones.

Octubre de 1894, *primer premio de composición, un musiquero de bronce y diploma de honor*, en el Certámen de Lugo, por la *Retreta militar española*, para banda, cornetas y tambores. (1)

Braulio (San)

Obispo de Zaragoza, hagiógrafo, erudito, discípulo y amigo de San Isidoro, cuyo tratado de *Etimologías* terminó. Murió en 646. Escribió las *Vidas de San Isidoro y de San Emiliano*

Según el P. Argaiz, «San Braulio, obispo de Zaragoza, monje benedictino, compuso un himno en alabanza de San Millan, para que se cantase el día de su fiesta.»

Bravo (Pedro)

«Gran músico de vihuela», le llama el pintor Pacheco en su *Libro De Descripción de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables varones* (Sevilla 1599) al trazar la biografía del «excelente músico de órgano,» Francisco Peraza. He aquí la cita de Pacheco: «También decía de él» (de Peraza) «Pedro Bravo (gran músico de vigüela) que sólo Peraza era músico y los demás oficiales de Música.»

Braza ó Braça (Juan de la)

Dos veces aparece el nombre de este cantor, en el *Sumario y Nómina* de cantores y oficiales de la capilla del Rey, de su real casa de Borgoña (tercio primero de 1633), y en la *Lista de gajes* pertenecientes al tercio postrero de 1637.

Brecneo (Luis) Vid. **Brizeño (Luis)**

Brell (Fray Benito)

Natural de Barcelona. Vistió la saya de escolán de Montserrat á la edad de 10 años, en 1796. Era un organista formado cuando en 1803 tomó el hábito de monge. Murió á los 64 años de edad.

La leyenda formada sobre el mérito de las obras del P. Brell, corre parejas con la del P. Atmeller y la de otros maestros de la misma época. Las orgánicas del P. Brell son vivo ejemplo de lo que degeneró entre nosotros la admirable escuela fundada por los Venegas de Henestrosa, Cabezón y Correa de Araujo. ¿Quién diría que hubiesen existido jamás esos geniales organistas cuando se examinan las obras de los organistas de la decadencia?

Bretón y Hernández (Tomás) A. C.

«Nació en Salamanca el 23 de Diciembre de 1850. A los 8 años empezó el estudio del solfeo con D. Angel Piñuela y luego el de violín en la Escuela de Nobles y Bellas Artes de *San Eloy*, establecida en su ciudad natal. A los 12 años desempeñaba en las orquestas la parte de primer violín. Componía por instinto y con relativa facilidad, tanto que hallándose á la sazón en Salamanca D. Luis Rodriguez Cepeda, director de una compañía de zarzuela que actuaba en Salamanca, tuvo ocasión de notar las disposiciones naturales de Bretón, por lo que le ofreció una plaza en la orquesta de un teatro de Madrid. En Septiembre del año 1865 matriculóse en la clase de violín del Conservatorio de Música de la corte, obteniendo en los

(1) Biografía comunicada por Don R. de A.

concursos del año 1867 el segundo premio de dicho instrumento.

«Desempeñó, después, una plaza de primer violín en el teatro de la Zarzuela y continuó, seriamente, pasado algun tiempo, sus estudios de composición en el citado Conservatorio, concediéndosele el año de 1873 el primer premio de dicha enseñanza.

«Bretón, como Chapí, procede de la clase de composición regentada por Arrieta.

«Antes de obtener el biografiado el premio de composición, ocupó varias plazas de violín, en la Sociedad de conciertos, en el teatro de los Bufos, en una compañía de Zarzuela fuera de Madrid, luego en el circo de caballos de M. Price, del cual llegó á ser director de orquesta por espacio de diez años y para la que compuso una infinidad de piezas.

«Estuvo de director de orquesta en el teatro del Circo y después en el de la compañía de zarzuela de la que formaba parte el cantante Obregón. Para dicha compañía compuso una zarzuela en unión del maestro Acebes, titulada: *Tic-tac*. Escribió, luego, una ópera seria en un acto, poesía de Arnau, titulada *Guzmán el Bueno*, estrenada en el teatro de Apolo en Noviembre de 1877.

«En Abril de 1878 se puso al frente de la Sociedad titulada Unión Artístico-Musical, de la cual fué nombrado presidente y director.

«La zarzuela *El campanero de Begoña* data de aquella época, lo mismo que el *Himno* á toda *orquesta y coros*, premiado en público certámen, para celebrar el enlace de D. Alfonso XII con la malograda infanta D.ª Mercedes.

«En 1880 compuso la música de la zarzuela en 3 actos, libro de los señores D. José Sala-Julien y D. Ramón Siguert titulada, *Los amores de un Príncipe*, que se estrenó en el teatro de Apolo el 18 de Marzo de 1881.

«Fatigado, quebrantada su salud, principalmente por el excesivo trabajo de los conciertos de la Unión Artístico-Musical, y anhelando al mismo tiempo hacer un largo viaje artístico por el extranjero, solicitó la plaza de mérito de la Academia de San Fernando que le fué acordada. Por esta época tuvo la fortuna de conocer al ilustre Sr. Conde de Morphy, quién desde el primer momento fué su cariñoso amigo, y por la influencia de este señor y liberalidad de S. M el Rey D Alfonso XII, consiguió del malogrado monarca otra pensión, sin la cual no podía emprender el viaje, pues no tenía ninguna clase de recursos..... El 14 de Mayo de 1881 salió de Madrid en Dirección á Roma. Llegado á Barcelona en ocasión que se inauguraba el teatro Lírico ó Sala Beethoven, fué invitado por el Director artístico, D. Juan Pujol, para dirigir un concierto dado en dicho local..... En Roma vivió 13 meses admirando las innumerables bellezas que la Ciudad Eterna atesora. Debía componer un Oratorio sobre *Los Mártires* de Chateaubriand pero su colaborador literario no pudo cumplir su compromiso. Puesto en el trance de renunciar á la plaza por incumplimiento involuntario del compromiso contraído, al ser agraciado con la pensión, planeó el asunto de su Oratorio sobre *El Apocalipsis*, lo versificó y puso en música, terminándolo en tiempo reglamentario. El juicio de la Academia fué brillante y el Oratorio obtuvo el premio consiguiente. Compuso durante este intérvalo algunas obras instrumentales, cultivó algo el piano, estudió las obras del siglo XVI, copiando algunas de ellas, y comenzó el estudio del alemán. De Roma pasó á Milán, y luego á Venecia. El día 15 de Octubre de 1882 salió para Viena en donde escribió una *Sinfonía en cuatro tiempos*, que fué también premiada por la Academia. Terminada la estación musical vienesa volvió á Venecia en donde escribió el libro de su ópera *Los amantes de Teruel*. Trasladado con su familia á París el día 30 de Septiembre de 1883, mientras frecuentaba los conciertos Lamoureux, Colonne y Pasdeloop y los teatros de la Grande Opera y la Opera cómica, escribía la música de la citada composición lírico-dramática.

«A los tres años justos regresó á Madrid en donde terminó y presentó su ópera á la Academia. Fué propuesto como director activo á la Sociedad de conciertos de Madrid por el maestro don Mariano Vázquez, que había desempeñada hasta entonces dicho cargo Por aquel tiempo compuso una *Marcha Fúnebre* dedicada á la memoria de don Alfonso XII, una *Colección de Melodías* sobre varias *Rimas* de Becquer, y otras composiciones El verano de 1885 volvió de director á Lisboa, dirigiendo la Sociedad *24 de Julio*».

Aquí terminan los hechos biográficos que se han extractado de la obra titulada *Celebridades Musicales (Centro editorial artístico* de Torres y Seguí, Barcelona, 1887). El día 12 de Febrero de 1889 se representó en el Teatro Real de Madrid su ópera en cinco actos *Los amantes de Teruel (Gli amanti di Teruel)* cuyo libro inspirado en el drama del mismo título, de Heartzenbusch, escribió el maestro Bretón. Durante los úl-

timos días del mes de Mayo del año 1892 se estrenó en el teatro del Liceo de Barcelona la tercera ópera en 4 actos del mismo autor nombrada *Garin ó L'Eremita di Monserrato*, letra de C. Ferreal. Las últimas obras compuestas por el maestro Bretón son: *La verbena de la paloma ó el boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*, sainete cómico-lírico en un acto y tres cuadros, letra de D. Ricardo de la Vega: la tanda ó *suite* para orquesta *Escenas Andaluzas* (consta de cuatro tiempos), 1) *Bolero*, 2) *Polo-jitano*, 3) *Marcha saeta*, 4) *Zapateado*) y la ópera *Dolores*, inspirada en la obra del mismo título, de D. José Feliu y Codina, texto castellano del autor de la música.

El maestro Bretón fué nombrado Académico de número de la de Bellas Artes de San Fernando, el año 1894, de cuya plaza tomó posesión el día 14 de Mayo de 1896.

La casa editorial Romero, de Madrid, ha publicado las siguientes obras de Bretón:

Guzman el bueno, ópera en 1 acto letra de Arnao.

Los amantes de Teruel, drama lírico en 4 actos y un prólogo texto castellano, italiano y alemán.

Garin, ó el Monje de Montserrat, drama lírico en 4 actos.

La verbena de la Paloma ó el boticario y las chulapas y celos mal reprimidos, sainete cómico-lírico en 1 acto y tres cuadros, letra de D. Ricardo de la Vega.

La Dolores, ópera en 3 actos (Vid. más arriba).

La tanda ó *suite* expresada, *Escenas Andaluzas*.

El alma en un hilo, zarzuela en 2 actos, letra de los Sres. Ponce y Carranza.

La Odalisca, capricho para piano.

Rajar y Samjo, tanda de valses, edición para piano y para banda militar.

Guajiras, tango para piano.

Scherzo.

En la Alhambra, serenata.

Seis Melodías para piano y canto (rimas de Becquer).

Las golondrinas, para id. (rima de id.)

Marcha fúnebre á la memoria de Alfonso XII, edición para piano á 4 manos y para banda militar.

Scherzo extractado de un trio.

En el catálogo de la casa de *Zozaya*, de Madrid, figuran las siguientes:

Himno á Santa Cecilia.

No sé, romanza dramática.

Pasa-calle, Polka para piano.

A Lisboa, Galop brillante, para piano.

Primera Polonesa de concierto, para orquesta.

El campanero de Begoña. zarzuela en 3 actos, letra de Pina Dominguez.

Breton de los Herreros (Manuel)

Su sátira *El furor filarmónico*, que todavía es de actualidad, merece un recordatorio en este Diccionario. El ilustre comediógrafo nació en Quel (Logroño) el 19 de Diciembre de 1796. Siendo Secretario perpétuo de la Real Academia Española falleció en Madrid el día 8 de Noviembre de 1873.

Trascribiría aquí en toda su integridad la admirable sátira aludida pero me lo veda con gran sentimiento mio su gran extensión.

Brihuega (.....)

De este apellido se conocen cuatro músicos del siglo XV, á saber:

Rodrigo de Brihuega, organista y cantor de Enrique IV, por albalá de 23 de Abril de 1464.

Jorge Brihuega, electo socapiscol de la Cat. de Toledo el sábado 28 de Noviembre de 1467.

Bernardino de Brihuega, que tenía el cargo de los órganos y clavicordios de la Reina Católica en el año 1489.

Juan de Brihuega, racionero de coro en San Justo y Pastor de Alcalá de Henares en tiempo del Arzobispo Carrillo.

Sospecho que el Rodrigo de Brihuega, organista que aparece en la lista de *Officiales de la casa de la Reina Católica Doña Isabel, del año* 1498, llamado Brihuega por error del copiante, es otro individuo del mismo apellido Brihuega, personaje distinto, al parecer, del Rodrigo de Brihuega organista de Enrique IV.

Brihuega (Bernaldino de) Vid. **Brihuega (...)**

Brihuega (Jorge) Vid. **Brihuega (.....)**

Brihuega (Juan de) Vid. **Brihuega (.....)**

Brihuega (Rodrigo de) Vid. **Brihuega (.....)**

Brindis de Salas (Cláudio)

De color, natural de la Habana, notable en la música y mucho más por sus excentricidades, que se daba los apellidos de Chacon, O'Farril, Montalvo y otros. Entusiasta y constante director de las orquestas de baile, como se llamaban entonces, cuyo repertorio típico, aparte de algunos arreglos de ópera y valses de Strans padre, consistía en las características contradanzas que dieron fama á los nombres de Nicolás Muñoz, Ulpiano Estrada, Tomás Buelta y Flores, compositores genuinamente populares muy en boca en tiempo de Brindis.

Nació en 30 de Octubre de 1800. Fué el músico de más crédito y el más popular pero el más deficiente «Su afición por la raza blanca—dice Serafín Ramirez—afición que le costó muy buenos y muy malos ratos, su deseo cons-

tante de figurar entre ellos, su porte distinguido, su elegancia en el vestir, superior á toda comparación, su parla estremadamente afectada y, por lo mismo, entretenida, y por último la circunstancia de haber sido largos años maestro de baile de toda la gente de buen tono, y hermano de leche del Conde de ..... (1) cosa que entre nosotros suele con justa causa valer mucho, le colocaron en una brillante posición á la cual, francamente, jamás habría llegado por su noble y simpática carrera.»

La vida de Brindis ocupa también una página de la historia militar, habiendo llegado, lo que era raro entonces, al grado de teniente en el batallón de *leales morenos*.

Alcanzó honores en la carrera de las armas y sobretodo en el terreno filarmónico. Fué discípulo de Ignacio Calvo cuya popularidad eclipsó con la suya naciente. Empezó su fama el año 1825 mediante su competencia con Ulpiano, director de orquesta, del cual también triunfó Su compostura respetuosa, su porte y natural elegante le merecieron que todos le diesen la mano de amigo. Cuando el banquete dado al General Bertrand, del Imperio, fué coronado por las damas de la aristocracia habanera. Con motivo del banquete que se dió al general Tacón, el Ayuntamiento de la Habana le expidió el título de Maestro compositor y Director de orquesta. Complicado en una de tantas conspiraciones de los de su color, el honrado negro pasó por los horrores de la prisión. Amnistiado en 1850 y protegido por el general Concha, de nuevo se entregó, viejo ya y débil de la vista á su profesión, pero fué abandonado de sus antiguos favorecedores. No pudo salir de la miseria ni siquiera en aquel viaje de 1864 en el que recorrió la isla dando conciertos con sus dos hijos *los artistas en miniatura*, de los cuales el mayor, Claudio José Domingo, á quien su padre llamaba *la esperanza musical de Cuba*, prometía ser y lo ha sido con el tiempo una notabilidad en el violín.

Falleció ciego y pobre el 17 de Diciembre de 1872. Compuso una opereta *Las congojas matrimoniales*, y aparte de alguna música de baile, la melodía dedicada al general Concha, que fué impresa en la Habana por el año 1854.

Brindis de Salas (Claudio José Domingo) A. C.

Hijo del artista que antecede. Nació en la Habana en 4 de Agosto de 1852. Estudió bajo la dirección de su padre y á los 10 años tocó con lucimiento en el Liceo de la Habana, continuando después sus estudios con Vanderguth. Consiguió su padre mandarle á París, donde tuvo maestros como Dancla y consejeros como Leonard y Sivori. En el Conservatorio obtuvo primero un accesit, y luego el primer premio. Pasando á Italia llamó la atención en Milán, Turin y Florencia, y logró laureles en Berlín, Petersburgo y Lóndres. Los periódicos europeos le llamaban el *Paginini negro* y, también, el *rey de las octavas*.

En 1875 pasó á América con el título de director del Conservatorio de Haiti que renunció después de organizarlo, y luego que recorrió la América central y Venezuela, regresó á Cuba, tras ocho años de ausencia. En 1877 hizo su primera aparición en el teatro Payret, dejando maravillado al publico habanero.

Desde aquella fecha las peregrinaciones de Brindis de Salas por toda Europa han sido muchas y continuadas, alcanzando la fama de violinista genial. «Su ejecución es formidable—ha dicho Serafin Ramirez—: en cambio su estilo es desaliñado, canta bien, pero con alguna exageración».

Brindis de Salas (José del Rosario)

Hermano de Claudio José Domingo. Según decía años atrás un periódico, ganaba crédito de violinista en Lóndres.

Briones (Francisca)

Soprano. El año 1803 funcionaba en el teatro de los Caños del Peral, de Madrid.

Briones (Joaquina)

Soprano. Desde el año 1801 al 1806, funcionaba en los Caños del Peral y en los de la Cruz y Príncipe, de Madrid.

Brioso y Ossorio (Pablo Anselmo)

Escribió el libro de la zarzuela titulada *Aun después de muerto vence*, que fué impreso en Zaragoza por la viuda de Manuel Ortiz, año de 1736

Detestable pieza en que se celebra la reconquista de Orán, en tiempos de Felipe V.

Brito (Esteban de)

«Estevao de Brito»—dice Vasconcellos (Vid. *Os musicos portuguezes*)—maestro de cap. de las cat. de Badajóz y Málaga, fué discípulo de Felipe de Magalhaes con quien rivalizó, alcanzando

(1) De Casa-Bayona, de uno de cuyos vástagos, en efecto, fué hermano de leche.

por sus obras grandes aplausos en toda España (1). Vivió en la primera mitad del siglo XVII y dejó muchas composiciones que se conservaban en la Biblioteca musical de rey D. Juan IV en Lisboa, antes del (terremoto) de 1755.

«Eran:

1) *Tratado de música.* Ms. Estante 18, n.° 513.
2) Motetes á 4, 5 y 6 voces, Estante 20, n.° 569.
3) *Exurge quam obdormis Domine* Motete á 4 voces. Estante 36, n.° 803.
4) *Villancicos de Navidad.* Estante 28, número 637».

Hasta aquí Vasconcellos.

Las actas capitulares del Cabildo de Málaga ofrecen algunos datos respecto á Brito

«15 *de Octubre de* 1612.—Se presentó á oposición al magisterio (vacante por muerte de Francisco Vazquez), Francisco Avellano, maestro de la iglesia de Lorca».

«17 *de Octubre de* 1612.—Después de prorrogarse los edictos se presentaron á oposición á la ración de maestro de capilla Alfonso de Avila en nombre y con poder de Francisco de Avila, maestro de capilla de las Descalzas, de Madrid, Juan Gutiérrez, maestro de la de Jeréz, y en nombre de éste Diego del Campillo, maestro de la iglesia de San Pedro de Lerma».

¿Tomó parte en los ejercicios de estas oposiciones, Esteban Brito? Las actas no dicen nada hasta la del 8 de Mayo de 1613, en la cual se lée: «Tomó posesión del magisterio de capilla, Esteban Brito».

Aparece otra vez el nombre de este maestro en los libros de actas. Véase:

«31 *de Enero de* 1618.—Se concedió un mes de licencia á Brito, maestro de capilla, por haber sido llamado de la Cap. Real de Madrid para maestro, con objeto de ver lo que más le convenía».

Brito pasaría, sin duda, á la Capilla Real de Madrid. En efecto consta en el acta siguiente:

«17 *de Marzo de* 1642.—En este día dieron principio los ejercicios de oposición al magisterio de capilla, que antes desempeñó Brito, resultando elegido Juan Pérez Roldan (2).

Brito dejó algunas obras importantes en Málaga. Hé aquí las que se conservan en el Archivo.

Libro II, (Obras de Esteban de Brito). Contiene este libro (3):

1) *Parce mihi, Domine.*
2) *Responde mihi.*
3) *Spiritus Domini.*
4) Dos *Misas de Difuntos.*
5) Cuatro *Motetes de id.*
6) Dos Responsos: *Libera me* y *Memento.*

Estas obras están escritas á 4, 5 y 6 voces.

Libro VII (Obras del mismo) Contiene este segundo libro (segundo en orden de obras de Brito):

7) *Te Deum laudamus.*
8) *Benedictus.*
9) *Kyrie, Sanctus* y *Agnus feriales.*
10) *Et incarnatus*, dominical.
11) *Gloria laus*
12) *Lamentación del viernes Santo.*
13) *Himno de los Santos Inocentes.*
14) *Id de Santa María Magdalena.*
15) *Id. de Santiago.*
16) *Id. de los Angeles Custodios.*
17) *Magnificat de I tono.*
18) *Salve, Regina.*
19) *Nunc dimitis.*
20) *Motete á San Sebastian.*
21) *Id. á San Pedro.*
22) *Veni creator.*

Libro XI (tercero de composiciones de Esteban de Brito) Contiene:

23) *7 Salmos de Vísperas.*
24) *2 id á fabordon.*
25) *Ave maris stella.*
26) *Diecisiete Himnos para dias de primera clase.*
27 *Once id. para festividades corrientes.*

Brito (Miguel)

Publicó en Madrid, según se leía en un anuncio del día 9 de Noviembre de 1784, algunas piezas «á primera guitarra y bajos,» alegros, pastorelas, guarachas, un fandanguillo *avandolado*, paspiés, minuetos, contradanzas, etc

Miguel Brito, sobrino de Estéban, nació, al parecer, en Badajóz por los años de 1713. En su juventud fué militar y cómico, y vivia en la corte escribiendo y dando lecciones de música desde mediados del siglo XVIII.

Brito y Toro (.....)

Publicó:

Nuevo Manual de música. Paris, ... 1865, en 8.° con láminas.

Briz (Francisco Pelayo)

Nació en Barcelona el año 1839, y murió en la misma ciudad en 15 de Julio de 1889.

Ocupa un lugar en este DICCIONARIO por su colección:

Cansons de la terra. Cants populars collecionats per ..... Vol. 1.° Barcelona, Fernando Roca, MDCCCLXVI, en 8.° de XLVIII—271 páginas—con melodías en el texto. Vol. 2.° (2ª edición) Barcelona, Alvaro Verdaguer, s. a. in

(1) Barbosa Machado, *Bib. Lusitana*, vol. I, página 753.

(2) En estas oposiciones fué nombrado en segundo lugar «el maestro de cap. de Guadix, Luis de Garay».

(3) Segundo en orden de numeración del Archivo, primero de composiciones de Brito.

8.º de 143 págs. con melodías al final.—Vol. 3.º Barcelona, Alvaro Verdaguer, MDCCLXXI in 8.º de 276 págs. con música en el texto.—Volúmen 4.º Barcelona, Alvaro Verdaguer, 1874, in 8.º de 262 págs. con música en el texto.—Volúmen 5.º Barcelona, Alvaro Verdaguer, 1877, in 8.º de 302 págs. con música en el texto.

La obra del Sr Briz fué de las primeras de orden *folk-lórico* publicadas en Cataluña, y una de las que influyeron eficazmente, en la afición, acentuada después, hacia este género de estudios.

Asoció la música á la poesía, como no podía menos de hacerlo: los músicos que le ayudaron no supieron siempre secundar sus ideas, y empañaron fatalmente, el brillo de su obra. No podía menos de suceder esto cuando el Sr. Briz afirma «que ha añadido el acompañamiento á los cantos populares porque *no* bastaba estamparlos con la *tonada* propia de manera que solo pudiesen utilizar los maestros de música; que quiso presentar las melodías de la rica flora musical popular catalana, de forma que, sin desmejorarlas, pudiesen ser buscadas y aprendidas por los sencillos aficionados al más común de los instrumentos, al piano» ¿Estaba seguro el Sr. Briz de que haciéndolo en este sentido *sólo podrían utilizarlas los maestros de música?* ¿no pensó que el sistema harmónico moderno podía *desmejorar*, sin ninguna clase de duda, el *caracter* de dichas melodías, inspiradas muchas veces en un sistema melódico totalmente opuesto al harmónico moderno? ¿y no podía *desmejorarlas*, asimismo, el más común de los instrumentos modernos, el piano, el instrumento diametralmente opuesto á estas experiencias?

«Queremos,—añadía el Sr. Briz,—que cualquiera, así como toca una balada escocesa, pueda ejecutar las preciosas canciones de nuestra amada tierra (ese cualquiera de fijo lo hará tan mal en Escocia como en Cataluña, pues no es á ese *cualquiera*, escoces ó catalán, á quien se le pueda exigir *inconte* y sepa hallar el sistema harmónico que convenga á determinada melodía.) «Transcribirlas sin acompañamiento era condenarlas á ser copiadas por cuatro músicos de poca inspiración». (exactamente á lo mismo las condenó el Sr. Briz.) «Si alguien nos critica porque las hemos *profanado* (es la palabra exacta) acompañándolas con una línea que no es popular (se refiere á la parte del acompañamiento confiada á la mano izquierda del ejecutante) le responderemos lo siguiente:—«Si tanto le fatiga la vista, la línea que hemos añadido, póngale encima el dedo y solo verá la línea de encima (la del canto ó la de la mano derecha del piano) y, en ella, si conoce la música, podrá leer con toda pureza la misma canción que habrá oído tararear á alguna sencilla y airosa payesa» (si acaso la Diosa Euterpe no la ha condenado á aprender y á tocar el piano.)

Desaparece, en buen hora, el acompañamiento pianístico en las melodías del segundo y restantes volúmenes: y aquí *si* que *le sirvieron* rematadamente mal los músicos ó cosa así que se encargaron de trasladarlas al pentagrama, escribiéndolas en *tessituras* antivocales, equivocando compases, valores, y lo que es peor, hasta la tonalidad en no pocos casos

No se convencerán jamás los literatos no músicos de que en esta labor de coleccionar documentos *folk-lóricos* entran en juego diversas aptitudes que raras veces puede reunir una sola persona.

El Sr. Candi puso el acompañamiento á las canciones del vol. I y el Sr. Saltó apuntó las del II Briz introdujo una *modificación* en el vol. III, según se lee en dicho volúmen (ya la había introducido en el segundo). «Nuestro plan de publicación en las tonadas—decía—ha sido dejar correr el acompañamiento en las que publicamos hoy y publicaremos de hoy en adelante.» Esta confesión da fuerza á lo que he escrito al principio Fué viva lástima que la alta penetración de Briz no hállase un músico que le ilustrase sobre esta importante materia. No habría escrito en su claro *talento* lo que se lee á continuación del citado párrafo: «Las razones que nos obligaron á hacerlo en los *dos primeros* volúmenes (ni siquiera notó que en el segundo volúmen ya había desaparecido el acompañamiento) no tienen fuerza para obligarnos á lo mismo con los demás. Queríamos pòpularizar nuestras tonadas: con las 64 harmonizadas (solo están harmonizadas las 32 melodías del primer vol.: las del segundo están transcritas sencillamente sin acompañamiento) hay bastantes para que se logre nuestro objeto.

En el segundo vol, de las *Cansons de la terra* figura una curiosa carta de Barbieri en la cual el eminente músico y erudito bibliógrafo hace una reflexión á los compositores de música del Principado, y es la siguiente: ¿«Cómo estos sabios artistas no se aprovechan de tan divinas *melodías* para sus composiciones con más frecuencia? ¿Cómo no estudian la parte estética de

tan preciosos cantos, para impregnar en ella sus óperas?... Si tal hicieran, conseguirían lauros inmarcesibles; y en lugar de contentarse con hacer imitaciones, aunque felices, de las escuelas italiana, alemana ó francesa, crearían una *escuela catalana*, que tendría un sello especial y una belleza comparable á la de su poesía, etc.»

Brizeno (Luis) Vid. **Brizeño (Luis)**

Brizeño (Luis)

El verdadero apellido de este guitarrista era Brizeño, y no se sabe por qué consintió en dejarse llamar Brecneo y Brizeno en algunas ediciones de sus obras.

Existe al parecer una edición (firmada Brizeño) del Método *facilísimo para aprender á tañer la guitarra*, hecha en París el año 1622. No la conozco.

Lichtenthal, que llama á su autor *Brionneo (Ludovico de)*, señala la edición siguiente: «*Tañer y templar la guitarra* (1) París, (?) 1626.

El autor del celebrado Diccionario italiano añade: «autore spagnolo» y remite al P. Mersenne, bib. I. *De Instrumentos Harm.* Prop. XXI. (2)

La edición firmada *Brecneo (Luis)* dice así: *Método mui facilísimo para aprender á tañer la guitarra á la espagnola*. París, P. Ballard, 1626 en 8.° apaisado.

He aquí el rotulado de la edición con el nombre de Brizeno:

Método mui facilísimo para aprender á tañer la guitarra á la espagnola. París, Ballard, 1736, en 4.° apaisado.

Broca (Ramón)

Clarinetista de la R. C. de Madrid, y profesor del Conservatorio. Nació en Madrid el año 1815, y murió en 30 de Enero de 1849. El día 4 de Enero de 1839 fué nombrado profesor de clarinete del Conservatorio, cuya plaza desempeñó hasta el año de su muerte.

Broca y Casanovas (Domingo)

Nació en Cuenca el año 1800. Hermano de Don Pedro y de Don Ramón, como estos gozó Domingo gran reputación de profesor inteligente. Dedicóse al figle y al trombón, y ocupó durante bastantes años las plazas de músico de Guardias Alabarderos y de la orquesta del teatro Real.

El día 4 de Agosto de 1830, á poco de la fundación del Conservatorio de Música de María Cristina, fué nombrado profesor de trombón cuya plaza desempeñó hasta el año 1857 en que fué suprimida siendo restablecido en ella desde el año siguiente hasta el de 1568 en que quedó extinguida. Tuvo dos hijos de nombre Enrique. Murió el año 1870.

Broca y Casanovas (Pedro)

Nació en Barcelona el día 26 de Junio de 1794. La partida de bautismo dice *Broch*, según Saldoni que la vió, aunque Pedro Broca, sus hermanos y sus hijos firmaron siempre Broca.

El padre de este artista era músico de Artillería. Hallándose de guarnición su padre en Cuenca empezó á dar lecciones de solfeo á su hijo, cuando este tenía 8 años, confiando luego su educación al M. de C. de aquella catedral. En 1805 dedicóse en Madrid al estudio del clarinete bajo la dirección del profesor Don Andrés Martínez. A primeros del año 1803 desempeñaba la parte de clarinete principal en el batallón de cazadores de Zafra, continuando después con la misma categoría en los regimientos 2.° de Badajóz y Valencia, durante toda la guerra de la Independencia, hasta el año de 1816 Hizo oposición á la plaza de clarinete de la R. C. y al mismo tiempo á la del Real Cuerpo de Guardias del Rey, obteniendo ambas plazas. En 1818 le fué concedida previa oposición la plaza de primer oboe del teatro del Príncipe, de Madrid. El día 2 de Abril de 1823 se presentó en San Juan de Luz al Excelentísimo Sr. D. Vicente Genaro de Quesada, General en jefe del ejército real, y en el acto le nombró subteniente del 2.° batallón de Guipúzcoa, ascendiendo á poco al grado de teniente del batallón de Guías de Quesada. El día 8 de Septiembre de 1824 se le dió el retiro con uso de uniforme y fuero militar, concediéndosele dos años después el grado de Capitán con retiro á dispersos. A fines de Julio de 1823 fué nombrado profesor del Conservatorio de María Cristina cuyo destino desempeñó hasta el año 1836 en que marchó de músico mayor á la Habana. Murió en la capital de Cuba el día 22 de Septiembre de 1838.

Brocá y Codina (José)

Nació en Reus en 21 de Septiembre de 1805 Formó parte de la Milicia nacional de aquella ciudad entrando, después, de Subteniente en el 7.° batallón franco de Cataluña. Extinguidos éstos, después de la guerra civil, ingresó en el ejército del que fué dado de baja y luego repuesto en su grado,

(1) Falta aquí, sin duda, la mención de: *Método para.....*

(2) El P. Marsenne habla con elogio del tratadillo español.

Aficionado y hábil en tocar la guitarra, se dedicó á la enseñanza de este instrumento, primero en Reus y después en Barcelona, y era tal el número de lecciones que llegó á ser el maestro de moda. Tenía pocos rivales en la ejecución del harmonioso instrumento: conocía todo el repertorio existente, y como su genio no podía limitarse á reproducir y enseñar, dedicóse á la composición de su especialidad, de tal manera que dejó escritas una infinidad de obras, algunas de las cuales editó en 1885 y 1886, la casa Vidal y Roger, de Barcelona.

1) *El castillo*, wals: 2) *Allegretto*: 3) *Un adios*, andantino: 4) Andante: 5) *El ¡ay!*, wals: 6) *Una flor*, mazurka: 7) *Pensamiento español*, fantasía: 8) *El cortesano*, schotisch: 9) *Fantasía*: 10) *El patinador*, schotisch: 11) *La amistad*, fantasía: 12) *Recuerdo triste*, andante: 13) *El destino*, fantasía: 14) *El elegante*, wals: 15) *A Elvira*, tres walses: 16) *El veloz*, wals: 17) *Recuerdos juveniles*, tres walses: 18) *Crepúsculo*, tres walses: 19) *Andante sentimental*.

Brocá murió en las inmediaciones de Barcelona en 3 de Febrero de 1882.

Broca y Rodriguez (Enrique)

Hijo de D. Domingo Broca y Casanovas. Nació en Alicante el año 1822 y murió en la Habana el día 14 de Febrero de 1833. Sus tíos D. Mariano Rodriguez y D. Pedro Broca, fueron los únicos profesores que tuvo el jóven Enrique. En 1836 gozaba nombre de respetado profesor de clarinete del regimiento Reina Gobernadora. Llamado por su tío Pedro, que se hallaba de músico mayor en la Habana, embarcóse en otoño de 1837, acompañado de su padre Don Domingo. Allí completó sus estudios de clarinete requinto y oboe con su tío, y los de piano y composición con D. Pedro. Murió en la Habana apenas cumplidos diecisiete años.

Broca y Rodriguez (Enrique Alejo)

Hermano de D. Enrique é hijo, como éste, de D Domingo Broca y Casanovas. Nació en Madrid el año 1843. Estudió solfeo con el profesor D. Juan Manuel Pamfil, y el violín con D. José Isidoro de la Vega. El año 1855 ingresó en el Conservatorio de Madrid y terminó su carrera el año 1861 habiendo obtenido en concurso público la medalla de oro.

Desde aquella fecha dedicóse al profesorado de orquesta y á componer varias obras de música sagrada y profana, entre las cuales son de mencionar algunas Misas, Salves y Motetes y varias zarzuelas y sinfonías. Compuso una gran fantasía sobre motivos de la ópera *Roberto el Diablo*, que ejecutó el año 1867, en los Campos Elíseos la Sociedad de Conciertosdirigida por el maestro Barbieri.

Brocas (Arnaldo Guillermo)

Célebre impresor catalán del siglo XVI. Imprimió la famosa Biblia políglota de Alcalá y otras obras importantes. Cuando estaba en Toledo de «impresor de la imperial majestad», publicó en 1520 el famoso *Tratado de principios de música práctica y theorica* de Juan de Spinosa (Espinosa) prebendario de la Cat de Toledo y «arcipreste de Sancta Olalla» en fólio gótico, cuyas notas musicales cuadradas con ligaduras son de una claridad, pureza y regularidad extremada.

Brocarse (Antonio de la Cruz) Vid. **Cruz Brocarse Antonio de la.**

Broch (José)

Presbítero, sochantre de la Cat. de Segorbe. Murió el año 1811.

Broch de Calvo (Natalia)

Distinguida pianista y notable cantante, natural de Matanzas, según Serafín Ramirez (1). Muy jóven pasó á Francia á consecuencia de una desgracia de familia y se singularizó en París á presencia de los maestros Alkan, Wolff y otros.

Fué discípula en sus primeros tiempos de D. Manuel Fernández Caballero. Encargóse después de su dirección Ruíz Espadero, quien hizo de la distinguida aficionada una verdadera artista.

Apesar de sus triunfos en París, fué poco conocida porque nunca aspiró á la popularidad: nació para la familia. No se la oyó en ningún concierto público, aunque era conocida y admirada de todos.

Falleció en medio del Occéano, el año 1876, al regresar de un viaje de recreo que hizo á Europa. Su cadáver embalsamado entró en la Habana colgado de las antenas del buque.

Bros y Bertomeu (Juan, Joaquin, Pedro y Domingo)

El día 12 de Mayo de 1776 fué bautizado en la Catedral de Tortosa (Tarragona) el compositor de este nombre, hijo de modesta familia. Fué niño de coro de la antigua catedral dertosense, y desde allí pasó á Barcelona con objeto de estudiar la composición con el maestro Queralt y otros notables profesores. Demostró prontamente sus privile-

(1) Calcagno dice que era natural de la Habana.

giadas disposiciones haciendo pocos años despues oposición al magisterio segundo de la Iglesia de Santa María del Mar, que le fué concedido, é igualmente á la plaza de organista de la Iglesia de San Severo, de la misma ciudad, con la cual fué asimismo agraciado.

En el año de 1807 hizo oposiciones al magisterio de cap. de la catedral de Málaga sobre las cuales puedo dar algunos detalles extractados de las actas del Cabildo de aquella Iglesia

«24 Abril de 1807.—Salió propuesto en primer lugar para maestro de capilla con 11 votos D. Juan Bros, maestro de capilla de la Cat. de León y con 2 D. Luis Blasco de la de Zamora (1) etc.

«10 Junio de 1807.—Leyóse una carta del agente de Madrid en que avisa haberse provisto la ración del magisterio de cap. á favor de D. Juan Bros».

«18 Noviembre de 1807.—Tomó posesión del magisterio de cap. en nombre de D. Juan Bros, el medio racionero de esta Iglesia D. Salvador Beltrí».

«24 de Diciembre de 1807.—D. Juan Bros pide se autorice la ración afecta al magisterio de capilla que obtuvo por oposición, cuya petición negó el Cabildo».

Consta de lo que acaba de leerse que el año 1807, Bros desempeñaba al presentarse á las oposiciones de Málaga, la plaza de maestro de cap. de la Cat. de León, y así fué en efecto, habiéndosele concedido dicho magisterio en virtud de elección hecha graciosamente á su favor por aquel Cabildo.

El maestro de la C. R., Don José Lidon, al juzgar las obras de los opositores que el cabildo de Málaga había colocado en terna, dice: «El opositor número 82 (Bros) (2) es el *único* que encuentro ha desempeñado con igualdad el todo de los ejercicios con un notable exceso á los dos anteriores, y principalmente en los dos ejercicios primeros científicos magistrales del *Responsorio* e *Himno*, que son en donde debe manifestar un maestro de capilla, si sabe serlo, por reunir en si toda la parte científica de su arte, unida al buen estilo del canto espresivo y significativo, sin dejar de haber manifestado en el *Villancico* el ingenio ó invención que pide su caracter, así por lo que respecto á la parte instrumental como á la vocal: por cuyas razones le considero muy digno de obtener ese magisterio de capilla».

Vacante en Oviedo el año 1815 el magisterio por muerte de Don Juan Pérez se eligió, también, para este puesto á D. Juan Bros, que renunció igualmente como el de Málaga, porque intereses de familia le obligaron á permanecer en León en donde continuó hasta el año 1823 en que perseguido por circunstancias políticas, y después de haber sostenido con aquel Cabildo un largo litigio, que terminó en el Supremo Tribunal de la Rota, se retiró á Oviedo por estar enlazado con la señora D.ª María de los Dolores Cónsul Villar, natural de dicha ciudad, é hija del señor Don Juan Nepomuceno Cónsul Jove, individuo que fué de la Sociedad Económica de Amigos del País, de Asturias.

En el año de 1834, habiendo quedado de nuevo vacante el magisterio de esta última ciudad, y habiéndose llamado opositores para su provisión, se presentaron el maestro Bros, el de la Cat. de León, el organista de Zamora y algún otro, cuyos ejercicios versaron sobre el programa que se había encomendado al célebre organista y sabio compositor. Concluidos los ejercicios se enviaron á la censura de los facultativos de la Cat. de Toledo, «quienes desde luego, y sin embargo de las maquiavélicas intrigas que contra Bros se habían movido, y acerca de las que guardamos profundo silencio por no herir la susceptibilidad de nadie, no pudieron menos de conocer el mérito del que apoyado en la justicia esperaba tranquilo el fallo que le estaba reservado.» (1) Don Juan obtuvo el magisterio de Cap. de la Cat. de Oviedo porque el Cabildo, algún tiempo ofuscado por maquinaciones siniestras, conoció al fin el error que había padecido, y supo recompensar los verdaderos conocimientos.

Don Juan Bros no era precisamente un maestro de los que no tienen más conocimientos ni recursos que los de la música. Era hombre de una educación esmerada y muy distinguida, de una capacidad nada común, de un trato afable y bondadoso, y de una honradez y pureza que le hacían brillar entre sus amigos: cualidades que le sirvieron para conquistarse un elevado puesto en la sociedad, como lo comprueba el haber sido nombrado dos veces Regidor del Ayuntamiento de León, precisamente en el período más difícil de nuestra historia constitucio-

(1) Vid. la continuación de esta acta en el apuntamiento dedicado á *Blasco (Luis)*.

(2) Número arbitrario, pues, no fueron tantos los opositores.

(1) Palabras textuales tanto más dignas y levantadas cuanto que proceden de uno de los coopositores de Bros, á quien sigo para trazar este apuntamiento biográfico.

nal, como lo comprueba, asimismo, el haber desempeñado comisiones de suma importancia en el mencionado cargo, y en las que demostraba su prudencia, su tino y su talento: y como lo comprueba, en fin, el haber sido individuo de la Sociedad de Amigos del País, de Asturias, etc.

Como profesor de música fué elegido muchas veces por los Cabildos de España, para proponer y calificar los ejercicios de los oposicionistas, desempeñando siempre sus encargos con el mayor celo é inteligencia y recibiendo á cada paso de sus comitentes y hasta de aquellas personas mismas á quienes podían contrariar sus rectos fallos, las ovaciones y elogios más cumplidos.

Tuvo por amigos los más notables profesores de su época, entre los cuales citaré á Doyagüe, Olivares, Cuellar y otros, con quienes mantuvo relaciones y activa correspondencia, que es buena prueba de la reputación que Bros gozaba entre sus contemporáneos.

Sus numerosas obras se difundieron no solo por España, donde todos los cabildos las solicitaban sino que también traspasaron los Pirineos á solicitud de uno de sus fervientes admiradores, Andrevi, cuando este ocupó el magisterio de la Cat de Burdeos.

Las obras mejores que ha dejado son tres *Misereres* y las *Lamentaciones* compuestas en León: el *Te Deum*, el *Oficio de difuntos*, otro *Miserere*, que compuso en Oviedo, y multitud de *Misas, Salmos* etc., para el servicio diario y festivo de una y otra Catedral

Que yo sepa, Bros solo ha gozado de los honores de edición en la *Lyra Sácro-Hispana*, de Eslava Las demás obras del maestro dertosense permanecen inéditas y sepultadas en los Archivos.

Bru y Albiñana (Enrique)

Nació en Valencia el día 9 de Abril de 1873. A la edad de 11 años ingresó en las escuelas municipales y luego principió la carrera de las letras, matriculándose más tarde en el Conservatorio de aquella ciudad en donde estudió el solfeo, violín, piano, harmonía y composición bajo la dirección de los maestros Mario, Penella, Mara, Goñi, Segura y Giner.

Ha compuesto varias obras entre las cuales figuran las siguientes:

Instrumentales.—Tres preludios, Scherzo y un poema sinfónico titulado *Batalla de flores*, para grande orquesta.

Vocales instrumentales. — Delirando: *Al despedirse*, romanzas para tenor con ac. de piano: *Melancolía*: *¿Quién soy?* romanzas, una para tiple y otra para tenor, la última obtuvo el premio y título de socio de mérito de El Orfeón Valenciano *El Micalet*: *Serenata* para tenor con ac. de violoncello y piano: *Juramento de amor*, duo de tiple y tenor: *Ave María*, para tenor ó barítono con ac. de quinteto de cuerda piano y harmonium.

Vocales.—Niebla, coro á 4 voces, dedicado al Orfeón Valenciano *El Micalet*.

Bruceña (Diego)

Sucesor de Don Pedro de Alba en el magisterio de la Cat. de Burgos. Los maestros de capilla de esta Cat. gozaban del privilegio otorgado por el Cardenal Don Francisco Pacheco por medio del cual se elevó el magisterio de dicha capilla á la clase de canongía perpétua, que fueron gozando Don Pedro de Alba, Don Diego Bruceña, Don Bernardo Peralta y Escudero y todos los maestros que ocupan la cronología de la capilla de aquella catedral hasta los tiempos de Don Antonio Abadía (1780).

Don Diego Bruceña tomó posesión del magisterio y de la canongía inherente al cargo en 22 de Octubre del año 1601. No consta si la dejación del magisterio resultó por traslado ó por fallecimiento: solo se sabe que en 1609 pasó á ocuparlo, prévia oposición, el maestro Don Bernardo Peralta y Escudero.

Brudieu (Juan)

Del autor de este apellido sólo se sabe lo que se desprende del señalamiento bibliográfico que aquí apuntaré. No sabíamos que en España existiesen colecciones impresas de madrigales. Fué señalada por mi la *primera* (en orden de *descubrimiento*) á la cual dediqué amplio señalamiento en el número 53 y siguientes de la *Ilustración Musical* en una série de artículos, titulada: *Visita á una Biblioteca Musical*. Decía en aquellos artículos: «La obra de Vila (1), impresa en Barcelona por *Jacobi Cortey*, es documento bibliográfico musical y literario de gran valor y de primera excepción, tipográfico además, que prueba la perfección que en tan remota fecha alcanzara la *tipografía musical catalana*... Subrayo con toda intención estas palabras, porque es *de suponer que de las oficinas de Cortey*

(1) *Odarum (quas vulgo madrigales appellamus) diversiis linguis decantatarum Harmonica, nova, et excellenti modulatione compositarum, Liber primus. Petro Albercio Vila Canonico Barcinonensi auctore.... Barcinone in ædibus Jacobi Cortey, Anno MDLXI* Para más detalles Vid. *Vila (Alberto)* en mi *Dic. bio-bibliográfico de músicos españoles, portugueses y americanos*.

saldrían otras obras como las de Vila, aunque hoy nos sean desconocidas » No salió precisamente de las oficinas de Cortey la que aquí señalo sino de las de Hubert Gotard, que para el caso vale mucho más porque ya tenemos *dos impresores conocidos*, que se dedicaban á editar colecciones de Madrigales.

He aquí todo lo que se refiere á la de Brudieu que puedo señalar, gracias á la diligencia del insigne P. Leoncio Zufiria monge agustino del Escorial.

De los Madrigales del Muy Reverendo Joan Brudieu.—Maestro de Capilla de la Sancta—Iglesia de la Seo de Urgel—á cuatro boces—Dirigidos al Serenissimo Carolo Emanuel Duque de Savoya, Principe del Piamonte, etc.—Con licencia y Privilegio—Empresso en Barcelona en casa de Hubert Gotard cerca de la Cárcel. Anno 1585.

Forman la colección de Madrigales 4 cuadernos apaisados de buena estampa, correspondientes á las 4 voces de *Cantus, Altus, Tenor y Bassus*. Cada cuaderno tiene 36 hojas, sin incluir las cuatro primeras que contienen la portada, la *Epístola* ó dedicatoria, algunos versos laudatorios y la *Tabla* ó *Indice* de Madrigales.

Dice así la:

EPÍSTOLA

Al Serenissimo Duque—de Saboya Principe de Piamonte, etc.

Muy grande es el contento y la alegría que todo este principado de Cataluña ha recibido en general y en particular con la vista y presencia de V. A., parte por las obligaciones que como á fieles y leales vassallos tenemos á la S. C. R. Magestad del Rey nuestro señor, parte por el valor esclarecido y las calidades excellentissimas que en V. A. concurren, tanto por su linaje tan illustre, como por su persona. Empero hazen nos grande ventaja los que viven en lo llano y en el camino real á los que estamos encastillados en los montes, de donde quedamos muy corridos de que no ayamos podido mostrar por la obra la mucha affición, y devoción que todos tenemos á V. A., y assí yo uno entre ellos que soy Maestro de Capilla de la Sancta Iglesia de la Seo de Urgel por orden del Cabildo de ella, y haviendo toda la vida consumido en esta professión de la Música importunándome algunos curiosos y deseosos desta facultad que yo sacase algo aluz, delo mucho que tenía trabajado en ella acordé de servir á V. A. con esta parte más apazible, y gustosa como son los madrigales, por entender quan inclinado esta V. A. á semejantes exercicios, y con quan grande benignidad ha recogido por toda nuestra tierra á qualquier persona que en este exercicio algo le offreciesse. Bien entiendo que el don es muy pequeño y liviano para tan grande Alteza, y que es muy grande mi atrevimiento, pero considerando el ánimo con que se offresse y la grande benignidad de V. A., sé cierto se me perdonará. Ya sé que muchos dirán ¿dónde le viene al montañés tanta Música? verdad es que en el monte no hay tanta cortesanía: empero aunque todas las Artes han abaxado del Cielo, por ser dones de Dios, pero á la Música paresce que con particular privilegio la han albergado en sus propios senos los cielos, según opinión de los Pytagóricos, aquién siguió también M. Tullio, y si esto es assí, paresce que nos cae más de cerca la orígen de la Música á los que estamos retirados en el Monte.....»

Continua la EPÍSTOLA defendiendo las excelencias de la Música sacando el autor á cuento en su divagación histórica á Platón, Isócrates, Sidonio, etcétera, añadiendo «que debajo del amparo de V. A. tengo mi libro por muy seguro de que ningún género de malévolos se atreva á él, pues tengo cierta confianza que con el mismo rostro alegre y benigno que ha recogido V. A á todos los estudiosos me recogerá á mi aunque el más mínimo dellos pero muy humilde y devotísimo servidor de V. A.—Dios nuestro señor á V. A prospere y en estados mayores augmente como todos sus servidores deseamos—De vuestra Alteza—criado y capellán—Joan Brudieu.

Siguen:

En loor del auctor redondillas de Jaime Lopez.

Otros versos *Del Autor á la obra.*

Otros *De Hubert Gotard Impresor de libros de Rumilly en Saboya, en alabanza del Autor.*

Y á continuación:

Tabla de Madrigales que en el presente libro se contienen:

Los Gozos de nuestra Señora (1).....	folio 1
Oid, Oid (2).	6
Pastor mayor (2.ª *parte*.	7
Pues que no se puede hacer.	8
Amor me tiene olvidada (2.ª parte. . . .	9
Dame un remedio Costanza.	10
Esperanza me entretiene	11
LAS CAÑAS (3)	
Lamor y la magestad.	11
Saca el amor (2.ª parte	12
Ya tocan los atabales (3.ª	13
Que trae en la bandereta (4.ª	14
Como corrió buenalanza (5.ª	16
Cada cual en su cabeza (6.ª.	17
Sepamos como cayó (7.ª.	18
Qué sientes, dime, Pascual (en proporción).	20
Dexa Pascual tal tormento (2.ª parte . .	22
No ves pastor tu cuidado (3.ª *id*.	22
Del amor se va riendo	23
Del amor amor (*sic*) *amor quexoso* (2.ª *parte*	23
Del amor se va riendo (en proporción) . .	24
Zagala la más linda y bella	25
Estos tus hermosos ojos (2.ª parte) . . .	26
Ojos claros y serenos.	27

(1) Texto catalán

(2) Especie de cantata á la victoria de Lepanto.

(3) Consta esta sección de 7 partes ó numeros que forman un cuadro completo del simulacro bélico titulado *Las Cañas*.

Ojos con que mireys (2.ª parte) 27
Si de los ojos nasce 28
Si una dulce vista (2.ª parte) 29

Fantasiant á mi descubre (1) 29
Si fos amor (2.ª parte) 30
Lir entre carts 31
Noya bens noya fortuna 32
Lo que nos fa per potencia (2.ª parte) . . 32
Ma voluntad ab la rahó 33
Plena de seny donaumen una crosta (2.ª parte) 34
Si la moren un ser dura 35
Molts del amor tenen quexa 35
Es comú parlar del poble 36
Les segetes que amor tira 36

Tal es el señalamiento, de la importante colección de Madrigales de Brudieu, tan importante ó más si cabe que la titulada *Odarum*, del famoso canónigo de Barcelona, Alberto Vila, especialmente bajo el punto de vista *folklórico*. Los *Gozos*, gran parte de la sección titulada *Las Cañas*, y toda la que contiene texto catalán es pura materia *folk lórica* por lo que he podido deducir al examinar la tal colección (2).

Bridieu, como compositor, dada su técnica llena de osadías y geniales invenciones, pertenece, realmente, á la edad de oro de la música española, á ese siglo XVI que en artes, en ciencias y en filosofía nos parece más encumbrado y *sólido* cuanto más nos hallamos alejados de él. ¡Qué lecciones y qué aprovechamiento hay en el fondo de esas restauraciones, si tardías altamente provechosas, cuando se sabe leer en ellas y se escuchan los latidos del alma nacional, siempre advertida y bien dispuesta!

Brufal (.....)

En el Arch. de la Cat. de Orihuela se conserva alguna obra de un autor de este apellido.

Brugal ó Burgal (**Francisco**)

Presbítero, organista de la iglesia de Jerusalén en Barcelona, á fines del año 1863.

Bruguera (**Jaime Bruno**)

Fué profesor de la Escuela de Ciegos de Barcelona. En 1840 escribió una obra que se halla inédita, titulada:

Método de leer por medio de puntos las letras, palabras, cifras y notas, etc.

(1) Como en la colección de Madrigales de Alberto Vila hay en la de Brudieu una parte destinada á la poesía catalana.

(2) Dejo á otros el cuidado de estudiar el romancerillo especial de la obra de Brudieu con la idea de que algún literato tome con empeño y haga lo que Gayangos hizo señalando tantos y tantos romances, que sin su beneficiosa é improba tarea permanecerían desconocidos.

Bruguera (**Fray Juan**)

Nació el año 1804 en San Hilario de Sacalm (Gerona). En 1826 profesó en el monasterio de San Jerónimo de la Murta (Barcelona), y en 1845, por oposición, alcanzó una plaza de salmista en la Catedral de Gerona.

Bruguera y Codina (**Buenaventura**)

Nació el año 1795 en Canet de Mar (Cataluña) el presbítero y maestro de cap. de este nombre Fué compañero de estudios de los maestros Andreví, Nin y Ferrer. En Octubre de 1818 hizo oposiciones en unión de D. Francisco Bonamich á la maestría de cap. de la Catedral de Vich, y después, el año siguiente, obtuvo la de Tarragona, que desempeñó hasta el día de su muerte, 13 de Agosto de 1876.

Dejó escritas bastantes composiciones:

1) Una colección de *Rosarios* á 4 voces y órg.
2) Nueve *Lamentaciones* á 4 id. y contrabajo.
3) Varios *Gozos* é *Himnos* á 4 id. y órg.
4) Varios *Motetes* á duo y á 4.
5) *Magnificat* á 4 y órg.
6) *Ecce Sacerdos magnus*, misa á 4 y órg.
7) *La escala cromática*, id. á id. é id.
8) *Misa breve* á 4 y órg.
9) *Idem* á 2 coros y órg.
10) *Responsorios de Sta. Tecla.*
11) *Salve*, á 4 voces y órg.

Bruguera y Morreras (**Juan Bautista**)

«Presbítero, Maestro de Capilla de la Iglesia de Figueras, en Cataluña» como nos dice él mismo en la obrita que dió á luz, terciando en el debate promovido por *La Llave de la Modulación* (1762) del P. Antonio Soler.

He aquí el señalamiento de la obrita de Bruguera y Morreras.

Carta apologética que en defensa del Labyrinto de Labyrintos, *compuesta por un autor, cuyo nombre saldrá presto al público, escribió D. Juan Bautista y Bruguera, Maestro de Capilla de la Iglesia de Figueras, en Cataluña, contra la* Llave de la Modulación, *y se dirije á su autor el M. R. P. Fray Antonio Soler.*—Barcelona, Suriá, 1766. Consta de 14 págs.

Saldoni menciona una edición del mismo año impresa en Madrid, confundida, sin duda, con la de Barcelona.

Pero no incurre solamente en este *lapsus*, sino que habiendo copiado sin discernimiento y al pie de la letra cuanto dice Soriano Fuertes en su *Historia de la Música Española* respecto á Bruguera y Morreras, confunde en dos personalidades la de uno sólo y único artista de este nombre.

En efecto, Soriano Fuertes con sus habituales descuidos habla de un Juan Bautista Morreras (*ob. cit.* tomo 4.º, página 190) suprimiendo el apellido pa-

terno Bruguera. Saldoni toma al pie de la letra la indicación y consigna y copia: «Morrera, D. Juan Bautista: maestro de capilla de la parroquial de Figueras» (á fines del siglo XVII, añade Saldoni) «y conocido en Europa por el premio ganado en Inglaterra de mil guineas y una medalla de oro del peso de dos onzas, ofrecido por una sociedad filarmónica al profesor que presentase un cánon de mejor artificio, armonía y melodía.» (1)

No para en esto la cosa. Habla Soriano Fuertes en otra parte de Pedro Morreras (op. cit. tomo 3.º, pág. 179), llega Saldoni, y al nombre y apellido de este artista, tal como lo escribe Soriano, añade Bruguera y escribe: «Morreras y Bruguera, Don Pedro: arpista de las Señoras Descalzas Reales de Madrid, en cuya capital dió á luz el día 14 de Enero de 1777 su obra intitulada: Primera y segunda (¿parte?) del *Laberinto de Laberintos, en que se demuestra la naturaleza de la verdadera música: obra á siete voces por arpegio; y en su centro contiene un enredo enigmático para todo género de instrumentos.*»

No he podido resolver el verdadero laberinto que resulta de todo esto, más embrollado sin duda que los *Laberintos* del arpista de las Descalzas y los de su homónimo el maestro de Figueras, porque han sido vanas todas mis diligencias para hallar un ejemplar de cada una de estas obras.

Creo sin embargo que el *Labyrinto de los Labyrintos* de Bruguera y Morreras, escrito para terciar en la polémica promovida por *La Llave de la Modulación* del P. Soler (2), no tiene nada que ver con la del arpista, á pesar de que el título real de una y otra coincidan en lo del *Laberinto*. La decaida literatura musical y la puramente literaria de aquella época, convertian en patrimonio común el titulo de una obra cuando caía en gracia por el título en sí ó por lo estrafalario de un retruécano inspirado por el mismo. Para no citar más que un caso basta recordar las obras que se escribieron con el título de Médula, *Médula filosófica, Médula musical, Médula de la Medicina*, título que sugirió á D. Antonio do la Cruz Brocarte el de *Médula de la música teórica*, aplicado al tratado puramente técnico de que se habla en el señalamiento correspondiente á este autor.

Creo, repito, que el título de *Laberinto de Laberintos* aplicado á ambas obras, no tiene nada que ver con el fondo de las mismas: la primera es un folleto sobre la indicada polémica, y sospecho que la segunda es simplemente un tratadillo de... arpa.

Bruiget (Estéban y Sebastián)

Hermanos y ministriles ó *cobleros* de oboes del Ayuntamiento de Reus, por el año 1769.

Bruiget y Busquets (Emilio)

Nació en Reus el 27 de Abril de 1842. Estudió música con el profesor Victorino Agustí. En 1861 pasó á Granada siendo admitido por Ronconi como alumno en el *Conservatorio* de su nombre.

Mostraba grandes disposiciones para el canto.

Terminados sus estudios y contratado como tenor de *primo cartello* en Río Janeiro, pasó á despedirse de su madre y murió en Reus el año de 1864.

Brujas (Felipe)

«Célebre organista español del siglo XV—dice Fetis— á quién el cabildo de Murcia (¿?) pagó en 1465, por sus servicios en la catedral, la suma de quinientos maravedises de dos *blancas*.»

Entre la bandada de artistas neerlandeses que visitaron el suelo ibérico figura el celebrado Felipe ó mejor dicho *Philippot* de *Bruges* ó Brujas (¿acaso Bourges?). Hay de todos modos dos artistas contemporáneos, que adquirieron notoriedad en una misma época. Philippot de Bruges y Philippon de Bourges, éste francés y aquél español, según *Fétis*.

Lo que hay de cierto es que Philippot de Bruges ó Felipe de Brujas se halla en España en 1501, como capellán de las «haultes messes»: que acompaña en su entrada á España al Archiduque ó Felipe el Hermoso, y forma parte de su capilla: que en el itinerario de este viaje se consigna el nombre de Brujas en los documentos que se conservan, viaje realizado por Vitoria, Miranda, León, Medina del Campo, Segovia, Aranjuez, Ocaña, Alcalá de Henares, Bujaralón, Fraga, Tarragona, Huesca, Jaca, Lérida, Molins de Rey, Barcelona, Hostalrich, Gerona, Figueras, Perpiñan, etc., en cuyas poblaciones deja-

(1) ¿De dónde sacaría esta noticia Soriano Fuertes?

(2) Las réplicas del P. Soler á Roel del Río, á D. Gregorio Diaz y á los que como Bruguera y Morreras atacaron *La Llave de la Modulación*, promovieron la publicación de otro folleto que tiene relación con el de Bruguera. He aquí el rotulado del tal folleto:

Respuesta y dictámen que dá al público el Reverendo Joseph Vila, Presbítero y Organista de la villa de Sanahuja, á petición del autor de la Carta apologética, *escrita en defensa del* Labyrinto de Labyrintos *contra* La Llave de la Modulación, *del P. Fr. Antonio Soler.*—Cervera, imp. de la Universidad, 1766.

ron oir sus voces y sus instrumentos musicales los cantores y *virtuosi* de su capilla: que en la nómina de los capellanes y cantores de la Reina Católica, fechada en Burgos á 11 de Octubre de 1506, se otorga á Felipe de Brujas (sic) cantor y capellán de misa alta «onze mill e ciento e veynte e çinco mrs». Repito que lo que acabo de consignar comprobado por documentos existentes en los Archs de Salamanca, es todo lo que hay de cierto sobre el particular. Ahora bien: ¿Tiene relación el Felipe de Brujas, capellán y cantor de la capilla de Felipe el Hermoso, con el que menciona Fetis, de época muy anterior? Además: ¿es realmente español el Felipe de Brujas aludido?

Brujol (Antonio)

La siguiente *aleluya* es de invención del mismísimo autor que inventó la que se ha leido en el artículo Bolaño. Agárrense mis lectores.—«Nació en Santiago, á mediados del siglo XVI. *Desde su más tierna edad* demostró gran afición al arte musical, del que fué una preciada gloria; pero sus padres, bastante menesterosos, no se cuidaron mucho de atender á su educación artística. Esto no obstante, Brujol escribió obras de sobresaliente mérito á juzgar por sus títulos, que son los siguientes: *Arte de canto llano para uso de los eclesiásticos.—Secretos del arte musical.—Claves, tonos y compases ó instrucciones á los maestros de enseñanza para la mejor dirección de sus subordinados.—Obligaciones del maestro de música y deberes del discípulo*, (obra en cuatro tomos) (1).—*Tratado de las distancias armónicas, con instrucciones sobre las posturas consonantes, asonantes y disonantes.*—De esta última obra *hemos visto* algunas páginas en 1859».

Et nunc erudimini

Dejo los comentarios al lector.

Bruna (Pablo)

Llamado el ciego de Daroca. Famoso organista que rivalizaba con el no menos celebrado ciego de Valencia, cuyo nombre no he podido averiguar. Sus contemporáneos los comparaban incesantemente y cada uno de dichos ciegos tenía sus partidarios que al parecer escribieron con calor unos contra otros. Bruna tuvo dos sobrinos, Antonio Xarava y Bruna, hermano de Diego, éste discípulo de su tio y condiscípulo del P. Nasarre, ciego como Don Pablo Bruna.

A pesar de los elogios tributados á Bruna por Latassa *(Bibliotecas antigua y nueva)* y por el Licenciado Nuñez Guilez en las *Antiguedades de Daroca*, la verdad es que la celebridad que le otorgaron sus contemporáneos no corresponde al valor artístico de sus composiciones orgánicas, según afirma mi buen amigo el P. Villalba, agustiniano, al examinar las seis composiciones orgánicas recientemente descubiertas por él en el Arch. del Escorial(1). He aquí los títulos de dichas composiciones:

1) *Obra de 8.º tono de tiple.*
2) *Obra de 1.er tono de id.*
3) *Tiento de dos tiples bueno, de 6.º tono.*
4) *Medio registro vajo (bajo).*
5) *Obra de 6.º tono.*
6) *Obra de 5.º tono por cesol/ant.*

Brunells (Raymundo ó Ramón)

Presbitero y maestro de capilla, nació en San Juan de las Abadesas, (Gerona) el 19 de Julio de 1782. Fué organista, maestro de capilla y comensal de la célebre colegiata de San Juan, y muy celebrado por sus composiciones musicales, pero por desgracia los escrúpulos que en los últimos años de su vida afligieron su conciencia timorata, le movieron á quemar casi todas sus obras, celebradas por los maestros Juncá y Andreu, de Barcelona. Murió en San Juan en 13 de Noviembre de 1854.

Entre las obras salvadas de Brunells, se conservan todavía en la ex-colegiata de San Juan, las siguientes:

2 *Misas* á 4 y órgano.
1 *Misa* á 3 é id
Varios *Motetes* á 3 y á 4 y órgano.
Lamentaciones con ac. de fagote.

Brunet y Recasens (Francisco)

Nació en Barcelona el 2 de Noviembre de 1861. Recibió de su padre las primeras lecciones de música hasta que en 1874 entró de pensionista en el Seminario Conciliar, cursando las asignaturas del bachillerato. En Octubre de 1880 cursó con Don Anselmo Barba la harmonía y composición y el piano con el Sr. Vidiella. Mas tarde completó sus estudios musicales bajo la dirección del maestro Don José Ribera.

Ha concurrido á varios certámenes obteniendo notables recompensas: (quinteto de cuerda) al del *Ex-Marañosi*, de Lérida, en 1885: al de la Academia Bibliográfico-Mariana, de Lérida, en 1886, (*Salve Regina*: al del Ateneo Casino Obrero, de Valencia, en 1887

(1) ¿Qué tal?

(1) Vid. su artículo *Un manuscrito de música del Archivo del Escorial*, en la *Ciudad de Dios*, números III y IV de 1896.

(Plegaria á la Virgen): al de la citada Academia Mariana, en 1890 *(Solemne Letanía de la Stma. Virgen)*; al de la misma Academia, en 1892 *(Ave Maris Stella)* y el doble premio que ganó en el certámen de *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, en 1893, por su *O salutaris hostia* y un *Album de 6 piezas fáciles de baile*.

Ha escrito, además, distintas composiciones entre las cuales son de mencionar una *Misa de Gloria, (en sol mayor)*, varias obras para piano, canto y piano, cuartetos, quintetos, etc., y una *Danza bohemiana*.

Desde 1888 desempeña el Sr. Brunet la plaza de profesor en las clases de música del Seminario Conciliar.

Brull y Ayerra (Apolinar)

Nació el día 3 de Julio de 1845 en la villa de San Martín de Unx, provincia de Navarra. El año 1864 se matriculó en el Conservatorio, y en los concursos de composición del año 1869 obtuvo el primer premio, igual calificación que ya había obtenido en los de piano celebrados el año 1868.

Ha escrito muchas é importantes obras en todos los géneros, y siento no poseer nota exacta para incluir aquí una lista completa de todas ellas. Citaré entre las más importantes las siguientes:

Guldnara, ópera española en 1 acto, letra de Estremera.

En los catálogos de la casa editorial de Don Benito Zozaya (Madrid) figuran éstas:

Saludo á la Francia, pasacalle para piano.
A vista de pájaro, tango.
O salutaris, motete al Sacramento.
Angelito, zarzuela en 1 acto, letra de Jackson Veyan.
La boda del cojo, zarzuela en 1 acto, letra de Fiacro Yraizoz.
Colegio de señoritas, zarzuela en 1 acto, letra de Cárlos Olona.
El Alcalde interino, zarzuela en 1 acto, letra de Monasterio y Casañ
El cabo Baqueta, zarzuela en 1 acto, letra de R. Monasterio y J. L. Silva.
El fuego de San Telmo, zarzuela en 1 acto, letra de Arniches y Cantó.
La cruz blanca, zarzuela en 1 acto, letra de Perrín y Palacios.
La verdad desnuda, zarzuela en 1 acto, letra de Arniches y Cantó.
Lucifer, zarzuela en 1 acto, letra de Sinesio Delgado.

Brull y Ayerra (Melecio)

Nació en San Martín de Unx (Navarra) el día 12 de Febrero de 1858. El año 1870, se matriculó en una clase de piano del Conservatorio de música, de Madrid, y en los concursos de dicha enseñanza verificados el año 1880 ganó el primer premio. En 1.° de Enero de 1891 fué nombrado repetidor de piano de la E. N. de M. y D.

Publicó en casa del editor Zozaya un *Album fácil* de composición para piano, titulado, *Los días de la semana*, que consta de los siguientes números: 1, lunes, *Vals*: 2, martes, *Polka*: 3, miércoles, *Mazurka*: 4, jueves, *Schottiss*: 5, viernes, *Habanera*: 6, sábado, *Jota*, 7, domingo, *Rigodones*.

Brutau (Jaime)

Profesor de clarinete. Tenía plaza vitalicia en la orquesta del teatro de Santa Cruz, de Barcelona, por su destreza en la ejecución de su instrumento favorito. Murió en 30 de Junio de 1852.

Budó y Martín (Juan)

Nació en Barcelona el 24 de Mayo de 1822. Estudió varios instrumentos dedicándose especialmente al clarinete y al oboe. Dedicóse á la litografía y al grabado de música. Abrió almacen de música publicando una infinidad de composiciones y algunas colecciones de música bailable para piano, *El Carnaval del Liceo*, *El primer albor*, etc. Budó grabó los ejemplos de música de la *Hist. de la Mus. española*, de Don Mariano Soriano Fuertes.

Buelta y Flores (Tomás)

Negro libre, criollo, natural de la Habana, en cuya ciudad adquirió fama como violoncelista y director de orquesta. Compuso alguna música sagrada é infinidad de contradanzas cubanas, valses y otras piezas de música de 1830 y 1843. Guióle sólo su talento y afición. La danza fué el ramo más cultivado, tanto por él como por su émulo Brindis. El libertinaje ahogaba los ímpetus de su intuición. En el último año citado, como afiliado á la conspiración de la *Escalera*, fué preso, sometido al tormento y luego deportado, de cuyas resultas murió el año 1844.

Buenechea y Zavaleta (Cándido)

Nació el 3 de Octubre de 1860 en Tolosa (Guipuzcoa). Estudió el solfeo con su Sr. padre y más tarde el piano con el Sr. J. J. Santesteban, organista de la iglesia parroquial de Santa María de San Sebastián. La enseñanza de harmonía, y contrapunto corrió á cargo del organista y maestro de capilla de la iglesia parroquial de Santa María de Tolosa, D. Felipe Gorriti y Osambela. El año 1880 pasó á Madrid continuando

los estudios de harmonia bajo la dirección del profesor Don Rafael Hernando obteniendo en los concursos del año 1882 el primer premio por unanimidad. Estudió contrapunto y fuga con Don Tomás Fernández Grajal.

Ha escrito varias obras para piano y canto y piano sólo.

En el género religioso dos *O Salutaris*, un *Ave verum*, *Salve*, *Villancicos*, á una y varias voces, *Gozos á San José*, etcétera, etc.

El año 1894 ganó el primer premio consistente en una lira de plata en los Juegos Florales de la ciudad de San Sebastián, siendo la composición premiada un *Zortziko* para grande orquesta.

Ha publicado en la casa editorial del Sr. D. Ambrosio Diaz, de San Sebastián, varias composiciones para canto y piano y conserva algunas para piano solo que están sin publicar.

Actualmente ejerce su profesión en la villa de Tolosa (Guipúzcoa) donde cuenta con buen número de discípulos, siendo, además, profesor de un Colegio para el que ha escrito la música de varias comedias.

Bueno (.....)

Segundo primer organista de la Cat. de Santiago, en 1799. Tenía 8000 reales de asignación. Vid. otras particularidades en el artículo *López* (*Melchor*).

Bueno (Antonio, Juan ó Juan Antonio)

Consta en acta capitular del Cabildo de Málaga, fecha 23 de Noviembre de 1768, que «D. Francisco Villafranca, segundo organista de esta Santa iglesia pretende firmar oposición á la media ración de órgano vacante en ella (1) y pretenden lo mismo Don Benito García y D. Antonio Bueno (2).

Poseo los informes de los dos examinadores que juzgaron del mérito de los opositores. Fueron estos D. Jaime Torrens, D. Benito García, D. Juan Bueno y otros dos que no se mencionan. Los examinadores fueron Don Antonio Ripa «maestro de capilla de Sevilla», y D. Francisco Soler «maestro de capilla de Jaen». Ripa dió voto de idoneidad á D. Jaime Torrens y á D. Benito García «excediendo al primero á éste segundo en la práctica etc.» Soler dió asimismo su voto á D. Jaime Torrens diciendo que «se le conoce más maestría» que á Don Benito García».

Según se lee en acta de 10 de Enero de 1769 «salió elejido en primer lugar para la plaza de organista Don Jaime Torrens por 10 votos de 11 que habían concurrido, etc.»

En un memorial dirigido por el Cabildo de Málaga á S. M. el Rey, aparece de nuevo el nombre de Juan Bueno con ésta indicación: «maestro de una capilla volante y Sacristán (sin tonsura) de San Pedro, de Sevilla» (Vid. más datos en el artículo dedicado á *(Torrens Jaime)*.

Se da cuenta en el citado memorial de las oposiciones á la plaza de maestro de capilla á las cuales concurrieron los maestros siguientes:

«D. Jaime Torrens, organista segundo de la Cat. de Córdoba:

«D. Juan Graell, maestro de capilla de la iglesia de Baeza, sacerdote:

«D. Jaime Peñalosa, bajonista de la Cat. de Granada y maestro de los seises, sacerdote:

«D. Juan Domingo Vidal, maestro de capilla en la colegiata de San Salvodor, de Sevilla, y clérigo de primera tonsura:

«D. Antonio Caballero, maestro en la capilla Real de Granada, clérigo de primera tonsura:

«D. Pedro de Castro, y el citado Bueno con la indicación arriba expresada.»

Los examinadores Ripa y Soler declararon inhabiles á todos los opositores, añadiendo que solo podían graduar de idóneos á los maestros Vidal, Torrens, y Bueno. Los opositores se resintieron de haber sufrido un exámen riguroso y echaron en cara al Cabildo que Ripa y Soler habían obrado con propósito deliberado de quedarse la prebenda. Después de varios incidentes la Camara de S. M. resolvió que se hiciera inmediatamente el escrutinio para la provisión del magisterio entre los siete que hicieron oposición á la prebenda, siendo elejidos en 24 de Enero de 1870 «en primer lugar, D. Jaime Torrens, y en segundo D. Juan Domingo Vidal.»

«Bueno era M. de C. de la parroquia de San Pedro, de Sevilla», cuando tomó parte en las oposiciones celebradas el año 1781 en Córdoba, para proveer la plaza vacante por jubilación del maestro Gaytan, desempeñada interinamente por Don Dionisio de la Mata. En el Arch. de la Cat. de Córdoba se conservan los ejercicios de los opositores al magisterio.

Los del maestro Bueno son estos:

Motete á 9.

(1) Por fallecimiento de Don Nicolás González, ocurrido la noche de 18 de Junio de 1768.

(2) Aquí se llama Antonio al mismo maestro que aparece luego con el nombre de Juan, que se llamaría, sin duda, Juan á secas ó Juan Antonio.

Recitativo y Aria, con ins.
Villancico al S. S. Sacramento (*Llora, corazón*), á 3 con viola. y bajo.
Recitado á solo de tenor.
Salmo *Dixit Dominus.*

Fueron coopositores del maestro Bueno, según se deduce de los ejercicios que se conservan, fechados todos el año 1781, el «Licenciado D. Juan B.ª Vidal, clérigo tonsurado, maestro de capilla en la colegiata del Salvador, de Sevilla»: D. José Teixidó Barceló, «vice-maestro de la Real Capilla de Su Majestad y de su Real Colegio de música». También se presentó D. Manuel Santotis, de cuyo maestro no hay ningún ejercicio

Bueno (Felipe)

Celebrado actor cantante de fines del siglo pasado.

Bueno (Ignacio)

Según acta capitular del Cabildo de Málaga, fecha 18 de Julio de 1705: «Leyóse una carta de D. Ignacio Bueno, músico tenor de la iglesia de Plasencia en que dice es sacerdote, que tiene 33 años de edad y la habilidad de tañer el *arpa de dos órdenes*, y se ofrece á venir á la media ración vacante, concediéndole ayuda de costas competente por ser dilatado el viaje. Y, vista, se acordó informarse de los músicos que le conozcan, para darle respuesta el correo del sábado que viene.»

Volvióse á leer en el cabildo celebrado el día 22 del citado año la carta de D. Ignacio Bueno y «el Presidente dijo que se había informado de los señores Conejos y López (organistas), y le aseguraban que es apropósito y que su habilidad es como dice. Y habiendo conferido, se acordó que el presente secretario le escriba que venga á ser oído y examinado, y que se le dará ayuda de costa competente para el gasto del viaje, y si corresponde su habilidad como lo informa, se le dará la media ración.»

Ignoro en que pararían las negociaciones del arpista.

Bueno (José)

De Santiago de Cuba, barítono de hermosa voz y dotado de extensos conocimientos adquiridos en su dilatada permanencia en Europa.

Bueno (Juan Antonio)

De la Habana, profesor de violín y compositor de música para este instrumento. En 1891 era secretario de la sección de la Sociedad de música llamada el *Vedado.*

Bueno (Pascual)

Impresor zaragozano del siglo XVIII Publicó algún libro con tipos de música

Bueno (Roberto) A. C.

Literato y periodista. Ha escrito los libros de algunas pequeñas zarzuelas que se han representado en Zaragoza.

Bueno de la Plaza (Gregorio) A. C.

Nació en Ubierna (obispado de Sigüenza) el día 24 de Diciembre de 1817. Estudió el solfeo con el M. de C. D. Lorenzo Muñoz que continuó después con el sucesor de este maestro. D. Urbano Aspa Aprendió varios instrumentos y entre estos el órgano bajo la dirección del organista de aquella Cat. D. Lúcas Ramos. El año 1841 tomó posesión de la plaza de organista de la colegiata de Berlanga de Duero, y el año 1852 se trasladó á Cuenca para desempeñar igual plaza. El año 1856 pasó á Sigüenza en donde tomó posesión del beneficio anejo al cargo de organista.

Compuso algunas obras vocales con acompañamiento de órgano ú orquesta entre las cuales se menciona una salmodia para los días de rito doble y clásico.

Buey (Ramón)

Segundo premio de violín en los concursos de la E. N. de M. y D., de Junio de 1890.

Buitrago (Francisco)

Iluminador de códices y libros de coro, continuador de Francisco de Villadiego y Diego de Arroyo, que en 1520 comenzaron á iluminar los libros de coro de la Cat. de Toledo, de los cuales existen ó existían algunos muy apreciables por la corrección del dibujo y por la frescura y brillantez de las tintas, en lo cual los igualó más adelante el citado Francisco Buitrago.

Bujedo ó Buxedo (Francisco)

Cantarcillo «de la capilla flamenca de S. M.» desde los primeros años del siglo XVII. Figura como cantor de la «capilla del Rey de su Real Casa de Borgoña» en el sumario y nómina del tercio primero de 1633

Burgos (Jerónima de)

«Actriz de cierto mérito y renombre. Favorita de Lope de Vega, del Duque de Sessa y de algún otro galán menos conocido, con quién por celos y veleidades se indispuso al fin el Fénix de los Ingenios, según puede verse en la

Vida de Alarcón, del Sr. Fernández Guerra.

Burgos (José Ignacio)

Extracto de la obra de D. Ramón de la Plaza, titulada *Ensayos sobre el Arte en Venezuela*, lo que sigue: «Existió en la banda del ejército libertador un excelente músico nombrado José Ignacio Burgos, cuyas obras han desaparecido quedando de él solo el recuerdo de una anécdota singular. Cuando Bóves desolaba con sus huestes sanguinarias los campos de nuestras llanuras, ocurrió por entonces una derrota de las fuerzas patrióticas donde se encontraba Burgos... Perseguido por los lanceros se vió á punto de perecer sino fuese por el medio ingenioso que tuvo para salvar la vida. Armado de un bajón, cada vez que se le acercaban los enemigos les apuntaba con el instrumento, y ellos desconociendo esta especie de arma, temerosos refrenaban sus caballos y tornaban grupa: así pudo salvarse Burgos de la persecución de los lanceros.»

Busquerons (Benito)

M. de C. de fin del siglo XVII ó principios del siguiente.

Bustamante (Francisco de)

Músico de la capilla del Duque de Alba, en Nápoles, regida por el famoso Diego Ortiz. Vid. la Nómina de sueldos del año 1558, en el artículo *Ortiz (Diego)*. Bustamante perteneció á la Capilla Sixtina, y fué uno de los ocho capellanes-cantores de dicha Capilla que asistieron como delegados al Concilio de Trento. He aquí los nombres de los capellanes elegidos, según se lee en los dos capítulos de 7 y 12 de Febrero, redactados por los secretarios-puntadores de la capilla pontificia: Simon Bartolini, de Perusa; Bartolomé le Cont, francés; Matias Bianchi, de Foligno, *Francisco Bustamante*, español; Juan Antonio Latini, de Benevento; Francisco Druda, de Cagli; Lúcas Longinquo *(sic)*, francés; y Pedro Scortecci, de Arezzo. Poco antes de terminar el concilio sus sesiones, se nombró á Antonio Villadiego, español.

Bustamante (José de)

Autor dramático del siglo XVIII Escribió los libretos de algunos dramas ó comedias harmónicas y los de algunas zarzuelas, entre estas la titulada: *Por conseguir la deidad, entregarse al precipicio*. La música de esta zarzuela fué escrita por D. Diego Lana Se cantó por la compañía de Juana Orozco, que funcionaba en el teatro de la Cruz, el año 1733.

Bustamante (Pedro)

En acta capitular del Cabildo de Málaga, fecha 5 de Agosto de 1599, se lee: «Mandaron abrir (los Sres. capitulares) los edictos á la ración de órgano, que se habian prorrogado á causa de no presentarse opositores con motivo de la peste que reinaba en esta ciudad... Se presentó solamente á oposición el racionero de Coria, D. Pedro Bustamante.» A raiz de la muerte del organista Miguel Vázquez, que dejó vacante dicha ración de órgano, se publicó el primer edicto en 10 de Agosto de 1598, que se prorrogó por dos veces en 26 de Enero y 17 de Abril del año 1599.

Se acuerda fijar nuevos edictos en 22 de Noviembre del mismo año y conceder nueva prórroga en 10 de Abril de 1600, hasta que en 30 de Mayo del mismo año, «se ordena que se provea la ración de órgano y entren en votos los organistas de las catedrales de Granada, Antequera, Ubeda, Coria y Cuenca», cuyos nombres no se especifican en el acta de referencia.

Valor demostraron, realmente, esos pobres organistas emprendiendo el peligroso viaje á Málaga, castigada desde el año 1537 á 1600 por mortífera peste de carbunclos, que la dejó cuasi despoblada. Morian las gentes en las puertas de los templos, en las calles y en medio de los campos: nuevas familias tuvieron que ir á reemplazar á las antiguas, hallando sumido el país en una horrorosa desolación.

Las actas no rezan nada de las oposiciones celebradas para la provisión de media ración de órgano. Sin embargo, en 3 de Junio de 1600, se consigna: «Salió elegido por mayoría de votos en *primer lugar*, Sebastián Martínez Verdugo, organista de Cuenca, y en *segundo lugar*, Pedro Bustamante, de Coria». El famoso organista Martínez Verdugo tomó posesión de su cargo el día 13 de Octubre de aquel año, que desempeñó hasta el de 1603, pues con fecha 3 de Octubre del mismo se ordena que se pongan edictos para la media ración de órgano. La publicación del edicto sufriría sin duda, varios aplazamientos hasta el día 28 de Noviembre en que se consigna en acta: «Se presentaron á oposición los organistas de Antequera, Alcalá la Real y Granada, siendo nombrado en primer lugar Juan de Cisneros, y en segundo, Luis Paez».

Del organista de Coria, nuestro Pe-

dro Bustamante, no se dice una palabra como ha visto el lector. Volvieron á oponerse los organistas de Antequera y de Granada, pero desapareció el de Coria, cuyo mérito no sería flojo cuando contendió con el famoso Martínez Verdugo.

Esto es todo lo que se sabe hasta ahora respecto á Bustamante.

Bustillo (Juan de)

En el Arch. de Valladolid se conserva una obra de este autor. Copio al pié de la letra la nota insuficiente que se me comunicó y dice así: «Joan de Bustillo: Maestro — *Agenda defunctorum*— 1555 años—Libro.

Bustillo Iturralde (Cesareo)

Nació en Valladolid el día 25 de Febrero de 1807. Estudió el solfeo con el M. de C. de la catedral D. Fernando Haikens y con el sucesor de este maestro en el magisterio de la misma capilla D. Angel Martinchique. Hizo el servicio de las armas desde el año 1824 en la música del regimiento del Rey y, suprimidas las bandas militares, en la oficina del citado regimiento y en las del Príncipe hasta el año 1828 en que le fué expedida licencia absoluta.

De regreso á Bilbao continuó sus estudios de composición con D. Indalecio Soriano Fuertes, presentándose á oposición en 1832 al magisterio de la Cat. de Toledo que obtuvo y desempeñó durante treinta y dos años, hasta la fecha de su nombramiento (1864) de capellán real de la citada iglesia primada.

Compuso varias obras. Entre las más principales se citan las siguientes:

Varios juegos de *Vísperas* á 8 voces y orquesta.
Dos id. de *Lamentaciones* á id. id.
Varias *Misas* á id. id
Tres *Miserere* á id. id.
Varios *Responsorios*, *Motetes*, *Villancicos*, *Invitaciones*, *Salmos* y *Lecciones Misa de difuntos* con responsos, etc.

Burés (Eugenio) A. C.

De Barcelona, discípulo aventajado de piano del maestro Tintorer. Establecido en la Habana, ha sido siempre muy solicitado como profesor de piano, por su saber y experiencia. Ha desempeñado el cargo de maestro de coros en varias compañías líricas que han funcionado en los teatros de Tacón y Payret.

A él debe la señorita Payret muchos años de enseñanza que le dieron un estilo puro y buen mecanismo. Cuenta también entre sus notables discípulos á la profesora señorita Luisa Acosta Pujol.

Burés figuraba años atrás en el cuadro de profesores del Conservatorio de la Habana, dirigido á la sazón por el maestro Hubert de Blanck.

Burés y Rosal (Estéban) A. C.

Figura el nombre de este compositor como asociado residente en Manresa, en la Lista de la Sociedad de autores, compositores y editores de música, establecida en Madrid.

Burgal Vid. **Brugal ó Burgal (Francisco)**

Burgarolas y Casasas (Vicente)

Comerciante y notable guitarrista. Murió en Barcelona en 7 de Febrero de 1868.

Busquets Oliva (Modesto)

Hijo de D. Modesto Busquets y Torroja. Nació en Reus el año 1856 y murió en Gracia (Barcelona) el año 1880.

Escribió en unión con D. Mignel Palá la zarzuela en 1 acto, *Dotzena de frare*, estrenada en el primitivo teatro de Novedades.

Busquets y Torroja (Marcial)

Nació en Reus el año 1832 Escritor, redactor y traductor de una infinidad de obras francesas é inglesas. Entre estas figura la zarzuela titulada: *Juan el Cordero*.

Busquets y Torroja (Modesto)

Hermano del anterior. Nació en Reus el 27 de Diciembre de 1831.

Escribió:

Paraula de Rey, zarzuela en 2 actos, en prosa y en verso.
Telémaco á Catalunya, id. en 2 actos y en verso.

Bustos (Mariano de)

Coopositor en compañía de D. Pablo del Moral á la plaza de compositor de música de la Compañía de D. Manuel Martínez, vacante por jubilación de don Pablo Esteve. La oposición se celebró el año de 1790, y la plaza se dió á D. Pablo del Moral.

Conozco varias composiciones del maestro Bustos que se recomiendan por su carácter de indigenismo musical:

Una *Loa* sin título, fechada el año 1790.
La música de las comedias: *Federico II* (Segunda parte) (1)—*La fiel pastorcita*—*Hernán Cortés en Tebasco*.

(1) El compositor Esteve (D. Pablo) escribió también música para esta comedia.

La música de los sainetes: *La diveta y la boba—Federico* (Fin de fiesta. Primera parte.)

Y la de las siguientes tonadillas:

A solo: *Los extremos—La necedad—El palacio encantado—El teatro del mundo—Varios locos.*

A duo: *Los amantes correspondidos—El celoso satisfecho—Ninguno con su suerte está contento.*

A tres: *La competencia de los novios—La dama voluble—El encargo por servir—El marido celoso—La niña y los presumidos—El petrimetre y el hospiciano—La prueba de los novios—La vuelta de los holandeses.*

A cuatro: *El amor une los genios—La casa de posadas—La dama caprichosa—Los pastores inocentes—El tutor burlado.*

Bux y Pérez (Agustin

Según el distinguido autor de la *Miscelanea Turolense*, D. Domingo Gascón, el *Bux y Pérez* natural de Fontanete, fué músico é historiador distinguido y dejó escritas diez y siete obras, que no especifica. Pertenece al siglo XVIII.

Buxedo. Vid **Bujedo ó Buxedo (Francisco**

Caballer (Juan)

En 1564 sucede á Bernardino de Ribera en el cargo de M. de C. de la Catedral de Toledo

Caballero (....)

En el periódico, *Le Menestrel*, perteneciente al día 6 de Agosto del año de 1891, leíase:

«Anúncian de Amberes la muerte de un excelente músico que, si bien pasó gran parte de su vida en América, dejó huellas de su gran actividad en no pocos paises europeos Hablamos del Doctor T. L Ritter, llamado propiamente Caballero, nacido de padres españoles en Estrasburgo, el año 1834. Hauzer y Schlesherer fueron sus primeros maestros. Prosiguió sus estudios en París, y más tarde en Alemania. En 1852 fué nombrado profesor de música de un seminario protestante establecido en Fenestrange (Lorena). Embarcóse hacía América el año 1856 estableciéndose primeramente en Cincinnati en donde fundó distintas asociaciones musicales, hoy florecientes, y después en Nueva-York que no abandonó hasta el mes de Junio próximo pasado, que se dirigió á Bélgica. Gozaba en Nueva-York gran notoriedad, como profesor, compositor y literato. 1878 la Universidad de la capital de los Estados Unidos le confirió el grado de Doctor en Música. Sus obras de enseñanza fueron conocidas favorablemente lo mismo en Inglaterra que en América, citándose entre las más difundidas, *La música en América —La música en Inglaterra—Manual de historia musical*—y sobre todo, su *Historia de la música, dedicada á los estudiantes*. Publicó, además, numerosos artículos sobre la música en las revistas francesas, alemanas, inglesas y americanas. Su productividad de compositor, menos consistente, comprende algunas piezas y overturas sinfónicas, un sexteto, algunos cuartetos, varias piezas para órgano y piano, y diferentes composiciones vocales, casi todas de carácter religioso. Había contraido segundas nupcias con Madama Tanny Raymond, muerta no ha mucho, que se dió á conocer por su traducción inglesa de la obra de Schumann, *Ensayos y Criticas*.

Caballero (Antonio)

Según actas del cabildo de Málaga, en 8 de Octubre de 1767 se fijaron edictos para la provisión del magisterio vacante por muerte de D. Juan Francés de Iribarren. Presentáronse á oposición D. Bernardo Miracles, racionero y M. de C. de la Metropolitana de Zaragoza, D. Manuel Mancebo, «que lo es de la establecida en el Colegio de Clérigos Menores del Espíritu Santo, de Madrid», y D. Antonio Caballero, M. de Cap. en la Real de la ciudad de Granada.» Se prorrogaron los edictos, concediéndose por fin el magisterio á

D. Jaime Torrens, contendiendo en la oposición (año 1763), «D. Juan Graell, M. de C. de la iglesia de Baeza, sacerdote, D. Jaime Torrens organista 2.° de la Catedral de Córdoba, sacerdote, D. Tomás Peñalosa, bajonista, de Granada, sacerdote, D. Juan Domingo Vidal, M. de C. de la Colegiata del Salvador de Sevilla, D. Antonio Caballero, maestro en la Cap. Real de Granada, clérigo de primera tonsura» y otros dos maestros (Juan Buena y Pedro de Castro).

El maestro D. Antonio Caballero desempeñó más tarde el magisterio de la Cat. de Granada. He visto *Letras* (impresas) de *Villancicos* puestas en música por el maestro Caballero.

Tomé nota de las siguientes:

Letras de los Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de S. M. de esta ciudad de Granada. Siendo maestro de dicha Real Capilla D. Antonio Caballero. Granada. Año de 1803.
En 4.° de 10 págs.

Letras de Villancicos (1) *que se han de cantar en la Real Capilla de S. M. de esta ciudad de Granada. Siendo maestro de dicha Real Capilla, D Antonio Caballero.* Granada. Año de 1814.
En 4.° de 10 págs.

Caballero (Baltasar)

En la lista de la Compañía de Juana Orozco del año de 1730 aparece entre los *músicos* el nombre de este artista junto con el de Juan de Chaves.

Caballero (Manuel)

Publicó:

Gramática filarmónica ó Tratado de los elementos generales de música, por D..... Valencia, oficina de José Orga, 1850.

Pertenece al mismo autor.

Teoría de la Música, escrita para la clase de las Escuelas de Artesanos, por D..... Valencia, imp. de J. Peidró, 1879.

Caballero (Manuel Fernández) Vid. **Fernández Caballero (Manuel)**

Caballero (Manuel María)

A fines de 1863 obtuvo por oposición la plaza de organista de Covadonga. Ignoro si Caballero (Manuel María) es el mismo Caballero (Manuel) autor de la *Gramática filarmónica*, editada en Valencia, José de Orga, el año 1850. Vid. *Caballero (Manuel)*.

Caballero de Salazar (Isabel)

«De Colombia, pianista de mérito. Ha contribuido con su talento al brillo de nuestros conciertos públicos. Hoy (1891) está de profesora en Nueva York. (Ser. Ramirez, *La Habana Artística*).

Caballo, Caballos, Cavallo, Cavallos, Çevallos ó Ceballos, Zavallo ó Zaballos etc.

Reina verdadera confusión en la ortografía de estos apellidos comunes á diversos maestros. Mientras no se esclarezcan las dudas con el descubrimiento de nuevos datos no queda otro recurso que acudir á los artículos de referencia Ceballos (Francisco), Ceballos (Rodrigo) Caballos ó Cavallos, etc. cuya ortografía se adoptó en varios casos por mayoría de testimonio y de autores.

Cabanillas ó Cavanillas (Juan)

Pocas noticias se tienen de este organista insigne que, según Eslava, «disputaba la palma» á los dos organistas de su época ciegos de nacimiento conocidos con los nombres de *el ciego de Valencia y el ciego de Daroca*. «Estaba agregado á la Catedral de Urgel, en Cataluña—añade el citado autor—«y fué llamado algunas veces de varias catedrales del Mediodía de Francia, para tañer el órgano en días de solemnidad extraordinaria. Según parece, vendía también música á los organistas franceses. Existen 800 piezas suyas de órgano. Murió en 1725.»

La noticia de Eslava procede de un trabajo manuscrito de D. José Elías, organista y capellán titular del Real convento de Carmelitas descalzas de Madrid en cuyo manuscrito, además de las particularidades referidas, afirma Elías, famosísimo organista, que en su edad juvenil llegó á saber tocar más de 300 piezas compuestas por Cabanillas y que desde esta época (1690) hasta la muerte de Cabanillas acaecida en 1725, «cree poder asegurar que las obras del fecundo organista de la Seo de Urgel pasaban de 800, porque era hombre de gran génio y verdadero amor al trabajo».

En cuanto á la ciencia facultativa de Cabanillas basta decir que el maestro Valls lo cita varias veces contra el parecer de D. Joaquín Martínez en la polémica promovida por la Misa *scala aretina* de dicho Valls, quien además, en su tratado titulado *Mapa armónico* pone como ejemplo unos versillos or-

(1) De letras de Villancicos cantadas en la Catedral de Granada en el siglo XVII, conservanse dos ó tres, en los tomos de Varios de la Biblioteca de la Universidad. De los cantados en determinado año del siglo XVIII en la Colegiata del Monte Santo, tienen algún ejemplar D José Llorente y D. Manuel Gómez. Además de estos Villancicos impresos, el distinguido litarato Sr. Villa-Real posee un ejemplar manuscrito de unos Villancicos para la procesión del Corpus.

gánicos para las estrofas del *Pange Lingua* y el Motete *Confitebuntur cœli*.

En la biblioteca de D. Juan Carreras y Dágas, hoy propiedad de la Diputación Provincial de Barcelona, figuraba un volúmen de composiciones orgánicas manuscritas (algunas con tres pautadas) de Cabanillas *(sic*, con esta ortografía), que al examinarlas me parecieron excelentes. En una de aquellas composiciones se dice que «estuvo en Valencia». De organista, sin duda. ¿En qué iglesia?

Cabañes (Jacinto)

Tenor de la Cat. de Segorbe, desde 1654 á 1660. Fué admitido de tiple en Noviembre de 1650; en Abril de 1654 desempeñaba los papeles de tenor por lo que le daban porción en las músicas; nombráronle tenor en Octubre de 1658, y le erigieron una Capellanía en Mayo de 1650; después de esta fecha no se tienen de él más datos. Le sucedió en Enero de 1662, D. Gabriel Peñalba.

Cabardos ó Cavardos (Fray Plácido)

Monge de Montserrat. Fué natural de Aragón. Estudió música en el expresado cenobio en donde tomó el hábito el día 4 de Abril de 1622. Fué uno de los notables bajonistas de su época. Murió el 27 de Julio de 1684.

Cabaza (Juan Bautista)

Ministril oboe. En el *Libro de gastos de la Cat. de Toledo* perteneciente al año 1720, fol. 133 vuelto, aparece un decreto del Ilmo. Sr. Arzobispo «para que se le dé una ayuda de costa por una vez».

Cabazza (Manuel)

Aunque usaba indistintamente su apellido ortografiado con *b* ó con *v*, Vid. *Cavazza*, citado aquí excepcionalmente, pues aunque publicó varios escritos en castellano, es artista procedente de Italia.

Cabell (Fray Onofre)

Excelente músico que falleció en 1618. El dato es de Saldoni.

Cabello (Maestro) Vid. **Montemayor (Padre Francisco Melchor)**

Cabello (Manuel)

Licenciado, clerizón y racionero de la C. de Toledo, en 1580.

Cabero (Miguel)

«Pisando de puntillas, y de aquello de ¡ay no me haga de lodo!, salía un estudiandillo barbi-poniente, ó por mejor decir barbi-oriente, pues ahora le nace la barba. Este es, dijo el Fiscal, Enano, D. Miguel Cabero; dióle asunto la Academia en la glosa de una redondilla, que como es músico entiende de glosas; fía poco de sí, con que para su asunto, hallándose estítico de conceptos, pidió ayuda, invocando, no á las Musas, porque él no quiere la Compañía de Apolo, sino la Compañía de Jesús, y en esto hizo como un Santo. El ejercicio de este mozo es estarse en su cuarto, ensayando de barbero, rascando la panza á una guitarra, Orfeo de los ratones, que se van tras él bailando en sus sones; deja el *Villano* por lo humilde, por airosa le agrada la *Gallarda*, el *Canario* le gusta por ser buen pájaro, el *Gran Duque* tañe con excelencia, y toca unas *Vacas*, que no hay más toros, aprende solfa, que su locura y música están muy en su punto: sálese después á ojear ventanas más que libros, porque he oido del, que

A algunas Damas sus calles
pasea amante Macías
que es músico, y por tocalles
á sus Damas con *Folías*
enamora y *Pasa-calles*».

De la *Lira Poética del Licenciado* Vicente Sánchez, Zaragoza, 1688, en 4.° pág. 38

Esto es un Vejamen que el mismo Sánchez hizo en una Academia que hubo en Zaragoza en Casa del Duque de Ciudad Real, Príncipe de Esquilades, Virey y Capitán General del Reino de Aragón, alrededor de los años 1670.

Cabezón (Antonio de)

En dos distintas publicaciones habló Eslava del organista y clavicordista de cámara de Felipe II, en la *Breve Memoria histórica de los organistas españoles*, especie de proemio al *Museo orgánico español* (1), y en la *Gaceta musical de Madrid* (2). Afirma que «D. *Félix* Antonio de Cabezón nació en Madrid (3) y murió en la misma villa el año de 1566.» Como detalles biográficos, escribe: «Ninguna de las naciones extranjeras podrá tal vez presentarnos en el siglo XVI, un profesor tan eminente en este ramo (órgano y clavicordio) como D. *Félix* Antonio de Cabezón: él es el primer eslabón de la no interrumpida cadena de nuestros grandes organistas», etc. Habla de *sus dos* obras publicadas por *sus*

(1) Madrid, 1853.
(2) Tomo I, año 1855, núm. 11. pág. 84.
(3) Ni Cabezón nació en Madrid, ni se llamó Félix Antonio, sino sencillamente, Antonio de Cabezón. Hablo por el testimonio de su hijo Hernando y el de sus contemporáneos, como se verá más adelante.

hijos. Don Antonio y D. Hernando, en Madrid (1), en 1578, y añade: «Es de notar que en la época en que floreció este célebre organista, había en la Real Capilla varios profesores flamencos de gran reputación, y entre ellos el maestro don Felipe Rogier (2), y, sin embargo, fué tal la estimación en que se tuvo á nuestro compatriota, y tan grande el sentimiento de la corte por su muerte, que á expensas del Sr. D Felipe II se le erigió un monumento sepulcral en la iglesia de San Francisco el Grande, donde fué enterrado.» Copia la inscripción de la cual se hablará oportunamente, y añade: «Desgracia es que este monumento, que tal vez sea el único que se ha erigido en España al mérito de un artista músico (3), desapareciese á una con el antiguo templo del convento citado, al reedificarse el nuevo que hoy existe. Para terminar añadiremos á las noticias que hemos dado de este insigne organista, las que acerca de su mérito encontramos en una obra titulada *El felicísimo viaje del Príncipe D. Felipe*, etc., escrita é impresa por Juan Calvete de Eurena, y estampada en Amberes, año de 1552 (4). En dicha obra, y á la pág. 18, se lee lo que sigue:

«Llegada á Génova.—Llegado el Prín»cipe á la iglesia mayor, fué recibido »con una solemne procesión de la cle»rezia. Estaban á la puerta esperándo»le el Príncipe Doria y los de la Seño»ría, celebróse la Misa de Pontifical. »Oficiáronla los Cantores y capilla del »Príncipe (D. Felipe), con gran admi»ración de todo el pueblo, de ver la so»lemnidad con que se hacía, y con tan »divina música y de tan escogidas vo»ces; y de oir la suavidad y extrañeza »con que tocaba el órgano, el *único* (5) »*en este género de musica*, Antonio de »Cabezón otro *Orfeo* de nuestros tiem»pos.»

Las escasas noticias biográficas de Cabezón que Mariano Soriano Fuertes consigna en su llamada *Historia de la Música Española*, (6) son una reproducción exacta de las de Eslava. «Este insigne profesor murió en 1566.» Despachóse, como de ordinario, á su gusto en el famoso *Calendario Musical* (7), en cuyas efemérides musicales aparecen sin ninguna clase de comentarios ni pruebas estas dos fechas: «Día 30 de *Marzo* de 1510: Nacimiento del organista D. *Félix* Antonio de Cabezón, en Madrid». —Día 26 de Marzo de 1566: Muerte de *Félix* (sic) Cabezón, organista de Felipe II y de Beethoven en Viena, 1827».

Fetis (8) comenta á Eslava y dice: «Cabezón (*Félix* Antonio), organista de la capilla y clavicordista de cámara del rey de España Felipe II, nació en Madrid en 1510 y murió en la misma villa el 21 de Marzo de 1566 á la edad de cincuenta y seis años. Fué enterrado en la iglesia de los franciscanos de Madrid»; copia á continuación el epitafio que se grabó sobre su tumba, y aquí acaban los apuntes biográficos referentes á nuestro célebre organista.

«Cabezón (D. *Félix* Antonio)», dice Parada y Barreto, (9) nació en Madrid en 1510 y murió en la misma villa *el* 24 *de Marzo* de 1566, á la edad de» etc., etc.

---

(1) Tenga paciencia el lector. Más adelante pondremos en claro todos estos extremos y, sobre todo, el de las *dos* obras de Cabezón.

(2) No puede darse cita más inoportuna: Felipe Rogier *llegó de cantorcillo* á Madrid el año de 1572; en 1588 fué agraciado con la plaza de maestro de capilla, y murió inopinadamente en 1596, el día 29 de Febrero. (Vid. Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas.—Les musiciens neerlandais en Espagne*, 2.ª partie, pág. 156 y siguientes.)

(3) Existe en el Museo provincial de Zaragoza una lápida sepulcral con figuras en bajo relieve, restos de la tumba de Juan Bosquet, capellán-cantor de Carlos V, muerto hacia el año 1517. Para más detalles, Vid. Vander Straeten, *op. cit*, tomo III, págs. 136 y 141, y VII, págs. 295 y 298, en cuya última página reproduce el monumento á la fotolitografía. En Sevilla, cuyo magisterio ocupó durante algunos años el maestro Eslava, existen en la capilla de N.ª Sra. de la Antigua, dos sencillas lápidas conmemorativas, dedicadas á la memoria de Guerrero y á su contemporáneo el famoso organista Francisco Peraza, que si bien no son monumentales ni mucho menos, merecen consignarse sus inscripciones. El lector conoce la de Guerrero, transcrita en el Vol. II de mi Antología. Copio á continuación la de Peraza: «Aquí está enterrado Francisco Peraza, Raco.° (racionero) de ésta S. Iglesia, á quien el Cabildo dió la Ración del órgano por la eminencia de su arte: á cuya memoria puso esta piedra su hermano Hieronimo Peraza, Racionero antes de la misma Prebenda, y ahora de la de Toledo. Murió á 24 de Junio de 1598.» Tenía 31 años.

(4) He aquí el señalamiento exacto de esta obra: *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe hijo del Emperador Don Carlos quinto Máximo, desde España á sus tierras de la baxa Alemania: con la descripción de todos los estados de Brabante y Flandes. Escrito en cuatro libros, por Juan Christobal Calvete de Estrella*. En Anvers, en casa de Martín Nucio, año de M. D. LII. Su tamaño es como de cuarto mayor español, aunque realmente ni es cuarto ni folio, puesto que cada pliego tiene seis hojas.

El *encomium* que sigue al *Proemio* del libro de Cabezón es del autor de «El felicísimo viaje», *Joan Chistophori Calveti Stellæ*, (Vid. mas adelante.)

(5) Emplea la palabra *único* repetidas veces en el sentido de el más excelente, insuperable, etcétera, como puede verse en distintas páginas y especialmente en la sexta donde habla de los personajes que se embarcaron con Felipe II para emprender el citado viaje.

(6) Vid. págs 129-130, tomo segundo, año de 1856

(7) Publicó dos ediciones pertenecientes á los años 1859 y 1860, y más tarde otras con las efemérides calcadas de las primeras.

(8) Vid. *Biographie Universelle des Musiciens* .. segunda edición, París, Firmin-Didot, 1883.

(9) Vid. su desmañado *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*, Madrid, 1868.

En cuanto a Saldoni, acepta la fecha de defunción adelantada por otros autores, coloca la efeméride de su muerte en el dia 26 de Marzo (1) y cree equivocadas las fechas de nacimiento consignadas por Fetis (21 de Marzo) y Parada y Barreto (24 del mismo mes). «Por esta divergencia de dias» – añade – «hemos registrado los archivos de las dos parroquias más antiguas de Madrid en busca de la partida de nacimiento y defunción de este afamado músico; pero los libros de ambas parroquias en que constan tales documentos originales no se remonta el de defunciones más que uno de la parroquia de Santa María de la Almudena, que principia en 1565; pero en este libro no se halla la partida de defunción de Cabezón (2).» Los restantes apuntes biográficos son exactamente iguales á los que ya conocemos y consignan Eslava y Soriano Fuertes

Y pasando de la biografía á la epigrafía, vamos ahora al epitafio de Cabezón, que bien merece párrafo aparte y sendo párrafo. Como no existe, según Eslava, el monumento sepulcral «desaparecido á una con el antiguo templo del convento de San Francisco», he de acudir forzosamente á las versiones del epitafio que dan Nicolás Antonio (*Bib. Hip.*) y los autores citados. En estas versiones reina un desorden ortográfico, gramatical, retórico y métrico, que el lector llamará, sin duda, edificante.

Decía asi, al parecer, el epitafio:

Hoc (3) *situs est felix* (4) *Antonius ille sepulchro,*
Organici quondam gloria prima chori (5).
Cognomen Cabeçon cur sequar? (6). *Inclyta quando*
Fama ejus terras, spiritus astra colit.
Occidit, heu! tota regis plangente Philippi
Aula; tam rarum perdidit illa decus.

Don Aureliano Fernández Guerra y Orbe, á ruego de Saldoni tradujo la inscripción en estos términos.

«*En este sepulcro yace aquel Félix Antonio, por apellido Cabezón, gloria un tiempo del primer coro de órgano ¿Quién podrá igualarle, cuando su inclita fama*

(1) Vid. *Dic. bio-bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, tomo II, pág. 152, Madrid, 1880.

(2) Podía el buen Saldoni buscar en vano por los archivos parroquiales de Madrid una partida de bautismo que, á pesar de su laudable diligencia, no existía ni podía existir en Madrid.

(3) *Hic*, escriben algunos comentadores. Una y otra cosa, *Hic* y *Hoc*, puede decirse en buen latín: en el primer caso dirá *Hic situs est... sepulchro*, siendo el *Hic* adverbio y significando *AQUÍ descansa en el sepulcro* En el segundo caso ó en el del texto será *Hoc sepulchro situs est*, con la significación *en ESTE sepulcro descansa*, siendo por tanto la palabra *Hoc* un pronombre demostrativo concertado con *sepulchro*.

(4) Fetis, sea coincidencia ó seguridad en la versión, copiada al parecer de la de Nicolás Antonio (*Loc. cit.*), escribe *félix* con letra minúscula, aunque, como todos, le da á Cabezón los nombres de *Félix Antonio*. Eslava, Saldoni y los demás escriben con mayúscula el apelativo ó sea adjetivo de calificación. Se dirá que es discutible por este solo documento si la palabra *félix* era *prænomen* ó sea uno de sus nombres de bautismo, ó si está puesto allí como apelativo. Adopto decididamente la palabra citada como epíteto y esto por varias razones. Primera porque supongo que la inscripción estaría formada en letras lapidarias sin distinción de mayúsculas, se copiaria *Félix* por *FELIX*, y de aquí, sin duda, el error. Segunda y principalísima, porque jamás el texto rechazado de aquella palabra, por lo mismo que resulta literariamente antiguo, ha de tener fuerza bastante para contrariar y hechar por tierra los precedentes que resultan de los escritores coetáneos y de la manera auténtica de consignar su hijo en el libro de obras de su padre el nombre único, la preposición y el apellido de éste. Y pues su hijo, ni sus coetáneos, ni una sola vez le llaman *Félix Antonio*, ni siquiera *F. Antonio*, no puede la presunción fundada en estos hechos ser destruída en cosa de tanta monta como lo es el fijar el verdadero nombre de un autor por una palabra equívoca, á riesgo de colgarle á Cabezón un nombre ficticio. Tanto más cuanto que la palabra latina *felix* tiene explicación muy satisfactoria como epíteto ó calificativo, aun más probable, literariamente hablando, que como *antenomen*.

Nicolás Antonio que, como he indicado, escribe *felix*, con minúscula, dice antes de transcribir el epitafio: «*Jacet ad Don Francisci Matritensis, hac eleganti inscriptione apposita.*» (Vid. Tomus I, pág 106, primera columna de la edición citada.)

(5) Otro error que no sé si será de copia ó si se hallaría en el mismo epitafio. *Organice quondam primi chori*, escriben la mayor parte de los que han reproducido la inscripción, y evidentemente ha de decir *Organici quondam prima chori*, pues, siendo el *mi* de *primi* largo por cantidad, destruiría el verso pentámetro.

(6) *Cur sequar?* escriben algunos, y otros *Cur eloquar?* (entre estos Nicolás Antonio, Eslava y Fetis). La variante no tiene importancia: *Cur sequar?* significa *¿á qué seguir?* esto es, *¿á que decir más?: Cur eloquar? ¿por qué le ensalzaré?*, como si dijera, *¿á qué ponderar su gloria?* Pero si la variante no tiene importancia en cuanto al sentido que, sin embargo, en ningún caso significa *¿quién podrá igualarle?* como tradujo Don Aureliano Fernández Guerra y Orbe (Vid. *Dic.* Saldoni), en el metro del verso la tiene y mucha. No cabe la variante *eloquar*, sopena de tener el exámetro una sílaba de más.

Algo más hay que añadir, todavía, respecto al *sequar* ó al *eloquar*. No me estrañaría que el famosísimo Nicolás Antonio hubiese adoptado este último, que literariamente y para las reglas del verso encaja mejor, pero ha de ser con una variante, la de *nomen* en vez de *cognomen* ú otra análoga, resultando el verso en esta forma: *Nomen | Cabe | çon cur | eloquar? | Inclyta | quando.* Empero si se mantiene el *cognomen*, no puede ser sino *sequar*, en esta forma: *Cogno | men Ca | beçon, | cur sequar? | Inclyta | quando.* No creo que Nicolás Antonio ni ningún buen literato haya caido en la distracción de medir *Cogno | men Cabe | çon, cur | eloquar? | Inclyta— quando*, porque si la *a* de la sílaba *Ca* (beçon) puede ser tomada como larga ó breve, según convenga, la *e* de la sílaba *be* es prosódicamente larga por seguirle una ç (ó z), resultando por tanto imposible y contrario á la prosodia el pie dáctilo (una larga y dos breves), *men-Cabe*, que exigiría la última lectura. Sería caso excepcional el tener que acusar de distraído al celebérrimo humanista.

llena el mundo y habita su espíritu el estrellado cielo? ¡Ay, murió, llorándole todo el palacio del gran Filipo segundo! ¡Tan peregrina y riquísima joya vino á perder el regio alcázar!»

Al decir Saldoni que la traducción de dicho epitafio estaba hecha por el insigne arqueólogo Fernández Guerra, creí excusado repasarla, tanta era mi convicción de que sería intachable: y, efectivamente, acaso la hubiera pasado por alto á no haber de por medio el interés de fijar el sentido de la palabra *Félix*. ¿Cuál no sería mi sorpresa, cuando á la primera lectura noté dos errores que no habían de haber pasado desapercibidos al ilustre don Aureliano? El primero de tales errores consiste en lo frase *Cur sequar*, que, como he dicha, el Sr. Fernández Guerra traduce *¿quién podrá igualarle?* pervirtiendo totalmente el sentido, como va á ver el lector. Decía el poeta: *Cognomen Cabeçon cur sequar?* es decir: «tenía por apellido ó se llamaba Cabezón, ¿á qué hablar más?» Como si dijera: «basta nombrarle, su nombre es su alabanza», y por esto pregunta: *Cur sequar?, ¿á qué fin seguiré* alabándole más, cuando tan conocido, etc. Como ve el lector, el sentido en que lo traduce el Sr. Guerra es totalmente diverso y merma la nombradía que tenía nuestro organista, que, con sólo nombrarle y decir quién era, quedaba ya bastante alabado. El otro error es el de *organice* por *organici* y *primi* por *primæ*: y así la traducción no ha de ser, «*gloria un tiempo del primer coro de órgano*», sino «*el primero y el más glorioso de los organistas de su tiempo*», sentido que, ciertamente, recomienda más el mérito que en su tiempo tenía Cabezón siendo la *primera gloria* de aquella época.

Bien estudiados y meditados todos estos extremos, después de buscar consejo en la experiencia é ilustración de una persona muy docta en estas y otras materias, la traducción del epitafio, de la cual tuvo la bondad de encargarse, no era cosa del otro mundo. La tengo por la más fiel y correcta posible, á pesar de haberse, únicamente, permitido una pequeña perífrasis al final, de todo punto indispensable, para dar el genuino sentido del *tan rarum decus*.

«*En este sepulcro descansa aquel privilegiado Antonio que fué el primero y el más glorioso de los organistas de su tiempo.*

»*Su nombre, Cebezón, ¿á qué ponderarle? cuando su esclarecida fama llena los mundos y su alma mora en los cielos.*

»*Murió ¡ay! llorándole toda la corte del rey Felipe, por haber perdido tan rara joya y tan peregrino ingenio.*»

Si los autores citados y otros de menor cuantía que omito, no puede decirse que se llevasen bien con la biografía y la epigrafía, por no escribir aquí algo más duro, no estuvieron más afortunados en la bibliografía, pues no cabe defenderlos contra aquel principio de veracidad ó de rectitud bibliográfica que el lector está en el derecho de exigir al historiador cuando se le habla de un libro, esto es que el bibliógrafo lo haya leído. ¿Leyeron mal ó no lo leyeron bien ni mal todos los que hablaron del llevado y traído libro de Cabezón?

Júzguelo el lector.

«Él es autor de *dos* obras muy notables—dice Eslava (1) *una* de ellas es el *método* de órgano con el título de *Musica para tecla, arpa y vigüela*, de que hace mención la *bibliografía* de D. Nicolás Antonio, y *la otra* un tratado de composición, cuyo título es *Música teórica y práctica*. *Estas obras* que no había yo podido hallarlas en España, las encontré en la Real Biblioteca musical de Berlín, donde tuve la satisfacción de *verlas* y *examinarlas*, haciéndome notar el sabio y amabilísimo *custos* de dicha biblioteca, Mr. Dhen *(sic)* (2) *que en ellas es donde se encuentra la primera pieza escrita en Europa para cuarteto de cuerda*, cuyo hecho se había atribuído á autores mucho más modernos. *Ambas* producciones fueron publicadas por sus hijos *Don Antonio* y Don Hernando, en Madrid, año de 1578, después de la muerte de su padre.»

Todo lo que adelanta aquí Eslava merecía comprobación de certeza.

Al parecer se trata de *dos* obras que él *vió* y *examinó* en Berlín, *ambas publicadas* por *Don Antonio* y Don Hernando, en Madrid, año de 1578 Ese imaginario *Don Antonio* no tuvo arte ni parte en la publicación del libro, *recopilado y puesto en cifra* por Hernando su hijo, como ya sabemos. Ahora bien ¿es creíble que Hernando publicase en un mismo año *dos* libros distintos de música, sin hablar una sola palabra de esta doble impresión en el *Proemio* escrito enfrente de las *Obras de Música para tecla*, en el cual, dicho sea de paso, entra en detalles, dichosamente extensos para la posteridad, sobre su padre, su nacimiento, su mérito, sus viajes, sobre el aprecio en que le tuvieron Felipe II, la corte y sus contemporáneos? Añádese á esto que la impresión del libro debió de ofrecer serias dificultades á causa, sin duda, de la cifra, pues, como podrá ver más adelante el lector, el libro apareció tres años después del libramiento

(1) *Loc. cit.*
(2) Sigfrido Guillermo Dehn (1796-1858).

de la real cédula de privilegio fechada en el Pardo á 21 días del mes de Septiembre de 1575 años.

Fétis, más ducho en achaques de bibliografía que Eslava, notaría para sus adentros algo excepcional en todo esto, y al hablar del supuesto tratado de composición deja de comentar á Eslava y dice escurriendo el bulto, pero embrollando al lector: «Cabezón escribió, asimismo, un *tratado de composición* (1) intitulado *Música teórica y práctica*, que no es menos raro que *su primera obra*.» *¡Su primera obra!* cuando Hernando nos dice de su padre, «que las jornadas y ocupaciones no le dejaron escribir como lo hiciera si tuviera quietud y tiempo», que lo que en el libro de tecla se publicaba «no era cosa que el hubiese hecho de propósito ni de asiento», etc.»

Estas dudas llegaron á conturbar mi espíritu, y ante la absoluta certeza en que, al parecer, se afirma Eslava diciendo que son *dos* y no uno los libros de Cabezón, no hubo más remedio que acudir á la diligencia y al testimonio de una persona entendida y veraz para desfacer ese nuevo y más terrible entuerto bibliográfico. La persona elegida fué el sabio musicólogo de Berlín, mi entrañable amigo Dr. Carl Krebs. Preguntado, 1.° si existía en la Biblioteca Real de Berlín el ejemplar de *Obras de Música para tecla*, de Cabezón, que Dehn había examinado y Eslava tuvo, también, la satisfación de *ver* y *examinar*; y 2.° si realmente existía, además, un libro del mismo Cabezón, titulado: *Música teórica y práctica*, impreso en Madrid el año de 1578, etc., etc., he aquí lo que me contestó el amable musicólogo. A la primera pregunta: «*Obras de Música*, etc., Madrid 1578. Sí, se halla el ejemplar de estas *Obras* en la Biblioteca Real de Berlín: he tenido á menudo entre manos este importante y rarísimo libro (2).» A la segunda: «La *Música teórica y práctica* del mismo autor no existe en dicha Biblioteca. Monsieur Hilarión Eslava pretende haberlo visto *(Museo Orgánico español*, Madrid, 1853), pero tengo razones para creer que se trata aquí de un error. ¿Confundiría quizá el autor español la introducción *(Proemio)* que precede á las *Obras de Música* con un tratado teórico? Esta introducción, además, está escrita por Hernando de Cabezón.»

¿Podré asegurar, ahora, terminantemente que este libro no ha existido jamás?

Puede admitirse como excusa la confusión que señala el sabio Dr. Krebs; pero el caso es que el *Proemio* no reza una sola palabra de técnica, y si algo se relaciona con este orden de conocimientos es desde el punto de vista no de la música teórica y práctica en general que requiere y supone un tratado semejante, sinó bajo el aspecto limitado de la técnica de la cifra de la obra y la digitación adecuada á las composiciones del libro. Ni más ni menos, y esto es lo único que hay en el libro, expresado, como requería, en brevísimos *Advertimientos* indispensables dada la índole de la obra que es pura y simplemente de *tañido para tecla*.

Y ahora he de hacerme cargo de lo que Mr. Dehn hizo notar, al parecer, á Eslava, esto es que en la obra de Cabezón se encuentra «la primera pieza escrita en Europa para *cuarteto* de cuerda». El sabio musicólogo Vander Straeten combatió victoriosamete esta especie, señalando cronológicamente (3) la obra polifónico-instrumental anterior al pretendido *cuartetto* de Cabezón (en la cual se halla, realmente, dicha primera composición escrita para cuatro individuos de la familia de antiguas violas llamadas *da braccia* y *da gamba*. A mi entender no valía la pena de haberse tomado este trabajo ni aun para el caso de que Monsieur Dehn hubiese asegurado, realmente, lo que Eslava le atribuye. Si Dehn no conocía la lengua castellana, no había más que hacerle deletrear palabra por palabra lo que reza el título del libro de Cabezón para convencerle de su error: si no quedaba convencido de que allí no se trataba de un *quatuor* (que en todo caso sería *terzetto*, pues no son cuatro sino tres, *tecla* (órgano) *arpa* y *vihuela*, los instrumentos que en la portada se mencionan), si no quedaba convencido, vuelvo á decir, de que en las obras contenidas en el libro, los *tres* instrumentos citados no se combinan entre sí polifónicamente, Eslava debía de haberle hecho leer á Mr. Dehn lo que Hernando dice sobre esto en la *Declaración de la cifra que en éste libro se usa*. ¿Qué *declara* Hernando en esta parte preliminar del libro? Precisamente lo que el curioso leerá á continuación y no supieron ó no quisieron leer los que vieron el libro. Y no mentemos ahora para nada á los que hablaron del libro sin haberlo visto jamás, porque éstos en el pecado de descrédito llevan la penitencia. «Los que quisieren aprovecharse de las composiciones de éste libro» (de órgano) «para ponerlas (4)

(1) ¡Un tratado de composición! ¡en aquélla época!

(2) Para escribir una obra de gran importancia de la cual he de hablar luego.

(3) Vid. *Op. cit.* tom VIII, pág. 19

(4) Transcribirlas, como diríamos ahora.

en la *vihuela*»,—dice Hernando—«tengan cuenta», etc. Y más adelante: «El instrumento del *harpa* es tan semejable á la *tecla* que todo lo que en ella se tañe, se tañerá en el *harpa* sin mucha dificultad». Y ésto, además: «También se podrán aprovechar del libro los curiosos *menestriles*... que podrán sacar de ésta cifra, muchos *motetes* y *canciones* y *fabordones*, etc.»

¡Vea, ahora, el lector á lo que ha quedado reducida la famosa leyenda de la *primera pieza* escrita en Europa para *cuarteto de cuerda!* A una antología de composiciones orgánicas, mejor dicho, á un *Compendio de Música*, como escribe Hernando, que contiene «las lectiones (de órgano) que su padre daba á sus discípulos», á una antología recopilada por el cariño filial que «conoce haber hecho grandísimo agravio á su padre, en haber juntado algunas obras que él dió de lición á sus discípulos por no haber sido cosa que él hubiese hecho de propósito para este fin».

Si alguien le hubiese podido hacer notar á Mr. Dehn que por las páginas de la *Declaración* citada aparecían también *menestriles*, lo del *cuarteto* se convierte por arte de birlibirloque en una orquesta completa, y se nos da hecha y derecha á deshora la polifonía instrumental aplicada á una orquesta de instrumentos de tañido y de viento.

Sin embargo de todo, es incomprensible que Dehn, que era un buen musicólogo en toda la extensión de la palabra, pudiese afirmar lo que tan terminantemente asegura Eslava. El sabio Dr. Krebs, que ha estudiado muy á fondo las composiciones contenidas en el libro de Cabezón, me confesaba en cierta ocasión que no comprendía, por más vueltas que le daba, el *lapsus* del malhadado *quatuor*, porque Dehn debía de saber y sabía, realmente, tan bien como nosotros, que la primera composición de ésta especie, una fuga para cuatro antiguas violas, se halla en la obra de Hans Gerle, *Música Teusch* (sic), impresa en 1532 en Nuremberg, por Jerónimo Formshineyder.

En mi opinión, Eslava entendió mal. Dehn se referiría, sin duda, al *quatuor* que se halla en la obra de Hans Gerle, y Eslava se figuraría que le hablaba de Cabezón. Después de meditar mucho en ello no cabe explicarse el hecho de otra manera. Ha de tener presente el lector que Dehn debió de consultará menudo la famosa obra de Hans Gerle, tan á menudo que en el vol. 25, cuaderno 99, por más señas, de la revista intitulada *Cæcilia*, publicó una composición á cuatro partes instrumentales extractada del libro citado, y no sólo esto sino todas las composiciones escritas, posteriormente, sobre el mismo tema melódico (confiado en la de Gerle á la parte de viola-tenor), muy popular en el siglo XVI, por Stölzer, Senfl y Rhaw

Con esto queda probado y, á mi ver, bien probado, que Dehn no pudo haber asegurado lo que Eslava le atribuye por error involuntario ó mala inteligencia. Fétis, más ducho como he dicho en azares de bibliografía, no cae en el renuncio, aunque copia los datos referentes á la visita de Eslava á la Biblioteca de Berlín. Lo que no se explica es que no pusiera en entredicho la afirmación de Eslava, pues Fétis escribió la biografía de Gerle, y consigna con todos sus detalles el trabajo de transcripción realizado por Dehn de que acabo de dar cuenta para destruir de una vez un error tan propalado por todas partes.

Glosando bibliográficamente á Eslava, pero echándoselas ridículamente de crítico, escribe Soriano Fuertes en su archifamosa *Historia* (1): «Don *Felix* Antonio Cabezón (2) célebre organista y clavicordista de la Cámara de Felipe II, en su tratado de *Música teórico-práctica* (3), inserta un no pequeño número de cánones y cangrizantes (4), asegurando *que había pocos compositores en España que los hicieran bien*; y mucho menos *que supiesen descifrar* los que se hallaban en las composiciones antiguas españolas y flamencas de su tiempo (5). Esto afirma nuestras creencias y la *(sic)* de otros autores, *en que*, los maestros españoles, abandonando sus antiguas doctrinas, cifraron su saber y la brillantez del arte, en combinaciones extravagantes importadas de Flandes; y que á mediados del siglo XVI (6) fué

(1) Tom. II, págs. 129-130.

(2) Saca á cuento las cosas estupendas que aquí leerá el lector, para probar que «nuestros músicos olvidaron la belleza del arte, por los *caprichos* de una escuela ridícula», la neerlandesa.

(3) Como de ordinario, no dice dónde vió y *examinó* el tal tratado.

(4) A buen seguro que si Cabezón hubiese alcanzado los tiempos de nuestro flamante historiador, en lugar de cánones y cangrizantes nos da una glosa sobre las coplas del Rosario de la Aurora que son de admirar (y le entusiasman hasta ponerle fuera de tino) en la sección de música del referido volúmen Vid. núm. 15 de dicha sección.

(5) ¿Dónde ha dicho Cabezón esto que subrayo? ¿Dónde lo ha leído ese *historiador*. .. *pour rire*? Y si el lector recuerda que el libro en el cual Soriano Fuertes leyó todas esas cosazas no existe ni ha existido jamás ¿qué decir de la veracidad del historiador? ¿háse dado jamás un caso como éste en que el desparpajo haya dejado tan mal parados los fueros de la verdad y la dignidad del historiador?

(6) Cuando Cabezón tenía 40 años, cuando se hallaba en el apogeo de su gloriosa carrera,

cuando esta importación comenzó á dar los frutos que concluyeron con los nuestros, teniendo en gran prestigio á Cabezón porque componía cánones y cangrizantes y sabía descifrar enigmas, y haciéndose poco aprecio de las obras de Morales, Guerrero, Escobedo, Victoria y otros compositores, por carecer de este requisito (1). Sin quitarle el justo mérito que por sus conocimientos en el arte alcanzó Don *Félix* Antonio Cabezón tanto como organista, llamado el *Orfeo* de su tiempo, cuanto por las *dos* obras publicadas en Madrid por *sus hijos* en 1578 después de su muerte» (2), etc., etc. Cuenta por verdadero lo del famoso cuarteto de cuerda descubierto por el musicógrafo Delhi, y añade para terminar el amazacotado párrafo: «las doctrinas de Cabezón fueron puramente flamencas (3) y sus obras no han tenido en el extranjero la celebridad (4) de aquellos autores salidos de las escuelas españolas».

No es posible aglomerar en un solo párrafo más inexactitudes, más injusticias y más... sandeces.

«Cabezón dice Parada y Barreto, dejó una obra muy notable con el título de *Libro de música para tecla, arpa y vihuela*, cuya obra»—y esto es nuevo—«contiene *cosas muy raras y curiosas acerca de la manera de tañer los instrumentos de su época*. También escribió un *tratado de composición* con el título de *Música teórica y práctica*, cuyos ejemplares han llegado á ser muy raros.» Copia el fragmento de la consabida crónica de Calvete y pasa adelante.

Fétis, glosando, asimismo, á Eslava, escribe: «Cabezón publicó un *Libro de Música para tecla, harpa y viguela*», cuyo título, que no es el de la obra en cuestión, traduce caprichosa y libremente en estos términos: «*Livre de musique pour jouer du clavecin* (5) *de la harpe et de la viole*, Madrid, 1578, in fol. Esta obra fué publicada *par les soins de ses fils* (6) Los ejemplares han llegado á ser tan raros, que M. Eslava, maestro de capilla de la reina de España, doña Isabel II, registró inútilmente todas las bibliotecas del país para encontrar uno, y sólo lo halló por una casualidad en la biblioteca de Berlín, en donde pudo examinarlo y hacer algunos extractos (7)... Este artista (Cabezón) tuvo *dos* hijos (8), *Don Antonio* y Don Hernando Cabezón, que fueron, asimismo, organistas distinguidos.»

Fétis tuvo en su poder un ejemplar del libro de *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón, «*recopiladas y puestas en cifra* por Hernando de Cabezón, *su hijo*,» y de esto da fe el Catálago de su Biblioteca, cuyo riquísimo fondo fué adquirido, después de su muerte, por el Estado belga (9). El número 2,000 del referido Catálago, corresponde á la obra de Cabezón, cuyo rotulado, salvo algunas erratas, es bastante exacto. Al pié del rotulado se lee esta mención, puesta quizá por el mismo Fétis ó, más probablemente, por los que redactaron dicho Catálago; *Ce volume contient une grande collection de pièces pour les instruments á clavier* (10), *la harpe et les violes* (11) *á* 4, 5 *et* 6 *parties en tablature* (cifra), *avec una instruction sur cette tablature et les proportions*.»

Es de creer que Fétis no tendría á mano el referido ejemplar en el momento de redactar la noticia bibiográfica que se ha leido más arriba. De otra manera no sería posible explicarse ni disculpar los dislates y errores de bulto que dejó consignados en aquella noticia. Quiero creerlo así (12).

---

(1) Es como decir que en las obras de estos autores no había cánones. ¿Pues qué había? ¿Coplas del Rosario de la Aurora como las de marras?

No me rebajo recogiendo del suelo tanta y tanta sandez; me basta transcribir y subrayar para poner á nuestro graciosísimo autor en la picota del descrédito. Pero lo risible es que Soriano ha dicho antes en el tom. I, (pág 213) de su *Historia*, que «siendo en aquella época (en el siglo IX) los españoles, los maestros de esta ciencia (la música), sin ningún género de duda los primeros maestros de música de los flamencos, fueron españoles.

(2) Aquí se confiesa culpable de no haber visto ni por el forro los *dos* libros. Vió...*por ojos* de ganso, diré, si se me permite el trastueque, y á todo esto quedaría satisfecha y tranquila la conciencia del historiador.

(3) Júzguelo el lector con la documentación musical á la vista.

(4) No la han tenido hasta la hora presente en el extranjero gracias á la sagacidad y, sobre todo, á la rectitud de nuestros historiadores; pero, afortunadamente, la tendrán de hoy en adelante tan encumbrada y tan duradera que pocas podrán igualarla en la medida.

(5) En lugar de *clavecin* pudo haber traducido (para el caso era lo mismo), espineta, virginal, etc., instrumentos de tecla como el *clavecín*. ¿Quién se lo impedía?

(6) Recopiló,—repito,—puso en cifra y publicó la obra, «Hernando de Cabezón, *su hijo*».

(7) Eslava dice que *vió* y *examinó* el libro, pero no habla de los extractos á que se refiere Fétis.

(8) ¿Y quién le contó *esto* á Fétis?

(9) Vid. el referido *Catalogue de la Bib de F. J. Fétis, acquise par l'Etat belge, Bruxelles, librairie europeenne* C. Muquardt, Merzbach et Falk, 1877.

(10) Sólo hay *obras para tecla* y precisamente para órgano y no para otro ni otros instrumentos de teclado.

(11) *Violes*, en plural. La traducción de *viole* no corresponde organográficamente á la voz *vihuela*.

(12) He averiguado, posteriormente, que en el Catálogo XXV de la casa del acreditado anticuario Leo Liepmannssohn, establecida, primeramente, en París el año 1869, en la actualidad en

El buen Saldoni recopila las noticias anteriores, y al hablar del famoso cuarteto «*descubierto* por monsieur Dehn en el libro de Cabezón» escribe esta nota, sugerida por su patriotismo artístico y amor á la investigación: «Nosotros mandamos pedir á Berlín esta pieza para *cuarteto* de cuerda, y con fecha 2 de Diciembre de 1868, se nos contestó que no se encontraba (1), cuya circunstancia sentimos muchísimo.» Y añade con candidez digna de mejor empeño; «tal vez sea por causa de haber tenido poco interés en buscar la persona á quien nos dirigimos, ó bien á quien él se lo encargó, pues no ejerce la profeción música.»

Pero dejando ya á un lado todas esas enojosas rectificaciones, desgraciadamente necesarias antes de entrar en materia, abramos con respeto el libro de Cabezón, pues él declarará á los lectores cuanto dejaron de escribir sobre él y su autor los que se eximieron de este deber por ignorancia ó negligencia

Dice así la portada:

OBRAS DE MVSI
CA PARA TECLA ARPA Y
vihuela, de Antonio de Cabeçon, Musico de la cámara y capilla del Rey Don Philippe nuestro Señor.
RECOPILADAS Y PVESTAS EN CIFRA POR HERNANDO
de Cabeçon su hijo. Assi mesmo músico de cámara y capilla de su Magestad.
DIRIJIDAS Á LA S. C. R. M. DEL REY DON
Philippe nuestro Señor. (*Un escudo real perfectamente grabado, y debajo:*)
CON PRIVILEGIO.
Impresas en Madrid en casa de Francisco Sanchez. Año de M. D. L. XXVIII.

Verso de la portada, en blanco.

La Dedicatoria en la página siguiente. Dice así:

«A LA S. C. R. M | EL REY DON PHILIPE NVESTRO
SEÑOR.
Hernando de Cabeçon su criado.

No uuiera sido pequeña la ventura de Antonio de Cabeçon | mi padre, si dexara despues de su vida perpetuadas por succes | sion y herencia las dos principales cosas que en ella tuuo, que fue | ron el arte de la Música, que tan estimada fué de todos, y el em | plearla en seruicio de V. M. que él tanto estimó, y aunque | quedamos con el título destas dos herencias este libro y yo, queda | mos tan lejos de igualar á mi padre, que fué necessario de | xarnos él encomendados á la Real clemencia y liberalidad de V. M. que ha siempre acostumbrado tomar debaxo de su | amparo y hazer merced á los hijos de criados que mueren en su ser | -uicio. Esto he yo por mi parte ya experimentado, auiendo recibido de V. M. el lugar y assien | -to que mi padre tuuo en su Real Casa, supliendo por su benignidad en mí lo mucho que para ygua | -lar á mi padre me faltaua. Agora se presenta ante V. M. este libro, como heredero y successor | de su ingenio, aunque no tan rico como pudiera quedar si su Author uuiera tenido el tiempo y quie | -tud necessario para escriuir. Supplico á V. M. que vsando con él de su Real costumbre le re | -ciba debaxo de su protection y amparo como cosa tan propia suya, nacida y criada en su Real ca | -sa y de criado que tanto desseó seruir á V. M.» (*Escudo del impresor*)

Al dorsq de la página indicada, el Privilegio firmado «Yo el Rey | por mandado de su Magestad | Antonio de Erasso». Dícese en el Privilegio: «Por quanto por parte de vos Hernando de cabeçon *(sic)* músico de nuestra cámara y capilla, nos fué fecha relación de que Antonio de Cabeçón vuestro padre musico que ansimismo fué de nuestra cámara y capilla, auia hecho y ordenado un libro intitulado *Compendio de música*, el cual *seruia para tecla, vihuela y arpa, y vos le auiedes recopilado y puesto en cifra*», etc. y se añade que da licencia y facultad á Hernando de Cabezón ó á la persona que su «poder ouiere y no otra» para que pueda imprimir y vender el dicho libro por el espacio de «diez años cumplidos los primeros siguientes que corren y se quentan desde el día de la fecha de nuestra cédula», expedida «en el Pardo á veynte y un días del mes de Septiembre, de mil y quinientos y setenta y cinco años» (2).

En la página siguiente:

«*Proemio al lector en loor de la Mosica*», admirablemente escrito en sabroso y fluído estilo y en el lenguaje propio y sentido de un hijo digno de tal padre.

Berlín, figuraba un ejemplar de la edición original de la obra de Cabezón, el único, quizá, que haya aparecido en catálogos comerciales de libros. Este ejemplar fué vendido entonces por 400 francos á M. Fétis. Es el mismo que hoy se halla en la Biblioteca del Conservatorio de Bruselas, señalado, como he dicho, en el Catálogo del fondo perteneciente á Fétis, con el número 2,000.

(1) ¡Podia buscar tan inutilmente como la partida de bautismo, el tal *cuarteto* la persona encargada de esta comisión!

(2) Como he dicho antes, la impresión debió de ofrecer serias dificultades, á causa, sin duda, de la cifra, pues el libro apareció tres años después del libramiento de la real cédula.

Ocupa seis páginas y algo más, de letra menuda y apretada «No será fuera de propósito—dice á poco de comenzar—poner aquí algunas consideraciones, sólo para traer á la memoria lo que por el uso y tracto ordinario se huuiere dexado de aduertir ó puesto en olvido, y demás desto dezir algo cerca del instrumento músico á cuyo uso se ha compuesto este libro, y del auctor del». Entra en materia pregonando las excelencias de la música: aduce los ejemplos de rúbrica en todas las obras y tratados de aquella época, y salen á relucir Aristóteles, Platón, Plutarco, etc.: encomia la utilidad que de la música nos viene si de ella nos sabemos aprovechar. «La suavidad y deleyte que de la Música resulta, es tal»—continúa—«que la reciben no sólo los que la oyen pero aun los que la hazen, que esta excelencia tiene este arte entre las demás, que no se ministra de ageno contento, sino que primero le recibe en sí y mayor por ser mejor entendida de los que la professan que de otros». Llegando á decir algo del instrumento músico para que principalmente se endereza la obra, «no metiéndose á considerar las consonancias y diversidades de voces que en él hay», añade: «Son tantas las ventajas que á los demás instrumentos tiene, que son manifiestas y claras, y cada uno entenderá aunque no sepa música. Las quales me paresce que se pueden abreuiar en una sola y es que si del instrumento al arte puede auer alguna proporción ó semejanza entre todos los instrumentos músicos, ninguno hay que mejor la tenga á su arte... Este instrumento haze ventaja á todos los otros en quantidad y en grandeza de voz, que es tal que fuera de los templos no puede proporcionarse á nuestros oídos ni sonar bien en aposentos de casas por grandes que sean.» Sin tocar á la cuestión de organografía relativa al instrumento objeto del libro, pasa por alto, y es viva lástima, todo lo que se refiere á la parte mecánica del mismo, porque esto no cuadraba, sin duda, á la seriedad de una prefación Entretiénese cantando las alabanzas del órgano «instrumento divino si los hubo, cuyo señorío es tal que no consiente ser tocado de manos rudas y principiantes ni es bien exercitarse en él la gramática del enseñar ni la molestia del deprender y estudiar, teniendo unos instrumentos menores á quien tiene cometido esto, que son los que llaman *monacordio* y *clavicordio*». El ejercicio del órgano «comunica autoridad al que le toca: el cual no está como los demás músicos embarazado ni cargado con el instrumento: ni tampoco se descompone en voz, gesto ó meneo mientras tañe; sino que está sentado y compuesto con sosiego, auctoridad y seruicio. Exercitando tan solamente las manos en el tañer (1) sin cansancio ni pesadumbres: es también el órgano bien antiguo instrumento, pues, quando lo que dice el Psalmo, *Laudate eum in chordis et organo*, no se huuiesse de entender por él, sino por otro instrumento de cuerdas conforme á la interpretación de los hebreos, basta hallarse mención de los órganos hydráulicos, en Vitruvio, que fué antes del nascimiento de Christo nuestro señor y en Heron...»

Pasando á hablar, después, de «los grandes ingenios y abilidades en su profesión que ha tenido el órgano», entra, finalmente, en materia poco antes de terminar el *Proemio*, y traza con seguro toque los rasgos de la personalidad moral y artística de su padre Es tan importante y sobre todo *tan nuevo* ó mejor dicho tan ignorado, gracias á la diligencia y seriedad con que suelen escribirse las historias, cuanto se refiere en esta última parte del *Proemio*, que sería culpable omisión pasarlo por alto. «Son pocos los que en ella (en el cultivo de la música) han tenido gran nombre, y entre estos pocos se puede afirmar con mucha verdad auerle merecido y conseguido mayor, Antonio de Cabeçon auctor deste libro, de cuya fama aun queda lleno el mundo, y no se perderá jamás entre los que preciaren la música. Fué natural de *la montaña* (2)

(1) **Es muy de extrañar que en todo el libro no diga una sola palabra del pedalero ó de *las teclas de los pies*, como se llamaban en aquella época. La contextura polifónica de las obras de Cabezón supone, como veremos después, un pedalero bastante extenso y dos teclados.**

(2) *Sic*, con letra minúscula. ¿Natural de la *montaña* de Santander, acaso, aunque la calificación no parece tan antigua como la que se aplicaba por aquel tiempo al montañés natural de las montañas de Burgos, León, Asturias, etc.? ¿De *La Montaña*, nombre común á varios lugares de las provincias de Coruña, Lugo, Oviedo y á otro de la misma provincia de Santander, partido judicial de Torrelavega? La solución de este problema geográfico es de difícil averiguación si, como no es de esperar, no aparece la partida de bautismo que podría sacarnos de dudas, tarea en que ha andado empeñado con verdadero celo mi ilustre amigo D. Jesús de Monasterio.

Conste de todos modos que Cabezón no fué natural de Madrid.

¿Nació en el año 1510 y en el día señalado arbitrariamente, al parecer, por los biógrafos? Sin pruebas de convicción no me atrevo á garantizar la exactitud del día de su nacimiento, acostumbrado por desconfianza á no admitir sino lo que se haya comprobado bien. Admito el dato del año de su nacimiento, pero á beneficio de inventario el del día en que ocurrió.

¿Murió en Madrid el día del mes y del año indicados, esto es el 26 de Marzo de 1566? El monumento sepulcral erigido en San Francisco el Grande prueba que su enterramiento se verificó en Madrid y la fecha de su muerte acaecida en el día y mes de su muerte se señala con insistencia, aunque sin comprobación, por historiadores de nota, entre otros Nicolás Antonio y los autores de la *Biografía Eclesiástica completa* (vid. más adelante). Dos datos me afirman en la creencia de

y *ciego desde muy niño* (1), y no sin particular providencia de Dios, para que acrecentándose la delicadeza del sentido del oyr, en lo que faltaua de la vista, y duplicándose en él aquella potencia, quedase tan aventajada y subtil que alcanzasse á lo que su gran ingenio comprehendia, y sosegoda *(sic*, por sosegada) por otra parte la imaginativa de las especies visibles que la suelen inquietar, estuviesse atenta á la alta contemplación de su estudio. Y no estoruarse las maravillosas obras, que para gloria y alabanza de su criador, ordenaua, y por su mano tañia con tan gran admiración de quantos le oyan: es Dios tan liberal en las recompensas que da por lo que á los hombres quita, que por el usufructo de vista corporal que quitó á Antonio de Cabeçón, le dió una vista maravillosa del ánimo abriéndole los ojos del entendimiento para alcanzar las sutilazas (por *sutilezas*) grandes desta arte y llegar en ella á donde hombre humano jamás llegó (2) y bien se paresció auer recibido este don de su ingenio de mano de Dios, pues fué como origen y principio de una singular virtud y christiandad, en que no menos se auentajó en su vida, que en las obras de su música, siruiendo á nuestro señor, no solo con el armonía della pero con aquella rara suerte de música, que Sócrates dezía, concordando sus buenas obras, con sus palabras sin caer en la reprehensión que Diogenes haze á los músicos de su tiempo, que sabiendo templar las cuerdas, no sabian templar las passiones de su ánimo. No fué destos el buen Antonio de Cabeçon, ni alabó menos á Dios con su corazón que con sus manos, enderezando siempre á su gloria los estudios é inuenciones desta arte, sin tener otro fin, no se ensoberueciendo, por lo que en ella alcanzó, ni teniendo en menos, á los que menos sabían, antes honrrándolos á todos y estimando sus cosas, y alabándoles lo bueno que en ella auia mostrando dessear él de poder hacer otro tanto. Lo cual hazía con gran sencillez, sin género de ironía ó dissimulación, y de su grande humildad, procedía no solo estimarse por consumado ni perfecto, en lo que professaua, pero aun tenerse siempre por discípulo y estudiando á la contina, y aua repre-

---

que el señalamiento es exacto, algo vago el primero y segurísimo el segundo. Al decir Hernando de su padre en el *Prvemio*, pocas líneas más arriba, que «de la fama de Antonio de Cabezón, actor de este libro, *aun queda lleno* el mundo», da por acaecida su muerte algunos años antes, *dos* o si nos atenemos á la fecha de impresión del libro, *nueve* si nos fijamos en la del *Privilegio*. En este sentido se ha de admitir la frase subrayada, *aun queda lleno* el mundo.

Es más concreto el dato que nos ofrece el historiador Gachard en la edición de *Lettres de Philippe II a ses filles les infantes Isabelle et Catherine, ecrites pendant son voyage à Portugal* (1581-1583), *publiquées d'après les originaux autographes conservés dans les Archives royales de Turin*—par...—París—E. Plon, Nourrit, et Cie., 1884. En la *Carta V*, encabezada: *A las infantas mis hijas* y fechada en *Lisboa a 10 de Junio de 15*, se lée: «Y no sé si habreis sabido que, por no haber aquí quien tañiese bien los órganos en la Capilla, hice venir á Cabezón». Mr. Gachard comenta este texto con la siguiente nota: «En los Archivos del Palacio Real de Madrid, existen varios documentos concernientes á Fernando *(sic)* de Cabezón, en los cuales se le llama *músico* del rey. Pertenecia á la cámara de Felipe II, desde el mes de Junio de 1560. El lector habrá comprendido perfectamente que el Cabezón á que se refiere la carta de Felipe II es Hernando. La nota de Mr. Gachard diciendo que Hernando se hallaba al servicio de Felipe II, desde el mes de Junio de 1560, da gran fuerza á la fecha consignada del fallecimiento de Antonio de Cabezón como acaecida en aquel mismo año, si se piensa que Felipe, protector y gran admirador de Cabezón padre, repararia como reparó en el hijo la triste pérdida experimentada, nombrándole, casi inmediatamente, para el mismo empleo de músico de cámara y capilla de Su Majestad, que tan gloriosamente habia desempeñado su padre. Recuérdese en qué términos refiere el hecho Hernando: «que no hubiera sido poca la ventura de Antonio de Cabezón, su padre, si dejara después de su vida perpetuadas por sucesión y herencia, el arte de la música y el emplearla en servicio de Su Majestad, las dos principales cosas que en vida tuvo»: que aunque quedaron con el título de estas dos herencias, el libro y Hernando, su piadoso y amantísimo hijo, fué necesario dejarlos él encomendados á la liberalidad y amparo de su soberano, bien dispuesto siempre á «hacer merced á los hijos de sus criados que mueren en su servicio»: en fin, que Hernando «esto habia él por su parte experimentado habiendo recibido de V. M. el lugar y asiento» que su padre tuvo en la Real Casa.

La protección que Felipe II dispensó á Cabezón se significa, á mi entender, no sólo en lo que hasta aquí ha podido notar el lector, sino en la presunción que tengo de que la edición del libro que nos ha legado á la posteridad algunas obras de Cabezón, en las cuales no se halla, como dice Hernando, «todo lo que sabia el Maestro», fué debida á la real munificencia del soberano.

Terminaré esta larga nota diciendo que las fechas cronológico-biográficas referentes á Cabezón han de consignarse en estos términos:

Nació *en la montaña* el año de 1510; murió en Madrid el dia 26 de Marzo de 1566.

(1) Tampoco *vieran* esto los que tenian ojos para *leer*. *¡Ciego desde muy niño*, y la empresa no le impidió dominar como el primero la enrevesada técnica del arte de su época ni ser insigne y maravilloso tañedor de órgano y clavicordio! El autor de tales prodigios se da la mano con ese otro ciego maravilloso, «llamado el Didimo ó el Saunderson español», como dijo el P. Andrés *(Origen y progresos y estado actual de toda literatura...* Edición traducida del italiano, Madrid, Sancha, 1781-1806, vol. III, capítulo VII, pág. 479), elevado á las regiones de la inmortalidad en alas de la inspiración bríca de Fray Luis de León. Al lado del nombre de Salinas cobrará desde hoy más la posteridad el de Cabezón, ese otro ciego que *veia* las cosas más admirables en música.

¡*Caso digno de notarse*! La historia ha registrado no pocos nombres de autores ciegos, que el mundo venera en obras grandes, y España ofrece un contingente bastante numeroso en el cual no se han fijado los historiadores. Al lado del nombre de Salinas, el más conocido entre todos, gracias á la popularidad del grabado de Esteve, reproducción del retrato pintado por el famoso Pantoja (1551-1610), debe colocarse á Cabezón, á Pedro de Madrid (gran tañedor de vihuela, hijo de Sevilla), á Miguel de Fuenllana (autor de la famosa *Orphenica Lyra*), á Nassarre (organista y notable didáctico), al celebrado organista, llamado el ciego de Daroca, (¿Pablo Bruna?) á Juan Fernando, hijo de padre español, de patria flamenco, poeta, lógico, filósofo y músico excelente y compositor admirable, y en los tiempos modernos á los dos Iseru, entre otros que no recuerdo.

Los que citaron el libro de Calvete *El felicísimo viaje* sólo se fijaron en lo que se lee en la pág. 18 de aquel libro, copiado por Eslava, pero *no notaron lo que* Calvete menciona especialmente al hablar de los personajes que se embarcaron con Felipe II. En el fol. 6, dice: «En música el *único* organista Antonio de Cabezón, *ciego de nacimiento*».

(2). El elogio inspirado por el cariño filial, no resulta exagerado, considerada la época en que floreció Cabezón. Lo tributaba, además, un músico de aventajadas condiciones.

hendiéndose á sí mismo, quando no alcanzaua algo de lo que su desseo le proponía No se alzó con este talento marauilloso, ni dexo de comunicarlo á cuantos él pudo enseñar que fuessen capazes dello, aunque fuessen muy pobres, porque no le movía cobdicia ni interesses, sino pura charidad y virtud, y assi no se contentaua de enseñarles el arte, pero les aconsejaua y amonestaua siempre siruiesen á Dios, si querían aprouechar en ella. Con estas y otras muchas virtudes que tuuo, alcanzó ser tan uniuersalmente bien querido de quantos le conocian, que realmente no ay cosa que más bien quistos haga los hombres que la virtud, por que la excelencia de ingenio sola, no mueue amor en los que la conoscen, sino admiración e inuidia. Destas dos consequencias tuvo siempre Antonio de Cabeçon, por suya, la primera, dexando ocupados tanto con ello los ánimos de los que le oyan, que la segunda nunca halló lugar donde entrar, porque no suelen los hombres tener embidia de las cosas de que no se juzgan ser capazes. Y ninguno huuo tan loco, que no rindisse sus fantasías á la grandeza de ingenio que en Antonio de Cabeçon se conocía. Lo qual se entendió assi no solo en España pero en Flandes y en Italia, por donde anduuo siguiendo y siruiendo al catholico Rey don Philippe nuestro señor de quien fué también querido y estimado, quanto podo ser hombre de su facultad de Rey ninguno, y aun de demostración desto *hizo sacar su retrato y le tiene hoy en dia en su Real palacio*. He aquí cómo se describe este retrato en el *Inventario de pinturas de* 1636:

«Lienzo al óleo de 5 pies largo, ancho poco menos, moldura pintada en el mismo lienzo en que está retratado Cabezón el ciego tocando un órgano, vestido de negro, asentado sobre un escaño y una almohada dorada, y está entonando el órgano un muchacho coronado de laurel y en la cinta unas flautas. Es de mano de Alonso Sanchez (Coello)—*Inventario de pinturas*, 1636.

Mas detalles sobre el mismo retrato.

Existe en el Museo británico un Ms. en 8.° apaisado (*Harl.* Mss. N.° 3822) especie de itinerario y descripción de las principales ciudades de España, titulado: *Thesoro Chorografico de las Espannas*, escrito el año 1599 por el flamenco Diego Cuelbis, en cuyo manuscrito, enumerando las pinturas *que hay en el Pardo en el Palacio Real*, dice:

«Antonio Cabesson excellentissimo maestro y organista, músico, flamenco (¿?) y ciego, pintado con el instrumento músico *orgel*.»

Estas jornadas y ocupaciones, *no le dexaron escriuir* como lo hiciera, si tuuiera quietud y tiempo, y assi *lo que en este libro va, más se pueden tener por migajas que cayan de su mesa*, que por cosa que el huuiese hecho de propósito ni de asiento, por que *no son mas que las lectiones que el daua á sus discipulos* (1), *las quales no eran conforme á lo que sabia el maestro*, sino á la medida de lo que ellos podian alcanzar y entender. Pero con todo esso se conocerá en ellas lo mucho que este insigne varón supo, y quien dello se aprouechare es bien que conseruando la grata memoria del auctor, enderesce como él hizo á gloria y honrra de Dios lo que estudiare y supiere, pues con todas artes y más particularmente con esta quiere ser alabado.»

Hasta aquí el interesante y sentidísimo *Proemio* de Hernando, del cual sale como esculpida á cincel la figura de su padre. Ordenados para el fin de completar determinadas particularidades biográficas que omite Hernando, tienen aquí su natural cabida una porción de datos que nos ofrecen los autores de algunos libros especiales en los que incidentalmente se trata de Cabezón.

Merecen ocupar el primer lugar unos curiosísimos y por demás interesantes detalles que copio del tomo XI del *Memorial Histórico Español* (2). Pertenece este tomo á la *Miscelánea de Zapata* (3), especie de centón que trata de más de dos mil asuntos diversos. En el capítulo titulado *De habilidades de ciegos*, se lee: «...Pero volviendo á los ciegos de agora, ninguno dicen que igualó á Antonio de Cabezón, músico de órgano de Su Magestad, ni en estos ni en los tiempos pasados. No sólo le tocaba, más le concertaba todo hasta la mínima parte de él, como si viera. Casó por amores, que fué gran maravilla, un ciego, bien que con los amores todos lo están, y también lo es que los enamorados no se quejan: así, pues, el ciego amor tiene dominio en los ciegos Vivía antes que con el rey con un obispo de Palencia, y en las manos conocía á todos cuantos vivian con él tocándolos...» (4).

(1) Note bien el lector lo que aquí escribe Hernando, repitiendo con insistencia lo que ya ha dicho en la *Dedicatoria* y reiterará todavía, en los *Advertimientos* escritos al frente del libro.

(2) Colección de documentos, opúsculos, etc., que publica la Real Academia de la Historia.—Madrid, imp. de la R. A. en 1841, cuando comenzaron á publicarse y, ahora, en 1891, en la de Tello. Se han publicado XXXI tomos.

(3) Zapata «parece haber nacido en Llerena á 16 de Noviembre de 1532», según D. Pascual de Gayangos en la Introducción al referido tomo XI del *Memorial*.

(4) Zapata habla también en este mismo capítulo

El camino para determinados rebuscos está bien trazado con el dato que aquí se nos ofrece. En Palencia había por aquella época un famoso maestro llamado Tomás Gómez, cuyo nombre y apellido ha sido conservado por la tradición junto con el de su origen. ¿Fué éste el maestro de Cabezón? «Vivía antes que con el rey con un obispo de Palencia», nos dice Zapata. Desde el año 1520 al de 1550 figuran en el episcopologio de la sede de aquella diócesis: Don Pedro Ruíz de la Mota (tomó posesión el 22 de Agosto de 1520); Don Antonio de Roxas (7 de Julio de 1524); Don Pedro de Sarmiento (15 de Noviembre de 1525); Don Francisco de Mendoza (3 de Octubre de 1534) y Don Luis Cabeza de Vaca que tomó posesión de la sede el 30 de Mayo de 1537 y murió el 12 de Diciembre de 1550. Puede colegirse por estos antecedentes el obispo que tuvo de familiar, quizá, á nuestro famoso organista En este sentido ha tenido la dignación de hacer algunas investigaciones que espero den resultado, el Ilmo y Excmo. Sr. Obispo que hoy rige la diócesis de Palencia.

En la *Biografía Eclesiástica completa* (1), tomo III, págs 125-126, se lee: «Cabezón (Antonio): capellán y organista de la Real Capilla del rey D. Felipe II, y su músico de cámara Antes del sacerdocio contrajo matrimonio, del cual tuvo varios hijos, entre los cuales se cuenta á Hernando de Cabezón, que en 1590 era tambien organista de la Real Capilla (2). Habiendo enviudado Antonio, abrazó el estado eclesiástico y murió *en* 26 *de Marzo de* 1566, á los cincuenta y seis años de su edad. Fué depositado en el convento de San Francisco y se esculpió en su sepulcro la siguiente inscripción... Escribió un *Libro de Música para tecla, arpa y vihuela*, que imprimió su hijo en Madrid», etc.

En la *Historia de Madrid*, por Amador de los Rios y Rada y Delgado, se lee (3):

Fueron muy celebrados músicos (entre otros que citan) Antonio de Cabezón, capellán y organista de la Real Capilla, y *su hermano* (4) Juan, tambien excelente en el propio arte...»

Entre otros historiadores de Felipe II, leo en Forneron (5): «Para completar la apreciación de las aptitudes artísticas de Felipe II, puede añadirse que gustaba de oir las composiciones de música religiosa, debidas á su organista Cabezón. Estas composiciones se ejecutan *todavía* en las catedrales de Toledo y León (6).»

Volviendo, ahora, al examen del libro de Cabezón, he aquí lo que sigue á continuación del *Proemio* que hemos dejado atrás:

—«*Ioan. Christophori Calueti Stellæ* (7) *de Antonio Cabeçone Musico Regio encomium*».

—«*De Pedro Laynez, Soneto.*»

—«*A Antonio de Cabeçon, el Licenciado Iuan de Vergara*». Es un soneto del cual copio este pasaje:

«*Que mortal vista (Antonio) jamás pudo,*
Lo que sin ella tú...»

«Alonso de Morales Salade, en alauanza del author.—Soneto.»

A continuación:

«*Tabla de lo que se contiene en este Libro, y declaración de la cifra, con algunos auisos que están al principio del.*

A continuación de la tabla:

«*Declaración de la cifra que en este libro se osa.*»

«Para inteligencia y uso de la cifra deste libro»—dice Hernando—«se ha de presuponer que *el que quisiere poner las obras de él en Tecla* (en música para órgano), *Arpa* ó *Yihuela* (8) ha de saber cantar y tener muy conocidos y en la memoria los signos de la música, significados en esta cifra por las siete primeras letras de guarismo que corresponden á las siete letras de los signos, en esta manera: 1, *Fefaut* (FA); 2, *Gesolreut* (SOL), 3, *Alamire* (LA); 4, *Befabemi* (SI); 5, *Cesolfaut* (DO); 6, *Desolre* (RE) y 7, *Elami* (MI).»

Paso por alto otras particularidades del Libro de Antonio de Cabezón, estudiadas con la extensión conveniente en los volúmenes de mi Antología *Hispaniæ Schola Musica Sacra*, dedicados al genial organista y clavicordista y á sus obras.

«Los que quisieran aprovecharse de

del famoso vihuelista, el autor de la *Orphenica Lyra*, Miguel de Fuenllana, de quien dice esto que sorprenderá á los lectores: «Y otro Fuenllana, ciego, cuando el rey de Bohemia gobernó á España, era postillón; que salía con los correos y caballeros de casa del maestro de postas, y les guiaba á su jornada y les tornaba á volver, y así no podrá decir: cuando los ciegos guían guay de los que van detrás, sino guay de los que corren la posta».

(1) Redactada por una reunión de eclesiásticos y letrados, etc. Madrid, Agundo.—Barcelona, Gran.—1848, en cuyo año empezó á publicarse.

(2) Ya sabemos que lo era desde el año de la muerte de su padre.

(3) *Historia de la Villa y Corte de Madrid...* Madrid, Ferrá de Mena, impresor, 1860. Consta de 4 tomos. Vid. tomo III, página 158.

(4) Hermano menor, probablemente, como veremos más adelante, en donde quedará perfectamente establecido este dato.

(5) Forneron.—*Hist. de Philippe II*, París, Plon, 1881-82, 4 vols. in 8.º.

(6) *¡Todavía!* He aquí un adverbio bien tristemente importuno, que inspira amargas reflexiones.

(7) Según Morcillo (*Crisi de Cataluña*, pág. 838), Calvete «nació en Barcelona, si bien Lanuza, en las *Historias de Aragón*, dice que en Sariñena»

(8) Subrayo estas palabras para hacer notar de nuevo que, leyéndolas bien y correctamente, no era posible inventar la leyenda del *cuarteto*.

las composiciones de este libro (de órgano). *para ponerlas* en la vihuela (1), tengan quenta»—añade, después de explicar extensamente la cifra—«que toparán algunas vozes que van glosando; han de dejar la una (2) y ansi podrán tañer con facilidad todo lo que en este libro va cifrado, y más los que acostumbran tañer en vihuela de siete órdenes» (3).

Dice, después, que «el instrumento del *harpa* es tan semejable á la *tecla*, que todo lo que en ella se tañe, se tañerá en el harpa sin mucha dificultad». Y añade esto que es curioso: «También se podrán aprovechar del libro los curiosos *menestriles*, en ver inuenciones de glosas, tratadas con verdad sobre lo compuesto, y ver la lizencia que tiene cada voz (4), sin perjuicio de las otras partes, y esto toparán en muchos *motetes*, *canciones* y *fabordones* que ellos tañen (5) que con poca dificultad podrán sacar desta cifra en *canto de órgano*.»

Es muy importante lo que á continuación de esto escribe Hernando de Cabezón, respecto á «*El orden que se ha de tener para subir y baxar la tecla*.» Es un pequeño tratado de digitación al uso que tiene grandes afinidades con los que presentaron algunos años antes Fray Juan Bermudo y Fray Tomás de Santa María. Conviene tomar amplia nota de estos libros importantes porque revisten interés excepcional para la cuestión que aquí se debate. Titúlase el de Fray Bermudo: *Comiença el libro llamado declaracion de instrumentos musicales dirigido al illustrissimo Sr., el Sr. D. Francisco de çuñiga, Conde de Miranda..* etc., *compuesto por el muy reuerendo padre fray Juan Bermudo, de la orden de menores* (6)... *examinado y aprouado por los egregios musicos Bernardino de figueroa y Christoual de Morales*, etc. *Ossuna por Iuan de Leo impressor*... 1555. El rotulado del de Santa María dice así: *Libro llamado Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento que se pudiera tañer á tres, y á cuatro voces y á más... El qual por mandado del muy alto consejo Real fue examinado, y aprouado por el eminente músico de su Magestad Antonio de Cabeçon y por Iuan Cabeçon*, su hermano (7) etc. Valladolid por Francisco Hernández de Córdoua, 1565.

Los historiadores de la música no han hallado vestigio alguno de autor que establezca reglas fijas de digitación hasta mediados del siglo XVI. Remontándonos un poco no dejaremos de encontrar, como siempre, un maestro español, que si no se ha adelantado á sus contemporáneos, no se le puede echar en cara que haya quedado rezagado en el desarrollo y progresos del arte. Buena prueba dan de ello Fray Bermudo y el P. Santa María en las obras de referencia, en las cuales establecen reglas de digitación que hacían suponer la existencia de obras de un arte de tecla adelantadísimo que confirma Cabezón, con sus admirables composiciones.

En obra especial he estudiado con la extensión debida los sistemas de digitación empleados por los tratadistas más antiguos (Vid. la parte publicada de mi *Bibliografía Musical Española*) Huelga aquí este estudio, pues aparte de lo que llevo dicho sobre el sistema de digitación expuesto por Bermudo y Santa María, buena prueba da asimismo Hernando de Cabezón, en lo que se leerá en el texto, de lo adelantado de este sistema entre nosotros. No podía dejar de ser de otro modo. Las obras de Cabezón suponen un sistema de digitación completo, basado sobre los cinco dedos de cada mano, y además, dos teclados y un pedalero bastante extenso. Reevindico, pues, para Bermudo y Santa María la gloria de haber sido de los primeros tratadistas conocidos hasta ahora en Europa, que expusieron todo un sistema completo de digitación, tan perfecto y claro como lo consentía el mecanismo de los instrumentos de teclado de la época.

No será inoportuno hacer constar aquí, además, lo que Santa María deja consignado en el Prólogo de su obra, impresa en el año de 1565, esto es que gastó *diez y seis años* contínuos de lo mejor de su vida «estando siempre en comunicación con personas diestras y entendidas en esta facultad, especialmente con el eminente músico de S. M.

(1) Para transcribirlas ó adaptarlas á la vihuela, se sobreentiende.

(2) Por imposibilidad material si la composición se transcribia para vihuela de 5 ó 6 órdenes.

(3) Difícil era esto, si no imposible, aun adaptando las obras á la vihuela de siete órganos.

(4) ¿Y que entenderían de licencias contrapuntísticas los buenos *menestriles*.

(5) Dato histórico precioso.

(6) Paso por alto varias particularidades biográficas del libro con objeto de abreviar.

(7) Queda esclarecido este punto por medio de la *aprobación* que se acaba de leer. Juan Cabezón, maestro de Cristóbal de León, antes citado, no fué hijo sino hermano y hermano menor, probablemente, de Antonio, si se atiende al orden en que van colocados sus nombres en la portada del libro de Santa María. Confirman este dato, como ya se ha visto antes, Amador de los Ríos, y Rada y Delgado, en su *Historia de Madrid*.

Antonio de Cabezón, «temiendo de mí con el propio parecer y aficion no me engañase en algunas cosas.»

Volviendo ahora, á lo que Hernando escribe sobre *El orden qve se ha tener para subir y baxar la tecla*, he aquí en qué términos lo dice:

«Con la mano derecha han de subir con el *tercero* y *quarto* dedo, y baxar con el *tercero* y *segundo*, contando desde el *pulgar*, que es el *primero* Con la izquierda han de subir con el *quarto*, é yr consecutiuamente hasta el *primero* y luego tomar el *quarto*, y assi vaya subiendo todo lo que quisiere. Ha de baxar desde el *pulgar* hasta el *quarto* y después yr baxando con *tercero* y *quarto* hasta donde quisiere. Las *sextas* y *quintas* ansi con la mano derecha como con la izquierda, han de dar con *primero* y *quarto*, (ó) con *primero* y *tercero* dedos: las *terceras* se dan con *quarto* y *segundo*, *primero* y *tercero*, y *tercero* y *quinto* dedos. Esto se pone para los que no saben ninguna cosa tañer y aduiertan que nunca den dos teclas con un dedo, y tengan mucha quenta de tañer muy limpio lo que pusieren... Y después toparán glosas que no se podrá tener esta orden de dedos: cada uno las haga con los dedos que mejor se emañare.»

Advierte Hernando que los *quiebros* (1) se han de hazer con la mano derecha, con *tercero* y *quarto* (2) y con *tercero* y *segundo* dedos, y con la mano izquierda con *tercero* y *segundo* y con *segundo* y *primero* dedos: y quiebren de la parte de arriba lo más apriesa que pudieren, y no ha de ser largo, sino lo más corto que pudiere, haciendo siempre fuerza en la tecla que la figura demonstrare, donde á él le pareciere hazer *quiebro*.»

Desgraciadamente esa tecla que la *figura de la cifra demostrare*, ese signo para *hacer quiebro*, no se halla en la obra de Cabezón, por dificultades de estampación, sin duda; falta esa parte principalísima de la ejecución, el adorno, la *gracia de la música*, como escribía gráficamente fray Tomás de Santa María (3), la *glosa*, esa glosa cuya teoría habían metodizado con nimia escrupulosidad casi todos nuestros antiguos tratadistas: faltan aquellos *redobles* (4) y *quiebros* y *aleados*, aquellos *puntos doblados ó reiterados* que son y serán siempre parte del alma de ese género de música.

Termina la *Declaración* con algunos substanciosos *Aduertimientos*.

Dicen así:

«Aunque conozco auer hecho grandissimo agrauio á mi padre, Dios le de gloria, en auer querido juntar en este libro algunas cosas que el dió de lición á sus discípulos, por no auer sido cosa que el huuiese hecho de propósito para este fin.» El discreto lector notará la insistencia de Hernando en hacer constar, como hemos notado, » que no escribió esto de propósito su padre, que esto eran *las migajas que caian de su mesa*, que las jornadas y ocupaciones no le dejaron escribir como lo hiciera si tuviera quietud y tiempo»; hallará, además, como dice Hernando, «tantas lindezas en este libro, que no ternan que tener embidia (los discípulos), lo que los podría enseñar ningun maestro del mundo»: ante ese justo y noble tributo de admiración del hijo al padre, que la posteridad no regateará, antes bien conculcará con nuevo entusiasmo, queda uno confundido al pensar cómo tocaría, cómo improvisaría ese coloso de genio, *ciego desde niño*.

«Mas viendo—añade—el provecho que en ellos (los discípulos) han obrado, cosas de tales manos, me han mouido á sacarlas á luz con no poco trabajo mío, que hasta ponellas en la perfección que he podido he pasado, si algunas faltas huiere pido se suplan y le resciba mi voluntad, que es deseosa de que todos se aprovechen ..»

Se comprende que Cabezón dijese que *con no poco trabajo suyo* sacaba á luz las composiciones de este libro porque, como he hecho notar en otra circunstancia, la impresión, dada la fecha del privilegio y la de la publicación definitiva del libro, ofrecería serias dificultades, y no pocas recoger los manuscritos que andarían de mano en mano entre los discípulos de su padre sin contar la enorme tarea de ponerlos en cifra.

En el segundo *Aduertimiento*, consigna: «Raras veces se toparán en cosas glosadas dos quintas ó dos octavas; parescíome dexallas por ser menos inconveniente, que no que pierda el buen son que tiene la glosa por no dallas, pues tiene el que tañe la mesma licencia,

(1) *Grupetto, mordente*, etc., según los casos. Dice Santa María *(op. cit.)* que «una sola manera hay de *redobles* (trinos) y seis de *quiebros*.»

(2) «La mano derecha»—escribe Santa María—tiene un dedo *principal* y la izquierda dos. El de la derecha es el dedo *tercero*, y los de la mano izquierda son el *segundo* y el *tercero*. Llámanse principales, porque con ellos se comienzan y acaban los *redobles* (trinos) y *quiebros* (mordentes), con los cuales *se da gracia á la Música*.

(3) Vid la nota anterior.

(4) La antigua terminología española, ¿no es cien veces más característica y adecuada que sus equivalentes *mordente, grupetto, trillo*, etc.

quando glosa que el cantor quando bien canta». Principio de libertad racional en arte que recuerda el caso de Beethowen abogando por la bondad de dos quintas, porque él podía permitírselas, á pesar de lo que dijesen su discípulo Ries y todos los tratadistas habidos y por haber.

Advierte luego que «algunas veces dexa de señalar el molde (de imprenta) en algunos compases, ligaduras ó pausas: que en el compás que faltare (el signo correspondiente) si la letra guarismo (nota) que detrás viene sonare bien en el lugar que falta, es ligadura: y si sonare mal es pausa. Y teniendo aduirtimiento en esto, no tienen que dudar nada». Para los fines de las erratas de imprenta advierte, por último, «que quando entre las cifras graues viniese cifra sobreaguda ó aguda, de manera que la voz dé salto desatinado, ó al contrario quando entre sobreagudas ó agudas vinieren graues ó regraues, de manera que den séptima ó nouena de salto, que aquéllo es falta de la impressión (1): mírese como la voz vaya más concertada».

Todo lo referido hasta aquí, *Portada, Dedicatoria, Privilegio, Proemio, Declaración*, etc., ocupa 23 páginas sin numerar, en blanco la última. En la siguiente empieza el texto musical, titulado *Compendio | De Mosica de An | -tonio de Cabeçon*, y en este folio comienza asimismo la numeración en el resto de las páginas (las de la izquierda ó folio vuelto van sin numerar) desde el número 1 hasta 201, de manera que el texto de la música contenida en el libro, comprende 402 páginas de tamaño algo mayor que el llamado medio folio.

La estampación de Francisco Sánchez, en cuanto á nitidez y belleza tipográfica deja mucho que desear, y no puede compararse con las que salían de las prensas de sus contemporáneos, como por ejemplo con las de Francisco Fernández de Córdoba. Aunque no hay erratas de bulto, la colocación de los guarismos del cifrado ofrece algunas negligencias y bastantes faltas de destreza ó práctica tipográfica.

Viniendo, finalmente, á los viajes y otros hechos y particularidades de la vida puramente artística de Cabezón, diré en cuanto á los primeros, que los cronistas de los viajes de Felipe II ofrecen datos preciosos que, aunque escasos, han servido para reconstruir la personalida moral del insigne organista. En cuanto á las particularidades de la vida puramente artística relacionada con dichos viajes, hablando el sabio musicógrafo Vander Straeten del celebrado músico neerlandés De Boch, organista de Carlos V y de Felipe II, escribe: «De Boch (2) debió de hallarse muchas veces en contacto con su colega y émulo español, Antonio de Cabezón, y si no nos equivocamos le habrá acompañado á Inglaterra en 1554 formando parte del séquito de Felipe II, en cuyo viaje, como se puede suponer, habrá desplegado su talento», etc.

Vander Straeten no afirma resueltamente, dado su amplio criterio, que Cabezón pudiese modelar su talento influido por los maestros organistas neerlandeses (3). Faltan obras de De Boch para establecer una base de apreciaciones justas sobre su mérito como émulo de los dos hermanos Antonio y Juan Cabezón, y del discípulo de éste, Cristóbal de León, de quien dice el citado musicógrafo, que «se distinguía por único en el mecanismo del órgano y otros instrumentos predilectos».

Ahondando más en esta cuestión para dejar este punto bien establecido, conviene consignar que Miguel De Boch, según Vander Straeten (4) fué nombrado organista de la capilla de Carlos V, el año 1546. Veinte y ocho años más tarde (en 20 de Diciembre) le fueron expedidas las cartas de jubilación «en premio de sus buenos y largos servicios». Supone el citado historiador que en la época en que entró (1546) al servicio del emperador tendría «por lo menos 25 años», de modo que nacería allá por el año de 1521. Esta fecha dice bien claro que De Boch no pudo influir en la manera de ser artística de Antonio de Cabezón. Cuando De Boch tomó posesión de su cargo á la edad de 25 años, en el de 1546, por lo menos, Cabezón sería lo que se llama un artista formado. La permanencia de Cabezón en Flandes durante el viaje de Felipe II á los Países-Bajos (5) no fué larga, como cosa de año y medio, y aun así, transcu-

(1) Como que la cifra, en este caso, implicaría error de *tessitura* por falta de estampación en las señales que acompañan á los números.

(2) Op. cit., tom. VIII, pág. 103.

(3) La Neerlandia musical ofreció en aquella época un granado y respetable contingente de organistas famosos establecidos en diversas capitales: Marco Houterman, á las órdenes de Palestrina, en Roma; De Buus, en Venecia; Van Ghecraerdsberghe, en Milán; Brumel, en Ferrara; De Fornellis y Lemmens, en Viena; Canalis, en Brescia; Miguel De Boch, en Madrid; Luis Brooman, ciego como Cabezón, en la capilla de Alejandro de Parma; Van de Menlen, en Amberes, etc.

(5) Op. cit., pág. 104.

(4) Felipe II emprendió aquel viaje saliendo de Valladolid el día 1.º de Octubre de 1548: llegó á Bruselas después de varias etapas y regresó á España después de recibir, 23 de Junio 1551, los amplísimos poderes otorgados por su padre en la dieta de Augsburgo, desembarcando en Barcelona el 12 de Julio del último año.

rrida en contínuas correrías por casi todas las ciudades de Flandes y Brabante, de Namur y Luxemburgo, sin contar el viaje parcial á Alemania (dieta de Augsburgo). En todos estos viajes seguiría á su soberano, y no hay que decir si tomaría parte principalísima en aquella serie no interrumpida de funciones religiosas y contínuos y espléndidos festejos celebrados en Génova, en Milán; en Mantua, en Trento, en Inspruck, Bruselas, etc., en todos los pueblos de Italia, de Flandes y de Alemania que atravesó Felipe II en su fastuosa marcha. ¿Pudo Cabezón, durante este breve tiempo y en continua correría modificar su estilo y estudiar, lo que se llama estudiar, con la atención que requiere el estudio y exigiría, en tal caso, un cambio radical de técnica y de estilo? ¿Pudo realizar tal transformación á los 38 años que contaba al emprender aquel viaje, cuando la técnica y estilo de Cabezón llamaban por manera tan admirable la atención de los que le oyeron desde que puso el pié en Génova, la primera etapa de su viaje? Ahí está el testimonio de los cronistas de Felipe que no se quedaron cortos en el elogio. ¿Se dirá que pudieron haber exagerado? Sea, pero no pudieron mentir.

Por todo lo dicho creo que no puede defenderse tal opinión siquiera dubitativamente. Además, ya sabemos por el testimonio de Zapata que nuestro organista-clavicordista «vivía antes que con el rey Felipe II, con un obispo de Palencia» y no hay duda que allí, en Palencia, en los órganos de aquella catedral, protegido y guiado, quizá, por D. Pedro de Sarmiento ó por don Francisco de Mendoza (1) empezó sus estudios el maravilloso ciego que poseía aquella vista penetrante del ánimo de que nos habla su hijo.

Extrañará el lector que en todo lo que llevo escrito, abusando quizá de su atención, sólo haga mención de pasada del maestro ó los maestros que pudo tener ese sublime ciego que *vió* y oyó cosas tan maravillosas. No lo he averiguado ni me importa averiguarlo. La posteridad honraría merecidamente al que guió sus primeros pasos y le inculcó sus doctrinas. Es muy posible que las enseñanzas del maestro nos diesen la clave de las tendencias de escuela bien caracterizadas que son de notar en el discípulo, pero no nos darían una sola palabra del secreto de su maravillosa organización ni de los vislumbres de su genio soberano. Las nostalgias del hombre privado de la luz, los vuelos y caídas de esas nostalgias llenas de anhelo que dan vida y expresión sugestiva á todas sus composiciones, fueron su misterioso institutor. Los institutores no han podido ni podrán en ningún tiempo «acrescentar la delicadeza del sentido del oir, en lo que faltaba de la vista»—de que nos habla su hijo Hernando—y no pudieron duplicar en él aquella potencia de manera que «quedase tan aventajada y subtil que alcanzase á lo que su gran ingenio comprendía, y sosegada por otra parte la imaginativa de las especies visibles, que la suelen inquietar, estuviese atenta á la contemplación de su estudio».

Aquí está todo y así se comprende que por el usufructo de la vista corporal que quitó Dios á Antonio de Cabezón, «le dió una vista maravillosa del ánimo abriéndole los ojos del entendimiento para alcanzar las sutilezas grandes desta arte y llegar en ella—como añade Hernando—á donde hombre humano jamás llegó».

Cabezón (Juan)

Hermano de Antonio de Cabezón, menor, probablemente, «también excelente en el arte de la música». Como se habrá leído en la biografía de Antonio de Cabezón según se desprende del rotulado de la obra de Fray Tomás de Santa María, cuya obra fué «aprobada por el eminente músico de su Majestad Antonio de Cabezón, y por Juan Cabezón, *su hermano*», éste no fué hijo sino hermano y hermano menor, probablemente, repito, de Antonio, si se atiende al orden en que van colocados sus nombres en la portada del libro de Santa María, dato confirmado por Amador de los Ríos, y Rada y Delgado en su *Historia de Madrid*.

Juan de Cabezón tuvo por discípulo al célebre Cristóbal de León, «artista de talla que merece figurar entre el número de las glorias del órgano en España. De simple *entonador* y *templador* de órganos,—añade mi ilustre amigo Vander Straeten (*Les Neerlandais en Espagne*, tomo 8.°, pág. 17),—pasado su aprendizaje y ejercitado suficientemente en el manejo del órgano, llegó á reemplazar en ciertas ocasiones á su mismo maestro». Estos dos organistas rivalizan con el célebre Miguel De Boch, organista de la capilla de Felipe II y contemporáneo y compañero de viajes, como hemos de ver luego, de Antonio de Cabezón. Cree Vander Straeten, que las tendencias de las composiciones de Cristóbal de León, á quien

(1) Vid. más arriba.

llama *célebre* en dos ocasiones, acusan, como las de su maestro Juan Cabezón, señalada procedencia neerlandesa. Pero ¿dónde están y quién ha visto las mencionadas composiciones ds Cristóbal de León? En cuanto á las de su maestro, en el libro compuesto por Antonio de Cabezón, hay una sola de Juan, un *Glosado* sobre la canción: *Pues á mí, desconsolado, tantos males me rodean*, que, afortunadamente, bastará para juzgar de su mérito extraordinario y de las tendencias de su autor. La publico en el vol. correspondiente de mi citada Antología, y la coloco en el mismo lugar en que se halla en el libro recopilado y puesto en cifra por Hernando de Cabezón, su sobrino.

Cabezón (Hernando de)

Como Antonio de Cabezón su padre, fué asimismo músico de la cámara y capilla de Felipe II. Ordenó y publicó á expensas del citado Monarca el libro de Antonio de Cabezón intitulado *Compendio de música* «el qual» — como se dice en el Privilegio de impresión — «seruia para tecla, vihuela y arpa», y él, Hernando, había recopilado, ilustrado y puesto en cifra.

Consúltense todas las particularidades de esta publicación y los exquisitos datos biográficos que poseémos hasta ahora respecto á Hernando, en el artículo dedicado á su padre Antonio de Cabezón, sin echar en olvido el dato que apunta Zápata en su *Miscelánea*, esto es, «que antes del sacerdocio (Antonio de Cabezón) contrajo matrimonio, del cual tuvo varios hijos, entre los cuales se cuenta á Hernando de Cabezón».

De Hernando de Cabezón solo se conocen las obras que intercala de su composición en el *Libro* de su padre, que como sabemos fué recopilado y puesto en cifra por él, modelo de hijo amantísimo.

He visto varias cuentas de honorarios pagadas á Hernando de Cabezón y á Diego del Castillo, músicos de tecla, «cuyas pagas se hicieron en presencia de mi Juan de Ondaroa», todas fechadas en Madrid el año 1584, y firmadas por los interesados.

Cabezudo (Antonio)

Músico violon, vecino de Madrid, á quien se libran en 9 de Febrero de 1700 treinta y siete mil y quatrocientos mrs. «por aver venido á ser oydo en esta Santa Iglesia» (de Toledo). Vid. *lib. de gastos* del año expresado, fol. 132.

Cabo (Francisco Javier)

Segun Pougin *(Supp.)* este organista y compositor español nació en Naguera (provincia de Valencia) en 1768. En la provincia de Valencia, que yo sepa, no hay pueblo de este nombre.—¿Lo confundiría, acaso, con Noguera (Teruel y Albacete) ó con Nogueras ó Nogueruelas (Teruel)?

Segun testimonio del citado musicógrafo, que escribiría en vista de datos comunicados desde España, estudió el solfeo y la composición en el magisterio de la iglesia metropolitana de Valencia. Pronto terminó su educación pues en edad juvenil pasó á desempeñar la plaza de organista de la iglesia de Santa Catalina de dicha capital, y luego la de la Catedral de Orihuela. Dotado de excelente voz obtuvo en 1810 una plaza de cantor en la capilla de la Cat. de Valencia, en 1816 la de organista y en 1830 la de maestro de capilla, cuyo cargo solo ocupó dos años pues murió en 1832 á la edad de 64 años.

En efecto, segun mis datos particulares, por haber pasado á ocupar el magisterio de la Patriarcal de Sevilla el maestro Andrevi, antecesor de Cabo en el magisterio de Valencia, fué nombrado en 1830 el presbítero D. Francisco Javier Cabo, organista que era de la misma Metropolitana de Valencia, desde el año 1816.

Cabo falleció en Valencia el día 21 de Noviembre de 1832.

En el Arch. de la Cat. de Valencia existen más de 50 obras suyas, desde 3 á 12 voces, algunas con orquesta. Consérvanse varias en los de Segorbe y Orihuela, y en el de Málaga, un Libro (N.° 32 de orden) el cual contiene estas composiciones:

Misa llana á 12 voc. y á tres coros.
Memento Domine, á 12.
Varios *Salmos*, á 7 (año 1817).
Motete, á 7.
Miserere, á 4 (1831).

Al maestro Cabo pertenecen las obras siguientes, que conservo en mi poder:

Exultabo te, Deus meus, á 7.
Credidi, á 7.
De profundis, á 7.
Confitebor, á 7.
Domine, probasti me, á 7.
In exitu Israel, á 7.
Lœtatus sum, á 7.
Lauda Jerusalem, á 7
Magnificat, á 7.
Letania, á 7.
Te lucis, á 6.
Memento Domine David, á 7 (1804).
Domine ad adjuvandum me festina, á 5.
Dixit Dominus, á 7 (1805).
Beatus vir, á 7 (1805).
Memento Domine David, á 12.
Lœtatus, á 10.
Beatus vir, á 10.
Laudate Dominum omnes gentes, á 7 (1805).

Qui habitat, á 7 (fechado en Villavieja, Octubre 1814).
Cum invocarem, á 7 (en la villa de Toga, 1815).
Qui habitat, á 7 (en id. id. Septiembre de 1851).
Nunc dimittis, á 5 (Septiembre de 1817).

El maestro Cabo fué uno de los más geniales é inspirados sostenedores de la tradición de la escuela valenciana, digno continuador de aquellas magnas ilustraciones fecundas que se llaman Juan Ginés Perez, jefe de la escuela, y Juan Bautista Gómez. Cabo escribiría sin duda obras para órgano que han desaparecido ó guarda, acaso, algún aficionado egoista privándonos de esa manifestación de su talento en la cual me atrevo á afirma que sobresalió como sobresalió en el repertorio puramente vocal ó de capilla, especialmente en el vocal salmódico.

Cabo (María)

Contralto. Artista que funcionaba en los teatros de la Cruz y del Príncipe, de Madrid, durante los años 1815 y 1817.

Cabral (Antonio Lopez) Vid. **Lopez Cabral (Antonio).**

Cabral (Camilo)

Músico portugués perteneciente al siglo XVIII. El gobierno del rey don José I le proporcionó medios para estudiar en Italia en compañía de otros artistas de talento portugueses, los hermanos Lima y Juan de Sousa Carvalho.

Cabral estudió en el Conservatorio de Nápoles, y de regreso á Portugal los dos hermanos Lima y el citado Cabral fueron nombrados profesores del Seminario Patriarcal de Lisboa, uno de los mejores de aquella fecha para la enseñanza de la música. Carvalho, el más hábil de los tres fué elegido maestro de la familia real por fallecimiento de David Pérez.

Cábrega (Marqués)

Dice Soriano Fuertes *(Hist. de la Mús. Esp.*, tomo II, pág, 186):

«Del marqués de Cábrega poseemos una tonada compuesta á Santa Teresa de Jesús el año de 1621, para cantarse en las fiestas de su beatificación». Copia la poesía «por creerse composición de dicha Santa», y en la lámina núm. 10 correspondiente al citado tomo publica la música, de la cual no puede formarse una idea clara por que la transcripción es de lo más pésimo que pueda darse.

De un autor del mismo título y apellido, conozco alguna composición que se halla en una *Colección de música vocal antigua*, que poseía Barbieri, fechada desde 1701 á 1705.

Cabreira (José Tomás)

Publicó:

Arte de dançar a franceza que ensina o modo de fazer todos os differentes passos de minuet.... Traduzido da Idioma Francez em Portuguez, por... Lisboa, na off. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1760.

Tratadillo por el estilo del de Natal Jacome Bonem.

Vasconcellos *(Os. Mus. portuguezes)* no habla de Cabreira ni de Bonem.

Cabrer (Mateo)

Bajo de la R. C. de Madrid en Abril de 1724.

Cabrera (Bautista)

Artista venezolano de singular habilidad y gusto en la ejecución de la flauta, instrumento por el cual tuvo predilección y llegó á alcanzar fama de sobresaliente. Juan Bautista Cabrera fué tío materno del pianista Cesáreo Suárez, nacido en Caracas por el año de 1837.

Cabrera (Felipe)

Trompeta de la compañía del Cardenal Duque de Lerma. Existe una *Carta de exámenes de trompeta italiana*, en favor de dicho Cabrera, que firman en Madrid 15 de Noviembre de 1620 los examinadores Leonardo Capuano y Juan Marcos Castellanos.

Cabrera (Giraldo de)

Nada se sabe apenas de este trovador sino que fué catalán y que perteneció á la ilustre familia de los Cabrera. Se ignora, asimismo, cual fué entre los Guillermos de Cabrera, el trovador de nombre Giraldo.

D. Manuel Milá que hizo estudios especiales y acabados sobre algunos poetas catalanes en sus *Trovadores en España*, los ha superado en el estudio capital dedicado á Giraldo de Cabrera y á la única composición que de él ha llegado hasta nosotros, escrita según parece hacia 1170.

«La poesía de Cabrera,—dice Milá—, debió ser considerada como un índice muy autorizado de los conocimientos necesarios al juglar...» Juglar Cabra—escribe el noble trovador—no puedo resistir á mi deseo de cantar y quisiera hablar con sinceridad del estado de tus conocimientos. Mal sabes tocar la viola y peor cantar desde el principio al fin, y no sabes terminar, según mi ver, con la cadencia usada por los músicos

bretones. Mal te enseñó el que te instruyó en el manejo de los dados (¿dedos?) y del arco. No sabes bailar ni saltar á guisa de juglar gascón. No te oigo recitar *serventesio* ni *balada* en manera alguna, ni tienes á mano buenos *estribotes* (estrambotes) *retroensas* ni *tensiones*. No creo que te pase por los labios (literariamente, bajo el mostacho) buen verso nuevo de Rudel, de Marcabrú, ni de otro, ni de Alfonso ni de Ebles. Difícilmente puedes adquirir gran saber si no sales de tu país. Ignoras toda clase de narraciones (y sigue la larguísima enumeración)... No sabes declamar ni arreglar (?) versos dentro de la iglesia ni de casa. Véte, Cabra; véte, macho cabrío: bien te conoció el que te envía á hostigar al carnero».

Cabrera (Juan)

Autor de un escrito anónimo firmado en Canarias con el supuesto nombre de Juan Cabrera, en el cual rebatía duramente las doctrinas de la *Geneuphonia* de D. Joaquín de Virués y Spinola. El autor, vocal de la Junta de Fomento y Regidor de Canarias, se llamaba don Matías de Castillo Iriarte.

Cabrerizo (Mariano

Publicó:

Colección de Canciones patrióticas, que dedica al ciudadano Rafael del Riego y á los valientes que han seguido sus huellas, el ciudadano.....
Valencia, imp. de Venancio Oliveres, 1822, en 8.°

En esta colección consta que el autor de la música del Himno de Riego, que es la primera canción que, con su música, como todas, figura al frente del libro, se apellidaba Gomis Colomer. (Vid. estos apellidos).

Cabrerizo y Giménez (.....)

Publicaron estos dos autores una colección de cantos populares pertenecientes á Valencia y su provincia.

Cabrero (Alejo)

Cantarcico que figura en la *Lista de las personas de la capilla flamenca de Su Magestad, que han tenido el tercio primero deste presente año de* 1608». Dirigía la capilla Mateo Romero, y aparece como «apuntador de los libros» el famoso Claudio de la Sablonara.

Cabrero (Antonio)

Cantarcico de la capilla flamenca (tercio segundo, año 1636) dirigida á la zazón por «Carlos Patiño, maestro de capilla. Mateo Romero figura entre el personal como maestro de capilla «reservado» (jubilado). El nombre de Cabrero aparece de nuevo entre el personal de cantarcicos en la nomenclatura de *Gages* «que han gastado en la R. C. del Rey..... en este tercio postrero de 1637»

Cabrero y Martínez de Ahumada (Paulina)

Cantante, instrumentista y compositora nacida en Madrid el día 1.° de Febrero de 1822. De las obras de esta señora se publicaron algunas en colección con el título de *Primeras inspiraciones musicales*.

Cabría (Alonso)

M. de C. de la Cat. de Toledo el año 1546 en cuyo cargo sucedió á Juan Flores Cellín, que en el año citado ocupó segunda vez el mismo magisterio.

Cáceres (Jerónimo)

Ministril de la Cat. de Toledo y compañero de empleo de Pedro de Cáceres (Vid. á continuación y Vid., además, mi DICCIONARIO TÉCNICO DE LA MÚSICA y en el SUPLEMENTO al presente *Ayllón (Rodrigo de)*

Cáceres (Pedro de)

Tañedor de vihuela de arco de quien se habla en el señalamiento dedicado á Juan Rodrigo de Ayllón (Vid. SUPLEMENTO de este DIC.)

En un documento del Archivo de la Cat. de Toledo (Leg. 20) se mandó pagar á Pedro de Cáceres 30 reales para él y sus compañeros que tañeron las vigüelas de arco en la procesión que se hizo por la sancta iglesia con la imagen de nuestra señora del sagrario ayer jueves diez y ocho de este mes (Mayo de 1583) de los cuales á de dar á Luís Ribera que tañó la *valdosa* (1) seis reales etc. Firman el documento Luys de Rivera y Pedro de Cáceres.

Cáceres y Girón (.....)

Autor de una *Cartilla de música*.

Cacho Negrete (Pantaleón)

«De la Habana. Fué por muchos años el contrabajo aficionado de las orquestas de nuestras sociedades artísticas» (S. Ramírez, *La Habana Artística*).

Cadena (José Onofre Antonio de la)

Publicó:

Cartilla de Música y primera parte que contiene un methodo fácil de aprehender á cantar, dedicada á D. Ignacio de la Portilla, Capitan del Batallon de Infanteria del Comercio. Su autor.....

(1) Sobre este *instrumento* Vid. *Baldosa* en mi DICCIONARIO TÉCNICO DE LA MÚSICA, Barcelona, Víctor Berdós, 1894.

Lima, Casa de los Niños Expósitos, 1763, en 4.° con música impresa sobre el pentágrama rayado á mano.

Cadenas (Manuel)

Sochantre de la Cat. de Vitoria á principios del año 1865.

Cadenas (Ignacio)

Actor cantante del teatro de la Cruz, de Madrid (1788) y del de Cadiz (1799).

Caetano (Fray Luis de San)

Monge franciscano, natural de Felgueiras, comarca de Guimaraes, en donde nació en 1717. Profesó en el convento de San Francisco de Guimaraes el año 1733. Fué nombrado Vicario de Coro del convento de su orden en Lisboa, por sus conocimientos en canto llano y voz agradable.

Compuso la música de la siguiente obra, escrita por el P. Fray Manuel de San Dámaso:

Corôa serafica tecida de puras e fragrantes flores pelo ardente affecto dos padres menores da Provincia de Portugal, para con summa melodia ser offerecida em acçao de graças nos coros franciscanos... Lisboa na Officina Joaquiniana da Musica, 1744, en 4.°

Cagigal (Marqués de Casa)

Era Capitan General de Cataluña en la segunda decena del siglo presente, muy entendido en música sobre la cual escribió usando el seudónimo de Gil Gaca, y aficionadísimo á teatros y especialmente á la ópera italiana.

Publicó:

Carta de un amigo á otro en la que se analiza la farsa Elisa (1) *últimamente representada en el teatro de Barcelona por la Compañía italiana* (2): *se anuncia la opinión del que la escribe sobre los actores italianos y se habla del estado de este teatro en general, incluyendo también un opúsculo que su autor llama*: Reflexiones en miniatura con motivo de haberse variado la letra de la *arieta* que comienza: *Chi vuol la bella rosa, etc.* y canta la señora Mosca en la *Scena IX* de la farsa *La Maschera fortunata* (3) por E. A. D. L. M — Con licencia barcelonesa: En la imprenta de Agustin Roca, 27 de Enero de 1816, folleto en 4.° de 28 páginas.

Virella dedicó un artículo á la *Carta* del Marqués de Cagigal. Vid. *Estudios de Crítica musical (Noticias de Antaño)* Barcelona, Tip. *La Publicidad*, 1893, pág. 258, y yo otro al mismo asunto con el título de *Ideas de un dilettante del año* 1816. Vid. *Ilustración Musical* núm. 17 y siguientes (Año I, Septiembre de 1888.)

(1) *Elisa ó el monte de San Bernardo*, ópera de Cherubini.

(2) Figuraban en ella, la Mosca, cantante excepcional, Bordogni, Ambrosi, Vaccani, Rizzi, la Rossi etc.

(3) Opera italiana, música de Portogallo.

Al año siguiente publicó el Marqués otro folleto titulado:

Segunda visita de atención (y con recado) al teatro de Barcelona y cuanto á el atañe..... Barcelona, imp. de Agustin Roca, 1817, en 8.°

Cagigal y Calderon (José)

Nació en Santander el día 24 de Julio de 1813. A los 11 años fué admitido de colegial en la Cat. de Santander estudiando solfeo, órgano y composición con el primer organista D. Víctor Redón. En 1827 pasó á Madrid en donde estudió el canto con Don José M.ª Reart. El maestro D. Mariano Rodriguez Ledesma le ofreció una plaza de tenor en la R. C. que fué aceptada y obtenida después en propiedad en Agosto de 1843 por muerte de su antecesor D. Juan Tárrega. En 1850 Cagigal hizo un viaje á Italia con objeto de recibir lecciones del afamado Lamperti. Viajó por algunos paises de América, dándose á conocer como cantante tenor de excepcionales facultades. Llamó la atención en un viaje que hizo á París. De regreso á España continuó desempeñando su plaza en la R. C. En ella figuró como decano del personal de la misma, hasta el día de su muerte, 30 de Marzo de 1896.

Cairón (Antonio)

Publicó:

Compendio de las principales reglas del baile: traducido del francés por Antonio Cairón, y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos—Madrid, Repullés, 1820, en 8.° con figuras de Ramonet, grabadas por Aparici.

Calabria (Duque de)

Estuvo casado con la Reina Germana viuda de Fernando el Católico. El Duque tenía capilla de música. En el inventario de lo que dejó al Monasterio de San Miguel de los Reyes, de Valencia, cuyo inventario se conserva en el Archivo Histórico Nacional, se citan varios libros de música que poseía. Con el núm. 27 un libro de Peñalosa «cubierto de cartón y cuero leonado».

El compositor llamado Pedro de Pastrana fué capellán y maestro de capilla de la Reina Germana y del Duque de Calabria.

Calado (Mario) A. C.

Nació en Barcelona, en 1863. Ingresó en las cátedras públicas del Liceo Barcelonés continuando su educación instrumental con el profesor de piano don Juan B. Pujol. Marchó á París en 1879 estudiando bajo la dirección de M. Georges Mathias. En el curso de 1881 obtu-

vo del Jurado la Suprema recompensa, justificada, posteriormente en sus viajes de concertista por Francia, América Madrid, etc por los justificados elogios que unánimamente le ha prodigado en todas partes la prensa profesional.

Calahorra (Remigio)

Discípulo del maestro Eslava y autor de varias obras religiosas. Dirigió la capilla de música de Manila y después se estableció en Madrid abriendo un almacen de Música.

Calahorrano (Luis)

Ganó por oposición la plaza de tenor de la Cap de la Seo, de Zaragoza Era profesor de solfeo en la Escuela de música, y de viola en el teatro de dicha capital en donde falleció el dia 14 de Septiembre de 1895.

Calamita (Tomás) A. C.

El nombre de este artista figura como asociado con residencia en Sta. C de la Palma en la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de música, establecida en Madrid

Calasanz ó Calasans (Antonio de)

He leido en alguna parte, no recuerdo donde, que el decano de los cantores pontificios era leridano.

La lista siguiente inscrita al fin de uno de los registros de la capilla papal, expresa de un modo auténtico la parte respectiva de las nacionalidades en el personal de la capilla en una época dada, informa sobre la proveniencia diocesana de algunos cantores, y nos da indicaciones preciosas sobre la ortografia de algunos nombres entre los cuales aparece Calasanz, objeto de este apuntamiento, á cuya fuente remitiré alguna vez al tratar de esclarecer puntos biográficos ignorados que dicha lista aclarará.

Las inscripciones de la lista están escritas con gran negligencia é irregularidad, y las acotaciones en cierto modo fugaces del registro dejan mucho que desear, aunque unas pueden completarse con otras. Algunas menciones de *obiit* están trazadas por lo menos diez años más tarde que la primitiva y seca nomenclatura. Precede á la lista esta inscripción:

Sequuntur nomina cantorum capellæ Pauli tertii (1534 - 1549), Pontifici Maximi, existentium Romæ, in mense Januarii anno Domino millesimo quingentesimo trigesimo quinto:

Io. Scribanus, decanus. *Ad patriam* (1)
Bernardus De Paulis, decanus. *Obiit.*
Constantius Festa. *Obiit.*
Johannes Franciscus Félix. *Ad patriam recersus.*
Blasius Numer.
Joannes Bonnevin, *alias* Beausseron *Obiit.*
Joannes Sanchez (2)
Marcus Symardus. *Obiit.*
Hieronymus de Imagnis.
Carolus Dargentilly.
Petrus Lambert.
Yvo Barry
Joannes Leconte
Anthonius Calasanz (3).
Johannes de Cambray, *alias* Cocu. *Obiit.*
Genesius Bulthetj
Joannes Franciscus de Zonatis. *Obiit.*
Anthonius Normant, *alias* Lohiat.
Franciscus Ghoust, Zelandus. *Obiit.*
Franciscus Delemeer. *Obiit.*
Joannes Abbate, 5 *julii* 1535.
Mathias de Tervisio, 5 *julii* 1535. *Obiit.*
Paulus de Bursanis, 5 *julii* 1535. *Obiit.*
Stephanus, Napolitanus. 1 *aug* 1535.
Christophorus de Moralis, diœcesis Hispalensis
Antonius Capellus.
Bartholomeus Escobedo (4), Zamorensis diœcesis.
Joannes Antonini de Majanis, Ferrarensis diœcesis
Leonardius Barré, Lemovicensis diœcesis.
Ghiselinus Dankers, Leodiensis diœcesis.
B... Crotus, Romanus.
Petrus Ordonnez (5), Hispanus, Valentiani diœcesis.
Joannes Mont, Leodiensis diœcesis.

Antonio de Calasans desempeñaba el año 1562 el cargo de *segretario-puntatore* ó redactor de los *Dietarios* manuscritos de los capellanes-cantores de la institución pontificia.

Aunque Calasans no figura entre el número de los ocho cantores nombrados para asistir á las sesiones del Concilio de Trento y esclarecer con sus luces ciertas decisiones sobre la música religiosa (6) fué consultado junto con otros cantores pontificios por los Cardenales Borromeo y Vitellozzi para poner en práctica lo resuelto en el Concilio respecto á la música religiosa. Reunido, en efecto, el colegio e

(1) Las anotaciones *Ad patriam* y *Obiit* provienen de mano extraña á la que trazó los nombres en el mes de Enero de 1535 indicado por la inscripción. La misma mano continuó la lista desde *Joannes Abbate*, 5 julii 1535.

El *Io Scribanus, decanus*, que encabeza la lista, Juan Escribano, es maestro español.

(2) Juan Sanchez, español.

(3) Sic, con zeda.

(4) Bartolomé Escobedo.

(5) Pedro Ordoñez.

(6) Entre estos ocho cantores figuraban dos españoles, Francisco Bustamante, asistió del Concilio d 1 y 12 de Febrero de 1561 y Antonio de Villadieg asistió á las tres últimas sesiones.

día 10 de Enero de 1565 fueron elegidos los ocho siguientes diputados *Antonio Calasanz prædictæ capellæ decano*, Federico de Lazisi, romano, Juan Luis Vescovi, napolitano, Vicente Vicomercato, genovés, Juan Antonio Merlo, romano, *Francisco de Torres* y *Francisco Soto*, españoles y Cristiano Ameyden, flamenco, para que avistándose con S. S. E. E. los Cardenales Borromeo y Vitellozzi respondiesen á las consultas y á todo cuanto preguntasen S. S. E. E (1)

De la entrevista con los Cardenales resultó lo que sabe todo el mundo, esto es que se comisionó á Palestrina para que escribiese alguna Misa con la condición de que desapareciese la antigua y acostumbrada mescolanza de géneros lascivos é impuros, impropia del género religioso .

Las reformas no se ciñeron solamente á la índole de la música religiosa sino tambien á la constitución y régimen interior del colegio de capellanes-cantores pontificios.

Mientras se usó en la Capilla Sixtina el canto gregoriano, y el canto diafónico se redujo á una harmonización elemental de consonancias de cuarta, de quinta y de octava, no se solia conceder la *gubilatione* á los cantores que formaban el personal de la institución musical pontificia. Pero cuando á fines del siglo XIV se introdujeron las partes cantantes de *soprani, contralti*, tenores y bajos á consecuencia de los progresos realizados en la harmonía y en el contrapunto, fué preciso renovar cada período de años el personal de cantores que por su edad no podian desempeñar la parte vocal que les estaba confiada, concediéndoles en tal caso un beneficio á una jubilación decorosa conforme á los méritos contraidos en el servicio de la capilla papal. De aquí la necesidad de buscar nuevas voces, necesidad que por causas largas de contar, habia sido puesta en olvido por exceso de tolerantes concesiones. De cada dia sin embargo se hacia más sensible en las ejecuciones de la capilla la falta de personal joven y adecuado. Se vacilaba antes de acudir al remedio salvador, á la renovación rigurosa del personal incapaz de llenar bien sus funciones. Remediose este estado de cosas el mes de Septiembre de 1565 en cuyo mes los dos cardenales Vitellozzo Vitellozi y Carlos Borromeo, autorizados por el papa Pio IV promulgaron un decreto en el cual se ordenaba la jubilación de catorce capellanes-cantores concediéndoles una pensión, y se daban facultades al colegio para reclutar otros tantos cantores procediendo según la costumbre establecida á un riguroso exámen prévio.

El *Diario* de los capellanes-cantores redactado por el *punctator* Cristóbal de Hojeda, maestro español y cantor pontificio, da cuenta de la hecatombe de cantores en estos lacónicos términos:

«*Die lunæ* 17 *Septembris* 1565. *De mandato reverendissimorum dominorum Caroli Borromei et Vitellotii, S. R. E. cardinalium, fuit intimata infrascripta lista exclusionis cantorum* domino Antonio Calasanz, decano, et mihi Christoforo de Hojeda, *punctator capellæ sanctissimi D. N. per Julium, cursorem præfati santissimi D. N., cujus copia ex originale per dictum cursorem, fide extracta et subscripta, sequitur*:

»*Romæ, die ultima Augusti* 1565—GUISELLINUS (DANCKERTS)—JOANNES MONT—SIMON PERCSINUS—BARTHOLOMÆUS CONT—*Franciscus Talavera*—MATHEUS ALBUS—JOANNES LATINUS—BARTHOLOMÆUS BARTHOLUS—FIRMINIUS LEBEL—*Antonius Villadiego* — PETRUS ARETINUS — FORNARINUS (STEPHANO BETTINI, detto *Il Fornarino*)—CHRISTIANUS (AMEYDEN)—ASPRA (GIOVANNI BATTISTA PRECCACORE, detto *l'Aspra*).

»Noi, cardinali, deputati da nostro signore sopra la riforma della cappella, habbiamo judicato li sopredetti quatordici musici esser da cassare dalla detta cappella, et cosi con la presente li dichiaramo cassi et rejecti, determinando nondimeno che se li debba dare qualche recompensa, ché sarà dechiarata honesta da sua Beatitudine».

Carolus Cardis Borromeus
V. Cardis Vitellius Cam.

Nuestro Antonio de Calasanz, como acaba de verse, figura entre los catorce cantores eliminados de los cuales cuatro son españoles, Antonio de Calasanz, Cristóbal de Hojeda, Francisco Talavera y Antonio Villadiego.

¿Fué jubilado, realmente, nuestro Antonio de Calasanz el año 1565 según se desprende del documento anterior? Parece que no, y he aquí en que razones me apoyo. En uno de los libros de música conservados en los Arch. de la Capilla pontificia señalado con el número 21 del Catálogo, se lée en el fólio 142: *Joannes parcus clericus Silvanectensis Gallus, scriptor D. N. Pp. Gregorii XIII hoc quis manu propia ad laudem Dei Omnipotentis fidaliter scripsit anno salutis* 1576 *Rdo D. D. Anton Buccapadule* (2) *magistro Capellæ ac Domino Antonio Calasanz* (sic) *prædictæ capellæ Decano cæterisque aliis cantoribus*».

Calbete (Mateo)

«Era M. de C. de la Cat. de Huesca por los años 1625. Quizá fué natural de Sariñena. En la música tenia créditos de sabio, y lo verificaron diversas composiciones que trabajó. Lo alaba tambien Aynsa en la *Vida. Ms. de San Lorenzo*

(1) *Diario manuscrito* de Cristóbal de Hojeda.

(2) Boccapadule.

Mártir, año 1625, por los trabajos que hizo con motivo de las fiestas dedicadas a dicho Santo». (Vid Latassa, *Biblioteca Arag.* t. 2.° pág. 361).

Calbillo (Isabel)

Actriz cantante del teatro del Príncipe de Madrid, en Octubre de 1789.

Calcaño (Eduardo)

Jurisconsulto venezolano, orador, escritor y artista, apasionado por la música en cuyo estudio, aunque emprendido sin guia, alcanzó notoriedad en los muchos instrumentos que á un tiempo manejó con igual habilidad y no menos en el estudio de la harmonía y contrapunto bien dispuesto para producir obras de su propia concepción tanto en el género profano como en el sagrado, que se cuenta por número muy respetable.

Ejerció el profesorado, y de su escuela vocal es la señorita Travieso, distinguida cantante y pianista, y propagó en conciertos y en conferencias sus sólidos conocimientos musicales. En la organización del Instituto de Bellas Artes de Cáceres, Calcaño fué nombrado presidente de la Academia de Música.

Calderó (Francisco Xavier)

Publicó la siguiente obra *folk-lórica: Les joguines de casa, Rondalles y corrandes*. Vich, Anglada, 1889. Un vol.

Calderón (Delfina)

Cantante soprano que funcionó en el Teatro Real, de Madrid, durante las temporadas de 1859 á 1864.

Calderón (Felipe)

Actor cantante que funcionaba en los Palacios Reales, de Madrid, el año 1760.

Calderón (Fray Alvaro)

Cantor contralto de la capilla del Emperador Carlos V, de Yuste. Segun se especifica en la *La lista de renumeraciones propuestas por los Jerónimos de Yuste*, redactada después de la muerte del Emperador, Fray Alvaro Calderon era hijo (espiritual) de la casa (de Jerónimos) de Sta. Marta, de Zamora.

Calderón (Fray Manuel) Vid. **Pérez Calderon (Fray Manuel)**

Calderón (María)

Memorable actriz que ocupa un lugar visible en la historia del reinado de Felipe IV. Hablando el P. Maestro Flórez de los hijos que tuvo S. M., fuera de matrimonio, dice que D. Juan de Austria nació el día 17 de Abril de 1629 en Madrid, de una comedianta llamada María Calderón (Vid. *Reinas de España*). Crióse el niño secretamente en Ocaña, y, á poco del nacimiento, recibió la madre el hábito de religiosa en un convento de la Alcarria, de manos del Nuncio de Su Santidad, después pontifice con el nombre de Inocencio X.

El mérito histriónico de la Calderón, la *bella Calderona*, como la llamaban, fué muy celebrado en Madrid por todos los hombres de gusto.

Calderón de la Barca (José María)

Menéndez y Pelayo le atribuye el siguiente escrito:

Discurso Histórico sobre la Ciencia Música, por D. J. M. C. B., Madrid, imp. de la Viuda é Hijos de Marín, 1798

El autor exagera las tendencias de Eximeno hasta sostener que la música carece de principios constantes.

Hay edición del *Discurso* impresa en Barcelona.

Dice así:

Discurso histórico acerca del origen y progresos de la ciencia música, por J. M. C. B. (Sigue un epígrafe de Arist. Polit. lib. 8, cap. 3, que comienza: *Música vera ex his est, quæ sunt iucunda secundum naturam etc.*)—Barcelona en la imprenta del *Diario*, por D. Pedro Pablo Husson de Lapazarán. Año de 1801. Consta de 41 páginas en 8.° Desde la pág. 33, *Notas subsidiarias*.

Se ha atribuido tambien este *Discurso* lo mismo que otro *Discurso crítico sobre los escritores musicales*, del mismo J. M. C. B., á un tal *José María Corbeira de Bolaño*, y digo *á un tal* porque dudo que haya existido jamás semejante personaje. Atribúyanse ambos *Discursos* á Calderón de la Barca ó á Corbeira de Bolaño, lo cierto es que no vale la pena de ocuparse de las ñoñerías de que están llenas ambas lucubraciones inspiradas por una erudición musical de segunda mano.

Calderón de la Barca (Pedro)

Nació en Madrid á 17 de Enero de 1600. Infiérese que perdió á su padre, D. Diego Calderón de la Barca Barreda, siendo aún muy niño y destinado desde luego por su señora madre (D.ª Ana González de Henao y Riaño) á la carrera eclesiástica, estudió de gramática en el Colegio Imperial: recibió las primeras órdenes, y pasó á continuar sus estudios en Salamanca, donde cursó la filosofía y matemáticas. Obtenía en 1620 el grado de bachiller cuando

La codicia de un bolsico
En la literaria justa
De Isidro le hizo poeta,

Mereció, con efecto, uno de los primeros premios en la justa de la beatificación de San Isidro. Mas ya siete años antes, á los 13 de su edad, había compuesto la comedia *El carro del cielo*.

Hallábase en la córte desde 1619 y á lo que se infiere, entró al servicio del Duque de Alba que le nombró caballero. En 1625, abrazó la profesión militar y sirvió en Italia y Flandes, hasta que llamado por S. M. recibió comisión de escribir las composiciones dramáticas que habían de representarse en las reales fiestas. Alistóse después en la compañía del Conde Duque con grado de capitan de corazas. Por el año 1649, retirado en Alba con el Duque fué llamado por el rey para escribir la relación de los festejos de la nueva reina D.ª María de Austria. Desengañado de las vanidades mundanas se ordenó de sacerdote en 1651. Nombrado capellan de los Reyes Nuevos de Toledo, vivió algún tiempo en esta ciudad y regresó á Madrid en 1663 ingresando en la Congregación de presbíteros matritenses. Honrado por Carlos II, como por su antecesor, alcanzó Calderón una larga edad. Falleció en Madrid el 25 de Mayo de 1681.

La música de las composiciones de Calderón, *La púrpura de la rosa*, *El laurel de Apolo*, *El jardín de Falerina*, (1) etc. nos es completamente desconocida, y sería de gran interés para la historia de nuestro arte el hallazgo de estas partituras, si es que desgraciadamente no se perdieron en el incendio del antiguo Alcázar de Madrid.

Calero (Rafaela)

Actriz cantante de reputación, conocida por *La Gallega*, perteneciente al siglo pasado.

Caltañazor (Vicente)

Nació en Madrid el día 10 de Noviembre de 1814. Estudió en el Seminario de San Isidro el Real, bajo la dirección de los P. P. Jesuitas y su afición al teatro le impulsó á seguir esta carrera. Hizo su primera salida como actor en el teatro de Zaragoza durante la temporada de 1837 á 1838. Conquistó aplausos en los papeles de carácter gracioso en los cuales emuló al celebrado Antonio Guzmán.

Dedicado después á la zarzuela, Vicente Caltañazor, el tenor cómico más popular de aquellos tiempos resume gran parte de la historia de la primitiva zarzuela. En 1847 las parodias famosas de Azcona, *La venganza de Alifonsa*, el *Sacristán de San Lorenzo* y otras farsas de la misma índole pusieron de manifiesto las dotes cómicas de Caltañazor, y fué tal el entusiasmo que produjo el artista que su presencia en escena era garantía de éxito para cualquier zarzuela, cuando este espectáculo se estableció en el Circo.

Narciso Serra definió al popular gracioso, escribiendo aquella célebre semblanza:

Aunque hagas de emperador
en la obra más excelente
tú siempre serás Vicente,
Vicente Caltañazor.

La zarzuela debe á su gracejo y á sus *genialidades* los mayores beneficios.

Retirado de la escena vivió convertido en un *bon bourgeois*, como escribe Peña y Goñi: disfrutó de una vejez tranquila, y llegando á los 80 años cumplidos, murió en Madrid el día 22 de Marzo de 1895.

Caltañazor fué el regocijo de dos generaciones, haciendo en los tiempos de esplendor de la zarzuela lo que Mariano Fernández en los teatros de verso.

Era el gracioso español clásico, de donaire y donosura, inspirado en los tipos de la novela picaresca de los escritores del siglo de oro de nuestra literatura.

Su nombre va íntimamente unido á la historia de la zarzuela; fué el favorito del público cuando el género estaba en todo su esplendor, y muchas obras le deben su éxito.

Cuando en el teatro de la calle de Jovellanos se estrenaba alguna obra en cuyo reparto no figuraba Caltañazor, la gente de la casa decía, temiendo un fracaso: —¿No trabaja Vicente? ¡Buenos estamos!

Y casi siempre que esto sucedía, había silba. Por el contrario, si Vicente desempeñaba algún papel, la obra se salvaba, porque el público lo aceptaba todo de su favorito.

Los ancianos no olvidan nunca cuan-

---

(1) Es de Calderón la señalo porque no es muy conocida y data del 1659, según Hartzenbusch, *Fiesta | cátrinna nunc | fiesta | que se representó á los siempre felices años | de la serenísima | Católica Magestad | Doña | Mariana | de | Austria | en | el Real Coliseo del Buen Retiro.*

Dice al comenzar la Loa:

«En avisado logrado la vista por breve rato ambos primeros, empezó á bogar los suyos. Cuando, primero en chirimías y después en templados instrumentos, etc., y los músicos que también acompañan á los reyes estaban todos uniformemente vestidos de azul y plata, con rizados penachos de plumas blancas y azules.

»A esta batalla música respondió la militar de Cajas y Trompetas: con que sonando á un tiempo Clarines y Instrumentos y voz y trocando lugares los mares y los signos desaparecieron..... dando fin á la Loa».

Entremés *Del triunfo de Juan Rana*: Escamilla—Juan Rana—Manuela de Escamilla.

Hay en esta edición un *Segundo sainete de la Fiesta* y Fin de la Fiesta: Manuela Escamilla.

do se habla de teatros, el famoso lego de *Los Magyares*.

Uno de sus últimos triunfos le obtuvo desempeñando admirablemente, como lo hacía todo, el abate de la preciosa zarzuela de Barbieri *Pan y toros*.

Con sus ahorros se había labrado una fortunita modesta, que le permitió retirarse del teatro cuando decayó el género que con tanto éxito había cultivado, y sus facultades fueron decayendo con los años. Pasó el último período de su existencia en su hotelito del barrio de Monasterio, del que fué uno de los primeros habitantes, rodeado de una familia cariñosa y querido de todos, amigos y vecinos, que se complacían en su trato. Deja un hijo, D. Ricardo, abogado fiscal del Tribunal Supremo de Cuentas.

A principio de la temporada 1894-95 le he visto todavía en todas las solemnidades teatrales, pues siempre conservó su afición á la escena y llevaba con gran desembarazo sus muchos años.

Fué el único superviviente de los artistas que interpretaron las creaciones de Oloma, Olmedrid, Gaztambide, Arrieta, Barbieri y demás maestros de los buenos tiempos de la zarzuela.

Fué Profesor honorario de la E. N. de M. y D., Comendador de número de la orden de Isabel la Católica, y Caballero de la de Carlos III.

Calvet (Pedro)

Presbítero y acreditado maestro de música. Falleció en Igualada el día 16 de Julio de 1714.

Calvet y Taulé (Juan)

Nació en Barcelona el 21 de Octubre de 1832 y murió en la misma ciudad el 24 de Febrero de 1863. Discípulo del maestro Rosés, á la edad de 25 años hizo oposiciones al magisterio de la parroquia del Pino, de Barcelona. El tribunal le concedió el primer lugar de la terna, pero no le fué otorgada. Amparado con el fallo y los términos en que estaba redactado el edicto de convocatoria, protestó y sostuvo ruidoso pleito contra los obreros que habían elegido al opositor que ocupaba el segundo lugar.

Nombrado más tarde organista del monasterio de Santa Clara, escribió varias composiciones, citándose entre las mejores una *Misa de Gloria* y otra de *Requiem*, ambas á gran orquesta.

Calvet y Granados (Francisco)

Nació en la Coruña el día 13 de Abril de 1813. Bajo cantante de ópera italiana y de zarzuela, pensionado desde la época de fundación del Conservatorio y discípulo del director y profesor del mismo, D. Francisco Piermarini. Pasó la mayor parte de su vida artística contratado en el teatro de la Zarzuela ó Jovellanos.

Su verdadero nombre era Calvete. Murió en 1872.

Calvete y Granados (Francisco) Vid. **Calvet y Granados (Francisco)**.

Calvete (Mateo)

M. de C. de la Cat. de Huesca por el año 1625. No tengo más noticias de este autor que las que da Latasa en su *Bib. de escritores aragoneses* tomo segundo, pág. 361.

Calvez (Miguel) Vid. **Galvez ó Calvez (Miguel)**

Calviat (Enrique) A. C.

Discípulo de la E. N. de M. y D., ex-profesor de la música del Real Cuerpo de Alabarderos y durante una temporada director de la misma.

Autor de varias composiciones, entre las cuales las siguientes editadas por D. Benito Zozaya (Madrid):

Mercedes, mazurka de salón.
La Paloma azul, vals polka.
Magdalena, mazurka de salón.

Calvo (.....)

Bajonista con 4,000 reales de sueldo, que formaba parte del personal de la cap. de música de Santiago de Compostela, en 1793, época de su mayor esplendor, siendo maestro D. Melchor López.

Calvo (Andrés)

Se le atribuye esta obra (que no he tenido la fortuna de ver):

Musurgia seu praxis Musicæ .. Argenterari... 1536.

Así figuraba años atras en el catálogo del bibliófilo D. Juan Carreras y Dagas.

Calvo (Domingo)

Desde el día 22 de Noviembre de 1792 hasta el 24 de Diciembre de 1793 anunció en los periódicos de Madrid la publicación de varias obras de música bailable para violín, guitarra y cello. En periódicos de fecha posterior anunció la publicación de otras composiciones bailables añadiendo al apellido paterno el materno de Rodríguez, esto es, Domingo Calvo Rodríguez.

Calvo (Juan)

Racionero tenor de la Cat. de Toledo.

Nació en la villa de Igea, diócesis de Calahorra el año 1711.

Calvo (Miguel)

Cantor de la Capilla del Rey «de su Real Casa de Borgoña», como se llamaba la Capilla en 1633, en cuyos sumarios y nóminas figura el Calvo. En los de 1637 reaparece entre los *Capellanes de banco* regida por Carlos Patiño (Mateo Romero, «reservado» ó jubilado).

Calvo López (José)

Nació en Murcia el 17 de Marzo de 1812. Ingresó á los seis años de niño infante en la Cat. estudiando el solfeo y el clarinete con el maestro de la misma D. Jerónimo de los Angeles, el violín con D. Agustín Arenas y el piano, harmonía y composición con D. Indalecio Soriano Fuertes. A los 15 años le fué concedida una beca de colegial, componiendo, á poco, una *Salve* y una *Misa*, estimulado por su maestro D. Indalecio. Ordenóse de tonsura para disfrutar una capellanía heredada siendo solicitado para regir el magisterio de Orihuela, pero no siendo su vocación el sacerdocio renunció á ella y ocupó la plaza de músico mayor en el tercero de ligeros de caballería, plaza que desempeñó á satisfacción hasta que fué disuelta. Fué admitido en el año 1834 en la capilla de Madres Agustinas y á la vez en la Catedral. Despues de la azarosa época del cólera, que diezmó la poblacion natal del maestro Calvo, dedicóse con ahinco á la composición y á la enseñanza, siendo dignas de encomio las obras que produjo en aquella época: el *Nocenario* á Nuestra Señora de los Dolores, letra del vate murciano D. Antonio Arnao (1848), el *Miserere* á 8 voces y gran orquesta (1851), la *Salve* (1845), una gran *Misa* á 4 y 8 voces con gran orquesta (1858) y otra estrenada el año 1871.

Aparte de las obras mencionadas dejó muchas inéditas. Figuran entre la productividad del maestro murciano varias obras puramente técnicas, dos métodos de solfeo, dos de flauta y, además, una zarzuela en dos actos.

Le cabe la gloria al digno profesor murciano de haber sido el primer instructor de su celebrado conterráneo el maestro D. Manuel Fernandez y González.

Retirado á Lorca desde el año 1854, fué elegido maestro activo de la Cap. de Madres Agustinas, cuyo destino desempeñó hasta el dia de su muerte (1.° de Junio de 1876).

Tuvo varios hijos: D. Julián, organista actual de la Cat. de Murcia; D. Jerónimo, sacerdote ejemplar. Licenciado y Doctor: D. José, abogado y D.ª Paz y D.ª Concepción. Fué buen esposo y padre amantísimo.

Calvo Ramirez (Julián) A. C.

Nació en Múrcia el dia 21 de Diciembre de 1835, siendo sus padres D. José Calvo López y D.ª María de Gracia Ramirez de Arellano. Con el autor de sus dias, músico de profesión, empezó el estudio del solfeo y sucesivamente del piano, violín, flauta, nociones de harmonía y canto llano. A la edad de 11 años entró á tocar el flautín en la banda municipal de Murcia. En igual fecha y en la misma corporación ingresó como cornetín el celebrado maestro murciano Fernández Caballero.

En 1851 perfeccionó con el maestro D. Agustín Gimenez los estudios de harmonía y composición empezados con su señor padre D. José Calvo, iniciándose en los de órgano que completó con verdadera asiduidad y vocación. En 1854 obtuvo la plaza de organista de la parroquia de San Antolín. En 1869 fué nombrado segundo organista de la Cat. de Murcia, pasando en Octubre de 1885 á ocupar la plaza de primero, cargo que desempeña en la actualidad (1896).

El maestro Calvo ha producido mucho desde que se inauguró en la carrera de compositor el año 1854, escribiendo un *Miserere* de grandes proporciones, para la procesión del *Entierro de Cristo*. Desde 1853 hasta Octubre de 1892 cuéntanse en su productividad más de 300 obras de todos géneros, entre las cuales 18 *Misas*, 13 *Oberturas*, multitud de *Motetes*, *Letanías*, *Trisagios*, *Gozos*, *Himnos* y buen número de piezas diversas para banda militar, piano, órgano solo y órgano con orquesta.

La casa Romero de Madrid publicó las siguientes:

Nocturno, para piano—Versos de órgano sobre el *Pange Lingua*—*Santa María*—*Motete* á solo de bajo—Gran *Salve*, á 4—*Letanía*—Dos marchas para banda—*Paso doble*—*Vals* para canto y piano—*Ofertorio*—Método del *pedalier* para el órgano moderno.

La de Zozaya éstas:

La mia marrusiña, obertura sobre los cantos populares gallegos—*Euterpe*, cuarto nocturno—Colección de cantos populares de Murcia y su huerta. Es una contribución al *folk lore* musical interesantísima.

El editor Saco del Valle publicó su *Método de solfeo* y otras obras los editores Martín y Giménez.

Ha escrito para el teatro:

Una broma de estudiantes, zarzuela infantil en 2 actos.

Travesuras de Quevedo, id. id. en 1.
Por correo interior, id. en 1 acto, letra de Don José Frestos Baeza.

Ha obtenido significados premios en públicos concursos y ha formado parte de varios jurados musicales. Dedicado desde muy joven á la enseñanza, el maestro Calvo ha tenido buenos discípulos que honran su nombre.

Calvo Rodriguez (.....)

Compositor de música de Salterio en Madrid, á fines de 1805.

Calvo Rodriguez (Domingo) Vid. **Calvo (Domingo)**

Calvo y Cañas (Escolástico Guillermo Facundo)

Nació en Cuenca el 10 de Febrero de 1799. Desempeñó durante algun tiempo la plaza de M. de C. de la Cat. de Segovia. El año 1835 tomó posesión de la plaza de segundo tenor de la R. C. de Madrid. Murió en la corte el dia 10 de Agosto de 1868.

Calzada de Elorza (Valentin)

Nació en Cevico de la Torre (Palencia) el día 14 de Febrero de 1831. Estudió con su señor padre, Don Isaac, organista de Esguevillas de Esgueva (Valladolid). Hizo oposición á las plazas de tenor de las Catedrales de Burgos (1855) Sigüenza (1857), Valladolid (1858), segunda vez Sigüenza (1859). Aprobados los ejercicios en dichas iglesias obtuvo el de esta última catedral. En 1866 hizo de nuevo oposiciones al beneficio de tenor de la Cat. de Toledo volviendo á ocupar después de aprobadas el de Sigüenza.

Calle (Agueda de la)

Actriz cantante cuyo nombre figura en las listas de compañías de los teatros de la Cruz y del Príncipe, de Madrid, año 1739 y en las de los Palacios Reales, año 1760.

Calle (Fray Juan de la)

Maestro de capilla y gran tocador de bajón, bajoncillo y chirimía. Nació en el lugar de Mues, cerca de Viana (Navarra) y fué bautizado en la parroquia de dicho lugar en 15 de Julio de 1654 con el nombre y apellido de Juan de la Calle. Entró de novicio en el convento de jerónimos de San Juan de Ortega (diócesis de Burgos) Profesó en el Escorial el 31 de Mayo de 1676 y murió en 24 de Febrero de 1730.

Callejo (Fray Vicente)

Organista de San Juan de los Reyes (¿de Toledo?) á principios de este siglo.

Camacho (Clara)

Fué autora, hizo damas con pública aprobación en Valencia en donde funcionaba en la compañía de su madre y murió en Lisboa el año 1680. Es digna de memoria por el ejemplo con que vivió los últimos años de su vida.

Camacho (Isabel)

Actriz *de cantado* que funcionaba de soprano en las listas de compañías de los teatros del Príncipe y de la Cruz, de Madrid, los años 1739 y 1744.

Camacho (Miguel)

Medio racionero de la cat. de Orihuela nombrado maestro de cap interino por fallecimiento de D. Vicente Aliaga. Desempeñó interinamente pocos meses este cargo, hasta que en el año de 1582 le fué conferido segunda vez por el cabildo.

Camacho (Vicente)

Autor dramático. Escribió la letra de la *ópera española* titulada: *Por amor y por lealtad*, música del maestro italiano D. Juan Bautista Mele, cantada por los cómicos españoles en el teatro de la Cruz, de Madrid, el año 1736.

Camas (Vicente). Vid. **Sanchez Camas (Vicente)**

Camargo (.....)

Uno de tantos ministriles de la numerosa familia Camargo. En el texto del catálogo instrumental de María de Hungría redactado el año 1559 (gran parte de estos instrumentos pasaron á título de usufructo á la Infanta Doña Juana, princesa de Portugal) se lee (sin especificarse el nombre del Camargo ministril á que se refiere):

«Una caxa de flautas—y carga se le más una caxa de flautas, la qual diz que tenia Camargo, por mandado de su Alteza, según pareçe por el dicho ynbentario»

Camargo (Baltasar)

He tenido á la vista una carta con el sobre *Por la Reyna, Al Duque del Infantado su primo*, que dice: «Duque primo. A Baltasar de Camargo mi músico tengo voluntad de favorecer y hazer merced, por lo que me ha servido y sirve, hame hecho relación que desseа lo que del entendereis. Ruego os mucho le tengais por muy encomendado para hacerle su pretensión y en lo que más

le tocare toda gracia y buena obra, que en ello me hareis mucho plazer. De Madrid á xuy de Noviembre de MDLXI annos—Yo la Reyna Por mandado de Su Mag., Pedro de Hoyo».

Camargo (Cristóbal)

Músico de la R. C. de Madrid, á mediados del siglo XVI.

Camargo (Diego)

Músico de mediados del siglo XVI. Perteneció á la R. C. de Madrid.

Camargo (José)

Nació en Guadalajara á mediados del siglo XVI. Hubo por aquella época varios maestros del mismo apellido. En la Real Capilla lo fueron Cristóbal, Melchor y Diego Camargo. El José Camargo de este apuntamiento obtuvo el magisterio de capilla de Valladolid, pero se ignora la fecha de su fallecimiento. ¿El José Camargo es el Ignacio José ó José Ignacio de quien existen obras en Valladolid?

Camargo (Gaspar)

Cantor español que hacia el año 1558 salió de Valladolid para ponerse al servicio de la reina María de Hungría á su paso por Badajoz. En los documentos de *Contaduría mayor* (1.ª época, número 1017) del Archivo de Simancas, se consigna:

«A Gaspard de Camargo, cantor del Rey nostro señor... ciento e ochenta e siete libras, de que la Reyna le hizo merced por lo que avia serviño en yr á Badajoz en su servicio, para ayuda de costa de bolberse á Valladolid, por cédula fecha á IX de hebrero del dicho año de MDLVIII».

Existe en los libros de pagos de la Cat. de Toledo un libramiento de treinta ducados «á Gaspar de Camargo menestril de su alteza..... para él y sus compañeros por el servicio que hicieron de tañer en el choro de nuestra iglesia en esta fiesta de resurrección...» Fecha á 4 dias del mes de Abril de 1553.

Camargo (Ignacio José)

En el Arch. de la Cat. de Valladolid hay obras de un maestro Camargo (Ignacio José).

Camargo (María Ana Cupis, de)

Nació en Bruselas el 15 de Abril de 1710 de una familia noble, de origen español. Su tio Don Juan de Camargo fué inquisidor español en España. Cuando la Camargo tenia 10 años, dejó adivinar sus grandes disposiciones para la danza, que dicidieron á la princesa de Ligne á enviarla á París, pagándole los gastos de su educación danzante. Entró en el teatro de la ópera el 5 de Mayo de 1726 donde fué enseguida muy festejada: tomó el retiro en 1751 y murió en Paris el 29 de Abril de 1770.

En el vol. *Souceniers du temps passé*, de Wekerlin, hay un *Rondeau* sobre el tema de la *Procençale*, dedicado á la Camargo. Dice la primera estrofa:

Camargo c'est la grâce!
Terpsichore ne l'égales pas;
Les amours sur sa trace
Ont peine à suivre ses pas...

Camargo (Mateo)

Hijo menor de Gaspar de Camargo y como su padre ministril de S. M.

Camargo (Melchor de)

En una curiosa *Relación de los individuos y personas de capellanes y cantores de la real capilla* (de la casa de Borgoña ó de Flandes), *que el doctor Hernán López Mexia, médico de familia del Rey..... ha de curar en compañía del doctor Martín Azpeitia, año de* 1588, aparece «bajón (bajonista) Melchor de Camargo substituto del titular de este instrumentro, Enrique Poteels, y como *templador*, al lado del famoso organero neerlandés Gaspar Brebos, el célebre Cristóbal de León, discípulo de Juan de Cabezón.

El Melchor de Camargo reaparece en las listas y nóminas de la capilla del año 1633 hasta las del año 1637.

Conozco otro documento referente á Melchor de Camargo.

«En Madrid Agosto de 1651, Melchor de Camargo de la Cap. de S. M.—Dice que á servido en ella treinta y ocho años y su Padre y Aguelo, en el mismo exercicio, ochenta años, y que oy se halla viejo y pobre con lo atrassado de las pagas, y sin merced alguna, abiendo gastado en sustentarse la hacienda de su muger—Suplica á V. M. que para ayuda al Remedio de dicha su muger y doce hijos que tiene la haga merced de la cassa de aposento que oy tiene la goce su muger desde luego para amparo suyo y de sus hijos etc».

He visto una carta de pago otorgada á favor de la Sra. D.ª Magdalena de la Fuente, viuda y testamentaria *in solidum* de Melchor de Camargo su marido, bajón que fué de dicha Real Capilla de S. M. fechada el tercio último de 1659.

Camargo (Miguel Gomez) Vid. **Gomez Camargo (Miguel)**

Cambeces (.....)

«Flautista y maestro de la Academia

de música del Seminario de San Carlos en 1838» (S. Ramirez, *La Habana Artística).*

Camino (.....)

M. de C. de la Cat. de Segovia, en cuyo Arch se conserva alguna obra musical.

Camino (**José**)

En el Arch. de la Cat. de Segorbe existen algunas obras de un maestro de este nombre y apellido.

Camó y Alsina (**Enrique**) A. C.

Nació en Tortosa (Tarragona) el año de 1842 (17 Septiembre) y estudió el piano, harmonía y composición con el profesor de aquella localidad D. José Gotós y Vives. En 1860 fundó en unión de otros entusiastas cultivadores de la música un Orfeón que se exhibió en algunas funciones públicas. Matriculose en el Conservatorio de Madrid donde se perfeccionó en los estudios, obteniendo menciones de aplicación y premios primeros.

De regreso á Tortosa, no bien cumplidos veinticinco años trasladose el joven artista á Caspe desempeñando durante algunos años los cargos de organista, maestro de capilla, profesor de música de las escuelas Pías y director de la banda municipal y orquesta del teatro. Terminados sus compromisos en Caspe, fué á establecerse á Alcañiz y allí permaneció cinco años al frente de la capilla de la Colegiata. De Alcañiz pasó á Tafalla (Navarra) en donde reside en la actualidad.

Sus obras han obtenido premios en distintos concursos públicos: en Octubre de 1882 mereció en Salamanca el segundo premio (Diploma de *mérito especial)* por sus Gozos á Santa Teresa (á duo, terceto y orquesta): en Diciembre del mismo año otro premio en la misma ciudad de Salamanca por su *Plegaria á la Virgen*: en 1886 el primer premio ofrecido en Madrid por el Sr. Marqués de Pidal al autor de un *Motete* á tres, harmonio y cuarteto de cuerda: en igual año el premio concedido por el Círculo literario de Cadiz á la mejor *Overtura á grande orquesta* (fué laureada la titulada *Ujué*, de nuestro biografiado): en el mismo año presentó á la Exposición Aragonesa un libro de composiciones de distintos géneros, siendo premiadas con medalla de segunda clase dos sinfonías á grande orquesta: en 1887 el que le concedió el precitado Círculo literario de Cadiz por su *Duo concertante* para violín y piano: y ultimamente los que le otorgó la Real Academia de Santa Cecilia de Cadiz por su *Overtura á grande orquesta* y un *Motete*, que le valieron entre otras recompensas el regalo ofrecido por S. M. la Reina y el título de Sócio de Mérito de dicha Real Academia.

Camó es además de maestro compositor un buen profesor en toda clase de enseñanzas de su arte, y ahi están sus numerosos discípulos para atestiguarlo. Es persona ilustrada, de trato cariñoso y, lo que vale más, de una modestia sin límites y todo bondad.

Véase á continuación el catálogo de las principales obras de nuestro biografiado:

1. *Despedida al Sdo. Corazón*, para tiple cuarteto de cuerda y harmonium.
2. *Id. id.* para barítono ó mezzo-soprano, quinteto de cuerda y harmonium.
3. *Id id.* para tenor, quinteto de cuerda y harmonium.
4. *Letrilla al Sdo. Corazón*, para mezzo-soprano ó barítono, quinteto de cuerda y harmonium.
5. *Tantum ergo y Genitori*, para mezzo-soprano ó barítono con órgano.
6. *O sacrum convivium* á solo de tenor orquesta y órgano.
7. *Ave María* para tenor dedicada á Tamberlik, quinteto de cuerda y órgano.
8. *Bendita sea tu pureza* para tenor y grande orquesta.
9. *Ave María* para contralto y orquesta.
10. *Plegaria á la Santísima Virgen* para mezzo-soprano y órgano, dedicada á las Hijas de María de Salamanca.
11. *Lamentación* 1.ª *de Jueves Santo* á tres voces, harmonium y contrabajo.
12. *Id.* 2.ª *de Jueves Santo* á 3 voces id. id.
13. *Id.* 3.ª *de Jueves Santo* para barítono con harmonium y contrabajo.
14. *Las siete palabras del Salvador* á solos de tiple, tenor y barítono, con harmonium, violoncello y contrabajo.
15. *O sacrum convivium* 2 tiples y órgano.
16. *Id.* para tenor y barítono con órgano.
17. *Despedida á la Santísima Virgen* 2 tiples con órgano.
18. *Letrillas á la Santísima Virgen* para el mes de Mayo 2 voces y órgano.
19. *Misa en mi b.* para tenor y barítono con orquesta.
20. *Salve* para tiple, tenor y bajo con orquesta y reducción para órgano.
21. *Rosario* completo para tiple, tenor y bajo con orquesta y reducción para órgano.
22. Otro *id.* á 3 voces y órgano.
23. *Misa* á 3 voces y orquesta.
24. *Id.* corta á 4 voces pequeña orquesta y órgano.
25. *Misa solemne* á 4 y 8 á grande orquesta.
26. *Misa de Requiem* á 3 voces, órgano ú harmonium y contrabajo.
27. *Id. id.* á 4 y 8 y grande orquesta.
28. *Id. id.* á 4 y 8 fagot y contrabajo.
29. *O salutaris* á 4 voces y orquesta.
30. *Misa pastorela* á 4 voces y órgano.
31. *Gozos al Sagrado Corazón* á coro y 3 estrofas á solo con acompañamiento de órgano.
32. *Letrillas al id.* 3 estrofas y coro con órgano.

36. *Santo Dios* á solo de tenor y coro con orquesta.
34. *Letrillas á la comunión* en forma de marcha para procesiones, á solo de tiple y coro con pequeña orquesta.
35. *Otras id. id.*
36. *Himno á la comunion* para procesiones á coro de niños y banda.
37. *Letrillas* durante la comunión, á solo y coro de niños con órgano.
38. *Otras distintas.*
39. *Pequeña Salve* á coro de niños, voces solas.
40. *Salve* á solo y coro de tiples con órgano.
41. *Gran Salve* á 4 voces y coro á grande orquesta.
42. *Himno á la Santísima Virgen* 3 estrofas á solo y coro con órgano.
43. *Perdon o Dios mio*, coro y 3 estrofas, cuarteto de cuerda y órgano.
44. *Gozos á la Virgen de las Escuelas Pias*, coro y 2 estrofas, orquesta y órgano.
45. *Gozos á San Roque*, 3 estrofas y coro con órgano.
46. *Gozos á la Virgen del Rosario.*
47. *Gozos á Sta. Teresa* (obra premiada).
48. *Gozos al Santo Cristo de las Victorias*, estrofas á solo y coro con órgano.
49. *Gozos á San José de Calasanz.*
50. *Gozos á la Virgen del Cármen.*
51. *Lamentos de las benditas almas del Purgatorio*, estrofas y coro con órgano.
52. *Rosario* Padre nuestro, Ave María y Gloria Patri, á 3 voces, orquesta y harmonium.
53. *Padre nuestro, y diez aves marias distintas*, á solos, duos y coro con orquesta.
54. *Rosario completo* á 4 y coro de tiples, orquesta y harmonium,
55. *Septenario doloroso*, á coro, solo, duo y terceto con orquesta ú órgano obligado.
56. *Miserere* para niños, orquesta y harmonium.
57. *Gran Miserere* á grandes coros, solos, duos, etc. y orquesta completa.
58. *Gozos á la Purísima Concepción*, coro y estrofas con órgano, núm. 1.
59. *Id. id.* núm. 2.
60. *Id. id.* núm. 3.

Música para Orfeón

61. *Himno á los fueros*, cantado por el Orfeón Pamplonés.
62. *El Delirio*, Mázurka.
63. *Salve.*

Zarzuelas infantiles

64. *El Violin misterioso*, cuarteto de cuerda y piano.
65. *Castigo y nobleza*, con id. id.
66. *Haz bien y no repares á quién.*
67. *Amor filial.*
68. *Pascual y los Saboyanos.*

Música para Banda

69. *Poutpourri de aires españoles.*
70. Gran repertorio de *Paso-dobles*, *Valses*, *Polkas*, *Mazurkas*, *Habaneras*, *Jotas*, *Marchas regulares y fúnebres.*

Obras para orquesta sola

71. *Ujué.*—Overtura á grande orquesta (obra premiada).
72. *Carmen.*—Overtura id. id.
73. *¡¡Viva mi patria!!*—Overtura id. id.
74. *Intermezzo.*
75. *Pasa-calle.*
76. *Govota.*
77. *Carmen.*—Tanda de Valses.
78. *Pilar.*—Id. id.
79. *Cecilia.*—Id. id.
80. *Capricho humorístico.*
81. *A mi querida patria*, nocturno para 2 violoncellos y piano.
82. *Andante expresivo*, para violín, violoncello y piano.
83. *Duo concertante*, para violín y piano, (obra premiada).
84. *En la aldea*, capricho para quinteto de cuerda y piano.
85. *Himno á Colon*, (grande orquesta).

Zarzuelas

86. *Dos para una*, (juguete cómico-lírico en 1 acto.
87. *La noche buena*, (id. en 1 acto).
88. *Lope de Haro*, (drama en 1 acto).
89. *Don Gonzalo de Bastán*, (drama en 3 actos.
90. *Sor Dolores ó la hija del Alcalde*, (juguete cómico lírico en 1 acto).
91. *La palabra de honor*, (2 actos).

Campa (Gustavo E.)

Nació en México el 8 de Septiembre de 1863. A la edad de 10 años comenzó sus estudios musicales bajo la dirección del modesto pero inteligente profesor D. Juan Loretto. Hizo los estudios preparatorios para la carrera de doctor en medicina que pensaba abrazar y abandonó después de haber cursado anatomía, comprendiendo que dichos estudios pugnaban con su inclinación á la música. Tuvo por profesores de piano á dos artistas meritísimos mexicanos, D. Julio Ituarte y D. Felipe Larrin: pero como sus mayores deseos se cifraban en el conocimiento de la harmonía y la composición, recibió durante tres años (1880-1883) la enseñanza de dichas materias del maestro Melesio Morales. Como los cursos de dichas asignaturas no tenían carácter oficial, se inscribió como alumno del Conservatorio de México obteniendo en los cinco exámenes á que se sujetó el *gran premio extraordinario*, suprema calificación consistente en un lisonjero diploma y una medalla de oro.

Desde el año de 1884 dedicóse con verdadero ahinco á la composición, produciendo buen número de obras escritas en todos géneros, obras de impresión, hijas de fugaces entusiasmos, que adiestraron la mano y prepararon la inteligencia á obras de más alto empeño. Amantísimo del arte y de la cultura artística de su país predicó teóricamente con la pluma en la mano en las revistas y los periódicos y con el

ejemplo fundando en 1886 con sus propios recursos un Instituto Musical, cuyas cátedras encomendó á jóvenes profesores copartícipes ardientes de sus ideas. La indiferencia del público no respondió á los afanes del artista, y desazonado y entristecido cerró el Instituto. Volvió á sus antiguos amores y el crítico y el compositor empuñaron de nuevo la pluma produciendo obras de verdadera importancia. Mientras el crítico daba á conocer juicios extensos llenos de ideas y observación propias sobre la *Carmen*, *Guarany*, *Gioconda*, *Otello*, *Mefistofele*, *Lohengrin*, etc. el compositor producía una *Misa solemne* para solos, coros y orquesta: un *Hymne á la Nuit* para soprano solo, coro de hombres y orquesta: un *Agnus Dei*, fragmento de una *Misa de Requiem:* un *Himno Sinfónico* para grande orquesta, escrito en celebración de la apertura de la Biblioteca Nacional mexicana: una *Berceuse* para canto y piano: una melodía para canto, piano y violoncello, titulada *Soupir*, que yo tuve el gusto de publicar en el núm. 24 de la *Ilustración Musical Hispano-Americana*: una *Gavota* para piano: un *Allegro appassionato*: una *Colección de melodías* para piano y canto (publicadas, junto con el *Allegro*, por la casa Braitkopf y Härtel, de Leipzig) etc. En el número citado de la *Ilustración* dediqué amplísimo estudio á la personalidad artística del compositor y literato objeto de estas líneas á cuyo número remito al curioso lector.

Campabadal y Calvet (José) A. C.

Nació en la ciudad de Balaguer (Lérida) el día 16 de Julio del año 1849. Ingresó en la capilla de dicha ciudad en donde estudió solfeo y órgano bajo la dirección del Pbro. D. Francisco Coma, discípulo que fué de los celebrados Aguilons de Cervera. A los 15 años se trasladó á Lérida estudiando durante 5 años órgano y contrapunto con el renombrado organista D. Magin Puntí. Deseoso de ensanchar sus conocimientos se trasladó á Barcelona con ánimo de continuar sus estudios de harmonía y composición á las órdenes de D Antonio Ruiz. El maestro de capilla de la Catedral, Sr. Marraco, confióle por aquel tiempo la dirección de la escolanía del magisterio. Figuraba entonces como uno de sus numerosos discípulos el profesor D. Eusebio Daniel, que debe á Campabadal buenos consejos y útiles enseñanzas De la escolanía de la Catedral pasó el Sr. Campabadal á desempeñar el cargo de pianista del Gran Café de España, alternando este cargo con el de institutor de música de los principales colegios

El año 1876 se trasladó á Costa-Rica prévio contrato celebrado en Barcelona con el acaudalado capitalista de dicha República D. Francisco Peralta, como organista y maestro de capilla de la ciudad de Cartago en donde hoy reside, con aplauso y estimación de todos. A su llegada fundó la sociedad coral é instrumental titulada «Euterpe» que ha influído notablemente en la cultura musical del país.

Campabadal ha obtenido en su carrera artística merecidos honores: una medalla de oro por la *Marcha inaugural* escrita para la primera exposición nacional, y otra, también de oro, por su *Romanza dramática*, titulada *Tu es Petrus*, escrita en celebración de las bodas de oro de S. S. León XIII. Sus cargos de maestro, organista, director de la Escuela Municipal de Música, de Cartago, é inspector musical escolar de la República de Costa-Rica, explican perfectamente su productividad incesante. En el catálogo de sus composiciones religiosas figuran 50 letanías, 60 rosarios, 8 villancicos, 14 salves, 32 motetes, 5 salmos, 1 *Stabat*, 23 misas de gloria, 9 de difuntos y una infinidad de meditaciones, elevaciones, marchas, ofertorios y sonatas para órgano, una de ellas dedicada al Obispo de aquella diócesis. En el de sus composiciones de música profana constan asimismo infinidad de obras para piano y piano y canto, 35 piezas para orquesta, 12 coros, 10 toques de ordenanza para banda militar, que fueron aprobados por un jurado especial y adoptados por el gobierno de la República, 4 marchas fúnebres, 7 pasos-dobles, 5 himnos patrióticos, la fantasía llamada *Fusión* en la cual campean los motivos de dos himnos de los partidos opuestos de aquella República, la marcha Presidencial y la de *Los Condes de Urgel*, dedicada al Ayuntamiento de Balaguer. Ha escrito también varias piezas para algunas zarzuelas, y numerosas composiciones de baile.

Publicó una colección de cantos escolares, un *A. B. C. Musical*, dos extensos métodos de solfeo, un *Tratado de teoría y crítica musical*, unos *Apuntes* sobre harmonía y varias fugas sobre los tonos del canto llano.

Campaner (Álvaro)

Literato mallorquín.

Cito como materia relacionada con la música su artículo:

Influencia árabe en la Música popular mallorquina.

Publicado en el núm. 136 (15 Septiembre de 1893, año VI) de la *Ilustración Musical Hispano-Americana*.

Campano y Nuin (Enrique)

Primogénito del matrimonio de don Tomás Campano y Touzet, con doña Petra de Nuin y Bazos, nació en Pamplona el 18 de Julio de 1842 y murió en Málaga en 9 de Abril de 1874. A los cinco años comenzó el estudio del solfeo con su señor padre, que se hallaba en Estella al frente de una banda de música organizada á lo militar. Verdadero niño precoz, á los siete años instrumentó un walz de su composición habiéndose gobernado para hacerlo con toda exactitud en los instrumentos transpositores, de tal manera que causó verdadero asombro á los que se enteraron del hecho.

A los nueve años principió en Madrid el estudio del piano bajo la dirección del maestro de piano y composición de su señor padre, D. José Guilbeuzu, padre de D. Juan. Antes de cumplir los dos años de estudio fué aplaudido en el Teatro Real ejecutando una pieza concertante de piano y violín con Sarasate, que á la sazón no tenía más que nueve años. Al maestro Skozdopole, á la sazón director de orquesta del Real, le costaba trabajo comprender que el niño Enrique hubiera podido adquirir en tan poco tiempo las notables condiciones de concertista y de acompañante que demostró en aquella ocasión

Siguiendo las vicisitudes de la carrera militar de su padre, músico mayor del Regimiento de Extremadura, llegó á Barcelona el año 1860 reanudando con el maestro D. Pedro Tintorer sus estudios de piano suspendidos desde su salida de Madrid, á fines de 1854.

En el año 1862, habiendo oido don Eduardo Compta, que acababa de obtener el primer premio de piano en el Conservatorio de Bruselas (donde también estudió el padre de Enrique), algunas composiciones del jóven pianista compositor, instó vivamente á su padre para que se lo dejara llevar á Madrid. Cedió de mal grado su padre que presagiaba mal de aquel viaje Enrique estudió con Compta y con don Juan Gil Miralles, produjo mucho *pro pane lucrando*, la batalla de la vida agostó en flor su existencia, y murió jóven.

En cuanto á su producción los catálogos de los editores de Madrid están llenos de composiciones de Enrique Campano. Sin embargo el Enrique Campano que yo conocí y traté, y cuyas composiciones inéditas estudié y admiré, no está allí, no se halla en las listas de aquellos catálogos confeccionados por la tiranía de la moda.

Campano y Touzet (Tomás) A. C.

Nació en Pamplona y desde niño se dedicó á la música perfeccionándose en el estudio de la flauta, que llegó á tocar con perfección y como verdadero concertista y en el de harmonía y composición en el Conservatorio de Bruselas, en cuya capital permaneció algunos años. De regreso á España fundó en Estella una banda de música costeada por el ayuntamiento de aquella población. Entró después en la carrera militar, desempeñando el cargo de músico mayor del Regimiento de Extremadura durante los años reglamentarios. Buen profesor y profundo y estudioso técnico y, á la par, compositor esmerado, ha podido formar durante su larga carrera notables y numerosos discípulos, que hoy ocupan plazas importantes Modesto en demasía, rayana en defecto, no es tan conocido del público como merecía serlo porque aparte de esa lucha consigo mismo no ha solicitado jamás la publicidad ni ha querido exibirse haciendo algo cuando menos para salvar del olvido su productividad de poeta, de compositor y de crítico musical. Ha colaborado con el autor de este DICCIONARIO en la edición tercera de una obrita técnica titulada, *Gramática Musical ó Manual Expositivo de la Teoría del Solfeo* (Barcelona, 1884).

Campano (María)

Actriz *de cantado* (soprano) que actuaba en el teatro de los Caños del Peral, de Madrid, los años 1744 y 1745

Campderrós (José) A. C.

Nació en San Feliu de Llobregat (Barcelona). Ejerciendo el oficio de sastre se ha dedicado á estudios literarios y ha escrito varias composiciones dramáticas. Entre otras las siguientes:

Lo trovadór del Putxet, zarzuela en un acto, estrenada en el Centro Familiar, de Gracia.
Tipos de Barcelona, id. en verso.

Campmany (Fray Jaime)

Sugún Saldoni, «distingido músico que falleció en 1626».

Campmany y Pahissa (Narciso)

Nació en Barcelona el 8 de Septiembre de 1837 Su afición al teatro y á la música le incitó á formar parte de algunas compañías de aficionados y á dedicarse al estudio del cornetín. Después escribió para el teatro alcanzando

algunas de sus producciones centenares de representaciones. He aquí una nota de las musicales literarias:

Pensa mal y no errarás, zarzuela en dos actos y en verso, música de F. Vidal (1865).
Una promesa, juguete en un acto y en verso, música de José Teodoro Vilar (1870).
La lluna en un cove, zarzuela en un acto, música de id. (1871).
L' esca del pecat, juguete en un acto, música de id. (1871)
Primer jo... zarzuela en un acto, música de José Riera (1873).
Lo metje dels gegants, id. en id., música de Cosme Ribera (1874).
Lo vano de la Roseta, íd. en id., música de Dionisio Trullás (1876).
Las cúas, id. en dos actos, música de José Rius (1876).
¡La por!, id. en un acto, música de Manent (1877)
Lo cant de la Marsellesa, id. en 3 actos, música de Manent (1877).
Lo relotje del Monlseny, zarzuela fantástica en 4 actos, musica de Manent (1878).
De la terra al sol, id. en tres actos, música de íd. (1879).
Petaca y boquilla, id. en 1 acto, música de id. (1880).
Laura, id. en un acto, música de id. (1885).

Campmany murió en Barcelona en 21 de Abril de 1886.

Campañon (Ilustrísimo Sr. Obispo)

En las obras del Prelado de este nombre, que residió bastantes años en el Perú, trata con alguna extensión de las *cachúas* y otros cantos populares peruanos.

Campos (.....)

Célebre organista antequerano, que vivió á principios del presente siglo. Se distinguió sobremanera en la improvisación. Su fama fué tan grande que el cabildo de Toledo, le nombró organista de aquella catedral, *nemine discrepante*, y sin que hiciera los ejercicios de oposición. Pero Campos era muy amante de su ciudad natal, y abandonó la basílica toledana al cabo de un año. En Antequera fué durante largos años organista de la colegiata. Era pianista bastante distinguido y dió algunos conciertos de este instrumento en Granada, y en Málaga.

Se cuentan de el las siguientes anécdotas. En cierta ocasión el general Sebastiani, ocupó la ciudad de Antequera con sus tropas. La banda musical que le acompañaba, ejecutó en la plaza principal una composición nueva de gran dificultad, denominada *Las campanas de París*. Al día siguiente, al terminar la misa mayor, todos los circunstantes incluso el mismo general pudieron oir con asombro, que Campos ejecutaba con maestría la obra en cuestión que por primera y única vez había oido el día anterior, habiendo hecho con una sola audición una completa transcripción para órgano.

Campos era muy aficionado á hacer excursiones por las ciudades vecinas y para llevarlas á cabo solía vestirse de aldeano. Cierto día, llegó á Málaga, y entró en la Catedral, con objeto de escuchar al organista, que era por entonces el célebre Murguía, una de las glorias de la escuela orgánica española. Subió á la tribuna, y sentándose á su lado, le escuchó improvisar, aplaudiéndole y aprobándole con sus jestos y ademanes. Estrañó Murguía que aquel individuo de aspecto rústico y palurdo, le oyese con tanta atención y se fijase con sumo cuidado en cuanto hacía, por lo cual le preguntó, si sabía algo de música y de tañer el órgano, á lo que contestó el fingido labriego, que era algo aficionado. Repúsole Murguía que si quería tocar algún trozo, accediendo á ello, el desconocido ocupó el órgano, pero apenas había comenzado á improvisar, el organista malagueño le interrumpió diciéndole: «O mucho me engaño ó V. debe ser el famoso Campos» que tal era la reputación que gozaba como ejecutante.

Murió pobre, y aceleró su muerte la vida desordenada que siempre llevó. Compuso algunas obras de música religiosa que se conservan en su ciudad natal.

Campo (Juan del)

«Gaspar de Fuensalida rreceptor general de la obra de la sancta iglesia de Toledo mandó pagar á *joan del campo* músico de tecla vezino de la ciudad de Sevilla en nombre de *francisco peraza* raçionero de la yglesia de Sevilla y por su poder, trezientos ducados que valen ciento y doçe mill y quinientos mrs. que ha de auer por un organillo realejo de misturas que ha vendido para esta sancta iglesia en nombre del dicho raçionero francisco peraza y por su poder de que he otorgado carta de venta oy dia de la fecha desta por ante Alvaro perez escrivano público y tomé su carta de pago con la qual y esta libranza se le rescevian en descargo los dichos treszientos ducados. Dada en veinte y cinco de Mayo de mil y quinientos y noventa y seis años—*D. Francisco de Monsalve*. Por mandado de D. Francisco de Monsalve canónigo y obrero, *Juan de Segovia Villarroel*» A continuación el *recevi* de *Joan del Campo*, vecino de Sevilla, fechado en Toledo á 25 de Mayo

de 1596. (Vid. *Leg.° 1.° Archivo que fué de la Obra y Fábrica de la Cat. de Toledo.)*

Campo (Toribio del)

Constructor de órganos y compositor peruano.

Campo y Castro (Manuel)

Profesor de música, hermano de don José, profesor de harmonía y editor de música.

Falleció el día 20 de Marzo de 1880.

Campo (Miguel del)

Organero afinador de la Real Capilla en 1843: antes lo fué de San Lorenzo del Escorial.

Campo y Castro (José)

Profesor de harmonía y editor de música.

Publicó con el anagrama Jocaste Posayoc (Mr.):

Nuevo Método en cifra para guitarra doble, octavilla, bandurria ó cítara de seis órdenes, por... Madrid, s. a. J. Campo y Castro, editor. Gr. en 4.°, todo grabado.

Campos (Alfonso María)

Permaneció algún tiempo en la Habana en donde, según Serafín Ramirez *(La Habana Artística* pág. 15) «tradujo un *Compendio del Diccionario de Música*, de Turbri» (1).

Campos (Guardino de)

Colaborador literario de Cesar das Neves, encargado de la parte musical del *Cancioneiro da musica populare*, obra escrita en común y publicada recientemente en Porto. Vid. algunas noticias de esta obra en el artículo dedicado á Neves (Cesar das).

Campos (Juan Ribeiro de Almeida) Vid. **Ribeiro de Almeida Campos (Juan)**

Campos (Antonia)

Nació en Madrid el día 2 de Marzo de 1814 Estudió el solfeo con D. Leandro Valencia y el canto con D. José María de Reart y con D. Francisco Piermarini. Desde 1827 hasta 1834 estuvo escriturada en los teatros del Príncipe y de la Cruz, de Madrid, y desde 1841 hasta 1846 en que pidió su jubilación al Ayuntamiento de Madrid, obtenida por haber funcionado en teatros de su propiedad, formó parte de varias compañías de ópera de los teatros de Málaga, Zaragoza, Granada, Cádiz, Sevilla, Valladolid y Bilbao. Casada con D. Mariano Martín y Salazar, falleció el año 1865.

Campos (Marcelo)

Presbítero agraciado con una capellanía de tiple el año de 1653 en la Cat. de Segorbe Murió el 24 de Julio de 1666, habiendo nombrado albacea á su hermano Vicente Campos, bajonista.

Campos (Fray Valeriano)

Organista franciscano de la Provincia de Valencia, en 1744

Campos (Vicente)

Niño infante de la Cat. de Segorbe desde el año 1636. Disfrutó porción entera de cantor desde el año 1641. El año 1647 fué nombrado bajonista. En 5 de Marzo de 1649 formó parte del tribunal de oposiciones del organista Miguel Rueda juntamente con los censores Melchor Aguilar, contralto, y Marcelo Settimio, M. de C. Vicente Campos tuvo un hermano, Félix, tiple desde el año 1651. Después del mes de Octubre de 1666, en que fué censor para la oposición de una plaza de *Corneta*, desaparece de las actas el nombre de Vicente.

Campos (Vicente)

Celebrado violinista nacido en Valencia el día 6 de Octubre de 1702.

Campos y Gutiérrez (Antonio de)

Nació en Madrid el año 1816 en cuya población falleció el año 1868. Estudió el violoncello con el maestro italiano Brunetti, y composición con D. José Sobejano y Ayala. En 1840, prévia oposición, ganó la plaza de violoncelista de la R. C. Compuso algunas obras para violoncello, con acompañamiento de orquesta ó piano. Proyectaba escribir un método de violoncello, que ha quedado inédito como todas sus composiciones.

Camprodón y Safont (Francisco)

Nació en Vich (Barcelona) el día 4 de Marzo de 1816. Estudió leyes hasta el bachillerato en la Universidad de Cervera siendo amigo y condiscípulo del célebre Balmes. Después cursó en Alcalá y luego en la Universidad de Barcelona en donde obtuvo el grado de licenciado en derecho.

Al terminar su carrera se dedicó á la literatura, y su amistad con el actor Valero le hizo pensar en escribir para el teatro. En 1851 produjo su famoso drama *Flor de un día* y más tarde *Espinas de una flor*. De repente cambió de estro y se dedicó á escribir y traducir

(1) Turbry y no Turbri publicó un *Abregé du Dic. de musique de J. J. Rousseau*, Toulouse, imp. de Bellegarde, 1821, in. 12 de 140 págs.

zarzuelas para los teatros de la corte, que obtuvieron próspero éxito, haciendo entrar á la zarzuela en plena restauración aunque nada indígena, ciertamente.

Mencionaré aquí solamente las obras de este género con expresión del número de actos, nombre del compositor y año y punto de estreno.

El Dominó azul, 3 actos, Arrieta (1853' Madrid).
Tres por una, 3 actos, Manent (1853, Barcelona).
Los diamantes de la corona, 3 actos, Barbieri (1854, Madrid).
Marina, 2 actos, Arrieta (1855, Madrid).
El Vizconde, 1 acto, Barbieri (1855, Madrid).
Guerra á muerte, 1 acto,... (1855, Madrid).
El Diablo en el poder, 3 actos, Barbieri (1856, id).
La jardinera, 3 actos, Fernández Caballero (1857, id).
El Lancero, 1 acto,... (1857, id).
Juan Lanas, 1 acto, Fernández Caballero (1857, id.)
Beltran el aventurero, 3 actos, Oudrid (1858, id).
Por conquista, 1 acto,... (1858, id).
Un pleito, 1 acto, Gaztambide (1858, id).
Un cocinero, 1 acto, Fernández Caballero (1858, id).
¡Quién manda, manda! 2 actos, Arrieta (1859, id).
Un zapatero, 1 acto, Fernández Caballero (1859, id).
El diablo las carga, 3 actos, Gaztambide (1860 id.)
Una vieja, 1 acto, id. (1860, id).
El gran bandido, 2 actos, Oudrid y Caballero (1860, id.)
Una niña, 1 acto, Gaztambide (1861 id.)
Del palacio á la taberna, 3, actos, ... (1861 id.)
Los dos mellizos, 1 acto, F. Caballero (1852, id.
Los suicidas, 1 acto, F. Caballero (1862 id.)
El relámpago, 3 actos, Barbieri (1865 id.)
Galatea, 2 actos (en colaboración con D. Emilio Alvarez) música de Victor Massé (1863, id.)

Camprodón falleció en la Habana el día 16 de Agosto de 1870.

Camprovín (Fray Juan de)

Natural de *Sant Asensio*, dice él mismo suscribiendo el acta de recibimiento de hábito de San Benito «en este real monasterio de Santa María de Nájera á 9 de Noviembre de 1621». En nota á continuación del *Libro de tomas de hábito de la real casa citada (Arch. hist. nacional)* se añade:

«Murió auiendo sido muchos años Maestro de Capilla, en Nájera á 1.° de Junio de 1657».

Camps y Castellví (Manuel)

Conocido por *Mosen Villafranca* por haber nacido (1772) en la población catalana llamada Villafranca del Panadés (Barcelona). Siguió la carrera eclesiástica, se dedicó al canto y fué tenor de reputación.

Escribió la obra titulada:

Escuela Elemental del Noble Arte de la Música y Canto, con verdadero método de enseñanza para el pronto conocimiento de los discípulos y descanso de los maestros, y el breve conocimiento del canto llano ó gregoriano, reformado y reducido á una sola llave, para el bien y decoro de todo el estado eclesiástico por... .. Capellán titular de los Descalsos Reales de Madrid y Tenor que fué de la Real C. de S. M. Dedicado á la Reina Doña María Cristina—Barcelona, Bergnes, 1834.

Solo imprimió (afortunadamente) la parte teórica, reservándose publicar la práctica para más adelante, á causa del coste de las láminas. Digo afortunadamente porque la obra es rematadamente mala Puede figurar en el monton de reformadores modernos del canto llano bajo la base del sistema de una sola clave, que forman legión.

Posteriormente fué nombrado beneficiado y maestro de capilla de la iglesia parroquial de Villafranca, que renunció al cabo de 12 años. Fijó entonces su residencia en Barcelona y fué nombrado tenor de la capilla de Santa María del Mar. Murió en Barcelona en el año 1842.

Camps y Soler (Oscar)

Nació en Alejandria (Egipto) el 21 de Noviembre de 1837. Sus padres fueron D. Juan Gualberto, cónsul general y D.ª Sofía Dalmase. Empezó sus estudios literarios en Austria continuándolos, luego, con los P. P. de las Escuelas Pías, de Florencia. El pianista Döhler le dió lecciones y bajo su dirección dió un concierto de piano en el Liceo de Santa Catalina, de Florencia, la noche del 15 de Julio de 1850. Pasó después Camps al Conservatorio de Nápoles en donde bajo la dirección del maestro Mercadante cursó el contrapunto y composición. Desde Nápoles emprendió una série de excursiones artísticas por Italia, Francia, Escocia y España. Ocupóse mucho de la parte didáctica del arte ejerciendo con éxito la enseñanza, y esto explica su abundante productividad entre la cual descuellan las obras siguientes:

Gran Cantata, á 3 voces, dedicada al Sr. Infante D. Sebastián.
Hojas del arbol caido—No hay nada más triste que el último adiós—La melancolía: romanzas.
Recuerdos de la infancia—El primer suspiro: nocturnos.
Evohé, mazurka.
Rigoletto, fantasía.
El reloj de música, capricho para piano.
Método completo y elemental de solfeo.
Gran tratado de instrumentación y orquestación de Berlioz, versión española.

Estudios filosóficos sobre la música..... Segunda edición, Palencia, J. M. de Herrán, 1864, un vol. en 4.° (1)

Teoria musical ilustrada, 1870.

Canal (Esteban)

Tenor de la R. C. en Abril de 1724

Canal (Nicanor) A. C.

En un certámen musical celebrado en Orense en Agosto de 1893, aparece el nombre de este artista como director del Orfeón de Beade (Galicia).

Canales (Manuel)

Seise y violón de la Cat. de Toledo natural de la misma ciudad, donde fué bautizado en 29 de Marzo de 1747.

En 1781 le concedió el cabildo 600 reales de vellón «para que satisfaga el coste de la composición é impresión de las letras de los villancicos de Navidad de dicho año».

Sería, probablemente, hermano ó próximo pariente de Canales (Manuel Braulio)

Canales (Manuel Braulio)

Músico de la Cat. de Toledo. En los periódicos de Madrid del año 1774 hasta el de 1786, se leen varios anuncios de obras de su composición.

Canals (Eduardo de)

Nació en Barcelona el día 1.° de Agosto de 1831. Estudió música en Montserrat y el canto en el Liceo Barcelonés, ganando en 1861 el primer premio de esta enseñanza. No siguió la carrera lírico-dramática por preocupaciones de familia, pero en cambio fundó un periódico semanal *El Correo de Teatros*, que sostuvo durante algunos años á prueba de disgustos por sus acometividades dignas de mejor causa. Publicó un folleto titulado: *Templo del Arte ó sea Gran Teatro del Liceo.*

Canals (José María).

Nació en el Ferrol el día 9 de Septiembre de 1801, y falleció en Pontevedra el 17 de Diciembre de 1857.

Consagrado por entero á la Administración pública desempeñó en ella cargos de mucho interés é importancia, durante una larga y por todos conceptos honrosa carrera.

Hombre de gran cultura, avalorada por excesiva modestia, fué un delicadísimo poeta y gran aficionado á la música.

Notable guitarrista, «el primero de su época», según dijo un periódico de Barcelona; época gloriosa, en que no mixtificado aún el carácter español, y conociéndose muy poco el piano, era aquél instrumento verdaderamente típico y nacional.

El exímio historiador y erudito literato gallego Exmo. Sr. D. Leandro de Saralegui publicó en su selecta obra *Galicia y sus poetas* un concienzudo análisis de las producciones del inspirado poeta señor Canals.

Entre ellas se cuentan un poema épico en octavas reales titulado *El cerco de Zamora*, un drama original, en cuatro actos y en verso, *Castigo del cielo*, y un arreglo del magnífico drama de Schiller, *Intriga y amor*.

Escribió también gran número de poesías líricas que pueden presentarse «como títulos bastantes para otorgar al poeta un lugar preferente en el Parnaso español.»

Además de esas obras puramente literarias, las exigencias de la carrera del super-intendente de las minas de Almadén obligáronle á dedicar su atención á otros estudios; y prueba de que no los descuidaba es su *Manual de Hacienda*, en dos tomos, cuya segunda edición vió la luz en Madrid, 1845, en la Imprenta de Manuel Alvarez.

De los muchos trabajos musicales, inéditos, del señor Canals merece citarse un notable *Album para guitarra*, escrito á dos pentagramas, fechado en 1849, en que el autor lució á la par sus disposiciones de músico y su inspiración de poeta.—Contiene los números siguientes:

1.° *Obertura*; 2.° *Fantasía*; 3.° *Fantasía concertante*; 4.° *Venus y Marte*; 5.° *Sinfonía de Norma*; 6.° *Pastorela*; 7.° *Variaciones*; 8.° *Rondó*; 9.° *La Pandereta*; 10.° *Trémolo*; 11.° *Fantasía con variaciones* y 12.° *La Caza*, sinfonía.

Compuso el señor Canals los números 1.°, 3.°, 4.°, 8.°, 9.°, 10.° y 11.°, el *allegro* del 6.° y transcribió el 12.°, original de Mehul, *La cáza del joven Enrique*.

Además de sendos tercetos alusivos á los doce números del *Album*, que figuran en las portadas respectivas, el señor Canals escribió, en la primera página de aquél, el siguiente y notabilísimo,

ELOGIO DE LA GUITARRA.

Emula digna de las excelsas
harpas de oro que el coro angélico
pulsa en las altas celestes bóvedas:
copia sublime de la que en manos
de Orfeo inclito, lira esplendente,
tantos produjo sones armónicos
que el alto Olimpo retembló al eco,
quedando atónitas fieras y flores.
Tú serás única, guitarra clásica,
la que en los círculos de todo el orbe
la palma alcance de hermosa y célebre.
Al que reglando, hábil acústico,

(1) Hay edición anterior española y otras dos, una francesa y otra italiana.

tu acorde máquina, dió portentosa
voz de dulzura á tu sonoro
estrecho ámbito, las Musas labren
laurea corona, y entre los vítores
que en torno eleven líricos genios
su nombre aplaudan remotas épocas.

Cancio Gulroga (Ruperto)

Publicó:

Lecciones teórico prácticas de Armonía elemental, por... Madrid, calcografía de Mascardo, s. i. (7 de Sep. de 1873) gr. en 4.°, todo grabado.

Candado (Luis)

Histrión, padre de María Candado Velasco. Luís Candado murió de repente, un día después que su mujer Mariana Velasco, el día 3 de Octubre de 1643. Vivía en la calle del Infante, de Madrid, en casas propias.

Candado Velasco (María)

Actriz, hija de Luis y Mariana. Estuvo casada primero con el *autor* Cristóbal de Avendaño, y después, hacia 1634, con Salvador de Lara, que sucedió á Avendaño en la *autoría*. La Candado murió entre los años 1636 y 1637.

Candamo (Francisco Antonio de Bances)

Nació en el lugar de Sabugo (Asturias) á 26 de Abril de 1662. Fué poeta oficial de la córte de Carlos II y autor de piezas dramáticas destinadas al recreo de S. S. M. M. ó á solemnizar los reales festejos. Murió el año 1704.

Escribió los libretos siguientes:

Como se curan los celos y Orlando furioso, zarzuela.

Fieras de celos y amor, ó cual es la fiera mayor entre los mónstruos de amor, zarzuela.

Canderroa (Bernardino de)

Canderroa, Alonso Vazquez y otros profesores iluminaron (desde 1514 á 1518) historias, figuras y adornos en el rico misal del Cardenal Cisneros, dividido en siete grandes volúmenes, que se conserva en la Catedral de Toledo.

Canderroa (Luis) Vid. **Candorroa ó Canderoa (Luis)**

Candi (Cándido) A. C.

Nació en Castellón de Ampurias (Gerona) el día 4 de Febrero de 1844. A los 10 años empezó el estudio de la música y á los trece suplía en el órgano de la iglesia parroquial de Ampurias á don José Anglada, presbítero organista, iniciándose después en la harmonía bajo la dirección del maestro Frígola, maestro de capilla en aquella época de la citada iglesia. Se trasladó á Barcelona allá por el año 1859 completando los estudios de harmonía, contrapunto, composición, fuga é instrumentación con el maestro de la Cap. de la Merced, D Bernardo Calvó y Puig y D. Antonio Rius, entrando de suplente de organista en la propia Capilla. En 1864 fué nombrado organista de la Iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor, de Barcelona, plaza que desempeñó por espacia de 18 años. En 1872 fué nombrado maestro y organista del Real Monasterio de Santa Clara, de Barcelona, cuyos destinos desempeñó hasta el año 1887 en cuya fecha pasó á ocupar los mismos cargos en la iglesia parroquial de San Jaime de la misma ciudad.

Es académico de número de la barcelonesa filosófico-científico de Santo Tomás, maestro honorario de la Sociedad de Conciertos de Barcelona y socio honorario de la Asociación Musical Barcelonesa: sócio de mérito del Círculo Católico popular, honorario del Orfeón de Bilbao etc. etc. Ha sido individuo de varios jurados nacionales é internacionales.

Entre las OBRAS RELIGIOSAS de este autor, figuran las siguientes *publicadas*:

Letrilla á María—España en Londres, canto de peregrinación—Letrilla *¡Oh María!—De profundis—Sacris solemnis—Salve Regina—Regina cœli—Lamentaciones* 1.ª, 2.ª y 3.ª de Jeremías *—Tota Pulchra—Meditación á Jesús Sacramentado—O Salutaris—¡A Monserrat! himno del milenario—Cántico de los Peregrinos teresianos—Plegaria á la Hija de Teresa de Jesús—Coplas del cor de Jesús—Bendita sea tu pureza—Inviolata est Maria—Stabat y Tantum ergo*—Letrilla, *Si con hermosas flores—El pellegrino á Lourdes—Cor dulce, cor amabile—El alma arrepentida á los Sagrados Corazones—España penitente al sagrado Corazón—Salutaciones* á la Virgen (ocho) *—A Bethlem*, villancico—*A María*, himno—*Idilio á María*, letrilla—*Colecció de cantichs religiosos pel poble, ab lletra de Mossen Jacinto Verdaguer (Comprende esta colección diferentes cánticos á una, dos ó tres voces y coro)*—*Cántichs del romeu á Montserrat* (Cinco números)—Colección de composiciones dedicadas á San José (publicada por los herederos de la viuda de Plá, Barcelona).

COMPOSICIONES PARA PIANO. *En Mayo*, recitado *—La ausencia—La filla del Marxant*, sobre motivos del canto popular de este título—*Editta*, fantasía—*Concepción*, nocturno—*Los quince abriles*, mazurka—Seis danzas—*¡Qué treta!* polka—*Sardana Llarga—Las auras de la montaña*, sardana—*Ronda nocturna—Primavera*, gavota.

COMPOSICIONES PARA PIANO Y CANTO. *Rimembranza*, valz idilio—*La Barretina*, canción—*Cerca de ti*, melodía—*Sospir d' amor—Cansons de la terra*, por Pelayo Briz (32 tonadas ó aires populares harmonizados por Candi)—*Cardó*, seguidillas—*Rosa marcida*, balada—*Pilar*, elegía—Dos Melopeas para piano y recitado: *El desamor, El placer fugaz—A Consuelo*, elegía.

COMPOSICIONES CORALES.—*Aplech á las Antunes*, coro descriptivo.

Además de estas composiciones ha escrito este autor otras muchas que se han ejecutado pero no han sido impresas. Figuran en esta sección la balada *Abdalá ó la torre de la Minyona*, antífonas, motetes, graduales, ofertorios, marchas religiosas, versillos para órgano, gozos, elevaciones, misas de gloria y de requiem, villancicos, responsorios, cantatas, marchas para bandas, sardanas para orquesta, fantasías, duos, trios, cuartetos, quintetos, sextetos para diversos instrumentos, etc etc.

Candiani (José)

«De México, actor de la compañía de los *Bufos habaneros* que tanto ha trabajado en nuestros teatros. Creó el papel de *D.ª Demetria Bacallao* en la piecesita *La Suegra futura*, en el cual era, realmente, inimitable Candiani ha muerto recientemente». (S. Ramirez, *La Habana Artística*).

Candoroa ó Canderroa (Luis de)

Ocupó la plaza de Martín de la Fuente en el magisterio de Córdoba en 14 Enero de 1523 hasta Abril del mismo año en que al parecer pasó á Valencia, entrando en su lugar Pedro de la Vega en 14 de Abril de 1523 al 30 de Diciembre de 1524.

Antes de dicha fecha había desempeñado el cargo de *Cantor* de la Cat. de Toledo, pues el cabildo de dicha Catedral expide á su favor una carta de pago «por las destribuciones que ganó como cantor en el tercio pasado que se cumplió en fin de Agosto á razón cada día de onze mrs. etc. Fecho á dos días de Septiembre de 1499 años».

(Vid. *Leg.º* 2.º *Arch. hist. de Toledo*).

Cano (.....)

Cooopositor de Juan Cepa en las oposiciones para la provisión del magisterio de la Cat. de Málaga, vacante por ausencia y dejación de Guerrero, en las cuales tomaron parte dicho Cano (no se expresa el nombre de pila) Ordoñez, Ravaneda, Galvez y Cavallos (ó Ceballos) El magisterio fué adjudicado según acta de 24 de Diciembre de 1554, á Juan de Cepa.

Cano (Julián G.)

Publicó:

Rimas líricas para los estudios del castellano, de la retórica y de la música en Escuelas, Institutos y Conservatorios Madrid, imp. de Angulo 1885, en 8.º.

Canobio (Carlos)

Primer violín en los teatros de los Sitios Reales. Los periódicos de los años 1771 y 1773, anunciaban los títulos de algunas composiciones de este autor.

Canora (Antonio)

El editor Don B Zozaya, de Madrid, publicó una polka brillante, *Gratitud*, firmada por este autor.

Cano y Curriela (Antonio)

Guitarrista. Nació en Lorca (Murcia) el 18 de Diciembre de 1811. Hijo de cirujano estudió la carrera de cirujía prontamente abandonada por la guitarra, aunque ejerció aquélla profesión durante algunos años en la ciudad de su nacimiento. Perfeccionó los estudios de su instrumento favorito en Madrid bajo la dirección del guitarrista don Vicente Ayala, imponiéndose en los de harmonía y composición con D. Indalecio Soriano Fuertes. En 1847 conoció al célebre D. Dionisio Aguado. Animado por éste emprendió un viaje por las principales capitales de España. En 1850 regresó á Madrid donde con el título de *La Guitarra*, publicó una colección de fantasías sobre motivos de ópera y un *Método de guitarra* que alcanzó boga y el favor de los aficionados. En 1853 pasó á Francia y en 1855 á Portugal, deteniéndose en las poblaciones más importantes de ambos países. De regreso á Madrid el Infante D. Sebastián, le nombró su profesor de cámara y custodio del archivo musical.

Después de haber fijado su residencia en Madrid, fué publicando algunas colecciones de composiciones suyas En 1874 fué nombrado profesor de guitarra del Colegio de sordo-mudos y ciegos, habiendo escrito para dicho colegio 24 *ejercicios* que sirven de ampliación al Método. He aquí el señalamiento de esta obra:

Método completo de guitarra con un tratado de harmonía aplicado á este instrumento—2.ª edición—Madrid, A. Romero: s. a. (1868?), 1 vol.

La primera data del año 1852.

En un discurso inaugural del Colegio antes referido (1) el Sr. Cano y Curriela hizo la historia (abreviada) de la guitarra ciñéndose, únicamente, á la parte moderna de dicha historia.

Publicó, además, en casa del editor Zozaya unos *Principios de guitarra* y unos rigodones, titulados: *Los Honderos mallorquines*.

Cano y Lombart (Federico)

Hijo del anterior, nació en Lorca el 10 de Diciembre de 1838. Fué discípulo de su padre que le enseñó á tocar la

(1) Curso de 1887 á 1888.

guitarra. En 1853 se dió á conocer en Valencia tocando en un concierto público su *dúo* del célebre Jors En 1861 emprendió un viaje artístico por España y Portugal.

Ha escrito para la guitarra buen número de composiciones habiendo sido premiada la que presentó en la Exposición literario-artística de 1885, celebrada en Madrid por la Sociedad de escritores y artistas.

Canongia (José Avelino)

Clarinetista virtuoso distinguido y compositor, nació en Oieras, en las inmediaciones de Lisboa, de padres españoles, el día 10 de Noviembre de 1784. En 1838 desempeñaba el cargo de profesor de clarinete del Conservatorio de Música de Lisboa. Dió conciertos en París y en Lóndres. Sus composiciones que consisten en conciertos con acompañamiento de orquesta, fantasías, variaciones, etc, fueron grabadas la mayor parte en París y en Lóndres gracias á la protección del célebre aficionado conde de Farrobo. Canongía que formó buenos discípulos, murió en Lisboa el año 1842.

Canongia (Ignacio)

Músico portugués descendiente de una familia de fabricantes de seda, de Manresa, según Vasconcellos. Sus aficiones le hicieron estudiar la música ignorándose donde la aprendió Hallábase en Lisboa cuando se inauguró en 1793 el teatro de San Carlos en cuya orquesta supo conquistarse, gracias á su talento, la plaza de primer clarinete. Aventajóle su hijo José Avelino, como clarinetista y compositor.

Cansino (Juan) A. C.

Autor de varias obras de música religiosa y profana cuya propiedad adquirió, según publicaron los periódicos, un editor de Madrid, en Mayo de 1878.

Pertenece á Cansino la siguiente;

Colección de cantos andaluces, la más completa de cuantas se han publicado—Barcelona, Andrés Vidal, editor.

Contiene: el *Vito*, el *Fandango*, el *Olé*, una *Rondeña* y una *Soledá* (sic).

Cantero (Emilio)

Organista. Murió de mano airada en Ávila el día 23 de Junio de 1787.

Cantero (Justiniano)

Bajonista de la R. C. de Madrid en Mayo de 1756.

Cantó (Antonio)

En 1878, dirigía la banda de música de Novelda (Alicante).

Cantó y Botella (Francisco)

Músico alcoyano descendiente de una familia de artistas que fundaron la sociedad *La Primitiva* compuesta de una sección de banda, otra de orquesta y una capilla volante. D. Francisco, padre de Cantó y Francés, fué maestro de su hijo y de casi todos los músicos alcoyanos de su época. Ejerció el cargo de director de dicha sociedad durante 52 años.

Falleció en 1886.

Cantó y Francés (Juan)

Nació en Alcoy (Valencia) el día 21 de Enero de 1856. Estudió con D. Francisco, su padre, y con D. Rafael Pascual. Fué monaguillo de la parroquial de Santa María. Su aplicación hizo que el clero y otras personas le concediesen una pensión con la cual pudo trasladarse á Madrid el año 1876, ingresando en la Escuela Nacional de Música Tuvo por maestro de harmonía á D. Miguel Galiana, en cuya asignatura obtuvo el primer premio en 1877. Durante este curso compuso una *Sinfonía* y una *Misa* á 4 voces y orquesta, obras que se estrenaron en Alcoy. Estudió, además, con el maestro Arrieta y con el profesor D. Damaso Zabalza, obteniendo en 1880 el primer premio de composición y en 1883 el de piano. La Diputación de Alicante premió la aplicación del jóven maestro pensionándole por 4 años.

Es considerable el número de obras que tiene publicadas, cuyo catálogo se haría interminable.

La *Sociedad de conciertos de Madrid* ha ejecutado un *Capricho instrumental*, un *Andante* y *Polaca* y una *Serenata española*, para quinteto de cuerda.

Para conmemorar el 4.° centenario del descubrimiento de América, la Sociedad protectora el *Dispensario de Alfonso XIII*, anunció un certámen que consistía en un *Poema sinfónico*, en 3 partes, basado en los hechos más notables de la vida de Colón. Los premios eran 3, uno de 5000 pesetas, otro de 2000 y otro de 1000. Cantó se apresuró á tomar parte en este certámen mereciendo el primer premio sólo de nombre, y digo sólo de nombre porque no encontró quien le diera las 5000 pesetas ofrecidas. Gracias que en una velada que se dió por el referido *Dispensario* en el teatro Real, se tocó su poema.

Su última producción es una *Misa* en *La* á 4 voces y orquesta.

Cantó desempeña en la Escuela Na-

cional de Música y Declamación, de Madrid, una clase de harmonía desde el año 1883

Ha publicado en casa del Sr. Zozaya las obras siguientes:

Dulce recuerdo, Mazurka.
Mazurka de Salón.
Album facil para piano, compuesto de 5 números.
Segunda Polonesa brillante, op. 14.
Marcha turca, capricho de concierto.

Cantó y Mendoza (Ricardo)

Organista. Nació en Salamanca el año 1843. En 1867 desempeñaba el cargo de organista de la Cat. de dicha ciudad.

Cañada (Bruno)

Hermano de Don Dámaso y músico de la Cat. de Salamanca. Vid. más detalles en el artículo Cañada (Dámaso).

Cañada (Dámaso).

En 1798 fué nombrado violin de baile del Príncipe de Asturias. Violin de la R. Capilla y Cámara desde 1802. Viola en 1814, separado en 1823 y jubilado en 1836.

Publicó:

Seis trios á dos violines y viola.—6 *sonatas para violin y bajo, de mucha ejecución.*—6 *cuartetos concertantes para violin, oboe, flauta, viola y violoncello.*

Todas estas obras *nuevas* de Cañada se anunciaban en 6 de Mayo de 1793.

Cañada tuvo cierta influencia en el desarrollo de la música de *camera* en España, y merece que sean ampliadas las anteriores noticias generales con las particulares é íntimas, por decirlo así, que se me acaban de comunicar mientras corrijo este pliego.

Nació en Salamanca en cuya iglesia catedral desempeñaba la parte de violinista Pongo en duda desempeñase ni siquiera como substituto, como se ha dicho, la cátedra de música de aquella Universidad.

Su primer nombramiento en Palacio fué como músico para baile de las Infantas. Ganó por oposición la referida plaza de viola de la Capilla. Más tarde fué nombrado músico de cámara. Hizo oposición á la plaza de viola al mismo tiempo que un D. Calixto (violin) Ambos tuvieron plaza. Perteneció á la orquesta del teatro de la Cruz en cuyo teatro era *Músico de decreto*, como se decia entonces.

Tenía un hermano llamado D. Bruno que fué músico de la Catedral de Salamanca y murió en Oropesa. Una hija de D. Bruno, que se llamaba D.ª María Jacinta (tocaba el piano y cantaba) casó con D. Luis Beldrof, hijo de un aposentador de Palacio.

Hijo de D. Bruno fué D. Simon Cañada, médico en Mósteles y en Oropesa.

D. Dámaso casó con D.ª Teresa Perrin. Del matrimonio tuvieron á D.ª Cármen nacida en Madrid el día 13 de Julio de 1807. Cantaba de contralto en las reuniones de casa Vacari (1).

El padre de D. Dámaso y D. Bruno, que era oriundo de Jaen, de la familia de los Gamir, se casó tres ó cuatro veces. Era muy pleitista y pleiteando perdió su fortuna. Era tambien músico de la catedral de Salamanca y tocaba el violin. No queria que sus hijos fuesen músicos y los matriculó para que siguieran estudios en la Universidad salmantina, donde á la sazón era estudiante, segun se me ha asegurado, Quintana, gran amigo de Don Dámaso, lo mismo que Don Alvaro Gómez Becerra

Los cuartetos que daba en Palacio Carlos IV, se componian de el mismo rey (violin), Vacari (violin), Dámaso Cañada (viola) y Brunetti (violoncello). Los ensayos se hacían en casa del Conde de Clavijo, que vivia en la calle del Amor de Dios, en cuya casa habitaba el cuarto bajo Brunetti, y allí llevaba Don Dámaso á su hija la niña Carmen, que empezaba á aprender música.

Hácia 1828 se daban tambien conciertos de cuartetos en casa de Don Indalecio Sanchez. Carnicero, después Bibliotecario de Palacio, tocaba el primer violin, Don Indalecio el segundo, Cañada solía tocar la viola y un tal Vargas el violoncello. Carnicero era discípulo de Don Dámaso, lo mismo que Juanito Ortega, hermano de Silverio Ortega constructor de violines y amiguísimo de Cañada.

La orquesta que se formó en Palacio fué en tiempos de Don Dámaso, quien contribuyó mucho á su formación, protegiendo y haciendo entrar en ella á varios artistas sus compañeros entre los cuales se contaban Andrés Rosquellas, violin primero, celebrado como concertista, Francisco Rosquellas, violoncello, Fornells, fagot, Jardin, flauta, Cruz, flauta, Sineo, trompa, y otros.

Hicieron creer al rey por sugestión de Beldrof, que una sinfonía que Cañada escribió para Palacio *tenía el Lairón* pero no hubo tal y la sinfonía se tocó á gusto de todos.

De Cañada se probaron en un ensayo

(1) Vacari casado con una hermana de Brunetti llamada Luisa, que cantaba muy bien, daba conciertos en su casa. Cantaba en ellos una Jesusa á la cual llamaban por su gracia en el canto, *el pajarito*: casó con D. Ventura Riador que fué Juez en Galicia.

en el teatro de la Cruz, el *Credo* de una Misa y una Sinfonía

Cañada huyó de Madrid por no servir á los franceses de José Napoleon y ya viejo no probaba bocado el dia dos de Mayo en conmemoración de los héroes mártires de la patria.

Salió de Palacio y la causa de su salida fué el decreto de Andújar por el cual echaron de Palacio á todos los liberales ó á los *doceañistas* entre los cuales se contaba nuestro Don Dámaso.

Era gran aficionado á la pesca y de esto le provino quedarse ciego. El mismo dia que murió Fernando VII le dió la *grippe* á Cañada, de cuyas resultas perdió la vista quedando ciego hasta su muerte, acaecida, segun me afirman, el año 1849. Vivió desde su vuelta á Madrid en tiempo de los franceses hasta su muerte, en la Puerta del Sol, número 7 cuarto 3.°, en la casa que fué de los frailes de la Soledad.

Cañada (José)

Padre de D. Dámaso. Violinista primero de la Cat. de Salamanca y substituto (?) de la cátedra de música de aquella Universidad. En los periódicos de Madrid desde 1786 á 1793 se leen anuncios de varias obras de su composición

Cañada (María Jacinta)

Hija de Don Bruno y sobrina de Cañada (Dámaso) Vid. el artículo dedicado á este artista.

Cañada y Perrin (Carmen)

Vid. el artículo destinado á su padre *Don Dámaso Cañada.*

Cañellas (Fray Francisco Javier)

De Igualada (Cataluña). Estudió música en Montserrat desde 1819 á 1822, bajo la dirección del P. Boada. Tomó el hábito de monje en el monasterio de Santo Domingo de Silos, donde desempeñaba el cargo de fagotista. Después sirvió algunos años la tenencia mayor de la iglesia parroquial de San Martín, de Madrid, hasta el de su fallecimiento, 1873.

Cañizares (Antonio)

En 1791 daba en Madrid lecciones de salterio.

Cañizares (José de)

Nació en Madrid, á 4 de Julio de 1676. Desde muy niño empezó á dar muestras de su ingenio para el teatro. En 1711 era teniente de capitan de caballos corazas Fué censor de teatros hasta 1747. Luego que obtuvo el retiro, su protector el duque de Osuna, lo colocó en la contaduría de su casa. Falleció el 4 de setiembre de 1750.

Acomodó á nuestro teatro algunas obras de Racine y Metastasio y escribió varios libros de zarzuela, óperas, comedias con música, etc, entre otras:

Accis (¿Acis?) y Galatea. La música de esta zarzuela es del maestro D. Antonio Literes.

Angélica y Medoro, zarzuela á la italiana, cantada en el Retiro por los cómicos españoles en 1724.

Apolo y Climene, zarzuela.

Clicie y el sol, id.

Milagro es hallar verdad, id, música de Coradini, cantada por la compañía de Manuel de San Miguel en el teatro del Príncipe en 1732.

Montes allana el desden, id.

Telémaco y Calipso, id.

Trató el mismo asunto que debian ilustrar más tarde D. Ramón de la Cruz y el maestro D. Antonio Rodrigez de Hita. *Briseida.* Léese en el manuscrito de esta obra que he visto:

Serenata armónica (en 2 actos) al estilo italiano intitulada La Briseida, *escripta por Don José de Cañizares puesta en música por Don Francisco Coradigni* (sic) *ejecutada* por la compañía de la G. Petronila Xivaja año 1745.—Personas: *Clearco* (Antonia de Fuentes)—*Briseida* (Sra. Leoneti)—*Antiline* (Isabel Camacho)—*Antenor* (Agustina Molina) *Fragatta* (Sra. Sánchez)—*Aquiles* (Juan Labenan, *sic*) *Piquette* (Francisco Rubert).

El libro de la tal *Serenata armónica* es un cien pies

Existe el folleto s. l. n. a. anónimo de una *Opera escénica* (sin título) de Cañizares, á la entrada de la Sra. D.ª Luisa Isabel de Orleans, duquesa de Montpensier, princesa de Asturias, Contiene además, el Entremés del *Hidalgo de la montaña.* Representóse este drama á la italiana—dice el folleto—en el teatro del Buen Retiro, año de 1723, en las bodas del Príncipe, después Rey, Don Luis I, con la Duquesa de Montpensier. En el *Fin de fiesta,* obra tambien de Cañizares, hizo el papel de montañes el célebre actor Damian de Castro.

De Cañizares son tambien las siguientes obras:

Fieras afemina amor, zarzuela á la italiana, cantada en el Retiro por los cómicos españoles en 1724. Se ignora el autor de la música.

Hay libro impreso de la Loa para esta zarzuela:

Loa para la comedia de Fieras afemina amor... que se representó en el coliseo del Buen Retiro, en celebridad de la Real aclamación del Rey nuestro Señor D. Luis I, que Dios guarde, el día 17 *de Abril de* 1724. (Conozco otra edición del mismo año, Madrid, por Manuel Román.)

Orden de la representación: *Fieras afemina amor...* comedia por Cañizares.—1.ª Jornada: *Entremés del Hostelero.*—2.ª Jornada: Baile con canto, por Francisco de Castro, María de San Miguel, Rosa Rodriguez.

Milagro es hallar verdad, ¿zarzuela? música de Coradini (Francisco), cantada por la compañía de Manuel de San Miguel en el teatro del Príncipe en 1782.

Los armónica para la zarzuela de *Júpiter y Semele*

El estrago en la finesa, Júpiter y Semele, zarzuela de D. Joseph de Cañizares.—(Al fin), Barcelona: en la imprenta de Juan Vaguer, año de 1431.

Pertenece también á Cañizares, el libro del siguiente:

Dramma Musico y ópera scenica en estilo italiano que en el coliseo del Real Sitio del Buen Retiro, ejecutó á sus expensas la muy noble, muy leal imperial coronada villa de Madrid en celebridad del feliz deseado Desposorio de los Serenísimos Príncipes de Asturias, siendo corregidor D. Francisco Antonio Vadillo, 1722—Orden de la representación: *Loa.—Opera scenica* deducida de la Andante Cavallería de *Angelica y Medoro*.

Cañizares (Melchor).

Nació en Segovia el año 1722. En 1872 fué nombrado tenor de la R. C. de Madrid.

Cañizares, (Serapio).

Músico mayor del batallon Elío, que en 1824 guarnecia la plaza de Alicante. Hizo oposición á la plaza de M. de C. vacante en la iglesia de San Nicolás de dicha localidad, en la cual tomaron parte, además, Don José Vasco y Don Calixto Pérez La plaza se dió á Vasco á pesar de que Cañizares y Pérez intentaron acreditar, segun se lee en el expediente de purificación no haber sido «milicianos voluntarios». Aunque Vasco no pudo eludir sus servicios en los milicianos, como la elección de este estaba acordada á *priori*, se acreditó que tan animoso servicio «lo practicó obligado por fuerza superior, pero que nunca salió ni hizo armas contra los realistas y que no se le notó exaltación por la nefanda constitución, etc.

Al parecer, Vasco, ni por su capacidad artística, ni por sus talentos musicales, era superior á Cañizares y á Pérez

Mi excelente amigo Don R. de A. me comunica sobre este artista la siguiente nota:

«Entre los papeles de música que fueron de mi difunto abuelo existen unos 6 *cuartetos*, para flauta, clarinete, trompa y figle, originales de Cañizares. No sé ni lugar de naturaleza, ni fechas de nacimiento y defuncion, y sospecho que debió de ser contemporáneo de mi abuelo (nacido á principios del siglo), y compositor (Cañizares) de buenas facultades.

«Los citados *conciertos* (Sinfonía-Aria obligada de flauta-Cavatina de trompa-Polacca de Clarinete-Aria de figle-Sinfonía) revelan buena inventiva melódica, aunque marcadamente influida por el estilo rossiniano. La factura, sin ser genial, no abunda en incorrecciones. Recuerdo, siendo muy niño, haber oido que Cañizares murió por habérsele *devanado los sesos*.

»Y no sé más».

Capdepon (Mariano). A. C.

Junto á Arnao debe figurar este autor, general de Estado Mayor, que ha publicado una serie de dramas líricos, aprovechados en gran parte por diferentes compositores españoles, para demostrar en la práctica las excelencias rítmicas y melódicas de la lengua castellana

El Cid, Roger de Flor, Escipión, El bandido, Mitridates, Raquel, El Comunero, Pedro Gil y Una venganza.

Capdevila (Fray Isidoro)

Nació en Sabadell (Barcelona) y estudió el violín y el órgano en el monasterio de Montserrat, donde murió á la edad de 71 años, el día 16 de Junio de 1802.

Capdevila (José)

Autor de un coro con acompañamiento de orquesta titulado: *Un amor perdut*, estrenado el 19 de Octubre de 1864 en el teatro Odeón de Barcelona.

Capdevila (Juan)

Profesor de la orquesta del teatro del Liceo de Barcelona, y director en 1863 de la banda de música del ayuntamiento de dicha ciudad, plaza ganada por oposición.

Capdevila (Pablo)

Profesor y concertista de flauta que en 1863 daba conciertos en Cataluña.

Capdevila y Suárez (Gregorio)

Nació en Vargas (Toledo) el año 1827. Estudió la trompa en el Conservatorio de Madrid, haciendo oposición á la plaza de este instrumento en oposiciones celebradas el año 1848 en la R. C. Perteneció á la banda del real cuerpo de Guardias Alabarderos, cuya plaza desempeñó muchos años.

Capell (Juan Bautista)

Nació en Torregrosa (Lérida). Murió en 1801. Fué bajo de la R. C. de Madrid.

Capella (Juan)

Presbítero. Nació en Esparraguera (Barcelona) Estudió música en Montserrat desde 1790 á 1805. Al terminar

sus estudios hizo oposición á la plaza de contralto vacante en la Cat. de Tarragona. Después obtuvo la de tenor de la capilla de las Descalzas Reales de Madrid, que desempeñó hasta su fallecimiento, día 5 de Noviembre de 1853.

Capella (Juan)

Músico de la Capilla de Juan I. En una carta de Juan I al vizconde de Roda, fechada en Barcelona el año 1388, se lee: «*Lo Rey*—Vezconte, vostra letra havem recibuda per en Johan Capella, de la nostra Capella, qui es vingut á nos ab Hanequi (1) ministrer darpa.»

Capellades (Fray José)

Natural de Martorell (Barcelona). Estudió música en Montserrat y tomó el hábito en 1627. Fué excelente músico, según Saldoni. Maestro de Teología y literato. Dejó manuscritas varias obras que fueron consumidas por el incendio del monasterio por las tropas extranjeras en 1811. Murió el día 1.° de Enero de 1688.

Capitán (Maestro) Vid. **Romero (Mateo)**

Capllonch y Rotger (Miguel) A. C.

Nació en Pollensa (Islas Baleares) el día 14 de Enero de 1861. Estudió piano y harmonía en la E. N. de M. y D. de Madrid. Reside ha muchos años en Berlín.

Capo (José)

Director de orquesta contemporáneo.

Capo Celada (Antonio)

Publicó:

Consejos sobre la declamación. Madrid, Imp. del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1865, en 8.°

Capo Celada, fué actor cantante de teatro y estudió en el Conservatorio de Madrid, desde el año de la fundación de este establecimiento, 1830.

Caprara (Joaquín)

Fué nombrado profesor de declamación del Conservatorio de Madrid el día 6 de Marzo de 1831.

Cappa (Antonio José)

Nació en Málaga el año de 1824. A la edad de 7 años empezó á estudiar la música con Don Mariano Reig, á la sazón M. de Cap. de la citada Catedral. Habiéndole oído tocar á los 14 años el piano Don José Balducci, maestro compositor de S. M. el Rey de Nápoles, influyó con su padre para que marchase con él á Italia con objeto de perfeccionar los estudios inaugurados con tan felices disposiciones. Pasado algún tiempo compuso é hizo representar en Italia una ópera sacra titulada *Il pianto d' Israel*, que fué bien recibida. Después de este ensayo siguió sus estudios viajando por Alemania, donde publicó algunas composiciones.

De regreso á España el año de 1848 hizo representar en el Liceo de Barcelona (2 de Diciembre) *Giovanna di Castiglia (Juana la Loca, primera reina de Castilla)*, ópera seria en 3 actos desempeñada por la Rossi-Caccia, la Salvini Donatelli, la Aleu-Cavalle, Bozzetti, Mitrowich y Vives. En Milán había conocido á la cantante catalana Doña Amalia Muñoz (después Muñoz de Cappa) con la cual pasó á Madrid, habiendo sido nombrado Cappa, según las noticias que nos comunica uno de sus sobrevivientes, censor del Conservatorio, cuyo cargo no quiso admitir encargándose de una escuela de canto aneja al teatro de la Zarzuela, á instancias de sus empresarios Don Joaquín Gaztambide, Don Fraucisco Asenjo Barbieri y Don Francisco Salas, cuyo cargo desempeñó algún tiempo, abandonándolo para trasladarse de nuevo á Milán en cuya capital hizo representar las óperas *Cristina de Suecia* y *la Belle celeste* dándose á conocer, además, como autor de varias piezas sinfónicas.

Asuntos de familia le llamaron á París y en 1860 anunciaba su llegada la *Revue et Gazzette musicale* presentándole como autor de algunas obras lírico-dramáticas y de un Oratorio titulado *El Diluvio*. Viajó al frente de una compañía de ópera por varias capitales de Francia y aceptó ventajosas proposiciones para un viaje á América, que realizó, invitándole para que en una de las más renombradas capitales fundase un Conservatorio, proposición que no pudo aceptar porque seducido per el renombre dejado en Europa, regresó á ella con su familia, estableciéndose durante alguna temporada en París, en cuya capital dió á conocer algunas de sus composiciones, que obtuvieron el honor de ser ejecutadas en el Conservatorio y en el *Cirque d' Hiver*. Muerto su padre, asuntos de familia reclamaron su presencia en Málaga en cuya población fué solicitado con verdaderas instancias para que se dedicase á la profesión, encargándose de la educación musical de los hijos de familias principales de la sociedad malagueña. Fundó en Málaga una sociedad de conciertos de la cual se habla aun con

(1) Hanequi ó Venegui.

elogio, y otra más estable, pues todavía permanece en pié, llamada *La Filarmónica*, que gracias al maestro Cappa ha influído con el tiempo en el desarrollo de la afición á la buena música que es característica de aquella región. El maestro Cappa murió por los años 1888 al 1890.

Caramuel de Lobkowitz (Juan)

Célebre teólogo, filólogo, poeta, músico y jurisconsulto. Nació en Madrid el día 23 de Mayo de 1606. Fué obispo de Campania (Nápoles) y de Vigevano (Milanesado), donde murió el 8 de Septiembre de 1682. Después de haber hecho brillantes estudios y adquirido grandes conocimientos en las matemáticas, la literatura y la filosofía, profesó la teología en Alcalá de Henares y tomó el hábito del orden cisterciense (1) en el Real Monasterio de la Espina.

Llamado á poco á los Paises-Bajos, tomó allí el bonete de Doctor en teología y fué sucesivamente ingeniero en las guerras que desolaban entonces á estas provincias, abate de Dissembourgo en el Palatinado, enviado del Rey de España a la corte del Emperador Fernando III, y capitan de los monjes regimentados del sitio de Praga en 1648. Con la paz de Westphalia volvió á sus trabajos apostólicos y fué nombrado por el Papa Alejandro VII para el obispado de Campania en el reino de Nápoles, y luego para el de Vigevano en el Milanesado.

Entre las numerosas obras de Caramuel se encuentran las siguientes:

Arte nueva de Música. Inventada año D C por S. Gregorio el Grande, Monje de nuestro Padre S. Benito, y después Pontífice Máximo. Desconcertada año M.XXII. por Guidon Aretino, religioso de la misma Orden, y Músico excelente en su tiempo. Restituida á su primera perfección año de M.D C.X, por F. Pedro de Ureña, Monje Cisterciense, hijo de nuestro real Monasterio de la Espina. Reducida á este breve Compendio año de M.D.C XLIV (sic) *por I. C. Religioso del mismo Monasterio. Prodiit Romæ apud Fabium de Falco, anno* 1669, (sic) in 4.° (2).

Ninguno de los biógrafos de Caramuel que han copiado á Fétis, ha notado el singular tino y acertado criterio del sabio musicógrafo belga.

Perfectamente rotulado el *Arte Nueva* de Caramuel, é indicada la fuente de un análisis del libro, que se halla en el *Giornale de' Letterati d'Italia* (1669, página 124), pasa á examinar la obra del conspicuo escritor músico, poco más ó menos en estos términos:

«Caramuel sentaba en esta obra que San Gregorio había descubierto la forma natural de la escala, y que Guido Aretino había falseado este sistema natural, reduciendo dicha escala á seis nombres de notas: refería enseguida que Pedro de Ureña (3) había puesto las cosas en su orden normal, añadiendo la séptima sílaba *ni* (sic, Fétis) á las otras seis, y demostraba que con esta adición las *mudanzas* eran inútiles». Y prosigue Fétis: «Godofredo Walther dice *(Musik-Lexik*, artículo *Lobkowitz)*, que se había publicado en Viena (1645), impreso por Cosmerovio, una edición anterior al libro de Caramuel. A esta noticia añade Forkel *(Algem. Litter. der musik*, página 270) que esta edición se titula: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Nova Musica.* ¿Se habrá equivocado en esta ocasión el sabio historiador de la Música, confundiendo la edición de Viena de la obra de Caramuel con el libro de Buttstedt (4)? Esto es tanto más verosímil, por cuanto el título *Ut, re, mi, fa, sol, la, Nova Musica*, no tiene sentido, ó si lo tiene es absolutamente contrario al objeto del libro, porque la *nueva Música* no consistía en la escala de seis sílabas, sino en la de siete: *ut, re, mi, fa, sol, la, ni* (sic Fétis): en tanto que el

(1) Congregación religiosa reformada por San Bernardo é instalada en Francia por Robert (1098), abate de Molesme, que con otros varios religiosos se retiró á Cister (Citeaux) á observar la regla de San Benito. Empezó á propagarse en España en el siglo XII.

(2) Véase *Mathesis Biceps. Vetus et Nova .. Campaniæ, in officina Episcopali Anno M.D C.LXX. Prostant Ludyuni apud Laurentium Anisson.* Después de la dedicatoria al D. D. *Ludovico Guillelmo de Moncada, Aragonis, Lyna et Cardona*, léese:

Ioannis Caramuelis | Campaniensium, et Satranienstum Episcopi, etc. *Opera omnia, quæ prodierunt in lucem: interferuntur etiam Libri aliqui, qui ultiman manum subjerunt, et lucem opportunam expectant.* Entre los libros *hispanici* publicados y relativos á la Música, figuran en este catálogo general de las obras del sabio Caramuel, *El Arte nueva de Musica . reducida a este breve compendio. año M.D C.X.LIV* (1664), que señalo en el texto, y la otra que va rotulada más adelante con el título: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Bi, Nova Musica.* (1645).

(3) El P. Arteaga asegura que «realmente Ureña es el inventor de la séptima nota de la escala y que la citada invención se halla en el compendio del sistema de Ureña, escrito y publicado en Roma, en lengua española, el año 1669. El libro se titula, dice en una nota, *Arte nueva de la Música*, etc., *por J. C.*; cuyo compendiador, añade, tengo motivos de creer que fuese el célebre monseñor Juan Caramuel.» (Véase Arteaga, *Le Rivoluzioni*, etc., vol. I, pág. 162). «Que el sistema músico de los antiguos españoles, dice Soriano Fuertes (V. *Música Arabe-Española*, página 65, nota), constaba de un eptacordo, parece confirmarlo las voces musicales *Vt, Re, Mi. Fa, Sol, La, Ba, Bi*, adoptadas por San Gregorio el Magno, según Ureña, y peculiar de los españoles por lo que se infiere del Sr. Cramuel (Caramuel quiso escribir). Con estas siete voces musicales, añade, y los ocho signos *C D, E F, G, A, B-cuadro*, dando una voz á cada signo formaban las escalas de modo mayor por *natura* y *bemol* en la forma siguiente: C-*ut*, D-*re*, E-*mi*, F-*fa*, G-*sol*, A-*la*, B-cuadro-*mi*, F-*fa*, G-*sol*, A-*la*, B-*ba*, C-*ut* D-*re*, E-*mi*, sin necesidad de trasporte.» ¿Y dónde está el *Bi*? ¿Acaso, en el B-cuadro-*bi*?

(4) Titúlase: *Vt, re, mi, fa, sol, la, tota Musica et harmonia æterna*, etc., etc. Erfurt, sin fecha, impresa probablemente en 1716, in 4.° de 23 págs. En la obra se preconiza el antiguo sistema de solmisación atribuído al monje de Arezzo, y se dice que encontraba acérrimos partidarios como el autor citado, quien dirigía sus invectivas al apologista de la solmisación moderna, Mathesson, mientras éste, con su grosería de forma literaria habitual, le contestaba en otro libro no menos curioso que el de su contrincante.

título de la obra de Buttstedt, *ut, re, mi, fa, sol, la, tota Musica*, dice lo que debe decir, pues que su autor afirma que *toda la Musica* está contenida en la escala de seis sílabas.»

De lo dicho se desprende que Walther no se equivocó, que Forkel confundió la edición de Viena de la obra de Caramuel con el libro de Buttstedt, y que Fétis, con su buen juicio, acertó lo que realmente era cierto, partiendo de la cita de Walther.

El rotulado exacto de la obra de Caramuel, cuya fecha cita Walther y adopta Fétis, es el siguiente:

UT, RE, MI, FA, SOL, LA, BI. *Nova Musica. Omnes Mutationes excludit. Singulas fides non duo, non tria, sed* unicum *nomen posse habere demonstrat. Cantum quem* Mollem *vocant, a* Duro, *calamo, et non sono differre evidenter ostendit: et tradit Methodum, quam una hora possit* (1), *qui polleat ingenio, perdiscere. Viennæ in Austria apud Cosmerovium an.* 1645, *in* 4.°

Después de este rotulado léese el siguiente comentario: «*Prodibit citò Tomus magnus de Musica Firma et Enharmonica, in quo multa ingeniosa, et curiosa ponuntur*» (2).

Se encuentran diferentes cosas relativas á la Música en el *Cursus Mathematici*, titulado *Mathesis Audax* (3), de Caramuel, (publicado en Lovaina año de 1642, en 4.°) y en su *Mathesis Biceps Vetus et Nova*. (Véase más adelante).

Publicó también un gran tratado sobre la poesía, en el cual habla varias veces incidentalmente de la Música y del Teatro, materia la última muy aprovechada por el famoso Corregidor Armona para redactar las *Memorias* (de su nombre) *sobre el Teatro*.

Véase, ahora, el señalamiento de la obra de Caramuel, titulada:

Mathesis Biceps. Vetus et Nova. (El orden de materias expónese en los siguientes tratados: ARITMÉTICA, ÁLGEBRA, COSMOGRAFÍA, MÚSICA, etcétera...) *Campaniæ, in officina Episcopali. Anno M.D.C.L.XX. Prostant Ludguni apud Laurentium Anisson.* Dos grandes volúmenes in fol.

En la *Meditatio Procœmialis* de tan voluminosa obra presenta Caramuel la tabla de *Æquisonantiæ Musicæ* (4) *per quinquaginta Octavas descendentes*. En el tratado de Logarítmica (Artículo VI), expone la teoría de los Logaritmos Enharmónicos. En el *Syntagma octavum* (Artículo XII, página 1,207, vol. II), trata *De Diabete Musico, seu Enharmonico*.

Para Caramuel la Música *est Ars canendi, et ab aliquibus dicitur Musathena*. Acepta y comenta las ideas de Alstedius (5). Expone la teoría de los intervalos en esta forma:

Octava.	2,	ad 1.
Quinta.	3,	ad 2.
Cuarta.	4,	ad 3.
Tonus major.	9,	ad 8.
Tonus minor.	10,	ad 9.
Semit. major.	16,	ad 15
Semit. minor.	29,	ad 24.

«*Ex his intervallis*, dice, *tria priora invariabilia sunt, et ideò vocantur* Perfecta: *qui enim* Quartam *volunt esse* imperfectam (tómese nota de este pasaje), *in lectione Veterum adlucinantur...*» Presenta la división de la Octava: «*Placuit sic*, añade, *Octavam dividere, Antiquis, et Iunnioribus multis subscribens; nam Toni minores reprobantur à multis, et majores à nullo. Interim, ut ingeniosus Lector, habeat utriusque Opinionis notitiam, Tabellam sequentem adjungo:*

MUSICA DIATONICA	MUSICA SYNTONICA
Vt – Bi: *Semitonium.*	*Semitonium.*
Bi – La: *Tonus major.*	*Tonus major.*
La – Sol: *Tonus major.*	*Tonus minor.*
Sol – Fa: *Tonus major*	*Tonus major.*
Fa – Mi: *Semitonium.*	*Semitonium.*
Mi – Re: *Tonus major.*	*Tonus minor.*
Re – Vt: *Tonus major.*	*Tonus major.*

A continuación presenta la teoría de Guido sobre el Canto gregoriano: «*Hæc Cantus in* Durum, *et* Mollem *divisio: et hæc tanta vocum varietas, et mutationum necessitas: et nonulla alia, quæ morantur Discipulos, et Artem difficilem reddunt*: ex errore manifesto *exoriuntur, quem Guido Bonatus in initio commisit*. Critica el sistema de exacordos (6) y si *debito*

(1) He aquí lo que dice Roel del Río (*Institución Harmónica*, pág. 86) al hablar del famoso Caramuel. «El Ilustrísimo Caramuel, honra de España, y de su religión cisterciense, admirable en la Enciclopedia de todas las Facultades Teóricas y Prácticas, hizo particular aplicación de la nuestra (la Música), y en un crecido volumen redujo á escuela sus preceptos, auxiliado de la Aritmética, en que fué diestrísimo; por medio de la cual no dudó ofrecer que la enseñaría en el término de ocho días.»

(2) Véase el catálogo de obras puesto al frente de la titulada: *Mathesis Biceps Vetus et Nova*.

(3) Tardísi publicó las *Memorie della vita di Monsignore Gio. Caramuel de Lobkowitz, vescovo di Vigevano* Venecia, 1760, in 4.°

(4) Pág. XLVI.

(5) *Scientiarum omnium. Encyclop.*, cap. 3, regul. I, pág. 617. a. La primera edición de esta obra, reimpresa varias veces, es del año 1,610.

(6) Porque es curiosa, vale la pena de extractar la opinión del abate Eximeno (*Del origen y reglas de la Música*), sobre el sistema de Guido: «La venida de los bárbaros á Europa fué la ruina de todas las artes, entre las cuales la Música no empezó á cultivarse hasta el siglo XI. Entonces un Benedictino de Arezzo, llamado Guido, restituyó y aun se propuso perfeccionar

modo tradatur (la Música) es hermosa, breve y facilísima Ciencia. Las cuerdas ó las voces son siete, et *singulæ* non nisi unicum nomem *habent*: *sunt enim earum nomina*, VT, RE, MI, FA, SOL, LA, BI.

En consecuencia de esto la escala del canto *(qui, cum unicus sit, non debet* Durus *nec* Mollis, *nec* Naturalis *appellari, sed* Cantus) es sencillísima y muy fácil. *Præter hæc pauca*, continua. *quæ in hac Nota II edifferentur, nulla alia necessaria sunt, ut ad Proxim Philomusus accedat: at hæc requirit, ut habeat securissimam aurem: vocem sonarum, quæ ab Hispanis* entonada *vocatur: Magistrum idoneum: ne alienos errores addiscat.*

Todas las ideas de Caramuel sobre la Música pueden expresarse en este axioma, repetido varias veces en el curso de su obra:
«*Musica, nec est Ars speculativa, nec factiva, sed operativa.*»

Caramuel repite algunas materias expuestas en otras obras en la titulada:

Architectura civil, recta y obliqua, etc; por Don Juan Caramuel Macip Cisterciense. Doctor y Profesor de Santa Theologia en la Universidad de Lovayna y ahora Arzobispo — Obispo de Vegeven, Conde de Zem, etc., del *Consejo de Su Magestad*, etc. ***En Vegeven.***—En la imprenta Obispal, por Camilo Corrado.—Año de 1678. — Tres tomos en fol.

En el tomo II, art. V. pág. 60 de esta obra, inserta Caramuel el compendio en 4.° publicado en lengua latina en Viena por Cosmerovio (1646), que después dió á luz en lengua castellana.

En la Biblioteca del Liceo de Bolonia se conserva un extracto manuscrito de la obra titulada:

Joannis Caramuelis Calamus ob oculos ponens *Metametricam* que variis currentium, recurrentium, *descendencium* nec non circumvolantium versuum *ductibus, aut. æri incisos, aut buxo insculptos, aut plumbo infusos, multiformes labyrinthus exornat. — Romæ, Febius Falconius excudebat, anno* 1663. En fol.

Data del año 1650 su importante *Rhythmica*, el gran tratado sobre poesía á que antes me he referido

En la Bib. Nac., se conserva la copia de una carta en latín, de Caramuel, fechada en Roma el 27 de Septiembre de 1659 y firmada: *Joannes Caramuel Episcopus Campaniensis.* Versa sobre insignificante asunto y cita el refrán *bien vengas mal si vienes solo.*

Como *addenda*, aclaración y rectificación de lo escrito, extracto una copia de lo que escribió el P. Maestro Sarmiento, benedictino, de Caramuel, en su obra manuscrita, titulada, *La verdadera patria de Miguel de Cervantes*: «Siendo yo de menor edad me aficioné tanto á leer las obras del Ilmo. Sr. D. Juan Caramuel, que con especial gusto, leí algunos tomos suyos, de *verbo ad verbum*, y otros á saltos. Noté, que á cada paso ponía alguna circunstancia de su vida. El gozo con que lo leia me imprimió en la memoria muchas de las dichas circunstancias. De manera que sé mucho, y evidente, de su vida, sin haber leído cosa alguna en vida aparte. En un rincón de no sé que tomo suyo, dice que sus padres vivían en Madrid, hacia la cantarilla de Leganitos. Al punto sospeché que estaría bautizado en esta parroquia de San Martín. Dicho y hecho.

»Tenía noticia previa por don Nicolás Antonio, que trató mucho á Caramuel, que éste había nacido en Madrid á 23 de Mayo de 1606. Registré los libros de esta parroquia, y en el de bautizados hallé la idéntica partida de que le habían bautizado en esta parroquia de San Martín, á 4 de Junio del mismo año de 1606 .. Después leí que había muerto en el Estado de Milán, siendo obispo de Vigevano á 7 de Septiembre de 1682 á la hora de víspera de Nuestra Señora. ...» «Su padre Lorenzo Caramuel Lobkowitz era de Bohemia y vino á España con el empleo de Ingeniero. Su madre se llamaba Catalina de Trisia, flamenca... En su puericia le enseñó su padre las matemáticas Pasó á Alcalá. Desde allí fué á vestir la cogulla blanca al monasterio de la Espina. Pasó á estudiar las Artes á Monte de Ramo en Galicia. Estudió la Theología en Salamanca, y fué su maestro el insigne Fray Angel Manrique. Después, por motivos que yo no sé, pasó á Portugal y desde allí á Flandes. Esto fué por los años de 1638, pues en este año imprimió en Bruselas un librito. Prohijóse en la Congregación cisterciense, y allí fué Abad. Después fué Vicario general de Praga. Aquí se palpa, que jamás pasó de los monjes negros á los blancos. Al contrario, después hecho

el sistema teórico de los griegos. Juzgó deberse poner por fundamento de la Música el tetracordo diatónico: pero advirtió que la modulación sale con más ó menos gusto, según el pasaje en que se coloca el semitono... Esta reflexión, acaso, le indujo á tomar por sistema fundamental el *eracordo* completo ó Sexta mayor *Sol, La, Si, Do, Re, Mi* en que se hallan todas tres especies de *tetracordos*. El canto siempre se ha enseñado sobre las cuerdas que respectivamente se han juzgado fundamentales, por cuya razón se solfea ahora sobre la Octava. Los griegos solfeaban sobre el tetracordo, y Guido, como buen filósofo, debía disponer su solfeo sobre el Exacordo...» Al hablar de los que critican á Guido, dice «que suponen en Guido las mismas ideas de la Música que se tienen modernamente, y para hablar de los antiguos es necesario dejar á un lado las propias ideas, y concebir las antiguas. No es mi ánimo declararme defensor del método antiguo de solfear — añade — pues, además de que es cosa de poquísimo momento, el sistema de la octava es más natural y más apto para explicar la teoría de la Música, etc.»

Abad de los dos Monserrates de Viena y de Praga; y que debia pasar de los blancos á los negros, por ser de negros esas dos Abadías, no quiso mudar el color de su cogulla, diciendo era variación accidental. Pasó á ser Obispo en el reino de Nápoles, en donde imprimió el año de 1572, su curso Mathemático, en dos tomos en fólio, titulado: *Mathesis biceps* »

Caranqui (Cristóbal de)

Hijo del cacique indio de este nombre. Cristobalito, así era llamado comunmente, tenia una voz hermosísima, y cantaba y tañía el órgano primorosamente. Se educó en el Colegio de San Andrés, que Fray Francisco Morales fundó en Quito, prescribiendo la enseñanza que había de darse á los indios de dicho colegio, y que conforme á sus instrucciones redactadas en 1553, decía en esta forma: «Enseñaréis á los indios á ser cantores y tañedores, y demás oficios, etc.»

Carau (Juan)

Según una lista de la capilla de Felipe II, fechada en 1586, Juan Carau figura entre los *cantores nuevos* que servían en dicha fecha «á los gajes de la casa de Borgoña.» Reaparece su nombre en las listas de 1588, 1593, 1598 y 1599. Consígnase en las listas la muerte de este cantor, acaecida el 16 de Septiembre de 1605.

Carbonell (José)

Cantante tenor. En Mayo de 1865 cantó de primero en el teatro Principal de Barcelona.

Carbonell (Joaquin)

Violín de la catedral de Segorbe en Agosto de 1762; fué elegido para la Capellanía de *hebdomadario* ó *domero* vacante, en 1.° de Junio de 1768, con las siguientes obligaciones, además de las de su Capellanía: cantar de primer tenor y suplir los instrumentos, que según insinúa en su memorial, «sabe tañer, y enseñarlos á los infantillos y dependientes de esta Catedral; asignándole de salario 30 libras que se le rebajarán á voluntad del Cabildo si no cumple con su obligación.» Le sucedió en 13 de Noviembre de 1780 Miguel Cebrian.

Carbonell (Juan)

Nació en Manresa (Barcelona), estudió música en Montserrat en donde tomó el hábito de monje en 1647. Fué bajonista celebrado. Murió en dicho monasterio el año 1674.

Carbonell (Pedro Miguel)

Archivero del rey, notario público de Barcelona y cronista catalán (hacia 1437-1513), tradujo del francés, adicionándola, una *Danza de la muerte*.

Existe en catalán una composición de este nombre y una continuación de ajena mano. (Vid. *Opúsculos inéditos de Pedro Miguel Carbonell*, por don Manuel de Bofarull, II, 259 y sigs). Don Manuel Mila estudia esta *Danza* y pregunta si se representó la *Danza de la muerte* en Cataluña. (Vid. *Obras completas*, Tomo VI).

Carbonell (Ricardo) A. C.

En los Juegos Florales de Sevilla celebrados el año 1875, obtuvo mención honorífica una composición musical de este autor, que ha publicado otras en Barcelona

Carbonell y Villar (Manuel) A. C.

Cantante barítono. Nació en Alicante el 1.° de Enero de 1856. Estudió el canto, bajo la dirección del maestro Inzenga, en el Conservatorio de Madrid, obteniendo el año 1880 el primer premio.

Se ha dedicado con aceptación á la ópera y á la zarzuela.

Carcolé (José)

Maestro de capilla de fines del siglo pasado y principios del siguiente.

Cardeira (Fray Luis)

Nació en la feligresía de Nuestra Señora de las Nieves, (Beja, Portugal) en 1585. Estudió con los PP. de la Compañía de Jesús. El año 1601 partió para las Misiones de India en donde permaneció diez años Fué martirizado atrozmente por el emperador de Etiopia el 13 de Abril de 1640. Era hábil en el manejo de diversos instrumentos musicales.

Cardellach (Fray Miguel)

Nació en Tarrasa (Barcelona). Fué fraile, maestro de novicios y Prior mayor en el monasterio de Montserrat. Escribió un *Tratado del modo de asistir y ayudar á misa y sobre los costumbres de la casa* Era músico distinguido y tocaba con primor el órgano y especialmente el violoncello. Murió en 8 de Junio de 1809.

Cardellach (Gabriel)

Presbítero. Nació en Tarrasa (Barcelona) en 1788. Estudió música en el monasterio de Montserrat y fué maestro de capilla y organista de la iglesia parroquial de aquella población. Com-

puso varias obras religiosas y murió en 20 de Septiembre de 1819.

Cardenal (Ignacio) A. C.

Organista de la Catedral de Astorga. Nació en Torremocha de Aillon. Entró de tiple, á la edad de siete años, en la Catedral del Burgo de Osma, en donde permaneció en el colegio de niños de coro de aquella catedral hasta la edad de 25 años, siendo su maestro don Damián Sanz, organista de aquella Catedral. Terminados sus estudios con el maestro E. Barrera, maestro de capilla de la de Burgos, fué después Beneficiado Organista por oposición de la de Santo Domingo de la Calzada, y ahora lo es actualmente de la de Astorga.

Cárdenas y Gijón (Francisco de)

Natural de Ciudad-Real, bautizado en 10 de Agosto de 1660. En 3 de Noviembre de 1673 se le dió posesión de la plaza de seise en la Cat. de Toledo. En 23 de Noviembre de 1680 fué recibido por organista de dicha catedral, cuyo cargo desempeñaba todavía el año 1713.

Cárdenas Saavedra (Luis)

Con fecha 16 de Julio de 1591, se encuentra en los archivos del Ayuntamiento de Caracas, la autorización para establecer una contribución de cincuenta pesos, con el fin de subvencionar al profesor don Luis Cárdenas Saavedra, que propuso al dicho Ayuntamiento establecer una escuela, y entre las materias de enseñanza, figura el *canto llano*.

Cardillo Villalpando (Doctor Gaspar)

Publicó:

Interrogationes naturales, morales, etc. Mathematicæ.. Compluti: Excudebat Joanes Gratianus. Anno 1573, en 8.º Los últimos tres fols. tratan de música.

Cardona (Francisco)

Opositor á la plaza de organista de la Cat. de Barcelona, vacante por fallecimiento de don Mateo Ferrer (1864).

Cardona (José de)

Conde de Monte-agut. *menino*, paje y escolán del colegio de música de Montserrat, á mediados del siglo XVII.

Cardona (Juan de)

Capitán general de Felipe II en las galeras de Sicilia, y después Virey de Navarra. En su niñez estudió música en Montserrat, donde tomó el hábito de Escolán: quiso ser enterrado en el monasterio en donde todavía se conserva la losa funeraria en que descansan sus restos.

Cardona (Luis de)

«Músico de la Santa iglesia de Cádiz. En 1579 compuso el *Pronóstico á lo natural de este año.*» La noticia es de Saldoni.

He aquí el título exacto de esta obra.

Pronóstico á lo natural del año 1579. *Compuesto por Luys de Cardona, músico de la Sancta Iglesia de Cádiz. Dirigido al illustre señor Pedro del Castillo Juez de Indias en la Ciudad de Cádiz.* (Al fin) *Impreso en Sevilla en casa de Hernando Diaz en la calle de la Sierpe. Año MDLXXIX —Ocho hojas en* 4.º

Al año siguiente publicó el

Pronóstico á lo natural de lo que ha de suceder en este presente año bisextil de mil et quinientos y ochenta, contando el año solar y Astrologal, etc. Compuesto por Luys de Cardona, 1580. (Escudete del impresor Fernando Maldonado, de Sevilla). *Son* 12 *hojas en* 4.º *sin pie de imprenta.*

Cardona (Fray Marco de)

En la *Lista de remuneraciones propuestas por los Jerónimos del convento de Yuste*, redactado después de la muerte de Carlos V, se dice de Fray Marco: «A Fray Marco de Cardona (del convento de la Muerta de Barcelona), que vino aquí al tiempo que S. M., y ha servido de *contrabajo* (bajo) y encañar y adrezar los jardines en que ha tenido contínuo trabajo, sesenta ducados.»

Cardona (María de)

Marquesa de la Padula, muy gentil rimadora y hábil música que floreció en el siglo XVI. Fué celebrada por Gutierre de Cetina en el soneto que empieza: «Ilustre honor del nombre de Cardona,» que le atribuye Herrera en sus *Anotaciones*. La vida de la marquesa de la Padula fué sumamente accidentada. Prometida á Antonio Guevara, conde de Potenza, no pudo casarse con él porque fué muerto en una pendencia por Alfonso de Avalos, marqués de Pescara, en tanto que Nápoles era asediada por Lautrech. Casó con Artal de Cardona y en 1540, contrajo segundas nupcias con Francisco de Este, hijo natural de Alfonso, duque de Ferrara. Sostuvo correspondencia literaria con los hombres más célebres de su tiempo, siendo muy elogiada por su gran talento de cantante y música.

Cardona (Fray Mateo)

Maestro de Cap. del Escorial hacia 1720.

Cardona (Fray Matías)

Tocador de bajón y oboe, y compositor, nació en Valls (Tarragona) el día 13 de Diciembre de 1698. Llamóse en el siglo. Matías Cardona y Francesch. Su padre, Matías, era *pelaire*. Tomó el hábito en el Escorial en 26 de Junio de 1721. Profesó en 4 de Octubre del año siguiente y murió en 19 de Julio de 1755.

Cardona (Rafael de)

Hijo del conde de Prades y heredero de sus Estados.

Estudió música en la escolanía de Montserrat.

Cardona (Remigio)

Profesor de flauta del Liceo filarmónico barcelonés en Junio de 1864.

Cardona y Espinola (Juan de)

Hijo segundo del duque de Cardona, marqués de Priego, conde de Ampurias, de Perales, etc., estudió música en el colegio de escolanes de Montserrat, por el año 1736.

Cardoso (. . . . .)

Pianista y discípulo del Seminario musical de Lisboa, más tarde Conservatorio real de Música. Vivía por el año 1820.

Cardoso (José Marqués) Vid. **Marqués Cardoso (José)**

Cardoso (Manuel)

Capellán de don Juan III, de Portugal, oriundo de Lisboa, en donde nació á mediados del siglo XVI.

Publicó:

Passionarum juxta Capellæ Regiæ Lusitanæ consuetudinem. Accentus rationum integre observans. Leiriæ, por Antonium Marit, 1575, en fol.

Sólo estas palabras dedica Vasconcellos *(Os musicos portuguezes)*, á Cardoso y á su celebrado *Passionarium*, cuyo título dice así:

Passionarium juxta Capellæ regis Lusitaniæ consvetudinem: accentus rationem integre observans. Per Emmanvelem Cardosvm ejusdem Regis Capellæ Archipræcentorem et Leiriensis Thesaurarivm. (Lamina que representa el Calvario). Leiriæ excudebat Antonius a Mariz, cum Reuerendo Dom. Gasparis Casalii eiusdem ciuitatis Episcopi sanctæ etiam inquisitionis facultate. Anno 1575, en fol.

Al fol. vuelto de la portada la *aprobación*, que dice:

«Lecenceado Martim Vaz de Meyra, preuisor, & vigayro geral em este bispado de Leiria pelo muito illustre & reverendo senhor dom Gaspar do Casal Bispo da dita cidade &. Faço saber que sendo impresso na dita cidade por consentimento do dito senhor Bispo, este liuro das paixões, lamentações, lições, & orações da sesta feira da semana santa, & inuitatorios de todo o anno, com emmendas da cantoria dos sobre ditas cousas, ora nouamente feyta por Manuel Cardoso, Chantre da capela del Rey nosso senhor, & thesoureiro da Sé d'esta cidade, aprouada pelo segundo concilio prouincial de Lisboa. O dito senhor bispo me commeteu que reuisse a leitura das ditas couas: a qual eu reu & achai estar conforme ao missal da impressam de Plantino, & ao breuario que nouamente forão ordenados y impressos, por decreto do sagrado Concilio Tredentino, excepto algumas erratas que abaixo d'este vão declaradas, para se emendarem cada un dos ditos liuros & por certeza fiz este por mim assignado oje vinte cinquo de Janeiro de 1575 Annos, Martin Vas de Meyra.»

Al fin la indicación del día exacto en que el autor puso término á su obra.

Emmanuel Cardosus supradicta faciebat vigesimo tertia die mensis Januarii in ciuitate Leiriensi. Anno a Christo nato 1575.

Firma una de las aprobaciones de la obra, el famoso Duarte Lobo que se declara maestro de la Seo de Lisboa y fecha la aprobación en 20 de Julio de 1574.

Se cita equivocadamente una edición del *Passionarium*, hecha en Coimbra por Antonio de Mariz en 1593. Al parecer se ha confundido con el *Processionale ex rito missalis ac breviarii quæ Sacrosancti Concilii Tridentini sunt edita*, de Fray Estevao, de la capilla de la Orden de Christo, de Thomar que publicó completamente reformado el libro de Cardoso, titulando la edición:

Liber passionvm et eorvm quæ a dominica in palmis vsque da Vesperas Sabbathi sancti inclusive cantare solent... Lisboa, typographia de Simão Lopes, 1595.

Después, en hoja suelta, se halla esta declaración:

«Supra scripta invitatoria totius anni, matitunali officio deseruentia: iuxte sacro sanctæ Romanae Ecclesiae & ordinem & consuetudinem á tenebris in lucem reuoçata, acentus rationem integré obseruantia, necnon antiquam illam intonationem inuitatoriis deseruientem perpetuo custodientia: Emmanuel Cardoso Regalium Sacrorum Archipraecentore, & almae Leiriensis Ecclesiæ Thesaurario authore.»

De la descripción que antecede se deduce que el libro no fué transcrito sino indudablemente impreso en Leiria, cuando menos esto cree Barbosa Machado. Siendo así no deja de extrañar que Tito de Noronha en sus *Annaes da typographia portugueza no seculo XVI* dejáse de mencionar Leiria como una de las ciudades que en aquel período recibiese los beneficios del invento de Guttemberg En la misma omisión incurrió Martim de Carvalho en sus estudios sobre la *Imprensa en Coimbra*.

¿Sería el *Passionarium* de Cardoso una obra original inspirada ó perfeccionada en otra más antigua? Las palabras del licenciado Meira autorizan esta hipótesis que no me atrevo á confirmar faltando datos positivos. Barbosa describe un *Passionarium* de Juan Fernández Fermoso, impreso treinta y dos años antes, en 1543, por Luis Alvarez. Debe de ser error porque no se conoce tipógrafo de este nombre en el siglo XVI. Barbosa confundió sin duda á Luis Alvarez con Luis Rodríguez.

Fray Estevao al reeditar, completamente corregido el *Passionarium* de Manuel Cardoso, califica á su colega de *egregio e curioso musico*. No se sabe de cierto en que año falleciera Cardoso, pero fué indudablemente entre los años de 1575 y 1594 Cardoso dirigió también, por lo menos la parte musical de la edición del *Missale Romanum*, impreso en 1575 por Antonio de Mariz. Al fin de esta edición, se lee en hoja suelta:

«Cantandi praefationes modum svaviter: Emendatus intonandi modus im praefationibus cantandis allisque quam plurimis, incipit, ordine etiam & regulis illustratus, ac in dictionibus accentusrationem integrè obseruans iuxta Sacrosantae Romanae Ecclesiae consuetudinem, Emmanuel Cardoso Regalium Sacrorum Praecentore, & almae Leiriensis Ecclesiae Thesaurario Authore.»

Barbosa Machado, biografiando á un músico notable del siglo XVII, Manuel Pousam, dice que profesara en el convento de la Gracia el 6 de Mayo de 1617, falleciendo el 17 de Junio de 1683, casi á los 90 años. Entre las obras que le atribuye, menciona una con el título de *Liber Passionum et chorum*, impresa en Lyon en 1576. Si no hay equivocación en la fecha, hay de todos modos anacronismo. Es muy posible que la fecha exacta sea la de 1676.

Aprovecho los anteriores datos de una serie de artículos publicados por el Sr. Souza Viterbo con el título de *A musica em Portugal no seculo XVI, apontamentos para a sua historia*

Cardoso (fray Manuel)

Dice Vasconcellos en su Dic. *Os Mus. Portuguezes*:

«Fraile del orden de los Carmelitas calzados, cuyo hábito vistió el 5 de Julio de 1589. — Fué el más célebre organista y contrapuntista que existió en su tiempo en Portugal y Castilla (Castro, *Mappa de Portugal*, vol. II, página 351), maestro de capilla de Evora y discípulo del Seminario musical de la misma ciudad. Hijo de Francisco Vaz é Isabel Cardoso, nació en 1569 en Fronteira de Alemtejo. La reputación de excelente músico é insigne organista que gozaba en Portugal, aumentóse después del ofrecimiento que hizo personalmente á Felipe IV de España de un libro de Misas cuyo monarca gratificó generosamente á Cardoso nombrándole, además, maestro de su capilla (1).

«Un compositor tan distinguido no podía escapar fácilmente á la atención de Juan IV, que honró al artista visitándolo varias veces ó llamándole para consultarle sobre asuntos musicales Fué extremadamente modesto, cualidad tanto más de apreciar cuanto es rara aun en artistas de cierto orden. Acrecentó los títulos mencionados con los de Sub-Prior del Convento de Lisboa, Maestro de Capilla del mismo, y el de Definidor de su orden en 1628 y 1647

«Cuando Don Juan IV tuvo la idea de adornar la Biblioteca Real de Música con los retratos de los más célebres compositores portugueses, colocó en lugar preferente el de Cardoso..... Murió á 29 de Noviembre de 1650 siendo sepultado en el antiguo cementerio del convento de Lisboa con el siguiente epitafio:

«Aqui jaz o P.e Manoel Cardoso, Mestre e Vardo insigne na Arte da Musica.»

«Compuso:

1) *Livro de Magníficas a 4 e 5 vozes.* Lisboa, por Pedro Craesbeck, 1613. Fol. gr.

2) *Livro de Missas quaternis, quinque et sex vocibus. Olyssipone apud Petrum Cræsbeck*, 1625 Fol. gr. — Dedicado al Duque de Barcellos, después Don Juan IV.

3) *Missæ quaternis et sex vocibus, liber secundus. Olyssipone apud Laurentium Cræsbek*, 1636. — Ofrecido al mismo príncipe siendo Duque de Braganza.

4) *Missæ B. Virginis quaternis et sex vocibus, liber tertius ad S. C. R. Majestatem Philippi IV, Hispaniarum Regis ac novi Orbis Imperatorem.* Por el mismo impresor, Lisboa, 1646. Fol. gr.

«Una de las Misas de esta colección compuesta sobre las palabras *Philippus Prudens* puede considerarse sino como su primera, á lo menos como una de sus mejores composiciones (Pedro Diniz, *Das Ordens religiosas em Portugal*).

(5 *Libro que comprehende tudo quanto se canta na Semana Santa.* Lisboa, por Lorenço Craesbek, 1648. En fol.—Ofrecido á Don Juan IV.

«La Biblioteca Real de Música, posela

(1) Supongo que este nombramiento sería honorario, pues que yo sepa, no ha figurado jamás Cardoso en la Cronología de los maestros de la Real Capilla.

entre otras muchas obras de este autor, las siguientes manuscritas:

6) Cinco *Misas*.
7) Un *Magnificat*.
8) Dos Himnos.
9) Una *Antífona* á diversas voces.
10) *Misa* á 10 voces.
11) *Misa* á 9 id.
12) Dos *Villancicos de Navidad*, el primero á 3 voces y el 2.º á 6.

«Compuso también *Psalmos*, *Responsorios* á diversas voces, *Lecciones del Oficio de Difuntos* y los célebres *Motetes* que solían cantarse en Lisboa durante los *Passos* á mediados del siglo XVII.

«Manuel de Faria hablando de este artista en una de sus obras, dice:

Desde el Carmelo altísimo el Cardoso que excede al gran Ruger (1), *se le acompaña.*

Caresmar (Jaime)

Escribió:

De primitiva liturgia, seu Missa hispano-gothica, ac primæ gallicana. Ms. inédito.

Señaló el P. Villanueva este Ms. existente en uno de los XVIII volúmenes de obras de Caresmar, que se conservaban en el monasterio de canónigos Premostratenses de Bellpuig de las Avellanas. Caresmar vivió á principios del siglo pasado y murió el año 1791.

Cariñena y Salvador (Benigno)

Nació en Calahorra el 13 de Febrero de 1829. Desde la edad de 7 años ingresó como infante de La Seo en la Capilla de Zaragoza. Cursó con el maestro Olleta la harmonía y contrapunto. En 1858 hizo oposiciones al magisterio del Pilar. Ganólas y renunció á la plaza porque el que debía desempeñarla obligábase á abrazar la carrera eclesiástica. La Junta parroquial de San Pablo de la misma ciudad le ofreció la plaza de organista, mientras desempeñaba en la Seo la plaza de primer violín de la Capilla. En 1885, fué elegido para dirigir la sociedad de conciertos que había de actuar en el Teatro Pignatelli. En 1886, (27 Agosto, fué atacado de repente de congestión cerebral falleciendo á los pocos instantes.

Citanse entre sus mejores composiciones: 2 *Salves*, unas *Vísperas* con orquesta: 3 Misas compuestas los años 1864-66: un *Miserere* (á 4 y orquesta): una Misa de *Requiem* en re menor y unas *Lamentaciones* para los maitines de miércoles y jueves santo.

Reputado en el género religioso quiso probar sus facultades en el lírico-dramático, escribiendo las zarzuelas *Arte y Amor* y *Al Africa*, que fueron acogidas con benevolencia pero que *sotto voce* se tildaron de *sacristanescas*.

Carleval (Gabriel)

«Gabriel Carleval da Conca,» (Cuenca). En estos términos figura el nombre de este *cantor* de la Capilla Sixtina en el *Catalogo de Nomi* etc., de la obra de Adami da Bolsena *Osservazioni* etc., 1711. Figura en el referido Catálogo como anterior al pontificado de Paulo IV, es decir, que sería contemporáneo de Cristóbal de Morales, Pedro Ordóñez, Juan Sánchez, Francisco Bustamante, Juan de Figueroa, Cristóbal de Ojeda, Juan de Paredes y Francisco de Priora, cantores españoles de la capilla pontificia en la época citada.

Carlos (Fray Tomás).

Carmelita organista, nacido en Murcia el día 24 de Diciembre de 1712.

Carlos I.

Virtuoso, compositor y protector ilustrado de la música y los músicos, hijo mayor de Felipe, archiduque de Austria, y de Juana, Reina de Castilla, á quien sucedió en 1517, aunque nacido en Gante, merece ocupar una página gloriosa en un DICCIONARIO consagrado á la bibliografía y á la biografía de músicos españoles. El distinguido musicógrafo Vander Straeten ha agotado la materia considerando á Carlos el de Gante bajo aquellos aspectos y el *internacional* por decirlo así de la influencia ejercida por el soberano en el desarrollo del arte neerlandés y el español. Vid su notabilísimo estudio *Charles-Quint musicien* (Gand, Librairie de Jules Vuylsteke, 1894 (2) en el cual llega á estas conclusiones inspiradas por el criterio y la lógica del historiador: «La Neerlandia se ha ilustrado brillante y musicalmente por todo el suelo ibérico y la España musical ha sabido conquistarse una parte bastante bella y bastante gloriosa para despertar no pocas envidias. No ha necesitado rebajar el genio flamenco para elevar el suyo propio»..... «Un *Summum* se realizó cuando las capillas ibérica y neerlandesa pudieron coexistir sin estorbarse, afirmando cada una su individualidad».

Carlos *el arpista* (Don)

«Con una cabecita, que por lo pequeña parecía de Ajos, se divisaba *Don*

(1) Se refiere al neerlandés Felipe Rogier.

(2) Traducido y publicado por mí en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*. Vid. núm. 156 y siguientes. Año VII (1894).

Carlos el Arpista, muy gentilhombre, porque es *escuder* (1), y se precia de acompañar voces; éste como es músico, dijo al Títere, creo que su cabeza la ha hurtado á algún mástil de cítara; no ven que entonado y embelesado viene, componiendo el *tono* que por asunto le han dado en la Academia; á cada punto viene tropezando, pero no es mucho que en su música hay muchos altos y bajos; para la Academia ha escrito por obligación, pues es deuda suya, porque á él le toca, más no son versos los que ha escrito, porque lo que él compone es otro cantar. Pedro Saul, á quien todos conocemos por dignísimo Arpista de la Capilla de los Ciegos, ha dado en perseguirlo, como es del mismo oficio, y dice que es el mayor músico, y como esto del Arpa quiere uñas, alega Saul en su favor, que él tiene más uñas que *Don Carlos*, y aun más que la mayor dificultad: pero con licencia del Señor Pedro Saul, aunque más apriete la clavija, no se puede negar que la destreza natural y arte de *Don Carlos* es mucha, porque

Suspensión del globo azul
toca en sonorosa lid
Arpa, no como David,
pero mejor que *Saul*.

Vid. *Lira Poética del Licenciado Vicente Sánchez*. Zaragoza, 1688, en 4.° página 36.

Esto es de un *Vejamen* que el mismo Sánchez hizo en una academia celebrada en Zaragoza en casa del Duque de Ciudad Real, Príncipe de Esquilache, Virey y Capitán general del reino de Aragón, allá por los años 1670.

Carmena y Millán (Luis) A. C.

Aparte de otros estudios de crítica musical de menor cuantía, publicó:

Crónica de la Opera Italiana en Madrid, desde el año 1738 hasta nuestros días por..... *con un prólogo histórico de Don Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid, imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878. Un vol. en 4.° de LX 451 págs.

Carmo (Antonio de)

Da noticias de este músico portugués, Volckmar Machado en su *Collecçao* de Memorias, pág. 288, diciendo que fué maestro del pintor Antonio Fernández Rodríguez.

Carneiro (Fray Manuel)

Del orden de los Carmelitas, natural de Lisboa y excelente organista. Profesó á 20 de Mayo de 1645 y murió 50 años después, á 29 de Agosto. Fueron sus padres Antonio Carneiro y Ana de Figueiredo.

Compuso:

1) *Responsorios y Lecciones de Maytines* del *Sábado Santo*, á 2 coros.
2) *Responsorios de los Maitines de Pascua*, á 2 coros.
3) *Misa de Difuntos y las primeras Lecciones de cada Nocturno* á 2 coros.
4) *Psalmos, Motetes y Villancicos*, á diversas voces.

Carner (Sebastián) A. C.

Publicó:

Tratado de Arte dramático, precedido de un Prólogo de D. Francisco de A. Rierola. — Barcelona..... 1890.

Carnero (.....)

Tiple con 2,190 reales de sueldo, que formaba parte del personal de la cap. de música de la Catedral de Santiago, en 1793, siendo maestro D. Melchor López.

Carnicer (.....)

Primer violinista con 5,000 reales de sueldo, que formaba parte del personal de la cap. de música de la Cat. de Santiago, en 1793, siendo maestro D. Melchor López.

Carnicer (Fernando)

Nieto del compositor D. Ramón. Es discípulo de la E. N. de M. y D., donde estudió piano, órgano, harmonía y composición, ganando en todos los cursos escolares premios y recompensas. Se dedicó durante algún tiempo á la enseñanza, especialmente en el Instituto Libre consagrado á este objeto. En los concursos para las plazas de pensionados de la Academia Española, instituída en Roma, obtuvo el año de 1894 una plaza. Continua actualmente sus estudios en dicha capital.

Carnicer (Miguel)

Natural de Tárrega (Lérida) y hermano del maestro compositor D. Ramón. Contribuyó como ejecutante á realzar la guitarra y como compositor arregló varias piezas entre las cuales merece recordarse la Sinfonía que compuso su hermano para la ópera de Rossini, *El barbero de Sevilla*.

D. Miguel, fué nombrado *Adicto honorario* del Conservatorio de Madrid, el 25 de Junio de 1832. Falleció en Sevilla hacia el año de 1866.

1) Así en el impreso. Pero este *escuder* (Escuder ó Escudero), ¿sería el apellido de D. Carlos?

Carnicer y..... (Ramón)

De oficio sastre, padre del compositor D. Ramón Carnicer y Batlle, dejó una muestra de su talento para la música aplicada á la mecánica. En una comunicación de la *Sociedad Económica del país de Urgel*, publicada en la *Gaceta Oficial* de Madrid perteneciente al día 6 de Enero del año 1876, se lee: «..... También se manifestó un reloj de sobremesa, trabajado á ratos perdidos, por el socio Ramón Carnicer, que no ha aprendido ni visto jamás ejercer el arte de relojería Unas figuras, que representan ángeles, tocan los cuartos, medios cuartos y horas; salen otras que figuran los Apóstoles, y luego sigue una tocata de órgano. Tiene repetición y cuerda para ocho días. Piensa el artífice perfeccionarlo, añadiendo otras figuras antes de dar las horas: harán ademán de tocar un clarinete: señalará las fases de la luna, los meses y días del año, incluyendo los bisiestos. La Sociedad le gratificó su ingeniosa aplicación, excitándole á proseguir en ella, etc.»

Carnicer y Batlle (Ramón) (1)

«D. Ramón Carnicer, caballero de la real y distinguida orden de Carlos III, compositor eminente, decano de los autores lírico-dramáticos, de los directores de ópera y de los profesores del Conservatorio Nacional de música y declamación, falleció á las siete y media de la noche del día 17 del corriente. Su última y breve enfermedad fué producida por el gravísimo pesar de haber perdido á su amada consorte, que murió de una pulmonía fulminante el día 11. Puede decirse que en aquel aciago y triste momento murió él también, pues que los pocos días que sobrevivió á su viudez los pasó en un estado maquinal y de casi total insensibilidad, manifestándose por último un ataque cerebral que lo condujo al sepulcro. Sus hijos lloran inconsolables la pérdida de un padre amante, sus discípulos la de un bondadoso maestro, y el arte músico-español la de una de sus mejores glorias. Séale la tierra ligera.»

«Nació D. Ramón Carnicer, el día 24 de Octubre de 1789 en la villa de Tárrega, provincia de Lérida. Principado de Cataluña. (2) A la edad de 7 años, y después de haber adquirido algunos conocimientos en primeras letras, empezó el estudio de la música bajo la dirección de D. Buenaventura Feliu, beneficiado y maestro de capilla de la iglesia parroquial de dicha villa. Sabiendo sus padres á últimos del año de 1799, que en la catedral de la Seo de Urgel se hallaba vacante una plaza de *Prevené* (niño de coro) de las seis que había en ella para el servicio del canto, lo presentaron como uno de los aspirantes; y después de un riguroso exámen ante el maestro de capilla Don Bruno Paqueras, el organista D Antonio Coderech, D. Félix Roig, primer violín, y una comisión del cabildo compuesta de tres canónigos, (3) fué elegido Carnicer entre los ocho niños opositores, tanto por su hermosa voz de tiple, como por su instrucción en el solfeo y primeras letras.

«En los siete años que sirvió dicha plaza, desempeñó constantemente la parte de tiple primero, á satisfacción del maestro y de todo el cabildo. En 1800 dió principio al estudio del órgano y del contrapunto, é hizo tan rápidos progresos, que en 1804 suplía al organista en los días ordinarios

«En Octubre de 1806 pasó á Barcelona con el objeto de perfeccionarse en ambos ramos de órgano y composición, bajo la dirección de D. Francisco Queralt y D. Carlos Baguer, maestro de capilla el primero y organista el segundo de aquella catedral. Habiendo conseguido su doble objeto de completar su instrucción como organista y maestro de capilla, empezó á frecuentar el teatro italiano que había en aquella capital. La primera representación á que asistió fué una *Farsa* del maestro Generali, obra que, sin embargo de las bellezas que contenía, no satisfizo á Carnicer que salió muy disgustado del teatro. ¡A cuántas consideraciones importantes da lugar esta su ingénua confesión! No conocía él entonces que la belleza musical consiste principalmente en la originalidad y claridad de las ideas. Aquella música deliciosa de los famosos maestros Cimarosa, Paesiel-

(1) Tienen cierto valor histórico la *Necrología* y la *Biografía* del maestro Carnicer, publicadas en día próximo al de su muerte, en la *Gaceta Musical* de Madrid, (redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava) números 8, 9 y 10 pertenecientes á los días 25 de Marzo, y 1.° y 8 de Abril de 1855. Merecen ser conservadas aunque anotándolas convenientemente con las noticias adquiridas con posterioridad, y esto es lo que me propongo hacer con ánimo de completar ambos documentos.

(2) De Ramón Carnicer, sastre, y de María Batlle: su padre tuvo en este matrimonio 17 hijos,—entre ellos Miguel Carnicer y Batlle, guitarrista y compositor que murió en Sevilla,—y de segundas nupcias, 10 hijos, ó sean 27 hijos en junto. por cuyo motivo obtuvo cierto honorífico título, resabio de antiguas leyes romanas.

(3) Entre los cuales figuraba el canónigo Creus, protector del niño de coro, quien en 1806 le envió á Barcelona para que perfeccionase sus estudios musicales.

lo, Guglielmi, Päer, Mayer, Generali y otros, que más adelante debian servirle de modelo, y con su estudio abrirle un porvenir, le pareció sumamente insípida, porque no vió en ella fugas, cánones, trocados, etc., etc.

«Sin embargo, poco duró su repugnancia á esta clase de obras. A instancias de algunos amigos y condiscípulos volvió otra noche en que se ejecutaba, *Elisa, ó el monte de San Bernardo*, del maestro Mayer. Desde aquella vez siguió frecuentando el teatro hasta que á los pocos meses, y á medida que empezó á conocer el mérito que encerraban aquellas obras, vió la diferencia que existía entre la verdadera belleza y el puro trabajo calculado. Adquirió algún conocimiento del idioma italiano, sin más auxilio ni maestro que los libretos de las óperas; se proporcionó copias de algunas piezas que más aplausos merecían del público, y poco más tardó en ensayarse á escribir piezas del género italiano, las cuales consultaba tan sólo con algunos amigos de confianza, no con el objeto de darlas al público, sino para que sirviesen á su estudio particular. Habiendo fallecido en el mes de Marzo de 1808 su maestro D. Carlos Baguer, y hallándose Barcelona bajo el poder de las tropas francesas, le era insoportable su permanencia en aquella capital, por lo que determinó pasar á las Islas Baleares. Trasladóse, pues, á Mahón el día 2 de Junio de 1808 sin contar con relación alguna, escaso de recursos, y sin que hubiese por entonces en aquella población una fonda donde hospedarse. Vióse precisado á recurrir á un convento de franciscanos, rogando al P. Guardián le permitiese permanecer unos días con la comunidad, hasta que pudiese hallar alguna casa en donde fuese admitido como huésped. Concedióle aquél lo que pedía con singular amabilidad sin saber todavía á quién hacía tal merced; pero cuando, por conversación entablada con él, supo que era profesor de música y organista, le dijo alborozado: — «¡Ah! ¡qué servicio tan grande nos ha»ría V. si supiese desempeñar la parte »de órgano en el rosario y gozos de »San Antonio, cuya novena empeza»mos hoy sin tener más organista que »un ciego que no puede acompañar!» Prestóse gustoso Carnicer, y lo hizo tan á satisfacción de toda la comunidad, que desde entonces se captó la voluntad y estimación general.

Al poco tiempo se dedicó á la enseñanza del piano y canto, y los resultados que obtuvo fueron tan felices, que se desarrolló en aquella población una afición extraordinaria al arte musical. Tres ó cuatro pianos había en ella cuando Carnicer se estableció como leccionista, y al año pasaba de cuarenta el número de ellos, habiéndolos hecho adquirir en Mallorca y en Londres.

«En esta época fué cuando D. Ramón tuvo el placer de conocer y entrar en relaciones amistosas con un sabio alemán, D. Carlos Ernesto Cook, discípulo del inmortal Mozart en el piano, y maestro en física y química de nuestro célebre compatriota D Mateo Orfila, decano que fué de la facultad de medicina de París.

«A estas relaciones, á las que más adelante contrajo con el maestro siciliano D. Rafael Russo y á su contínuo estudio y meditación, debió Carnicer los grandes adelantos que hizo en el modo de enseñar, tanto en el solfeo y canto, como en el piano y la composición desechando ciertas rutinas, envejecidas, que perjudicaban mucho á los adelantos del arte

«Carnicer fué el primero que empezó en España á reducir para piano sólo las piezas de ópera, sin que en la reducción se desfigurase de manera alguna la melodía ni la armonía. Antes de esta época hacían esta reducción los copiantes de los teatros, poniendo en la mano derecha la voz, violín ú otro instrumento obligado, y en la izquierda el contrabajo. Armonizar este bajo, era cosa que lo hacía cada uno según su gusto é inteligencia. Desde el año 1814 que regresó á Barcelona y se dió á conocer como profesor de enseñanza, fué considerado como el primero en su clase.

«En 20 de Agosto del mismo año de 1814 contrajo matrimonio con doña María Magdalena España natural de Barcelona, y la ceremonia religiosa tuvo lugar en la parroquia de San Jaime.

«En 1815 fué encargado de dirigir los grandes conciertos que se ejecutaron en el gran salón del Palau con el objeto de erigir con sus productos un monumento á la memoria de los siete mártires de la patria ahorcados por los franceses en 1809 (1). Desde entonces quedó ya designado Carnicer para dirigir todos los grandes conciertos que se efectuaron en varias ocasiones, y entre otros muchos los que el Excmo. Se-

(1) Conocido Carnicer como músico experto, le fué encargada la dirección de los conciertos que se organizaron en el Palau, con el objeto de allegar recursos para erigir el monumento proyectado á la memoria del P. Gallifa, Pou y demás compañeros que perecieron en el patíbulo por su patriotismo, en tiempo de la dominación francesa, en Barcelona.

ñor Capitán General Castaños, dió en su palacio en la cuaresma de 1816.

«En este mismo año, deseando los barceloneses poner su teatro al nivel de los más afamados de Italia, tuvo lugar una gran reunión de todos los hombres más influyentes de la capital del Principado, presidida por el Capitán general Castaños, y en ella se determinó quitar el teatro de las manos de los empresarios especuladores y formar una gran sociedad de accionistas, dirigida por tres socios que fueron don Gaspar de Remisos, don Francisco Larrard y don Antonio Viguer. Estos señores llamaron al momento á Carnicer y le comisionaron para que pasase á Italia y formase una compañía de ópera que fuera digna de la capital del Principado. Habiendo hecho presente Carnicer que para aquel teatro se necesitaba principalmente un maestro director de talento y prestigio, á fin de subordinar su orquesta, que como la mayor parte de las de España en aquella época, no quería sugetarse á ensayos largos y prolijos, fué autorizado también para ajustarlo y tuvo el acierto de contratar al *signor* Pietro Generali, uno de los más afamados compositores de aquella época y el más rígido director. Entonces fué cuando adquirió gran nombradía la orquesta del teatro de Santa Cruz de Barcelona.

«Trajo también como pintores á los hermanos Lucini, padre y tío del famoso don Eusebio, contribuyendo por todos los medios posibles para que nada faltase al interés del espectáculo. Así es que la sociedad empresaria y toda Barcelona quedó altamente satisfecha del acierto y fino tacto que en todo manifestó. Desde entonces data la fama del teatro de Barcelona, considerado como de *primo cartello* (1).

«En esta época fué cuando Carnicer se dió á conocer como compositor lírico-dramático, por algunas *arias, duos, tercetos*, etc., y varias sinfonías, entre ellas la que hizo para la ópera el *Barbero de Sevilla*, que todo el mundo conoce. Estas obras fueron recibidas por el público con gran entusiasmo, por lo cual se decidió á componer la ópera *Adela di Lusignan*, que se estrenó en 15 de Mayo de 1819 en presencia de S. A. la infanta D.ª Luisa Carlota, el mismo día que desembarcó en Barcelona, para contraer matrimonio con S. A. el infante D. Francisco de Paula Antonio El éxito fué brillantísimo; el público aplaudió estrepitosamente la mayor parte de sus piezas, y el duo del desafío cantado por Monelli y Galli, causó verdadero fanatismo (2).

«Por aquellos días fué cuando Carnicer, reconociendo las erróneas preocupaciones que había tenido en sus estudios respecto al modo de considerar la belleza musical, hizo un escrutinio general de las numerosas obras religiosas, profanas, de banda militar y de órgano, que había compuesto, y entre las cuales se encontraba un oratorio titulado *La muerte de Abel*, una *Kalenda de Navidad*, tres *Misas*, *arias*, *duos*, *tercetos*, *himnos patrióticos* de la guerra de

(1) Merecen estas noticias algunas adiciones. Preocupaba por aquel tiempo la atención del público de Barcelona, la reforma de un teatro de ópera: se publicaron varios opúsculos para indicar los medios que debían excogitarse para que pudiera competir con los más afamados del extranjero. En 1816 un ministro de la Audiencia de Barcelona, abrió, por medio del *Diario*, una subscripción pública para reunir la cantidad necesaria para formar una empresa poderosa sin mezquinas miras de negocio. El éxito fué completo. En pocos días se colocaron 290 acciones de mil reales cada una y se cerró la subscripción por no ser necesario mayor desembolso para plantear la reforma. Bajo la presidencia del capitán general de Cataluña, D. Francisco Javier Castaños, se formó una Junta y ésta delegó sus facultades en una Dirección compuesta de D. Gaspar Remisa, D F Larrard y D. José Francisco Perellada. Estos, en virtud de las facultades de que estaban revestidos, comisionaron á D. José Viguer y á D. Ramón Carnicer, para que se dirigieran á Italia con ámplios poderes. Contrataron, como dice el texto, al maestro Generali, al primer tenor Monelli y á los conocidos pintores aludidos. Un escritor coetáneo decía al dar cuenta de la reforma de la ópera en el teatro de Barcelona: «Creo es muy debido tributar los elogios que se merecen (Viguer y Carnicer) por la inteligencia que han acreditado en el desempeño de su comisión.» *(Opinión del estado actual del teatro en Barcelona y su dirección*, por el C. N. S.—Barcelona, imp. de Brusi, 1818.)

He aquí, ahora, el anuncio y la fecha de esta solemne inauguración: «Martes 29 de Agosto de 1815.—Teatro.—Hoy por la primera vez que tiene *(sic)* el honor de presentarse á este benigno público la compañía italiana de óperas, dará principio con la ópera bufa titulada: *Italiana en Argel*, adornada de su correspondiente teatro.—A las seis y media.» Como cantantes figuraban en la compañía la Antonia Mosca, aquella que por conquistar todas las voluntades, llegó á subyugar la del propio Rossini, *(Il avait alors pour maîtresse*,—dice Blaze de Bury,—*une ravissante creature, la M...., cantatrice bouffe tres connue, et que pour sa vivacité, ses airs mignons et sa petulance, on appelait* «la mouche de Venise»), la Mariana Rossi, Bordogni y los célebres bufos Torry y Vaccani

(2) Ofrece verdadero interés el programa de la representación repartido al público y suscrito por Carnicer, en el cual se anunciaba en los siguientes términos el estreno de la ópera y orden de la función:

«TEATRO.—Cuando el brillante Rossini, el espresivo Coccia, el profundo Paër, el festivo Generali, han fixado, digámoslo así, el buen gusto en el Teatro de Barcelona, por medio de aquellas admirables producciones delicia del corazón y encanto del oído; ¿qué temor, qué desconfianza no debo yo esperimentar, cuando nuevo en el arte dificilísimo de la composición, y tal vez poco conocedor de las bellezas de un

la Independencia, *canciones*, *motetes*, *gozos*, *lamentaciones* escritas para varios conventos de frailes y monjas, música para los bailes públicos de los teatros de la Lonja y *Palacada*, y todas ellas fueron condenadas á las llamas (1).

«En 30 de Agosto de 1820 hizo un segundo viaje á Italia, para traer al teatro de Barcelona una nueva compañía. El acierto y honradez con que desempeñó siempre estas delicadas comisiones fueron motivo para que llegase á siete el número de estos viajes que hizo en distintas épocas (2).

«Desde el año 1820 hasta el de 1827, hizo varias excursiones á Madrid, París y Londres, dándose á conocer en todas partes como aventajado maestro y compositor. Mas en 20 de Marzo de 1827 hallándose en Barcelona, fué embargado en virtud de dos reales órdenes para maestro-director de los teatros principales de Madrid (3).

«Las óperas que compuso después de *Adela de Lusignan*, fueron *Elena y Cons-*

---

idioma estrangero, que he debido esprimir *(sic)* en músicos concentos; ofrezco por primera vez mi Opera en dos actos «ADELE DI LUSIGNANO?» Sería indisculpable y aun reprehensible mi atrevimiento, si no me apresurara á cubrirlo con el velo del obsequio respetuoso. En efecto, debiendo disfrutar el año pasado de un beneficio, y deseoso de mostrarme reconocido á la indulgencia con que fueron recibidas algunas piezas sueltas de mi composición, creí que era un deber impuesto por la gratitud, el dar al Público en aquel día una obra completa, que aunque destituida de las bellezas, que debian caracterizarla de buena, como pieza de música, podía tener, alomenos, como obsequio mio, el mérito particular que producen el buen deseo y la voluntad más fina El inesperado fallecimiento de nuestra augusta Reyna impidió en aquella época, su representación, y la deseada venida de la Serenísima Sra. Infanta Doña Luisa Carlota la facilita y acelera, en la ocasión presente. Deseosa la Dirección de obsequiar á S. A. R., ha destinado mi ADELA para el primer día que se dignará honrar el Teatro con su presencia, y á fin de que se execute con mayor perfección, no ha tenido reparo en que sirva en el Sábado 15 del corriente para mi beneficio, reservándola luego para aquel objeto. Mi ambición, léjos de fomentarse con la idea de que una Opera de Maestro Español vaya á recibir favores al suelo Itálico, deliciosa habitación de Euterpe; se limita á codiciar los aplausos de mis conciudadanos, de quienes espero sucesivos rasgos de aquella benignidad que les es propia, y de que tanto necesitan mis cortos alcances.—*Ramón Carnicer.*—FUNCION —Dará principio la Compañía Española con la Pieza en un acto; *Las Citas*, concluyendo la Compañia Italiana con la Opera nueva en dos actos, *Adele di Lusignano.—A las siete.*»

La función para festejar á Doña Luisa Carlota y al novel compositor fué realmente excepcional, pues se grabaron figurines de los principales personajes de la ópera. Tengo á la vista uno de dichos figurines: el de *Raimondo* y *Conde di Potiers* al pie del cual se lee: *li due abiti che porta il Signor Filipo* (sic) *Galli in l'Opera l'Adela di Lusignano.*

(1) Vuelto á Italia el maestro Generali, encargóse Carnicer de la dirección del teatro de Santa Cruz, en la Pascua de 1818.

(2) Sobre uno de estos viajes escribía un diario de la época:

«El maestro D. Ramon Carnicer ha salido de esta capital con dirección á París y Milán, llevando poderes del Excmo. Ayuntamiento para organizar una compañía italiana que deberá comenzar sus tareas en los quince primeros días del próximo Julio, y antes si pudiese ser. Pensamos, sin embargo, que cualesquiera que sean las diligencias y los esfuerzos del Sr. Carnicer, no podrá nunca remirse la compañía de que se trata, para el tiempo en que más falta pudiera hacer, y bien se concibe que hablamos de la importantísima y solemne época que se avecina de la Jura de nuestra idolatrada Princesa de Asturias. Lastimoso será por cierto que nuestro teatro Lírico, esté mudo en ocasión de tanta magnitud, en la que tantos forasteros y extranjeros acudirán necesariamente á esta capital confiados en encontrarla engalanada con todas las pompas que deben caracterizar el júbilo universal de la Monarquía. En atención, pues, á tan altas y legítimas circunstancias ¿no nos sería lícito insinuar que es posible y fácil aun organizar una compañía interina, mientras se forma la esencial y definitiva? En Madrid están los tenores Passini y Valencia, el bufo Santini y todas las segundas partes necesarias. Solo falta de consiguiente una prima Donna, pero esta si se quiere dentro de breves días puede hallarse en Madrid, revalidando la escritura que había celebrado la bella y célebre cantatriz *Giulietta Grissi*, con la empresa que últimamente estuvo para tomar á su cargo los teatros en esta temporada cómica. Sabiendo esta idea no dudamos ser gratos al Excmo. Ayuntamiento, á cuyo zelo y acendrado patriotismo está encomendada la comisión de solemnizar unos dias, que tan larga memoria ha de imprimir en el corazón de los españoles »

(3) Fué *embargado* de Real Orden—dice el texto—y así aconteció en realidad. He aquí copia del curioso documento: «Acta de la Junta de 24 de Febrero de 1827—Certificación dada por D. Facundo Porras Huidobro, revisor de letras antiguas, archivero de ésta M. H. Villa y Corte de Madrid, etc. Haciendo presente á la Junta (creada por R. O. de 29 de Diciembre de 1826 y comunicada en 31 del mismo por el Sr. Gobernador del Consejo al Corregidor etc.) lo que crean conveniente para ello (á los cómicos), que por consecuencia de la formación de dicha lista y compañía de verso, proceda el Sr. Corregidor interino, en uso de las facultades y privilegios concedidos á los teatros de esta córte, á reclamar por el correo inmediato, del Sr. Subdelegado de Barcelona, las personas de Elías Noreu, Rafaela González y el *maestro de música* D. Ramón Carnicer, *pues este último es necesario para la formación de la compañía de ópera, y como español* está sujeto á las mismas leyes y privilegios de estos teatros, etc., etc.

Pero hagamos historia. Habiendo oido Fernando VII una de las obras de Carnicer y preguntado á un fraile el nombre de su autor, como se le contestara que era *un negro* (así llamaban á los liberales) en las tres veces que formulara la misma demanda, repuso airado:—«*Negro ó blanco* decidme quien es, y sea quien fuere venga á Madrid». Comunicada á Carnicer la órden del soberano contestó que no podía acceder á ello por tener firmado un contrato por cuatro años y no quería faltar á su palabra. Enterado el Rey mandó órden dispositiva al Gobernador de Barcelona ordenando dispusiera una diligencia acelerada con la cual se trasladase Carnicer con su familia y equipaje á Madrid, conduciéndole como preso de Estado.

tantino (1) y *D. Juan Tenorio* (2), siendo recibidas con aplausos del público; pero lo que produjo un efecto de verdadero entusiasmo, fué la *Elena y Molvina* que apareció en Madrid algunos años después (3). A ésta siguieron *Cristóbal Colón* (4), *Eufemio di Messina* (5) y *Morte ed amore* (6), que fueron también acogidas por el público con marcadas muestras de aprobación. Todas estas obras y la inteligencia y

(1) Tengo ejemplar á la vista del libreto de esta ópera: *Helena y Constantino, Opera Semiseria en dos actos, que se ha de representar en el Teatro del Príncipe de esta Corte.*—Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1827. El texto en italiano y la traducción castellana en prosa. La representación de esta ópera en Madrid, data del día 16 de Julio.

Carnicer la escribió espresamente para el teatro de la Cruz de Barcelona en donde fué representada durante la temporada de 1821-1822. Como de costumbre el maestro suscribió la hoja volante ó el anuncio de la representación, en el cual se leía:

TEATRO.—*Un vivo deseo de complacer á mis compatriotas, y de probar que la música no era una planta exótica en nuestro país, y sobre todo el modesto propósito de ensayar mi limitado ingenio en un arte que ha llegado á ser mi profesión, y que ha formado desde mi infancia las delicias de mi vida, me condujeron al arriesgado empeño de componer dos años hace la* ADELA DE LUSIÑÁN. (sic) *El éxito superó á mis esperanzas, y los aplausos de que me vi colmado y que recuerdo con placer, no sé si deban ser atribuidos á la pericia de los actores, ó á la benignidad del público, ó tal vez á todo junto; ya que la fuerza de la verdad á pesar del amor propio no me deja atribuirlos al mérito de la composicion Con tantos motivos de confianza aunque no ageno de temor presento por segunda vez una Opera mia, que quisiera no desmereciese de la primera Pero aunque el público barcelonés no haya degenerado de aquella generosidad con que mira siempre los ensayos de un joven poco favorecido de* EUTERPE *si bien lleno de la mejor voluntad, desde aquella época el gusto ha ido cundiendo, la idea de lo bello se ha ido rectificando, ha sido presentado en la escena lo mejor de la escuela italiana: la armoniosa desesperación del* MORO DE VENECIA *ha llenado á los espectadores de un sublime entusiasmo, y para colmo de mi confusion se han oido las bellas primicias de la música moderna! Que debo pues esperar yo, si el público compara composiciones con composiciones, primicias con primicias, y ensayos con ensayos? Esta idea me avergüenza, y hace crecer mi temblor á medida que se acerca la tarde del Lunes 16 del corriente, señalada para la primera representación de mi* ELENA, *que se ha destinado á mi beneficio. Pero yo me abandono á unos compatriotas que tanto me han favorecido. Ellos conocerán entre los mismos defectos mis ardientes deseos de acertar, mi propósito de mejorar, y mi decision á complacerles. Si estos títulos no me hacen acreedor á la indulgencia, apelo á la triste situación en que presento á la infeliz* ELENA; *y si no interesó á los espíritus inteligentes, conmoveré á lo ménos á las almas sensibles.*—A las siete y media. RAMON CARNICER

Reprodújose la opera el año siguiente acompañada del manifiesto acostumbrado que decía así:

TEATRO.—*La fatalidad de las pasadas circunstancias, y el trastorno á ellas consiguiente, me han privado del placer de presentar una nueva producción mia el dia de mi beneficio. Destinado á este efecto el* JUEVES 10 *del corriente he recorrido á la Opera semi-seria* ELENA Y CONSTANTINO, *último fruto de mi aplicación y buenos deseos mas que de mis alcances en el arte que profeso: y con esta oferta espero complacer mas que con otra función á ese público indulgente que tanto me ha favorecido.*

Es tanto lo que le debo por la bondad y aun diré por el entusiasmo con que ha recibido mis dos producciones completas, y el considerable número de piezas sueltas que con la única mira de agradarle he compuesto para Operas agenas; que quisiera manifestarle mi gratitud con una función digna del genio de la música italiana. Pero aunque no me es dado seguir mas que de léjos las pisadas del inmortal ROSINI, (sic), *he preferido ofrecer cosa de mi propio caudal seguro de que suplirá á la escazes de su mérito la benignidad de los espectadores que han contemplado mis pasos en la carrera música, y el humilde orígen de mis limitados conocimientos en la materia.*

Obtener el aprecio de mis conciudadanos, he aquí la única ambición que me anima.—RAMON CARNICER.—A las seis.

(2) *D. Giovanni Tenorio, ossia il Convitato di pietra*, ópera semiseria en dos actos escrita con destino al teatro (de la Cruz) de Barcelona. Se representó el día 20 de Junio de 1822.

El *D Giovanni* de Carnicer, fué recibido con frialdad por el público barcelonés. *El Vapor*, notable periódico, publicaba en el número 7 de Junio de 1834, un notable estudio sobre la ópera italiana en Barcelona, y escribía el peregrino juicio siguiente en el cual asoman ideas verdaderamente originales, nuevas en toda la extensión de la palabra: «Podemos asegurar..... que en vez de recelar el autor como en la *Elena*, del buen éxito, estaba sumamente satisfecho de su obra, (el *Don Giovanni*), habiendo empleado un caudal de ideas mucho más profundas que las que sirvieron de base á sus composiciones anteriores. *El error estuvo en hacer prueba de las graves armonías de la escuela tudesca*, lisonjeándose de embelesar con ellas un público harto acostumbrado á la italiana». (Esto no era error sino peregrina adivinación, eclecticismo ilustrado y alto espíritu reformista de Carnicer que debió de haber persistido en sus obras sucesivas en tan laudable empeño probando que detrás de las fronteras de la música italiana había un pueblo musical casi completamente desconocido del público de Barcelona y del resto de España) Sea como fuere, le disgustó en términos este breve contratiempo al compositor que se escrituró desde luego para los teatros de Madrid. No le acusaremos por cultivar una escuela tan digna de admiración y aprecio: pero sí porque, hallándose dotado de facilidad y sentimiento, *no se hubiese atrevido á salir del círculo de imitador.* Las luces de D. Ramón Carnicer y los requisitos de artista y buen gusto que le distinguen, *debían haberle arrojado á la difícil empresa de crear una escuela propiamente nacional.* Nadie como él sacaría provecho de esos aires á la vez voluptuosos y poéticos, que suspenden al viajero en las serranías de Ronda, en las orillas del mar y en las olorosas riberas del Turia y Guadalquivir»

(3) En la portada de este libreto del célebre Romaní (texto italiano y traducción castellana en prosa) se lee: *Elena y Malvina, Melodrama Semi-Serio en dos actos, que se ha de representar en los teatros de esta Córte.*—Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1829.» Se representó el día 11 de Febrero.

(4) Representada por vez primera en Barcelona, el 12 de Enero de 1831.

(5) El *Eufemio* data del año 1832 (14 de Diciembre)

(6) Titúlase: *Ismalia, ossia Morte ed Amore.* Estrenada el día 12 de Marzo de 1838.

acierto que tuvo siempre como maestro y director de las compañías de ópera, le proporcionaron una reputación sólida en ambos conceptos.

«En el año de 1830 fué nombrado por S M. maestro de composición del Real Conservatorio de música y declamación, habiendo desempeñado este destino con gran celo por espacio de 24 años. Muchos de los profesores que hoy gozan de muy buena reputación en la córte, son discípulos de Carnicer.

«Entre las varias obras de música religiosa que compuso, merecen particular mención dos *Oficios* y *Misa de Difuntos*. El primero fué expresamente escrito para la pompa fúnebre de las honras que celebró el Excmo Ayuntamiento de esta muy heróica villa, á la muerte de S. M. la reina D.ª María Josefa Amalia de Sajonia (1), obra que llamó la atención, tanto por su mérito, como por su ejecución. El segundo fué el que compuso por encargo especial del señor Safont (2), cuando aconteció la terrible catástrofe de su familia, que pereció ahogada al regresar en su coche á esta córte. Esta composición de Carnicer produjo un pleito muy ruidoso que por fin se decidió justamente á favor del compositor y en contra del encargante, que había creido exagerada la cantidad designada por aquél como recompensa de su trabajo (3).

«En el próximo número,—añade la *Gaceta Musical*,—daremos una lista completa de las obras compuestas por D. Ramón Carnicer, desde el año 1819 (en que quemó las anteriormente escritas) hasta su muerte.»

Describese á continuación el *Entierro de D. Ramón Carnicer*. «Los señores D. Mariano Martín Salazar, D. Francisco A. Barbieri y D Rafael Hernándo jóvenes compositores y discípulos del eminente compositor español don Ramón Carnicer (Q. G. G.) deseando rendir un público tributo á la memoria de tan ilustre maestro, invitaron, de acuerdo con su familia y en nombre de sus compañeros á todas las bandas militares de los regimientos de la guarnición y de la Milicia Nacional, al personal de los teatros líricos y á todos los artistas sin distinción de clases ni condiciones.

«A la una de la tarde salió de la casa mortuoria el cortejo fúnebre, y se puso en marcha en la forma siguiente: las bandas militares del ejército y de la Milicia Nacional; abriendo la marcha la del real cuerpo de Alabarderos colo-

(1) Tengo á la vista una nota, especie de papeleta bibliográfica de puño y letra del mismo Carnicer, que dice: «Original é instrumental y voces, de la misa de Difuntos á 8 voces, que escribí para los funerales de la Reina Doña María Amalia—1829—*Carnicer*.»

(2) De otra nota ó papeleta por el estilo redactada por Carnicer, copio: «Original instrumental y voces de la Misa de Difuntos á 4 voces, que escribí para los funerales de la familia de Safont—1842—*Carnicer*.»

(3) Las pruebas de los peritos de este pleito se leen en un opúsculo impreso en Madrid y publicado por el maestro Basilio Basili, con este título: «*Pruebas de peritos en el pleito seguido entre el Excmo. Sr. D. José Safont y el maestro compositor de música D. Ramón Carnicer*.—Madrid, imprenta de la Amistad, 1844.»

He aquí la historia de este proceso. Ejecutada la composición de Carnicer por 200 profesores, pocos días después instado el maestro por el capitalista Safont, presentó á este la cuenta de sus honorarios. Pidió Carnicer 40,000 reales por la composición del *Requiem*, ensayos parciales y generales, dirección, honorarios de ejecutantes, adición de un *Nocturno* y otros gastos menores Encontrando el capitalista exagerada dicha suma, se negó á satisfacerla y Carnicer llevó este asunto á los tribunales de justicia que ordenaron el nombramiento de peritos. Don Baltasar Saldoni nombrado por Carnicer, tasó la obra en 95,000 reales. Don Basilio Basili, nombrado por Safont, «considerando que un copista cobraba en Madrid de 4 á 6 reales por pliego y que un compositor necesitaba poseer ciertos estudios para trasladar directamente sus ideas al papel, con la facilidad de un copiante, evaluaba el trabajo del compositor, *tan semejante al de un copista*, en 20 reales pliego ó sea 5,000 reales en conjunto.» Anonado el pobre Carnicer ante tan inmensa desigualdad de pareceres, nombró como tercero para dirimir la contienda, á D. Indalecio Soriano Fuertes, el cual, no atreviéndose á echar sobre sus hombros tan pesada como delicadísima carga, dirigióse á la Junta Consultiva del Conservatorio en demanda de ayuda proponiéndole varios puntos de examen y un término de comparación. La Junta eludió la consulta. Oido de nuevo el parecer de D. Indalecio Soriano Fuertes y de otros ilustrados maestros, estimó que debían abonarse, por ser justa la demanda, los 40,000 reales pedidos por Carnicer. Visto y aprobado el dictámen por el tribunal de justicia, condenó á Safont al pago de esta cantidad y á las costas del pleito.

Otro pleito tan ruidoso como el de Safont sostuvo el asendereado maestro En 1838 elevó una exposición al Gobierno, manifestando que «hallándose ajustado en el teatro de Barcelona como maestro director y compositor de ópera, fué *embargado* en el año 1827, en virtud de la ley así llamada y vigente entonces para serlo en los teatros principales de Madrid, y que en virtud de ella debía considerarse su plaza de maestro director y compositor en los teatros de la Corte, de Real nombramiento». El gobierno, prévio informe del jefe político en R. O. de 23 de Diciembre de 1839, dijo que S. M. se había servido declarar «que, en atención á que la venida á la Corte del Sr. Carnicer fué forzosa, se accede á lo que solicita, etc., etc.» La empresa del teatro de la Cruz negóse á dar posesión á Carnicer de la plaza de director, que el recurrente solicitaba en justicia, pero el juzgado, en sentencia proferida en 1845, condenó á la empresa de dicho teatro al pago de una multa, satisfacer los 40,000 reales que pedía Carnicer y darle posesión de aquel cargo. En vista de ello la empresa cerró el teatro é hizo público por medio de los periódicos lo ocurrido. En *El Heraldo*, de Madrid, número 13 de Mayo de 1845, se publicó un extracto de este pleito.

cada inmediatamente después del carro fúnebre que conducía los restos mortales del célebre compositor, y todas ellas ejecutando alternativamente durante la carrera piezas adecuadas á la circunstancia.

«En el duelo iban los parientes del difunto, acompañados del señor don Hilarión Eslava, maestro de la real Capilla y profesor de contrapunto y fuga del Conservatorio, en representación de este establecimiento. Seguían luego los profesores y una gran parte de los alumnos del Conservatorio, el personal de las orquestas de los teatros líricos y dramáticos, los compositores, cantantes, directores de los teatros y de las capillas de música religiosas y algunas personas notables de la población. Sobre el féretro iban colocadas tres hermosas coronas de laurel y siempreviva, homenaje tributado al eminente compositor y maestro por sus discípulos, y de las cuales pendían seis cintas negras con borlas de oro, que llevaban; las dos primeras los señores D. Joaquín Gaztambide y D. Juan Sckozdopole directores de los teatros líricos; las dos del centro D. Francisco A. Barbieri y don M. Martín Salazar, en representación de sus numerosos condiscípulos, y las dos últimas los señores D. Baltasar Saldoni y D. José García Luna, en representación de los profesores del Conservatorio de música y declamación.

«En la capilla del real cementerio de la patriarcal se cantó el responsorio *Libera me*, á cuatro voces duplicadas, del maestro D. Hilarión Eslava, y un *Benedictus* á cuatro por los profesores de la real capilla de S. M. con acompañamiento de órgano expresivo. Concluída esta ceremonia religiosa el señor don Hilarión Eslava, en medio del numeroso concurso que rodeaba el cadáver, pronunció el sentido discurso que insertamos á continuación:

«SEÑORES: Ocho días há que en este postrer asilo de la humanidad fué tristemente preludiada la gran desgracia que hoy deploramos. Ocho días ha que acompañamos hasta este sitio lúgubre los restos mortales de la esposa querida del que hoy causa nuestro duelo. Señores, el eminente compositor y maestro D. Ramón Carnicer, que había podido sobreponerse á los azares de una fortuna varia, que había conservado su entereza y valor contra todas las malas pasiones que persiguen siempre al verdadero mérito, ha muerto á impulso de un sentimiento de ternura y amor. ¡Ved ahí el corazón de un artista! De un artista, sí; de un artista cuya muerte ha conmovido los corazones sensibles de todos sus numerosos admiradores, discípulos, amigos y compañeros que en este triste momento rodeamos su sepulcro.

«¿Qué podré yo decir después del tristísimo á la par que grandioso espectáculo que acabamos de presenciar? Si yo supiera expresar como sé sentir, entonces sí llenaría cumplidamente mi triste deber, pero mi lengua no sabe en este momento seguir á mi corazón.

«Una concurrencia tan numerosa y escogida de artistas-músicos de todas clases, que acompañan con las lágrimas en los ojos á uno de sus comprofesores; una reunión tan expontánea, que viene á tributar el último honor al decano de los compositores lírico-dramáticos; la presencia de los representantes legítimos de todos los ramos que abraza el arte, ¿qué quiere decir todo esto? Señores esto quiere decir mucho más de lo que yo pudiera manifestar acerca del mérito relevante, real y verdadero del ilustre maestro que hemos perdido para siempre.

«¡Ah! Si fuera posible hacer revivir ese cadáver y que viese siquiera por un momento este espectáculo tierno y á la vez imponente! Entonces vería que había llegado el momento de que todos unánimes le proclamasen como una de las primeras glorias del arte músico-español. Triste condición de los mortales, que aguardan á la muerte para reconocer todo el mérito que á nadie concede en vida.

«Pero, señores, en medio de este amargo pesar tengamos presente, para nuestro consuelo, que lo encerrado en ese sombrío sepulcro no es el maestro D. Ramón Carnicer; es sí sólo un frío y yerto cadáver; es la nada. Pero su alma, ¡ah! su alma ha volado á la mansión de los justos, y un pedazo de ella, permítaseme esta expresión, nos la ha dejado en sus numerosas obras, que perpetuarán por siempre su memoria. —He dicho.»

«Los señores D. José Yznenga, secretario de la Sociedad *Orfeón Español* y D. Baltasar Saldoni, profesor del Conservatorio, improvisaron un breve discurso, con lo cual terminó la fúnebre ceremonia.»

No todo fueron flores en la carrera de Carnicer. Fué duramente tratado por sus émulos,—dice un biógrafo,—y llegó el caso de tomar la determinación de dejar la música y dedicarse al arte de carpintería, á cuyo efecto se proveyó de las herramientas necesarias. Poco tiempo antes de su muerte encargaba á sus hijos que cuando de-

jase de existir se quemasen todas sus composiciones, puesto que tenía el convencimiento de que nada les habían de producir, como así sucedió.

Después del fallecimiento del maestro, se mandó incoar un expediente para la adquisición por cuenta del Estado de las obras musicales de aquél. Se evaluaron en 25.000 duros: pero no estando conforme el Gobierno con la evaluación, se procedió á otra. Se rebajó la cantidad y después de varios enojosos incidentes, se procedió á una tercera que le dió el valor de 40.000 reales.

Los hijos de Carnicer cumpliendo el deber que se impusieron de honrar la memoria de su padre, resolvieron el año 1884 publicar las obras religiosas de que fué autor, para lo cual firmaron contrato con una casa editorial. Anunciaron las condiciones de la publicación y las obras, escogidas, sin duda, que comprendería la publicación. Eran estas conforme se lee en el prospecto que tengo á la vista:

Misa de gloria.—Salve para dos bajos y coro.—Gozos á la Concepción.—Misa de difuntos.—Gozos á San Antonio.—Gozos al Crucificado.—Misa de requiem. Requiescant in pace.—Tantum ergo.—Lamentación tercera del Miércoles Santo.—Idem segunda del Jueves Santo.—Vigilia de difuntos.—Libera me, Domine.—Antífona á seis voces en contrapunto riguroso.

Tan mal resultado dió la adquisición de las obras de Carnicer propuesta por el Estado, como la publicación por suscripción ideada por sus hijos.

Todas ó casi todas fueron recibidas con entusiasmo y, sin embargo, todas yacen en el olvido, especialmente las dramáticas que comparten esta suerte con la mayoría de las que creó Rossini, su modelo, en quien sus contemporáneos adoraban. En la música de Carnicer, lo mismo la religiosa que la teatral, á pesar de la imitación rossiniana, hallaría todavía un público ecléctico é ilustrado sin intransigencias de escuelas, de gustos ó tendencias, algo de lo estable que debiera sobreponerse al veleidoso mudar de las aficiones musicales, algo que es *eternamente bello*, digno de respeto porque ha sido inspirado por la honradez, la sinceridad y una manera especial de ser y sentir en arte.

La regeneración del arte musical español bañándose en las puras fuentes de la música popular, no debió de preocupar á Carnicer como se lo advertía el año 1834 el articulista de *El Vapor* en las notables palabras que antes he transcrito con verdadera complacencia. Fétis tacha de monótono á Carnicer por acordarse demasiado de las melodías del pueblo. Otra suerte hubieran tenido sus obras si hubiese sacado provecho «de esos aires, á la vez voluptuosos y poéticos»—como escribía el articulista citado,—«que sorprenden al viajero en las serranías de Ronda, en las orillas del mar y en las olorosas riberas del Turia y Guadalquivir.»

Catálogo de las obras escritas por D. Ramón Carnicer, desde el año de 1818

Óperas Italianas

(PARA EL TEATRO DE BARCELONA)

Adela di Lusignano, seria, (año 1819).
Elena e Constantino, semi-seria, (1821).
El convidado de Piedra (*D. Juan Tenorio*), semi-seria (1822).

(PARA LOS TEATROS DE MADRID)

Elena e Malvina, semi-seria (1829).
Cristobal Colombo, seria (1830).
Eufemia di Messina, seria (1832).
Ismalia ossia morte ed amore, seria (1837).

Música Religiosa

Misa de difuntos á grandes masas, para las exequias que la Villa de Madrid celebró por la muerte de la Reina D.ª María Amalia, (1829).

Vigilia de difuntos por la muerte del Rey D. Fernando VII, (1834).

Salve Regina Mater para dos bajos y coro dedicada á los alumnos del Conservatorio Sres. Reguer y Calvet, (1832).

Lamentación 2.ª del Jueves (para el Viernes Santo) á solo de tenor (1830).

Tantum ergo, á cinco voces, (1832).

Misa de Gloria, á ocho voces, (1828).

Libera me, Domine á ocho voces, para la traslación de las cenizas del 2 de Mayo al Campo de la Lealtad.

Misa de Requiem para los funerales del Excelentísimo Sr. M. Safont, (1842).

Requiescant in pace para id. id., (1842).

NOTA.—Todas estas obras están escritas para grande orquesta. (1)

Sinfonías

Para la ópera *Adolfo e Chiara*, (1818).

Id. para *El Barbero de Sevilla*, (1818).

Patriótica, compuesta de varios himnos nacionales, (1835).

La Oriental, (1838).

Capricho, ó sea Sinfonía compuesta para el beneficio de los profesores del teatro del Príncipe, Enero (1841).

Gran sinfonía obligada de tres orquestas para la apertura de los bailes de máscaras en el salón de Oriente, con el plano de la distribución de las orquestas; (1838).

(1) Debe incluirse en esta sección la *Antífona á 6 voces* en contrapunto rigoroso escrita el 17 de Abril de 1836 en el corto espacio de cuatro horas. Carnicer tomó por modelo otra *Antífona* que Zimmerman compuso en 24 horas, y que fué premiada con la plaza de profesor de contrapunto del Conservatorio de París el 15 de Julio de 1821.

Gran Sinfonía en re, (1839).
Potpourri de aires característicos españoles, (1837).
Sinfonía de la Estrella de oro, (1838).

Himnos

Himno á grande orquesta y cinco voces (*Tu nombre celebramos*), (1831).
Himno á grande orquesta (para la solemne apertura del Conservatorio), (1831).
Id. para el teatro de la Cruz (*Oh Mántua feliz*, (1828).
Id. gran coro e quartetto al felice ritorno de S. S. M. M, para el Teatro de la *Cruz*, (1828).
Id. (*Guirnaldas de rosas*), coro y solos, (1820).
Id. (*De himeneo la antorcha relumbre*), id., (1829).
Id. (*Teatro della Croce*), (1830).
Id. para la función real con motivo del alumbramiento de S. M. (1832).
Id. para cantarse en los exámenes públicos del Conservatorio, (1832).
Himno para la entrada de S. S. M. M. en el Conservatorio (*Caste amore dell'Parnaso*) gran coro y estrofas, (1832).
Id. (*La suspirada aurora*).
Id. (*Musas, tomad las liras*).
Id. (*De tu pueblo que amante te adora*).
Id. (*Truena el cañón*).
Id. (*Celebremos con himnos festivos*).
Id. con motivo del Estatuto, (1834).
Id. á la Milicia urbana, (1834).
Id. á la convocatoria de los procuradores á Córtes, (1834).
Id. (*Ya la aurora que España* .., (1835).
Id. Honor á la Princesa, (1835).
Id. en celebridad de la publicación de la Constitución del año 1812, (Agosto 1836).
Id. á los defensores y al ejército libertador de Bilbao, (1837).
Id. á los defensores de Gandesa, (1838).
Id. 2.° á los defensores de Gandesa, (1838).
Himno á la entrada del invicto duque de la Victoria, Septiembre, (1840).
Id. militar ejecutado por seiscientos profesores en Abril, (1844).
Id. al regreso de la reina madre, (1844).
Id. (*De tu pueblo que amante te adora*), (1852)

Piezas para canto y orquesta

Festejos olímpicos, tiple y coro, (1832).
Duettino nell'opera «L'Agnese,» (1818).
Duetto nell'opera «L' Agnese», (1818).
Cavatina nell'opera «La Cenerentola,» (1818).
Recitativo e duetto nell'opera «La Clotilde,» (1819).
Cavatina nell'opera «L'Agnese,» (1819).
Scena e terzetto nell'opera «Il turco in Italia,» (1820).
Cavatina nell'opera «Otello,» (1821).
Terzetto nell'opera «La Represaglia,» (1821).
Quintteto nell'opera «Il Falegname di Livornia,» (1822).
Aria nell'opera «Il matrimonio segreto,» (1822).
Duetto nella farsa «Teresa é Vilk,» (1822).
Duetto nell'opera «Adelaida e Comingio,» (1823).
Scena ed aria nell'opera «Enrico V,» (1823).
Duetto nell'opera «Eurico V,» (1820).
Duetto nell'opera «Didone abbandonata,» (1823).
Recitativo e cavatina nell'opera «La Schiava di Bagdad,» (1823).
Duetto nell'opera «Il Falegname de Livornia,» (1825).
Duetto para dos tiples.
Rondó nell'opera «Il Federico.»
Polacca final nell'opera «Le cantatrice villane,» (1826).
Coro nell'opera «La donna selvaggia.»
Duetto nell'opera «Il condestable di Chester.»
Recitativo e duetto per l'opera «Il Tancredi» di Rossini, (1833).
Duetto nell'opera «La Sonambula,» ejecutado por la señora Manzocchi y el señor Genero, (1836).
Tercetto bufo nell'opera «Le convenienze teatrale,» (1838).
Scene ed aria con cori nell'opera «Catarine de Cleves,» escrita expresamente para el célebre tenor J. Sinico, (1843).
Romance (*Mon vieux*) para tenor.
Canzonetta nell'opera «Le Nozze di Figaro,»
El Juramento, romance para el album de la señorita de Peñafiel, (año 1818).
Sólo fúnebre de orquesta para la comedia de magia *El Astracán*, (1818).
Música para el melodrama *Los Jueces francos* (1823).
Polo cantado por la famosa Loreto García para la comedia *La noticia feliz* (1823).
Coro y marcha en la comedia *El bey de Argel*.
Música para la pieza en un acto *El regreso del monarca*. (1828).
Música de una Loa para el teatro del Príncipe, (1828).
Capricho obligado de piano sobre aires españoles, (1829).
Capricho obligado de violines con acompañamiento de orquesta, (1831).
Música para la comedia *El Arca de Noé*, (1830).
Coro de aldeanos en la comedia *La dama blanca*.
Tirana, en el sainete *Músicos y danzantes* (1832).
Villancicos de Navidad.
Romance para la comedia *Ingenio y virtud*.
Canción de la comedia *Los dos granaderos*.
Romance *La Extranjera*, con acompañamiento de piano.
Romance *La Plegaria de la hija* con acompañamiento para piano.
Bolero á duo, para dos tiples con acompañamiento de piano.
Tirana, tiple con acompañamiento de piano.
El Julepe, canción con acompañamiento de piano.
Boleras á duo, para dos tiples con acompañamiento de piano.
Seguidillas á sólo, tiple con acompañamiento de piano.
Terceto (*Sea en hora buena*) para tres bajos, (1832).
Quinteto (*Todos los que hoy en casa*), para tiple, dos tenores y dos bajos, (1832).
Coros en la comedia *El desdén con el desdén*.
Gran solo de flauta con acompañamiento de cuarteto.
Arietta composta e dedicata á miss Fulton.
El Chairo, canción cantada en la ópera *El Barbero de Sevilla* por la muy célebre artista Meric-Lalande, letra de D. Agustín Azcona, (1833).
Polo dedicado á la alumna del Conservatorio señorita Lema, (1834).

El *¡Caramba!* canción.

Dos pasos dobles para banda militar, (1834).

Dos valses, dos mazurkas, galop y tanda de rigodones con coro, (1834).

Coro pastoril para bailar en la comedia, *Luis XI*.

Coro fúnebre y bailete en el drama *El maniquí*, (1835).

Coro en la tragedia *Numancia destruida*.

Música en la comedia *Stradella*.

El Harem, canción letra de D. S. B. de Castro.

Canción fúnebre á la muerte de la señorita doña Ana Muro, con acompañamiento de piano.

La currilla, canción andaluza, compuesta expresamente para la señorita Armelinda Manzochi, (1835).

El Sereni, canción.

Canción bacanal en el drama *Lucrecia Borgia*, (1835).

La Criada, canción.

Duo para cantarse en la tonadilla *Los maestros de la Raboso*, (1836)

Canción del agua, para la ópera *L'Elisir d' Amore*.

El no sé, canción escrita expresamente para la muy linda prima donna Armelinda Manzochi, (1836).

Barcarola para el drama, *La conjuración de Venecia*.

Canción en la comedia *La pata de cabra*.

Galop infernal en la comedia *La pata de cabra*.

El poder de las mujeres, canción cantada en *El Barbero de Sevilla* por la muy célebre artista E. D'Alberti; letra de D. A. Azcona, (1836).

Coro nupcial en el drama *El Paje*, (1837).

Romance de tenor de id. id, (1837).

Música para la comedia de magia, *El Diablo verde*.

Canción de los ciegos, en el drama *La Córte del Buen-Retiro*, (1837).

Romance con acompañamiento de arpa en el drama *Carlos II*, (1837).

Coro en el drama *D.ª María de Molina*, (1837).

Marcha para banda militar en el drama *Doña María de Molina*, (1837).

Versículo del salmo *Domine salvum fac* en el drama *D.ª María de Molina*, (1837).

Canción para la comedia *Adolfo*, (1838).

Canción á duo para una serenata en el drama *Amor venga sus agravios*, (1838).

Canción báquica en el mismo drama, (1838).

Madrid y el campo canción, letra de D. M. B. de los Herreros, (1838).

La Aldeana, canción en la comedia *El poeta y la beneficiada*, (1838).

Barcarola bailable y canción de un trovador en el drama *La estrella de oro*, (1838).

Coros para el drama *El Paria*, (1839).

Música para *el Apoteosis*, (1840).

Canción para la comedia *Cásate por interés*, (1840).

Coro de aldeanos en la comedia *La morisca de Atajuar*, (1841).

Marcha oriental, coro religioso y polaca para la comedia de magia *La pluma prodigiosa*, (1841).

Preludio de baile serio, introducción á la jota aragonesa, coro subterráneo, romance para flauta, bailable mitológico fantástico, coro de brujas, canción báquica y marcha final para id. id., (1841).

Canción y coro de locos en la comedia de magia *Los polvos de la madre Celestina* (1841).

Barcarola y coro bacanal en el drama *Juan de Suavia*, (1841).

Coro y canción en el drama *El Cardenal y la Judía*, (1841).

Marcha para charanga en el drama *Guzmán el Bueno*, (1842).

Coro de mujeres en el drama *La batelera*, (1842).

Canción con acompañamiento de arpa, en la comedia *La escuela de las casadas*, (1842).

Gran fantasía obligada de clarinete, escrita expresamente para ejecutarse á primera vista en la oposición á maestro de dicho instrumento en el Conservatorio de música y declamación, (1849).

Melodía fantástica para tiple, (1851).

Fantasía de contrabajo, escrita expresamente para ser ejecutada á primera vista en la oposición á maestro de dicho instrumento en el Conservatorio de música y declamación, (1852).

Cantata, gran coro y cuarteto para la inauguración del teatro del Conservatorio de música y declamación, (1852).

Canción en la comedia *Mi secretario y yo*, letra de D. M. B. de los Herreros, (1853).

Coro de niños (obra póstuma), para los alumnos de ambos sexos de las clases de solfeo del Conservatorio, letra del Excmo. Sr. D. V. de la Vega. La escribió en Febrero de 1855

Además de las obras mencionadas, pasan de 200 las piezas instrumentadas y arregladas de varios modos y para diferentes ocasiones.

Carnicero (.....)

Se menciona á este aficionado músico violinista en el artículo dedicado á D. Dámaso Cañada. *Vid.* este apellido.

Carliaguet

En el Arch. de la iglesia del Palau, de Barcelona, se halla un *Benedictus* á 3 voces y órgano de un maestro de este apellido.

Caro de Boesi (José Antonio)

Autor de algunas obras que guarda el Archivo de la Catedral de Carácas. Caro de Boesi, natural de Chacao, figura como cantor, ejecutante en la guitarra y compositor de fáciles facultades Por entonces no existian en el país los instrumentos de viento: así es que la instrumentación de las composiciones de este artista era para cuerdas; conservándose de estas, tres *Misas* para 2, 3 y 4 voces, un *Oficio de difuntos* y una infinidad de *Motetes*.

Iniciada la cruda guerra de la Independencia, Caro de Boesi cooperó á los planes de la insurrección que se urdian en Carácas, y fué objeto de tal persecución, que hubo de refugiarse en la ciudad de Cumaná, donde la fatalidad le hizo caer en manos de Morales, quien le fusiló el año 1814.

Carpanzano (José)

Doctor y Rector del Colegio de Cantorcicos de la Real Capilla de S M., en 1657.

Carpio (Juan del)

Contralto, opositor á una plaza vacante en la Cat. de Toledo, el año 1613.

Carsi (.....)

En el Arch. de la Cat. de Segorbe hay alguna composición de un autor de este apellido.

Carsi ó Corsi (Pedro)

Fué elegido *Capellán Domero* de la Catedral de Segorbe con obligación de cantar en la Capilla de Música, (5 Diciembre 1787). Obtuvo una plaza de *succentor* en la Parroquia de S. Juan del Hospital de Valencia, tomando posesión del nuevo cargo en 10 de Junio de 1799. Le sucedió Mosén Alejandro Coltell.

A este autor pertenecerán, sin duda, las composiciones expresadas en el señalamiento anterior.

Carvajal (Alonso de)

Cantor (voz tenor) de la Cat. de Toledo del cual existe un libramiento para que se le paguen cada un año doce mill. mrs. ... fechado en Toledo «en último día del mes de Octubre de 1551 años.» *(Vid. Leg.° 1.° Archivo que fué de la O y F. de dicha Cat.)* Otros dos por el mismo estilo fechado el primero «á nueve días del mes de Agosto de 1554» y el otro «á catorce días del mes de Marzo de 1564 años.»

Carvajal (Juan)

Conocido por *Rompegalas*, actor cantante muy aplaudido en el teatro de Valencia en 1792.

Carvajal y Robles (Ana de)

Dama antequerana, hermana del célebre poeta, autor del poema *La conquista de Antequera*. Floreció en el siglo XVII y estaba casada con D. Alonso Solier. Debió ser una cantante muy notable, pues el P. Agustino F Francisco de Cabrera, en su *Descripción de la fundación, antigüedad, lustre y grandeza de la muy noble ciudad de Antequera*, manuscrito curiosísimo que se conserva en la Biblioteca Episcopal de Málaga, dice, hablando de ella: «Su voz suavísima ha sido freno de los vientos y suspensión de los sentidos, acompañándole con varios instrumentos, no solo en el género diatónico, y en el chromático, sino también en el armónico.»

Carvalho (Juan de Sousa) Vid. **Sousa Carvalho (Juan de)**

Carvalho (Juan José Fernández de) Vid. **Fernández de Carvalho (Juan José)**

Carvallo y Moura (Enrique José de)

Nació en Oporto año de 1714. Fué grande humanista y docto en lenguas. Vivía en 1738.

Entre otras obras escribió las musicales dramáticas siguientes:

D. Fernando en Portugal (Opera manuscrita)
Dido (Opera: traducción de la de Metastasio)

Carraja (Justo Juañez de la) Vid. **Juañez de la Carraja (Justo)**

Carralero (Melchor)

Cantorcillo cuyo nombre y apellido figura en la *Lista de las personas de la Capilla flamenca de S. M*, redactada el año 1608

Carrasco (Francisco)

Pifano de la Guardia española de Su Majestad, en 1663.

Carrasco (Jerónimo)

Músico de la Cap. del Duque de Alba en Nápoles, regida por Diego Ortiz. En el artículo correspondiente á este maestro, consúltese la *Nómina de sueldos* de dicha Cap. en 1558, en la cual figura dicho Jerónimo Carrasco.

Carrasco (José)

Presbítero y músico tenor de la iglesia Colegial de Alicante en cuya capilla figura el año 1714 con el haber de 50 libras anuales.

Carrasco (Manuel)

Publicó:

Método de cifra compasada para piano... Madrid, imp. del Norte, 1866, en fol. menor apaisado de 140 págs.

Es un *nuevo* arte para aprender á tocar el piano sin necesidad de música ni de maestro... .

Carrasco (Pedro)

«Gran músico tenor que hacia 1678 marchó á las Indias». (Saldoni, *Dic.*)

Carrasco, natural de Daimiel, fué músico gran tenor é hizo terceros galanes, según se lee en una antigua crónica de teatros.

«Casó con Inés Gallo y se fué á Indias estando en Madrid haciendo los autos en 1670. Murió en Indias».

Carrasco Marin (Francisco)

Licenciado, natural de Berlanga, (24 de Mayo de 1623), en donde aprendió la música, siendo su maestro Don Pedro Melarde, racionero de la Colegial de Berlanga, de donde fué después seise el citado Carrasco y más tarde capellán de la capilla de la reina D.ª Catalina en la Cat. de Toledo. *(Vid. Informaciones de Racioneros, Leg.° 5.° del Archivo que fué de la Cat. de Toledo.)*

Carratalá (Manuel)

Músico bajonista de la Iglesia Colegial de Alicante en cuya capilla figura el año 1714 con el haber de 50 libras anuales.

Carreira (Antonio)

Maestro de Cap. de la Cat. de Compostela, y sobrino del Antonio Carreira padre de Fray Antonio del mismo apellido.

Este célebre artista dejó obras preciosas que D. Juan IV halló dignas de su famosa Biblioteca (Vid. *Primera parte del Catálogo impreso en* 1649, en 4.° gr. por Pedro Craesbeck)

Carreira (Antonio)

«Compositor y Maestro de Capilla de los reyes D Sebastián y D. Enrique Dice de sus obras un teórico del siglo XVII que debian ser más agradables á los oidos de aquel tiempo que del presente, si hemos de dar crédito á Pedro Thalesio que las examinó (1). Carreira dejó estas composiciones (la mayor parte *Motetes y Lamentaciones*) á su hijo, para que las mandase imprimir. Juzgamos serían las siguientes:

1) *Misa de Beata Virgine, per annum*
2) *Misa Redemtoris Mater*
3) *Regina Cœli*
4) *Salve Regina*
5) *Tota pulchra est*
6) *Antífona de Ntra. Sra.*»

(De *Os Mus. portuguezes*, Vasconcellos)

Carreira (Fray Antonio)

«Hijo del precedente. Vistió el hábito de San Agustín y murió en Lisboa en 1599 víctima del contagio que en dicho año devastó gran parte de Lisboa. Su muerte repentina fué causa de que desapareciesen todas sus composiciones, recogiendo apenas D. Juan IV algunos *Motetes y Lamentaciones* en su preciosa Bib. musical.

«Fué semejante á su padre en la destreza y suavidad de música (*Bib. Lusitana*, vol. I págs. 332).

«Entre las obras de este joven compositor citábanse como las más notables:

1) *Dos Lamentaciones de Semana Santa.*
2) *Circumdederunt me*, á 6 voc., motete.
3) *Illumina oculos meos*, á 6 voc., id.

(Vasconcellos *Os mus. portuguezes*)

Carreño (Alejandro)

M. de Cap de la Metropolitana de Carácas en cuyo cargo sucedió al maestro Juan M. Liendo.

Carreño (Antonio)

De los archivos de la Metropolitana de Carácas consta, que del año 1671 á 1882 fueron nombrados sucesivamente maestros de capilla de dicha iglesia, varios artistas entre los cuales figuran cuatro de apellido Carreño, Antonio, Alejandro, Cayetano y Juan Bautista. Antonio Carreño ocupa el tercer puesto en órden de antigüedad de la referida cronología de maestros de capilla.

Carreño (Cayetano)

Alumno de la escuela del Padre Sojo (Vid. este nombre), establecida el siglo pasado en Carácas. Dedicado desde niño al estudio del arte musical, le consagró todas sus vigilias, que empleaba mayormente en el profesorado. Tenor de vòz sonora interpretaba sus propias obras con verdad de sentimiento y delicadeza de estilo. Compositor sagrado enriqueció los archivos de la iglesia metropolitana de la cual era M. de C., con obras de mérito, entre otras un *Requiem* escrito para 4 voces y orquesta, varias *Misas*, muchos *Salmos* y *Motetes* y la composición titulada *La Oración del Huerto*.

Compuso, además, Carreño varias canciones patrióticas, particularmente una de mucha celebridad por la boga que ha alcanzado durante largos años.

La familia Carreño fué esclarecida por su amor á las artes y á las ciencias.

Carreño (Juan Bautista)

M. de Cap. de la Metropolitana de Carácas en cuyo cargo sucedió al maestro D. Cayetano Carreño.

Carreño (Maria Teresa)

»Nació en la ciudad de Carácas el día 22 de Diciembre de 1852 siendo sus legítimos padres los señores Manuel A. Carreño y Clorinda García de Sena.

(1) *Arte de Cantochao*. Coimbra, 1617, en 4.° cap. 36, págs. 63, 72 é 136. La apreciación de Barbosa Machado (*Bibl. Lusit.*, vol. I págs. 232 está en contradicción con las palabras respetuosas con que Thalesio habla del *dignissimo Mestre (Arte.* págs. 70). Barbosa Machado llámale, á pesar de la cita mencionada, *insigne profesor de Música*, al principio de la pequeña biografía que dedica á Carreira.

»Desde la infancia manifestó su notable disposición para la música. Cuando apenas tenía dos años de edad, cantaba sin palabras, pero con admirable entonación y corrección, arias de *Norma*, *Lucía de Lamermoor* y otras óperas que oía tocar á su hermano en el piano, siendo éste su habitual entretenimiento en sus dias infantiles. A los cuatro años de edad tocaba con la mano derecha, y luego se acompañaba con la izquierda, sin instrucción de nadie, diferentes piezas de baile que oía tocar á otros; y era asombrosa la propiedad de ese acompañamiento, en que nada faltaba á la harmonía, en relación con la melodía.

»Diez y ocho meses contaba Teresa tocando escalas y ejercicios, con lo cual logró adquirir tanta ajilidad y destreza en el *dedeo*, y vencer tantas dificultades que muy luego pudo tocar piezas de fuerza; y seis meses despues, ya ejecutaba la fantasía de Thalberg, sobre la *Norma*, y otras piezas difíciles; haciéndolo con un gusto, corrección y limpieza tales, que nadie que la hubiera oido sin verla, habría creido que quien tocaba era una niña, aun en la infancia. Apenas tenía entonces ocho años.

»Seis meses continuó Teresa estudiando y practicando en Carácas, siempre bajo la dirección de su padre; y ya para esta fecha deleitaba á todos los que la oian, entre los cuales había profesores de nota, así por la limpieza de su ejecución, el gusto con que tocaba, su manera de interpretar hasta la música clásica, la facilidad con que ejecutaba las piezas de gran fuerza de Thalberg, Mendelhson y otros autores, y su rara memoria que la hacía aprender en pocos dias y tocar de memoria las composiciones más elaboradas, como por su admirable facilidad para improvisar, ya sobre argumentos que se le daban, ya de su propia cuenta, piezas de esquisito mérito.

»En 1862, resolvió la familia Carreño ausentarse de Venezuela, en dirección á los Estados Unidos del Norte; y el 23 de Julio de ese año, salió la jovencita Carreño para La Guaira. De allí siguió en la misma tarde para Puerto Cabello, en donde permaneció una semana, en la casa de una parienta de su madre, habiendo tenido ocasión de deleitar más de una vez con su admirable ejecución á los amigos de la casa y á otros inteligentes, que no hallaban como manifestar sus impresiones.

»El 1.° de Agosto siguiente se embarcó con su familia para los Estados Unidos del Norte, y llegó á Filadelfia el 23. Allí pasó tambien una semana; y el 30 se encontraba en Nueva York, punto elegido por la familia para fijar su residencia.

»A poco de haber llegado allí, se hizo oir en privado de varios profesores y otras personas competentes.

»Pocos dias despues ocurrió una escena interesante y conmovedora en la casa de los padres de Teresa. El célebre Gotschalk, el poeta del piano, y uno de los mejores compositores de la época, el cual había sido chasqueado más de una vez con los niños *prodigios*, había oido hablar tanto de Teresa y su manera de tocar, á personas competentes, que quiso él oirla, y ver si era cierto lo que dudaba creer. En efecto, fué con un amigo á la casa de la niña. Esta ejecutó para él una gran fantasía de Thalberg, de las que requieren más fuerza de ejecución y más talento de interpretación; y cuando hubo terminado, el gran pianista se mostró plenamente satisfecho, y dijo á su amigo, y también al padre de Teresa, lo que después publicó bajo su firma: «Teresa es un gran genio». El mismo día, á invitación del hábil artista, tocó la niña con él una pieza á cuatro manos. Inspirado Gotschalk con lo que acababa de presenciar se sentó al piano, y tocó una de sus mejores composiciones, con el esquisito gusto y brillantez que le eran peculiares. Durante la ejecución Teresa de pié junto al piano le escuchaba absorta, sin perder una nota; y su semblante revelaba que todo su ser estaba conmovido; y que así como su alma gozaba intensamente, su inteligencia admiraba al gran pianista. Eran tales las impresiones que esperimentaba Teresa, que antes de terminarse la pieza que tocaba Gotschalk, prorrumpió en llanto, y su respiración se hizo afanosa. Gotschalk, se levantó del piano, sostuvo y acarició á Teresa, y no pudo menos que enternecerse como los demás circunstantes, al ver en aquella niña, tanta y tan esquisita sensibilidad. Desde entonces Gotschalk fué el primero y más grande admirador de Teresa, y se complacía en tocar las composiciones de ésta, así en privado como en los conciertos que daba al público.

»Al día siguiente de esta interesante entrevista, Teresa compuso y dedicó á Gotschalk un gran *walse* de ocho partes que una casa de Boston publicó con el retrato de la autora.

»La opinión de Gotschalk, tan competente en la materia, confirmó al padre de Teresa, en la opinión que tenía sobre las dotes artísticas de ésta; y en consecuencia quedó resuelto que Teresa haría su aparición en público en

Nueva York. Antes de emprender la primera série de conciertos con que debía principiar su carrera de artista, dió en el Salón de Irving una *soirée* privada musical, que tenía por objeto hacerse conocer de la prensa y de los profesores y *dilletanti*. Se verificó esta *soirée* el 7 de Noviembre de 1862; y en ella ejecutó Teresa varias y brillantes piezas que le granjearon muchos aplausos. La prensa habló unánimemente en los términos más honoríficos de Teresa, de su admirable ejecución, y ya no vaciló su padre en organizar, como en efecto organizó y llevó á cabo, una série de conciertos públicos.

»Dió la niña el primero en dicho Salón Irving, el 25 del propio Noviembre. El éxito fué completo, la ovación inmensa. Teresa había ya conquistado el título de grande artista; y no tenía sin embargo, nueve años de edad.

»Dió cinco conciertos más en el mismo Salón, todos con el mayor éxito.

»Llegó por último el 22 de Diciembre, día en que cumplía nueve años; y dió el último concierto de la série, en la Academia de música de Nueva York, ante un concurso de más de cuatro mil personas, muchas de las cuales tuvieron que permanecer de pié. En éste, como en los anteriores conciertos, fué asistida de los artistas más distinguidos tales como la célebre contralto Madame D' Angry, y el famoso violinista Thomas, y otros.

»Ya para esta fecha, había sido Teresa llamada de Boston, para que diera allí dos conciertos. Fué en efecto; y dió el primero, el 1.º de Enero de 1863, en el gran salón llamado: «Music Hall», en que acostumbraba dar sus grandes conciertos la *Sociedad filarmónica*. El resultado fué el que debía esperarse.

»Algunos incidentes muy notables hubo en Boston en aquella época relacionados con la vida artística de Teresa. La *Sociedad filarmónica* cuya orquesta se componía á la sazón de distinguidos profesores, en número de 50 á 60, quiso que Teresa tocase en uno de sus conciertos, y manifestó el deseo de que aquella ejecutase dos grandes piezas, y que una de ellas fuese precisamente el «*Gran capricho brillante* de Mendelshon» con acompañamiento de orquesta; pieza que requiere gran fuerza de ejecución, gran talento de interpretación, y el hábito de tocar acompañado. Su padre se opuso al principio á que Teresa la ejecutase, así por que no la sabía, ni tenía tiempo bastante para perfeccionarla, como por que no tenía la costumbre de tocar acompañada, y podía deslucirse; pero el agente de la niña señor Jorge Dauskin, insistió en que Teresa tocase la pieza, no dudando que aquella la prepararía en corto tiempo. (Esto pasaba en martes, y el concierto debía efectuarse el sábado de la misma semana). Fueron tales las instancias del Presidente de la Sociedad, señor Zerrham, y del agente señor Dauskin, que al fin cedió el padre de Teresa, bien que protestando que él no asumiría la responsabilidad del resultado. Se pidió á Nueva York, por telégrafo, la pieza mencionada: llegó esta por el *express* al hotel en que estaba alojada Teresa el miércoles á la una de la tarde: á las dos, principió Teresa á trabajar en ella; continuó estudiándola al siguiente día jueves; y el viernes á las diez y media de la mañana, la ensayó en el «Music Hall», acompañada por la orquesta filarmónica.

»No es difícil adivinar lo que sucedió. Teresa tocó el «*Gran capricho*» de Mendelshon, tan admirablemente bien, con tanta corrección, con tanta medida, con tanta inteligencia y gusto, que aquellos profesores entre los cuales había algunos artistas, enternecidos, y bañados en llanto, abrazaron á Teresa, con la mayor cordialidad. Se verificó el concierto en la noche siguiente, y cuando hubo terminado la ejecución de esa gran pieza, fueron tan estrepitosos, entusiastas y prolongados los aplausos, que parecía que el edificio iba á venirse abajo. Más de tres mil personas, de lo mas inteligente y selecto de Boston, confirmaban llenos de admiración y y regocijo, los anteriores triunfos de Teresa, y asistían al más grande que ella había alcanzado hasta entonces. Terminados los aplausos y tranquilizado al fin el salón, el Presidente de la Sociedad, señor Zerrhan, dirigió la palabra á Teresa á nombre de la corporación; y poniendo en sus manos un pliego, le colgó del cuello una medalla de oro, con esta inscripción: *La Sociedad filarmónica de Boston, á Teresa Carreño, la niña pianista, como tributo de homenaje á su genio.* (La fecha: Enero de 1863). El pliego contenía la dedicatoria de esta medalla

»Hallábase Teresa ejecutando la segunda pieza que debía tocar en este concierto, que era una gran fantasía de Prudent; y sin duda conmovida y exitada por la solemne ceremonia, olvidó un pasaje, cuya omisión la habría deslucido completamente. Teresa no se turbó, y mientras evocaba sus recuerdos, improvisó durante unos pocos minutos, algo que estuviera en relación con lo que venía ejecutando y no dejase notar el olvido que había padecido.

El éxito fué admirable: á poco recordó el pasaje con la mayor naturalidad, lo enlazó con la improvisación, y terminó la pieza recibiendo al fin de ella, los más frenéticos aplausos.

»Fué Teresa tan feliz en la manera de remediar su olvido, que un pianista alemán que conocía la pieza, fué á preguntar al padre de aquella, si era una nueva edición la que él tenía de dicha pieza, pues en el curso de la ejecución había oido una variación que él no conocía. (El profesor había tomado la improvisación, por una variación del autor). Cuando el padre de Teresa, refirió la verdad de lo ocurrido, el profesor quedó pasmado.

»Quiso Teresa obsequiar á sus compañeros de edad; y al efecto hizo que su agente pasara una nota al Mayor de la ciudad de Boston, ofreciendo dar una *matinée*, en obsequio de todos los niños que componen las escuelas públicas. Fué aceptada la invitación, fijado el día y distribuidas como dos mil papeletas, para que concurrieran las Escuelas con todos sus profesores y las autoridades de la ciudad. Llegó el momento de verificarse la *matinée*; y era bello por demás el espectáculo que ofrecía el «Music Hall», ocupado en todos sus pisos, por más de mil quinientos niños de ambos sexos, por un sin número de señoras y señoritas y por profesores y autoridades particulares. Apareció Teresa; y fué preciso dejar pasar algunos minutos, hasta que cesaran los estrepitosos y prolongados aplausos con que la saludaron.

»Terminada la primera parte, fué el Mayor de la ciudad al salón privado con el objeto de dar las gracias á Teresa por su fino obsequio y presentar á los padres de ésta sus cordiales felicitaciones. En el curso de la conversación preguntó si Teresa tenía talento para otras cosas: se le dijo que aprendía todo con la mayor facilidad, y que aún escribía cosas que eran propias de una edad madura. Avivado su interés, quiso saber que había escrito de notable la niña; y se le dijo que entre otras cosas, había compuesto unas hermosas máximas, á la edad de 7 años. Suplicó entonces que se las proporcionaran en inglés: así se hizo, y fueron publicadas en los periódicos de la ciudad.

»Para cerrar su série de conciertos en el Este, dió Teresa en Boston una *soirée* musical en el salón de Chickering, al terminar la cual, le fué presentada otra medalla de oro con esta inscripción: «Los *amateurs* de Boston á la niña pianista Teresa Carreño» (La fecha: Enero de 1863).

»Es de este lugar hacer notar algunos incidentes que prueban el entusiasmo y admiración que Teresa causó en su excursión por el Este. Al terminar cada concierto, así en Boston como en las demás ciudades, se agolpaban en masa centenares de personas de todos sexos y edades en el salón privado en que se hallaba Teresa; y no se cansaban de besarla y abrazarla; y los que no podían llegar hasta ella, le exigían que se pusiese de pié sobre una mesa, para verla y saludarla, siquiera de lejos. Todos le exigían su autógrafo, dándole unos, una cartera, otros, un álbum y hasta una tira de papel, para que la niña escribiera su nombre. Varios establecimientos de música le enviaron los registros en que conservan el autógrafo de los grandes artistas, para que ella agregara el suyo. En cuanto á su retrato, para satisfacer los pedidos que se le hicieron, distribuyó millares de ejemplares en tarjetas de visita.

»Por invitación especial visitó varias escuelas y el establecimiento de ciegos; y en todas estas ocasiones, se dejó oir y arrancó muchos aplausos y caricias, recibiendo obsequios de todo género de las familias más respetables de Boston

»A principios de Febrero de 1863, regresó Teresa á Nueva York, y de allí salió para la Habana el 19 de Marzo siguiente, con el fin de dar algunos conciertos. Dió el primero en el Liceo, y fué grande, inmenso el entusiasmo con que fué acojida por los miembros de aquella respetable Corporación y por la numerosa y escogida concurrencia que asistió á él. Nadie podía darse razón de lo que veía y oía, y apenas podían dar crédito á sus sentidos.

»El segundo tuvo efecto en el gran Teatro de Tacón, el cual estuvo lleno, á pesar de ser tan espacioso. La ovación fué completa.

»Luego fué invitada Teresa á dar otro concierto en el Liceo. á beneficio del Instituto así lo hizo; y despues de haber recogido numerosos aplausos, fué coronada en público por los miembros de la Corporación. Uno de ellos puso en sus manos un diploma de socia facultativa ó de mérito del Liceo; y luego leyó y puso tambien en sus manos un documento, en que el Liceo espresaba las razones que había tenido para hacer á Teresa aquella honorífica distinción, razones que se referían á su edad, á su rara habilidad y á su genio. Y por último, se recitaron varias poesías compuestas espresamente en honor suyo, por el presidente y otros miembros del Instituto.

»Dió un concierto más en el Liceo; y luego pasó á Matanzas. Allí dió un concierto en el Liceo, otro en el gran Teatro «*Esteban*», ambos con el éxito más completo, y el último en el Liceo, á beneficio del Instituto, en el cual fué coronada por éste, como en la Habana, habiéndosele igualmente presentado en el mismo acto el diploma de socia de mérito de la Corporación.

»Volvió á la Habana, tocó de nuevo en el Liceo, y dió otro concierto á beneficio del Instituto, despues de lo cual regresó á Nueva York, donde llegó el 3 de Junio, rodeada de gloria y de laureles, y trayendo varios presentes que le habían hecho durante su permanencia en la isla. No visitó otros lugares de ésta, por que la estación estaba muy avanzada.

»La prensa de la Habana y la de Matanzas deificaron á Teresa, con ocasión de estos conciertos.

»Hizo despues en el año 1864 una excursión por el Sur de los Estados Unidos, despues de haber dado algunos brillantes conciertos en Nueva York. Durante ella tocó en Filadelfia, Baltimore, Washington y otras ciudades, recibiendo en todas partes los más entusiásticos aplausos, y muestras del mayor afecto y admiración. En esta época, fué invitada á tocar en un convento de religiosas y allí tambien recibió cordiales felicitaciones.

»Vuelta á Nueva York, se contrajo á enriquecer todavía más su repertorio, con obras de los más célebres autores clásicos y modernos, y de muchas de su propia composición, algunas de las cuales circulan impresas.

»A la corta edad que contaba entonces Teresa, tenía ya un estilo propio que llamaba la atención de cuantos la oian Estaba familiarizada con la música de los más célebres autores, tales como Mozart, Beethoven, Hummel, Goria, Chopin, Mendelhson, Goltschalk, Thalberg, Liszt y otros, la cual interpretaba con sorprendente inteligencia: componía piezas de gusto y de fuerza que deleitaban y admiraban, y por último, poseía la más asombrosa facilidad, para improvisar, sin detenerse, piezas de larga duración, y aún del género profundo que cualquiera tomaría por composiciones meditadas de un maestro »

A las anteriores noticias biográficas escritas en el año 1865 por un apasionado de la pianista americana (Don Andrés A Silva) añadiré las siguientes que extracto de la notable obra *Ensayos sobre el Arte en Venezuela*, escrita por el general D. Ramón de la Plaza (Carácas, 1883). En 1865 hace un viaje á Europa con sus padres y visita las cortes de Francia, Italia y España. Acogida favorablemente por el público de París, festejada en los salones del Elíseo por la princesa Matilde, Rossini y Listz, de Francia pasó á Inglaterra y de allí á España donde fué acogida con frenético entusiasmo. Cargada de laureles la sorprende la pérdida de la madre querida, su primera instructora y luego la del padre idolatrado. (1) «Sola en el mundo—añade el escritor citado—«...ella comprendió que había menester del apoyo de una egida... y contrajo matrimonio con el Señor Emilio Sauret, artista de algún mérito, en cuya unión continua la vida militante del arte».

En esta nueva faz de su carrera, todo el mundo conoce la historia artística de la pianista venezolana, aplaudida por todos los públicos de Europa.

Carrera (Antonio)

Licenciado, maestro de la cap. de la Cát de Santiago y sucesor del célebre Pedro Periañez, maestro de la misma. Ignórase la época de admisión del maestro Carrera y el tiempo que desempeñó el magisterio. Sólo se sabe que, en 1638, fué nombrado maestro de la referida catedral, D. Jerónimo Vicente.

Carrera (Manuel)

Primer violín de la Compañía de la Viuda de Guerrero, 1758.

Carreras (Ildefonso)

Violinista natural de Valladolid, fallecido en Burdeos el día 10 de Noviembre de 1797.

Carrera Lancharez (P. Maestro Fray Pedro)

Organista del Carmen calzado de la corte, discípulo del maestro Lidón (Don José) según testimonio del mismo P. Carrera quien al publicar en 1792 su *Salmodia orgánica* manifiesta la gloria que le cabía en deber su instrucción á tan distinguido maestro.

La larga vida que disfrutó, el contínuo estudio, el mérito de sus obras y los numerosos discípulos que formó, le dieron sólida reputación como organista, maestro de enseñanza y compositor.

He aquí el señalamiento bibliográfico de las obras de este autor que han llegado á mi noticia:

---

(1) Dedicado á la enseñanza, murió en París el año 1874.

Ritual Carmelitano (Primera y Segunda Parte) publicado en Madrid el año 1783.

Adiciones á la Salmodia orgánica. Versos de los tonos primero, sexto y quarto, punto bajo, y los del último, con extensión en forma de Sonatas. Por ..... s. l. (Madrid) año de 1814 en fol.

Son también del P. Maestro Carrera los siguientes:

Carrera Lanchares, P., o. Carm. disc. SALMODIA ORGÁNICA. *Juego de versos de todos tonos* (Madrid) 1792. Fol. apaisado.

Eslava supone que publicó esta colección de versillos y la *Adición* á la misma, (1) Fray Joaquín Asiain.

Dice el rotulado de esta obra:

Rudimentos de Música, para el uso de los caballeros del Seminario de Nobles de esta Corte, por ..... Madrid (¿?) 1805, en 4.° con ejemplos de música.

Y la obra de disciplina eclesiástica, intitulada:

Carrera et Lanchares (R. P. M. Fr. Petrus) Forma canendi in Missis Servanda secundum ritum sanctæ romanæ ecclesiæ probatanque Toletanæ cathedralis Hispaniarum primatis praxim.— Prima Pars.—Matriti.—Apud D. Josephum Doblado.—1805, 1 vol. in fol. max.

¿Hay *Secunda Pars*?

Carreras (José Rafael) A. C.

Ha publicado los dos siguientes estudios musicales:

Estudio crítico de las obras de Jorge Federico Hændel, opúsculo en 8.° Barcelona, 1895.

Luigi Cherubini—Estudio musical, opúsculo en 8.° Barcelona, 1896.

Carreras y Dagas (Juan)

Nació en Gerona en 7 de Septiembre de 1828 y estudió la música con el Pbro. Don Antonio Vidal, organista de la colegiata de San Felix y con el M. de C. de la Cat. Don José Barba. De 1851 á 1860 desempeñó el cargo de M. de Cap. de dicha Catedral. En 1860 trasladó su residencia á Barcelona y al año siguiente, previa oposición fué nombrado director de la Escuela de ciegos, que renunció en 1872 para fijar nuevamente su residencia en Gerona en donde estableció un Instituto y una Escuela de Música.

Es autor de la ópera española, *Los Pastorcillos*, de las italianas *Il rinegato* y *Rosmundo di Ravena*, que se han puesto en escena, la primera en Madrid y la segunda en Gerona, de infinidad de composiciones de todo género, algunas premiadas en certámenes públicos. Es socio de mérito de varias corporaciones literarias y artísticas de España, Italia y Francia en cuya última nación se estableció durante alguna temporada fijando hace algunos años su residencia en La Bisbal (Gerona) en cuya población desempeña el doble cargo de maestro de cap. y organista

El maestro Carreras con perseverancia é inteligencia dignas de encomio, consiguió reunir á copia de no pocos sacrificios una escogida Biblioteca musical y Museo instrumental que pudo figurar en su género al lado de los mejores que existen en España. Puede conocerse la riqueza que atesora en manuscritos y rarezas bibliográficas leyendo el Catálogo que de ella se publicó en 1870, el informe que dieron en 1868 los Sres. Puiggari, Mestres y Paluzíe, lo que dejó consignado en un Album el entendido bibliógrafo Asenjo Barbieri y los artículos *Visita á una Biblioteca Musical* que el autor de este DICCIONARIO publicó en *La Vanguardia* (de Barcelona) y reprodujo ampliándolos en la ILUSTRACIÓN MUSICAL HISPANO AMERICANA (Año 1890, III de la publicación) después de examinarla por encargo especial de la Excma. Diputación Provincial de Barcelona que pretendía adquirirla y la adquirió, efectivamente, gracias al extenso informe presentado á aquella Corporación y á las gestiones con que le secundó su amigo el publicista é historiador Samper y Miquel.

El fondo musical del bibliógrafo Carreras pasó, en efecto, á poder de la Diputación y en las bohardillas del palacio aguarda una mano caritativa que lo saque del encierro de las cajas en que fué trasportado desde La Bisbal á Barcelona y lo exponga en cualquier parte para que lo puedan estudiar y utilizar los que en esta tierra tienen todavía afición á los libros.

Carreras y González (Miguel).

Nació en Saelices (Cuenca) el año 1836 (26 Mayo). Estudió el violín y la harmonía y composición en el Conservatorio de Madrid terminando sus estudios el año 1870. Perteneció á la Sociedad de Conciertos. Antes, en 1853, había tomado posesión de una plaza de viola supernumerario en la R. C. Murió tempranamente, después de haber producido alguna composición, el día 11 de Julio de 1878.

Carreras y Roure (Juan de Dios) A. C.

Hijo de D. Juan Carreras y Dagas. Publicó:

Programas razonados para servir de guía en los exámenes de las clases de Música. La Bisbal, Calendario Codolá, 1892 en 8.°

Carreras y Roure (Laureano)

Nació en Gerona el 4 de Julio de

(1) Vid. *Gac. musical* y *Museo Orgánico*.

1848. Se dedicó á la música bajo la dirección de su Sr. padre, D Juan Carreras Dagas Entró de ayudante en la Escuela de ciegos de Barcelona, en la que modificó el sistema Braille para escribir música los ciegos, que fué premiado con mención honorífica en la Exposición general catalana celebrada en Barcelona en 1871.

Pasó á Manila y obtuvo, prévias oposiciones, la plaza de músico mayor en el Regimiento número 4 y en el de Artillería, después, de guarnición en aquella plaza.

Fué Socio de número de la Sociedad Económica filipina, y de mérito de importantes corporaciones de Italia. Murió en Manila en 24 de Septiembre de 1887.

Publicó:

Colección de cantos y bailes populares españoles fielmente transcritos.—Barcelona, Andrés Vidal, editor.

Contiene:

1) *Baile de ramos* (Cataluña.)
2) *Baile de San Juan* (id.)
3) *Contrapaso* (id.)
4) *Sardanas* (id.)
5) *Jota* (Aragón.)
6) *Fandango* (Andalucía.)
7) *Bolero* (id.)
9) *Caña* (id.)
10) *Muiñeira* (Galicia.)
11) *Zortzico* (Prov. vascongadas.)

Carrero (Francisco)

«Suplica al Cabildo de Ávila le dé su licencia para tocar el órgano en su Santa Iglesia en todas las ocasiones que se ofrezca, asignándole una corta renta para seguir estudiando». Sin fecha, siglo XVIII. *(Arch. hist. Ávila.—Cartas.)*

Carretero (Félix)

Profesor de trompa. Falleció en Madrid el año 1847.

Carril (Manuel)

Llamado vulgarmente Carriles, nació en Madrid el año 1752. Fué violista de la R. C. y profesor de la Real Cámara, violinista del teatro de la Cruz y de la casa de la Duquesa de Alba. Dedicóse á la enseñanza formando buenos discípulos entre los cuales contaba á su hijo político D. Pascual Juan, llamado también Carriles, concertista de violín. Manuel Carril murió en Madrid el año 1828.

Carriles (Pascual)

«Violinista. En Septiembre de 1737 salió en los Caños del Peral, de Madrid, á tocar varios conciertos de violín el profesor español, el joven D. Pascual Carriles, que fué muy aplaudido.» El *Diario de Madrid* que daba esta noticia, publicó en su elogio la siguiente décima:

Todos vemos admirados
Que en tus rumbos peregrinos
Tocas por nuevos caminos,
No por Carriles usados.
Tus conciertos afinados
Con exacto desempeño
Del Violín te hacen dueño
Sin que en nada te desmandes,
Deduciendo cosas grandes
De instrumento tan pequeño.

(*Anónimo.*)

Carrillo (Andrés)

«De la Habana, uno de los hombres más admirablemente organizado para la música que hemos tratado. Sin conocer siquiera los rudimentos del arte formulaba juicios de maestro..... No había ópera que no cantara de oído y que no fuera capaz de dirigir, (como lo hizo varias veces). Si Carrillo hubiera hecho estudios habría sido el arte mismo .... Murió en París hará unos dos años. (S. Ramírez, *La Habana Artística).*

Carrillo (Francisco)

Sabemos de este maestro lo que en actas del Cabildo de Málaga se consigna y puede leerse en el apuntamiento señalado á *Becerra (Alonso)*, esto es, que Francisco Carrillo, beneficiado en Arjonilla, natural de Murcia, tenía 23 años de edad en el de 1577 y no fué admitido á oposiciones (Vid. *Becerra)* «por no tener la edad suficiente.» Concedido el magisterio (16 de Octubre del citado año) al maestro Pedro Periañez, pusieron edictos á la ración de M. de C., vacante por dejación del citado Pedro Periañez, en 28 de Octubre de 1583, consignándose en acta de 19 de Abril de 1584 que los opositores á la dicha ración, fueron: «Francisco Carrillo, subdiácono de la Diócesis de Jaen. Diego de Guerrero, clérigo de corona de la Diócesis de Toledo, Pedro Martínez, clérigo de la Diócesis de Cuenca y Bernardino de Quirós, clérigo de la Diócesis de Murcia.» Añádese en el acta referida: «Fué propuesto en primer lugar Francisco Carrillo, y en segundo Pedro Martínez. Francisco Carrillo presentó en el acto de la oposición *motetes* que agradaron mucho á los que los oyeron.»

En acta de 2 de Octubre de 1585, consígnase: «Que se pongan edictos á la ración de maestro de capilla *vacante por dejación* de Francisco Carrillo.»

Carrillo (José)

Músico y autor de compañía. En la lista de la compañía de su nombre «para este año de 1663» figura entre los *músicos* de la misma Juan Antonio, Ambrosio de Parte, José Loaisa y José Pascual. En la misma lista aparecen como *Damas* María de Prado, Manuela de Bustamante, María de la O., Mariana de Borja, Josefa López y Feliciana Carrillo, su mujer.

Carrillo é Ibañez (Ignacio)

Nació en Toledo el día 31 de Julio de 1836. En Agosto de 1845 ingresó de seise en la Cat. de Toledo, estudiando el solfeo con D. Cesáreo Bustillo y el piano con el organista D. Agapito Pérez.

El Sr. Carrillo es autor de varias composiciones para piano y piano y canto, y Caballero de la Orden de Cárlos III. Por muerte del profesor de la E. N. de M. y D., D. Eduardo Compta, fué nombrado profesor interino para desempeñar dicha plaza, hasta que tomó posesión de ella el profesor Sr. Power, que la obtuvo por oposición.

Carrión (Jácome de)

Cantor y maestro de canto llano de la Cat. de Santiago. Se dá una noticia de referencia del cantor Carrión y de otros cantores, en la obra del distinguido historiador y arqueólogo Dr. D. Antonio López Ferreira, intitulada *Galicia en el último tercio del siglo XV*, (Santiago, 1833). Dice así:

«En 22 de Marzo de 1499 se concedió cuento al racionero Jácome Alvarez, para que aprendiese música con Juan de León (racionero, cantor de la Catedral de Santiago, con nueve mil pares de blancas cada año).—Sin embargo de que la capilla de música contaba ya con bastantes elementos y con un personal relativamente numeroso, en el que figuraban dos tiples Benavente y Alonso de Amia, no tenía aun la suficiente consistencia para poder sostenerse convenientemente; así es que en 12 de Abril de 1513 el cabildo se vió precisado á despachar á los cantores, porque sin la voz de Jácome de Carrión (cantor, maestro de canto llano), que se había ausentado *no podían bien cantar*.....»

«El Renacimiento no fué muy favorable á Galicia. La razón es obvia. En nuestro país, tan apegado á las antiguas prácticas y tradiciones, el Renacimiento no se introdujo como en otros, lenta y gradualmente, sino de un modo brusco y hasta impetuoso...»

Carrión (José)

Hijo de Carrión (Manuel). Tenor de ópera en los teatros de Milán, San Cárlos de Nápoles y muchos otros durante quince años de carrera, miembro de diferentes sociedades musicales, en 7 de Marzo de 1890 fué nombrado profesor interino de *Declamación Lírica*, de la E. N. de Música y Declamación. Murió el año 1892.

Carrión (Juan de)

Violero de S. M. del cual se conservan en la Dirección general del Patrimonio que fué de la Corona, Comisión de inventarios, varias curiosísimas cuentas de las cuerdas y aderezos «que he gastado en las biguelas de S. M.» una del 1607 (hay una partida por «encordar el violin y pegar la tapa»): otra de 1609: otra de 1611 y otras desde el año 1612 al de 1622. De casi todas estas partidas toma cuenta y da fe, «Baptista de Medina Maymon, maestro de los menestriles de Su Magestad y maestro de las viguelas de arco». En una cuenta «por poner una cabeza nueva y encordar el arpa», certifica estar conforme con la partida «el músico de arpa de la Real Capilla de Su Magestad Antonio Martinez de Poses (20 de Octubre de 1609 años».

Copio á continuación como documento verdaderamente curioso la:

Cuenta de los aderesos y cuerdas que he gastado en los instrumentos de la capilla Real de S. M. desde el año de (mil) seiscientos y doce hasta fin de (mil) seiscientos y catorce, Juan de Carrión.

Primeramente encordé las viguelas para la cuaresma y las pagué (*sic* por pegué) y entrasté y encordé los arquillos y encordé el violin gasté doce madejas de cuerdas en toda la cuaresma, encordáronse para los Inocentes las biguelas el suelo del bajo que estaba quebrado y le puse dos clavijas y una puente hice un arquillo, puse ocho clavijas á todas las viguelas. . .

El segundo año de mil seiscientos trece pegué todas las viguelas hice cuatro arquillos pegué la tapa al tiple y una costilla al tenor, eché á todas trastes y cuerdas.

El año de mil seiscientos catorce gasté en ellas doce madejas de todas cuerdas, puse dos puentes, hice un arquillo, puse las clavijas que faltaban, eché trastes, dos almillas, eché á todas las viguelas cuerdas más gordas, pegué al contrabajo, eché á todos los arquillos cerdas: concertó estos aderezos bautista medina en ciento y treinta reales. 130

En el primer año de mil seiscientos y doce eché al arpa cuerdas y molduras, y pegué la cabeza, púsela un çoquete en el brazo veinte y cuatro reales. 24

Encordé el *claviarpa* en diez y seis reales. 16

Encordé la *lira* en doce reales. 12

Dí para el arpa doce madejas de todas cuerdas. 6

Dí más ocho madejas.	2
Para la noche de nauidad encordé dos guitarras..	8
Encordé el arpa en diez y seis reales. . .	6
Para la noche de los Reyes encordé una guitarra en cuatro reales.	4
Puse al arpa seis madejas en dos reales. .	2
Para tañer en la Cámara los villancicos encordé dos guitarras en ocho reales. .	8
El año de mil seiscientos trece encordé el arpa en diez y seis reales.	16
Puse una cabeza al arpa, las cuerdas que faltaban, veinte y cuatro reales. . . .	24
Dí más seis madejas en dos reales. . . .	2
Para llevar al Escorial el arpa dí á martinez (1) una docena en seis reales.	6
Dí cuatro cuerdas en un real.	1
Dí seis cuerdas en dos reales.	2
Encordé dos guitarras en ocho reales. . .	8
Dí seis primas en dos reales.	2
Encordé el *claviarpa* en diez y seis reales.	16
Dí cuatro madejas para la *lira* en dos reales.	2
Pegué la *lira* y echê el almilla, dos reales.	2
El contrabajo sirvió grande. Púsose una quinta en cuatro reales.	4
El año de mil seiscientos catorce para que Su magd. tañese con phelipe pegué el bajo y tiple y los encordé y echê cerdas á los arquillos y puse trastes treinta reales..	30
Dí á phelipe cuatro docenas de cuerdas en diez y seis reales.	16
Mas una docena de cuerdas en cuatro reales.	4
Pegué la *tiorba* dos reales.	2
Al *archi-laud* pegué y echê las cuerdas que le faltaban en cuatro reales.	4
Dí al arpa una docena de cuerdas en cuatro reales..	4
Al arpa de veçilla (2) se echó tapa y cuerdas y botones y molduras, cincuenta y cinco reales..	55
Cuatro madejas para el arpa en un real. .	1
Quebróse el arpa en las descalzas las costillas y la tapa en veinte reales.	20
Puse una tabla á *phelipe* (3) con su visagra para tañer en la capilla..	4
Encordé el violín en dos reales.	2
Dí al violín una puente y una prima un real.	1
Para la Navidad y Reyes encordé cuatro guitarras encordé el arpa treinta y dos reales..	32
Pegué el *clamarpa* (?) en dos reales.. . .	2
Gasté seis madejas para los Inocentes la noche de los Reyes gasté cuatro primas en un real.	1
Del arpa dos primas en un real..	1
Para llevar las viguelas á las descalzas carmelitas á la Encarnación á las descalzas en este tiempo ha costado diez y ocho reales..	18
Cuatro pautas hice para la Reina de Francia, veinte y cuatro reales..	24
	514

Por manera que suman y montan las partidas aquí contenidas quinientos y catorce reales, en Madrid treinta y uno de Marzo 1615.—Firma: *D. Diego de Guzmán.*

(1) Al arpista mencionado.
(2) Tañedor de la capilla.
(3) Había por entonces en la R. C un Felipe Pichinini, (sic) músico de tiorba á quien se referirá sin duda esta partida y las precedentes.

Monta esta quenta como parece por este pliego quinientos y catorce reales que valen diez y siete mil quatrocientos y noventa y seis mrs.—Firma: *Hier. de quincoces.*

He aquí ahora los comprobantes de otra. «Cuenta de los aderezos que a echo Juan de Carrión violero de la Real Capilla de Su Magd. asta fin del año de 1616 desde primero del año de 1615.

«Débense á Juan de Carrion violero de la capilla de Su Md. de los aderezos de una harpa y cuerdas que en dibersas bezes me ha dado para servisio de Su Md. duzientos y ochenta y quatro reales hasta fin del año de 1616 y por berdad lo firmé de mi nombre en Madrid a 20 de Enero del año 1617.—*Juan de Sanmartín.*

«Débense á Juan de Carrion violero de la capilla real de su Magd. 42 reales de los aderezos y cuerdas aecho en mis instrumentos para serbir en la real capilla desde principios del año de 1615 hasta fin del año 1616 y por la berdad lo firmé de mi nombre en Madrid á 20 de Enero de 1617 años». Firma: *Felipe Pichinini.* (4)

A continuación el estado de otro arpista de la R. C. que firma á 30 de Enero de 1617, Lope Machado.

Otra declaración por el estilo «por los aderezos y cuerdas que me ha dado (Carrión) para la lira del maestro y mia y gitarras (*sic*) que sirben la real capilla etc. Por la berdad lo firmo en Madrid á 20 de Enero de 1617 años». Firma: *Francisco de Valdés.*

Sigue otra declaración del maestro de las vihuelas de arco de S M. Juan Bautista de Medina Maymon firmada en 8 de Febrero de 1617 diciendo que se le deben al citado violero Carrión 122 reales por los aderezos de las vihuelas de arco. A la cual añade:

«Asimismo he mirado muy particularmente los aderezos que a hecho el dicho Juan de Carrión en las 3 arpas, tiorbas, liras y guitarras con que se han serbido en la capilla Real Juan de Sanmartín, Felipe Pechinini (*sic*), Francisco de Valdés y Lope Machado; y no hallo cosa que se le pueda zerzenar al dicho Juan de Carrión de lo que tienen firmado los dichos en esta cuanta, y por verdad lo firmo de mi nombre en Madrid. á 8 de Febrero de 1617. Firma: Juan Baptista de Medina Maymón.

Termina este documento con el páguese firmado por El *Patriarcha* en Madrid á 9 de Febrero de 1617.

Carrión (Manuel)

Renombrado cantante (tenor) nacido en Sevilla el año 1817. Murió en Milán el día 24 de Julio de 1876.

(4) En las nóminas de los años siguientes aparece como reservado este *cantor de tiorba*, maestro que fué de Felipa Vermeulen.

Carrión (Fray Pedro)

«Excelente músico, que falleció en 1835.» (Saldoni).

Casa y Benito (Nicolás de la)

Seise, presbítero músico tiple de la Cat. de Toledo de quien se conservan en el *Arch. hist.* de dicha ciudad el estatuto de limpieza fechado el año 1775 y un libramiento del año 1796 Según el primer documento, Casa, natural de Cebolla (Toledo) fué bautizado en 4 de Diciembre de 1764 siendo de la misma naturaleza sus padres Pedro de la Casa y Micaela Benito.

Casademunt (José)

Sobrino de D. Narciso Casademunt. (Vid. este apellido). A principios de 1865 desempeñaba laplaza de M. de C. de la Cat. de Gerona.

Casademunt (Juan Manuel)

Nació en Barcelona el 27 de Julio de 1851.

Entre otras composiciones dramáticas escribió las siguientes que tienen relación con la música:

Por huir de una mujer, zarzuela en 1 acto, música de D. Enrique Martí Puig (1877).

Los Mosqueteros grises, zarzuela en 3 actos, arreglo, escrita en colaboración con los señores Serrat y Weyler (1881).

Cargar con el muerto, id. en un acto, arreglo, música de D. Nicolás Manent (1883).

Doña Juanita, id. en 3 actos, arreglo, (1883).

La guerra alegre, id. en 3 actos, arreglo, (1885).

Las Amazonas del Ganges, id. en id. id. (1886).

Una broma en Carnaval, id. en id. id. (1887).

Casademunt (Narciso)

Presbítero, maestro de Cap. de la Cat. de Solsona en 1865. En 1868 desempeñaba la plaza de organista de la propia iglesia.

Casado (Antonio)

Seise de la Cat. de Toledo. Según la información de limpieza de sangre (Vid. *Informaciones de Seises, Arch. hist. de Toledo)* fué natural del Villar de Gaganejos donde fué bautizado en 19 de Septiembre de 1747. Fué admitido seise en 7 de Agosto de 1756.

Casado (Francisco) A. C.

Pianista compositor. Sin fecha ha publicado un folleto titulado:

Teoría elemental de la Música, seguida de ejercicios de entonación y ritmo, escrita por don F. Casado, profesor del Colegio de Santo Tomás. — Barcelona, Rafael Guardia, editor de música.

Casado (José)

Nació en Cogolludo (Guadalajara), el día 14 de Marzo de 1831. Estudió el piano con D. Francisco Villalba, y la harmonía y composición con el maestro D. Indalecio Soriano Fuertes. En 23 de Noviembre de 1853 fué nombrado profesor de música y organista del Real Colegio de Niñas de Loreto y en Octubre de 1876, de piano del de Niñas de Leganés, de Madrid.

Casagemas y Coll (Luisa) A. C.

Nació en Barcelona el 14 de Diciembre de 1863. Fueron sus maestros: De *harmonía y composición*, D. Francisco de P. Sánchez Gavagnach; de *canto*, la Signora Giovannina Bardelli; de *violín*, D. Agustín Torelló, director de orquesta.

Instrumentos que cultiva. Piano y violín. Se ha ejercitado en varios géneros de música, pero particularmente en el dramático.

Obras ejecutadas en público: En el Teatro Lírico en 19 de Octubre de 1893 y en el Gran Teatro del Liceo en 31 de Enero de 1894, la pieza sinfónica *Crepúsculo* á toda orquesta. Dió en Palacio, ante S. M. la Reina Regente y Real Familia, en 10 de Abril de 1893, una audición de su ópera en 3 actos, *Schiava e Regina*, y otras obras para canto y piano. Su ópera *Schiava e Regina*, fué premiada con medalla y diploma en la Exposición de Chicago del año 1892. La misma ópera fué anunciada por la Empresa del Liceo para estrenarse en la temporada de 1893-94, representación frustrada con motivo del atentado anarquista del 7 de Noviembre de 1893. En el concierto del Liceo de 4 de Octubre de 1894, dirigido por el director del Conservatorio Sr. Sánchez Gavagnach, se cantó la melodía *O dolce bacio*, á toda orquesta. En las solemnidanes y ejercicios del Conservatorio de Barcelona, se han ejecutado, á canto, piano y orquesta, varias de las piezas de su repertorio. En 26 de Mayo de 1894, se ejecutó en el Teatro Lírico la melodía *Tu mi salvasti, amor*, con acompañamiento de piano.

He aquí el Catálogo-resúmen de sus obras, comunicado en 24 de Noviembre de 1894:

1) Primer ensayo de ópera dramática: *I Briganti*, para canto y piano (4 actos), sobre el libreto de *I Masnadieri*.

2) Opera en 3 actos á toda orquesta sobre libreto de D. José Barret, *Schiava e Regina*.

3) 110 piezas para canto y piano, (3 de género cómico). Editadas 19.

4) 12 piezas para piano solo. Editadas 5.

5) 17 piezas para varios instrumentos, (y para orquesta). Editada 1.

Las piezas de canto son sobre letra castellana, catalana, italiana y francesa

El repertorio que precede comprende todas las obras de Luisa Casagemas antes de cumplir la edad de 21 años. Empezó los estudios de harmonía á los 15 años, y los de composición á los 16. A los 17 tenía ya concluído su primer ensayo de ópera para canto y piano, y entonces fué cuando empezó el estudio de la instrumentación. A los 18 terminó la partitura orquestada de *Schiava e Regina*, que fué enviada á la Exposición de Chicago.

Casales (.....)

Durante el tercer sitio de Bilbao por los carlistas, en Noviembre de 1836, el nacional Zearrote compuso dos himnos que puso en música su compañero Casales. «Lo defectuoso de la rima puede dispensarse en gracia de la verdad de la descripción».

(Pirala—*Historia de la Guerra Civil—T. II.—p.* 463)

Casals (Guillermo Pedro de)

Hay indicios fundados para creer que este trovador era catalán, de la parte de Cerdaña. Millot supone que pudo pertenecer á la misma familia noble de un Berenguer de Casals, que asistió como testigo en 1203 á un acto de homenaje al vizconde de Narbona por parte del Sr. de Fenouillet. Es conocido por algún *serventesio* y alguna tensión, composiciones de escaso mérito.

Casamitjana (Damián)

En Octubre de 1798, obtuvo de S. M. la comensalía de la colegiata de Santa Ana, de Barcelona, afecta al cargo de sochantre.

Casamitjana y Alsina (Juan)

Nació en Barcelona el día 10 de Julio de 1805 Las circunstancias políticas obligaron á su familia á refugiarse en Mahón (Baleares), donde principió los estudios de solfeo con D. Juan Munné. Aficionóse al flautin y como concertista infantil tomó parte en un concierto que se dió para celebrar la vuelta á España de Fernando VII, ejecutando unas difíciles variaciones para dicho instrumento. De regreso á Barcelona fué admitido de flautinista en la música del Regimiento de Artillería A la edad de 10 años dió las primeras lecciones de contrapunto con el maestro Andrevi. Fugóse á Francia. De paso por Montpellier, en donde estaba de guarnición el tercer regimiento de Ingenieros, á cuyo jefe, señor Marqués de Forcault, fué presentado, aconsejóle se quedase en su regimiento como así lo hizo el joven Casamitjana, viéndose protegido como un hijo y reconocido su mérito. A mediados de 1825 marchó á París, habiendo sido contratado en el cuarto regimiento de la Guardia Real, pasando después al tercero del mismo cuerpo como segundo músico mayor. En París estudió composición (siguiendo el método Catel) con M. Pedro Melcheor, perfeccionándose después en dicho estudio con M. Miinchs, propagador del método de Reicha Compuso algunas piezas que llamaron mucho la atención de los inteligentes, lo mismo por la originalidad y buen corte de las melodías que por la corrección de la harmonía y novedad de las modulaciones.

Los sucesos de Julio, acaecidos en la capital de Francia el año 1830, le obligaron á últimos de Diciembre del mismo año á volver al seno de su familia. Un año permaneció en Barcelona, dándose á conocer como flautista por cuyo motivo fué propuesto para ocupar la plaza de primero en el teatro de Santa Cruz de dicha capital, que rehusó. En Enero de 1892 salió para Santiago de Cuba, contratado como músico mayor, cuyo cargo desempeñó hasta 1857. Retirado del servicio militar continuó, sin embargo, dando lecciones hasta el año 1866 en que regresó de nuevo á su ciudad natal.

De la época de su estancia en Cuba datan una infinidad de obras originales y arreglos para banda militar, que merecen ser consideradas con justicia como una de las variadas aptitudes del talento del maestro catalán, obras en gran parte inéditas, que recogería, después de su muerte, su señor hijo, ilustrado militar de alta graduación en el cuerpo de Ingenieros, y otras, las menos, que vieron la luz en *El Eco de Marte*, publicación destinada á formar un repertorio de composiciones para bandas, dirigida por el maestro Gabaldá y editada por D. Antonio Romero y Andía, de Madrid.

Al volver á España estableciόse en Barcelona fundando al año siguiente la *Sociedad de Conciertos clásicos*, que llevó su nombre, en los cuales dio á conocer varias obras importantes de autores selectos y desplegó sus cualidades de director de orquesta sobrío y hasta meticuloso.

Escribió mucho y bueno y, sin embargo, tal era su invencible modestia, que dió á conocer muy poco de lo que

produjo y aun así instado por verdaderos admiradores de su talento.

La Sociedad de Conciertos de Madrid ostentaba con frecuencia en sus programas composiciones de tan esclarecido artista. Dicha Sociedad fué la arena de sus contadísimos y esquivados triunfos promovidos por la audición de obras tan importantes como su *Andante religioso* (ejecutado el 30 de Abril de 1871), su *Marcha rusa* (25 de Julio del mismo año), su preciosa overtura intitulada *Violeta*, título que pinta la modestia suma de su bondadoso y honrado autor (ejecutada con gran aplauso el 7 de Abril de 1872), y, finalmente, su gracioso *Andantino* y *Saltarello* (ejecutado el 19 de Marzo de 1875).

Entre sus triunfos no debe pasarse en silencio el que obtuvo en el certámen promovido por el *Ateneo Catalán* de Barcelona, para premiar al autor de una *Sinfonía en cuatro tiempos* Casamitjana que acababa de regresar á su patria, después de larga ausencia, como César musical llegó, escribió y venció, ganando por aclamación el premio concedido á la Sinfonía, cuatro mil reales, *lo único que le había producido la música*, como referia con mucha gracia.

Las óperas del maestro Obiols, *Edilia di Belcour* y otras de autor catalán, que se dieron en Barcelona durante el mismo año de 1874 y siguiente, le animaron á escribir sobre un poema inédito en castellano con el título de *Raquel ó la Judía*, si no recuerdo mal, una ópera que no terminó.

Achacoso, víctima de penosa enfermedad murió en Valencia, en donde residía temporalmente al cuidado de su amantísimo hijo, el día 30 de Marzo de 1882.

Casanoba (Juan de)

Organero «En 28 de jullio de 1696 se libraron á *juan de casanoba* y *juan de Erche*, vecinos de esta ciudad (Toledo) quarenta rreales de vellon.... que han importado el aderezo en los órganos de esta Sancta iglesia, en los fuelles del rrealejo grande y hechar una uñeta en el pequeño y en el órgano grande del choro del señor Dean un bemol y una uñeta y encolar una tecla.» (Vid. *Libro de gastos del año* 1696, *fól.* 112 *vuelto.*)

Casanova (.....)

En el Arch. de la Cat. de Albarracín se conserva una *Misa á 4* de un maestro de este apellido.

Casanova (Buenaventura)

Maestro de solfeo, harmonía y acompañamiento, profesor de orquesta y discreto compositor establecido en Barcelona desde 1877 y natural de Vich, si no me es infiel la memoria. Murió en Barcelona por el año 1889 ó 1890.

Compuso y publicó música de todos géneros y un *Método de Solfeo* muy recomendable.

Casanova (Dolores) A. C.

Profesora de piano y repetidora de la E. N de M. y D., nombrada en Septiembre de 1888, y primer premio de piano de dicha escuela.

Casanova (José)

Consérvanse algunas obras de este maestro en el Arch. de la Cat de Orihuela.

Casanovas (Fray Jerónimo)

Murió en Montserrat el año 1721. Estudió música en la Escolanía del Monasterio en donde tomó el hábito en 1688. Fué organista y bajonista notable.

Casanova (Narciso)

Existen algunas obras de este maestro en el Arch. de la Cat Orihuela. Ignoro si el Narciso Casanova de este señalamiento es persona distinta del llamado Fray Narciso Casanovas.

Casanova de Cepeda (Carolina) A. C.

Nació en el Ferrol. Hija de un oficial de ejército, muerto en las calles de Madrid, quedó huérfana á los ocho años de edad. Estudió el solfeo con el profesor Piñeiro. Apenas contaba 15 años cuando se presentó en el teatro de la Zarzuela, donde cantó varias de un modo notable. Contrajo matrimonio con el maestro D. Luís Rodríguez Cepeda cuyo segundo apellido adoptó, que era el usual de su marido El maestro Cepeda perfeccionó sus facultades nativas para el canto y á poco debutaba en Valencia y emprendía un viaje á Buenos Aires y otro á Italia en donde logró cantar la ópera *Fausto* obteniendo éxito tan completo que desde aquella época fué su carrera una série de triunfos conquistados en los principales teatros de Italia, Londres, Rusia, Lisboa y España.

Cansada de una vida tan agitada abandonó la escena para dedicarse á la enseñanza, y el 14 de Julio de 1831 fué nombrada profesora de *Canto* de la E. N. de M. y D. de Madrid.

Creó varias obras escritas para ella y es socia honoraria de distintas asocia-

ciones literario-musicales, nacionales y extrangeras.

Casanovas (Hipólito)

En 1838 la Junta de Gobierno de la Casa de Caridad, de Barcelona, creó una clase de música para los asilados en dicho Establecimiento y nombró Director de ella al Sr. Casanovas. Desempeñó la plaza hasta su muerte acaecida en 29 de Julio de 1887.

Era profesor laborioso y compositor modesto.

Casanovas (Fray Narciso)

Maestro compositor y organista de Montserrat que murió el día 1.° de Abril del año 1799 en la posesión llamada Viña-Vieja, casa de campo de propiedad de los monjes situada en las cercanías de Esparraguera (Barcelona).

En los libros del santuario consignaron sus hermanos en religión los hechos de Fray Narciso (1) en estos precisos términos: «El P. Fr. Narciso Casanovas, de Sabadell, obispado de Barcelona, viendo el convento su gran talento y rara habilidad en el órgano, le admitió al santo hábito, que recibió de mano del reverendo P. Maestro Argerich el 3 de Setiembre de 1763. Era sujeto de prendas, muy amable. Pero lo que más le distinguió fué su manejo y destreza admitable en tocar el órgano: era tal, que con dificultad se hubiese encontrado otro igual en su tiempo.

«Un viajero que había seguido casi toda Europa, según él mismo lo dijo, entrando en la iglesia y oyendo tocar al P. Casanovas, se quedó fijo y como arrobado mirando siempre al órgano, y después dijo: «Soy inteligente en la música y acabo de seguir toda Europa, y jamás he oído tocar tan bien como hoy el órgano.» Era tan grande el señorío que tenía sobre el teclado, que tocando no dejaba caer el polvo de los dedos índice y pulgar, y por esto no se conocía nada en la plenitud de la armonía. (2) Tocaba de repente (improvisado) unas sonatas tan bien acabadas, que á juicio de los inteligentes merecían, sin añadir ni quitar nada, la imprenta. No sólo le hizo famoso esta rara habilidad sino que también inmortalizó su nombre con la composición de los responsos de Semana Santa, obra verdaderamente admirable que comprendía en sí todas las maravillas de la música. Allí se encuentran reunidos no sólo las fugas, cánones, pasos é imitaciones muy legales y demás habilidades del arte musical, sino también un gusto exquisito, unos primores agradables, una modulación profunda, unos cantos originales y, sobre todo, una aplicación del canto á la letra, que el uno parece el alma del otro. Éste es el juicio que han formado de dichos responsos los maestros más eminentes. Revela más su mérito el haber reunido tantas maravillas en una composición de sólo cuatro voces.

«Compuso otras cosas que se distinguen por el gusto que reina en ellas. Fué mayordomo segundo, y dos veces maestro de escolanes y sacó buenos discípulos. La segunda vez cayó enfermo, y saliendo del Monasterio para aliviarse, tuvo un ataque al bajar de la montaña, y conducido á la Viña-Vieja, murió el día 1.° de Abril de 1799. Tenía cincuenta y dos años. Los escolanes sintieron y lloraron la pérdida de un hombre tan eminente.»

Cítanse entre sus mejores obras los *Responsorios* de Semana Santa, El *Benedictus* del mismo rezo; una *Salve* en *fa mayor*, una *Misa* en *re mayor* y otras composiciones de las cuales se conservan cópias en el Monasterio, en el Arch. de la iglesia del Palau, de Barcelona, etc.

He aquí una nota de las que se conservan en el Monasterio de Montserrat:

MISAS

1) *Misa* á Duo y coro en Do.

MOTETES

2) *Lauda Sion*, á 4 voces.
3) *Laudis thema*, á 2 id.
4) *Transiturus*, á 6 id.
5) *Ego sum*, á 2 id.
6) *O quam suavis*, á 2 id.

SALMOS

7) *Dixit Dominus*, á 7 voces, 1.er *tono*.
8) *Confitebor*, á 7 id. 2.° *tono*.
9) *Beatus vir*, á 7 id. 3.er *tono*.
10) *Laudate*, á 7 id. 4.° *tono*.
11) *Laudate*, á 2 id. 5.° *tono*.
12) *Laudate*, á 7 id. 5.° *tono*.
13) *Lætatus sum*, á 7 id. 6.° *tono*.
14) *Nisi Dominus*, á 7 id. 7.° *tono*.
15) *Beati omnes*, á 3 id. 6.° *tono*.
16) *Magnificat*, á 5 id. 1.er *tono*.
17) *Idem*. á 5 id. 5.° *tono*.
18) *Idem*. á 5 id. 6.° *tono*.
19) *Idem*. á 7 id. 5.° *tono*.

VARIAS

20) *Letanía Lauretana*, á 5 voces.
21) *Salve*, á 5 voces, en *do menor*.
22) *Idem*. á 3 id. en *mi menor*.
23) *Idem*. á 5 id. en *mi menor*.
24) *Idem*. á 5 id. en *do menor*.
25) *Idem*. á 6 id. en *fa menor*.
26) *Ave Regina Cœlorum*, á 6 voces.

(1) Pougin le llama Antonio, Francisco, Narciso Vid. *Sup. et complément* á la *Biog. Universal de los Músicos*.

(2) Verdadera candidez de cronista.

27) *Regina cœli lætare,* á 4 voces.
28) *Invitatorio* á 4 voces, *in Nativitate B. Mariæ Virginis.*
29) *Tres Responsorios* para la misma fiesta.
30) *Seis responsorios in Nativitate D. N. J. C.*
31) *Genitori,* de contralto y tenor.
32) *Idem.* para dos tiples y contralto.
33) *Idem.* para dos tiples y bajo.
34) *Lamentación* 2.ª *del Miércoles Santo,* á 3 voces, con orquesta.
35) *Lamentación* 1.ª *del Viernes Santo,* á 4 voces con orquesta.
36) *Diez y ocho Responsorios* correspondientes al 2.º y 3.er Nocturno en los Maitines del *Jueves, Viernes* y *Sábado Santo,* á 4 voces y coro con acompañamiento.
37) *El cántico Benedictus para Semana Santa,* á 4 voces y coro con acompañamiento.
38) *Varias obras orgánicas,* algunas muy notables.

Algún maestro que no citaré hizo una verdadera profanación reduciendo *ad voces æquales* de tiples (¡suprimiendo las partes vocales que le parecieron!) lo que habia sido calculado y escrito *ad voces inæquales.* El P. Guzmán, el ilustrador y colector de las magnas obras de Cómes, restituyó para la capilla montserratense de su digna dirección las profanadas composiciones del P. Casanovas á su pristino estado, y exhumó del archivo las principales que, gracias, á su ilustrada intervención se han oido resonar de nuevo en las bóvedas del Santuario.

Casaña (.....)

En el Arch. de la Cat. de Segorbe se custodian algunas composiciones de un autor de este apellido.

Casaña (José)

Organista de la Cat de Segorbe, elegido prévia oposición en 19 de Dic. de 1770. Fué de censor de oposiciones á diferentes poblaciones para lo cual era muy solicitado: á Villa de Alpuente, en 1776: á Morella, en 1777 y 1778: á Castellon, en 1782, á Rubielos en 1790. El Ayuntamiento de Morella le ofrecía aumento de honorarios y Casaña no quiso abandonar su colocación en Segorbe por lo cual el cabildo mejoró sus honorarios concediéndole 40 libras más. Después de actuar como censor en las oposiciones que Andreví hizo al magisterio de Segorbe en 1808, Casaña falleció en Noviembre del mismo año.

Casaña escribió las obras siguientes que se conservan en el archivo de Segorbe:

1) *Completas,* á 6 voces, (1774).
2) *Domine ad adjuvandum me,* á 8.
3) *Dixit Dominus,* á 8.
4) *Beatus vir,* á 7.
5) *Laudate,* á 8.
6) *Dixit Dominus,* á 6
7) *Lætatus sum,* á 5.
8) *Magnificat,* á 7, (1786).
9) *Laudate,* á 6.
10) *Lætatus,* á 6
11) *Credidi,* á 6.
12) *In exitu,* á 6.
13) *Magnificat,* á 6, (1787).
14) *Laudate,* á 5. (1789).
15) *Dos Himnos á la Virgen de los Dolores,* á 3 y á 2.
16) Misa á 7 sobre el *Pange lingua,* (1774).
17) Id. á 8 con órgano obligado, (1806).
18) Id. á 6, (1774).
19) *Aria* á solo con violines, (1776).
20) *Pange lingua,* con chirimias, bajones y órgano, (1774).
21) Villancico al S. S., (1807).
22) Una série de versos orgánicos (20 números) á 3 y 4 partes pertenecientes al tercer tono de Misas, en género fugado é imitativo.

El cabildo á la muerte de Casaña adquirió la *espineta* que usaba en los *Misereres* de cuaresma. Este instrumento venía tañéndose en la Catedral de Segorbe durante ciertos Oficios de Semana Santa, desde el año 1777.

Casañas (Antonio)

M. de C. y Capellán de la iglesia del Palau, de Barcelona, á fines del siglo XVIII, de cuyo maestro se conservan, en el Arch. de la Cap., varias misas y otras composiciones.

Casar (Fray Diego del)

Fué «corrector mayor del canto» en el Monasterio del Escorial. Floreció en el siglo pasado. Puso los puntos colorados al final de las Antífonas de los *Libros de Coro* del Escorial que mandó hacer Felipe II.

Nació en el Casar de Salaman (Guadalajara) en 18 de Julio de 1680. Llamóse en el siglo Diego de Vivar. Tomó el hábito de monje escorialense en 18 de Junio de 1698 y profesó en 28 de Junio del año siguiente. Murió en 20 de Abril de 1735.

Casares (José)

Autor de varias zarzuelas representadas en los teatros de Madrid y provincias.

Dióse á conocer con la titulada: *Con la casa á cuestas,* en un acto, estrenada en Madrid el día 7 de Junio de 1870.

Del mismo autor es la nominada *Beltrán y la Pompadour,* en 3 actos que se estrenó en Madrid el día 9 de Marzo de 1872.

Casa Ruiños (Diego de)

Cantor de la Reina Católica D.ª Isabel, según aparece en la lista de los *Capellanes y cantores* de la Reina, del príncipe D. Juan, su hijo, etc., redac-

tada en *Sevilla á 20 de Diciembre de* 1490, en cuya lista figuran: Pedro de Palacios, capellán y cantor: Francisco de Morales, id. id.: Juan de Anchieta, id. id.: Alonso de Baena, cantor: Juan de Santillana, capellán y cantor y otros.

Casas (Diego Felipe de)

Capellán de altar y cantor de la Real Capilla, según se lee en la lista de gajes del personal de la misma en 1637.

Casas (José)

Publicó este celebrado organero del Escorial:

Carta escrita á un amigo por D. Josef Casas, en que le da parte de los varios sucesos que tuvo en la ciudad de Sevilla, así en su salud, como en la obra del órgano que dexó construida en aquella santa Metropolitana Iglesia.—Madrid, 1778, en 4.°, de 32 págs.

Va unida esta carta á la:

Carta satisfactoria que escribió el P. Fr. Antonio Soler al Ilmo. Dean y Cabildo de la Santa Metropolitana Iglesia de la ciudad de Sevilla, contra los reparos puestos por los S. S. Jueces á la obra del órgano nuevo, construido por D. Joseph Casas..... Madrid, imp. de Andrés Ramirez, 1778.

Casaurba (José)

De un maestro de este apellido se conserva alguna composición en el Arch. de la Cat. de Orihuela.

Cascales (Joaquín)

Organista segundo de la Cat. de Orihuela. Fué designado como censor de los ejercicios de oposición á la plaza de M. de C., verificados en el Colegiato de S. Nicolás, de Alicante, los días 26 y 28 de Noviembre y 2 de Diciembre del año 1857, que se concedió á D. Miguel Clavea. Dos maestros, además de Cascales, actuaron de censores en dichas oposiciones, D. José Ramón, organista primero de Orihuela, y don José Gazquez, maestro de la Cap. de Murcia.

El maestro Cascales escribió varias obras, algunas de las cuales se guardan en el Arch. de la Cat. de Orihuela.

Cascante (Andrés)

He aquí lo que se consigna respecto á este maestro en acta de 3 de Enero de 1662: «Hizo relación D. Feliciano Cueva (capitular), que le había escrito el organista de Jaen» (no se consigna el nombre de este organista), «ofreciéndose venir á servir en esta Santa Iglesia (de Málaga). Dióse cuenta de otra carta escrita con el mismo fin por el racionero D. Andrés Cascante.»

Esto es lo único que ha llegado á mi noticia. La plaza se concedió á D. Pedro Aldao

Cascante (Andrés Martín)

Racionero cantor de la Cat. de Toledo. Según el *Libro de Informaciones de Racioneros del Arch. que fué de dicha Cat.* Cascante nació en Zaragoza, siendo bautizado en 29 de Noviembre (no se dice el año) Fueron sus padres Martín Cascante y María Fañanas Cascante: fué antes «racionero músico en la Cat. de Huesca y se dice cantaba muy bien, después pasó con el mismo cargo á la Cat. de Zaragoza » Tomó posesión de la ración de Cantor de la Cat. de Toledo en 20 de Marzo de 1657.

Cascante (Agustín)

«De Barcelona, profesor de piano y autor de algunas contradanzas. Fué el primer maestro de Fernando Arizti.» (S. Ramirez, *La Habana Artística).*

Cascante y Cusi (Ignacio)

Natural de Barcelona, hijo de D. Felipe Cascante y Termes. Estudió con su padre y fué músico mayor de varios regimientos Al morir en Madrid el día 2 de Octubre de 1866, desempeñaba el mismo cargo en el primer regimiento de Ingenieros.

Escribió y publicó varias composiciones para banda militar, cuyo género cultivaba con inteligencia.

Cascante y Termes (Felipe)

Nació en Monistrol de Monserrat Cataluña) el día 6 de Julio de 1781. Profesor solista de oboe, flauta, corno-inglés y fagote, discípulo de Monserrat, que desempeñó varias plazas de profesor de la capilla de Santa María del Mar, de la Catedral, y de la orquesta del teatro de Santa Cruz de Barcelona. Falleció en Barcelona el año 1849.

Caseda (José de)

Hijo de D. Diego Caseda y Zaldivar. Firmaba Caseda (Casseda se lee en algún impreso) pero en realidad sus verdaderos apellidos eran Sanchez de Caseda (José) Vid. estos apellidos.

Caseda y Zaldivar (Diego)

Así firma su primer apellido este maestro en la Aprobación á la obra del P. Nassarre intitulada *Fragmentos Músicos* etc. (Zaragoza, Tomás Gaspar Martínez, año 1683) cuya Aprobación (titulándose «maestro de capilla del Pilar) suscribe «en Zaragoza á 8 de Julio de 1683»

Hay un acuerdo del Cabildo del Pilar

de Zaragoza (11 de Agosto de 1688) despidiendo á este maestro, sin más protesta que la del Canónigo Esmir. Consígnase en acta fechada en 21 del mismo mes y año que «se admite al maestro despedido D. Diego de Caseda».

En el intervalo que media entre la fecha de la citada Aprobación (1683) en la cual se llama maestro de capilla del Pilar y la fecha en que después de despedido se le repone en el cargo que antes desempeñaba, consígnase en 18 de Abril de 1687: «que se reuna cabildo para la jubilación del maestro de capilla, y que el Sr. Martón le hable para que se despida y pida jubilación por sus años y achaques». Repuesto en su cargo el año 1688, como se ha dicho, fallecería ó le sería concedida jubilación por sus años y achaques» puesto que «D. Andrés Solar es nombrado (19 de Enero de 1691) superintendente de la capilla en la vacante de maestro».

Compuso mucho y notable pero no es cosa facil averiguar á quién pertenecen las composiciones con la indicación vaga, maestro Caseda, si á D. Diego ó á su hijo Sanchez de Caseda (D José) que solía firmar sencillamente como su padre «maestro Caseda».

Tengo por obras de Caseda padre un *Beatus vir* á 11, y un Magnificat á 8, que se conservan en un libro manuscrito perteneciente al Arch. de la Cat. de Oviedo.

Casellas y Genovart (Jaime)

Antes del 1715 desempeñaba el magisterio de la villa de Granollers (Barcelona) y el día 3 de Abril de aquel año fué nombrado prévia oposición M. de la Cap. de la parroquial de Santa María del Mar, de Barcelona.

En 1734 reemplazó al maestro Ambiela (Miguel de) en el magisterio de la Cat. de Toledo en cuyo cargo le sucedió en 1762 el maestro Juan Rosell. En la época de Casellas empezó á introducirse la orquesta en las composiciones de capilla de la iglesia de Toledo. El maestro y presbítero Casellas falleció en dicha ciudad—según Saldoni—el día 27 de Abril de 1764.

Puedo aportar nuevos datos á los referidos.

Según consta en las Informaciones de Racioneros (*Leg.* 7.°, *Estante* 1.°) del Arch. que fué de la Cat. de Toledo, D. Jaime Casellas y Genovart, nació en la villa de Valls (Tarragona), siendo bautizado en la parroquia de San Juan en 10 de Octubre de 1690. Fueron sus padres José Casellas, natural de Zarreal (diócesis de Tarragona), y Catalina Genovart, natural de Barcelona. Fué recibido M. de C. de la Cat. de Toledo en 21 de Junio de 1734, como queda referido.

Según un documento del Libro de gastos del año 1736, (*fól.* 138), procedente del Arch de dicha Cat., «se libraron (31 Enero) al racionero D. Jaime Casellas *(sic)*, maestro de capilla desta Santa Iglesia, 37,500 mrs. de vellón .. en atención á su habilidad, etc.»

En 2 de Marzo de 1746 se libraron (al mismo) 693 reales 6 mrs., «por la costa y porte de un violon con su arquillo que se a traido de Barcelona por su recomendación para enseñar á tañerle á Antonio de los Reies, seise desta santa iglesia, cuio violon queda en esta contaduría para marcarle» (Vid. *Lib. de gastos del año* 1645, *fól.* 130.)

Puso en música varios Villancicos, entre los cuales puedo mencionar los siguientes cuyo texto se imprimió:

Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad en la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas este año MDCCXXXV siendo en ella Racionero y Maestro de Capilla.... Toledo, Marqués, 1735, 6 hojas.

Villancicos que se han de cantar..... este año de MDCCXXXVII..... Madrid, Peralta, 1737, 12 hojas.

Letras de los Villancicos que se han de cantar..... este año de MDCCXXXXII .... Toledo, 1742, 11 págs.

Y el siguiente libro de Oratorio:

Vencer matando y muriendo. — Triunfos del glorioso San Serapio del Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced, Redempción de cautivos, que lo acreditaron Cavallero vencedor y martyr invicto. Oratorio que en las solemnes fiestas, que á la declaración del Culto Inmemorial, celebró la devoción en el Real Convento de Nuestra Señora de la Merced de Barcelona. Cantó la capilla de la Parroquial Iglesia de Santa María del Mar de dicha Ciudad, siendo maestro el Reverendo Jayme Casellas, Presbytero.

Tuvo una polémica sobre cuestiones de técnica musical con D. José Durán maestro de capilla de la Cat. de Barcelona. Colígese lo que acabo de decir de un manuscrito que se conserva en la Biblioteca del *Liceo Musicale*, de Bolonia, y se titula:

Madrigal á cuatro voces y apología de éste, por D. José Durán maestro de capilla de Barcelona, en contestación á la crítica hecha por D. Jaime Casellas, maestro de Capilla, de Toledo, el año 1755. Manuscrito en fol. de 74 págs. acompañado de una traducción italiana.

Contiene la censura de Casellas, la defensa del autor, réplica á la censura etc. Según parece la controversía duró hasta el año 1757.

Una de las aprobaciones de la *Llave de la Modulación* etc. del P. Fray An

tonio Soler (Madrid, Ibarra, 1762) es del maestro Casellas. Dice así: «Aprobación que de orden del P. Maestro General dió D. Jaime Casellas, Prebendado de la Iglesia de Toledo y Maestro de Capilla.—Toledo 24 Febrero de 1762.»

Casimiro (Joaquín)

«Fué maestro de la Capilla Patriarcal de Lisboa y dejó muchas composiciones sagradas y profanas» – dice Vasconcellos (1)—«inéditas, felizmente.»

Y con lo dicho por Vasconcellos, cuyo patriotismo es todo lo contrario de sospechoso, basta y sobra. Llamábanle el Donizetti portuguez porque sus *pasticii* sacro-musicales recordaban la música del celebrado bergamasco, y contra esta opinión del vulgo truena airado Vasconcellos, diciendo que el tal Casimiro nunca fué artista sino un plagiario vulgar.

Castañeda (Lorenzo)

Ministril de la Cat. de Toledo, mencionado en el artículo *Castillo (Juan del)*.

Castañeda y Parés (Isidoro)

D. Isidoro Castañeda y Parés nació el 13 de Septiembre de 1763 en el Arroyo del Fresno (Extremadura) y falleció en Sevilla el 8 de Noviembre de 1845.

Parece que el Conde Floridablanca le protegió y le nombró músico de la R. C. Dedicóse á la enseñanza del piano y sirvió empleos públicos llegando á ocupar el puesto de Administrador del Ejército.

Trabajó en un *Diccionario musical español* durante una porción de años sin que lograra verle terminado. Publicó un *Tratado teórico sobre los primeros elementos de la música*—Cadiz, Hondillo é Iglesias, 1783. Cítase este título, en francés, en el *Journal encyclopédique* del mes de Junio de 1783, pág. 560.

Castañer (J. E.)

Se ha divagado mucho y en necio sobre un tratadillo de canto llano atribuido á un Castañer (J. E.), á un Castaños y á un Joaquín Eleuterio. Vid. *García Castañer (Joaquín Eleuterio)* en el señalamiento de referencia.

Castejon (Fray Genadio)

Natural de Falies (Cataluña) estudió música en Montserrat en donde tomó el hábito en 1701. Fué organista del monasterio. Murió el año 1749.

Castel (José) Vid. **Castell ó Castel (José)**

(1) *Os Mus. Portuguezes.*

Castel (Juan Esteban)

Era archilaud de la Real Cap. en 1680. Fué recibido el 8 de Septiembre de 1667.

Castelanis (Miguel de)

Según el P. La Canal (*España sagrada* vol. 45, pág. 211, edición del año 1832), este autor escribió un tratado que se conservaba manuscrito en el convento de capuchinos, de Gerona:

Titulábase:

Tractatus Michaelis de Castelanis monachi, de Musica, ad Dominum Davidem de Natho Monachum Monasterii Mansiazillis Ordinis Sancti Benedicti Rutenensis Diocesis Provinciæ Tholossana.

Era un opúsculo de *Musica cantuali, instrumentali et celesti (sic*, el P. La Canal) en el cual Castelanis hace un elogio de la música vocal citando á varios autores. Al tratar de las *crochetis* (corcheas) y *fusetis* (fusas) el autor no admite más nota menor de la semínima que llama *nigra*.

Castelhano (Francisco)

Canónigo regular de San Agustín y Maestro de Cap. en el convento de Santa Cruz, de Coimbra.

Juzga Vasconcellos *(Os Mus. portuguezes)* que fué músico muy distinguido y de bastante erudición musical. Funda su opinión en el deseo que tuvo Felipe II de poseer algunas composiciones de Castelhano, que al parecer le fueron proporcionadas al monarca español por el M. de la C. Real de Lisboa, D. Jorge de Athaide. Eran dichas composiciones unas *Lamentaçoes* y *Bradados das Paixœs*, que se cantaban el año 1590 en el Escorial.

Castell ó Castel (José)

Tonadillero de mediados del siglo pasado de quien no he podido adquirir ninguna noticia biográfica. En las *particellas* de apuntar de las obras de su composición, que he visto y examinado, figura su apellido ortografiado de las dos maneras que acabo de indicar, aunque sospecho que la verdadera es la primera.

Escribió muchas y características composiciones musicales teatrales entre las cuales mencionaré las que yo he visto y examinado detenidamente:

ZARZUELAS:

El amor en la aldea, en 2 actos, letra de don Antonio Vazquez. Data del año 1766.

La Fontana del placer.

MÚSICA DE COMEDIAS Y DRAMAS:

Ifigenia en Tauride. Segunda Parte. (Escribió

la de la Primera Parte el compositor tonadillero Moral).

El Príncipe D. Cárlos.

MÚSICA DE SAINETES Y FIN DE FIESTA:

El Caballero de Medina del Pomar.

El Careo de los majos. Letra del famoso sainete de D. Ramón de la Cruz. Posteriormente Laserna escribió nueva música para el mismo sainete.

Los hombres con juicio.

Ifigenia (La)

TONADILLAS Á SOLO

Arrendador del sebo.

Boca de verdades. (La)

Cestero y el remedo de los remedos. (El)

Chusca naranjera. (La)

Escofieta. (La)

Gitana pobrecita. (La)

Gitana y el hospital de incurables (La) (1782)

Gitanilla afortunada. (La)

Gitanilla, los negros y los moros. (La)

Guía nueva. (La)

Loca de amor. (La) Primera y Segunda Parte.

Novia burlada. (La)

Oigan mis madamitas.

¡Qué maldita vida!

Ramilletera chusca. (La) (1779)

Remedo de un galanteo. (El)

Remedo del gangoso. (El)

Rendida como siempre.

Silencio, madamitas.

Soy la Mayora.

Sucños hay que verdades son.

Veneciana. (La)

Viuda. (La)

Viuda del duendecito. (La)

Ya ha llegado el invierno.

Yo soy muchacha.

Yo soy un mojito.

Una tonadilla para la (actriz) Felipa Borda.

Otra sin título

Otra para la Josefa Figueras.

Después de pasar mil años.

Duendecito. (El)

Loca de amor. (La)

Novia burlada. (La)

¡Qué maldita vida!

¡Silencio, patio mío!

Chusca de Sevilla. (Una)

Virtudes del dinero. (Las) (1779)

TONADILLAS Á 2

Calesero y la Usía. (El)

Compositor y la cómica. (El) (1781)

Maja bailarina. (La)

Madamita chasqueada y el francés de los violines. (La)

Maestra y la discípula. (La)

Miscelanea. (La) Preciosa y muy popular en su época.

Pastores (Los)

Presidario y la Maja. (El)

Soldado inútido y la posadera. (El)

TONADILLAS Á 3

Borracho. (El)

Lavandera y el borracho. (La)

Limera. (La)

Maja petardista. (La)

Naranjera y el Usía. (La)

TONADILLAS Á 4, Á 6 Y Á 8

Chusquita y el ladrón. (La)

Efectos de la ignorancia ó el Payo encaprichado, (Los) á 6.

Jardinera, (La) á 8.

Castellano (Alonso)

Tañedor de trompeta italiana al servicio de S. M., año 1594.

Castellano (Francisco)

Tañedor de trompeta italiana al servicio de S. M., año de 1601.

Castellano (Juan Antonio)

Músico festero de la Real Capilla de las Señoras de la Encarnación de Madrid, por el año 1760.

Castellano de la Parra (Juan) Vid. **Rodriguez Castellano de la Parra (Juan)**

Castellanos de Losada (Basilio Sebastian)

«En 1854—según dice Eslava en su *Breve Memoria histórica de la Mús. Religiosa en España* (Madrid, 1860)—publicó el Sr. D. Sebastian Castellanos un *Discurso sobre la música*, en cuya segunda parte se hallan interesantes noticias acerca de la música española» Saldoni dice á poca diferencia lo mismo, llamándole sin embargo, Benito Sebastián. Uno y otro autor se referirían, sin duda, á D. Basilio Sebastian Castellanos de Losada.

Publicó este autor:

Glorias de Azara en el siglo XIX..... *Corona que los poetas orientales, hombres políticos y artistas españoles consagran al expresado señor, obra escrita en parte y dirigida en lo demás por.....* Primera parte, imp. de B. Gonzalez 1852, segunda parte imp. de Perez Dubriell, 1854. Dos partes en un vol. de págs. 942, retratos y composiciones de música al frente de cada una de las musas catalanas, andaluzas, etc., que forman la corona poética).

Obra curiosa bajo el punto de vista musical, no precisamente por la *Corona poético musical* que una gran parte de literatos y algunos profesores de música españoles de este siglo dedican á Azara sino por los escritos que en la obra aparecen firmados por el historiador de la casa de Azara, literato musical, Sr. Castellanos de Losada.

Son los siguientes:

Discurso histórico sobre la música en general y en particular de la española. INTRODUC. PARTE PRIMERA. *De la música en general, y de su origen, según los autores antiguos y modernos.*

PARTE SEGUNDA. *De la Mús. española.*

PARTE TERCERA. *Del origen, progreso y estudio del Drama musical* (vulgo *ópera*) *en general, y*

particular en España; y algunas noticias sobre el teatro español. Notas al Discurso anterior.

. . . . . .

Razón de algunos artistas músicos españoles del siglo XIX, *de los cuales aun viven la mayor parte.*

Nota final al Discurso sobre la Música. De los instrumentos Músicos españoles, a) de golpeo, b) de viento c) de cuerda.

Sigue un:

Discurso Histórico Arqueológico sobre el baile en general y el español en particular, dividido, como el anterior en tres partes. Notas al discurso anterior.

Castellanos (Luis)

Artista contratado como director de la banda de música que figuró en la ceremonia del traslado de los restos de Daoiz y Velarde, á la Iglesia de San Isidro, de Madrid, el día 1.° de Mayo de 1814. Véase lo que se lee en la Memoria del Dos de Mayo, titulada *El carro triunfal funebre de Daoiz y Velarde* (Madrid, 1895), escrita y publicada por mi ilustre amigo el general de artillería D. Adolfo Carrasco: «Como entonces no teníamos bandas de música fué necesario improvisar una para figurar á la cabeza de la compañía de artillería que había de tributar los honores militares á los restos de Daoiz y Velarde», para lo cual se contrató al director llamado D. Luis Castellanos y 18 profesores, á saber: un requinto, seis clarinetes, cuatro trompas, dos clarines, dos bajos, un bombo, un redoblante y un platillero.»

«Debían tener desde la fecha del ajuste dos horas de *lección* diaria, y si cuatro ó cinco antes de la función no los hallaba un comisionado *ad hoc* bien instruídos, tendrían todas las horas que él quisiese, dejándoles tiempo para comer y dormir. Ensayarían tres marchas fúnebres, ó á lo menos dos, sino había tiempo para más, para tocar con sordina y sin ella. Se les uniformaría y estarían prontos á todo lo que se les mandase de su facultad el día 2 de Mayo, hasta que la compañía de artilleros estuviera de vuelta en el cuartel, y al concluír entregarían los uniformes y se les pagarían los 2,500 reales ajustados.»

Castello (Juan)

Según Fétis, este músico, natural de Barcelona, fué maestro del famoso Mateo Flecha (Vid. *Flecha, op. cit.*). Saldoni corrige el apellido Castello, lo hace monje y le llama sin más averiguaciones Castells (Fray Juan). Y añade: «distinguido maestro que había en Barcelona en el siglo XVI, y que lo fué del célebre D. Mateo Flecha».

Castellón (Pascual)

Violero, autor de un «Salterio hecho en Lima por... ., en Abril, 1781.» Vid. n.° 138, pág. 166 del Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en Septiembre de 1873.

Castellón (Fray Pedro)

Natural de la ciudad de Gandía, en cuya Iglesia Colegial se dedicó desde niño al servicio del culto divino y al estudio de la música, llegando á ser en esta facultad de lo mejor de aquel reino. Tomó el hábito en el convento de S. Jerónimo de Gandía, ó Cotalva, y desde novicio dió grandes muestras de talento y humildad, á más de su mucho génio músico, por lo cual le enviaron á seguir los estudios en el Colegio de S Lorenzo, del Escorial, donde, habiendo cursado con lucimiento, llegó á ser Pasante, y hubiera sin duda ascendido á la regencia de las Cátedras, á no haberlo impedido la poca salud que allí tuvo, por lo cual se volvió á su convento de Gandía, donde fué nombrado Vicario y Administrador de unos curatos, desempeñando estos y otros oficios con sumo acierto y prudencia. Dedicóse mucho al estudio de la Sagrada Escritura y de las lenguas Griega y Hebrea, en lo que salió tan excelente, que muchas personas doctas solicitaban sus escritos. Quedaron muchos de su mano en aquel convento, en particular una *Apología* en defensa del Doctor máximo de la Iglesia, S. Jerónimo, que dedicó al Cardenal Borja, siendo aprobada por muchos hombres doctos de la Orden de San Jerónimo y de otras religiones. En una época muy calamitosa fué nombrado Prior del Monasterio de Valdehebron, donde se condujo tan bien que mereció le diesen el nombre de *Prior mártir*. Fué también Prelado en su convento y otros, y era tan amante del culto divino y tan modesto, que no se desdeñaba de dejar con frecuencia su asiento prioral para cantar, llevar el compás ó tocar el órgano, en todo lo cual era muy diestro. También lo era en la composición musical, y se conservan muchas *Misas, Motetes* y otras varias composiciones suyas de muy noble y suave estilo, en el Escorial, en el convento de Gandía y otros. Yendo de camino en una mula, para asistir á un Capítulo General, cerca de Valencia, fué arrojado violentamente por la mula, y murió á las pocas horas, siendo de 63 años de edad, y teniendo 46 de hábito. Lo enterraron en el Monasterio de S. Miguel de los Reyes, de Va-

lencia, y asistió á su entierro el Duque de Gandía, D. Francisco de Borja, Virrey entonces de aquel Reino, que estimaba mucho á este varón insigne. Creo que el P. Castellón debió de morir antes del año 1659.

Castells (Fr. Juan) Vid. **Castello (Juan)**

Castenda (Alfonso ó Alvaro de)

Notario, nombrado en 26 de Septiembre de 1474 organista de la Cat. de Santiago de Compostela Percibía como honorarios la cantidad de 3,000 *pares de brancas.*

Castilla (. . . . .)

Músico contemporáneo y amigo del celebrado Vicente Espinel. Sus facultades en el canto y la música en general le abrieron como á otros artistas, la casa de D.ª Agustina de Torres, en la cual según Lopez Maldonado, en la *Elegia de su muerte*, se reunian los más famosos músicos, el gran Matute, el celebrado Lara, el divino Julio, Castilla» y otros.

Castilla (Félix)

Guitarrista, establecido en Valladolid en 1859.

Castilla (Marcelino)

Publicó:

Escuela teórico-práctica de solfeo y canto..... Primera Parte—Madrid, s. a. En fol. El prólogo impreso aparte en 4 hojas en fol. Madrid, Francisco Martinez Dávila, 1830.

Castilla fué profesor de solfeo del Conservatorio de Madrid. Data su nombramiento del día 15 de Julio de 1830 y su renuncia del mes de Octubre del mismo año.

Castillo (Alfonso del)

«Nació á fines del siglo xv. Estudió y se doctoró en la Universidad de Salamanca. Fué aventajado músico: escribió un tratado con el título de *Arte de canto llano*, impreso en Salamanca en 1504, y fué maestro de Zamora.»

Esto es en resúmen lo que dicen todos los que han escrito sobre este músico, Nicolás Antonio, Burney, Fétis y todos sus glosadores sin olvidar á Vidal, autor de la *Memoria histórica de la Universidad de Salamanca* (pág. 427.)

Castillo (Diego de)

Primer organista y racionero de la iglesia metropolitana de Sevilla, floreció á mediados del siglo xvi. Distinguióse como organista de talento y compositor de mérito. Publicó un libro de cifra para órgano, tan absolutamente desconocido hasta ahora, que si Correa de Araujo no atestiguase la existencia del mismo en su magna obra titulada *Libro de Tientos y discursos músicos* (Alcalá, 1626) podría creerse invención del celebradísimo organista de San Salvador de Sevilla, después obispo de Segovia, digno sucesor de los Cabezón, Peraza, *Diego del Castillo*, Nicolás Barraducense, Manuel Rodriguez, Salinas, Francisco de Montanos, citados en dicha obra.

Espinel habla de Castillo en la *Casa de la memoria* y como la cita se halla á continuación de la octava real dedicada á organistas famosos (Cabezón, Peraza y Salinas) no cabe duda de que se refiere precisamente á un organista, y, según toda probabilidad á nuestro Diego del Castillo.

CASTILLO *puro y singular sugeto*
En competencia el instrumento afina;
En la disposición docto y discreto,
Mano y composición alta y divina.

«Por su eminente mérito» según afirma Eslava—«fué honrado con una plaza de organista de la Real Capilla de S M, y habiéndola aceptado, la disfrutó hasta su muerte.»

Eslava publicó dos composiciones de Diego del Castillo (Vid. vol. II *Lyra-sacro-hispana*): *Quis enim cognovit*, motete á 5 voces, *O altitudo divitiarum*, id. á 5 id.

Correa de Araujo, como he dicho, habla de Diego de Castillo en estos términos: «Quando comencé á abrir los ojos en la música no auia en esta Ciudad (Sevilla) rastro de música de órgano *accidental*: y la primera que vide puntada en cifra después de algunos años fueron uno (sic) versos de octauo tono por *delasolreut*, de Peraza, y luego de ay á pocos mas, otros de Diego de el Castillo, racionero organista que fué de la cathedral de Seuilla y despues de la capilla Real. (Vid. *op. cit. quinto y sexto punto*, fol. 3 vuelto.)

Existe una Relación manuscrita de Diego de Castillo en la cual declara lo que se «denia remediar en los quatro organos de S. Lorenzo el Real», fechada «á 10 de Septiembre de 1587.»

Dice:

«Lo que á Diego de Castillo, capellán y músico de Tecla de S. M., le parece que deue Remediarse en los quatro organos por comission del Padre prior á visto en San Lor. el Real, respondiendo á un memorial que su Paternidad le dió firmado de melchor de miranda, organista de la Santa Iglesia

de Toledo, que contiene seis capítulos de dudas, es lo siguiente: etc.»

Los puntos del memorial á que contesta Miranda, se refieren á la conveniencia de la afinación de los cuatro órganos entre sí: al remedio de los caños que no tañen: á los añadidos con pedazos de estaño: á la imposibilidad de ablandar los juegos (el mecanismo de los registros): á que los flautados tengan igualdad en todas las mixturas: á que los órganos no tienen falta de aire, etc.

Después de copiado lo anterior, añade Diego de Castillo: «esto es quánto al *memorial* de Miranda.»

Dice al terminar el memorial:

1.° Que lo que á él le parece es que todos los órganos «son muy buenos (1) y que están muy bien acavados»: que para que no haya confusión pongan los oficiales restauradores de los órganos (2) «un título que declare la mixtura de tal registro.»

2.° «Demas desto combiene que de todos quatro organos se haga un Libro y distintamente se trate de cada organo en particular (3), etc., para que quando se ofrezca venirlos á afinar otros que no los ayan visto tengan más claridad de lo que an de hazer, mayormente que esta manera de mixturas no se platica mucho en España y asi no las sauen todos.»

3.° Trata aquí de la conservación de los organos para preservarlos del polvo, cosa que se remediaria, á su entender, «poniendo cortinas y puertas» y encargando á persona asalariada el cuidado de tenerlos limpios, etc. «De manera—añade para terminar—«que lo que me paresce que deue y conuiene hacerse es lo siguiente: — Que se suelden y afinen todos los caños que tubiessen pedazos sin soldar... que estén iguales los juegos... que se igualen todos los flautados... que estén reparados y sanos los fuelles para que no se les vaya el viento: que se pongan títulos en los registros: que se haga un libro de la repartición de los organos... Todo lo qual me paresce en Dios y en mi consciencia que combiene al serbicio de Dios y al de S. M. y ausi lo firmo de mi nombre en San Lor. el Real á 10 de Septiembre de 1587.—*Diego de Castillo.*

(1) Construídos por Giles Brebos, organero flamenco, Masegiles como se le llama en las *Memorias* de Fray Juan de San Jerónimo. Giles Brebos murió el año de 1584.

(2) Juan Brebos, Gaspar Brebos y Miguel Brebos, hijos de Giles, eran por la época en que se redactó este documento *templadores* (afinadores) reales.

(3) El consejo de Diego de Castillo fué escuchado, pues en época posterior se redactaron en lengua castellana dos volúmenes titulados: *Declaración de los organos que ay en el Monasterio del St. Lorenzo el Real, por lo qual sea la instruccion y claridad perpetua á los afinadores de los secretos, largitorias y reducciones y ordenes de toda la cañuteria y como y en que lugares estan los repartimientos dellas, para que con facilidad los afinen y limpien, y para que los tañedores sepan de que mixturas deban usar y conoscan donde sean de tañer los tonos de todos los officios del año.* Uno de los dos volúmenes manuscritos y anónimos, (redactados sin duda por alguno de los hijos de Giles Brebos), constaba de 45 págs. en 4.°, y cuatro dibujos á la pluma, (Bib. del Escorial, Manuscritos, antigua signatura, Z—iiij—3), en el otro volúmen, de 43 págs. en 4.°, había igualmente cuatro dibujos á la pluma trazados por una mano diestra, (Bib. cit Manuscritos, id. id., H—iij—6). Vander Straeten reproduce la mencionada *Declaración* en el 8.° vol. de su obra *Les musiciens neerlandais en Espagne*. Vid. además lo que se dice sobre esto en mi Antología *Hispaniæ Schola Musica Sacra*, Vol. III, *Antonius a Cabezon*, pág. XXXVI. Los volúmenes, al parecer, se han extraviado.

Castrillo (Emilio) A. C.

El nombre de este artista figura como compositor con residencia en Alcalá de Henares, en la lista de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música, domiciliada en Madrid.

Castillo (Fernando)

Escribió según el P. La Canal (1), el tratado:

Sequitur ars pulsandi musicalia instrumenta edita á Magistro Ferdinando Castillo, communiter dicto lo Rahorer (2), *ispano* nunc vivo et civi pulcherrimæ *civitatis Barchinonæ, anno* 1497 (*qui Magister Ferdinandus possuit istam suam artem in vulgari, quod non ubique est idem: et quia latinum est communis idioma, ego pono in latino*).

El manuscrito del tratado ó lo que fuese, de Fernando Castillo, formaba parte de otro Ms. que existía, según el *P. La Canal*, en el convento de capuchinos de Gerona.

El P La Canal cita á algunos discípulos del Fernando Castillo apellidado, como he dicho, *el cuchillero (lo rahorer)*, á Vicente Simó, presbítero rector de *Gasserandis* (¿?), obispado de Gerona, á Fray Febrer y á otros.

Dicho segundo Ms. contenía el *Tractatus Michaelis Castelanis* señalado en el artículo dedicado á Castelanis (Vid. *Castelanis (Miguel)*. Concluían ambos Mss. con otro tratadito rotulado:

Ars pulsandi Sambuti (sic) *et aliorum similium instrumentorum á Fulan Mauro* (3) *regni Granatæ.*

(1) Vid. *España Sagrada*, vol. 45, pág. 211, año 1832.

(2) El cuchillero. Torres Amat y el P. La Canal escriben *lo rahoner* (el hablador)

(3) Torres y Amat (*Memorias para ayudar á formar un Diccionario crítico de escritores catalanes*, Barcelona, 1836) escribe Julián Mauro.

Para más amplios detalles Vid la parte impresa de mi Bibliografía. *Los Musicos españoles antiguos y modernos en sus libros etc.*

Castillo (Francisco)

Organista de la Cat. de Segorbe, elegido el 21 de Octubre de 1642. El vecino de Segorbe y puntador de libros de coro suplió su ausencia desde 1645. Volvió Castillo á ausentarse durante el contagio del año 1648. Sucedióle Miguel Rueda. En ausencias y vacante de Castillo le suplió otro organista, Miguel Dominguez que ya había desempeñado este cargo á raiz de la vacante de Benedito (Francisco).

Castillo (Francisco del)

Publicó:

Manuale Parrochorum cum Rituale romano conforme jussu Ilmi D. D. Francisci del Castillo....Barcinone, ¿.....?, 1743.

Castillo (Fray Francisco del)

«Otra astilla fué en Lima el célebre Fray Francisco del Castillo, lego de estupendo ingenio»—dicen sus biógrafos—«Por lo regular tomaba la vihuela al anochecer, y con ella acompañaba sus sátiras y agudezas, generalmente sarcásticas, y con frecuencia nada edificantes. Andan, por desgracia, en varios libros impresos sus producciones excesivamente libres».

Castillo (Fray Lorenzo)

Agustino. Reformó y añadió los libros del Canto llano, y compuso dos tomos de *Misas* y otros dos de *Vísperas* (Nota comunicada por Fray Leoncio Zufiria, agustino.)

Castillo Iriarte (Matias de) Vid. **Cabrera (Juan)**

Castillo (José)

Ministril de la Cat. de Segorbe, admitido el año 1647.

Castillo (Juan)

Violinista, natural de Lugo. Murió en Burgos el día 16 de Marzo de 1800.

Castillo (Juan del)

«Gaspar de fuensalida rreceptor general de la sancta iglesia de Toledo mande pagar á *Joan del Castillo, lorenzo de Castañeda, alonso del Castillo, alonso serrano* ministriles, ciento y ochenta y ocho reales que valen seis mill y trecientos y noventa y dos mrs. que an de aver en esta manera los ochenta y ocho reales por lo que se ocuparon en tañer en la publicación que se hizo por la ciudad a caballo del jubileo que concedio su santidad en el dia de la entrada de la gloriosa sancta Leocadia y los cien reales por lo que tañeron todo el dia de la entrada del dicho cuerpo sancto, en el arco de la puerta del perdon de la dicha sancta iglesia y tome su carta de pago de cualquier dellos con lo qual y esta libranza se le reciviran en descargo los dichos ciento y ochenta y ocho reales, fecho en toledo á treynta de abril de mill y quinientos y ochenta y siete años. Por mandado del maestro perez canonigo y obrero.—*Joan de Segovia Villarroel.*» «Recevimos nos *Juan del castillo* y *alonso del castillo* por nos y los demas menestriles contenidos en esta libranza desta otra parte los ciento y ochenta y ocho reales contenidos en la dicha libranza y por la verdad lo firmamos de nuestros nombres ques fecha en toledo a 2 de mayo de 1587 años.» Juan del castillo, Alonso del castillo.»

(Vide *Leg.° 2.° Archivo histórico de Toledo.*)

«Juan del Castillo menestril desta santa yglesia digo que yo a que sirvo con el cuidado y diligencia que V. S.ª sabe en el dicho oficio treynta años y la mayor parte destos con solo salario de veynte y cinco mil mrs. y de siete años a esta parte se me an subido a cinquenta y V. S.ª ve los gastos quales son el dia de oy mayormente para los que tienen casa muger y hijos y no otro oficio como yo no le tengo y a otros a hecho V. S.ª merced con mucho menos tiempo de seruicio que no yo y tienen salarios muy mas abentajados aunque bien merecidos atento a qual y a que mi padre sirvió a esta santa yglesia mas de cincuenta y tres años en el dicho oficio pido y suplico a V. S.ª me haga merced de ynterceder con su S.ª Illma. para que me haga merced de acrecentarme el salario dandome una carta en que V. S.ª diga lo que le parece se me deve acrecentar cometiendo el dar esta carta al señor don juan de çuñiga que en esto se me hara la merced que de V. S.ª espero.—*Juan del castillo.*»

(Vide *Leg.° 1.° Archivo que fué de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo.*)

Castillo (Juan del) Castillo (Juan de) y otros ministriles

Nos el cardenal Arçobispo de Toledo etc. mandamos a vos gaspar de fuensalida rreceptor general de la obra de nuestra sancta iglesia de Toledo que de los marauedis de vuestro cargo deis y pagueis a los nueve ministriles de la

dicha sancta iglesia treynta y seis mill marauedis que les mandamos librar de ayuda de costa por esta vez para cada uno dellos quatro mill marauedis atento su necesidad y tomad su carta de pago con la cual y esta nuestra librança mandamos se os rreciuan y pasen en cuenta los dichos treynta y seis mill maravedis. Dada en toledo a veinte y ocho dias del mes de abril de mill y quinientos y ochenta y seis años —*G. Cardinalis Toletanus.*»

«Por mandado de su S.ª Illma. y Rma. *joan de segovia villarroel.*»

«V.ª S.ª Illma. Manda librar a los nueve ministriles de la sancta iglesia de toledo XXXVI mrs. de ayuda de costa por esta vez.» —«Decimos los menestriles que aqui firmamos nuestros nombres que rescebimos del Sr. Gaspar de fuensalida cada uno quatro mill mrs. de la librança en esta parte contenida en primero de mayo de mill y quinientos y ochenta y seis años.— *juan de cordova—francisco rromero—juan del castillo — alonso gascon — francisco maynete—diego de benabente – joan de castillo—bartolome lopez de velasco — juan peraça.*» (1)

(Vide *Leg.*° 1.° *Archivo que fué de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo.)*

«De parte delos ministriles de nuestra sancta yglesia se nos ha dado la peticion que sera con esta, veria eys y siendo assi que se les ha dado la ayuda de costa que dizen de dos mil y quinientos mrs. a cada uno y otras vezes se la havemos librado se la dareys y sirua esta carta de librança para ello y n Sr. os guarde para su seruicio. De madrid XIX de Setiembre 1587.—*(G. Cardinalis Toletanus.)*»

«Es assi que por los libros dela obra parece que ha mas de treynta años que se da a los menestriles una ayuda de costa de dos mil y quinientos mrs. a cada uno y el cardenal mi señor se la ha mandado librar otras vezes a los nueve menestriles que avia y agora que son diez con *francisco de Aragon* les podra pagar el Sr. Gaspar de fuensalida a todos diez cada dos mil y quinientos mrs. por virtud desta carta de su S.ª Illma atento que tambien francisco de aragon por çedula de su S.ª Illma. esta admitido a salario de menistril y la otra ayuda de costa ordinaria de quatro mil que ellos tienen.— *(El maestro Juan Baptista Perez.)*»

«Por mandado del maestro perez canonigo y obrero —*joan de segovia Villarroel.*»

»Los ministriles desta sancta yglesia de toledo decimos que rrescibimos del señor gaspar de fuensalida rreceptor de la obra de la dicha sancta yglesia cada uno de nosotros dos mill e quinientos mrs. dela ayuda de costa en esta librança contenidos. | hecho en toledo a 22 de henero de MDLXXXVIII años.—*Juan de cordova—hieronimo Lopez—Diego de benabente—Francisco rromero - Juan del castillo—Francisco aragon —joan de castillo—alonso gascon—francisco maynete - juan peraça».*

(Vide *Leg.*° 1.° *Archivo que fué de la obra y Fabrica de la Catedral de Toledo).*

Castillo (Fray Luis del)

Escritor de libros de coro del monasterio del Escorial. Nació en la villa de Bolliga (Cuenca) en 31 de Marzo de 1717. Llamóse en el siglo Luis Agudo del Castillo Blanco. Tomó el hábito en 10 Enero 1734 Profesó en 16 de Enero del año siguiente Murió en 1734, día 16 de Abril.

Castillo (Vicente)

Desempeñó interinamente durante algun tiempo el magisterio de cap de la Seo de Zaragoza hasta el año de 1858 en que previa oposición se concedió la plaza al maestro Olleta.

Se conserva de Castillo una Misa que todavía se ejecuta con frecuencia

Castreño (Francisco)

Hijo del apuntador de la compañía de operistas y *traxedistas* Isidro Carreño, Vid. este apellido.

Castreño (Isidro)

«En la villa de Madrid á 15 de Diciembre de 1771, ante mí..... *D. José Palomino*, músico en la Real Capilla de S M., de la una parte; y de la otra, *Isidro Castreño*, apuntador de la compañía de operistas y traxedistas que sirven los Reales Sitios y *Francisco Castreño*, su hijo, de edad de 16 años, de la otra: y dijeron, tienen tratado que el referido *D. José Polomino* se ha de encargar de la enseñanza del referido *Francisco Castreño* en la profesión de música y parte de violín», bajo las condiciones de tener Palomino en su casa al chico, en 5 años y en ellos le ha de enseñar á tañer perfectamente el violín y por ello le ha de pagar tres reales diarios, por todo (*Escrituras de Manuel Esteban y Rejuso, escribano de la corte*, fol. 1137).

(1) Nombre glorioso: ministril *gran chirimía*, padre del famoso organista Francisco Peraza y de su hermano Jerónimo.

Castro (.....)

Comediante á quien Rojas Villandrando nombra entre los que compusieron *Farsas, Loas, Bailes, Letras.*

Castro (Arturo) A. C.

Actual organista de la parroquia de San Julián, del Ferrol. Hijo y discípulo de D. Lorenzo, que desempeñó el mismo cargo, y autor de varias composiciones vocales é instrumentales del género religioso.

Castro (Conde de)

«D. Pedro Alvarez Osorio, conde de Castro y de Lemus, noble y valeroso guerrero, brilló en las cortes de Juan II y Enrique IV, rindiendo culto á la hermosura en el palenque de los torneos y en la arena literaria.»

El malogrado literato y músico gallego Teodosio Vesteiro Torres apunta muy curiosos datos de los poetas de la Edad Media, en su *Galería de Gallegos ilustres*, impresa en Madrid y Lugo por los años 1874-1879.

En el tomo 1.º, págs. 127 á la 133, dice, refiriéndose á D. Pedro Alvarez: «Se podía en el combate alardear de espíritu de hierro, de *demonio* y venir enseguida á impetrar dulce y cariñosamente los favores del amor, suspirando cantares junto á la reja de la mujer querida.»

Las trovas del terrible Conde de Castro, *ricas joyas de la escuela provenzal cortesana*, del género más puro, figuran según Vesteiro en el *Cancionero general de muchos y diversos autores*, por Hernando del Castillo. Valencia, 1511, por Kristóbal Kofman.

El Conde, *el mayor señor de Galicia*, como le llama Vasco de Aponte, murió en Febrero de 1483.

Castro (Damian)

Insigne histrión especial en representar los papeles de *figurón*. Representó en las bodas de Luis I con la Duquesa de Montpensier (1723) el papel de montañés, de un entremés lleno de gracejo, de D. José de Cañizares.

Nieto de D. Pedro Antonio de Castro, llamado *Alcaparrilla*, de quien conservaba la ejecutoria de nobleza.

Castro (Francisca)

Llamada la mal-degollada. En una acotación del sainete de Solis *Las fiestas bacanales* (1) se lee: «..... y aparece un carro triunfal de dos cupidillos, y en él sale el Sarao, que lo hizo Francisca de Castro, la mal-degollada».

Castro (Francisco de)

De Madrid, hijo de Matías de Castro, comediante como su padre, versista é ingenioso autor de entremeses y mogigangas muy celebradas.

Castro (Fray Antonio)

Desde 1670 á 1676 desempeñó la cátedra de música en la Universidad de Salamanca.

Castro (Fray Agustin de)

«Compositor, que preparaba un libro de Misas para imprimir, siendo tambien autor de otras obras práeticas. Nada más sabemos de este artista. Barbosa Machado es muy lacónico respecto á este artista». (Vasconcellos, *Os Mus. Portuguezes).*

En las notas que el mismo musicógrafo proporcionó á Pougin *(Supp. et Comp.* á la *Biografía Universal*, de Fétis) dice sobre el mismo: *P. Frei Agostinho de Castro*, religioso citado por Machado (*Bibl. lusit.*) como autor de un tratado de música manuscrito (siglo XVI); el autor perteneció, probablemente, al célebre convento de Santa Cruz (San Agustin) de Coimbra, que produjo tantos músicos distinguidos».

Un distinguido P. agustino me proporciona las notas siguientes que sobre el P. Agustin de Castro podrá leer el lector.

«Fray Agustín de Castro. Este religioso benemérito de la Orden de San Agustín, nació en Lisboa el 16 de Octubre de 1537. El nombre ilustre que heredó de sus padres y el porvenir halagüeño que el mundo le prometía no pudieron vencer la imperiosa voz de Dios que llamaba al joven para el estado religioso. Resolvióse en efecto á abrazar el austero sayal de San Francisco; pero su espíritu gigante que animaba á un cuerpo débil renunció á su primer intento y vistió el hábito de San Agustín en el Convento de su patria. Sus adelantos en las ciencias que fueron asombrosos, le merecieron ser promovido á la sede primacial de Braga.

Fué muy entendido en la música y según Barbosa en la pág. 61, tom. I de su *Biblioteca Lusitana*, compuso un *libro de Misas*, dispuesto para la imprenta y *otras excelentes obras de música.*

Por lo dicho se vé lo que el P agustino escribió de música. Ahora bien, el *Tratado de Música* que se le atribuye, no se halla mencionado, á no ser que investigaciones que después haya he-

(1) Sainete con que terminó la función de la Loa ó comedia semi-lírica de D. Antonio Solis, cuya representación se hizo en presencia de Felipe IV, el año 1640.

cho Vasconcellos confirmen mi sospecha de que el dicho *Tratado de Música* sea lo que Barbosa llama *otras excelentes obras de Música*. Carezco de datos que resuelvan esta duda. En el índice VII de Materias pág. 589, tom. 4.° donde menciona los A. A que escribieron sobre *Música*, no sólo no le atribuye el *Tratado de Música*, sino, lo que más admira, ni aún hace mención del P. Agustín de Castro. Semejante omisión creo sea un descuido de Barbosa, yo no hallo otra explicación

Según las notas de Vasconcellos, referentes al P. Agustín, veo que confunde el autor de «*Os Musicos Portuguezes*» la obra genuina *Libro de Misas*, de que arriba he hablado, con otro *Libro de Música*, que en verdad no escribió. Barbosa, á quien cita Vasconcellos, tan sólo habla de un *Libro de Misas*, y *otras excelentes obras de Música*.»

Castro (Juan)

En el Archivo del Pilar de Zaragoza se conservan dos antiguos *Villancicos de Navidad* compuestos por un Juan Castro y en el de la Cat. de Segorbe existen, asimismo, algunas obras de un autor de este nombre y apellido ¿Pertenecen á un autor ó dos autores distintos españoles? Digo así porque la historia general de la música registra dos autores del mismo nombre y apellido: Juan de Castro, natural de Lieja y Juan de Castro, natural de Lión Ambos florecieron á últimos del siglo XVI.

Castro (Gabriel Pereira de) Vid. **Pereira de Castro (Gabriel)**

Castro (Juan de)

Cómico: pariente acaso de Matías, Francisco y Manuel, de la misma época y profesión Representó en Madrid por los años de 1712 y 1718. Escribió el entremés de *El mónstruo nuevo* y el de *Los putos*.

Castro (Juan de)

Nació en Briones (Rioja) el día 17 de Julio de 1818. Colaboró en distintos periódicos y revistas profesionales. Dirigió la revista titulada *La España Musical y Literaria* y compuso entre varias obras de distintos géneros un himno dedicado á los héroes de la guerra de África. Se estableció en Roma en donde murió por el año 1890.

Entre otras obras publicó:

Nuevo Método de canto teórico-práctico, obra aprobada por el Conservatorio Nacional de Música y declamación de Madrid, 1856.

Como complemento del citado método, dió á luz:

Higiene del cantante..... Madrid, imp. Montero, 1856. Es una simple traducción de la obra de L. A. Segond del mismo título.

Simplificación musical en lo que concierne á la lectura y á la entonación. Madrid, ... 1857.

Reseña histórica de la Zarzuela. (1)

Nuevo Método de transposición musical.

Comentario sobre el Teatro Real. Madrid, 1865.

Nuevo Método de Contrabajo aplicable á los instrumentos de tres ó cuatro cuerdas.

A raíz del fallecimiento de Castro, D. Cárlos Groizart y Coronado, publicó en un periódico la siguiente necrología:

«Ha fallecido en Roma, si no abandonado de todos, olvidado de muchos, sin familia, sin recursos, en un rincón destartalado de una casa humilde, rodeado de sus libros y papeles viejos, que tanto le apasionaron en vida. Y sin embargo, Juan de Castro gozó un día del halagador murmullo de los aplausos, de los honores del triunfo: era el autor del *Himno de África*. Tuvo mucho de circunstancial seguramente en cuanto á Castro se refiere, aquella apoteosis patriótica, pero no por eso dejaron de sonar con menos entusiasmo los aplausos del público en los oídos del pobre músico; y el eco de aquel triunfo, repercutiendo en los espacios del tiempo, borraban aun á través de los años las tristezas de su alma y las negruras de su espíritu, envolviéndolas en un nimbo de felicidad. Para Castro no había gloria comparable á la de ser autor del *Himno de África*.

»Un día, después de 1868, cuando la reina Isabel fué á Roma á presentar á su hijo Alfonso á Pío IX, Castro, como otros muchos españoles que se encontraban en la Ciudad Eterna, fué á ofrecer sus respetos á la reina destronada. El personaje que le presentó á D.ª Isabel le anunció por su nombre, sin añadir circunstancia especial por donde pudiera conocerle la reina. Esta, queriendo recordar aquel nombre y aquel apellido, murmuró entre dientes:

»—¿Juan de Castro?

»Entonces nuestro buen amigo, adelantándose y extendiendo el brazo con ademán declamatorio, prorrumpió medio cantando:

»—Señora, «*¡guerra, guerra al infiel marroquí!*

»Juan de Castro nació en Briones,

(1) El *Album de la Zarzuela* dirigido por Velaz de Medrano, con la cooperación de varios compositores y poetas que se publicó en 1858, está encabezado con dicha reseña que acusa escasa erudición musical.

(Rioja), y allí pasó los primeros años de su vida en compañía de su padre, que era organista de aquella iglesia. De Briones pasó á Bilbao, donde hizo sus primeros estudios, y de allí, encendida la guerra civil, siguió á su padre á la facción y como músico sirvió al pretendiente. Terminada la guerra, marchó á la emigración y en Francia pasó algún tiempo, regresando de allí á Madrid, donde empezó á darse á conocer, colaborando como crítico musical en los diarios principales de la corte. Publicó entonces, aparte varias composiciones de escaso mérito, un Método de canto, y una *Higiene del Cantante,* y empezó sus notables estudios sobre el órgano y la música religiosa, en los que logró, desde luego, gran competencia, siendo muy elogiados sus trabajos y reconocida su autoridad en los varios Congresos internacionales de música religiosa á que asistió y mereciendo por ellos plácemes y premios de la Santa Sede.

»Su *Atlas de anotaciones musicales,* es notable. Esta labor de tantos años del incansable erudito español, será perdida para la patria, si alguien no la salva, de la codicia ajena, entre los muchos papeles que ha dejado al morir, abandonados y sin dueño. Seguramente que su publicación por parte del Gobierno español, sería el mejor monumento que podia elevarse á la memoria del infatigable paleógrafo.

»Pero no es esta la única obra inédita que ha dejado Castro entre sus papeles.

»*La historia del órgano,* es un acertado repertorio de cuanto sobre aquel instrumento se ha escrito en todos tiempos y en todas partes y contiene observaciones propias, curiosas é importantes. «*La música religiosa, su pasado y su porvenir,*» es un tratado competentísimo sobre la materia, que Castro escribió para servir de introducción á su *Himnario,* colección completísima de cantos religiosos ajustados al rito gregoriano. Era la obra en que Castro había puesto más empeño y á la que dedicaba sus más solícitos cuidados.

»En la parte teórica se hacía la historia de cada Himno, se analizaba y estudiaba detenidamente á la luz de los preceptos gregorianos y se purificaban y limpiaban de todo género de adherencias y añadiduras reduciéndolos á su primitiva y genuina composición.

»Fundado en sus principios y como consecuencia práctica de esas enseñanzas, Castro ofrecía una muestra sencilla é inspirada de aquella música religiosa en su *Himnario* ...

»Alguna obra más se encontrará entre sus papeles. Castro escribió también un libro sobre Roma, dividido en tres partes: *Roma antigua,* descripción de las ruinas paganas; *Roma cristiana,* descripción de todas las iglesias de la Ciudad Eterna y de sus venerandas Catacumbas, y *Roma artística,* descripción de los Museos y galerías de Bellas Artes que encierra la capital de Italia. Es esta obra un trabajo de erudito, más que de crítico En ella ha recogido Castro curiosísimos detalles de cuantas obras se han escrito sobre Roma, corrigiendo errores de unos, completando deficiencias de otros. Como compendio y resumen de todas ellas, el trabajo resulta curioso é importante.

»Muchas más en embrión, numerosos apuntes y eruditas observaciones, hallaránse seguramente entre los papeles de Castro. Una vida entera consagrada al estudio, setenta años de trabajo, tienen que haber dejado tras sí sazonados y abundantes frutos. Solamente uno es el del dominio público: *Método de canto religioso greco-slavo* que publicó en latín en la tipografía de «Propaganda fide», en 1884 Esa obra ha sido declarada de texto en los seminarios de aquellas apartadas regiones. En España es completamente desconocida. Ni aun logró el autor que por nuestro Gobierno se adquirieran algunos ejemplares. Sin embargo, Castro escribió en la portada como único título de distinción: por Juan de Castro, *Hispanus.* Porque la nota del patriotismo vibraba siempre con singular energía en el corazón de Castro.»

Castro (Juan de)

Llamado *Chané.* La escritora doña Emilia Pardo de Bazán, dedicó al popular artista gallego un sentido apunte necrológico en la *Revista de Galicia* (Coruña, 4 de Abril de 1880) en cuya época falleció en la mencionada capital.

Castro (Juan Blas de)

Llamado Juan Blas de Castro, Juan Blas y Castro, Juan de Castro y Juan Castro y Blas. Barbieri y Saldoni disputaron largo y tendido no sólo sobre el apellido verdadero sino sobre la procedencia de este artista.

Según Barbieri *(Lope de Vega músico)* Juan Blas de Castro nació en Aragón hacia los años 1560 probablemente: fué un famoso compositor y cantante de música *di camera*: se acompañaba directamente con la *vihuela de arco*: alrededor de 1594 era músico de cámara del Duque de Alba, en cuyo tiempo hizo amistad estrecha con Lope de

Vega, cuya amistad duró toda su vida: fué el compositor encargado de poner en música y cantar las poesías de Lope, haciéndole figurar éste en su *Arcadia* (1) y en sus *Pastores de Belén*, bajo el seudónimo de el *pastor Brasildo*: en 1605 ya era músico y ugier de cámara del Rey Felipe III, por cuyos dos empleos disfrutaba *gajes* de la Casa Real (2): hacia los años de 1614 se retiró del trato de las gentes, y parece se quedó ciego, viviendo así unos veinte años más hasta el de 1634, que murió en Madrid. Lope de Vega, le estimó tanto, que besó su mano después de muerto, y le dedicó una de sus más sentidas canciones. El Rey Felipe IV también quiso honrar su memoria mandando recoger y guardar todas sus obras musicales. Lope murió poco tiempo después de su amigo y compañero, pero su fama le ha sobrevivido, y será eterna, al paso que el pobre Juan Blas de Castro yacía completamente olvidado, hasta hoy (1863) que las circunstancias me han obligado á remover sus cenizas. ¡Quiera Dios que mi trabajo no sea infructuoso para su gloria, y que llegue á descubrirse y apreciarse todo lo que valía, para que se realice por completo el arrogante pronóstico de Lope, cuando en su *Jerusalén* le dijo:

Si vivieran mis versos, tendrás fama!

Hasta aquí Barbieri. El buen Saldoni no podía perdonar á Lope de Vega, que al hablar de Juan Blas de Castro, dejase consignado

Oh tu dos veces músico divino
que aquí famoso aragonés lo fuiste

porque Saldoni se inclinaba á creer que Juan Blas de Castro no era aragonés sino madrileño. Exhumó á este fin del archivo de una parroquia de Madrid, que nombra, la siguiente partida de bautismo que copio á continuación: «Siete de Enero de 1567—En este dicho día mes y año susodicho, bauticé á Juan, hijo de Juan Castro y de su mujer Marí Blas, vecinos de Madrid: fueron sus compadres Juan de Torres y comadre Catalina de Ledesma—Obispo».

Comentando este documento creia Saldoni que Blas no era nombre de pila sino apellido y que Castro antepuso, sin duda, el apellido materno al paterno tal vez por cariño á su madre ó por razones de cadencia.

Soriano Fuertes y otros afirmaron que Juan Blas fué natural de Madrid, gran cantor, tocador de arpa, compositor de música teatral y *célebre pintor*, fundados en otros versos de Lope de Vega en los cuales dice al hablar de nuestro artista:

En nombrando á Juan Blas se nombra
[á Orfeo,
Pintó el mundo divino de tal suerte
Que le sirvió el pincel de voz y lengua
[etcetera.

Añadiré, por último, que el Doctor Cristóbal Suárez de Figueroa en la *Plaza Universal de todas las ciencias* en 1615, cita entre los tañedores insignes de guitarra á Benavente, Palomares, Juan Blas de Castro y á otros.

Castro (Juan Julián de)

Es autor de la obra titulada: *Origen, épocas y progresos del teatro español*, que escribió é imprimió en Madrid, año de 1560, y retocó, corrigió y aumentó García Villanueva (Vid. este nombre), adoptando casi el mismo título.

Castro Gonzalez (José) A. C.

Llamado Castro *Chané*, hijo de Juan de Castro nació en Santiago por los años 55.

Actualmente desempeña el cargo de director del Orfeón gallego, de la Habana, despues de haber permanecido largo tiempo en la Coruña, dedicado á la enseñanza del canto y despues de haber conseguido también envidiables éxitos como director del Orfeón *El Eco Coruñés*, entre ellos los primeros premios en el Concurso Nacional, celebrado en Madrid, en 1887 y en la Exposición Universal de Barcelona; segundo premio en las Fiestas del Centenario de Colón, en 1892, triunfos reverdecidos en Paris, San Sebastian, Valladolid, y otras capitales.

Castro *Chané*, con Berea, Montes y Veiga, llevaron á cabo la plausible empresa de *aclimatar* los orfeones en Galicia. Las poderosas iniciativas de Berea y Veiga, que alguien atrevido é ignorante quiso robarles, para unir á sus ridículos títulos de talco el referido, encontraron decisivo y eficaz auxilio en la fecunda inventiva de Montes y en el brioso entusiasmo de *Chané*.

Quizás un criterio exigente conceptuaria las obras del autor de *A Foliada* como más inspiradas que correctas;

(1) En *La Arcadia* de Lope de Vega se introdujo el mismo poeta con su acostumbrado nombre pastoril de *Belardo*, é introdujo también á muchos de sus amigos y de los familiares del Duque de Alba, D. Antonio, nieto del Gran Duque D. Fernando, entre ellos al músico Juan Blas de Castro *(Brasildo)*

(2) Como ugier de cámara cobraba anualmente 43,920 maravedises y como músico de la misma 30,000 de la misma moneda.

pero es innegable que todas ellas revelan el cariño hacia Galicia y sus deliciosos cantos populares.

Castro Gonzalez (Ricardo) A. C.

Llamado también *Chané*, hermano del anterior y más joven, nacido en la Coruña, actualmente primer violoncello por oposición, de la *Sociedad de Conciertos*, de Madrid.

Castro (Manuel Antonio Lobato de) Vid. **Lobato de Castro (Manuel Antonio.)**

Castro (Marcos de)

Actor cómico por los años de 1756, según asegura D. Leandro Fernandez de Moratín.

Publicó:

Folla burlesca y entretenida. Disparates concertados dicen bien en todo tiempo. Hay dos ediciones: Madrid, 1735: Madrid, 1737, en 4.°

Castro (María Antonia de)

Actríz de cantado (soprano) que funcionaba en los teatros de la Cruz y del Príncipe, de Madrid, el año 1744 y en los Palacios Reales, el año 1760.

María Antonia de Castro, actriz del llamado *tercio viejo*, hacía las reinas con majestad. Jubilada en 1761, se dió á la devoción el resto de sus dias.

Castro (Matías de)

Comediante y autor del *Entremés famoso al nacimiento de Carlos II* y de la Jácara (1677) *El Pardillo*.

Fué padre del actor y entremesista Francisco de Castro. Tal vez es el Matías hijo de D. Pedro Antonio de Castro, de quien se habla en otra parte.

Castro (Pedro de)

Solo se sabe de este maestro que en 1763 fué admitido entre otros opositores á los ejercicios que se celebraron en Málaga para la provisión del magisterio de capilla vacante. En acta capitular de 24 de Enero del año citado se dice del maestro Castro: «sin la edad precisa ni tonsura y admitido sin dicho alguno.» Vid. más detalles en el artículo dedicado á Torrens (Jaime).

Castro (Pedro Antonio de)

Se prendó de la primera dama Antonia Granados, llamada la divina Antandra, hija del famoso actor Juan Granados, que floreció á fines del siglo XVI y principios del siguiente, y abandonando casa, empleo y blasones se casó con ella dándose á la profesión cómica. Llamáronle Pedro Alcaparrilla, nombre sacado del entremés *Alcaparrilla* por la destreza con que ejecutaba este papel. Tuvo tres hijos: Matías, Juan y Luciana de Castro: de este último parto falleció su adorada Antandra.

Escribió al parecer el drama *Los Mártires de Córdoba*.

Castro (Ricardo)

Hijo de Juan de Castro *Chané* y hermano de D. José. Obtuvo por oposición en Noviembre de 1890 plaza de violoncello en la Sociedad de Conciertos, de Madrid.

Castro (Rodriguez de)

Estudiante israelita en Salamanca en donde se doctoró, y después profesor de medicina y filosofía en Hamburgo. Estableciόse en esta ciudad en 1576. (Gerber, *Hist. Biogr. Lexicon de Tonkunstler*. vol. I. pág. 258.)

Publicó, según Fétis:

De officiis medico-politicis, sive Medicus politicus. Hamburgo, 1614, en 4.°

Forkel (*Allgem. Literat. der Musik*) da un título diferente á la citada obra.

Medicus politicus, sive de officiis Medico-politicis tractatus, Hamburgo, 1614, en 4.° Epígrafe de algunos capítulos del Lib. IV. CAP. XIV: *Ut demonstretur, non minus utiliter quam honeste adque prudenter in morbis musicam adhiberi: ipsius encomia præmittuntur.* — CAP. XV: *Notantur ac rejiciuntur, Musicæ abusus.*—CAP. XVI: *Musicæ excellencia, atque præstantia, rationibus, auctorum suffragiis et experimentis comprobatur.*

Castro y Herrera (Ricardo) A. C.

Nació este pianista compositor en la capital de Durango (México) el día 7 de Febrero de 1864. A la edad de 11 años comenzó el estudio de la música como ramo de la educación moderna. Con gran ahinco rogó á su padre el respetable Licenciado Don Vicente Castro le permitiese dedicarse por completo al arte de su predilección. Porfías quebrantan las voluntades más firmes. Electo senador por Durango su señor padre, trasladóse con su familia á la capital de la República en donde el joven Castro entró en el Conservatorio de Música poniéndose bajo la dirección de los maestros D Juan Salvatierra y Don Melesio Morales. Durante el período del curso escolar de 1879 ganó tres premios, y otros premios y medallas los dos años siguientes. Terminados en 1881 todos los estudios presentóse á tocar varias veces en público. Era de esperar que el pianista prepararía las vías al compositor, como sucedió á poco de ser conocido como *virtuoso* excepcional. En la Exposición de Veracruz (1882) presentó algunas de sus composicio-

nes; recibiendo como compositor una mención honorífica, y como pianista el primer premio y una medalla de oro en la Exposición celebrada aquel mismo año en Querétaro.

En 1885 emprendió un viaje artístico á los Estados Unidos, y dió varias audiciones en la Exposición de Nueva Orleans, en Filadelfia, Washington y Nueva-York.

De vuelta á su país natal dedicó su atención á las cuestiones literario-musicales, dióse á producir composiciones de variados géneros y en ambas manifestaciones de su talento se ejerció, conmovido siempre por ese culto interno que hace del ideal la religión universal del amor.

Entre sus composiciones merecen recordarse sus dos Nocturnos, op. 48 y 49: su *pastoral* para piano, *Los campos*, dedicada á su celebrado maestro D. Lauro Beristain: la meditación *Souvenir:* la interesante colección de *Aires Mexicanos*, op. 10: la transcripción del *Himno Nacional Mexicano*, que reviste las condiciones de una epopeya sinfónica: sus doce *Romanzas sin palabras:* sus dos *Polonesas*, dos *Caprichos*, y otras composiciones de alto vuelo.

Ha cultivado y sigue cultivando con gran entusiasmo la música sinfónica. Tiene condiciones de colorista el creador de la *Sinfonía Sagrada*, el *Concerto* para piano y orquesta, la *Marcha Solemne*, la *Marcha-Hidalgo*, la *Sinfonía en re menor*, etc.

Años atrás estaba á punto de terminar una ópera titulada: *D: Giovanni d' Austria*.

Castro, Campa, Villanueva y otros artistas de la moderna generación mexicana, inician una era de progreso en la historia del movimiento contemporáneo artístico de su nación, que dará días de gloria á la madre patria.

Castro y Serrano (José)

Nació en Granada en 1829 y murió en Madrid el día 1.º de Febrero de 1896.

En sus obras *España en Londres*, *España en París*, reveló aptitudes para la crítica musical, especialmente en la serie de correspondencias que con el seudónimo *Un Caballero español*, firmó desde Viena, al visitar la exposición y se publicaron en la *Ilustración Española y Americana* del año 1876.

Dedicó un estimable estudio á la música llamada *da camera*, cuya erudición aunque importada, influyó en la afición á aquel género de música.

Titúlase:

Los *Cuartetos del Conservatorio, breves consideraciones sobre la música clásica.* Un vol. en 160 págs. con los retratos de Haydn, Mozart, y Beethoven. (Madrid, 1866).

En 1883 fué electo Académico de la Real Española y tomó posesión en 8 Diciembre de 1889. Fué elegido para la de Bellas Artes de San Fernando, pero no tomó posesión de la plaza.

Castronovo (Angel)

Profesor de trompa de la R. C. de Madrid. Murió en la corte el año 1831.

Castronovo (Lorenzo)

Célebre profesor de clarín de la R. C de Madrid. Nació el año 1766.

Catalán de Ocón (Francisco)

Obispo de Urgel. Escribió:

Constituciones, que, en virtud de Real Orden, hizo el Reverendo en Christo Obispo de Urgél, D. Francisco Catalán de Ocón, para el buen gobierno de la Capilla Real de Granada. Y aprobó el Señor Rey D. Fernando Sexto, por Real Cédula de once de Julio de mil setecientos cincuenta y ocho.—Madrid, en la Oficina de Antonio Perez de Soto, impresor de la Real Bib., y de las Reales Academias españolas y de la Historia, etc. MDCCLXII. En folio de 165 hojas é Indice abreviado.

Tienen interés para la historia de la música española las Constituciones siguientes cuyos títulos apunto sin comentar:

Constitución V, (Título cuarto):—Del Prefecto del Coro: Id. XIII—Del Protector de la Capilla de Música: Id. XIV—Del Prepósito del Colegio (de Música): *Constitución III (Título quinto)—De los Sochantres: Id. IV—Del Maestro de Capilla, Organista y voces de substitución Id. V—Del Arpista: Id. VI—De los Ministrilees: Id. XI—De los Infantillos, etc. etc.*

He aquí algunos señalamientos de obras especiales que tienen más ó menos directa relación con la anterior:

Constituciones Synodales del Arzobispo de granada.
En 4.º

Hay dos ediciones. La primera en Granada en 1573, y la segunda en Madrid en 1805.

Constituciones de la Real Capilla de Granada para su gouierno. Traeladadas de una Cédula Real de su Magestad, que mandó despachar, por resulta de la ultima visita, que en ella se hizo año de 1632. En Granada. Por Vicente Aluarez En la Calle del Pan. Año de 1633. Folio—18 hojas.

Constituciones Sacri Yllipulitani Montis Valparaissi Granatensis Granatæ, 1647 in 4.°

Tratan: *Tit. 21—De Magistris ceremoniarum et ceremoniis—Tit. 22—De Capellanis, et Subcantore.*

Consulta de ceremonias y Gobierno, de la Santa Iglesia Catedral Apostólica y Metropolitana de la Ciudad de Granada. Año de MDCCCXIX. En fol.

Hay una edición que según se cree es del siglo XVI. Este es el libro donde hay más número de datos. En su Cap. 29, *Del Oficio del Sochantre*, encuéntrase la noticia de una escuela pública y gratuíta de Música abierta en la Catedral de Granada á principios de 1500.

Catharina (Fray Manuel de Santa)

Fraile carmelita predicador y teólogo natural de Olinda (Brasil.)

Escribió, segun Fray Manuel de Sá *(Memoria histórica dos Escript, do Carmo, da Provincia de Portugal*, cap. 72, página 368.)

Suave harmonía sobre 5 vozes que sáo as Cinco Palavras que fallou Nossa Senhora, en 4 Ms.

Cau (José)

Natural de Barcelona, presbítero y maestro de capilla que fué de la iglesia de Santa María del Mar, de dicha población El día 9 de Octubre de 1792, obtuvo el citado magisterio, sucediendo al maestro Monlleó.

Entre sus composiciones figuran varios oratorios: *San Eloy, La Concepción, La casta Susana* y los que escribió para las fiestas que se celebraron con motivo de la beatificación del Beato Oriol.

Compuso entre otras misas, la *pastoril* y la que fué cantada en 1802 ante los reyes Don Carlos IV y Doña María Luisa de Borbón en Santa María del Mar.

Murió joven, el día 17 de Junio de 1812.

Cava (Casiano de)

Presbítero Nació en Ajalvir (Madrid.) El año 1789 fué nombrado contralto de la R. C. Murió en Madrid el año 1817.

Çavallos (.....) (1)

En 25 de Junio de 1554, acordó el cabildo de Málaga «que no pudiéndose hacer elección de M. de C (por dejación del maestro Francisco Guerrero) hasta saber de su limpieza de sangre, se les diese á Ordoñez, Cepa y Ravaneda á cada uno 10 ducados, y á Cavallos, Cano y Gálvez á cada uno 5 ducados por vivir más cerca, etc.»

Los indicados maestros se opusieron al referido magisterio vacante por dejación de Guerrero, siendo propuestos para desempeñar la plaza, «Juan de Cepa, en primer lugar y Cavallos (sin indicación de nombre de pila) en segundo. Vid. ampliados estos datos en el artículo *Ceballos (Rodrigo)*.

Cavallos (.....)

En el inventario redactado en 1602 por el guardajoyas Antonio Voto, conforme á la tasación de Géry De Ghersem, lugar-teniente de la Capilla Real aparece el nombre de Cavallos, como autor de un *Libro de Himnos, de fabordones, de Magnificats.*

En otro inventario de *Libros que fueron de la Reina María*, redactado en 1607, aparece otro *Libro de Himnos y de Magnificats* (sic) del mismo Cavallos.

En el de 1610 en el cual se da cuenta del material que existía á la sazón en la Real Capilla de Granada, constan: *Un libro de Misas y Motetes—Un libro de fobordones de Vísperas—Un libro de Misas de ferias—Cinco libros pequeños de fabordones*, todos pertenecientes á obras de Cavallos. Vid. ampliados estos datos en los artículos *Ceballos (Francisco)* y *Ceballos (Rodrigo)*.

(1) La ortografía anticuada y la equivocada redacción del apellido de este autor y la del siguiente, lo mismo que los hechos biográficos de ambos artistas, corresponden á los maestros Ceballos (Francisco) y Ceballos (Rodrigo). Vid. estos apellidos.

Cavardos (Fray Plácido) Vid. **Cabardos ó Cavardos.**

Cavazza (Manuel)

Tengo á este autor por italiano, uno de los instrumentistas que vinieron á España con objeto de sèr empleados en el servicio de la cámara y capilla del rey, y se cita aquí por excepción porque escribió y publicó alguna obrilla en nuestra lengua.

Saldoni afirma que Cavazza ó Cabazza fué natural de Madrid. Entró á desempeñar una plaza de oboe en la R. C. el año 1744 y murió en la corte el año 1790

Publicó el año 1772 en Madrid *seis trios* para dos violines y violoncello.

Y los siguientes folletos:

Coloquio de los ruiseñores, lamentándose como buenos músicos de su suerte y profesión.—Madrid, Ant. Fernandez, 1784:

Del mismo año data el siguiente:

El *Músico Censor del Censor no Músico ó sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio Greco y Lira.—Discurso único.—Publícale Don Manuel Cabazza* (1) *criado de Su M. Católica en su Real Capilla*. Madrid, s. a., imprenta de Alfonso López.

Está escrito desde el 8 de Mayo 1786, pero parece que se publicó después.

Es contestación al discurso 97 de *El Censor* que, abundando en las ideas de Eximeno, había ridiculizado los artificios de los contrapuntistas. El pobre Cavazza se mostró verdaderamente retrógrado en el folleto en cuestión.

Escribió, además:

Rudimentos y Elementos de la música práctica escrita distribuidos en lecciones y escolios, dispuestos por..... Criado de S. M. en su Real Capilla Nov. 4 del de 1786....

MS. autógrafo en 4.° al cual procede una noticia muy curiosa, autógrafa, de Fray Pedro Carrera y Lanchares y firmada por este.

Consérvase este Ms. en el fondo legado por Barbieri á la Bib Nacional.

Cayas (.....)

En el artículo dedicado á Ambrosio Cotes, (Vid este apellido), hállase una referencia del músico de este nombre.

(1) Sic. Cabazza por Cavazza que era su apellido verdadero.

Cayore y Fonseca (Ramiro)

Publicó:

Triumpho sagrado de la conciencia. Ciencia divina del humano regocijo, etc. Compuesta por..... Salamanca. por Antonio Joseph Villagordo 1751, en 4.°

Es una diatriba contra las comedias y contra la apología que de ellas dejó escrita el trinitario Fray Manuel de Guerra y Ribera.

Cayrasco de Figueroa (Bartolomé)

Guitarrista llamado *el divino*, nació en la Gran Canaria en 1540 de padres nobles; fué canónigo y después Prior de su iglesia catedral.

Murió en 1610 y fué sepultado en una capilla que á su costa había edificado en la misma catedral, con la siguiente inscripción.

Lyricen et vates toto celebratus in orbe.
Hic jacet inclusus, nomine ad astra volans.

Dicen que fué tan diestro en la música, que cuando tañía la guitarra dejaba suspensos á los oyentes. Pasa por inventor de los esdrújulos. (*Tiknor*, T. 3.° pag. 525).

Ceballos (Francisco) (1)

«Francisco Ceballos fué maestro de gran reputación en España. En el año de 1535 era ya racionero y maestro de cap. de la Iglesia metropolitana de Burgos. Sus obras están esparcidas por varias iglesias de España y en pocas de ellas deja de encontrarse el motete *Inter vestibulum*, que es una de las mejores, y que prueba su talento y genio. Por sus obras se ve los rápidos progresos que se iban haciendo en España, especialmente acerca de la expresión de la palabra. En el Escorial y en Toledo hay muchos motetes de Ceballos, y en el Santo Templo del Pilar de Zaragoza hay una Misa de *tercer tono*. Su fallecimiento debió de ocurrir hacia 1571 pues su inmediato sucesor (en el magisterio de Burgos) D. Pedro de Alba, tomó posesión en 15 de Septiembre de 1572». (Vid. Eslava *Lyra Sacro Hispana)*. El maestro Ceballos es el primero y más antiguo que apa-

(1) Inclínome á creer que la ortografía antigua del apellido de este autor sería la de *Ceuallos* (Ceballos), mejor que la de Çauallos (Zaballos) ó Çavallos, (Vid. además, los dos artículos ortografiados *Çavallos* (.....), que corresponden á los Ceballos de quienes se trata aquí.

rece en los libros capitulares de la Cat. de Burgos. Como dice Eslava, en efecto, Ceballos era racionero y maestro de cap. en el año de 1535, aunque no consta en dichos libros ni el día ni el año de su entrada en su destino, ni tampoco el de su fallecimiento. No se habla de otro maestro hasta el año de 1572 en que su Santidad Pío V, á petición del Cabildo y con anuencia de Su Eminencia el Cardenal D. Francisco Pacheco, obispo en aquel tiempo de la diócesis de Burgos, elevó el magisterio de dicha iglesia á la clase de canongía perpétua, con la condición de que se había de proveer en todas las vacantes por rigurosa oposición, determinando al efecto que la canongía que obtenía D. Francisco Rosales se proveyese, como se proveyó, previa oposición, según el tenor de la Bula Pontificia, en D. Pedro Alba ó Alva, maestro de capilla entonces de la Cat. de Oviedo, de cuya canongía tomó posesión en 15 de Septiembre de 1572.

Francisco Ceballos, según parece, fué hermano del Ceballos (Rodrigo) á quien dedico más adelante el correspondiente apuntamiento.

Espinel cita á uno de los Ceballos, Rodrigo ó Francisco (á continuación de Guerrero y Navarro), en *La Casa de la Memoria*. Dice:

Estaba el gran Çauallos, (1) *cuyas obras*
Dieron tal resplandor en toda España,
Junto á Rodrigo Ordoñez.....

Eslava en su *Lyra Sacro-Hispana* publicó las siguientes obras de Francisco Ceballos:

1) *Hortus conclusus*, Mot. á 4 *in festo B. M. V.*

2) *Inter vestibulum*, Mot. á 4 *in feria IV cinerum*

3) Exaudiat Dominus orationes nostras, Mot. á 4 in Dominicis diebus per annum.

En el Arch. de la Cat. de Valladolid se conserva un libro en el cual hay alguna composición de uno de los Ceballos.

Ceballos (Rodrigo de) (2)

Según acta del Cabildo de Málaga fecha 19 de Abril de 1554, se consigna: «que se pongan edictos para la ración de maestro de capilla por ausencia y dexación de Francisco Guerrero...» (Fijáronse en Sevilla, Córdoba, Jaen, Granada, Toledo, Valladolid, Salamanca, Avila, Plasencia, Leon, Burgos, Sigüenza, Zamora y Cuenca.)

En acta de 25 de Junio del citado año, se expresa: «que no pudiéndose hacer elección de maestro de capilla hasta saber de la limpieza (de sangre) de los opositores, se les diese á Ordoñez, Cepa y Ravaneda, á cada uno diez ducados y á Çaballos, Cano y Gálvez á cada uno cinco ducados por vivir más cerca, cuyas sumas se abonarán á cuenta de fábrica, manifestando á los mismos se marchasen donde quisieren, y que tan luego como S. M. haga merced de la ración á uno de los dos opositores que hayan sido propuestos, se mandará llamar á los que vengan designados.

Según consta en acta de 5 de Noviembre del mismo año, fueron elegidos en primer lugar Juan de Cepa (1) y en segundo *Ramiro* de Çaballos.

Aparece el nombre de este maestro en las actas capitulares de la Catedral de Córdoba y según se consigna en la que pertenece al día 1.° de Junio de 1557, «fué recibido *Rodrigo* de Ceballos en calidad de substituto de Alonso Vieras.» Consta que por remoción de éste, (2) sólo desempeñó el magisterio hasta 1.° de Octubre de 1561 en que se despidió para la Capilla Real de Granada.

No cabe duda de que el *Rodrigo* de Córdoba y el *Ramiro* de Málaga son una misma persona. En acta de 12 de Junio de 1560, consigna el Secretario del Cabildo de Málaga: «Mandaron después de haber visto una letra del *maestro de capilla de Córdoba Ramiro* de Çaballos, y un libro de canto de órgano (3) que había presentado á esta Santa Iglesia: que al portador que lo truxo, que es Gerónimo de Barrionuevo, se le den seis ducados y que al maestro se le

(1) Sic, *Çauallos*. Vid. *Diversas Rimas de Vicente Espinel*, edición de Madrid de MDXCI.

(2) Vid. lo dicho en el art. anterior sobre la forma ortográfica anticuada de este apellido que correspondería á la moderna de Ceballos.

(1) Tomó posesión de la prebenda el día 24 de Diciembre del expresado año de 1554.

(2) El maestro Vieras hizo tres veces dejación del magisterio de Córdoba siendo repuesto otras tantas en 7 de Diciembre de 1551, en 31 de Mayo de 1557, y en 21 de Abril de 1563.

(3) ¿Impreso ó manuscrito? De todos modos no se tenía hasta ahora noticia de dicho libro.

escriba dándole las gracias, y que el Sr Arcediano de Antequera, D. Gómez de Figueroa y el Sr. Canónigo Fernando de Oquillas, hablen á S. S. para que de la fábrica mande gratificar al dicho maestro por el dicho libro.»

El nombre de Çaballos aparece en el espléndido catálogo de obras que pertenecieron á la Biblioteca musical de Felipe II, redactado en 1602 por el *guardajoyas* Antonio Voto. Dice así el referido catálogo: «Çaballos—Libro de himnos, de fabordones, de *magníficas*, forrado en pergamino con las armas reales en la primera hoja.»

En el fondo del Archivo de Simancas titulado *inventario del Patronato eclesiástico*, compuesto de registros relativos á las *Visitas de las Capillas Reales*, realizadas en los siglos XVI, XVII y XVIII aparecen: «Un libro de Çavallos de *Misas y Motetes*, con sus tablas.—Un libro de fabordones, de idem, está maltratado.—Un libro de *Misas de ferias*, en pergamino, de idem.—Cinco libros de Fabordones, de idem.—Seis libros (1) de Finot, aforrados en papel de estraça».

En el art. destinado al escribano y apuntador de libros, Fray Pedro Durán (Vid. este apellido) hallará el lector noticias de dos libros de composiciones del maestro objeto de este apuntamiento.

Ceballos escribió infinidad de *Villancicos* en el género madrigalesco propio de su época. En los libros desperdigados de colecciones manuscritas de este género de música, aparece con frecuencia su nombre al lado de los de Pedro Guerrero, (2) Rodrigo Ordoñez, Navarro, Chacón, Villarox ó Villaroz, Gante y otros, y esto me hace sospechar que las referidas colecciones de Villancicos son copia de códices ó de libros impresos perdidos.

De una colección manuscrita incompleta *(Superius, Altus, Tenor)* entre varias que posee mi amigo el señor Monasterio, anoto las composiciones siguientes pertenecientes á uno de los Ceballos.

1) *Et factum est postquam in captivitatem...* « De las Lamentaciones de Jeremias.
2) *Regina cœli.*
3) *Ad Dominum cum tribularer.....* (Secunda Pars.) *Heu mihi quia incolatus sum...*
4) *In illo tempore decendens Petrus de naviculа...* (Fug. en 3.ª)
5) *Aductus est Jesus in desertum...*
6) *Clamavit autem mulier cananea* (1.ª et 2.ª Pars.)
7) *Cum accipisset Jesus panes gratias.....*
8) *Posuerunt super caput Jesus causam ipsius scriptam.*
9) *Hortus conclusus soror mea* (1.ª et 2.ª Pare.)
10) *Ego quasi vitis fructificavi.*
11) *Exaltata est Sancta Dei genitrix.* (1.ª et. 2.ª Pars.)
12) *In mense autem sexto misus est angelus Gabriel...* (Fuga en 6.ª)

De uno ú otro Ceballos existen infinidad de obras en los *treinta y cuatro libros de atril* que se custodian ó mejor dicho, que debian haberse custodiado mejor en la Catedral de Toledo, y digo esto porque, al parecer, una mano criminal recortó con tijeras la mayor parte de las letras iniciales, iluminadas á la perfección, de dichos libros que, profanación por profanación, valía más haberlos robado que mutilarlos.

En uno de estos libros (N.° 7 de orden) se lee al principio: «Contiene este libro todos los Motetes que hizo Ceballos á 4 y á 5 voces, y también contiene otros motetes de otros maestros escogidos» (Aliseda, Santos, Morales y Pedro Guerrero). Los motetes y también misas de Ceballos contenidos en el citado volúmen son 56. La última composición del libro, Misa á 4, *Veni Domine*, de Ceballos, empieza en la página 316. Lastimosamente la tinta ha corroído el papel del libro del cual es imposible transcribir una sola composición.

Ceballos ó Zaballos (María de)

De la compañía de Manuel Vallejo, juntamente con su marido Diego de Guevara y su madre María Corbellas. Tomó parte en el entremés de *Las dueñas*, que representaron en el Estanque del Retiro las compañías de Antonio de Prado y Roque de Figueroa.

(1) En el margen: «Son de Çaballos y otros autores. Falta uno. (Uno de los libros correspondiente á una de las partes vocales.)

(2) Las *Villanescas* de Francisco Guerrero nos son conocidas porque, aunque rarísima, hay edición de ellas, pero ninguna colección de música religiosa, de *Villanescas* ni de Villancicos de su hermano Pedro, el primer maestro de Francisco Guerrero.

Cebrian (Manuel)

Trompa de la Catedral de Segorbe en 1786; se colocó en la Catedral de Murcia en Diciembre de 1788 á la vez que un compañero suyo, Pascual Santafé.

Cebrian (Miguel)

Capellán hebdomadario de la Catedral de Segorbe; fué elegido, prévio concurso, en 13 de Noviembre de 1780 (sucediendo, en el mismo cargo, á Mosén Joaquín Carbonell). Ordenóse de sacerdote en Marzo de 1781 y obtuvo una Capellanía de tenor en la misma Catedral, vacante por traslación de Mosén Sebastián Perez á las Descalzas Reales de Madrid en Septiembre de 1792

Cedazo (Juan)

«Maestro de Cap. de Sigüenza, recomienda al cabildo de Avila á un mozo sochantre de 22 años... Añade puede informar el maestro Miziezes. Sigüenza 17 de Marzo de 1685.» (Arch. hist. de Avila.—Cartas).

Cela (José)

Violinista gallego, ciego. Según decía un periódico de Jerez (Noviembre de 1882), el señor Cela era por entonces una especialidad imitando en el violín la voz humana y el canto de varios pájaros, el ladrido del perro, etc. En Junio de 1896 escribía un periódico de Mallorca:

«Ha llegado á esta ciudad el violinista D. José Cela, conocido por *El violinista parlante*, el cual se propone presentarse al público en breve. El pasado mes de mayo tomó parte en las funciones del *Circo ecuestre* de Barcelona, donde fué muy aplaudido».

Celis (Juan)

«En 26 de Abril de 1681 se libró á Juan Celis, arpista, vecino de Madrid 400 reales de vellón como ayuda de costas por haber sido llamado á Toledo en ocasión de estar vacante la plaza de arpista». (Vid. *Lib. de gastos del Arch. que fué de la Cat. de. Toledo).*

Cenedo (Fray Pablo)

Fraile Mercenario. «Nació y vistió el hábito en la hermosa ciudad de Valencia, fué doctor teólogo y catedrático en la Universidad de Tarragona y en la de su patria, excelente músico de arte, de voz y de instrumento de cuerda, y gran poeta, habiendo compuesto en su juventud algunas comedias, que firmó con un pseudónimo, las cuales fueron muy aplaudidas: en la cátedra y en el púlpito cautivaba á los oyentes por su sólida doctrina, profundo conocimiento de la Escritura y vasto saber. El Ilmo. D. Fr. José Sanchiz, arzobispo de Tarragona, siendo General de la Orden, le concedió los honores y preeminencias de Padre de provincia, en atención á que había sido su maestro y servido á la Orden con sus apreciables escritos, sábias lecciones y sermones elocuentes Habiéndosele imputado calumniosamente una falta afrentosa, denunciáronle al tribunal del Santo Oficio: él entonces imploró con viva fé y confianza el divino amparo ante una imágen de Cristo crucificado, que con el título de *la Fé* se venera en el convento de Santa Mónica de Agustinos descalzos, de Valencia, y mereció oir de su misma boca estas palabras. «*Yo soy el Cristo de la Fé, confía en mi*»: y no solo quedó poderosamente confortado, sino que milagrosamente se desvaneció la calumnia. Así lo refiere el P. Francisco Ballester en la historia de dicha Imágen. El P. Cenedo murió en Valencia el año 1673.

»Escribió varias obras poéticas y algunos sermones muy notables. Citaremos entre ellas: *Letanía de la Asunción de María Santísima*, compuesta en el año 1651, para cantarse en su octava en el convento de Valencia. Impresa en esta ciudad en una hoja: *Nuevo Tesoro de la lengua castellana* y muchas composiciones en verso escritas con diverso motivo que aun permanecen manuscritas». *(Biblioteca Mercedaria* de Fray Antonio Gari).

Centena (Antonio Pablo de)

Habla Soriano Fuertes (*Hist. de la Música Española*, tomo III, pág. 140): «En el año de 1655, marchó á Roma el jóven español D. Antonio Pablo de Centena, con objeto de activar sus pretenciones en la corte pontificia. Aunque presbítero y haberse dedica-

do principalmente al estudio de las ciencias eclesiásticas, había estudiado tambien la poesía y la música como noble y decoroso pasatiempo é indispensable en la buena educación española; mas sin objeto de ejercer ni una ni otra como profesión. Pero observando el entusiasmo que había en Roma por la música y la alta estimación en que se tenían á compositores más inferiores en mérito al suyo, resolvió manifestar sus conocimientos en el arte, con el laudable fin de ver si de este modo podía activar sus pretenciones. Como era al mismo tiempo poeta y sabía á la perfección el italiano, no le fué difícil escribir algunas composiciones en idioma toscano, aplicándolas con tan buen arte y exquisito gusto las melodías y harmonías, que oídas á él mismo por el príncipe Farnesio, le admitió en su casa en clase de cantor y compositor de su cámara: y conociendo después su probidad y gran talento en todo género de literatura, le nombró superintendente de todas sus rentas. Este empleo, sus conocimientos en las ciencias eclesiásticas y, sobre todo el ser un excelente cantor, compositor y pianista (¿?), le grangearon la estimación de las familias más principales de Roma, tanto seculares como eclesiásticas, hasta tal punto, que los cardenales Dotario, el de Lugo y Carrafa, le llevaban á los paseos públicos y otras concurrencias, en sus mismas carrozas: distinción apenas vista entonces en la capital del mundo cristiano, y mucho menos con un pretendiente. La envidia, consecuencia precisa de la estupidez contra el talento que se distingue, lanzó sus tiros miserables al español Centena... Mas el Papa Alejandro VII, conociendo sus virtudes y talento, y queriendo confundir y cortar la calumnia que tan pequeña es siempre ....., le nombró Dean de la Cat. de Barcelona en 16 de Mayo de 1658».

Cepa (Juan de)

Hablo incidentalmente de este maestro en la apuntación dedicada á *Ceballos (Rodrigo)*. Digo allí también, que Juan de Cepa fué propuesto en primer lugar en las oposiciones celebradas en la Cat. de Málaga para ocupar la vacante del magisterio por dejación de Guerrero, y en segundo lugar el referido Ceballos.

En uno de los libros de actas del Cabildo de la Cat. de Málaga, se dan detalles sobre el acto de toma de posesión de Juan de Cepa, que transcribo aquí porque es documento curioso digno de conservarse. Dice así:

«En la muy noble y leal cibdad de Málaga lunes veinte y cuatro dias del mes de diziembre de 1554 años se juntaron en su Cabdo. e ayuntamiento como lo tienen de uso y de costumbre los S. S. dean y cabildo de la Sta. yglesia de Málaga llamados por su pertiguero p.ª la causa y negocio infrascripto conviene asaber (Aqui estan los nombres de los Señores del cabildo que omito.) Antelos cuales parescio el dho Joan de cepa y dixo que por la provission de su magestad les constaría y por la collacion de su Sria. Rma. el prelado desta Sta. yglia. como le abia sido fecha merced de la Racion de Capilla desta Sta. yglesia que suplicava á sus mercedes le mandasen dar é diesen la possession Real actual corporal y que assi lo pedía por testimonio y entrego á mi el infrascripto notario y secretario la dichas collacion y presentacion y saliose del Cabdo. los dtros SS. mandaron luego leer las dhas provicion y colacion y visto por ellas como le era fecha la merced de la dicha Racion dixeron que las obedecian como en ellas se contenian y que en cumplimiento de lo en ellas y por ellas mandan e mandavan dar la dha possesion (está roto) el la pedia con (.....) de cumplir los estatutos que hablan cerca de la Racion de maestro de capilla y assi le mandaron llamar y entrado traxeron un missal. El cual tomo el arcediano de malaga en las manos y el dicho Joan de cepa se hinco de Rodillas y juró como los otros..... beneficiados y tanbien y particularmente de no yr contra el estatuto que habla cerca del maestro de capilla sino de lo cumplir En quanto fuere en si como en el se contiene y luego los dichos SS. dean y Cabildo nombraron (ó *no*tificaron) (1) al Sor. Canonigo Pedro de arce p.ª que Se fuese al coro a dar la pos-

(1) Está roto y queda solamente el principio de la palabra no.....

sesion El qual fue con el al coro y le asento en una de las sillas que estan senaladas p.ª los racioneros del coro del Señor arcediano de malaga. El qual dho Joan de cepa leyó en un libro y derramó ciertos dineros y hizo otros actos (en) la dha possession pertenecientes y asi lo pidio por testimonio la cual tomo pacificamente sin contradición de persona alguna á lo qual fueron presentes por testigos, el Racionero philipe de aguirre y pedro gonçalez, sochantre, y Joan de la peña, pertiguero, de lo qual yo cristovol ortuño notario apostolico y secretario de los dtros SS. dean y cabdo. doy fee.»

No se sabe cuánto tiempo desempeñó Juan de Cepa el magisterio de la Cat. de Málaga. Consígnase en acta de 15 de Febrero de 1577 que «se manden poner edictos para el magisterio de capilla», y no se dice si quedó vacante por dejación ó muerte del sucesor de Guerrero, el referido Juan de Cepa.

Cepeda (Carolina de) V. Casanova de Cepeda (Carolina)

Cepeda (Luis) Vid. Rodriguez Cepeda (Luis)

Cepeda (Roque)

Aparece el nombre de este ignorado compositor como perito en unos «Autos hechos por el Sr. Corregidor á D. Antonio Benito de Cariga, Regidor comisario, sobre la prohibición de las dos tonadillas que cantaron la Felipa Laborda y la María Antonia Fernandez (La Caramba), titulada la primera, *Las gracias de las Andaluzas*, y la segunda *El empeño de María Antonia*, la música de ambas de D. Pablo Esteve». El peritaje de Cepeda consistía en cotejar si la música de ambas tonadillas era igual. La música, en efecto, correspondía en todo en ambas composiciones, y sólo se diferenciaba en las Seguidillas. No se dejan adivinar en el auto los motivos de la prohibición. Asoma si, una cuestión de atribuciones entre el Corregidor y el Regidor. Descubierto el *pasticcio* realizado por Esteve, que aprovecharía la música de una de las dos tonadillas para aplicarla á la otra, variando solamente las *Seguidillas* finales, se le echaría el muerto encima, como solía acontecer de ordinario á los infelices tonadilleros víctimas de los *tiquis-miquis* de los Corregidores y Regidores de teatros. Roque Cepeda fecha su informe en Madrid, Julio de 1778.

Cerbellón de la Vera (Eustaquio)

Músico de la R. C., de Madrid. Publicó:

Diálogo harmónico sobre el Theatro Crítico Universal: en defensa de la Música: dedicado á las tres capillas reales de esta Corte, la de Su Magestad, Señoras Descalzas y Señoras de la Encarnación. Compuesto por D....., Músico de la Real Capilla de Su Magestad.....Con licencia. En Madrid año de 1726.

Cerbellón de la Vera tuvo el triste privilegio de atacar en este folleto al P. Feijoó y al capítulo memorable escrito por éste sobre la *Música de los Templos*.

Cerdá y Olleta (José) A. C.

Sobrino del maestro de este segundo apellido, desempeñó desde que aquel quedó imposibilitado la dirección del colegio de niños infantes de la Seo, de Zaragoza. Es profesor de Teología y de Canto llano en el Seminario Conciliar de San Valero y San Braulio, y ha compuesto varias obras musicales que ejecuta la Capilla de la Seo.

Cerdá y Bosch (Clotilde) A. C.

Llamada comunmente *Esmeraldina Cervantes*. Nació en Barcelona en 1862. Estudió música en la capital del Principado, en París y en Viena, y ha tomado parte, como concertista de arpa, en varios conciertos dados en las principales capitales de Europa y América. Entre los varios títulos que ha obtenido en su carrera artística, cuéntanse los de arpista de la reina Isabel II, del rey de Portugal, del ex-emperador del Brasil, don Pedro y otros. En 1881, fundó en Barcelona la Academia de Ciencias, Artes y Oficios, consagrada exclusivamente á la enseñanza de la mujer.

En 1885 publicó en Barcelona una breve *Historia del arpa*.

Cerdán (Francisco)

Maestro de danzar y violín sobre el cual existe un curioso documento en la Cat. de Toledo, que dice así:

«Líbrense a *Francisco Cerdan*, maestro de danzar y violin de esta santa iglesia el tercio que cumple oy fin de Agosto. En Toledo oy dicho dia treinta y uno de Agosto de 1629 años.—*El Dr. D. Carlos de Venero y leiba.*»

«Juan García de Herrera jurado de Toledo rreceptor general de la obra de su santa iglesia mandé pagar a *francisco Cerdan* maestro de musica seys mill y seyscientos y sesenta y ocho mrs. que se libran adelantados por el tercio de diziembre deste presente año atento a sus travajos y prision, que con esta y su carta de pago haviendo tomado la rrazon juan vazquez belluga contador de la fabrica se le rrecibiran y passaran en cuenta. Dada en Toledo 4 de Setiembre 1629. Tome la razon—*Juan Vazquez.*» (Vide *Leg.° 2° Archivo de la Catedral de Toledo).*

Cerebreros (Fray Benito)

Organista del convento de Padres Agustinos calzados, de Toledo.

Compuso y publicó el año 1790 en Madrid:

Obra de quinto tono un tono alto, para órgano. Consta la obra de una introducción y una fuga á cuatro. Los dos intentos de la introducción y fuga forman el final.

Cereceda (Guillermo) A. C.

Nacido en Toledo el día 10 de Febrero de 1844. Se ha dedicado á la dirección de compañías de zarzuela y ha escrito una infinidad de composiciones de este género entre las cuales deben citarse: *Pascual Bailón* (1 acto).—*Tocar el violón* (1 acto).—*Mefistófeles* (3 actos).—*Esperanza*, balada lírica y dramática (en 2 actos).—*Las ferias* (1 acto) letra de Osorio Bernard y Barranco.—*La barca nueva* (1 acto), letra de los Sres. Jacques y Jackson Veyan.—*Los sacamuelas* (1 acto), letra de Navarro Gonzalvo.—*La espada de honor* (1 acto) letra de Jackson Veyan y otras. Las cuatro últimas están editadas por el señor Zozaya, Madrid, lo mismo que la *Gran jota estudiantina.*

Cererols (Fray Juan)

Nació en Martorell (Barcelona) estudió música en el monasterio de Montserrat, donde tomó el hábito el dia 6 de Septiembre de 1636 y murió el 27 de Agosto de 1680. Fué discípulo del celebrado monje monserratino P. Marqués. Según las notas ó apuntes que se hacian en el monasterio, de los monjes que se habian distinguido por su saber, fama y virtudes, el P. Cererols, fué uno de los mejores M. de C. de su tiempo, muy estimado y respetado de cuantos maestros músicos había en España y de los tales llamado por antonomasia «el maestro, el músico, el compositor.» Gran tocador de arpa, órgano, archilaud, cultivaba todo instrumento de cuerda y entre estos la trompeta marina. Dejó, según la nota referida, muchos libros de música, que fueron consumidos por las llamas en el incendio por los franceses, el año 1811.

Cerezo (Sebastian)

He aquí lo que nos cuenta de este famoso bailarín del siglo pasado y de la invención del baile llamado bolero el defensor acérrimo y convencido de nuestros bailes y canciones populares *Don Preciso* (Iza Zamácola) en su *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, etc.» Este título de *bolero* tuvo su orígen, de que habiendo pasado á su pueblo en la Mancha, Don Sebastian Cerezo, uno de los mejores bailarines de su tiempo, y viéndole bailar los mozos por alto con un compás muy pausado al paso que redoblaba las diferencias que ellos tenían para sus seguidillas, creyeron que bolaba (volaba) ó á lo menos se lo figuraban así, según le veían executar en el aire de que resultó que las gentes se citaban unas á otras para ir á ver bailar al que bolaba, ó según ellos al *Bolero.*»

Cerquera (Ignacio)

Cerquera y Salvador de Torres, fueron dos graciosos que reunieron la naturaleza y el arte hasta un punto, que hicieron época en el teatro español y entre los actores de su clase.

Ceruelos (.....)

«De España, pianista de escaso mérito, tocó en el *Nuevo Liceo*, en 1883. Después marchó á Nueva-York en donde se halla establecido. (S. Ramirez. *La Habana artística.)*

Cervantes (Alvaro de)

Uno de los maestros más antiguos que registra la cronología de la capilla de la Mezquita-Catedral de Córdoba, desde que se inauguró con el maestro Martín de la Fuente (1515-1521) á cuyo maestro sucedió D. Pedro de la Vega (1521-1524). La plaza que dejó vacante fué provista en 13 de Febrero de 1525 en Alvaro de Cervantes «que se despidió—dicen las actas capitulares—en 1.° de Septiembre de 1529. Vuelto á admitir en 21 de Mayo siguiente, se despidió de nuevo en 6 de Diciembre de 1531, siendo nombrado en su lugar el 7 de dicho mes y año, Alonso Vieras, su hermano (*sic*)»

Alvaro de Cervantes parece que renunció á la plaza de Granada por haber sido solicitado para el cargo de M. de C. en Madrid.

Cervantes (Esmeraldina). Vid **Cerdá y Bosch (Clotilde).**

Cervantes (Ignacio)

Nació en la Habana en 1847. Su padre, aficionado distinguido, le dedicó desde muy niño al estudio de la música siendo dirigido en 1859 para perfeccionarse el mecanismo del piano por el celebrado pianista-compositor Don Nicolás Ruiz Espadero. En 1865 marchó á París en donde continuó sus estudios de piano en el Conservatorio á las órdenes de Marmontel y Alkan, obteniendo el año 1866 el primer premio de piano y poco más tarde el de harmonía. Quiso oponerse al premio de Roma pero no fué admitido por su calidad de extranjero. En 1863 después de haber alcanzado algunos triunfos en París y en Madrid, regresó á la Habana. Desde aquella época hasta 1875 en que un grave é inesperado suceso de su vida que en algo se roza con la política, no sólo le perjudicó en sus intereses sino que le dejó por mucho tiempo impresionado, llevó Cervantes una vida de actividad verdaderamente prodigiosa dando conciertos y más conciertos en los cuales hizo gala de sus condiciones verdaderamente notables de concertista.

Como compositor son dignas de mención su Sinfonía en do *menor* á gran orquesta, su zarzuela la *Maledetta* (inédita), su transcripción para piano del final del segundo acto de Traviata, su *Pot-pourri* de aires nacionales, su vals *Hectograph* á gran orquesta, sus inimitables *contradanzas*, únicas que pueden competir con las del inolvidable Saumell y su zarzuela *Exposición ó el Submarino Peral.*

Cervellón (Gaspar Mercader y de) Vid. **Mercader, y de Cervellón (Gaspar)**

Cervera (Francisco Vicente)

El Licenciado Mosen Francisco Vicente Cervera, compuso la música del siguiente Oratorio cuya letra parece escribió D. José Vicente Orti y Mayor, célebre literato de la provincia de Valencia:

La primera Flor del Perú, entre penetrantes espinas y la inocencia atribulada. Expressivos simbolos de la vida de Santa Rosa de Lima. Oratorio sacro primero que se cantó en... San Felipe Neri... año 1734. *Reducido á concierto músico por el Licenciado Mosen...* S. L. (Valencia), Antonio Bordazar, s. a. (1734), 12 págs.

Mosen Francisco Vicente Cervera, fué nombrado organista del colegio de *Corpus Christi* en 13 de Noviembre de 1712 y después maestro de capilla del mismo colegio.

Cervera (Juan Francisco)

Maestro valenciano, genial tratadista y, al parecer, autor de varias obras aparte de la que aquí señalaré con la extensión que se merece para no incurrir en el defecto de parquedad que acusa en los que la han señalado, no siempre bien, que ó no han examinado la obra ó no la han tenido jamás á la vista. Titúlase:

Arte | y Suma de Canto | Llano compuesta y ador | nada de algunas cosas | sidades por Juan Francisco Ceruera | Valenciano. Dedicada a don Philippe de | Austria | tercero deste nombre, Principe de las Españas nuestro señor (Un escudo). *Impressa en Valencia en casa Pedro Patricio* (1) 1595 (Al fin). *A honor y gloria de Dios, y de la Virgen San | tísima María, fue impresa el Arte y summa | de canto llano, compuesta y ordenada por Juan | Francisco Ceruera, natural desta ciudad de | Valencia, oy a* 12 *del presente mes de Junio de* 1595 *años, en la*

(1) El impresor omitió á sabiendas ó por descuido su apellido. Vid. más adelante.

empresta de Pedro Patricio Mey Impresor de dicha Ciudad. Un vol. in 8.° de 141 págs., 20 de prels. y mucha música en el texto.

Falta la hoja que sigue á la portada en el curioso ejemplar de esta obra que tengo á la vista, en la cual la *Tasa*, suscrita por el rey, aparece fechada en Sant Lorenço á 29 dias del mes de Julio de 1595.

Sigue *Aprobación* del arzobispo de Valencia Doctor Francisco Virgilio.

Id. del Doctor Pedro Juan Asencio.

El *visto y examinado* del P. Besalu subprior del convento del Carmen de Valencia, «el cual es muy perito en esta facultad de canto».

Otra aprobación. Dice al pié de la letra:

«Por mandado del Rey nuestro Señor, y por los señores de su consejo de Aragon. Fue visto, examinado y aprouado el arte summa de canto llano por Juan Francisco Ceruera, por Philippe Rogier, maestro de la capilla de su Magestad. En Madrid 12 *de Julio* 1595». (1)

Dedicatoria *«A don Philippe de Austria tercero deste nombre principe de las Españas nuestro señor»*.

Siguen varias poesías y dedicatorias en verso:

Á LA MÚSICA QUE COMPUSO SAN GREGORIO

La Música y amor son para en uno
del nascio (Papa sancto) (2)
inventar para dalle la alborada,
a vuestra Esposa casta: el grave canto
que como vos ninguno
le entonó con la cithara acordada:
cuando está reclinada
en su Thalamo honesto, por que duerma,
haceis mil quiebros dulçes de garganta,
y cuando se levanta
resuena vuestra voz de amor enferma,
tal, que enternecereis un monte helado
según os señalais enamorado.
Alégrase la Esposa con cantares
que por ella habeis hecho
y con amor recíproco os pagando
los conserva en el pecho
y ufana los entona en sus altares
el dia de solemnes fiestas, cuando
se está mas requebrando
en señal que de vos tiene esta prenda
testimonio muy fiel del amor santo
que celebráis con canto
y argumento es que os ama, ver que aprende
vuestras letras y tonos regalados
para cantallos dias señalados.
Mas teniendo (Gregorio) los oidos
hechos á tal Maestro
que el contrapunto de los cielos rige
no es mucho que salgais músico diestro
porque están los sentidos
vivos, con el compás que los corrige
del Maestro que dije,
que en forma de Paloma os ha enseñado
los espacios y las reglas de los puntos:
los cuales vemos juntos,
en las obras que habeis al mundo dado
en que parece bien saber las llaves
de los puntos agudos y los graves.

—

Á su difunta Esposa se resuelve
sacar por arte Orfeo
de entre las sombras negras, á esta vida
y para ver cumplido su deseo
á su lira se vuelve
y á las puertas do estaba su querida
tañe, y en siendo herida
la cuerda de la diestra y sabia mano
suspendieron las furias su tormento
y ella pudo salirse.
Esto puede con más razón decirse
de vos, que con la voz del instrumento,
que las almas suspende; y canto tierno
aquella Alma sacastes del infierno.
No pasemos de aquí claro (Gregorio)
lumbrera deste suelo
que las llaves teneis del Purgatorio
como Pedro es señor, de las del Cielo
gracias á vuestro zelo
si sabemos cantar, pues el primero
enseñastes el Canto verdadero.

LOPE DE VEGA CARPIO AL AUTOR

SONETO

Los altos cielos hizo y fabricólos
de suerte el Arquitecto, Autor del día,
que es Música, concierto y armonía,
cuanto sustentan, los celestes polos.
En esta imitación raros Apolos
han reducido, á voz y melodía
el movimiento que imitar solía,
Quien no solo movió los hombres solos
Juan Francisco Cervera Valenciano
del cielo, que por parte le ha cabido
reduce á tal principio el Canto llano.
Que como Orfeo del laurel ceñido
dejó su diestra, pluma, voz y mano
al movimiento celestial vencido.

Tabla.—Declaración *de algunas cosas particulares que se nombran en este arte de canto llano* ... y *Errata sic corriges*.

Empieza luego el texto de la obra, en castellano, y los títulos de los capítulos en latín. Tratan: *De litteris.—De divisione litterarum —De litteris et signis* (en éste un grabado representando la mano musical.)—*De divisione signorum.—De deduccionibus.—De signis.—De mutacionibus.—De clavibus*, etc., etc.

Dice Cervera en el Cap. XXIX que «hará cuenta de tratar algún poco de las consonancias, aunque verdaderamente no cumple, ni son menester para aquel que solo quiere saber canto llano, que como él no trata de

(1) Murió el año siguiente el día 29 de Febrero.
(2) Sin duda *del Nacianceno*.

composición de voces, ni de puntos disminuidos, por eso no les ha menester, y por ver también tantos y tan diversos pareceres de autores, por eso no trataré dellas, sino muy poco.»

Dado su tiempo, Cervera, como es de suponer, defiende la disonancia de la cuarta y se despacha bien echando mano de la comparación del acíbar y la miel cuya diferencia es tanta que «si uno quisiese probar al contrario (que el acíbar, la disonancia, es dulce, ó la miel, la consonancia, es amarga) le ternían por necio y devariado.» Prueba que la disonancia de la 4.ª es tal porque no suena bien al oído y dice con resolución que las consonancias son: 3.ª, 5.ª, 6.ª (con restricciones ésta) y 8.ª

Todo lo que sigue pertenece ya á la práctica del canto llano y especialmente al modo de saber cantar por los ocho tonos, etc. Aconseja «á los que tan sedientos fueren de saber, podrán estos tales leer á Margarita Philosopha, *Lux bella* (1) y á Boecio, y á Tobar (2) y á Glareano, y á Guido, y á Guillermo de Podio (3) y á Gorgio Valla y á S. Agustin y á San Gregorio.... y á Francisi Maurolocii, Abad, y á Euclides y á Ptolomeo y á Berno, Abad, y á Biscargui (4) y á Tapia numantino (5) y á otros muchos Doctores....» Asegura que cuando «ordenó su Arte,» no tenía bien cumplidos 18 años... «y aun ahora no tengo muchos más.... Ha sido una voluntad y deseo de comunicar este trabajo y fruto, por ser el primero que ha producido mi niñez siendo principio y ocasión, para que mi ordinario trabajo y estudio, produzca algunas otras cosas de mayor primor y habilidad.... Teniendo salud, no será mucho, antes de poco tiempo salga otro arte de canto de órgano y contrapunto, que si no ha salido y tarda, es por la falta de los moldes que me dicen se han perdido, ó por mejor decir no los hay. Pero habiendo ocasión, que creo la habrá presto, procuraré salga con la posible brevedad.»

(1) Título de la importantísima obra de Domingo Marcos Durán, impresa á fines del siglo XV.
(2) Francisco Tovar, otro tradista del 1510.
(3) Autor del *Ars Musicorum* impreso en Valencia el año 1495.
(4) Gonzalo Martinez Bizcargui, autor de varios tratadillos.
(5) Martin de Tapia, autor del *Verjel de Música espiritual*, impreso el año 1570.

Nada se sabe hasta ahora de los tratados que según nos dice Cervera en el párrafo anterior, tenía preparados para su publicación

Fétis y los autores que se han copiado por turno, como suele decirse, señalan una *Declaración del Canto llano*, edición de Alcala de 1593. Han incurrido en error. Cervera nos dice que «este trabajo y fruto» (el *Arte y Suma*) es «el *primero* que ha producido mi niñez.»

Cervera (Gdillermo de)

Trovador catalan, según afirma Milá en los *Trovadores en España*, suponiendo que fué de la noble casa de Cervera. Entre los cinco Guillermos de este apellido ó procedencia, se decide por razones muy fundadas en favor de Guillermo *el Gordo*, que vivía en la segunda mitad del siglo XII.

Milá inserta la única poesía que se conserva de este trovador.

Cerro (Agustin del)

En 1787 y 1788 publicó en Madrid varias piezas de música para baile, unas para piano y otras para guitarra.

Cerro y Gonzalez (Francisco del)

Seise de la Cat. de Toledo de cuya plaza tomó posesión en 9 de Septiembre de 1727. Fué bautizado en el lugar del Vellón en 30 de Octubre de 1712.

Cerro y Maroto (Natalia del) A. C.

Profesora auxiliar de piano de la E. N. de M. y D, natural de Madrid. A los 6 años empezó los estudios musicales en el convento de religiosas Salesas Reales, que continuó con don Eduardo Compta y D. Juan María Guelbenzu. Ingresó en dicha Escuela en Septiembre de 1867 y en los concursos públicos de piano celebrados en dicho centro docente en Junio de 1870 obtuvo el primer premio por unanimidad. Ha tomado parte en varios conciertos públicos efectuados en el teatro de la Alhambra, Liceo Piquer, etc. Desde el año 1870 se dedica á la enseñanza.

Cetina (Lucas de)

Músico cantor de la Cat. de Toledo «de nación (sic) valenciano» á quien se le hace merced para su camino de

1250 mrs. en 29 de Agosto de 1556. Firma: *Yo Mosen lucas de çetina*».

Chacel (Mariano)

Autor de una zarzuela titulada *Los Bohemios*, estrenada en Abril de 1878 en el teatro Eslava, de Madrid.

Chacho

Apodo del capellan cantor llamado Juan de Piñeiro (Vid. este apellido.)

Chacon (.....)

Maestro del siglo XVI cuyo nombre aparece como autor de una colección descabalada de *Villancicos*, manuscrita, (unicamente se conservan las partes de *Superius* y *Altus*) entre los cuales figuran los siguientes:

(a) *Pues que jamas olbidaros*
no puede my coraçon
si le falta el galardon
ai quan mal yze en miraros

(b) *Henares de agua clara enriquecido*
sus humidos cabellos arrancaba
y al llanto lastimoso le aiudaba
de las musas el coro entristecido
El comarcano monte
oya el sonido lloroso
y triste le enuiaba:
y todo lo que entorno l'escuchaba
lloraba de piedad enternecido.

SEGUNDA PARS

Cipriano, Cipriano, dezia el rrio
ai Cipriano amado hijo
que con fertil uena
regaste al pueblo ingrato la riuera
no ueuerá de mi más agua buena
quien desconoció el pecho soberano
del mas diuino hijo que pariera

Chacón (Salvador)

En el Arch. de la Cat. de Orihuela se conservan algunas obras de un maestro de este apellido. ¿Son, acaso, del anterior?

Chagas (Fray Luis de las)

Natural de Villa Nova de Portimáo (Algarbe) Fué educado en el convento de Ntra. Sra. de Jesús en Lisboa y tomó el hábito del instituto seráfico en 14 de Mayo de 1606. Poseía una voz muy bella que perfeccionó con el estudio, siendo nombrado Vicario de Coro, Maestro de Novicios y últimamente Director de la Cap. del Monasterio de San Francisco. Murió en Lisboa (1640) en el convento de su orden.

Compuso:

1) *Oficios de Semana Santa. Ms.*
2) *Manual para todo lo que se canta fuera del Coro conforme el uso de los frailes y Monjas de la Sagrada Orden de Penitencia de N. P. S Francisco del Reyno de Portugal y Castilla, en* 8.°

Este libro contiene una enumeración de las ceremonias de coro y de altar para todos los actos solemnes del año, conforme al Misal y Breviario Romano impreso en tiempo de Urbano VIII.

Chamorro y Martin—Baquerizo (P)

Escribió la biografía del profesor y editor de música D. Antonio Romero y Andía, publicada en la obra titulada *El Consultor del Rey Alfonso XII;* y en edición tirada aparte.—Madrid, imp. de José M. Ducazcal, 1885, un opúsculo de 32 págs. en 4.°

Chané. Vid. **Castro (Juan de), Castro González (José) y Castro González (Ricardo)**

Chapa y Cortés (Florencio)

Nació en Sueca (Valencia) el día 7 de Noviembre de 1839. Estudió el solfeo con D. José Silvestre y el canto llano con D. Antonio Pichó. En 1859 obtuvo por oposición una plaza de corista en el colegio del Patriarca de Valencia: en 1866 un beneficio con cargo de maestro de coro y barítono en la Cat. de Cuenca, y en 1867 el beneficio de sochantre de la colegiata de Alicante.

Chapí y Lorente (Ruperto)

Nació en Villena (Alicante) el día 27 de Marzo de 1851. En Septiembre de 1867 se matriculó en las clases de harmonía y composición de la E. N. de M. y D., de Madrid, en cuya enseñanza obtuvo los primeros premios. En 1872 fué nombrado músico mayor de Artillería. Desempeñó esta plaza hasta 1.° de Mayo de 1874 en que pasó á Roma como pensionado de número de la Academia española de Bellas Artes establecida en aquella capital. Como trabajos de primer año de pensión compuso en Roma una *Polaca de concierto para orquesta*: un *Motete á 7 voces* en el estilo del siglo XVI, y *La hija de Jefte* ópera en un acto ejecutada en el Teatro Real de Madrid en Mayo de 1875.

Mientras viajaba por las principales capitales de Italia compuso las siguientes obras de segundo año de pensionado: *La muerte de Garcilaso*, ópera en un acto: Un *Motete* á vocessolas: el *Poema sinfónico* titulado *Escenas de capa y espada*. Como últimos trabajos de su excursión artística compuso la ópera en tres actos *Roger de Flor* y una *Sinfonía á cuatro tiempos*. Dos actos de la ópera se ejecutaron en el Real coliseo de Madrid en celebración del enlace del Rey Don Alfonso con la infanta D.ª Mercedes. Ejecutóse en el Real la ópera completa la noche de 17 de Enero de 1878, y la *Sinfonía á cuatro tiempos* en los conciertos de primavera del año siguiente.

En 1878 obtuvo la plaza de pensionado de mérito de la Academia española de B. A. en Roma, y en este concepto pasó á París donde compuso el oratorio *Los Angeles* y otras obras.

De regreso á Madrid, volvíase Chapí á los poetas madrileños en demanda de un libreto que ofreciese ancho campo á su fantasía. «Hasta la *Tempestad*—dice Peña y Goñi (1)—sus gestiones en el teatro no habían producido en realidad, muy lisonjeros resultados, y fuera de algun ligero escarceo por el sainete musical, tratado de un modo admirable por el autor de *Música clásica*, producciones de mayor vuelo habían logrado solamente dejar la honra á salvo, á través de poemas desprovistos de vitalidad, que oscurecieron notablemente los méritos del maestro, é hicieron olvidar muy pronto relevantísimas dotes puestas al servicio de causas medianas y, á veces también detestables. Chapí había obtenido un verdadero triunfo en la música instrumental con su deliciosa *Fantasía morisca*... Su primera gran sinfonía, en cuatro tiempos, vino armada de pies á cabeza para librar noble batalla á la moda y fué vencida por esta... La *Fantasía morisca* y la obertura enérgica y brillantísima de *Roger de Flor*, escrita en una noche. *calamo currente*, hé ahí el contingente que Chapí había dado á nuestra música instrumental..... En el estrecho y hoy escandalosamente abandonado terreno de nuestro arte religioso, Chapí hizo sus primeras armas ante el público con singular fortuna, y su oratorio *Los Angeles*... fué un triunfo completo... *Las naves de Cortés*, *La hija de Jefte* y *Roger de Flor*, habían revelado antes los vuelos dramáticos y el vigoroso temperamento del maestro... De la ópera, Chapí se volvió hácia la zarzuela, y llegó para Chapí el día tan anhelado en que encontró al poeta, á Ramos Carrión, el día en que nació *La Tempestad*, estrenada en el teatro de la Zarzuela en la noche del 11 de Marzo de 1882. Despues de la Tempestad vinieron precipitadamente *El milagro de la Virgen*, *La bruja*, *El rey que rabió*, *El cortejo de la Irene* y otras y otras, toda la productividad sustanciosa que indica el siguiente:

CATÁLOGO DE OBRAS DE CHAPÍ

a) Composiciones varias

La Mariposa, vals de salón para piano.

Polaca de concierto, ejecutada por las Sociedades de Conciertos. Transcripción para piano, por C. M. Zabala.

Recuerdo á Gastambide, gran potpourri-fantasía sobre motivos de sus mejores obras. Transcripción para piano, por G. Arias.

Los Angeles, oratorio para solos, coros y orquesta, poesía de D. Antonio Arnao. (Edición completa para piano y voces).

Seis melodías, para piano y canto, dedicadas á la célebre cantante Sra Viardot García:

Núm. 1. *Realidad*, melodía.
Núm. 2. *En la playa*, cantilena.
Núm. 3. *La confesión*, melodía.
Núm. 4. *La despedida*, id.
Núm. 5. *En Toledo*, serenata.
Núm. 6. *¡Allí!*, melodía.

Los Gnomos de la Alhambra, leyenda musical estrenada por la Sociedad de Conciertos, bajo la dirección del maestro Mancinelli:

Núm 1. *Ronda de los Gnomos.*
Núm. 2. *Conjuro y séquito de Titania y Oberon.*
Núm. 2 bis. *Séquito de Titania y Oberon*, (extractado del número anterior).
Núm. 3. *La fiesta de los espíritus.* — *La aurora.*

b) Zarzuelas completas en edición para piano y canto

Los alojados. (Un acto, con coro).
A casarse tocan, ó la misa á grande orquesta. (Un acto, con coro).
La Bruja. (Tres actos).
La Calandria. (Un acto, sin coro).
Las doce y media y sereno. (Un acto, con coro).
El domingo gordo. (Dos actos).
El figón de las desdichas. (Un acto, sin coro.)

(1) *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX.*

La flor de lis. (Un acto, con coro).
Las hijas del Zebedeo. (Dos actos).
Los lobos marinos. (Dos actos).
Música clásica. (Un acto, sin coro)
Nada entre dos platos. (Un acto, sin coro)
Nocturno. (Un acto, sin coro).
Los nuestros. (Un acto, con coro).
Ortografía. (Un acto, con coro).
El país del abanico. (Un acto, con coro).
La tempestad. (Tres actos).
Término medio. (Un acto, sin coro).
Todo por ella. (Dos actos).
El milagro de la Virgen. (Tres actos).
El moro Muza. (Un acto).
El tambor de Granaderos. (Un acto).
Mujer y Reina. (Tres actos).
El cura del Regimiento. (Un acto).
El señor Corregidor. (Un acto).
El bajo de arriba. (Un acto).
El cortejo de la Irene. (Un acto).
Las campanadas. (Un acto).
La Czarina.
La leyenda del monje.
El mismo demonio. (Dos actos).
El organista. (Un acto).
El reclamo.
El Rey que rabió. (Tres actos).
Las tentaciones de San Antonio.
Los trabajadores.
Vía libre.
La Serenata, juguete lírico. (Un acto).

Todas las obras mencionadas hasta aquí pertenecen al fondo editorial de D. Pablo Martín, (Madrid).

A las composiciones anteriores debe agregarse la siguiente *editada* por la casa Romero, de Madrid:

Roger de Flor, ópera en tres actos, transcripción para canto y piano, texto castellano de D. Mariano Capdepón, é italiano de Palermi.

Las óperas *La hija de Jefte* y *Las naves de Cortés,* que yo sepa, no han sido editadas.

A raíz del reestreno de *La Serenata,* publicó Chapí en el *Heraldo,* de Madrid (Noviembre 1895) un curioso artículo que merece conservarse en las páginas de este DICCIONARIO.

«Allá por Septiembre de 1880, ensayaba yo en el Príncipe Alfonso una revista en dos actos, *Madrid y sus afueras*: una tarde, al terminar el ensayo, se encontraba en el escenario Ricardo Morales; fueron desfilando todos los artistas, y él y yo quedamos solos y entablamos conversación sobre cosas de teatro.

»Hablando de la dificultad de formar buenas compañías de zarzuela, dada la escasez de artistas que á ella se dedicasen, decíale yo: Hoy por hoy creo que sería más fácil formar compañías de ópera, con artistas españoles, que de zarzuela, en vista de la tendencia general que observo en la gente joven para consagrarse con preferencia á la ópera italiana.

»Morales había ensayado con fortuna el espectáculo por secciones en el teatro de Apolo, ganando dinero allí donde antes todo fracasaba, y esto me había sugerido la idea de un espectáculo en aquella forma, compuesto de óperas en un acto, ejecutadas con esmero. A Morales le entusiasmó la idea, pero por el momento las cosas no pasaron de ahí.

»Hay que advertir que por entonces la zarzuela andaba de mal en peor y todo parecía anunciar su desaparición, al menos á los ojos de la gente joven y poco experimentada, entre la cual me encontraba yo; pero durante el verano del 81, Arderíus, contando, entre otras, con una obra de Ramos Carrión y mía hacía algún tiempo en proyecto, y que después fué *La Tempestad*, se presentó con un programa de tentadora regeneración y hasta vino á recomendarme que diera vuelos de ópera á mi futura zarzuela, pues sus miras iban dirigidas á la realización de la ópera nacional.

»Debo hacer constar que, llegado el caso para nada tuve en cuenta aquéllas indicaciones al hacer la obra, pues creo que cada asunto lleva ya dentro de sí forma y carácter que no deben violentarse.

»Con todas estas cosas andaba yo muy animado y lleno de entusiasmo, que vino á aguar la noticia de que Arderíus desistía de su empresa.

»Llegó Septiembre, y en efecto, don Francisco no había tomado el teatro y confirmaba su retirada, siendo lo peor que nadie hablaba de reemplazarle. Todo parecía terminado.

»En estas circunstancias, se me apareció Morales y me dijo: ¿Se acuerda usted de lo que hablamos hace un año? ¿quiere V. realizar su plan? Tengo el teatro de Apolo y persona que apronte el dinero necesario para la empresa.

»—Sí—le contesté;—pero hace falta tiempo para preparar las cosas. Eso no puede hacerse sin una labor previa muy meditada.

»—Ha de ser en seguida.

»—Entonces no hay que pensar en ello.

»—Hable usted á sus compañeros y veamos.

»En efecto, hablé con Llanos, con Brull, con Fernández Grajal, que desde luego me ofrecieron su concurso llenos de entusiasmo; se habló á Serrano y á otros muchos, se escribió á Bretón, que se encontraba en Roma; á Espí y á Giner, de Valencia; á Jiménez, que residía en Cádiz, y en fin, se recurrió á todos los maestros en quienes suponíamos aspiraciones hacia la ópera, exponiéndoles el proyecto y las consecuencias que un resultado favorable podrían traer para el arte, etc., etc.

»En su mayor parte ni contestaron: uno se excusó por razones atendibles hasta cierto punto, y otro pedía la garantía de que todo lo que se hiciera había de ser muy serio y muy sublime. Estuve para contestarle que todo se haría según su deseo; pero que, no obstante, si tenía traspapelado algún *Barbero de Sevilla* no dejara de mandarlo; pero no tuve tiempo que perder en estas bromas, porque ya estábamos *metidos en trabajo*, Antonio Llanos con un *Sagunto*, y yo revolviendo leyendas é historietas en busca de argumentos.

»El pobre Estremera se puso desde luego á nuestra disposición con todo el entusiasmo que su afición por la música y su cariño hacia mí podían inspirarle. Puso manos á la obra en un asunto morisco en que por fin nos fijamos, y el resultado fué el libro de *Guldnara*.

»En esto Pedrell, á quien ya había conocido en París en 1878, y con el que me une desde entonces una estrecha amistad, atraído por las noticias que corrían acerca de nuestros propósitos, se presentó en Madrid, trayendo ya terminado, entre otras cosas, un *Tasso*, en un acto, con letra italiana, que Estremera, nuestro poeta obligado, tradujo sobre la marcha, con aquella facilidad que aun recuerda Pedrell con asombro.

»Como yo ví que á todos les *iba dando* como quería el otro, por lo serio y lo sublime, y temiendo la monotonía que de esto pudiera resultar, convine con el bueno de Pepe en que Brull se encargara de hacer la música de *Guldnara* y buscar para mí un asunto cómico.

»Ese fué el origen de el libro de *La serenata*, que aunque del repertorio de Scribe, tenía el atractivo de que la acción se desarrollaba en España y estaba basado en una idea (la de *La serenata*) que podía tener un carácter marcadamente español.

»Así las cosas, empezaron las dificultades para formar compañía.

»El Sr Faura (que era el *caballo blanco*) marchó á Milán, acompañado de Tomás Fernández Grajal, á contratar artistas españoles de los que había por allá dedicados á la ópera italiana, y todo lo que encontraron fué una tiple catalana bastante guapa, y un *tenorcito*, también catalán, bastante feo, á quien no hubo medio de hacerle pronunciar *dijera;* nos quedamos con *dijiera* y otras lindezas por el estilo. Aquí probamos un sinnúmero de aspirantes; pero con poca fortuna. Total, que aquellos cientos de artistas de ópera que según parecía sólo aguardaban la ocasión para lanzarse al palenque y dar vida al nuevo género, no servían para nada. Sin embargo, Matilde Rodríguez, Justo Blasco y Beltrán fueron tres buenas adquisiciones, dadas las circunstancias, sobre todo la primera y el segundo. A la Rodríguez le valió *La serenata* el ser contratada por Rovira para el teatro Real. Justo Blasco hizo el *Camacho*, Beltrán el *Corregidor* y el tenor Candio el *Ventura*.

»Dos cosas había de primer orden: el coro y la orquesta. Esta era admirable.

»Hasta aquí todo parecía que marchaba al éxito; pero al bueno de Faura le entraron arrebatos de empresario de ópera en grande; se entusiasmó demasiado y se empeñó en modificar el plan primitivo, haciendo el espectáculo por *función entera*. Como le convencimos de lo imposible de tal proyecto, contrató una compañía de baile, muy mala por cierto, para llenar huecos, y vino ya el *delirio*.

»Morales y yo queríamos prometer poco, y dar relativamente mucho; el bueno de Faura, por el contrario, quiso echarlas de grande, y desde aquel momento el asunto estaba perdido.

»Así lo comprendí, y antes de al-

zarse el telón la primera noche, ya sabía yo que aquello nacía muerto.

»En quince días se estrenaron tres obras en un acto *Sagunto* y *Tasso* y *La serenata*, que con la ópera *¡Tierra!* y un baile, constituyó el programa de la función inaugural, verificada el día 5 de Noviembre. Esto, realizado con artistas noveles, á quienes había que enseñar hasta á andar, representaba una labor tremenda, pero inútil. El público, que había acudido numeroso y entusiasta, se retrajo pronto. Dos operitas en un acto y un baile de *mogollón*, no eran atractivo suficiente para que aquello prosperase, y después de quince ó veinte representaciones, hubo que terminar.

»Oí decir que se habían perdido 15.000 duros....

»El éxito de *La serenata* fué muy superior á lo que la obra merecía; pero había en el público una predisposición al entusiasmo como yo jamás he vuelto á encontrar.

»Alguna que otra frase de recitado pareció *chocante;* pero confieso que no me he convencido todavía de que hubiera razón para ello. Tal vez se tomó en serio lo que yo pretendía que fuera cómico por el mismo énfasis clásico que de propósito le dí. Tal vez la falta de habilidad para interpretarlo en ese sentido artistas poco expertos... ¡Que sé yo! Tal vez el error es mío; pero en todo caso esos detalles no influyen en el resultado general.

»Sobre todo, excitó grandemente la hilaridad una frase, en que en una situación cómica y ligera, como lo son todas las de la obrita, el tenor, al descubrir las marrullerías de *Camacho* (el bajo), le llama *¡Grandísimo bribón!* Yo creo que hoy, acostumbrado ya el público á bribonadas de más relieve, ha de encontrar aquella muy natural y corriente.

»Teniendo, pues, en cuenta el éxito de entonces y alentado por el deseo de algunos aficionados y amigos, que con frecuencia me han mostrado deseos de volver á oir la obrilla, hace tiempo que pensaba hacer en ella una adaptación para tiple de la parte de tenor, obviando de este modo la dificultad de reparto, tratándose de un papel que debe representar un jóven de unos veinte años.

»Al llevar á cabo la adaptación he tenido necesidad de rehacer la partitura, además de instrumentarla de nuevo, para los elementos de una pequeña orquesta, y es de suponer que no haya sido en balde, pues ya ha llovido bastante desde el 81.

»También he modificado la denominación primitiva, ajustándola á la clasificación general, consagrada en nuestro país para las obras teatrales.

»En realidad y atendiendo sólo á lo universalmente admitido, podría llamarse *ópera á secas;* pero esto, tras de no indicar el género de ella, podría juzgarse poco modesto, por el sinnúmero de personas que no conciben eso de *ópera* sin todos los horrores trágicos y todas las ampulosidades é hinchazones imaginables.

»Pudiera decirse *ópera cómica*, pero esta denominación está ya consagrada en Francia, para lo que nosotros llamamos *zarzuela séria*.

»*Opereta*, como la bautizó Estremera, aún es más impropio, pues la *opereta* determina un género de orígen también francés, con parte hablada y que se aplica á las obras de forma más ligera que la *ópera cómica* y cuyo asunto es casi siempre algo extravagante y estremadamente convencional.

»Hubiera podido llamarse *comedia lírica* en equivalencia á nuestra *comedia en un acto*, pero el gran Verdi ha denominado así su *Falstaff* y hay que *distinguir*, como decimos por acá.

»Quede, pues, como *juguete lírico*, así como decimos *juguete cómico lírico* á la pieza en un acto con música y hablado, y *juguete cómico* cuando es sin música.»

Charino

Quizá el primero de los trovadores gallegos de su tiempo, siglo XIII, tan notable como Joan Ayras, de Santiago de Compostela, y la celebrada Mayor de Cana

Las canciones galecio-portugueses, las *Cantigas* del Alfonso X, y otros curiosos códices de la literatura medieval gallega, contienen las notables composiciones de aquellos poetas.

Charles y Ros (Juan Jerónimo)

Tomó posesión de la plaza de seise de la Cat. de Toledo en 25 de Junio

de 1641. Era natural de Tafalla, donde fué bautizado en 5 de Agosto de 1628. Su padre era francés.

Charques y Espla (José)

Músico mayor. Nació en Alicante el año 1823.

Chavarri y Almazán (Juan de)

Natural de Estella, donde fué bautizado en 15 Enero de 1637. Se le dió posesión de la plaza de seise de la Cat. de Toledo en 24 de Abril de 1653.

En el *Leg. 2.° del Arh. histórico de Toledo* existe una memoria de los gastos que hizo Chavarri «con los tres sugetos que traje de Navarra á la Santa Iglesia de Toledo.»

Hay una partida que dice: «Mas de dos camisas y zapatos para el muchacho que traje oculto, 44 reales.» Firma Chavarri la citada memoria y lo jura *in verbo sacerdotis* en Toledo á 11 días del mes de Noviembre de 1661 años, en cuya fecha era capellán cantor de la citada iglesia.

Chavarria (Cayetano)

El día 19 de Septiembre del año 1777 fué nombrado maestro de capilla de la Iglesia del Pilar de Zaragoza en cuyo cargo sucedió al maestro Don Bernardo Miralles. Procedía de Madrid en la época en que fué nombrado Chavarría pero no consta en actas si murió ó dejó la plaza. Le sucedió en el cargo al año siguiente el maestro Don Joaquín Lázaro.

Chavarria (José)

Sobrino del famoso palmesano Jorge Bosch, y organero como su tío. Vid. *Bosch (Jorge.)*

Chaves (.....) A. C.

Maestro gallego, director, en 1892 de la Banda municipal de Santiago de Compostela.

Chaves (Antonio)

Póngase en cuarentena todo lo que se dice respecto á este organista gallego en la famosísima noticia de referencia que copia el buen Saldoni en su *Dic. de Efemérides*, vol. IV, suplemento ó catálogo.

Chaves (Gaspar de)

«Reverendo nuestro amado hermano, los del cabildo de la santa iglesia me escrivieron pidiendo que hiziesemos proveer a *gaspar de chaues* organista della los tres mill marauedis que se le dan de la obra en ayuda de costa cada un año | plazerme hareis que hagais que se le den de la dicha obra y por este presente año de quarenta y tres otros tres mill marauedis como se le dieron y libraron en el año passado. | guardenuestroseñor y conserue vuestra rreverenda persona en su seruicio. De valladolid XVI de octubre 1543 años. | «—*J. Cardinalis.*»

(Vide *Leg.° 1.°, Archivo que fué de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo.)*

«Nos don juan martinez siliçeo arçobispo de toledo etc. mandamos al muy rreuerendo amado nuestro hermano diego lopez de ayala vicario canonigo en la nuestra santa iglesia de toledo y obrero de la fabrica della que de los mrs. que la dicha fabrica tiene de rrenta libreys a *gaspar de chaves* organista tres mill mrs. que nos le hazemos de merced de ayuda de costa en este presente año de quinientos y quarenta y siete | lo qual hazed y cumplid sin poner á ello ympedimento alguno | dada en la ciudad de Toledo a diez y seis dias del mes de dizienbre de mill y quinientos y quarenta y siete años. | «—*Jo. toletanus* »

«Por mandado de su S.ª Illustrisima *juan ochoa de miranda*, secretario.»

«Que V. S.ª Illma. haze merçed en este año a *gaspar de chaves* organista de su S.ta iglesia de III mill mrs.

(Vide *Leg.° 1.°, Archivo que fué de la Obra y Fabrica de la Catedral de Toledo.)*

«Relación del día que murió *chaves* (13 de Abril de 1554) musico de tecla y la clausula del testamento de quien nombró por heredero, año 1554.»

«Yo diego de castroverde escribano publico de los del numero de esta muy noble ciudad de toledo doy fee que por el testamento é última voluntad que por ante mi otorgo *Gaspar de chaves* Capellan de la Capilla de san pedro dela santa yglesia de esta dicha ciudad en primero dia del

mes de agosto del año pasado de mill e quinientos e cinquenta e tres años constituyo e dexo por su heredero universal en el rremanente de todos sus bienes al muy rreverendo señor gaspar hernandez rracionero de la dicha ciudad segun por el dicho testamento pareçe a que me refiero de lo qual di esta fee que es hecha en la dicha ciudad de toledo a diez e ocho dias del mes de mayo de mill e quinientos e cinquenta e quatro años | siendo presentes por testigos francisco lopez e juan bautista de quiros e diego de castroverde el moço, vecinos de toledo. | en fee de lo qual hize aqui este mio signo que es a tal, *(hay un signo)* en testimonio de verdad—*diego de castroverde, escribano publico.*»

«Digo yo alonso hernandez clerigo sacristan dela capilla de san pedro que en treze dias del mes de abril de mill y quinientos y cinquenta y quatro años viernes a las doze oras de medio dia poco mas o menos falleçio desta presente vida *gaspar de chaves* clerigo capellan dela dicha capilla de san pedro de lo qual doi fe por quanto me halle presente al tiempo de su finamiento. Fecha en dezinueve dias del mes de mayo de mill y quinientos y cinquenta y quatro años —*alonso hernandez.*»

(Vide *Ley.° 1.°, Archivo que fué de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo.*)

Chaves (Juan de)

Hermano ó próximo pariente de la actriz Maria Antonia de Chaves, *músico* de la compañía de Juana de Orozco el año 1730.

Chaves (Juan Dias) Vid. **Dias Chaves (Juan)**

Chaves (Maria Antonia de)

Famosa actriz *de cantado*, llamada *la Zoronguita* por su especialidad en el baile conocido por el *zorongo*. Su nombre figura en la lista de la compañía de Juana Orozco del año de 1730 en cuya lista aparecen los *músicos* Baltasar Caballero y Juan de Chaves, María Antonia de Chaves, María Hidalgo, Rosa Rodríguez, Isabel Camacho, Agueda de la Calle y Manuel Guerrero representaron el *drama armónico* titulado *Elisa*, música del maestro Corradini, que se puso en escena en el teatro de la Cruz, de Madrid, en el mes de Octubre de 1739.

Chevalier y Supervielle (Maria Luisa)

Concertista de piano y de harmonium y discípula de la E. N. de M. y D., de Madrid, en donde nació el año 1869.

Chevalier y Supervielle (Matilde)

Hermana de la anterior y discípula de harmonía de la E. N. de M. y D., natural de Madrid.

Chindales (Francisco)

Modesto y oscuro profesor de clarinete que se cita aquí para exhibir un documento curioso relativo á la gran ceremonia fúnebre del traslado de los restos de Daoiz y Velarde á la iglesia de San Isidro, de Madrid, celebrada el día 1.° de Mayo de 1814, documento publicado por el ilustrado general de artillería, don Adolfo Carrasco y Sayz. (1) El citado Chindales, primer clarinete y los músicos que á continuación citaré, tomaron parte en la función musical referida: José Trotta, músico de cámara, *primera trompa.* — Esteban Pataroti, músico de la Real Capilla, *segunda trompa.—Manuel Sardina,* músico de la Real Capilla, *fagot.*—Francisco Chindales.—Manuel Giulá, *segundo clarinete.*

Se les pagó á razón de 320 reales cada uno, y ejecutaron tres piezas fúnebres compuestas *ad hoc* por don Francisco Federici, (2) á quien se dieron 640 reales de honorarios, y fueron copiadas en 14 pliegos de papel pautado (á razón de 8 reales pliego) por Luís Rodríguez. Dió en alquiler el piano D. Juan Hosjeschrneder, etc.

Chirinos (Nicolás)

Natural de la villa de Talavera. Fué seise de la Cat. de Toledo y en 7 de Mayo de 1626 tomó posesión de la plaza de racionero músico que desempeñaba todavía el año 1669.

Chocano (Antonio)

Profesor de guitarra. Publicó en Madrid varias composiciones para

(1) Vid. *El carro triunfal fúnebre de Daoiz y Velarde, Memoria del Dos de Mayo*, 1895.

(2) Vid. en la *ob. cit.* los apuntes dedicados á este artista italiano.

dicho instrumento que anunciaba un periódico del día 3 de Octubre de 1815. En algunos se le llama *gran profesor* y en otros *célebre profesor*.

Christo (Fray Esteban de)

«Fraile del Orden militar de Cristo en el convento de Thomar (Portugal) Vivió primeramente en Lisboa y después en Madrid, desempeñando el cargo de adjunto en la Cap. Real (1) Floreció, según parece, en el siglo XVI.

«Reputado como excelente contrapuntista fué llamado á Madrid por empeño del *capellán mór* Don Jorge de Athaide para dirigir la música de las funciones de Semana Santa conforme al uso de la Capilla Sixtina (2) La ejecución fué magistral (Castro, *Mappa de Portugal* vol. II pág. 348.

«Dejó algunas composiciones de bastante valor (3) y murió en el convento de Luz el año 1603» (Biografía extractada de lo que Vasconcellos publica en Os *mus. portuguezes.*)

Christo (Fray Juan de)

Monge del Cister, cuyo hábito vistió el día 8 de Enero de 1614 profesando solemnemente el 10 de Enero del año siguiente.

Fué natural de Lisboa en donde nació á principios del siglo XVII muriendo en el Monasterio de Alcobaça á 30 de Julio de 1654.

Era considerado por sus contemporáneos como excelente organista y compositor de mérito, cualidades que pueden deducirse del exámen de sus obras.

Son:

1) *Texto de las Pasiones*, á 4 voces. Cantábanse en el convento de la Orden durante los oficios de Semana Santa.
2) *Kalendas* de *Navidad y de San Bernardo.*

(De *Os. mus. portuguezes*, Vasconcellos.

Christo (Fray Luis de)

Hábil organista de la Cat. de Lisboa —según Vasconcellos—y monge carmelita. Nació el año 1625 y murió el 27 de Noviembre de 1693. Fueron sus padres Tomás Días (¿Diaz?) y Sebastiana Gómes (¿Gómez?)

Compuso:

1) Pasiones de los cuatro Evanjelistas, á 4 voces.

Barbosa Machado *(Bibl. Lusit.* vol. III. pág. 83), hablando de esta composición—añade Vasconcellos—se expresa de la manera siguiente: «Fueron las primeras que salieron después de las que compuso el célebre Geri de Ghersen, Maestro de Capilla del Príncipe Alberto, Señor de los Estados de Flandes. Dejó toda la responsabilidad de esta afirmación al docto Abad de San Severo»,—escribe con buen criterio el citado musicógrafo portugués—porque, en realidad, es aventurado afirmar que las primeras *Pasiones* puestas en música fueron las de Gery de Ghersem (1) que llegó á Madrid en edad infantil el año 1586, en cuya fecha (en la cual ya se habían compuesto otras y otras *Pasiones)* figura entre los *cantorcillos nuebos* de la capilla de Felipe II; más tarde, el año 1593, entre los cantores, hasta que por fin desaparece de la capilla en 1604; reaparece como simple cantor en 1616, consta entre los «reservados» (jubilados) de 1617, y muere el año 1630.

«Fétis—prosigue Vasconcellos--hablando de nuestro compositor y del canónigo de Tournay (Gery de Ghersem) no dice nada respecto á este particular, ni menciona siquiera alguna composición de Gery de Ghersem semejante á la de nuestro artista» En el catálogo ó *Index de Música de Juan IV*—Lisboa, 1649—las tenía á mano Vasconcellos: allí aparecen entre una infinidad de composiciones distintas, las *Lamentaciones*, *Miserere y Pasiones* en cuestión, «de Gery de Ghersem, discípulo de Felipe Rogier, al lado de innumerables *Villancicos y Cantarcillos* profanos con texto castellano, importantísimas composiciones para la historia de nuestro teatro lírico.

«Lo mismo hizo Domenico (2) Ce-

(1) En ninguna lista de nóminas de la Cap. Real he hallado el nombre de este maestro.

(2) *Chauvinisme* puro. ¡No servirían, sin duda, para realizar esta experiencia Felipe Rogier y Mateo Romero, pongo por caso, que tenían en España capillas tan bien montadas como la de la Sixtina!

(3) Vasconcellos hace constar que donde Castro escribe en el citado *Mappa de Portugal* «admirables» él se contenta con lo que arriba se ha leído «para que no le tachen de parcial» Hizo bien porque en realidad la dósis que quiere hacernos tragar Castro, es demasiado fuerte.

(1) Esta es la verdadera ortografía del nombre y apellido del maestro neerlandés.

(2) No se llamaba Domenico el famoso bergamasco sino Pedro.

rone»—añade para terminar Vasconcellos—«que debía hablar de la *innovación* del músico belga, principalmente haciendo una mención honrosa de este compositor (Ghersem) en su *Melopeo* (1)»

Chia (Abraham)

Rabino español del siglo XI. Escribió sobre diversas partes de la ciencia Matemática y, además, un *Tractatus de Musica*, según el P. Lampillas (*Ensayo Histórico-apologético de la Lit. española*, tom. II).

La Bib. del Vaticano adquirió, al parecer, á principios del siglo XVII el manuscrito de este tratado.

Chia (Julian de)

Nació en Toledo el 16 de Marzo de 1818. En 1840 entró en calidad de escribiente del Gobierno político de Gerona. En 1863 fué nombrado Secretario del Ayuntamiento, y en 1872 archivero de la citada capital.

Entre otras obras históricas publicó la notable monografía:

. *La música en Gerona. Apuntes históricos sobre la que estuvo en uso en esta ciudad y su comarca desde el año 1380, hasta mediados del siglo* XVIII, *por.....con un Apéndice del Maestro Barbieri*—Gerona, Paciano Torres, 1886, en 4.º

Los apuntes históricos están sacados del depósito de papeles histórico-administrativos que conserva el archivo municipal de Gerona, la mayor antigüedad de los cuales no remonta, desgraciadamente, más allá de mediados del siglo XIV.

El autor confiesa ingénuamente que con tan confusa recopilación de datos como se le han presentado, agravada con su ignorancia en los secretos del arte musical, se halló muchas veces en una situación tan apurada, que al fin habría concluído por renunciar á la publicación de su monografía á no haberle alentado la solicitud de un amigo, quien al efecto cuidó expontáneamente de ponerle en relaciones directas con Barbieri. Este distinguido Maestro contestó á la consulta que le hizo el autor remitiéndole la memoria que en forma de carta se halla inserta á continuación de los *Apuntes*.

Dice Barbieri en uno de los párrafos de la referida carta: «No respondo de dejar á V. satisfecho, porque en nuestra historia musical española hay todavía tantos y tan grandes vacíos, tantos y tan grandes errores, que casi podremos decir que no tenemos tal historia: y si á esto se agrega la consideración de que los nombres de los mismos instrumentos músicos suelen hallarse escritos en latín, en árabe, en catalán, en gallego, en castellano y no pocas veces en dialectos extranjeros y con ortografía caprichosa y bárbara, resulta que muchas veces no es posible sacar una conclusión precisa respecto al instrumento de que se trata».

A continuación de un breve exordio contesta Barbieri en el mismo orden en que el Sr. Chía le mandó sus preguntas, que versan sobre los siguientes instrumentos: *Trompas*—*Naffils (Añafiles)*—*Struments de corda* (Cithara, Harpa ó Arpa, Guitarra, Viola, Laud, Rabeu)—*Lambutorum* (sonator) (sin duda, *sonator Sambucorum*—*Tuba*—*Temborino* (Tamboril)—*Fluviol* (Flautilla ó Pito)—*Robeu* (Rabel)—*Tambors*—*Trompetas*—*Lahut* (Laud)—*Flahuta* (Flauta) *Miga Viula* (quizá la antiguísima Viola bastarda)—*Panderos*—*Timpano*—*Tauletas fusti* (las grandes *Castañuelas* populares, según opinion del Sr. Barbieri)—*Xaramiya* (Chirimía)—*Rabaquet* (Rabelillo)—*Tamborino de cordas* (¿sería el Tympanon ó especie de Salterio?) *Muples* (¿?)—*Cornamusa* (Gaita gallega)—*Streep* (¿será el *Strohfiedel* alemán, ó el *Xilocordeon*, así llamado modernamente y en la antigüedad *Ligneum psalterium*, *Claque-bois* (Francia) *Sticcato* (Italia) y *Ginebra* en Castilla?)—*Dolsayna* (Gaita zamorana ó Dulzaina)—*Piffa* (Pífano)—*Lira sive Viola*—*Zamphonía* (¿Zampoña?)—*Xfulomenam* (¿?)—*Flauta de dos mans*—*Bombarda prima*—*Orga* (Organo)—*Contrabaxerius*—*Trinsigna nova* (¿?)—*Ministrils*, etc. etc.

Chica (María de la)

Celebrada actriz de cantado cuyo nombre figura en la lista de comediantas de los Palacios Reales, desde el año 1764, y en la de la compañía de María Hidalgo (temporada de 1768-1769) Estrenó la parte de *Nar-*

(1) El *Melopeo y Maestro*... Nápoles, 1613.

ciso de la zarzuela burlesca letra de Don Ramón de la Cruz, música de Don Antonio Rodríguez de Hita, titulada *Las labradoras de Murcia*, que se representó el mes de Septiembre del año 1769.

Chico (José Antonio)

Profesor de trompa nacido en Jaen el año 1709.

Chocano (Antonio)

Profesor de guitarra que vivía en Madrid, calle de la Luna, según el *Diario de Madrid* de 27 de Noviembre de 1805.

Daba conciertos en Madrid el año 1806 en una especie de teatrito que había en la calle del Caballero de Gracia frente á la iglesia del mismo nombre, y cuyo local se llamaba *La Máquina Real*.

Choron (Antolin)

Varela Cainzos (alias) Silvari (Vid. su famosa *Galería de músicos gallegos*, Coruña, 1874) *galleguiza* al buen Alejandro Estéban Choron, cambiándole el primer nombre y suprimiendo por pudor, el segundo.

Advierta el lector que *Choron* significa en gallego *llorón* y de ahí que Cainza *creyese*, no diré si de buena fé, paisano suyo al célebre músico francés. El buen Saldoni cae en el renuncio y copia la invención de Cainza. Vid. *Dic. de Efemérides*, vol. IV, catálogo. El Antolín, de Cainza, por si acaso lo ignora el lector, era un «afamado trovador gallego que vivió en el siglo XIV»

Chueca (Federico) A. C.

En estos términos hablaba el año 1890 del popular músico de este apellido un revistero de teatros catalán:

«Encontré á Ducazcal en los jardines del Retiro. Iba acompañado de un caballero de unos cincuenta años, pelo canoso, bigote gris dorado por el humo del cigarro, cara redonda, regordete, bajo de estatura, mirada distraida. Llevaba sombrero hongo de color y traje azulado. Me presentó á su amigo, y después de haberle dicho mi nombre, añadió:—Don Federico Chueca.—Le miré con curiosidad, porque Chueca es el compositor que hoy domina en los teatros de España y tiene personalidad propia.

»Creía que Chueca era un jóven de veinticinco á treinta años, tipo de estudiante, que había abandonado los libros sintiéndose con mas genio para la música que para la Universidad. El original no correspondía á la idea que me había formado, pero lo acepté tal cual es y trabé conversación con el autor de *La Gran-Vía*, *El año pasado por agua* y tantas otras producciones que se aplauden, atraen público y proporcionan dinero á los empresarios.

»El que juzgue por la música creerá que Chueca es hombre espansivo, alegre, decidor. Nada de eso. Habla poco, á veces tarda en contestar, parece ensimismado ó distraido, no se anima al conversar y difícilmente sonrie. Fué galante conmigo y elogió Barcelona, diciéndome que le gustaba mas que Madrid, en particular los alrededores. Recuerda con encanto Vallvidrera, el panorama que desde allí se descubre, el carácter catalán, su laboriosidad. Me dijo que después de Madrid, Barcelona era la ciudad donde mas se representaban sus obras. Tiene carruaje, que es una tartana construida en la capital de Cataluña. En Madrid las tartanas apenas se conocen.

»—¿Cuándo empezó V. á componer?

»—Hace quince años, al tomar Ducazcal el teatro Felipe —Ducazcal dió á conocer á Chueca, pero éste no fué popular hasta que escribió la música para *La Gran-Vía*, cuyo éxito extraordinario se debe al maestro, no al autor del libro, porque la *Menegilda* y los *Ratas* convirtieron en cosa estupenda para los empresarios la obrita, y los *Ratas* y la *Menegilda* son creacion de Chueca, una *morcilla*, como dicen los cómicos, que metió donde le pareció bien.

»A Chueca le da el poeta, poetrastro ó escribidor el manuscrito, y crea las situaciones musicales y personajes en las que el otro no pensó. No quiere que le escriban la letra de los cantábiles y compone versos á su manera, mejor dicho, líneas de mas ó menos sílabas, que á veces coinciden en el consonante y otras no. La coincidencia le importa muy poco, con tal que la letra corresponda á la música.

»Chueca, como Wagner (!), escribe la

poesía y la música, sin mas diferencia que ésta resulta retozona y aquella anda con muletas, cosa que no le ocurrió al maestro alemán.

»Muchos libretos malos, y á más de malos, tontos y estúpidos, *han agarrado*, como se dice en la jerga de bastidores, gracias á la composición y á las situaciones musicales de Chueca. Le hice esta observación y sonrió. No se puede pedir menos á un hombre modesto que con su ingenio favorece á los demás. Los nombres de los autores de esos esperpentos que se representan en los teatros de Madrid, y que luego pasan á los de provincias, se imprimen en los carteles sin que nadie logre recordarlos, por la sencilla razón de que nadie se fija en ellos porque no merecen tal distinción; pero todo el mundo sabe si la música es ó no de Chueca. ¡Cosa rara! Chueca compone pero no instrumenta, tarea que, por lo regular, deja al maestro Valverde.

»El autor de la canción de la *Menegilda*, del *duo de los paraguas* y del *terceto de los Ratas* es hoy el más popular de España. Cuando un político llega á las tapas de las cajas de fósforos, ha alcanzado la inmortalidad, y cuando un músico se mete en los pianos mecánicos, ya no hay mas allá. Los tales pianos son una plaga en Madrid, población dónde todos, como en cualquier parte de la península, tienen necesidad de comer; y muchos, no sabiendo en qué ocuparse, han resuelto el problema de la vida dando vueltas al manubrio de esos instrumentos, gratos á los médicos que se dedican á las enfermedades del aparato auditivo; y á cada vuelta del manubrio suenan compases de las composiciones de Chueca, y la variación consiste en pasar de un número de Chueca á otro número.... *La Gran-Vía* se ha representado en Madrid unas 1.000 veces, pero *Cádiz* ha dado mas dinero, aunque no se haya puesto tanto en escena, porque tiene dos actos. La primera obra habrá producido á sus autores unas 35.000 pesetas y proporcionado á los empresarios entradas por valor de 230.000.

»En vista de estas cifras, ¿quién se mete á emular las glorias literarias de García Gutiérrez, Hartzenbusch ó Ayala, ó á escribir música como Rossini, Bellini y Wagner? Escribir *El tanto por ciento* es tarea reservada al genio, y luego de escrito no hay quién lo represente; y si se representa, no dará tanto como *La Gran-Vía* ó *Cádiz*. El secreto del éxito no consiste en la sublimidad de la concepción, en la habilidad con que se ha planeado el asunto, ni en la galanura con que se ha versificado, sino en dar con una *Menegilda*, con unos *Ratas* ó con una situación que permita salir á caballo á un actor disfrazado de general de guardarropía. Con esto y con que Chueca escriba la música, la obra agarra y el público suelta el dinero.

»Hace pocos días se dió un baile en el mercado de la Cebada. Cuatro mil personas se reunieron allí, procedentes de la Ribera de Curtidores, calle de Toledo y de todos los barrios de Madrid famosos por sus mujeres guapas, por el desparpajo de las que en ellos han nacido y por los mantones de Manila, que son de absoluta necesidad para las herederas de las tradiciones de la manolería. Se tocaron varios bailes y no pasó nada; pero se tocó una polka de Chueca, la del *Año pasado por agua*, y cuatro mil personas la corearon, porque todos los que bailaban se sabían de memoria la letra y la música.

»Yo no sé si Chueca es dichoso, pero corre el peligro de volverse loco, porque los artistas de talento tienen el legítimo orgullo de sus obras, pero no gustan de pasarse la vida contemplándolas, reproduciendo la fábula de Narciso, y Chueca está condenado á Chueca. Si va á un teatro oye su música; si va de visita oye su música; si sale á la calle oye su música tocada por los pianos callejeros. Con menos motivo muchos han perdido la dicha y la razón».

Aunque no completa, he aquí una lista de las principales composiciones de Chueca:

La casa del oso, zarzuela en 1 acto, letra de Jackson Veyan y Sierra.

Los descamisados, id. en 1 id., letra de Arniches y Silva.

De Madrid á París, id. en 1 id., letra de Jackson y Sierra.

De Madrid á Barcelona, id. en 1 id., letra de Eloy Perillán y Buxó.

El año pasado por agua, id. en 1 id., letra de Ricardo de la Vega.

El arca de Noé, id. en 1 id., letra de Ruesga y Prieto.

Caramelo, id. en 1 id., letra de Javier de Burgos.

El chaleco blanco, id. en 1 id., letra de Ramos Carrión.

Luces y sombras, id. en 1 id., letra de Lastra, Ruesga y Prieto.

La Canción de la Lola, id. en 1 id., letra de Ricardo de la Vega.

Chueca y Aznar (Angel) A. C.

Presbítero beneficiado y organista de la catedral de Teruel en 1868 y de la Primada de Toledo desde Agosto de 1879. Ha sido discípulo del maestro Olleta y del organista Anel.

Chulvi (Manuel)

Beneficiado y organista de la catedral de Valencia cuya plaza desempeñó desde el año de 1879.

Cid (Francisco Xavier)

Socio de la Real Sociedad Bascongada, Académico de la Real Academia Médica Matritense, y Médico Titular del Ilustrísimo Dean y Cabildo de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas, y del Excelentísimo é Ilustrísimo Sr. D. Francisco Lorenzana, Arzobispo de dicha Ciudad.

Todos estos títulos acompañan al nombre del autor de la curiosa obra *Tarantismo observado en España, con que se prueba el de la Pulla, dudado de algunos y tratado de otros de fabuloso: y Memorias para escribir la Historia del insecto llamado Tarántula, efectos de su veneno en el cuerpo humano, y curación por la música con el modo de obrar de ésta, y su aplicación como remedio á varias enfermedades* —Con licencia: Madrid en la imprenta de Manuel Gonzalez, 1787, en 4.° con láminas plegadas de música grabada.

En esta entretenida y erudita obra, que consta de 324 páginas y 11 capítulos, se exponen los principios sentados por Baglivio, P. Nuremberg, D.° Oliva del Sabuco, el caballero Pedro Megía, Matiolo, Juan Soustono, Kircher, Pluche, Geofroy; se citan 35 casos de *tarantismos*, ocurridos en la Mancha, cuya autentidad garantizan el R. P. Trinitario descalzo Fray Basilio de San Bernardo, Sacerdotes, Doctores, Médicos y Cirujanos, las Actas de la Real Sociedad de Ciencias de Sevilla, y otras respetables personas y colectividades, las cuales en conclusión, afirman que «la sonata llamada *tarantela*, es cierto sonido harmónico bastante vivo y acelerado entre *fandango*, *folías* y *canario*, ó una mezcla de todas estas sonatas, muy propio y aun específico para excitar á los ya moribundos insectos del referido animal.»

Dice Francisco Xavier Cid que «tres sonatas *tarantelas* usan los Manchegos en la curación del Tarantismo»; y más adelante añade: «El ciego de Almagro *Joseph Recuero* está instruido en las tres especies de *tarantelas* que se tocan en la provincia de la Mancha; y aunque todas guardan el mismo compás, término final y puntos, el órden que éste les da, ayudado de la viveza conque las executa, hace que la que éste tañe obre más eficaz y prontamente.»

A la obra acompañan dos láminas que contienen varias *tarantelas*; «las puestas en solfa para violin son la primera del Ciego Recuero, de Almagro, la segunda es propia de la Pulla, y las restantes las que usan en varias partes de Italia En la vihuela se toca por el cinco al dos, tres y cuatro, prosiguiendo por estos puntos con celeridad á modo de *canario*.»

Respecto al orígen del *musical medicamento*, dice el autor: «Si nos constase de la inmemorial de la referida expresión—*tarantela*—generalmente recibida en la Península, deberíamos creer lo que el Dr. Roch en carta con fecha 7 de Julio de 1784 asegura: «*que se tiene por cierto que el que tocó primeramente en la Provincia de la Mancha la Tarantela á los mordidos de este insecto, y de quien la aprendieron sus naturales, fué un* Nicolás Mazarren ó Mazarron, *natural de Milán, de oficio cantero. Dexóse ver en este pais hará 30 años, hasta cuyo tiempo, dicen, que todos los mordidos morian.*»

Los capítulos dedicados á la *Filosofía de la música y Aplicación de la música como remedio á varias enfermedades* contienen muy curiosas noticias y las *bailables* consecuencias que el buen Cid deduce, proponiendo se aplique la *Jatrophonía* ó medicamento música:

«A la clorose ó enfermedad blanca de las doncellas; á la mayor parte de

las enfermedades que afectan á las viudas y á las que padecen atrasos, etc.; y en los achaques cuyo orígen es debido á la espesura de humores y floxedad de fibra.»

«El ayre batido y variamente modulado..... el que se haga sonar por músico diestro un instrumento penetrante, que la sonata sea de los tripúdicas; y si pudiere ser acompañarla con correspondientes letrillas..... El alivio en este caso será certísimo, y más si el enfermo rompiere en algunos movimientos ó en el bayle.»

Ciebra (José de)

Natural de Sevilla. Estudió leyes y dejó su profesión de abogado por la de guitarrista de concierto. Por los años de 1853 á 1858 se hallaba en París. Pasó después á Londres en donde permaneció algunos años. Solía tocar con guitarras especiales de 6 y 8 órdenes. Escribió varias composiciones que por estar llenàs de dificultades no alcanzaron difusión entre los aficionados.

Era hombre de regular ilustración musical. Durante su estancia en París hizo representar en el Teatro Italiano (4 Junio de 1853) un drama lírico español, intitulado *La Maravilla*, cuyo texto escribió el mismo Ciebra. El libro pareció algo ridículo pero no la música que contenía una série de motivos españoles á cual mas encantadores y originales, según refirieron los periódicos de la época. Cantaron la ópera M. Cáceres y las señoritas Elisa Lucas y Clotilde Semiglia.

Cifuentes (Pedro)

Organista compositor.
Publicó:

Melodrama armónica, intitulada, *La fineza acreditada vence el poder del destino*, Fiesta que se representa en el Coliseo de la Cruz. Puèsta en música por D. Pedro Cifuentes, organista de la capilla Real de S. M.—En Madrid, año de 1738. Folleto en 8.° de 23 hojas. (Bib. del Duque de Osuna).

Cifuentes era natural de Madrid. El día 16 de Marzo de 1745 fué nombrado M. de C de la Cat. de Santiago.

Cintor (Gabriel)

El Doctor Cristóbal Saurez al hacer catálogo en su curioso libro *Plaza universal de ciencias y artes*, 1615, menciona entre los vivos á Cintor «como hombre prodigioso en representación.»

Fué el galán más celebrado de su tiempo, convertido por la edad en barba, y el ejemplo más triste de las vicisitudes teatrales. Después de haber sido admirado y aplaudido por la corte, enfermó, ya entrado en años, quedando tullido y tan pobre que hubo de ser trasladado al Hospital General, donde murió desahuciado y quizá de tristeza.

Cinna (Oscar de la) A. C.

Pianista concertista y compositor español, establecido desde hace muchos años en Sevilla. Ha publicado bastante número de piezas ligeras y características para piano, entre las cuales figura una *Gran Marcha heróica* (húngara) para dos pianos á 4 manos.

Los editores Juan B. Pujol y Compañía de Barcelona, han publicado ultimamente una colección de composiciones para piano del Sr. Cinna, intitulada *Brisas de España*, que consta de los números siguientes: 1) *Jota-Rêverie*: 2) *La Mora*, serenata morisca: 3) *Polo sevillano* (con letra): 4) *Bolero:* 5) *Seguidillas manchegas:* 6) *Seguidilla sevillana:* 7) *Seguidillas granadinas* (con letra): 8) *Seguidilla calesera:* 9) *Zapateado:* 10) *Malagueña antigua*.

Cirártegui (Concepción)

«De la Habana, hija de D. Juan Bautista, aficionada de tanto mérito, que después de haber brillado en los salones del Biceo Artístico y Literario pasó al teatro y cantó siempre con aplauso al lado de grandes artistas». (S. Ramírez, La *Habana Artística*).

Cirártegui (Juan Bautista)

«Entre los profesores de aquella época figuran el violinista habanero D. Joaquín Gavira, D. Cayetano Paqueras, de Barcelona, organista de la Catedral (de la Habana) cuyo archivo enriqueció con numerosas composiciones (y) D. Juan Bautista Cirártegui, músico profundo, escultor, pintor y matemático. Salió de la península, su tierra natal, á los diez

años de edad, y llegó á ésta en 1802, en donde hizo con aprovechamiento todos sus estudios. Fué autor de varias obras didácticas, entre las que figuran un excelente método de solfeo, inédito. A la salida de Paqueras, ocupó la plaza de organista de la Catedral (Noviembre de 1821), la cual desempeñó más de 40 años». (S. Ramírez, La *Habana Artística*, pág. 13).

Ciria Sanz (Evaristo)

Presbítero, cantante y compositor. Nació en Calatayud el día 26 de Octubre de 1802. Estudió la música con el maestro de la colegiata D. Antonio Bactida, y después de terminados sus estudios eclesiásticos se ordenó de presbítero el año 1827. Al siguiente hizo oposición á una plaza de contralto vacante en la R. C. de Madrid. Propuesto en primer lugar no fué agraciado con la plaza. Le fué concedida sin embargo una plaza de contralto en la Cap. de la Encarnación que aceptó y sirvió durante algún tiempo. Daba lecciones, cantaba en las capillas, escribía y publicaba algunas composiciones y construía con singular perfección instrumentos de música En 1843 fué nombrado contralto de la C. R. Retiróse mas tarde á su país en donde murió el año de 1875.

Ciruelo (Pedro)

Hijo de la ciudad de Daroca (Aragón), uno de los primeros sabios españoles del siglo XVI, preceptor de Felipe II, profesor de teología y filosofía en la Universidad de Alcalá de Henares y después canónigo de la catedral de Salamanca, en donde murió en 1580, á la avanzada edad de cerca cien años.

Todos los biógrafos copiando á Fétis (y éste á Moreri) han repetido poco más ó menos lo que antecede. Lo cierto es que al fundar el Cardenal Cisneros la Universidad de Alcalá de Henares, en 1498, la dotó de una cátedra de Música, que desempeñó el insigne darocense, quien antes había sido catedrático de la Universidad de París y había publicado allí un tratado de Matemáticas el año 1495.

Ocupa un lugar en estas páginas por su celebrada obra, titulada:

Cursus quatuor mathematicarum artium liberalium quas recollegit atque correxit magister Petrus Ciruelus Darocensis theologus simul et philosophus (Al fin) *Explicitum est ergo volumen quatuor introductionum mathematicalium magistro a Petro Ciruelo Darocensi interprete simul et correctore. Laus Deo*, sin lugar de impresión (Salvá—parte musical de su catálogo, N.° 2506—dice que fué impreso en 1516) Pequeño en fol. de 86 pliegos. La curiosa figura grabada en madera que se ve en la portada se repite al fin.

En la primera edición de esta obra rarísima, que se compone de cuatro partes distintas, cada una con nuevas signaturas, empiezan éstas desde la A. *Arithmetica*, 20 pliegos—*Geometria*, 24—*Perpectiva*, 18, *Musica*, 24.

La parte dedicada á la *Musica* es una reproducción exacta del tratado de Faber Stapulensis (1) con un Prefacio de Ciruelo que dice: *Petri Cirueli Darocensis questiuncula previa in musica speculativam Divi Severini Boetii.*

Existe al parecer una reedición de este tratado sin lugar de imprenta ni mención de impresor, del año 1526. Al fin del tratado de Faber, que termina el volúmen, consignase la fecha, 1528.

Cisneros (Alonso de)

Famosísimo comediante natural de Toledo. Su nacimiento puede fijarse hácia el año de 1540. Alcanzó á Lope de Rueda formándose, acaso, en la escuela de este insigne cómico.

Obtuvo muestras de favor y aprecio del príncipe D. Carlos, hijo de Felipe II. «Había mandado el príncipe (dice Luís Cabrera de Córdoba) que le representase una comedia Cisneros, único representante: y por órden del cardenal Espínola impedido y desterrado no osó venir á palacio. Indignóse (el Príncipe) contra el cardenal, á quien tenía sumamente aborrecido por su impetuoso gobierno y gracia que tenía con el Rey. Y viniendo á palacio le asió del roquete, y le dijo:—«¿Vos os atreveis á mí, no dejando venir á servirme á Cisneros?

(1) *Jacobi Fabri Stapulensis* (Jacques le Fèbvre ó (Lefebre) d' Etaples) *Elemenia musicalia ad clarissimum virum Nicolaum de Haqueville, inquisitorium Presidentem.* La primera edición del citado Tratado se publicó en la obra de *Jordanus Nemorarius* (pequeño en folio gótico, que contiene los elementos de *Arithmetica, Rithmimaquia* y *Musica*) impresa en 1496.

Lefebvre procede por definiciones, axiomas, teoremas y problemas, como los matemáticos, y por esto dice Salinas (*De Musica*), que el autor es más geómetra que músico.

¡Por vida de mi padre que os tengo de matar!»

Se ha atribuido á Cisneros la comedia *Callar hasta la ocasión*. Pertenece realmente dicha comedia á Don Juan Hurtado y Cisneros.

Suárez de Figueroa, Lope de Vega y Cascales, menciona á Cisneros entre los más famosos comediantes que á la sazón representaban.

Cisneros (Diego de)

Arpista. Estuvo en la compañía de José Garcerán, en 1669. Casó con la famosa María Andrada y tuvo por hija á María de Cisneros.

Cisneros (Juan de)

Consígnase en actas de la Cat. de Málaga fecha 3 de Octubre 1603 «que se pongan edictos para la ración de órgano», que habia desempeñado hasta aquella fecha el celebrado organista Don Sebastian Martínez Verdugo. Dícese en los mismos documentos (28 Noviembre de 1607) «que se presentaron á oposición los organistas de Antequera, Alcalá la Real y Granada» (no aparecen los nombres de los organistas que desempeñaban á la sazón dichas plazas) «siendo nombrado en primer lugar Juan de Cisneros y en segundo Luis Páez».

En igual fecha del mes de Febrero del año siguiente (1608) toma posesión de la ración de órgano Juan de Cisneros «cuya ración» —añádese en el acta —«vacó por promoción de Sebastian Martinez Verdugo á la Real Capilla de S. M.»

Juan de Cisneros desempeñó su plaza algunos años hasta el año de 1613. No se consigna si por fallecimiento ó dejación Solo se sabe que con fecha 5 de Octubre de dicho año se pusieron edictos anunciando la vacante de organista que se concedió, previa oposición, á su antiguo cooopositor D Luis Paez de cuya plaza tomó posesión el 14 de Enero de 1615.

Cisneros (Juan de)

«A Juan de Cisneros, que estaba representando en Valencia, se dice que un estudiante, por celos ó desprecios, le dió un *girao compare*. Albayalde y guedejas lo encubrirán todo. Por acá el tiempo y comedias es todo cosa grande (Vid. *Avisos* de D. Jerónimo Barrionuevo, *Carta CXL*. Madrid y Noviembre 20 de 1655).

Cisneros (Luis de)

Representante de la compañía de Roque de Figueroa. Murió en 1634.

Cisneros (Rafael)

En 1860 publicó un *Método de solfeo*.

Claparols y Marañan (Pedro Pablo)

Natural de Barcelona, profesor de piano y de danza Publicó:

El maestro y discípulos de música. Barcelona, imp. de Torner, 1825.

Clara (Juan)

«De Trinidad (Isla de Cuba), contrabajo concertista de mucho mérito. Es el Botessini criollo: lástima que en el atril no sea un profesor de confianza. Pertenece á la raza de color y nunca ha salido de Cuba». (S Ramírez, *La Habana artística*).

Claramunt (Fray José)

Natural de Villafranca del Panadés (Cataluña). En 1648 tomó el hábito de monje del monasterio de Montserrat, en cuyo cenobio desempeñaba el cargo de organista. Murió el día 28 de Enero de 1695.

Clarassó (Francisco)

En colaboración de D. Miguel Palá escribió en 1881 la letra de una zarzuela catalana en 3 actos, titulada: *Una y prou*.

Claret y Clara (Antonio María)

Nació en Sallent (Barcelona) el 23 de Diciembre de 1807 y murió en Prades (Francia) en 1870.

Huelga aquí la vida del Excmo. é Ilmo. misionero, arzobispo de Cuba y después de Trajanópolis, cuya personalidad solo se cita porque una de sus obras tiene relación con la música, tal es la titulada:

Arte de canto eclesiástico y cantoral para el uso de los Seminarios... 2.ª ed. Barcelona. Lib. religiosa 1863. En 8.º con música.

Clariana (José)

Nació en Reus el año 1810. Fué director de la Escuela de Ciegos de Barcelona, violinista y una notabilidad en el figle. Compuso algunas piezas bailables que obtubieron boga en su época. Murió en 1861.

Clariana ó Clavería (Lucero)

Llamado por Soriano Fuertes y por todos los que le han copiado, Clavería. Aténgome al nombre que le dan Eslava *(Museo Orgánico)* y otros autores.

Clariana ó Clavería el año de 1656 era organista y poco después maestro de la capilla del Pilar de Zaragoza. Gozó fama de inteligente—dice Soriano Fuertes, *(Hist. de la Mús. Española)*, acreditándolo con un folleto que publicó para demostrar razonadamente que la música libre y escrita sin trabas de canto llano ni género fugado era digna y apacible al culto religioso.

No conozco el folleto del maestro del Pilar y forzosamente habré de contentarme extractando lo que dice sobre él Eslava *(ob. cit.)*. El referido maestro «se atrevió á defender en el año de 1652 el principio de que el género libre melódico era adaptable á la música religiosa. Por este solo hecho escribieron contra él, dando al género libre el odioso epíteto de *música de comedias*, y tratándole aspera é inconsideradamente». Defendióse Clariana como pudo y, al parecer, hízolo con más valor que prudencia. Esto enconó los ánimos de sus adversarios entre los cuales se contaba el doctor Pedro Rivera encargado de reputarle como lo hizo á fuerza de silogismos y de textos sacados de la Escritura, de las obras de los Santos Padres y de las historias de los Concilios.

De toda esta polémica se desprende que nuestros maestros á pesar del estilo contrapuntístico consagrado sobre la base del canto llano tendían á envolver las ideas de sus obras con dosis de cada día más modificadas y confesadas de canto llano: tanto es así que por aquella época á pesar de los silogismos del doctor Rivera, el mismo P. Nassarre en su *Escuela de Música* se declaraba partidario de ambos géneros, del libre y del fugado, rechazando la opinión de algunos contemporáneos suyos que no admitían todavía lo que ellos llamaban *tocar suelto* en el género orgánico ó libre en el contrapuntístico.

Clariana y Piñol (Salvador)

Nació en Reus. Estudió con el compositor y maestro de cap. reusense D. Hipólito Trullás. En 1828 estableció en un salón de la casa de baños Sardá de dicha población una *Reunión filarmónica* cuya parte instrumental desempeñaban varios discípulos suyos.

En 1833 escribió un himno dedicado al General Llauder, y en 1837, en obsequio de los generales Gurrea, Serrano y Aldama, presentó una música militar formada de 35 niños discípulos suyos. Ejerció en la iglesia parroquial de Reus el magisterio de capilla.

Clariana y Ricart (Lauro) A. C.

Nació en Barcelona el año 1843. Ingeniero industrial, doctor en Ciencias y catedrático de Cálculo diferencial é integral en la Universidad de dicha población, cultiva con singular destreza y brío el violín siendo aficionadísimo á la música clásica. Entre sus variadas obras de cinemática pura, geometría plana etc., figura algún notable artículo de alta crítica musical.

Clauselí y Llauger (Ramón)

Nació en Canet de Mar (Barcelona) el año 1807. Cursó la carrera eclesiástica en Gerona y estudió la música con el maestro D. José Barba. En 1836 obtuvo previa oposición la plaza de M. de C. de Canet de Mar. Cultivaba asimismo el órgano. Murió en 1869.

Compuso:

1) 16 *Misas de Gloria* á grande orquesta.
2) 2 *Misas de Requiem*.
3) 3 *Misas* para órgano y voces, una del género pastoril.
4) 1 *Villancico*.
5) 2 *Te Deum*.

Y otras composiciones de estilo religioso.

Clavé (Anselmo)

Cedo la palabra á uno de los muchos biógrafos del músico popular catalán.

«Nació en Barcelona el 21 de Abril de 1824 en el seno de una familia de honrados menestrales, en los bajos de la casa-palacio que hoy habita el opulento banquero catalán Sr Don Manuel Girona.

»Ya en los albores de su niñez comenzaron los sufrimientos á produ-

cir torturas en su alma y lesiones físicas en su organización, pues una cruel enfermedad en los ojos, estuvo á punto de hacerle perder la vista por completo, cuando solo contaba seis años.

»Su pasión favorita era la música, pero el imprescindible deber de ganar la subsistencia, le obligó á entrar de aprendiz en un taller de tornero.

»En sus ratos de ócio, se dedicaba á la lectura, y el constante trabajo en los estudios literarios, hizo germinar en él la afición á la poesía, y cuando adolescente, en la edad en que las pasiones nacen y el sentimiento del amor inunda el pecho, el joven Clavé, que ya sentía la influencia del primer amor, escribió sus primeras poesías dictadas por el corazón, é impregnadas por lo tanto, del más puro de los sentimientos.

»Poco tiempo ejerció el oficio manual por el que no sentía inclinaciones, y para el que su organización, debilitada, pobre y endeble, no estaba acondicionada. Abandonó el oficio, y con la enseñanza que le proporcionaron algunos profesores, llegó á tocar el violín y la flauta, adquiriendo al propio tiempo nociones y reglas para la composición.

»A pesar de que los sentimientos artísticos eran en él los que predominaban, no por eso dejó de intervenir en nuestras prosáicas contiendas políticas. En aquel entonces comenzó en España á organizarse el partido democrático; uno de sus adeptos fué Clavé, que llevado de sus entusiasmos liberales, intentó tomar la Ciudadela por sorpresa, en unión de otros compañeros, cuyo acto le produjo la dislocación de un brazo

»En el año 1845, sin más motivo que profesar ideas democráticas, fué encerrado en un oscuro calabozo de esa misma Ciudadela, que en el año 43 se proponía tomar por asalto.

»A partir de este episodio, Clavé se dedicó con ahinco á la fundación de las Sociedades corales, y sus composiciones tiernas y sentidas, las cantan las huestes que organiza, y hallan eco y aplausos, lo mismo en el llano que en los pueblos de la montaña.

»Y es tanto más de aplaudir en Clavé esta perseverancia en la organización de las masas corales, cuanto que tenía en su contra los músicos aristócratas y los gobernantes que confundían al hombre político con el artista.

»A Clavé hay que considerarle como compositor, como hombre público y como hombre de sentimientos filantrópicos.

»Durante el reinado de D. Amadeo, fué elevado al sitial de la presidencia de la Diputación provincial, y á pesar de que había una representación numerosa de compromisarios del partido carlista para la elección de senadores, prefirió no salirse de la legalidad aunque su partido fuera derrotado.

»En el año 1873 representó en las Constituyentes el tercer distrito de esta capital, y fué luego nombrado gobernador de Castellón y más tarde delegado del gobierno en Tarragona.

»Clavé estuvo en condiciones para constituir una sólida fortuna y la sacrificó gustoso en aras de la regeneración de la clase obrera, lo cual justifica los sentimientos filantrópicos que le caracterizaban.

»Como músico y poeta, Clavé goza en el mundo del arte de fama universal.

»Sus cantares son todos sencillos, sentimentales, melancólicos algunos.

»En sus *idilios* brilla la dulzura, lo mismo que en sus coros campestres; la energía es la nota predominante en sus himnos patrióticos; lo pintoresco se destaca al hacer la descripción de nuestras costumbres populares.

»Hoy, á pesar del tiempo transcurrido, todavía se escuchan con gusto, y se admiran las bellezas que atesoran.

«El 24 de Febrero de 1874 una cruel enfermedad le llevó al sepulcro.

«Antes de morir suplicó á su hija que tocara en el piano un vals de Chopín, y pocos instantes después dobló sobre su honrado pecho aquella cabeza privilegiada creadora de tan inmortales inspiraciones.»

Clavé trabajó para la institución coral desde 1846 á 1873. Por aquel año hubo de concebir la idea de los

coros, ante el estado de degradación en que se hallaba el obrero barcelonés. El mismo lo cuenta en su estudio *Las sociedades corales en España* (1) en el cual se leen los siguientes párrafos:

«Tendí en torno una ojeada y me pregunté qué clase de entretenimientos se ofrecian al obrero en las horas de tregua á sus fatigas, para endulzar la monotonía de su afanosa existencia, y se presentó ¡ay! á mi vista el repugnante espectáculo de inmundos cafetines, guarida de meretrices y tahures, que con el infame cebo de lascivos cantares sabian atraer á los incautos hacia un insondable abismo de degradación y de miseria.

»Entonces me fijé en aquellos cantos tan en boga entre las gentes del pueblo, é intenté lo que se creía un imposible... su reforma.

»La fé y la perseverancia, inseparables de todas las acciones de mi vida, me dieron el triunfo... triunfo si se quiere momentáneo en aquel terreno, pero de inmensa trascendencia para mis ulteriores proyectos.

»Uno de aquellos propagadores del mal gusto en las canciones populares, un pobre hombre que desde 1817,—época en que se estableció el canto en los cafetines de Barcelona,—por no contar con otros medios de subsistencia, se veía condenado á componer indignas *coplas* y *boleros*, poderoso incentivo de los brutales instintos de ciertos desgraciados, me confió la inutilidad de sus esfuerzos para sustituir con un repertorio más decente el ofensivo á la moral que, para mengua del buen nombre de la culta Barcelona, se venía tolerando desde largo tiempo. Indiquéle mi propósito, y aguijoneado mi amor propio llevado de una mira honrosa, me retó á que intentase lo que él creía una quimera, ofreciéndome, sin embargo, su cooperación más decidida.

»Algunas poesías, harto defectuosas, que yo había escrito sin otro objeto que el de hacer más llevaderas las amargas horas de un cautiverio político, sirviéronme para componer sobre ellas unas sencillas cantilenas á una ó á dos voces, que aunque de escasísimo valor, artísticamente consideradas, entrañaban un sentimiento de ternura que conmovía el ánimo y hacía humedecer los párpados de hombres endurecidos por la fatiga: composiciones que, con asombro de todos, operaron una instantánea revolución en el llamado vulgarmente *canto de café*.

. . . . . .

»La obscuridad de las antiguas coplas repugnaba al corazón honrado del obrero, sin darse éste á sí mismo cuenta de ello, y he aquí porque acogió con fruición los cantares que tuve el acierto de ofrecerle.

. . . . . .

»Reflexionando acerca del éxito obtenido con mis primeros ensayos, y tomando por norte la afición á la música sencilla, que como por encanto se desarrolló entre la clase trabajadora, la cual se gozaba en repetir mis tiernas melodias en el hogar doméstico, en el taller, en la calle y en el campo, me sentí de repente atormentado por la idea de propagar el canto en mayor escala, agrupando á los que con tanto entusiasmo se prestaban á la consecución de mi deseo.

»De aquí procede la organización de la *primera sociedad coral de España*.

Algunos años después de su muerte, se abrió un concurso para erigir un mausóleo á la memoria del popular músico catalán, siendo premiado el proyecto presentado por los jóvenes arquitectos D. Luis Domenech y D. José Vilaseca. Abrióse enseguida una suscripción para construirlo, no mostrándose indiferente el pueblo de Barcelona á la invitación de la sociedad de *Euterpe*; y desde luego, bajo la dirección de los mencionados arquitectos, procedióse á levantar el mausoleo, en cuyas obras tomaron parte el escultor D. Manuel Fuxá, y los artistas D. J. Cómas Hermanos y los señores Pastor, Solá y Coll.

Más tarde, cuando la ciudad condal vestida de sus galas ha celebrado años atras su primera Exposición Universal, ha querido también inmortalizar la memoria del celebrado Clavé, erigiéndole un hermoso monumento en el cruce de la Rambla de

(1) Estudio inserto en el *Eco de Euterpe* desde el número 348

Cataluña y calle de Valencia. Para dar forma á este pensamiento que ya se inició á raiz de su muerte se nombró entonces una comisión, de la que fué secretario D. Conrado Roure, y aunque luchando con no pocas dificultades, pudo vanagloriarse de ver realizados sus deseos. A ello han contribuído eficacísimamente los mismos artistas que trabajaron en la construcción del mausoleo.

Dicho monumento está basado sobre un parterre sembrado de flores, formando caprichosos dibujos, símbolo de las bellas ideas que en sus composiciones desarrollaba Clavé; del centro de ese parterre se eleva el pedestal.

Una combinación de arpas y liras, emblemas de la música y la poesía, enlazadas y trazadas con cierta sencillez y elegancia, el todo tallado en piedra de Monjuich de vigorosos tonos, forman la parte más importante del monumento.

Cuatro arpas colocadas en forma radical se enlazan con cuatro liras, una en cada cara del monumento, adornadas las primeras en su pie, por cuatro escudos en bronce que componen los cuatro cuarteles del de Barcelona, partiendo del lado de ellos cuatro guirnaldas del propio metal simbolizando *la Fortaleza, la Gloria, el Amor* y *la Constancia*; estas guirnaldas descansan sobre el zócalo en el que se lee la dedicatoria *A Clavé*. Sobre este pedestal se eleva la estátua del popular maestro, trazada con corrección y parecido. Viste traje de la época y está ejecutada en bronce.

He aquí ahora un catálogo de sus composiciones corales:

Piezas coreadas, con acompañamiento: Vals, *El templo de Terpsicore.* — Rigodón pastoril, *La fiesta de Flora.* — Galop, *La Despedida.* — Contradanza, *Horas de solaz.* — Contradanza, *La brisa de la noche.* — Schotisch, *Goces del alma.* — Polka, *Las galas del amor*, Coro (apertura de baile), *Irradiación.* — Vals, *A orillas del Llobregat.* — Coro (y solo de barítono), *Las auras del valle.* — Brindis andaluz, *Una zambra en Alfarache.* — Jota (á duo y coro) *¡Canela de España!* — Contradanza, *La ilusion.* — Contradanza, *La rosa de Amor.* — Vals pastoril, *Noches de estío.* — Contradanza, *Debajo de los sauces.* — Varsoviana, *La pastorcilla.* — Vals andaluz, *¡Juy! ¡qué jaleo!* — Vals, *La Floresta.* — Polka pastoril, *Ester.* — Vals, *Las bellas de la Costa.* — Coro, *La Aurora, La font del Roure,* — Schotisch, *El sonrís de las hermosas.* — Vals jota, *Veladas de Aragón.* — Rigodón pastoril catalán, *Las ninas del Ter.* — Varsoviana, *A la luz de la luna.* — Redowa, *El columpio.* — Polka *Las avecillas.* — Coro andaluz, *Los contrabandistas.* — Vals, *¡Un beso!* — Rigodón, *Los aldeanos.* — Coro catalán, *¡A Montserrat!* — Contradanza, *Emma.* — Vals, *Enriqueta.* — Schotisch, *El primer amor.* Vals Jota, *La verbena de San Juan.* — Contradanza *La mariposa.* — Estudiantina, (á duo y coro), *La Tuna.* — Caramellas (á duo y coro), *¡Aleluya!* — Coro, *Invocación á Euterpe.* — Coro catalán de tiples, *¡Turrat!* — Polka, *La casita blanca.* — Galop infernal, *Proserpina.* — Pastorella catalana, *Lo Pom de Flors.* — Contradanza, *Aurea Rosa.* — Coro militar, *¡Honra á los bravos!* — Caramellas catalanas (á duo y coro), *La nit de Pascua.* — Rigodón bélico catalán, *Los nets dels Almogávers.* — Americana, *Tula.* — Coro (con ecos vocales é instrumentales), *La cacería.* — Americana, *La guanábana.* — Redowa catalana, *La violeta.* — Schotisch, *Un suspiro.* — Americana, *La guajira.* — Vals Jota, *Las galas del Cinca.* — Himno catalán, *La gratitud.* — Americana, *La mascarita.* — Polka, *La danza campestre.* — Lanceros, *La danza pírrica.* — Gran cantata, *¡Gloria á España!* — Vals, *Horas felices.* — Schotisch catalán, *La edat dixosa.* — Rigodón catalán, *Una fontada.* — Estudiantina (á duo y coro), *Los Tunos.* — Americana, *¡Ay qué risa!* — Polka catalana, *La maquinista.* — Gran tanda de valses, *El Val del Azor.* — Gran coro, *La Revolución.* — Paso doble (sacado del coro anterior), *¡A la victoria!*

Piezas á voces solas: Coro, *La flor del valle.* — Brindis, *Una orgia.* — Barcarola, *¡Al mar!* — Pastorella catalana, *Las flors de Maig.* — Idilio catalán, *La queixa de amor.* — Coro catalán (para cuestaciones), *¡Pera los pobres!* — Serenata, *El lenguaje de las flores.* — Idilio catalán, *La nina dels ulls blaus.* — Pastorella catalana, *Cap al tart.* — Pastorella catalana, *Lo somni de una verge.* — Epitalamio catalán, *La Toya de la nubia.* — Alborada catalana, *De bon matí.* — Barcarola catalana, *Los pescadors.* — Coro (para Centros instructivos de obreros), *La instrucción popular.* — Tango americano, *El chinito.*

Piezas reservadas exclusivamente para uso de las sociedades corales euterpenses. — A voces solas: Coro catalán, *La brema.* — Coro catalán, *Los Xiquets de Valls.* — Caramellas catalanas, *Pascua florida.* — Coro catalán, *Pel Juny la fals al puny.* — Arreglo en catalán del himno *La Marsellesa.* — Serenata catalana, *Goigs y planys.*

Publicó los periódicos *El Eco de Euterpe* y *El Metrónomo*, órganos de las sociedades euterpenses.

Clavé se dedicó al teatro: fué autor y actor á la vez, pero alcanzó poco éxito. En el teatro del Odeón se pusieron en escena los juguetes *Paco Mandarín, Una zambra en Alfarache* (9 de Agosto de 1851) y *Junto á uña puerta*. En 30 de Septiembre de 1858 hizo representar en el Liceo de Barcelona una zarzuela bilingüe de costumbres catalanas, en dos actos y verso, *L' aplech del Remey*.

En 1860, con la colaboración de

D. J. M. Torres, publicó *El Carnaval de Barcelona* en 1860, batiburrillo de anécdotas, chascarrillos, etc».

Escribió varios artículos sobre música en la revista *La Montaña de Montserrat*, de Barcelona, y en el diario *Los Sucesos*, de Madrid, y fundó el periódico *La Vanguardia*.

Publicó en 1858 sus poesías, en una colección titulada *Flores de estío*, de la cual hizo una segunda edición en 1861, adicionada después con nuevos cuadernos.

Clavé, (Aurea Rosa)

Hija de D. Anselmo Clavé, nació en Barcelona el 29 de Septiembre de 1856. Compositora de música y pianista y presidente de la Asociación coral Enterpense. De las obras musicales que ha escrito se han ejecutado entre otras las siguientes: *A la lluna*, romanza para tiple, violoncello y piano: *Intimas*, para tiple y piano: *O vos omnes*, lamentación para quinteto de cuerda, piano y harmonio: *Solfeo* á dos voces y orquesta: *La Primavera*, coro á voces solas: *L' agrahiment*. ídem y banda: *Cena novísima*, marcha solemne para banda: *A la Vierge*, cántico para tiple, coro y piano. Ha escrito, además, varios arreglos para orquesta, banda y piano de obras de su señor padre y otras composiciones originales.

Clavea (Vicente)

Por muerte del maestro de la capilla de música de San Nicolás, de Alicante, D José Vasco, confirióse su plaza interinamente al organista don Vicente Clavea, el 26 de Marzo de 1844, de cuya plaza hizo renuncia el 13 de Marzo de 1855.

Claver, (Vicente)

Presbítero organista de la iglesia de Elche. Claver y D. Gabriel Aznar fueron examinadores en las oposiciones celebradas en Alicante el 5 de Septiembre de 1781 para proveer la plaza de maestro de capilla, en las cuales tomaron parte D. Vicente de Torres y de Escalante, presbítero, maestro de capilla de Totana, D. Manuel López Ceballos, maestro de capilla de Cartagena y D. José Ferrer. La plaza se otorgó á D. Manuel López Ceballos.

En el Arch. de la Cat. de Orihuela se conservan algunas obras del maestro Claver

Claveria (Lucero) Vid. **Clariana ó Claveria (Lucero).**

Clavijo, (Bernardina)

Hija de Bernardo Clavijo del Castillo. Lo único que sabemos de esa «monja en Santo Domingo el Real, monstruo en la tecla y arpa» es lo que nos dice el maestro Vicente Espinel en el *Descanso V*, de la *Relación Tercera de la vida del escudero Marcos de Obregón*. Vide *Clavijo del Castillo (Bernardo)*.

Clavijo (Francisco)

El nombre de Francisco Clavijo (Clavixo) organista y clavicordista de cámara de S. M. aparece en el *Sumario y nómina de los gajes que se han de pagar á los capellanes, cantores y officiales de la Capilla del Rey Nuestro Sr. de su Real casa de Borgoña en los cuatro meses del tercio postrero deste año de 1633* (1) y en el *Sumario de este tercio postrero de 1637*. Se deduce de ambos *Sumarios* que en materia de instrumentos había en la Real Capilla órganos, bajones, violones, cornetas, tiorbas y vigüelas y que Francisco Clavijo desempeñaba el doble cargo de organista, y clavicordista de Cámara. Clavijo (Francisco) ¿fué, realmente, hijo de Bernardo? Yo creo que sí á pesar de que no tengo datos para asegurarlo. D. Lázaro Díaz del Valle (Vid. *Díaz del Valle)*, cronista de S. M. Felipe IV, le llama organista de la Real Capilla de Felipe IV y gentil-hombre de la Real Casa.

Clavijo del Castillo (Bernardo)

El segundo apellido *del Castillo* enlazado con el legendario único conservado hasta ahora por la tradición, sorprenderá á los que lean el presente señalamiento en el cual se hallará algo más de lo poco que sabíamos respecto á este insigne organista, gracias á la relación tan llevada y traída que del mérito y singulares partes de Clavijo hace su contemporáneo Espinel en dos *Descansos* de

(1) En el mismo *Sumario* figura Sebastian Martínez Vardugo, *cappellán y organista*

las *Relaciones de la vida de Escudero Marcos de Obregón* copiados por todos los biógrafos de Clavijo.

Sabíamos de él todo cuánto le plugo referirnos el maestro Espinel: presumíamos del gran mérito de las obras del gran organista por las encomiásticas frases que le tributa el poeta Espinel, frases tanto más importantes cuanto que provienen de un músico tan aventajado como aquél á quien van dirigidas: presumíamos todo esto y hasta sin conocer una sóla de sus obras, presumíamos, como Eslava, que Clavijo contribuyó al perfeccionamiento de la escuela orgánica española. Faltaba la obra, faltaba la prueba convincente, faltaba el único testimonio á que el historiador puede dar fé fundando sobre él sus fallos; faltaba la obra y han aparecido dos casi al mismo tiempo, una orgánica y otra polifónica, aquélla descubierta por mi distinguido amigo el P. Luís Villalba, agustiniano, y ésta por un diligentísimo y estimado amigo mío, cuya modestia me priva de citar su nombre.

He aquí lo que el P. Luís Villalba escribe sobre el hallazgo de esta composición en el Escorial, en un artículo publicado en la *Ciudad de Dios* (Núm. 111.—Madrid 5 de Junio de 1896) con el siguiente título: «*Un Manuscrito de Música del Archivo del Escorial*, apuntes para la Historia del género orgánico en los siglos XVI, XVII y XVIII».

«*Tiento de 2.° tono, por Jesolreud, Clabijo* (Fol. 104, ver.) (1)

«Sólo el título y el nombre del autor de este *Tiento* nos presentan una joya, y dan idea de la riqueza inmensa encerrada en el manuscrito cuyo índice hacemos. ¡Una composición de Clavijo! ¡Una obra del que más contribuyó, al decir de Eslava, al perfeccionamiento de la escuela orgánica española! Es un hallazgo precioso.

«Llorábanse perdidas las obras del insigne organista, á quien tan encomiásticas frases tributa el poeta español Vicente Espinel (2); pero entre la alegre sorpresa y entusiasmo causados por la aparición de una sola con este nombre á la cabeza, surgía, por lo raro del caso y la preciosidad misma del descubrimiento, la duda de haber existido otro Clavijo que amargase todas nuestras dulzuras (3). La verdad, que el incendio del Real Palacio, en 1734, no es fundamento para dar por extraviadas las obras de Maestro de tan universal fama y renombre, que debió formar numerosa escuela, que explicó en Salamanca el divino arte, que fué organista y maestro de Palacio, y que tantos admiradores tuvo. Pero contra el hecho de no aparecer ninguna, ¿qué había de oponerse, sino débiles esperanzas? Y lo peor es, que la ausencia de sus obras nada decía en favor del celebrado maestro.

«Así pensábamos al leer, hace algunos años, por vez primera las breves líneas dedicadas por Eslava á Clavijo. De las obras de Clavijo, nos decíamos, todas, y de éstas todos los ejemplares, ¿habían de estar archivados en Palacio, para que un fatalísimo incendio nos privara por completo de ellas? No parece muy verosímil. Si tantos fueron sus discípulos, ¿había de llegar

(1) La foliación se refiere á un manuscrito de principios del siglo pasado, que contiene una colección de composiciones de género orgánico, pertenecientes en su mayor parte á los siglos XVI y XVII. El libro presenta indicios de haber estado encuadernado: le faltan las primeras y últimas páginas, y consta de 106 hojas foliadas sólo por un lado y en época posterior: la copia es de principios ó mediados del siglo XVIII, y está signado: *56-Plut.-67-n. Archivo Vicarial* (escurialense).

(2) *Relaciones de la vida del Escudero Marcos de Obregón.*—Biblioteca de Autores Españoles... Novelistas posteriores á Cervantes, Madrid, Rivadeneyra, 1851 *(Relación 3.ª, Descanso 5.°)* «Tañíanse—dice, hablando de la casa de *D. Antonio Londoña*, en la cual *había siempre junta de excelentísimos músicos*—vihuelas de arco con grande destreza, tecla, arpa, vihuela de mano, por excelentísimos hombres en todos los instrumentos. Movíanse cuestiones acerca del uso de esta ciencia, pero no se ponía en el extremo que estos días se ha puesto en casa del maestro Clavijo, donde ha habido junta de lo mas granado y purificado deste divino, aunque mal premiado ejercicio. Juntábanse en el jardín de su casa el licenciado *Gaspar de Torres*, que en la verdad de herir la cuerda con aire y ciencia, acompañando la vihuela con gallardísimos pasajes de voz y garganta, llegó al extremo que se puede llegar; y otros muchos sujetos muy dignos de hacer mención de ellos. Pero llegado á oir al mismo maestro Clavijo en la tecla, á su hija *D.ª Bernardina* en la arpa, y á *Lucas de Matos* en la vihuela de siete órdenes, imitándose los unos á los otros con gravísimos y no usados movimientos, es lo mejor que yo he oido en mi vida; pero la niña, *que ahora es monja en Santo Domingo el Real, es monstruo de naturaleza en la tecla y arpa*»

(3) En efecto ha existido otro Clavijo (Francisco) hijo, probablemente, ó próximo pariente de Bernardo. Vid. *Clavijo (Francisco)*. (Nota del A. del presente DICCIONARIO)

la ingratitud de éstos al extremo de no llevar consigo ni una sola, como recuerdo de los días pasados bajo la dirección de tal maestro? Tampoco es creible. Dos únicos recursos de apelación quedaban, á nuestro juicio: ó que lo del mérito notabilísimo de Clavijo era una filfa, ó que fué el mas desgraciado de todos los desgraciados. Ni á uno ni á otro encontrábamos respuesta satisfactoria: la autoridad de Espinel, contemporáneo y testigo ocular, se imponía contra la primera; y lo segundo nos parecía una serie de casualidades tan lastimosas como inverosímiles. Pero entonces deplorábamos, de léjos, el descuido y negligencia grandísimos de los señores y dueños absolutos de los archivos de música en las Catedrales (1); hoy, que contemplamos con nuestros propios ojos los desastrosos efectos de esa pereza é inacción inconcebibles, optamos por lo segundo, sin parecernos una... casualidad.

«Al fin apareció una obra del eminente maestro, tan cuidadosamente trabajada y tiernamente sentida, que bastaría á inmortalizarle, y disipará seguramente cuantas sospechas y dudas se levantaran contra su mérito. Mas, ¿cuáles son los fundamentos para afirmar que es del Clavijo del siglo XVI? El nombre de *Clavijo*, bien distintamente escrito, y la misma composición. Si nos piden más pruebas, si nos exigen razones más fuertes, aquí serán los sudores y las angustias para demostrar la genuinidad de una pieza perteneciente con toda evidencia á Clavijo, aunque desprovista de ese lujo de datos é indicios supérfluos que á veces solo sirven para enmarañar el asunto más claro. La historia del arte orgánico español registra el nombre de un solo Clavijo (2), que sepamos, de últimos del siglo XVI, profesor en Salamanca, organista de Felipe III, y maestro después de su Real Capilla. El *Tiento* hallado pertenece á la misma época, como por su composición, estructura y procedimientos contrapuntísticos en él usados se demuestra; además, no es de un Clavijo cualquiera (si otro pudiera haber existido): es de un Clavijo eminente, de un excelentísimo artista, de un maestro; y éste ¿puede ser alguno diferente del alabado por Espinel? Hemos de decir que no, cuando tan luminosas pruebas convergen para probarlo.

«Entrando ahora en investigaciones de muy diverso órden, hay no poco que discurrir y más dudas que disipar acerca de la vida y hechos de Clavijo. En las precedentes líneas hemos señalado los honrosos cargos desempeñados por él en Salamanca y Madrid, tal y como Eslava, sin otros argumentos y razones que su honradísima palabra, lo cuenta; escasos datos, por cierto, y envueltos entre generalidades que nada dicen; pero ahí está Saldoni, algo más explícito y minucioso. He aquí lo que dice en el *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de Músicos españoles* (Madrid, Dubrull, 1880; t. II, pág. 37): «FEBRERO.—Día 1.°, 1626. Muere en Madrid el ilustre organista compositor *Fr* Bernardo Clavijo. Los escritores contemporáneos le llamaban *Maestro*, por haber sido catedrático de Música de la Universidad de Salamanca antes de que fuera nombrado organista y clavicordista de la corte, y también por haber pasado después á ser Maestro de la Real Capilla.— A nuestro muy querido amigo Sr. Asenjo Barbieri se debe el que sepamos el dia, mes y año del fallecimiento de tan insigne organista; pero también nosotros vamos á decir la fecha en que estuvo desempeñando la cátedra de Música de la Universidad de Salamanca, que nadie, *antes que nosotros*, ha señalado. La estuvo, pues, regentando desde 1594 hasta el curso 1604 al 1605. Su antecesor en dicha plaza lo fué el célebre Salinas, y el sucesor *Fray* (3) Sebastián Vivanco.— Con referencia al insigne *Espinel*, tenemos noticias sumamente curiosas de Clavijo, que prueban de un *modo* indudable fué éste uno de los más celebrados músicos de su época».

«Como se ve, Saldoni copia á Eslava, añadiendo de propio caudal, y de lo á él comunicado por Barbieri, tres datos importantísimos; pero como no aduce más testimonios en comproba-

(1) Ahí, ahí *finca* el punto grave *(N. del A.)*
(2) Vid. lo dicho más arriba. *(Idem)*.

(3) Tampoco fué religioso ó fraile el maestro Sebastián Martinez Vivanco, sino capellán (*N del A*).

ción que su nunca desmentida hombría de bien, y no siendo este criterio aceptable en materias de Historia cuando se encuentran á respetable distancia del historiador, nos permitiremos poner en tela de juicio estos descubrimientos biográficos acerca de Clavijo, para buscar en fuentes más cercanas la verdad histórica.

«Empezando por el segundo de estos datos, á saber, la profesión de Religioso atribuída á Clavijo, viénese á la memoria, y ya lo habrá recordado el lector, el pasaje de Vicente Espinel, poco antes aducido. En él, además de no encontrarse este calificativo de *Fr.* antes del nombre de Clavijo, se habla de una Doña Bernardina, *mónstruo de la naturaleza en arpa y tecla*, é hija de éste. Y lo extraño del caso es, que el mismo Saldoni abre la puerta para consultar á Espinel (no señala la obra, ¿Será esto una picardía?), como fuente de *noticias sumamente curiosas, que prueban de un modo indudable fué éste* (Clavijo) *uno de los más celebrados maestros de su época*, pero que desmienten la profesión de Religioso que le atribuye. ¿No leyó Saldoni el tan asendereado texto? ¿No se fijó en lo mucho que contrariaba á sus pretensiones de hacer Religioso á organista tan ilustre? Cabría aún la duda, si Espinel hablara en época anterior á la supuesta mudanza de estado de Clavijo; pero no: el insigne Maestro aparece en la obra del escritor castellano en el apogeo de su gloria, en la época indudablemente en que desempeñó el cargo de organista de Felipe III (1); porque aquella casa y jardines, aquellas juntas *de lo más granado y purificado de este divino, aunque mal premiado ejercicio*, y la compañía de su hija Doña Bernardina, dan señales de que por entonces no lo era; á no ser que á la vejez, achacoso y fastidiado del mundo, se retirara á buscar un poco de sosiego para su alma, y muerte tranquila en un convento. Añádase á esto, que en los diccionarios bibliográficos, en las *Bibliotecas* de escritores pertenecientes á las diversas Ordenes religiosas, no aparece el nombre del excelentísimo artista, y deduciremos, en resumen, que Clavijo no fué Religioso:

«Vienen ahora los datos, *por nadie antes que* Saldoni referidos, las fechas en que se encierra el desempeño de la cátedra de Música en Salamanca. Helos aquí: 1594, 1604 á 1605. Para comprobar estas fechas, es necesario saber, en primer término, cuándo abandonó la cátedra Salinas, quien, como acabamos de ver, le precedió en el cargo (2), y cuándo la tomó *Fr.* Sebastián Vivanco, su sucesor, según atestigua el mismo Saldoni. El 13 de Enero de 1590 falleció Salinas, y tres años antes pedía su jubilación (3); si ésta no fué concedida al ilustre ciego, tenemos, sin embargo cuatro años vacante la clase de Música, cosa muy difícil de creer; mas si la obtuvo, como por sus contínuos trabajos y asiduidad en la explicación de la cátedra se tenía bien merecido, resultan siete: y mientras, entre los demás profesores de que hace mención Saldoni (4), no hay ni un año de interregno, ¿por qué, sin razones ni pruebas suficientes hemos de admitir tan prolongada vacante entre Salinas y Clavijo?

«No ofrece menos dificultad la indicación del tiempo en que desempeñó el magisterio de la Capilla de Felipe III. En los *apuntes biográficos* que anteceden á cada tomo de la *Lira Sacro-hispana*, dice Eslava, con refereneia al maestro Don Matías (5) Romero, conocido vulgarmente con

(1) *Escudero Marcos de Obregón. (Relación 1.ª, descanso undécimo.)* «Vi al Abad Salinas, el ciego, el más docto varón en música especulativa que ha conocido la antigüedad, no solamente en el género diatónico y cromático, sino también en el harmónico, de quien tan poca noticia se tiene hoy, *á quien después sucedió Bernardo Clavijo*, doctísimo en entender y obrar, hoy organista de Felipe III.» (Página 401.)

(2) Véase el último lugar citado de Espinel.

(3) *Intento de un Diccionario biográfico y bibliográfico de Autores de la provincia de Burgos, escrito por D. Manuel Martínez Añibarro y Rives.* —Madrid, Manuel Tello, 1890.

(4) Saldoni: *Diccionario*, etc. . *Tomo 4.º Catálogo;* páginas 192, 373, 364. Véase la lista de los profesores de música en Salamanca, desde Clavijo hasta 1616, con la fecha que asigna Saldoni á la ocupación y abandono de la Clase: Clavijo, 1594, 1604, 1605; *Fr* Sebastián de Vivanco, 1605, 1622; *Fr.* Roque Martínez, 1623, 1644; *Fr.* Juan Verjón de la Real, 1644 y 1646 (señala las dos fechas, páginas 192 y 364), 1669; *Fr.* Antonio de Castro, 1670 y 1676.—¡Rara coincidencia! Todos los sucesores de Clavijo son Religiosos ¿Es ésta la causa del engaño de Saldoni? Es fácil; sobre todo si tomó los datos de algún catálogo de profesores de Salamanca, y en vez de leer *Mr. (Maestro)*, creyó, por alucinación de la vista, que decía *Fr.*

(5) Mateo y no Matías (*N. del A*).

el nombre de *el Maestro Capitán* (siglo XVII, tomo 1.º), que era en 1613 maestro de la Real Capilla, continuando muchos años después durante el reinado de Felipe IV. Espinel, por otra parte, en los pasajes referentes á Clavijo, no hace mención del citado cargo. Si, pues, murió, según el autorizado testimonio de Barbieri, en 1626, (1) ¿cuándo desempeñó el magisterio de la Real Capilla? (2) .. Lo más lógico sería deducir que Clavijo no obtuvo semejante puesto; pero ante la autoridad de Eslava y cuantos han hablado de Clavijo nada concluímos, dejando para otros más afortunados la aclaración de todos estos datos (3).

«En fin, sería cuestión de nunca terminar si hubiéramos de buscar el fundamento de las escasas noticias relatadas por Eslava y Saldoni: conste, pues, que Clavijo no fué Religioso; que es inadmisible la fecha señalada por Saldoni á la ocupación de la cátedra de Música en Salamanca, mientras no se aduzcan otras pruebas y razones; y por último, que aun está por confirmarse la noticia de si efectivamente ejerció el magisterio de la Capilla de Palacio, ó si es otro error de Saldoni.

«Atendiendo al mérito del *Tiento*, nuestro juicio se resume en muy pocas palabras. La composición descubierta no se distingue por esos rasgos atrevidos que hacen presentir nuevos derroteros al arte musical. Clavijo no es innovador; escribe con solos los recursos del arte de su época; pero, sin rebasar esta línea, ¡de qué modo y con qué exquisito gusto lo hace!. Si pudiéramos ofrecer al mismo tiempo que estas líneas la inmortal obra del organista de Felipe III, haríamos notar frase por frase, y compás por compás, los tesoros de ciencia é inspiración allí encerrados. ¡Qué originalidad la suya! Aquel tan delicado modo de huir de las resoluciones trilladas y vulgares, al redondear los períodos, introduciendo con singular tino pequeños motivos para volver enseguida con el principal, acompañado de los contrapuntos más peregrinos, y aquellas dulcísimas frases que no terminan sino al comenzar de otras más suaves y harmoniosas, para concluir, por último, en un paso imitado de las voces, hecho con suma delicadeza y finura; todo esto realizado por la gracia especial del conjunto en el que parece percibirse las suaves ondulaciones de las nubes de incienso elevándose á las alturas en aromáticas espirales, revela en Clavijo al conocedor profundísimo de los secretos del contrapunto y al artista inspirado como pocos».

Conozco el *Tiento* objeto del estudio que se acaba de leer, por haber tenido la dignación de comunicármelo el P. Villalba, y he de decir en honor del ilustrado agustiniano que son justos los elogios que tributa á la composición de Clavijo, añadiendo, que el estilo de la composición deja adivinar la procedencia de escuela de la cual dimana, de la de Cabezon Antonio y Juan hermanos, y de la del hijo de aquél, Hernando de Cabezón, contemporáneo de Clavijo.

He aquí ahora el señalamiento de la *otra* obra de Clavijo, obra *impresa*, ignorada hasta ahora, que nos revelará muchas cosas que no sabíamos. Léese en la Portada:

Bernardi Clavixi d'l Castello in regia capella sicula organici mvsici Motecta ad canendum tam cum quattuor, quinque, sex et octo vocibus, quam cum instrumentis composita — Permissu svperiorvm. Romæ-Apud Alexandrum Gardanum — MDLXXXVIII.

La Dedicatoria (al fol. siguiente) dice:

Illvs.mo et Excellentis.mo D. D. Didaco Henrriqvez de Gvzman Comiti de Alba de Alistae, pro regi, et capitaneo praefecto generali Cataphractorum Philippi II potentissimi Hispaniarum et Indiarum regis Catholici, in Regno Siciliæ Gubernatori generali etc.

Com in hoc Regno Siciliæ, illustrissime et Excellentissime Princeps á Si-

(1) El día 1.º de Febrero del año citado, según datos, del *Archivo de Palacio* consignados por Barbieri (*N. del A.*).

(2) La primera edición de las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* fué hecha en 1618: este dato es importantísimo, pues que Espinel había algunos años después de la fecha en que dice Eslava tenía la dirección de la Real Capilla el *Maestro Capitán*.

(3) El P. Luis Villalba esta en lo cierto Clavijo no fué nunca Maestro de la Real Capilla. El 18 de Octubre de 1598 fué nombrado Maestro de dicha Capilla Mateo Romero en la cual sucedió á Felipe Rogier muerto dos años antes, el día 29 de Febrero de 1596. *(N. del A).*

culis compiciatur et ad omnium personet aures, fama tui regii nominis, et potentiæ, circa gubernationem temporalium, ita etiam solicitus es erga spiritualia (quæ ad altiora mentem elevant) vt in hac regia capella, perpetuam annuam dotationem pro Musicis ad celebranda divina officia competenter reliqueris, (quod ab omnibus summa laude dignissimum indicatum est) quare cum ego organicus musicus et iam pridem magister eiusdem capellæ fuerim, et aliquos libellos musicos pro Excellentia tua et Excellentissima Comitissa d' Alba, tua carissima coniuge, elaborauerim; illos in lucem edere, sub tanto nonime curavi, humiliter supplicans, et munusculum recipiens, hilarem datorem diligas, et hilariorem animum qui in me remanet, præstandi tibi debitum obsequium et perpetuam servitutem.—Humilis servus: BERNARDUS CLAVIXO DE CASTELLO.

He aquí ahora para mayor esclarecimiento la traducción de este curioso é importante documento:

«*Motetes de Bernardo Clavijo del Castillo organista de la Real Capilla de Sicilia, compuestos para ser cantados así con 4, 5, 6 y 8 voces como con instrumentos.—Con permiso de los superiores. En Roma, en casa de Alejandro Gardano.—Año 1588*».

«*Al Ilmo. y Exmo. Sr. D. Diego Enriquez de Guzman, Conde de Alba de Aliste, Prefecto (1) comandante jeneral de los Coraceros del poderosísimo Rey Católico de las Españas y de las Indias, Felipe 2.º, Gobernador General del Reino de Sicilia, etc.*

«*Así como, ó Príncipe ilustrísimo y excmo, está á la vista de los Sicilianos, y resuena en los oidos de todos la fama de tu nombre y real poder, en lo tocante al gobierno de lo temporal, así también eres cuidadoso en las cosas espirituales (que elevan la mente al cielo) hasta el punto de haber dejado en esta Real Capilla una dotación anual perpétua para los músicos a fin de que sean celebrados dignamente los divinos oficios (lo cual todos han considerado digno de las mayores alabanzas). Por lo cual habiendo yo* SIDO (2) *organista y en otro tiempo Maestro de la misma capilla y habiendo compuesto algunas obritas (literalmente libritos ó cuadernitos) musicales para tu excelencia y la excelentísima condesa de Alba tu amadísima esposa, he procurado ó procuré dar á luz bajo los auspicios de tan grande nombre, suplicando humildemente que aceptando el pequeño don, aprecies al donador benévolo y el mas benevolo ánimo que me queda para prestarte el debido obsequio y perpétuos servicios Tu humilde siervo:* BERNARDO CLAVIJO DEL CASTILLO».

En cuanto al tiempo en que Clavijo se hallaba de organista en Sicilia «y en otro tiempo Maestro de la misma Capilla», el lector podrá deducirlo del texto de la Dedicatoria que acaba de leerse y de la nota que acompaña á la misma.

La obra, como se ve, no es orgánica, aunque quizá sea más conveniente para investigaciones futuras de órden bibliográfico, biográfico é histórico á la vez, pertenezca al género polifónico mejor que al expresado.

Lastimosamente la obra está incompleta. Encuadernada con otra colección impresa de composiciones de distinto autor aunque contemporáneo y español, de los cuatro libretes de que constaban las partes vocales de las composiciones coleccionadas de ambos autores solo se han conservado tres de los cuatro pertenecientes á las partes del cuarteto vocal. En cuanto á su mérito y estilo nada puede decirse con absoluta seguridad faltando la parte de *Tenar*. Sin embargo, los dos motetes que transcribió para mi uso el diligentísime amigo descubridor de este verdadero hallazgo bibliográfico para que yo pudiese juzgar *ex auditu*, no acusan introducción de nuevas formas, como sospechó sin conocimiento de causa el Doctor Haberl en su afan de buscar reparos á las composiciones de Victoria, los cuales ha aminorado, sea dicho en honor de la verdad, en estu-

(1) La verdadera traducción de las palabras bárbaras *Proregi* y *capitaneo* sería la de *Virrey y capitan*.

(2) Traduzco al pié de la letra *habiendo yo sido organista y anteriormente maestro* etc., por más que para traducir así debiera el texto decir *fuissem* en vez de *fuerim*; por lo cual sospecho que lo que quizo decir es: *siendo yo* (ahora) *organista y habiendo sido antes* maestro de esta Real Capilla etc. La trascendencia de esta nota antibiográfica me ha hecho atrever á dar esta traducción que sospecho está de acuerdo con lo que quiso decir Clavijo.

dios sucesivos: la imitación y el cánon tienden á resolverse, al parecer, en una fuga á dos motivos (1) con los trastueques reglamentarios si bien con desarrollos ceñidos. Hay algún paso cromático, pero tambien los hay en composiciones de Victoria. Las voces marchan con gran soltura, tanto es así que la parte de *Tenor* se deja adivinar fácilmente en algunos pasajes. La factura y el fondo de estos *Motetes* revelan el talento de un músico de gran saber pero no el genio de un músico superior á Victoria. Esta es mi opinión.

Los antecedentes históricos arriba consignados esclarecidos por este punto de partida, base de futuras investigaciones, harán constar si la real capilla siciliana en cuestión existió en la misma isla ó en Madrid conservando por uno ú otro motivo el nombre de capilla *siciliana*. Las dos opiniones son sostenibles, aunque yo me incline á creer que existió real y positivamente una capilla siciliana regida por maestros españoles en Sicilia. Diego Ortiz, el ciego Salinas y otros maestros y cantores españoles que formaron parte de dicha capilla siciliana en Sicilia hacen buena mi presunción.

Diré por último que la colección de composiciones de Clavijo que acabo de señalar, consta de *seis* motetes á cuatro voces, *seis* á cinco, *seis* á seis y *uno* á ocho.

Ponga en tela de juicio el buen lector cuanto escribe Soriano Fuertes, *(Vid. Hist. de la Mús. española)*, acerca de Clavijo y sobre todo la sarta de invenciones que se leen en las pág. 188 y siguientes del tomo segundo: «Estos tres compositores mencionados (2) y muchos maestros de capilla de los reinos de Castilla, en aquel tiempo, fueron discípulos de D. Bernardo Clavijo, catedrático de música de la Universidad de Salamanca, organista y después maestro de la Real Capilla de S. M. y clavicordista de su Real cámara. Este gran Maestro á la muerte de D. Tomás Luís de Victoria, acaecida en el año de 1602 (3), según Pérez (4), desempeñó la plaza de *vice-maestro* de dicha Real Capilla (5), y por fallecimiento de Matías Romero (6), gran compositor y contrapuntista que desempeñaba el magisterio desde la muerte del flamenco Rocher (7), posterior á la de Victoria (8), entró Clavijo á ocupar esta plaza el año de 1619 (9).

«Dice Pérez, que Clavijo—añade en otra parte Soriano Fuertes, (pág. 189 y 190)—no solo gozaba del favor del soberano, sino del aprecio de toda la nobleza y del respeto de los poetas y literatos, siendo el *autor de la música de un melodrama* ejecutado en Valladolid el año de 1605 en celebridad del natalicio del Príncipe D. Felipe».

Esto podrá ser muy cierto pero las garantías y fueros de la historia exigian algo más que... lo dijo Pérez.

En cuanto á la especie de que se hace eco Soriano Fuertes diciendo que compuso la música de *La Selva de amor sin amor*, «D. Bernardo Clavijo, *maestro ya* de la Real Capilla» (*op. cit.* pág. 202), «no es posible que el autor de la música fuese D. Bernardo Clavijo—dice Barbieri en el Prólogo á la *Crónica de la Opera Italiana en Madrid*, por D. Luis Carmena y Millán (pág. XIV)—porque consta en el Archivo del Real Palacio que este ilustre organista murió en 1.° de Febrero de 1626, es decir, tres años antes de ser escrita *La selva sin amor*».

Poseo copia de un acta particular del Cabildo de la Cat. de Toledo á la cual va unidá una escritura de poder otorgada por Sebastián Aguilera á favor del *maestro bernardo de clavi-*

(1) Hablo sólo de los dos motetes en cuestión.

(2) El Marqués de Cabrega, D. Alejandro Girón y D. Martín de Silva.

(3) Según testimonio de Cerone (*Melopeo y Maestro*) Victoria no había muerto todavía en 1613.

(4) Pérez y Teixidor son los dos apuntadores de bastidores adentro, de Soriano Fuertes.

(5) No desempeñó ni esta ni otra plaza en la Real Capilla. Victoria solo fué *humilis capellanus* «de la sacratísima augusta abuela de Felipe III».

(6) Léase Mateo Romero.

(7) Léase Rogier.

(8) Júzguese: Felipe Rogier, como he dicho en una nota anterior, murió el año de 1596.

(9) Ocupó Mateo Romero dicha plaza desde 13 de Octubre de 1598: en 1608 es agraciado, además con el título de *capellán de banco*: el día 26 de Enero, precisamente del año 1619 citado por Soriano Fuertes es nombrado *teniente de maestro de capilla*, Juan Bautista Cómes: por fin en primero de Diciembre de 1633 es *reservado* (jubilado) Mateo Romero y pasa á ocupar la plaza Carlos Patiño.

xo tañedor de su magestad rresidente en la villa de madrid, y á Antonio Gracián que, aparte de lo curioso del documento, acusa cierto grado de relaciones íntimas entre dos organistas y maestros tan famosos como Clavijo y Aguilera. Véase á continuación el documento aludido para terminar el apuntamiento referente á Bernardo Clavijo del Castillo:

«En Cabildo 14 de Junio 1619.—El libro de *magníficas* que presentó á V. S. I. *Sevastián de Aguilera* (1) Racionero y organista de Zaragoza de que por V. S. I. está mandado que yo ynforme de la música dél, Digo S. Ilmo que este libro tiene *treinta y dos magníficas* (2) de diferentes tonos y de música muy prima por averlas cantado y provado en estas festividades passadas de las quales las ocho de ellas son de mucha consideración y ymportantes por ser de á ocho voces y de choros para fiestas solemnes y aun que V. S. I. tiene muchos libros de magníficas no ay de este jenero ninguno para solemnidades. Esto es lo que me parece en el caso supuesto á esto V. S. I. mandara lo que fuere servido *Joan del Risco* (3).

«Que se den quatrocientos reales en gratificación deste libro al autor dél atento lo que informa el *maestro de Capilla desta santa yglesia* de las rentas de la obra della.

«Alonso Lopez Salcedo rreceptor general de la obra de la santa iglesia de Toledo mandé pagar á *Sebastian de aguilera* racionero y organista de la santa iglesia de Çaragoza o a quien su poder oviere quatrocientos reales que son trece mil y seyscientos mrs. que los señores del Cabildo sede vacante le mandaron dar en gratificacion del *libro de magníficas* que presento al dicho Cabildo que con esta y su carta de pago haviendo tomado la rrazon juan Vazquez belluga contador de la fábrica se le recivirán y pasarán en quenta, dada en Toledo 18 de Julio 1619.—Licdo. Garay—Por mandado del S. Licdo. Garay, Canonigo y obrero—Juan Vazquez.

«Este es traslado bien y fielmente sacado de una escritura de poder escrita en papel signada de notario publico segun por ella parece que su tenor es este. *Yn dey* (sic) *nomine amen*, sea á todos manifiesto que *yo sebastian de aguilera presvitero rracionero de la santa yglesia metropolitana de la seo* (sic por *de la Seo) de la ciudad de Çaragoza del rreyno de aragon domiciliado en la dicha ciudad de Çaragoza* de grado y de mi cierta sciencia no rrebocando los otros procuradores por mi antes de agora hechos constituydos creados y ordenados agora de nuevo hago constituyo creo y ordeno ciertos especiales y a las cosas ynfraescritas generales procuradores mios assi en tal manera que la especialidad a la generalidad no derogue ni por el contrario a saber al *maestro bernardo de clabixo tañedor de su magestad rresidente en la villa de madrid* y a antonio gracian capellan de la santa yglesia matrepolitana del asseo de la ciudad de toledo y domiciliado en aquella absentes bien anssi como si fuesen presentes a los dos juntamente y a cada uno dellos por si y por el todo especialmente y espresa para que por mi y en nombre mio puedan los dichos mis procuradores y el otro dellos por si aber demandar rrecibir y cobrar el o confesar y otorgar aber rrecibido y cobrado en su poder de qualesquier persona o personas cuerpos colexios y unibersidades de qualquier estado y condicion sean y de quien conviniere y fuere necesario todas y qualesquier sumas y cantidades de dineros pensiones de censales vienes y otras cosas de qualquier especie que sean y en especial para que puedan recibir y cobrar dichos mis procuradores y el otro dellos por si de los señores dean canonigos y cabildo de la santa yglesia matrepolitana del asseo de dicha ciudad de toledo o de la persona cuyo cargo estubiere y fuere necesario y la suma y cantidad de quatrocientos reales castellanos que dicho cabildo me a echo merced de mandarme dar y pagar por rraçon de un libro de magnificas que e echo para dicha yglesia y cabildo y de lo que rrecibieren y cobraren puedan otorgar y otorguen qualesquier apocas albaranes cartas de pago cancellaciones de cualesquier co-

(1) Vid. *Aguilera de Heredia (Sebastian)*.
(2) Cuatro juegos de *Magníficas*, es decir 32 *Magníficas* constando cada juego de ocho Magnificats por cada uno de los tonos del Canto llano.
(3) A la sazón M. de C. de la Cat. de Toledo.

mandas y otros qualesquier actos que para seguridad y descargo dela persona o personas que pagaren dicha cantidad o cantidades les fueren pedidos y acerca lo sobredicho puedan dichos mis procuradores y otro dellos por si sustituyr y nombrar uno o mas procurador o procuradores quales parecera y sera vien visto y aquel o aquellos no revocar e generalmente hacer decir exereer y procurar por y en nombre mio todas y cada unas cosas que buenos lixitimos y bastantes procuradores ligitimamente constituidos y substituidos atales y semejantes actos y cosas como las sobredichas pueden y deben hacer et lo que yo mismo haría y hacer podría si a todas ellas presente fuese prometo aber por firme todas y cada unas cosas que por dichos mis procuradores y sostituyderos por ellos y el otro dellos en el cerca lo susodicho sera dicho echo y procurado y aquello no rrebocar en tiempo alguno so obligacion de mi persona y de todos mis bienes muebles y rraices abidos y por haber en donde quiere fecho fué lo sobredicho en la *ciudad de çaragoza del rreyno de Aragon a veynte y siete dias del mes de Junio del año contado del nacimiento de nuestro señor Jesucristo de mill y seiscientos y diez y nueve años* siendo al presente por testigos martin gil y francisco Pedro escrivientes abitantes en dicha ciudad de çaragoza, esta firmado el presente instrumento en su nota original segun fuero de aragon». —«Alonso lopez salcedo rreceptor general de la obra de la santa iglesia de Toledo mande pagar a *sebastian de aguilera* racionero y organista de la Sta. yglesia de Çaragoza o a quien su poder oviere quatrocientos rreales que son trece mil y seiscientos mrs. que los señores del Cabildo sede vacante le mandaron dar en gratificación del *libro de magnificas* que presento al dicho cabildo que con esta y su carta de pago habiendo tomado la rrazon juan Vazquez belluga contador de la fabrica se le rrecibiran y pasaran en quenta dada en Toledo 18 de Julio 1619. Por mandado del señor Lic.do Garay Canonigo y obrero—Juan Vazquez.

«En la ciudad de Toledo veynte de jullio de mill y seistos y diez y nueve años antonio gracian clerigo presbitero venificiado de la santa yglesia en nombre de *sebastian de aquilera* racionero de la santa yglesia de çaragoça y en virtud de su poder que entrego al rrecetor y del usando otorgo aver rrecivido del señor alonso lopez de salcedo recetor general de la obra y fabrica de la santa iglesia de Toledo los trece mill y seiscientos mrs. contenidos en esta libranza por la razon y causa que en ella se declara de que se dio por contento, satisfecho y entregado a su voluntad rrenuncio la asencion de la *non numerata pecunia* leyes de la entrega e paga y dellos le dio por libre y le otorgo carta de pago vastante y lo firmo *ego* el escribano le conozco: siendo testigos martin rruiz e joan de segovia e diego diaz vecinos en toledo.» Ante mi *Gabriel de morales* escribano publico».

(Vide *Leg.° 2.° Archivo historico de Toledo.*)

Clavijo (Conde de)

Llamábase Marcos de Lanuza, Mendoza y Arellano, vizconde de Aldegüela, etc. En 1698 era gentil hombre de la cámara de S. M y consejero de Hacienda.

Publicó los libretos:

Hypermestra y Linceo, zarzuela. Precédela una Loa (á los años de D.ª María de Austria) con el título de *Los Belides*.—Madrid, 1698. Hay entre las jornadas primera y segunda de la zarzuela, el *Baile del Juicio de París*. Concluye con un *Fin de Fiesta*.

Celos vencidos de amor, y de amor el mayor triunfo, zarzuela.—Madrid, 1698, 4.°. Representada á S. S. M. M en el jardin de la Priora.

Jupiter é Io, ó los cielos prémian los desdenes, zarzuela. Códice de la Bib. Nacional, é impresa suelta. Con el segundo título se cita atribuida á D. Juan de Bolea y Alvarado.

Clemente (Domingo)

Chantre de la Cat. de Segorbe. En 15 de Julio de 1711 se le erigió una Capellanía; en 1714 y 1715 fué censor en oposiciones de Chantres; murió el 7 de Marzo de 1739, y sucedióle en su vacante M.° Juan Bautista Ripóll.

Clemente (Fabián)

«Presbítero y Maestro de Cap. de la Santa Iglesia de Ciudad Rodrígo (habiéndolo sido antes de la de Coria) pretende hacer oposición al magisterio de la de Avila.—Ciudad Rodrígo 9 de Enero de 1734». (Vid. Arch. hist. de Avila.—Cartas.

Climent y Cavedo (Manuel)

Nació en Gandia (Valencia) el 1.º de Enero de 1818. A los 6 años fué elegido infantillo de la colegiata estudiando la música con el maestro D Mateo Cabo. A los 11 años desempeñó la plaza de organista por enfermedad de su encargado. A los 13 hizo oposición á la plaza de organista de la villa de Cullera: no se le otorgó por que no tenia la edad que exigia la fundación. A los 15 ganó el beneficio de organista y maestro de la villa de Algemesi, que regentó hasta la edad de 20 años. En 1831 obtuvo por oposición la plaza de organista de la parroquia de San Nicolás de Valencia, cuya capital abandonó, realizando sus bienes, el año 1837. El 6 de Julio de 1840, terminada la guerra civil fué destinado al depósito de oficiales, á cuya clase pertenecia, establecido en Gueret (Francia) departamento de la Creuse.

En la capital del departamento habia una Sociedad filarmónica de la cual fué nombrado Presidente M. Alejandro Boucher, profesor que fué de Carlos IV, y miembro honorario Climent y Cavedo. Desde 1841 hasta que volvió á España, dirigió las clases de piano y canto de cinco colegios para los cuales compuso algunas piezas, entre otras *Dos himnos del Sacramento*. Tuvo en Francia relaciones bastante íntimas con Kalkbrenner, Chopín, Bertini, Auber y otros autores de nota. En 1852 regresó á España y fijando su residencia en Madrid, terminó una *Gramática Musical* que dedicó á la princesa de Asturias después Isabel II.

En 1853 compuso una ópera de mágia titulada, *Las rosas mágicas*, letra de D. Narciso de la Escosura.

En 1855 por encargo del Gobierno formó un plan de estudios para mejorar los del Conservatorio.

En 1856 compuso una zarzuela con el título de *Tres para uno*, letra de D. José P. Sansón.

Desde 1852 se dedicó á la enseñanza del francés y dió á luz una colección de *Métodos*, que presentó al ministro de Fomento, dedicados á la rápida enseñanza en las escuelas normales.

Durante los años 1862 y 1863 escribió en Valencia algunos artículos para *El Rubí*, periódico que se publicaba á la sazón en aquella localidad, ocupándose los últimos años de su vida en traducir del francés y del italiano buen número de obras literarias que iban publicando los editores Ronchi y compañía, en escribir artículos para el periódico profesional *El Artista*, y en la composición de varias piezas para la *Biblioteca Musical* que editaba D. Faustino Echevarría.

Cobarrubies (Francisco)

Actor de nombradía y compositor de canciones graciosísimas que corrieron por toda la isla de Cuba, nacido en la Habana el 5 de Octubre de 1775 donde murió el 22 de Junio de 1830.

Cobeña y Mejía (Antonio) A. C.

Nació en Madrid el 22 de Abril de 1850. Estudió piano, fagote y otras asignaturas en la E. N. de M. y D. El año 1869 fué nombrado ayudante de las clases de piano y solfeo de dicha Escuela y profesor honorario de la misma en 1878. En 1872 fué premiado en concurso público en la Exposición del Fomento de las Artes. La Sociedad *Filarmónica de Madrid* le nombró socio honorario. Ha sido socio fundador de la de autores, compositores y editores de música, de la de Socorros Mútuos de Santa Cecilia, etc. Durante 11 años dirijió las orquestas y sextetos del Teatro Español y del de Lara. Ha compuesto varias obras entre las cuales figuran las siguientes:

La cola del gato, comedia de magia en 3 actos letra de D. Mariano Pina y Dominguez, estrenada el 8 de Abril de 1883 y representada durante 50 noches consecutivas.

Vida y milagros de San Isidro, letra de don Salvador M.ª Granés, estrenada el 5 de Mayo de 1889, que alcanzó 15 representaciones.

Marcha fúnebre dedicada á la memoria del malogrado actor Rafael Calvo, transcrita para piano, editada por el Sr. Zozaya.

Marcha triunfal sobre motivos de la Real española y el himno portugues, dedicada á S. S. M. M. F. F. en la función que en su honor se dió en el Teatro Español la noche del 12 de Noviembre de 1892.

Ha compuesto, además, otras obras religiosas, bailables, melodías para canto y piano, etc. hasta el número de treinta.

Cobo (Alonso)

Maestro de capilla de la Cat. de Toledo, contemporáneo de Lope de

Vega. La noticia procede de Saldoni, copiada de una nota de Soriano Fuertes (*Hist. de la Mús. española,* pag. 209, nota 4).

Cobos (María de los)

Citada en los conocidos versos del *Auto del Hijo pródigo*, de Lope de Vega, que dicen:

Habla Doña Ana de Zuazo y canta
que todo encanta cuando canta y habla
Puede *Doña María de los Cobos*
mover las piedras otra vez Tebas.

Cobos (Sebastian)

M de C. y Sochantre en 1633.

Coca (Lino)

«De la Habana, profesor de piano y autor de muy bonitas contradanzas: fué, además, corista entre los aficionados del Liceo Artístico y Literario.» (S. Ramirez, *La Habana Artística*)

Coca de los Reyes (Manuel)

Con su mujer Ana, formó en la compañía de Roque de Figueroa. Fué gracioso y de los que lograron más aplausos, y se cree murió en Extremera en 1600, haciendo papeles de tal en la compañía de Esteban Nuñez, *El Pollo*. Era cofrade, y muy devoto de la Virgen de la Novena.

Cocar (Luis de)

Racionero de Granada, se le llama en acta capitular del cabildo de Málaga, en la cual con fecha 7 Febrero de 1554 se toman disposiciones «para dar orden en el exámen que se ha de tener entre los opositores á la ración de maestro de capilla» (vacante por muerte de Morales) «Después de haber platicado por espacio de tiempo» —se lee en dicha acta—«hicieron parecer delante de sí á los opositores, y venidos les dieron la orden que mejor les paresció...; que Gonzalo Cano ejecutase el primero, y Juan Navarro el segundo, y Luis de Cocar el tercero, y Francisco Guerrero el cuarto, y Don Juan Doys el quinto (el cual desistió de la oposición) y Luis de Cocar, racionero de Granada, el sexto.» Con la debida extensión insertaré el acta completa en el artículo dedicado al insigne Francisco Guerrero, á cuyo artículo me remito. Según habrá notado el lector, en el acta se hace mención de dos Luis de Cocar, completamente homónimos en nombre y apellido, que son dos personas distintas, el acta lo indica bien á las claras especificando Luis de Cocar, y cada vez que nombra al otro añadiendo al nombre y apellido, racionero de Granada.

Como es sabido, Francisco Guerrero fué nombrado maestro de Capilla y propuesto en primer lugar, y en segundo Luis de Cocar, «maestro de Granada.»

Quizá la forma de los homónimos sea Coçar Se tiene noticia de otro doble homónimo de nombre y apellido, *Vid Cozar (Luis)* cantor contrabajo (bajo) de la Cat. de Toledo allá por el año 1589. Ahora bien. ¿el Cozar de Toledo es uno de los dos coopositores de Guerrero á pesar de su empleo de cantor contrabajo? Es dudoso

Coco (Manuel Antonio)

«De España. Violinista de mucha fama en su época. Fué director de orquesta de la primera compañía de ópera española que visitó esta ciudad (1810), y tocó varias veces en público como solista.» (S. Ramirez, *La Habana Artística.)*

Codax (Martin)

Trovador gallego del siglo XIV. En el *Cancionero dela Vaticana*, fóleo 139 vuelto, aparece la primera de las siete trovas *(serranillas)* de Martín Codax.

El literato gallego señor Vesteiro Torres publicó en *El Heraldo Gallego* de Orense, núm. 147, correspondiente al 7 de Junio de 1876, un artículo crítico referente al citado trovador. Opina el señor Vesteiro que las siete canciones parecen, en rigor, una sola, fundándose en la identidad del asunto, y opina también que Codax fuera hijo de Vigo Las afirmaciones de Vesteiro son algo gratuitas y deben acogerse con reserva.

Coderch (Antonio)

Nació en Olot. Fué organista reputado de la Cat. de la Seo de Urgel (Lérida.) Falleció en 1836 á los sesenta y seis años de edad.

Coderque (Luis)

Tañedor de trompeta italiana de

las Guardas de Castilla en 1634. Murió en Abril (29) de 1645.

Codina (Jacinto)

Músico de cámara de S. M. y después, desde 29 de Septiembre de 1815 organista supernumerario de la Real Capilla Murió en Madrid el día 2 de Agosto de 1818.

Codina (Fray Gregorio)

Nació en Martorell (Barcelona) Estudió música en el monasterio de Montserrat, donde tomó el hábito en 1635. Dedicóse con aprovechamiento á la composición musical. Murió el día 20 de Septiembre de 1679.

Coelho (.....)

Compositor distinguido de principios de este siglo—según Vasconcellos—digno de elogio por sus características *Modinhas*.

Coelho (P. Manuel Rodriguez) Vid. **Rodriguez Coelho (P. Manuel)**

Coelho (F. Adolpho) A. C.

Publicó varios estudios que tienen relación con el *Folk-lore* literario. Pueden verse en la *Revista d'ethnologia e de glotológia: Estudos e notas*, por ..... Lisboa, 1880-1882.

Pertenece al mismo una estimable colección de *Romances populares e rimas infantis portuguezes*.

Ha fundado una Bib. *d'educazao nacional* en la cual ha publicado varios vols., entre los cuales: *Cantos nacionaes para creanças*.

Coello (Isabel)

Artista excepcional del siglo XVI que llenó de admiración á Madrid, D.ª Isabel Coello fué hija del célebre Alonso Sánchez Galván Coello y de D.ª Luisa Reynalte (1)

A la temprana edad de 17 años era considerada D.ª Isabel como un portento en la música, la poesía y la pintura, y los más eminentes escritores de su época le prodigaron alabanzas sin cuento.

Por desgracia no ha llegado hasta nosotros más que la fama de sus producciones, sin que podamos por nuestra parte, hacer más que atenernos á lo que de ella dijeron sus coetáneos admiradores.

La pluralidad de sus conocimientos no era causa de disminución en la estensión de su saber, y así afirman que en la pintura igualó á su padre y que en la música y el canto era estremada á maravilla.

Esta ilustre señora nació en Madrid en 1564 y no en Murcia como dicen Nicolás Antonio y otros escritores.

Bama, en sus *Hijos de Madrid* la elogia en gran manera, y el Bachiller Juan Pérez de Moya dice hablando de D.ª Isabel: «que retrata con grande admiración de los que de este arte mucho entienden. Alléguese á esto ser música de tecla, arpa, vihuela de arco, cítara y otros instrumentos; y hácela más clara su gentileza y mucha discreción: es de edad de 17 años».

El gran Lope de Vega, pródigo en alabanzas para todos, dice que en su época admiraba la corte tres Isabeles, damas de primera distinción, todas ellas «de tan agradable y dulce voz y tan diestras en el arte del canto y de tañer el arpa, que podían competir con las tres Gracias.» Una de estas señoras era D.ª Isabel Coello. El cisne de Ronda le prodigó los dulces y harmoniosos acentos de su vihuela, alabándola bajo el mismo concepto en los siguientes versos de su *Casa de la Memoria:*

En la divina mano el instrumento
Doña Isabel Coello tiene y templa:
Óyelo el soberano coro atento,
Y la disposición y arte contempla:
La hermosura, el celestial talento
Que al más helado corazón destempla,
Garganta, habilidad, voz, consonancia,
Término, trato, estilo y elegancia.

Su virtud y la fama de su saber atraían al taller de su padre, que vivía en la casa llamada *del Tesoro*, cerca del Palacio Real, á toda la corte, ansiosa de admirar las perfecciones de D.ª Isabel, y prendado de sus dotes D. Francisco Herrera, regidor de Madrid, la pidió en matrimonio á su padre, quien se la concedió, quedando después viuda doña Isabel con un hijo, llamado D. Antonio, que fué cruzado de Calatrava, y á cuya educación se consagró esta

(1) Debo estas peregrinas noticias á mi insigne amigo D. José Parada y Santin, catedrático de la Escuela superior de Bellas Artes. Se publicaron en su notable estudio histórico-biográfico y crítico, *Las pintoras españolas*.

ilustre señora; y si antes la fama de sus gracias y talentos le habían conquistado una gran nombradía en las esferas de la culta sociedad y del arte, después sus virtudes le acortaron el camino que la separaba de la vida inmortal, acercándola á ceñirse el lauro eterno con que Dios premiaría sus virtudes, pues murió consagrada á las prácticas de la caridad, y en general opinión de santidad, en Madrid, el 6 de Febrero de 1612, siendo sepultada en la misma capilla donde descansan los restos de su esposo, al lado del Evangelio Mayor, en la parroquia de San Juan de esta corte, parroquia de las más antiguas de Madrid, contigua á la de Santiago, y la cual fué demolida en tiempo de la dominación francesa.

Colimbra (Juan de)

Cantor de la Reina Católica, vivía en Sevilla, calle del Naranjuelo, el año 1486, según consta en el *Padrón* de vecinos de la *collación* de S. Vicente, hecho por el Bachiller de Aguilera y Mosquera, y por los Jurados de dicha *collación* por mandado de la Ciudad.

Colbran (Isabel, Angela)

Primera esposa del célebre compositor Rossini. Nació en Madrid el 2 de Febrero de 1785, siendo su padre, Juan, músico violinista de la capilla y cámara real. A la edad de seis años recibió las primeras lecciones de música de Francisco Pareja, compositor y primer violoncello de la misma real capilla, y tres años despues siguió sus estudios bajo la dirección de Marinelli, hasta que habiendo tenido Crescentini ocasión de oirla durante su estancia en Madrid, quiso encargarse de completar su educación musical enseñándola el canto. La Colbran sobrepujó bien pronto las esperanzas de su nuevo maestro, y así fué que cuando poco tiempo después llegó el momento de presentarla en público, la anunció una lisonjera sucesión de triunfos, y no se engañó en sus predicciones. De 1806 á 1815 fué la Colbran una de las cantatrices mas hábiles de Europa. En 1809 estaba en Milán en calidad de *prima donna seria*, y el año siguiente cantó en el teatro de la *Fenice* en Venecia. Pasó á Roma y por último á Nápoles, donde estuvo hasta 1821 ajustada en el teatro *San Cárlos*. Ya por este tiempo la voz de Isabel habia perdido mucho de su pureza y hasta de su entonación, llegando esto á tal extremo que no cantaba una ópera en que no desentonase, con grave dolor de los napolitanos, cuyos oidos estaban sujetos á las mas rudas pruebas. Sin embargo no se atrevian á dar señales de su descontento, por que esta cantatriz á quien protegía el Director Barbaja, les estaba impuesta por la corte. El mas absoluto silencio, pues, les vengaba de este despotismo.

En fin, habiéndose casado la Colbran con Rossini, en Castenaso, cerca de Bolonia, el 15 de Marzo de 1822, partió para Viena, cantó en Londres en 1823 y abandonó definitivamente el teatro poco tiempo despues Desde entonces dejó de cantar en público. En 1824 viajó por Inglaterra con su marido y despues se fijó en Bolonia, donde murió el 7 de Octubre de 1845.

La hacen digna de ser considerada como compositora las cuatro colecciones que publicó con el título de *Canzoni*, dedicada la una á la Reyna de España y las otras á la Emperatriz de Rusia, á su maestro Crescentini y al príncipe Eugenio Beauharnais.

Colinas (Fray Jerónimo)

Publicó:

Manual de Misas cantadas y rezadas, de Requiem y Votivas, arreglado por el P. M. Fray Jerónimo Colinas, del Orden de N. P. S. Agustín de la Provincia de Castilla. En Madrid, por Antonio Marín, año 1763.

Colmenar (Fray Francisco de)

Cantor de hermosa voz y buen pendolista del monasterio del Escorial, donde tomó el hábito en 5 de Julio de 1618, profesó en 6 de Junio de 1619 y murió en 6 de Enero de 1668. Fué natural de la villa de Colmenar de Oreja (Madrid). Llamóse en el siglo Francisco Ballestero.

Coloma (Antonio)

Por primera vez, en 27 de Diciembre de 1601, se usa en los documentos del archivo de Reus el nombre de maestro de capilla, citando como tal á Antonio Coloma.

Colomé Rius (Juan) A. C.

Publicó:

Teoria Musical—Principios elementales de la Música, arreglados para los alumnos de 1.°, 2.°, 3.° *y* 4.° *curso de solfeo*—Barcelona, 1889. Opúsculo de 42 págs. con ejemplos de música en el texto.

Colomer y Pérez (Blas) A. C.

Joaquín, según escribe equivocadamente algún biógrafo. Nació en Bocairente (Valencia) el año 1833. Estudió en la capital y marchó á París siendo admitido por unanimidad el año 1851 en el Conservatorio Imperial. Al año siguiente ganó el segundo premio de piano entre catorce opositores y en el de 1560 el primer premio. Posteriormente fué nombrado profesor de dicho centro y despues maestro de capilla y organista de una de las principales parroquias de París.

Colomer (Conrado)

Nació en Barcelona. Siguió la carrera de ingeniero militar que abandonó en 1866 para dedicarse al teatro.

Es autor de muchas producciones dramáticas entre otras de las siguientes zarzuelas: *Lo pou de la veritat—Las campanetas* (música del maestro Ribera) en colaboración con don Eduardo Vidal y Valenciano—*Qui tot ho vol, tot ho pert—Lo célebre Maneja—L'estiuhet de San Martí etc.*

Colomés (Juan Bautista)

Entre otras obras escribió en estilo lírico musical el drama bucólico de *La Adoración de los Reyes.*

Colón (.....) A. C.

El editor de Madrid, D. Benito Zozaya publicó una tanda de valses para piano, titulada *La Progresista,* compuesta por un autor de este apellido.

Colón (Pedro Nolasco)

Contemporáneo de Caro de Boesi, venezolano de alguna nombradía como compositor Algunas obras que de él se conocen *(Pésame á la Virgen, Motete á la Inmaculada Concepción)* ejecútanse aun con frecuencia en Carácas.

Colón (Simón)

Otro artista venezolano que poseía realmente mas talento musical que su homónimo D. Pedro Nolasco Colón.

Es autor del *Tantum ergo* publicado por D. Ramón de la Paz en sus *Ensayos sobre el Arte en Venezuela.*

Coltell (M.n Alejandro)

Sucedió á M.n Pedro Carsi en la Capellanía de hebdomadario de la Cat. de Segorbe en 19 de Octubre de 1799, imponiéndole además la obligación de tañer cualquier instrumento y cantar en la Capilla de música con arreglo á la calidad de su voz á disposición del Mtro. de Cap.; tuvieron lugar las oposiciones á mediados de Julio del citado año y fueron dos los opositores.

Coltells (Johan dels) Vid. **Johan dels Coltells**

Coll (Fray Antonio Martin)

De Reus según el autor de los *Anales históricos* (1) de dicha población, D. Andrés de Bofarull y Brocá de cuyo maestro da las siguientes noticias: «Del orden de Menores, tomó el hábito en la provincia de Castilla. Publicó: *Arte del Canto gregoriano,* dos tomos en 4.°, Madrid, 1719.—*Arte del Canto de Órgano,* un tomo en 4.°, Madrid, 1714.—*Flores Musicales.* Fray José de San Antonio en la Bib de su Orden, tomo primero, pág. 116, dice que «Coll tenía escritos otros cuatro »tomos en fóleo sobre la música, que »ignora si los mandaría imprimir.» (Vid. la pág. 606 de la *ob. cit.)*

Fray José Martín fué organista de San Diego de Alcalá y después de San Francisco el Grande, de Madrid.

Las indicaciones del cronista de Reus, Sr. Bofarull y Brocá son exactas respecto á la primera edición del *Arte de Canto llano* que, en efecto, data del año 1714 pero no consta más que de un solo vol. en 4.°

El libro alcanzó segunda edición, en la cual se lee: «Y añadido en esta segunda impresión con algunas advertencias, y el *Arte de Canto de Órgano.*» Dicha segunda edición, de Madrid, fué impresa por Bernardo Peralta, 1719, y forma un vol. en 4.° de 18 h p. y 399 de texto con ejemplos de música.

El *Arte de Canto de Órgano,* ocupa gran parte del volúmen.

(1) Segunda edición. Reus, imp de la Viuda é hijo de Sabater, 1866.

No tengo noticias de la impresión aparte del *Arte de Canto de Órgano* ni de las *Flores Musicales* á que se refiere el citado cronista.

Coll y Britapaja (José)

Nació el 18 de Diciembre de 1840 en la villa de Arecibo (Puerto Rico.) Fijó su residencia en Barcelona en donde estudió Derecho graduándose de Doctor en el curso de 1864-1865. Tomó parte activa en el movimiento político iniciado en Cadiz y retirado de la política se dedicó por afición al teatro, escribiendo buen número de composiciones dramáticas de todo género, las cuales ponía el mismo en música, demostrando poseer verdadera gracia para el género ligero. Cítanse aquí únicamente las obras compuestas por Coll y Britapaja, que tienen relación con la música:

Robinson petit, tiberio lírico-dramático en dos actos (1871).

De San Pol al Polo Nort, viaje cómico lírico en 3 actos (1872).

Las cent donzellas, zarzuela bufa en 3 actos, arreglada á la música de Lecocq (1873).

La vos pública, música de Cereceda.

La Fantasma groga, zarzuela bufa en 3 actos, arreglada á la música de la titulada, *Dot mal placé* (1874).

El país de l' Olla, letra y música del mismo (1886).

Venid, venid, caritativos, ó España en Barcelona, letra y música del mismo (1888).

Tiene inéditas:

Lo Llop de mar, zarzuela catalana en 3 actos.

Romamí Romamá, arreglo de *Giroflé Giroflá*.

El juicio final de España ó protección y libre cambio, en 3 actos, letra y música de Coll.

La familia del mono, id. id.

El Fantasma rojo, arreglo castellano de *La Fantasma groga*.

Tierra adentro ó viaje al centro de la tierra, con música original del mismo autor.

Coll y Vehí (Narciso)

Médico, poeta y músico. Nació en Palamós (Gerona) en 1825 y murió en Camprodón (id) en 1851. En 1846 compuso la música de una ópora española que con el título de *El Doctor Burlado* escribió D. Víctor Balaguer.

Coll y Vehí (José)

Nació en Barcelona el 4 de Agosto de 1823. Murió en 1877. Cítase en este DICCIONARIO el nombre del sábio y modesto cuanto esclarecido literato, porque Coll y Vehí sentía como pocos la música y conocía todos los arcanos de su esencia íntima como arte. Ahi están sus *Diálogos Literarios* (1), en cuyas páginas hay mucha y sólida enseñanza musical que podrán beneficiar los innumerables músicos á quienes no haya llegado todavía á su noticia la existencia acerca de un libro en el cual se trata del acento prosódico, grave y agudo, rítmico, expresivo, ideológico, nacional, de la harmonía del lenguaje, de la expresiva y directa, (sonido, movimiento, ideas, objetos, afectos), de la música, de las notas musicales, de la composición musical, y lo que más sorprenderá á los músicos á quienes he aludido, de Beethoven, de Bellini, de Palestrina, de Mozart, de Salinas, de Haydn, etc.

Coma y Puig (Miguel)

Publicó:

Elementos de Música para canto figurado, canto llano y semi figurado. Por..... Madrid, imp. de Ibarra, 1766, en 8.°

Coma (Fray José)

Excelente músico y notable predicador. Falleció en 1660. La noticia es de Saldoni.

Coma (Alejo)

De Tarrasa (Barcelona). Estudió música en Montserrat desde 1802 hasta 1807. Fué notable profesor de fagote, flauta y oboe, y desempeñó la plaza de organista en la iglesia de San Pablo, de Barcelona, en donde falleció en el segundo decenio del siglo presente.

Comas (Juan)

En Agosto de 1885 estaba de músico mayor del regimiento de San Marcial, que se hallaba á la sazón en Soria.

Comas (Ramón N.)

Publicó:

Biografía del Mestre compositor D. Ramón Vilanova y Barrera, premiada en lo Certámen celebrat en 1894, pe'l Centre y Congregació de San Luis Gonzaga de la parroquia de S. Francisco de Paula de Barcelona.—Mataró, 1895.

Precede á la biografía una *Carta-prefacio* de D. Claudio Omar y Barrera.

(1) Segunda edición con un prólogo por Don Marcelino Menéndez Pelayo, Barcelona, Juan y Antonio Bastinos, 1882.

Cómas (Fray Vicente)

Franciscano, organista y compositor. Este artista, tan notable como modesto, nació en Valencia el año de 1811, hijo de una familia de Bañolas, (provincia de Gerona), que se había refugiado en esta ciudad, en tiempo de la guerra de la Independencia. Cuando ésta terminó, volvieron á su país y allí se educó el joven Vicente, manifestando tanta aptitud para la música, que á los 19 años hizo oposiciones con gran brillantez á la plaza de organista de la Catedral de Gerona. En 1832 obtuvo por oposición la de la Iglesia arciprestal de Morella. En 1839 se ordenó de Presbítero. En 1852 pasó á la Catedral de Teruel con el mismo cargo, que también ganó por oposición.

En todos estos puntos, lo mismo que en Valencia, se reveló su génio en la composición de música religiosa. Se conservan muchas obras suyas, notables especialmente por la inspiración mística que domina en ellas.

Era tan modesto, que no buscaba triunfos artísticos. Llevado de su fervor religioso, vistió el hábito de San Francisco, y en 1858 se embarcó en el puerto del Grao para marchar á Tierra Santa. Allí se estableció, permaneciendo en Belén primero, y después en Jerusalén, donde falleció el 10 de Noviembre de 1894. Allí, junto al Sepulcro del Señor, había compuesto un gran *Miserere*, que pudieron oir y alabar los peregrinos españoles hace pocos años.

Combelles (Fray Ignacio)

«Monge Mercenario, español, que floreció á fines del siglo XVIII y comienzos del presente. Era un famoso profesor de flauta. Fué coadjutor del célebre P. Fray Pascual Ferreras, cuando éste reorganizó la escolanía de la Merced en Barcelona, después de la guerra de la independencia. (*Bib. Mercedaria* por Fray José Antonio Garí y Suimell, Barcelona, 1875.)

Comella (.....)

Músico de la orquesta del teatro del Príncipe, hijo del poeta dramático D. Luciano Francisco Comella. D. Manuel Silvela (*Discurso de entrada en la Academia Española*, 1871) habla de Comella hijo en estos términos: «Por lo que hace á la descendencia de Comella (D. Luciano Francisco) parece ser que tuvo una hija que le auxiliaba en sus tareas literarias, y un hijo, *músico apreciable de la orquesta* del teatro del Príncipe, que, ya fuera por seguir una costumbre frecuente en la vida teatral, ya por no cargar con la nombradía literaria unida al apellido, tuvo por oportuno cambiarle, sumiéndose en la más completa oscuridad.»

Comella (Luciano Francisco José)

Comella no merece una rehabilitación. Aparece su figura en estas páginas porque á pesar de sus defectos y su mal gusto, tiene relativa importancia en el estudio de la dramática española en general y en particular en el de la lírica de nuestro teatro.

Mi distinguido amigo D. Carlos Cambronero ha dedicado un estudio bien meditado y lleno de curiosísimos datos á la vida y obras del colaborador literario de los maestros compositores más sonados del siglo XVI. (1) Le seguiré en dicho estudio extractando cuando convenga á la presente apuntación.

«D. Luciano Francisco Comella nació en Vich el día 13 de Noviembre de 1751.

«Esta noticia la debo á la amabilidad del Ilmo. Sr. Obispo de aquella diócesis, D. José Morgades.

«En el archivo de la Curia eclesiástica de esta ciudad hállase, entre otros de la misma serie, un volumen rotulado: «Bautismos 1743-1753 y al folio 430 consta la siguiente partida:

«Die decima tertia predictorum (2) »per dictum Rovira (3) in fontibus »baptismalibus dictæ Sedis fuit baptizatus Lucianus Franciscus Josephus »filius legitimus et naturalis Domni »Josephi Comella et Domenech et »Annæ Mariæ Comella et Vilamitjana conjugum. Patrini fuerunt Lucianus Vilamitjana Bracerius et

(1) Vid. *Revista Contemporánea*, Año XXII, número 494 (y siguientes) perteneciente á 30 de Junio de 1896.

(2) November 1751.

(3) Reverendum Andream Rovira, Presbiterum et Curatum Sedis Vicensis.

»Catharina Domenech Vidua Omnes »Vici.»

«Este documento nos demuestra que nuestro autor se llamaba Luciano Francisco José, que su padre era D. José Comella y Domenech y su madre Ana María Vilamitjana; que los padrinos fueron Catalina Domenech, parienta del padre, y Luciano Vilamitjana, pariente de la madre, y de oficio jornalero, traduciéndose directamente la palabra *bracerius*.

«Cierta persona eruditísima, al remitirme por encargo del Sr. Obispo la copia que dejo transcrita, acompañó unas observaciones que por lo discretas y curiosas voy á transcribir:

«Eso de dar el título de *Domni* al »padre de Comella indica algo de »nobleza y dignidad en él, lo que no »se observa en su esposa Ana. Los »labradores, artesanos, comerciantes »y aun farmacéuticos, que me consta »estaban muy considerados, eran »designados á secas por su nombre, »sin precederle título alguno, ni si»quiera el de *Dominus*. Rarísima vez »se usaba el *Don*, y puede servir de »ejemplo la partida de un hijo de »*Domni Josephi* Ruiz de Colmenares »(apellidos por cierto no catalanes), »en la cual se aplica el *Don* no sólo »al padre y á la madre, si que tambien »á los jóvenes padrinos, que debían »de ser hermanos del recién nacido.

»Precisamente ni en esta partida »ni en la de Comella, al contrario de »lo que ocurre en la mayoría, se habla »de la profesión del padre. A Ruiz de »Colmenares, como forastero, puede »suponérsele militar ó empleado del »Gobierno; pero á Comella (apellido »comunísimo aquí entonces comoahora, y originario del país) no es tan »fácil atribuirle aquellas calidades ó »circunstancias. Militar, sin embargo »pudo muy bien haberlo sido, y cuando no, acendado y quizás letrado. »Una viuda Domenech fué la madrina en el bautizo, sin duda próxima »parienta de D. José, que llevaba este segundo apellido, y si bien no se »da título á esta viuda, de una familia así nombrada, salida de Vich tal »vez hace ya medio siglo, sé que vivía de sus rentas. No conozco yo »otros Domenech en toda la ciudad.

»No he dicho que esta madrina »viuda fuese madre de don José, porque, según la antigua costumbre de »Cataluña, por la cual las mujeres »posponiendo su propio apellido tomaban el del marido, hubiérase llamado Comella Domenech. Sea lo que »fuese, ya que nada da de sí el primer apellido, por el segundo, y sobre todo por el *Don*, resulta válida »conjetura que el padre de Comella »ocupaba en Vich posición ventajosa »y considerada No así probablemente la madre, Ana Vilamitjana, pues »aparte de no estar precedida del *Don* »como las de Ruiz Colmenares, dedúcese por el padrino Luciano Vilamitjana, bracero ó simple peón de »labranza, padre ó hermano de ella, »que sería de muy humilde condición.

»Esto es lo que se me ha ocurrido »al examinar la partida de bautismo »de D. Luciano Francisco Comella, »toda vez que, no obstante las inquisiciones que he hecho cerca de »familias conocidas por ese apellido »nada he podido rastrear, habiendo »desaparecido por completo en la »localidad hasta el recuerdo de aquel »escritor.»

«Estas observaciones son tan juiciosas y eruditas, que el lector habrá seguramente de aprobar que las haya transcrito.

«Para adquirir noticias de la vida de Comella acudí primeramente al discurso de entrada de D. Manuel Silvela en la Academia Española, y, aunque pocos, algunos antecedentes encontré presentados con la sencillez y elegancia que caracterizaron al ilustrado académico.

«Dice así:

»Con no menos diligencia he tratado de averiguar noticias de su vida; »mas en esta parte confieso humildemente que ha sido escaso el fruto de »mis tareas. Por de pronto, he hallado absoluta unanimidad en Ticknor, »D. Ramón de Mesonero Romanos, el »actor García de Villanueva y el autor del *Catálogo biográfico-bibliográfico del teatro español*, en cuanto á »ignorar por completo el punto, hora »y día del nacimiento de dicho autor. »No menos unánimes se muestran en »cuanto á desconocer su prosapia, y, »por lo que hace á su descendencia, parece ser que tuvo una hija que le au-

»xiliaba en sus tareas literarias, y un »hijo, músico apreciable de la orques»ta del teatro del Príncipe, que ya »fuera por seguir una costumbre fre»cuente en la vida teatral, ya por no »cargar con la nombradía literaria »unida al apellido, tuvo por oportu»no cambiarle, sumiéndose en la más »completa oscuridad.

»Lo que en resumen se sabe es que »D. Luciano Francisco Comella me»reció los aplausos del público por es»pacio de más de veinte años, á con»tar desde el último decenio del pa»sado siglo; que, según cierto autor, »*fué todo un hombre de bien y un hon»rado ciudadano, por más que como »escritor adquiriese tan mala fama*, y »que no obstante la larga serie de sus »repetidos triunfos en España y en el »extrangero, donde so representaron »varias de sus obras, arrastró una vi»da por demás desventurada».

»A continuación extracta el Sr. Silvela la anécdota de la muerte de Comella, de cuyo asunto hablaré más adelante.

»Estos datos, aunque vagos, servían para formar concepto de lo que fué en vida aquel popular dramaturgo. Más concretas son las noticias que aparecen en la biografía de Moratín inserta en el tomo II de la *Colección de autores españoles*.

»Hablando de *La comedia nueva* se dice:

»En el pedante D. Hermógenes se »creyó ver al abate don Cristóbal Cla»dera, en D. Serapio muchos asisten»tes al patio se miraron retratados, »y sobre todo el protagonista Don »Eleuterio Crispín de Andorra pre»sentaba numerosos puntos de con»tacto con D. Luciano Francisco Co»mella, natural de Vich, dramaturgo »infatigable, que trabajando á desta»jo apenas podía acudir á las necesi»dades de su numerosa familia. No »había sido Comella, como D. Eleu»terio paje de ningún consejero, pe»ro sí familiar y protegido desde su »niñez por un grande (1) que había »militado con su padre, y le acogió »en su orfandad, fomentando su apli»cación mal dirigida; no se casó de »secreto con ninguna marisabidilla »doncella de la casa, sino con una da»ma de su protectora, de la cual se »separó con este motivo; no le ayu»daba su mujer en componer come»dias, pero tenía una hija jorobadilla »(2) y muy lista, que versificaba de »repente y le servía de amanuense »á deshora de la noche hasta que se »caía de sueño y el candil se apagaba, »como sucedió muchas veces, mien»tras el inspirado poeta le estaba dic»tando desde la cama con los ojos cer»rados; por lo demás, era, igualmen»te que el fingido D. Eleuterio, hom»bre servicial con todo el mundo, de»seoso de acertar, si hubiesen valido »algún dinero los aciertos literarios, »mañoso, honrado á toda prueba, cré»dulo y tan dócil que da lástima el »ver que no hubiese topado con maes»tros mejores que D. Hermógenes, »con favorecedores tan juiciosos como »D. Pedro de Aguilar».

A continuación escribe el Sr. Cambronero los párrafos siguientes: *Comella y D. Santos* (Diez González, el sensor de teatros).—*Comella escritor de costumbres y poeta lírico* (3) *La Comedia nueva* con el curioso expe-

(1) Este debió ser el Marqués de Mortara, en cuya casa se representó la obra de Comella titulada *Cecilia*, tomando parte en el desempeño del drama los Marqueses del título citado, el propio D. Luciano y su esposa D.ª Teresa Beyermón.

El Marqués de Mortara habitaba en la calle del Prado en 1784, pues el Memorial literario de Julio de este año así nos lo dice al hacer relación de los adornos que habían puesto en sus casas las principales personas de Madrid con ocasión de las fiestas por el nacimiento de los Infantes gemelos.

En la *Guía de la Grandeza* de 1802 aparece la Excma. Sra. D.ª Rafaela Laso de la Vega, Marquesa de Mortara, viuda, habitando en la calle de la Reyna.

(2) Aquí se dice que la hija de Comella era *jorobada*; Moratín en una carta que se publica más adelante, la llama *tuerta*. ¿Es que Moratín empleó el vocablo en su acepción de *torcido*?. Entiendo que no, por que ya en el siglo pasado eran corrientes y usuales las interpretaciones que hoy damos á estas dos palabras; por lo tanto, siguiendo á Moratín, me inclino á creer que la hija de Comella era tuerta.

(3) Menciona el Sr. Cambronero el artículo de costumbres (publicado por Comella en el *Memorial Literario* de Noviembre de 1789) titulado *Viaje aéreo desde el Prado de Madrid hasta el valle de Cangas de Tineo* en cuyo artículo dice que en Cangas oyó cantar la siguiente copla:

Con corpiñu pardu
fué el primu á la corte
y agora diz que anda
llenu de galones
Tamba y tá
que me voy contigo, etc.

y como quiera que la copla la había oido también cantar en una *tonadilla* al actor Querol y á la actriz Polonia, le ocurre la duda de si la *tonadilla* «habrá llegado hasta el pueblo ó la copla se habrá venido á Madrid».

diente que se formó con motivo del *libelo infamatorio*, como decia D. Luciano con arta razón, y las razones que adujeron, Comella en su Memorial, D. Santos Diez y D. Miguel Manuel en un informe, el Corregidor Armona en sus oficios aprobando *La Comedia nueva*, etc. Después habla de la muerte de Comella en estos términos:

»Publicó el eminente musicógrafo D. Francisco Asenjo Barbieri un artículo, hace muchos años, relatando la muerte de Comella, y el señor don Manuel Silvela, en su ya citado discurso de ingreso en la Academia Española, mencionó el artículo, presentando su extracto en los siguientes términos:

»Así lo confirma la anécdota referida por el distinguido compositor »Barbieri, quien asegura que siendo »su padre director de escena y alcaide del teatro de la Cruz, y en ocasión en que buscaba á Comella para »que le escribiese el apropósito ó despropósito que había de titularse *La batalla de los Arapiles*, tuvo que registrar las márgenes todas del canal »del Manzanares, adonde D. Luciano »concurría con frecuencia para entregarse á la tranquila faena de la »pesca, más que por distracción y »entretenimiento, con el fin de proporcionarse el sustento, que no le »daban sus producciones literarias. »Añade más Barbieri, y esto contrista el alma, que era tal la miseria »del infortunado y flaco Comella, »que habiéndole propuesto tomar un »bocado en uno de los bodegones ó »ventorrillos próximos, y no hallando manjar más escojido que unos »empolvados y rancios arenques, sació en ellos su apetito con tal exceso, »que le produjeron una enfermedad, »término de su triste existencia, pero »no de sus triunfos, puesto que pudo »concluir su *Batalla de los Arapiles*, »obra póstuma, que, como función »de pólvora, alcanzó fugaz y estrepitoso éxito.»

»Este dato me sirvió para buscar la partida de defunción de Comella, pues habiéndose dado la batalla en 22 de Julio de 1812, la muerte de este escritor tuvo que ocurrir con posterioridad á esta fecha

»En efecto, en la parroquia de San Sebastián hallé el documento que perseguía, y que, copiado á la letra, dice así:

»Luciano Francisco Comella, de »edad como de sesenta años, viudo »de Josefa Salas, vivía calle de Santa »María; no recibió más sacramento »que el de la penitencia y extrema»unción y murió sin testar en 31 »de Diciembre de 1812. Se depositó »el cadáver en la iglesia hospital del »albergue de San Lorenzo y se le »enterró de limosna en el cementerio »extramuros de la puerta de Toledo.»

»Después de los triunfos dramáticos que alcanzó en España y en Italia, el infeliz Comella murió pobre y olvidado, se le enterró de limosna y su cadáver fué llevado al cementerio sin pompa ni aparato, ni séquito de amigos; quizás sin que sus hijos pudieran echar una mirada de despedida sobre la caja que en hombros de cuatro sepultureros desaparecía por el paseo de los Ocho Hilos, camino del puente de Toledo.

»Quise conocer la obra póstuma de Comella y mis investigaciones resultaron infructuosas. En Julio de 1813 se representó en el teatro del Príncipe un drama, creo que en un acto, titulado *La batalla de los Arapiles ó derrota de Marmont*, dedicado á Lord Welligton y escrito por don Francisco Garnier Gonzalez. No he hallado otro antecedente.

»La partida de defunción nos dice que era viudo de Josefa Salas, luego el muy pícaro se casó dos veces. No menciona á sus hijos, y esto puede proceder de que habían fallecido todos, ó de que se hubiera olvidado consignar el detalle, ó también que las segundas nupcias de D. Luciano hubiesen producido disenciones en la familia.

»No cabe duda de que Comella pasó una vida de privaciones y de miseria, como lo prueban la solicitud de 27 de Diciembre de 1789 pidiendo dinero al corregidor bajo pretexto de comprar obras para su estudio, el haber enterrado de limosna á su mujer en 1792 (1), y lo

(1) «Testamento de la mujer de Comella. —In dey nomine. Sépase por la presente declaración de pobre, como yo, D.ª María Teresa Beyermón, vecina de esta villa, casada con D. Luciano Francisco Comella, natural de la de Cifuentes, comprendida en el obispado de

que Barbieri nos cuenta en el episodio de los arenques.»

«Es decir que Comella, en el apogeo de su gloria, en 1792, cuando era el blanco de la sátira del autor de *La comedia nueva*, no tuvo recursos para abonar los gastos del entierro de la compañera de su vida: con esto basta para formarse idea de la penuria que el pobre sufrió durante su existencia. El año 92 lo señalaría ciertamente con piedra negra en el diario de su historia. No soy yo de los que menos se burlan de los despropósitos de Comella; pero al propio tiempo reconozco que si hubiese tenido medios suficientes para sostener las necesidades de su familia, habría escrito con más calma, y tal vez hubiera podido ser hasta un imitador de Moratín.»

«La sencillez, la espontaneidad y la verosimilitud que se descubren en esta relación me fuerzan á prestarle entero crédito. Aquel pobre hombre, que ayudado por su hija trabaja hasta las altas horas de la noche en miserable habitación á la luz de macilento candil, mueve á lástima y dulcifica el triste concepto que de su carácter y condiciones teníamos todos formado. La carencia de recursos para mantener á su mujer y á sus hijos le obliga á buscar en el teatro el pan nuestro de cada día, como lo hubiera buscado, pongo por caso, haciendo medias de punto de aguja. El fin no justifica los medios, pero los explica, y aquí una explicación vale tanto como una disculpa. Si Comella se hubiese concretado á escribir media docena de comedias en toda su vida, algo mejor fama tendría, aunque no buena del todo, porque no era de la madera de los grandes poetas dramáticos. Si le atribuyen fundadamente más de ciento treinta producciones entre dramas, comedias, sainetes y fines de fiesta, y esto hay que tenerlo en cuenta, por más que yo sé que no es poeta dramático el que escribe mucho, como Lope, ó siquiera como Bretón, sino el que escribe mucho y bueno, como Bretón y como Lope.

»En un impreso que parece referirse á 1806, publicado por Virella y Cassañes en *La ópera en Barcelona*, figura Comella como *director y poeta* de la compañía española que actuaba en el teatro de Santa Cruz de dicha ciudad. Corminas, en el *Suplemento á las memorids para ayudar á formar un diccionario crítico de escritores catalanes*, de Torres Amat, dice que Comella era licenciado, equivocación lamentable, y que se hallaba en Vich en 1808. Tambien traen alguna noticia de Comella los periódicos *La España y El Ancora*, y la *Historia de Vich*; pero no he podido consultar estas publicaciones por no hallarse en la Biblioteca Nacional.

»Respecto á los triunfos dramáticos de Comella en el extrangero, también los tuvo, y tales que alagarían su amor propio. Cuenta Moratín, en carta fechada en Nápoles á 3 de Febrero de 1794, que «habiendo resuelto S. M. siciliana asistir esta noche al espetáculo, ha mandado representar el *Federico*, de Comella» (1).

Sigüenza, hija legítima de D. Pablo Beyermón y de D.ª Luisa Ramírez, natural el primero de la ciudad de Bierna, en Alemania y la segunda de la villa de Navalmoral de Puja, hallándome gravemente enferma en cama..... declaro que me hallo pobre, sin bienes algunos, por lo que pido al párroco de San Sebastián, de donde es feligresa, la mande enterrar de limosna, pues carece de bienes. Pero si le tocase algo instituye por únicos y universales herederos á Joaquina, Rafaela, Luciano y Lope Comella Beyermón, sus cuatro hijos habidos en el matrimonio que contrajo con el referido D. Luciano Francisco Comella, mi marido. En Madrid á 16 de Agosto de 1792, siendo testigos Antonio Robles, Tomás Ramos, Luis Pérez, José Luis Ribera y José Majanto.—(Firma). Nota al márgen: Murió en 18 del mismo mes y año.»

«Partida de defunción de Joaquina Comella. —D.ª Joaquina Comella, de edad como de veintidos años, natural de esta corte, hija de Don Luciano Comella y de D.ª Teresa Bayermón, está ya difunta: vivía calle del Niño; recibió los Santos Sacramentos y murió en 25 de Noviembre de 1800, sin haber hecho disposición alguna testamentaria por hallarse bajo la patria potestad de su padre. Y se la enterró en público en esta iglesia parroquial. Dieron de fábrica dos ducados.»

Estos documentos, con otras noticias de Comella, los debo á la buena amistad del erudito escritor D. Emilio Cotarelo.

(1) La comedia *Federico II* no le pareció bien del todo al corregidor Armona, pues habiendo solicitado Comella una gratificación, puso aquella autoridad el siguiente decreto en la instancia ó memorial del suplicante:

«Madrid 30 de Junio de 1789.—Con atención á »lo que informa el contador D. Juan Lavi al mé»rito del drama que se está representando y á »dar auxilios á los ingenios que se aplican, pá»guense á Comella los 25 doblones que pretende »y procure mejorar la pieza en cuanto le parez»ca.—*Armona*».

Aquel corregidor amigo y protector de cómicos y poetas, concedía á Comella el premio de los 25 doblones; pero al mismo tiempo reconocía que la comedia era susceptible de mejora: luego los 25 doblones más que premio fueron una limósna.

«Esta obra tuvo aceptación en Italia, porque en otra carta de Florencia añade Moratín:

«Vi la comedia de *Federico II*, fielmente traducida del original, con todas sus misiones morales, con todas sus extravagancias y desaciertos, con todas aquellas pinturas de hambre calagurritana: se llenó el teatro y tuvo mucha aceptación. ¡Oh si Comella supiese que sus obras se declaman ya en las escenas de la docta Ausonia, qué dulce consolación no tendría!»

«En el invierno de 1793 á 1794 se hizo en Nápoles una traducción de la *Jacoba*, con el título de *Presto o tardi tutto si scopre, ovvero: Nanci e Tolmin*.

»En Roma vió Moratín representar los *Federicos* la *Jacoba* y otras, y en la concurrencia y los aplausos con que el público las favoreció, conoció demasiado *que no reinaba el gusto ático en la moderna Roma*.

»Censura con dureza las ridículas aficiones del público italiano, y estas censuras sirven en cierto modo de desagravio á nuestro D. Luciano. Habla Moratín:

«Sin embargo de que los mencionados autores (Alfieri, Goldoni, el Marqués Albergati, Willi, Tomassini y Rossi) y algún otro de menor nombre sean los que hayan manifestado mas gusto é inteligencia en el arte, no son sus obras las que con más frecuencia se representan. Italia tiene sus Zavalas, Comellas y Moncines que abastecen los teatros de comedias hechas en cuatro días *vita Minervà*, donde no hay asomo de ingenio, de regularidad ni cultura».

«Cita luego como malos á Camilo Federici, Cayetano Fiorio y Andorfati, cómico hambriento, lleno de hijos y necesidades: éste hizo comedias á porrillo, que se han representado é impreso, y á él se deben las traducciones de los *Federicos*, *Carlos XII*, *Jacoba*, *Los falsos hombres de bien* y otras piezas de nuestros autores de fines del siglo XVIII, que eran en tiempo de Moratín las que más se aplaudían en Italia (1).

Relatando la representación de *Le vertigini del secolo*, que vió en el teatro de Verona, dice de la comedia:

«En ella no hay más personajes de carne y hueso que un marido á la moderna, su mujer y una criada; los demás eran *la Alegoria*, *la Miseria*, *el Delito*, *la Esperanza*, *el Amor platónico*, *el Amor glorioso*, *el Amor humilde*, *las Deudas*, *la Soberbia*, *el Capricho*, *la Moda*, *la Sátira*, *el Cumplimiento*, etc. No hay para que cansarse en ponderar las extravagancias y absurdos de tal comedión; el pobre público las sufria sin atreverse á reir ni á llorar: yo hube de salirme antes de la suspirada catástrofe. ¡Y esto se representa en la patria de Maffei! Comella, en todo su frenesí, no escribiría jamás embrollo más necio.»

»No nos disculpa que en Italia el mal gustó se enseñorease como en casa propia dominando con tiránica opresión á público y poetas; pero en cierto modo sirve de lenitivo á nuestras penas literarias la consideración de que no poseíamos nosotros la exclusiva, y si el Rey de Sicilia experimentaba complacencia en oir representar el *Federico*, de Comella, ¿qué mucho que los vecinos del Barquillo y Lavapiés, de Maravillas y el Rastro aplaudiesen las interesantes aunque inverosímiles escenas de *La moscovita sensible Cristobal Colón* y *La Judit Castellana*?

«Respecto del mal gusto, dice el Sr. Cánovas del Castillo en su discurso de contestación al ya citado de D. Manuel Silvela:

«Nuestros caudillos clásicos del pasado siglo pretendieron acabar hasta con el mal gusto en las comedias, siendo, sin disputa, el teatro donde tengo por más imposible que desaparezca, en ningún tiempo ni nación alguna. ¿De qué aberraciones, de qué ridiculeces, de qué escándolos no se ha hecho reo, por ejemplo, el teatro francés contem-

(1) Entre las muchas comedias malas que Moratín vió representar en Italia, menciona las siguientes.

Il medico notturno con Pulcinella cieco e muto per la fame.
Pulcinella protetto dalla fata Seraffineta.
Il gran Bernardo del Carpio.
Il gran mago Aristone.
Se parlo son Pietra, con Pulcinella, asino imaginario. Con este título hay dos comedias distintas: una es de Gozzi; la vió Moratín en Mantua, y nos cuenta que en ella salen dos palomas que hablan.

»poráneo, y eso en medio de la uni-»versal prosperidad y del florecimien-»to de todas las ciencias, letras y ar-»tes? Sin ir más lejos, señores, ¿no »sería torpe injuria á vuestro saber, »y también injusticia grande para la »Nación entera, medir hoy el gusto »literario de España por la mala cali-»dad del mayor número de piezas que »vemos representarse diariamente? »¿Tan seguro es que falten *Comellas* »en el teatro español contemporáneo? »Defiéndese más fácilmente el buen »gusto en los libros de prosa y verso; »porque al menos son personas que »saben leer, y tienen afición á leer »siquiera quienes los compran; pero »en el teatro basta para salvar y aun »sostener una obra con que acierte á »contentar su autor los instintos del »mucho número de personas, aunque »todas sean groserísimas. Moratín de-»bía de recelar algo de esto, supuesto »que, al cabo y al fin, aspiraba á que »fuese la autoridad civil, no el públi-»co, quien eligiese el caudal de come-»dias que se había de representar

»Los críticos que han pretendido »convertir en un placer delicado y »sublime la asistencia al teatro, como »Luzán, Montiano, Nasarre ó Mora-»tín, querían, por lo mismo, una quí-»mera. Deberían contentarse con de-»sear que entre muchas comedias »malas y afeadas por el mal gusto, »dejase ver la escena, de vez en »cuando, alguna que otra buena co-»media; que es con lo que, á la pos-»tre, tenemos todos que conten-»tarnos »

«Esto que decía D. Antonio Cánovas del Castillo en 1871, pudiera repetirlo al presente con mayor razón. El mal gusto no ha desaparecido de nuestra escena, y se acentúa, perdóname, lector, el galicismo, en la época actual con caracteres y circunstancias agravantes de que no adolecía durante los últimos años del pasado siglo; porque Comella, Moncín, Zavala, Ramírez de Arellano y otros, por tradición y por rutina, siguieron una escuela que tenía por base sostener el interés del público mediante la combinación de incidentes. Nuevo entonces el sistema de decoraciones con aparato, procuraban halagar el sentido de la vista presentando las variadas imitaciones de bosque, palacio, campamento, ciudad arruinada ó muelle de un puerto; la comedia era una distracción sin objetivo, amenizada necesariamente, y no se eche esto en olvido, con las *loas* de empezar, los *sainetes*, los *entremeses* y las *tonadillas* »

A continuación presenta el señor Cambronero el *Catálogo razonado de las obras de Comella* del cual sólo extractaré las noticias que tengan relación con la música, aumentándolas con las mías particulares.

Cromwell, tragedia en un acto. Data del año 1786. Tiene música sin autor conocido.

Los amantes desgraciados ó Los amantes de Teruel, escena trágico-lírica

He visto y hojeado el libro de la tal escena trágico-lírica (escrita en romance endecasílabo en *eo*) con saladísimas acotaciones *ad usum* del pobre músico. En el libro no hay pié de imprenta ni año: sin embargo la imprenta es de Madrid como se deduce de la librería de la Viuda é hijo de Quiroga, que figura al fin.

Ferreira, Laserna, Carnicer y algún otro, musicaron este asunto. Ferreira y Laserna el inventado por Comella. No hay *arias* ni *duos* en la *escena trágico-lírica* sinó una «melopea contínua de la orquesta que acompaña la recitación» de los tres únicos personajes parlantes (*D.ª Isabel*, señora María del Rosario; *D.ª Elena*, señora Francisca Laborda; *D. Diego*, señor Joseph Huerta.) Los demás y hasta el marido de *D.ª Isabel* (*Don Juan*) que acaba de casarse, no hablan. Las acotaciones son como he dicho, saladísimas; «la música en un piano armonioso de clarinetes y fagotes expresará estos (ó los otros) afectos.» Mientras *D.ª Elena* registra unos papeles y un retrato, «la orquesta toca un período análogo á la situación.» Y así por el estilo.

Doña Inés de Castro, diálogo trágico (según escribió primeramente Comella), *escena trágico-lírica* (según corrigió después.) El informe del Censor de teatros, D. Santos Diez, data de 29 de Septiembre de 1791.

La música es del tonadillero don Blas Laserna.

La Cecilia, drama en dos actos, primera parte, Según el Sr. Cotarelo,

gran ilustrador de nuestro Teatro dramático y lírico-dramático, esta primera parte se representó en el Teatro del Príncipe en 14 de Julio de 1786 y corre impresa en 1789 Se ejecutó en casa de los Marqueses de Mortara, y Comellas hizo uno de los papeles.

Tiene música de Laserna

La Cecilia tiene segunda y tercera parte. Titúlase ésta: *Cecilia viuda* De la segunda no se tienen noticias.

El dichoso arrepentimiento, drama en dos actos. La aprobación del Censor de teatros data de 1.° de Agosto de 1790.

La música es de D. Pablo de Moral.

La esclava del Negro Ponto, drama. Tiene música de autor desconocido.

El estatuario griego, drama en dos actos. Tiene música. La censura no se despachó hasta 1800. Primeramente se tituló *La Eudoxia* y constaba de un sólo acto.

Federico II, rey de Prusia, drama en tres actos. La censura es del año 1788.

Hay otro *Federico* entre los dramas heróicos y otro entre las comedias, formando tres partes que son:

Federico II, rey de Prusia, música de D. Pablo Esteve y Grimau. Se estrenó en 1788.

Federico II en el campo de Torgan, música de D. Mariano de Bustos, en 1789.

Federico II en Gratz, música de don Bernardo Álvarez Acero, en 1792.

El hombre singular ó Isabel I de Rusia, drama en dos actos, representado en 4 de Noviembre de 1795.

Música de D. Blas Laserna.

Pedro el Grande, Czar de Moscovia, drama en tres actos. La licencia de representación es de 6 de Junio de 1796. Música de D. Manuel Quijaño.

Sedecias ó la destrucción de Jerusalén, drama sacro en dos actos.

La obra tiene varios números de música (de autor desconocido), que le dan el caracter de una verdadera zarzuela. La censura es de D. Casiano Pellicer (16 Marzo 1805) y á lo que parece se estrenó en los Caños del Peral.

Asdrubal, drama trágico en un acto por..... Hay libro impreso (s. a. ni l. de imp.)

Personas y actores: *Asdrubal*, Antonio Robles.—*Sofronia, su esposa*, María del Rosario.—*Escipión, capitán*, Josef Huerta.

La música toma parte en la acción con melopeas que... es de suponer, serían adecuadas: batallas imitadas por la orquesta: compases de *andante* que anuncian la salida de *Sofronia:* música «que imita los golpes del ariete» y así por el estilo.

La censura es de Noviembre 17 de 1793. Ignoro de quien es la música.

Cadma y Sinoris, drama trágico en un acto. Tiene música. *El mayor rival de Roma, Biriceto*, drama trágico en un acto. La censura corresponde á 1798. Tiene música.

Séneca y Paulina, drama trágico en un acto. Del mismo año. Tiene música.

Alejandro de Oxidraca, drama heróico en dos actos. La censura dada del 1794. La obra tiene música.

Catalina segunda, Emperatriz de Rusia, drama heróico en tres actos. El decreto permitiendo la representación de esta obra data de 17 Octubre 1797. La obra tiene música de D. Pablo del Moral.

El fénix de los criados, ó María Teresa de Austria, drama heróico en tres actos, representado por la compañía de Manuel Martinez en la Pascua de Pentecostés del año 1791, según lo reza el ejemplar impreso. La música de esta obra es del maestro D. Pablo del Moral.

Psiquis y Cupido, drama heróico en un acto. Tiene música.

Empieza el coro:

Con dulces cánticos
en monte y prado, etc.

La licencia de representación data de Septiembre de 1793.

Entre los *Melodramas* con música figuran:

Andrómaca, melodrama trágico en un acto. En el final de la primera acotación del ejemplar manuscrito se lee: «Cesa la música, que habrá expresado *todas* las pasiones de Andrómaca.» Leido en buen castellano significa pedir cotufas al golfo.

Hércules y Deyanira, melodrama trágico en un acto. Música del tonadillero Laserna.

La censura es de 1796.

El negro sensible, melodrama en un acto. Tiene música.

¡Lástima que no sea conocido el nombre del precursor de Wagner á quien Comella exigía en el melodrama trágico en dos actos *Sofonisba, nada más* que esto que entresaco de las anotaciones:

«Período largo de música que *manifiesta:* primero *la sorpresa* de *Galusa* y después *los deseos* que tiene de saber *lo que hace Manisina.*»

«Se asusta *Galusa*, y la orquesta *manifiesta su terror* en tres compases de música,» ni uno más, ni uno menos.

«Música *de suspensión* que indique la cautela con que *Masinisa* está examinando la entrada del palacio.»

«Un compás de música que imite un suspiro.»

«Breve periodo de música que manifieste el deseo que *Masinisa* tiene de librar á *Sofonisba.*»

La censura es del 1795.

Figuran entre las *Comedias:*

El aburrido, en tres actos. La música es de Laserna.

El buen labrador, comedia en cuatro actos. Música de D. Pablo del Moral.

Cristóbal Colón, comedia en tres actos. Data del año 1790 La música es de D. Bernardo Alvarez Acero.

Ino y Neifile, comedia en dos actos Data del 1797. La música es de D. Blas Laserna.

El abuelo y la nieta. Tiene música de Laserna. La obra data del año 1792. Hay edición de Barcelona con fecha equivocada, 1778 en vez de 1798.

El amor al dote, pieza de música en dos actos, (1798). No se de quien es la música.

La fingida enferma por amor, pieza de música en dos actos. Parece traducción italiana. Data del 1797.

La niña desdeñosa, drama de música en 1 acto. Se representó en 1794.

La novia impaciente. Tiene música de D. Blas Laserna.

El pueblo feliz, comedia en cuatro actos, representada por la compañía de Manuel Martínez el día 9 de Septiembre de 1783. Música de D. Pablo Esteve.

La razón todo lo vence, comedia en cuatro actos. Música de D. Pablo del Moral.

La tornaboda de moda, comedia en tres actos. Música de Laserna.

Entre las *comedias heróicas*, con música, cuéntanse las siguientes:

Alcestes, en tres actos. Música de Moral.

La Judit castellana, en tres actos. Música de Moral.

Las pruebas de la virtud. Luis XVI el Grande. Música del maestro Rosales. Representada el 4 de Noviembre de 1789.

El puerto de Flandes, pieza nueva de música, en un acto, (1781).

El retrato, zarzuela en un acto, (1786).

Entre las *óperas* figuran éstas:

Las astucias amorosas, ópera bufa traducida del italiano al español. Mazzoni (1754), Paisiello (1773), Mortellari (1775) y Paer (1804), pusieron en música el mismo argumento.

El Avaro. Drama jocoso en música en dos actos arreglado libremente del teatro italiano al español por ..... que á los años de Nuestra Señora Augusta Soberana, executó la Compañía del Sr. Luis Navarro, el día 9 de Diciembre de 1796. (Cantaron la Loronza Correa, Mariano Querol, Vicente Sánchez, Joaquina Arteaga, Sebastián Brignole, Manuela Correa y Josef García).

S. a. ni pie de imprenta (Madrid).

Inútil averiguar de que libreto de óperas del mismo título de Anfossi, Sarti y otras echó mano el buen Comella para enjaretar su traducción.

Loa *Esclavos felices*, ópera séria en un acto, por.....

Personajes y actores:

Muley, Dey (sic) *de Argel,* — Vicente García.
Alí, su hijo,—Vicente Sánchez.
D. Alfonso, esclavo, esposo de, — Antonia Prado.
D.ª Elvira, esclava,—Lorenza Correa.
Acem, corsario,—Tomás Ramos.
Esclavas, esclavos, moros, etc.

Hay libreto impreso, s. imp., año, ni lugar.

La escuela de los celosos, ópera bufa en dos actos traducida de *La scuole de' gelosi*, música de Salieri, estrenada en Milán el año 1779. Hay libreto impreso, s a. ¿Madrid?, im-

prenta de Cruzado. La representaron Lorenza Correa, Joaquina Arteaga, etc. Ejecutada por la compañía de Luis Navarro.

La cifra, ópera jocosa en dos actos. Es traducción de la ópera italiana del mismo título, música de Salieri, representada en Viena en 1789. Hay libro impreso: Madrid MDCCXCIX, oficina de Antonio y José Cruzado. Ejecutada por la compañía de Luis Navarro.

La Nina, ópera joco-séria en dos actos, traducida libremente y arreglada del italiano al español por..... que ha de representarse por la Compañía del Sr. Francisco Ramos, el día 9 de Diciembre de 1795, en celebridad del feliz cumpleaños de la Reina Nuestra Señora. (La cantaron Antonia Prado, Vicente Camas, Sebastián Briñoli, Mariano Marquez, Vicente Laporta y Tomás Ramos.

S. a. ni pie de imprenta (Madrid).

Nina es una adaptación en versos castellanos á la ópera *Nina ó la Pazza per amore*, de Paisiello, cuyo asunto entresacó el desconocido *parolier* italiano de la pieza francesa de Marsollier *Nina ou la folle par amour*.

El tirano de Ormuz, ópera séria en un acto. Data del 1793.

Figuran entre los *sainetes* los siguientes:

El alcalde proyectista ó reformador. Data del año 1790. Tiene música de Rosales y Monreal.

La burla de las modas. La censura es de 2 de Noviembre de 1799. Tiene música. Corre impreso este sainete con el título de *Las pelucas de las damas*.

El burlado por sí mismo. Data del año 1790. Tiene música de D. Bernardo Alvarez Acero.

Los celos aparentes. La aprobación es de 24 Julio de 1793. La música es de D. Pablo Esteve.

Los dos tutores, sainete para las mujeres de la compañía de Manuel Martínez. Data de 7 de Febrero de 1791. La música es de D. Pablo del Moral.

El estudiante en la feria. Tiene música de autor desconocido.

El tabernero burlado, (1790). Música de Moral.

La vieja enamorada, (1793). Música de Laserna.

Entre los *Fines de Fiesta*, figuran estos:

El ardid militar, (1793). Tiene música de autor desconocido.

El baile deshecho y Juan de la Enreda, (1795). Tiene música.

El corralón, (1792) Música de Laserna.

El premio, (1789) Música de autor desconocido.

Y finalmente, los siguientes *dramas en música:*

El matrimonio secreto, drama en música, en dos actos, traducido libremente del italiano al español.

He visto edición del libro s. a. l. ni imp.

Por supuesto es traducción de la ópera de Cimarosa (libreto de Bertatti) *Il matrimonio segreto*, (representada por primera vez en Viena en 1792) aprovechando los *cantabiles* y dialogando los *recitativos*.

En *Siquis y Cupido*, drama heróico en un acto, hay parte de música para coro. Ignoro quien la compuso. Tambien hay música en los intermedios del drama trágico *Asdrubal*, y lo mismo en *El ardid militar*.

Comellas (Dolores)

De Puerto Príncipe, hija de don José Comellas, «pianista sumamente delicada y correcta»—según D. Serafín Ramirez, *La Habana Artística*—«ha tocado mucho en público y hace años que vive en Nueva York.»

Comellas (José)

«De Barcelona. Profesor de piano y canto Vivió algunos años en Puerto Príncipe. Después se estableció en esta capital y contribuyó mucho al realce de las brillantes fiestas de Santa Cecilia.» (S. Ramirez, *La Habana Artística.*)

Comellas (José)

De Mahón Violinista y director de orquesta. En 1839 desempeñaba la plaza de director de orquesta en el teatro Principal, de Valencia.

Comellas (José)

Hermano de D.ª Dolores é hijo de D. José Comellas. «Pianista de gran ejecución—dice D. Serafín Rami-

rez—« excelente músico y compositor para su instrumento, sinó de originalidad, de mucha corrección al menos. Ha vivido muchos años en Leipzicg donde perfeccionó sus estudios, y después en los Estados Unidos donde gozó de gran reputación..... Sin su exagerada modestia, Comellas habría figurado doblemente. Fué, por otra parte, amigo constante, noble y sincero. Murió en esta ciudad (la Habana) el 9 de Febrero de 1888.»

Comellas (Onofre)

Director de orquesta como su padre, D. José Comellas, natural de Mahón. Funcionó en el teatro del Circo, de Madrid, durante los años 1850 hasta 1853.

Comelles (Salvador)

En una nota del titulado *Llibre vert* de Vilafranca del Panadés al hablar de la entrada de Felipe II en aquella población, se lee: «Ne foren fetes cobles ó romans per Salvador Comelles apotecari de la present vila.»

Comeres (Manuel)

El Licenciado Mosen Manuel Comeres, natural de Alicante, en vista del memorial por él presentado, solicitando la plaza vacante de maestro de la capilla de San Nicolás de dicha población, después de acreditar haber sido propuesto en segundo lugar de la terna de opositores aprobados por el tribunal formado para presidir las últimas oposiciones al magisterio de la Metropolitana iglesia de Valencia, fué nombrado en 23 de Abril de 1723 M de C. de dicha capilla de San Nicolás, en cuyo cargo sucedió al maestro Mosen Isidro Escorihuela. Desempeñó el magisterio durante cuarenta años En 22 de Noviembre de 1762, fundado en su mucha edad y achaques, que le habian dejado paralítico de un lado, elevó un memorial al Cabildo de la Ciudad rogando le substituyera,—como así se acordó,—el contralto de la capilla, después maestro, Mosen Gabriel Aznar. Renunció después al cargo si bien percibiendo la dotación de maestro, hasta su fallecimiento. Fué enterrado en la Iglesia de San Nicolás, el 19 de Enero de 1764.

En el Arch. de dicha iglesia,— según D. Ernesto Villar Miralles, en su *Alicante artístico-musical*, — se conservan las siguientes obras suyas:

1) Dos *Villancicos* de Kalenda, á 4, viols. y bajo cifrado.
2) Dos *Salmos Dixit Dominus*, á id. id.
3) *Lauda Jerusalem*, á id. id.
4) *Misa* á 4 voces y fabordón.
5) *Lætatus sum*, á 4, viols. y bajo, (1733).
6) *Credidi*, á id id , (1737).
7) Responsorio *Domine secundum*, á 4, alternando con el canto llano, (1747).

Cómes (Angela)

Hermana de Juan Bta. Comes. Vid. la biografía de éste y el señalamiento dedicado á Cómes (Gerónima).

Cómes (Bartolomé)

Maestro de quien no se tienen más noticias que la de hallarse incluído su nombre y apellido en el índice de una rarísima colección de 259 motetes á 4, 5, 6, 7 y 8 voces de autores de los siglos XV y XVI. Titúlase la colección indicada:

Evangelia dominicorum et festorum dierum musicis pulcherimé comprehensa et ornata, continens historias et doctrinam, quæ in Ecclesia proponi solet, etc. Noribergæ, in off. Jo Montani et Vlr. Neuberi, 1554 - 1556. Cinco libretas en 4.° apaisadas que corresponden á las partes vocales *Discantus, altus, tenor, bassus, vagans*. Los 259 forman seis tomos. Bartolomé Cómes y Cristóbal Morales, son los únicos autores españoles que figuran en la colección.

Cómes (Gerónima)

Gerónima Cómes y Angela Cómes, fueron hermanas del célebre maestro Juan Bautista del mismo apellido, según consta en la declaración de herederos que hizo éste en su testamento. Aunque ageno á este libro el dato que voy á consignar, según el Sr. Vilanova y Pizcueta, en su *Biografía de Juan de Juanes* (Valencia, Pascual Aguilar, 1884), «Vicente Juan Macip, llamado vulgarmente Juan de Juanes, (1523-1579), casó, se ignora la fecha, con Gerónima Cómes,» *(sic*, escribe Pizcueta), «parienta, (hermana), del célebre músi-

co, del cual se ejecutan aun algunas composiciones en las iglesias de Valencia... . En lo que toca al casamiento de Juan de Juanes, escribe en otra parte, deciase que su mujer era hermana del músico Juan B. Comes (*sic*), pero esto es inexacto, porque el citado artista floreció en el siglo XVII, tomando posesión en 1628 de la plaza de Maestro de Capilla del Colegio del Patriarca. No rechazo del todo la opinión de que fueran parientes.»

Comprobando este dato con el que se consigna en la biografía de Cómes, (Juan Bautista), se vendrá en conocimiento de que Gerónima fué realmente hermana del célebre maestro.

Cómes (Jerónimo)

Sobrino quizá, de Juan B.ª Cómes. Durante la vacante del magisterio de Orihuela por muerte ó dejación de Guevara (1650) Jerónimo Cómes,—según se lee en actas capitulares de aquel cabildo,—«escribió desde Valencia pidiendo se le confiriese la plaza. Se le contestó que la provisión pertenecia al Obispo y que, estando vacante el obispado, podía venir, si queria, con una capellanía de número y encargarse del magisterio hasta que viniese (¿?) el Obispo y se hiciese la oposición. Aceptó y vino en 1651, y el Cabildo le cumplió lo prometido. Obtuvo por bula el magisterio y tomó posesión en 12 Julio de 1653. En 13 Julio de 1676 pidió y obtuvo la jubilación dejándole parte de la rentas y la otra parte y otros emolumento, se consignaron al que le substituyó, D. Roque Montserrat».

En el Arch. de dicha Cat. existen algunas obras del maestro Jerónimo Cómes.

Cómes (Juan Bautista)

El nombre de este insigne maestro pasará á la posteridad gracias al celo, entusiasmo é ímproba labor del nunca bastantemente elogiado colector de sus obras, el eximio ex-maestro de Cap. de la Cat. de Valencia, hoy monje benedictino del cenobio de Montserrat (Cataluña). Con verdadero celo de sacerdote y amor de artista escogió, puso en partitura é ilustró aquella magna colección de obras honra de la escuela valenciana y del arte español (1). En el artículo que dedicaré al colector he de contar todas las peripecias de esta publicación: aquí solo me resta ceder la palabra al ilustrador de Cómes, extractando la Biografía que figura al frente de la edición.

«El Maestro Cómes nació en la ciudad de Valencia del Cid el último día del mes de Febrero del año de 1568, y fué bautizado en la parroquial Iglesia de la Santísima Cruz. Su primer paso en la carrera musical, fué servir una plaza de infantillo ó tiple en la Santa Iglesia Cat. de la misma ciudad.... Recibió su educación artística y moral en el Colegio de *Seises* ó infantillos de Valencia, costeado y sostenido por el M. I. Cabildo Catedral, y bajo la inmediata dirección del notable M. de Cap., D. Juan Gínés Pérez, quien desempeñó dicho cargo junto con el de director del Colegio, que le era inherente, desde 1581 á 1595.... No hemos podido adquirír ningún dato acerca de los adelantos y primeros pasos en la brillante carrera música de Cómes....Ningun rastro queda hasta que se nos presenta ordenado *in sacris* y M. de Cap. de la Cat. de Lérida, cuyo cargo desempeñó, sin que podamos decir cuánto tiempo».

«Por aquel entonces era Prelado de la Archidiócesis de Valencia el Beato Patriarca Juan de Ribera, y acababa de fundar su insigne Colegio de *Corpus Christi* ... Como el objeto del Beato Patriarca era perpetuar inalterable el culto solemnísimo que fundaba, dotó á su Iglesia de todo lo necesario para sostener una Capilla de Música ... Ya debia ser muy conocido el indisputable mérito del maestro Cómes, y su fama bastante extendida, cuando el Beato Patriarca consiguió sacarlo de Lérida y ponerle al frente de la Capilla de música de su Colegio,

(1) *Obras musicales del insigne Maestro español del siglo* XVII *Juan Bautista Cómes, escogidas, puestas en partitura é ilustradas por Don Juan Bautista Guzmán, presbítero y maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Valencia. Publicadas de Real Orden.*—Madrid Imprenta del Colegio Nacional de sordo-mudos y de ciegos, 1888, dos vols. en fol. de XX.—186, y 137 págs. respectivamente.

lo que tuvo efecto en el año 1605, cuyo cargo ejerció hasta después de la muerte del fundador.... Para que se conozca como juzgaba el Beato Patriarca al maestro Cómes, nos permitiremos referir una anécdota.

»Al ejecutarse por primera vez una de las admirables composiciones del maestro Cómes en el Colegio Patriarcal, hallábase presente, como regularmente sucedía en todas las funciones, el fundador de la casa: y terminada la función, preguntóleel maestro si era de su agrado lo que se acababa de cantar: mereciendo oir de labios de tan venerable Prelado, «que estaba satisfecho de la obra, pero que deseaba le pesara un poco más la mano al llevar el compás»; y diciendo estas palabras se quitó el anillo que llevaba y lo puso en la mano del maestro.....

»El día 6 de Enero de 1611 entregó su alma á Dios el Beato Patriarca Juan de Ribera, y á su muerte compuso el maestro Cómes, el motete á seis voces: *Si morte præoccupatus fuerit, justus, in refrigerio erit*, encabezado con esta inscripción: *Ad mortem Reverendissimi Archiepiscopi Valentini, et Patriarchæ Antioquiæ, Domini Joanni a Ribera*.

»Después de la muerte del Beato Patriarca, continuó el maestro Cómes al frente de la Capilla del Colegio hasta que en 20 de Abril de 1613 fué nombrado M. de Cap. de la Santa Iglesia Cat. de Valencia, por muerte del que la desempeñaba, D. Jerónimo Felipe No consta que esta provisión se hiciera mediante oposición ni ejercicios de prueba, sino que el Cabildo Catedral convencido de la gran adquisición que hacía al nombrar M. de Cap á Cómes, hace constar en su acta las razones que tuvo para nombrarle: *Attenta illius habilitate, peritia, idoneitate et celebritate qua pollet;* y nos place hacer constar que en la misma acta se expresa haberse obtenido satisfactorias informaciones de *vita et moribus*.

»..... En 1619 cesó, porque su fama no podía quedar encerrada dentro de los muros de Valencia; y la Magestad Real quiso llevarle á su Capilla donde el culto se prestaba con la pompa propia de los Reyes Católicos de España: así es que en 26 de Enero del citado año fué nombrado por Real Cédula, *Teniente* ó sea *segundo maestro de la Real Capilla*, cuyo cargo desempeñó puntualmente. Asimismo consta en los libros de asiento de Palacio, donde se dice textualmente: «A Juan Bautista Cómes, Teniente »de Maestro de Capilla, fué S. M. ser»vido de hacer merced de una plaza »de Borgoña, demás de la que tenía, »con el goce desde primeros de Octu»bre de 1672.» (1) Esto mismo prueba, bien claramente, el aprecio y estima que Su Magestad Católica

(1) Y se añade en dicho documento: «como parece por el libro de asientos del tiempo que fué Grefier, Carlos, Sigoney *Arch de Palacio.— Felipe IV. Casa, Legajo 37 antiguo.)* Según certificaciones originales del Capellán Mayor de Palacio, relativas á los capellanes y cantores de S. M. que tienen gajes por la Casa de Castilla, los cuales sugetos habian servido y sirven con puntualidad sus destinos, consta entre ellos el maestro Juan Bautista Cómes con fechas de Madrid, 25 de Febrero de 1627; id 17 de Noviembre de 1627; y 1.º de Abril de 1629; con la particularidad de que de estas tres certificaciones en las dos primeras no se hace mención de otro maestro que de Cómes, y sólo en la tercera se cita antes de él, al maestro Mateo Romero.

He aquí la documentación relativa á todos estos extremos

«Mayordomo y Contador de la despensa y raciones de mi casa sabed que yo e hecho merced (como por la presente la hago) á Juan Baptista de Cómes á quien é mandado recebir por teniente de maestro de mi capilla de ducientos ducados que valen setenta y cinco mil maravedís de ayuda de costa en cada un año hasta que se le haga otra merced equivalente de qualquier calidad que sea yo os mando que desde primero de Enero de el año pasado de mil y seiscientos diez y ocho en adelante libreis y hagais pagar al dicho Juan Baptista Cómes los dichos ducientos ducados en cada un año (sirviendo en la dicha mi capilla, y hasta que como dicho es le haga la dicha merced) en las nominas y en el pagador de mi casa á los tiempos segun y como libraredes á los demas mis criados de ellas las semejantes mercedes que de mi tienen | mostrando certificacion de mi capellan mayor de como el dicho Juan Baptista Cómes a servido en la dicha mi capilla y fe de mi secretario que eso fuere de mi patronadgo real de como no se le a hecho la dicha merced y asentad el traslado de esta mi cedula en mis libros que teneis y esta original sobreescripta y librada de vosotros volved al dicho Juan Baptista Cómes para que la tenga y lo en ella contenido aya efecto, fecha en el Pardo á 26 de Enero de 1619 años= *Yo El Rey*=Por mandado de el Rey nuestro señor, *Jorge de Tovar*=»

Consta que Cómes, por mano de su apoderado Sebastian de Ayllon, cobró en 12 de Julio de 1622, 35000 maravedís, del medio año, y luego en Enero de 1623 el mismo Ayllon otros 35000 maravedís.

En Enero del 23 firma Cómes el recibo de 200 reales que se le dieron de socorro y á buena cuenta.

En 8 de Mayo de 23 y 11 de Junio de id. sigue cobrando el apoderado Ayllon.

En 11 de Julio de 1623, 9 de Agosto, 1.º de Septiembre, 16 de Octubre, 3 de Noviembre y

hacía del célebre maestro. Allí permaneció hasta que el día 29 de Junio de 1628 fué nombrado segunda vez maestro de Capilla del Colegio de *Corpus Christi*, cuyo cargo no comenzó á ejercer hasta el mes de Maye de 1629.

»..... No permanece mucho tiempo en esta plaza, porque el Cabildo Catedral que conoció antes el mérito de Cómes, no perdonó medio para reivindicar esta preciosa batuta en favor del culto de la Santa Iglesia: así es, que en Octubre de 1632, fué nombrado segunda vez M. de Cap. de la Cat. Porque son notables las palabras que usa el Ilmo. Cabildo al acordar este nombramiento, no queremos omitirlas. Dice que al nombrar los capitulares al maestro Cómes para el magisterio de Cap. lo hacen: *Unanimes et conformes et nemine discrepante, quia ut est notorium, est multum habilis et idoneus ac valde necesarius ad dictum munus et officium inserviendum,* etc.

»Habiendo llegado el maestro Cómes á la decrepitud y cumplidos los setenta años, quiso el Cabildo demostrarle el aprecio en que tenía sus méritos y servicios, y en su virtud acordó aumentarle los honorarios y disminuirle el trabajo, decretándolo así, en su acta de 9 de Junin de 1638: *Unanimes et concordes et nemine discrepante, per vota sacrata, more solito, attentis ipsius servitiis, habilitate et persona..... juste ac digne,* etc. En su consecuencia quedó encargado de la educación de los infantillos y disciplina del Colegio el contralto don Francisco Navarro, quien sucedió en el magisterio á Cómes, después de su muerte.

»Falleció este insigne autor y clásico maestro, el día 5 de Enero del año 1643, á los 73 años de edad, habiendo recibido los Santos Sacramentos, y dando verdadero ejemplo de buen Sacerdote en este último trance de su vida Tres dias antes de su muerte hizo testamento ante el notario Francés Morales..... Su cuerpo fué enterrado en el panteón ó vaso de los Sacerdotes, en la misma Santa Iglesia Cat., al siguiente día por la tarde.»

Revela gran modestia una de las cláusulas testamentarias, que copiada á la letra dice así: «*Item vull ordene emane* que per quant lo molt Iltre. Cabildo de la Çeu de la present Ciutat de Valensia mete bestretes aconte de mos salaris, cent lliures lo dit molt Iltre. Cabildo se entregue de tots los papers que yo tinch de cant y treballats per mi ab molt cuidado y diligencia axi en llati com en romans los cuals sont de molta utilitat al mol Iltre. Cabildo y que entregats que sien aquells lo dit molt Iltre. Cabildo los faça veure y regonexer á persones practiques en materia de cant y que dites persones estimen lo que podrán valer dits papers y feta dita estima y valor lo molt Iltre. Cabildo se pague en primer loc de dites cent lliures que me te bestretes ó alló que será y lo que sobrare odone y entregue als hereus meus daball escrits (1). Supp. com supplique molt encaridament al dit molt Iltre. Cabildo tinga per be dependre dits papers perque com tinch dit confie han de ser de molta utilitat pera el servici de Deu nostre Señor en la dita Çeu per ser aquells de molta importancia y que ab aquest intent los atreballat ab molt cuidado axi la molta afisió que he tengut etinch a dita Çeu per auerme criat desde chich en aquella y ser tambe yo fill de Valensia y estimar molt que mos treballs se seruisquen en lo servici de Deu n. Señor y en lo dit molt Iltre. Cabildo encarregantlos molt ses consensies als dits molt Ilustres Capitulars pera que fasen veure dits treballs a persones de siensia en la

---

23 de Diciembre del mismo año cobra y *firma la nómina el mismo Cómes.*

Año 1624 y 1625 dió Cómes poder para cobrar á Juan Diaz, que firma las nóminas.

Los años 1626 y 1627, cobra y firma Cómes. Desde principio de Octubre de 1627 cobró además Cómes lo correspondiente á una plaza de Borgoña, de que el Rey le hizo merced.

En 7 de Febrero, 18 de Marzo, 23 de Abril y 8 de Mayo de 1628 cobra y firma Cómes Después otorga poder para cobrar á Julián Ferrer, y éste firma en 30 de Julio del 28 el recibo de 10300 maravedís, restantes del medio año primero de 1628, cuyo recibo es el último relativo á Cómes ó á los apoderados que se halla en el Archivo de Palacio. (Notas del A. de este Dic.)

(1) En la declaración de herederos habla de sus dos hermanas Jerónima y Angela, de un cuñado menistril de la Cat. de Valencia y de un sobrino estudiante, quizá el Jerónimo Cómes de Orihuela.

facultad y consiensia pera que sestimen dits treballs y que tinga considerasio de aquells com yo molt confie.»

«El número de obras que existen de este insigne Maestro es de 216; la mayor parte de ellas se hallan en el Archivo Musical de Valencia y algunas en el Colegio de *Corpus Christi* de la misma ciudad, en la Santa Iglesia Catedral de Segorbe y en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, cuyo índice es el siguiente:

OBRAS LITÚRGICAS (1)

Número 1. Misa á 4 voces, con el título *Exultet Cælum*, en 7.° tono. Está basada sobre el himno de Apóstoles tal cual se canta en la Santa Iglesia Catedral de Valencia.

2. Misa á 8 voces, con acompañamiento de dos órganos, en 5.° tono.

3. Misa á 8 voces, con acompañamiento, bajo el título *Iste confessor*, en 8.° tono. Esta obra está basada sobre la misa que con el mismo título compuso el Maestro Palestrina, á 4 voces.

4. Misa á 8 voces, con acompañamiento, bajo el título *Que fertil que es el año*, en 4.° tono.

5. Misa á 12 voces repartidas en tres coros, con acompañamiento, bajo el título *Ad instar prælii constructa*, en 6.° tono. Según las notas que hay en los papeles originales, el primer coro se colocaba en el órgano grande, el segundo en el órgano pequeño y el tercero en el coro.

6. Misa á 12 voces repartidas en tres coros, con acompañamiento, en 5.° tono.

7. *Sequentia in Dominica Resurrectionis, Victimæ Paschali laudes*, á 9 voces repartidas en tres coros, con acompañamiento.

8. *Sequentia in festo Corporis Christi, Lauda Sion Salvatorem*, á 12 voces repartidas en tres coros, con acompañamiento.

9. *Alleluja* á 8 voces, con acompañamiento, las cuales todavía se ejecutan en la Iglesia de *Corpus Christi*, en tiempo Pascual, á continuación del verso *ad libitum* que se canta después de la consagración, en los dias que se expone el Santísimo Sacramento.

MOTETES A 4 VOCES

10. *In memoria æterna erit justus.*
11. *Qui pius prudens humilis pudicus.*
12. *Quoniam Angelis suis mandavit de te.*
13. *Unus ex duobus qui secuti sunt Dominum.*
14. *Gloriosæ Virginis Mariæ.*
15. *In tua potentia.*
16. *Quia vidisté me, Thoma.*
17. *Parvulus filius hodie natus est nobis.*
18. *Ego sum panis vivus.*
19. *Ex utero senectutis.*
20. *Cibabit illum pane vitæ et intellectus.*
21. *Paradissi portas aperuit nobis.*
22. *Ne perdas cum impiis.*
23. *Domine seccundum actum meum.* Prima pars.
24. *Ideo deprecor majestatem tuam.* Secunda pars.
* 25. *Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem.*

MOTETES A 5 VOCES

26. *Ad te levavi animam meam.*
27. *Sub umbra illius.*
28. *Rubum quem viderat Móyses incombustum.*
29. *Hoc signum crucis.*
30. *Estote fortes in bello.*

MOTETES A 6 VOCES

31. *Exúrgens autem Joseph á somno.*
32. *Gustáte et vidéte.*
88. *Elisabeth Zachariæ magnum virum genuit.*
84. *Dum præliaretur Michæl Archangelus.*
35. *Intercediat pro nobis, quæsumus, Domine.*
36. *Non in solo pane vivit homo.*
37. *Visionem quam vidistis, nemini dixéritis.*
38. *Cum immundus spiritus exierit ab homine.*
39. *De quinque panibus et duobus piscibus.*
40. *Assúmpta est Maria in cælum.*
41. *Exurgat Deus.*
42. *Si morte praeocupatus fuerit, justus, in refrigerio erit.* Antes del principio de este motete se halla la siguiente dedicatoria: *Ad mortem reverendissimi Arquiepiscopi Valentini, et Patriarchae Antioquiae D. Joannis á Ribera.*

MOTETES A 7 VOCES

43. *Gaudent in caelis animae sanctórum.*

MOTETES A 8 VOCES

* 44. *Aspiciens á longe*, con acompañamiento. Para la 1.ª Dominica de Adviento.
* 45. *Sicut Mater consolatur filios suos*, con acompañamiento. Para la 2.ª id.
* 46. *Ecce jam venit plenitudo temporis*, con acompañamiento. Para la 4.ª id.
47. *Inmensa divinae largilátis*, con acompañamiento. *Prima pars in festo Corporis Christi.*
48. *Unigénitus siquidem Dei filius*, con acompañamiento. *Secunda pars.*
* 49. *Corpus namque sum*, con acompañamiento. *Tertia pars.*

(1) Señalo con asterisco las composiciones publicadas en la colección de Guzmán.

50. *O pretiosum et admirandum convivium*, con acompañamiento. *Quarta pars.*
* 51. *Quid hoc sacramento mirabilius*, con acompañamiento. *Quinta pars.*
52. *Accidentia etiam sine subjecto*, con acompañamiento. *Sexta pars.*
53. *O Sacramentum pietatis*, con acompañamiento. *Séptima pars.*
54. *In nomine Jesu.*
55. *Ecce quam bónum et quam jucúnnum.*
56. *Parátum cor meum Deus.*
57. *Fundamenta ejus in montibus Sanctis.*
58. *Haec est porta orientalis ut ait Ezequiel.*
59. *Osculetur me osculo oris tui.*
60. *Confitemini Domino.*
61. *Confitebor tibi, Domine, quoniam iratus est nobis.*
62. *Laetare, Mater nostra Jerusalem.*
63. *Delicata regis filia.*
* 64. *Sancta María, succurre miseris. Cánon in ordine exacordum.*

OBRAS A TRES COROS,

con acompañamiento.

—

65. *Hodie nobis cœlorum Rex*, á 12 voces.
66. *Quem vidistis pastores?*, á 12 voces.
67. *O Magnum mysterium*, á 12 voces.
68. *Sancta et inmaculata Virginitas*, á 12 voces.
69. *Beata viscera Mariae Virginis*, á 10 voces.
70. *Quam dilecta tabernacula tua*, á 11 voces.
71. *Factum est praelium magnum in coelo*, á 12 voces.
72. *Omnes gentes plaudite manibus*, á 12 voces.
73. *Paradissi portas*, á 10 voces.

SALMOS DE VISPERAS

—

* 74. *Dixit Dominus*, á 8 voces, en 7.° tono, punto alto.
75. *Dixit Dominus*, á 8 voces, en 6.° tono, por la cuerda de *La*.
76. *Dixit Dominus*, á 12 voces, con acompañamiento, en 1.er tono, por la cuerda de *La*.
77. *Dixit Dominus*, á 17 voces, repartidas en cuatro coros, en 1.er tono, por la cuerda de *La*. Según las notas que hay en los papeles originales, el primer coro es acompañado por el *Arpa*; el segundo, por el *Organum primum*; el tercer coro, según esta nota, *dicat solus Altus cum instrumentibus*, es acompañado por dos *Cornetas*, *Sacabuche* y *Bajón*, y el cuarto coro es acompañado de *Vihüelas* y el *Organum secundum*.
* 78. *Beatus vir*, á 8 voces, en 3.er tono, cuarta alta.
79. *Beatus vir*, á 8 voces, en 8.° tono.
* 80. *Beatus vir*, á 11 voces, repartidas en tres coros, con acompañamiento, en 8.° tono.
81. *Beatus vir*, á 17 voces, repartidas en cuatro coros, en 8.° tono. Tiene puestas las mismas notas que en el *Dixit Dominus*, marcado con el número 77, con poca diferencia.
82. *Laudate Dominum omnes gentes*, á 8 voces, en 7.° tono, punto alto.
83. *Laudate Dominum omnes gentes*, á 8 voces, repartidas en tres coros, con acompañamiento, en 7.° tono, punto alto.
* 84. *In exitu Israel de Ægipto*, á 8 voces, en 6.° tono, por la cuerda de *La*.
85. *Memento Donune David*, á 8 voces, en 3.er tono.
86. *Lætatus sum*, á 8 voces, en 4.° tono, por la cuerda de *La*.
87. *Laudu Jerusalem Dominum*, á 8 voces, en 5.° tono.
88. *Credidi*, á 8 voces, en 4.° tono, por la cuerda de *La*.
89. *Domine probasti me*, á 8 voces, en 1.er tono por la cuerda de *La*.
90. *Confitebor tibi, Domine, quoniam audisti verba oris mei*, á 8 voces, en 5.° tono, cuarta alta.
91. *Magnificat*, á 4 voces, en 8.° tono, intermediado con el coro ú órgano, según la nota que hay en la cubierta de los papeles originales.
92. *Magnificat*, á 6 voces, en 2.° tono, tercera menor alta, intermediado con el coro ú órgano.
93. *Magnificat*, á 8 voces, en 1.er tono, por la cuerda de *La*, intermediado también con el coro ú órgano.
94. *Magnificat*, á 8 voces, en 8.° tono.
95. *Magnificat*, á 8 voces, en 4.° tono, por la cuerda de *La*.
* 96. *Magnificat*, á 8 voces, con acompañamiento, en 2.° tono, tercera menor alta.
97. *Magnificat*, á 12 voces, repartidas en tres coros, con acompañamiento, en 3.er tono, cuarta menor alta.

SALMOS DE COMPLETAS

—

* 98. *Cum invocarem*, á 15 voces repartidas en cuatro coros, con acompañamiento de tres órganos y menistriles, en 8.° tono, intermediado con el coro ú órgano.
99. *Qui habitat in adjutorio altissimi*, á 12 voces, repartidas en tres coros, con acompañamiento, en 8.° tono.
100. *Ecce nunc benedicite Dominum*, á 8 voces solas, en tono de *Do* natural mayor.
101. *Nunc dimitis servum tuum Domine*, á 12 voces, repartidas en tres coros, con acompañamiento, en 3.er tono.
102. Responsorio: *In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum*, á solo de tiple, con acompañamiento de dos bajoncitos y bajón.

HIMNOS

—

103. Para la *Dedicatión de la Iglesia*, á 4 voces.
104. Para la *Festividad de Todos Santos*, á 4 voces.
105. Para la *Festividad de la Santa Cruz*, á 4 voces.
106. Para la *Festividad de S. Miguel Arcángel*, á 4 voces.
107. Para la *Festividad de S. Rafael Arcángel*, á 4 voces.

* 108. *Jesu corona Virginum*, á 4 voces.
109. Para la *Festividad de los Angeles Custodios*, á 5 voces.
110. Para la *Festividad del Corpus*, á 6 voces.

SEMANA SANTA

111. *Passio in Dominica Palmarum*, á 4 voces, que comprende todo el texto Evangélico y la turba. En la primera hoja del libro que contiene el texto, se halla escrita la siguiente portada:

Procesus
Passionis
Domini nostri Jesu Christi
Secundum Matheum.
Quatuor vocibus
A Joanne Baptista Comes, Presbítero
Valentinæ Eclesiæ Musicorum Præfecto.

112. *Passio in Parasceve*, á 4 voces, que también comprende, como el anterior, el texto y la turba.
* 113. *Incipit lamentatio Jeremiæ Prophetæ* á 5 voces, en tono de *La* natural menor.
114. *Incipit lamentatio Jeremiæ Prophetæ*, á 5 voces, en tono de *Re* natural menor.
* 115. *Incipit lamentatio Jeremiæ Prophetæ*, á 11 voces, repartidas en tres coros, en tono de *La* natural menor.
116. *De lamentatione Jeremiæ Prophetæ*, á 4 voces, en *La* natural menor. Esta obra, según la nota que hay en la cubierta de los papeles, fué compuesta antes de la reforma del Breviario.
117. *Miserere*, á 4 voces, en *La* natural menor.
118 *Miserere*, á 4 voces, en *Fa* natural mayor.
119. *Miserere*, á 9 voces, con acompañamiento en *La* natural menor.
120. *Miserere*, á 12 voces repartidas en tres coros, en *La* natural menor.
* 121. *Miserere*, á 16 voces repartidas en cuatro coros, en tono de *La* natural menor. Según la nota que hay en la cubierta de esta obra, el primer coro se colocaba en el Altar mayor al lado del Evangelio, el segundo en el órgano grande; el tercero en el Altar mayor al lado de la Epístola y el cuarto en el órgano pequeño.

VARIAS OBRAS

122. *Letanía á la Santísima Virgen*, á 8 voces, con acompañamiento.
123. *Salve Regina*, á 8 voces, con acompañamiento.
124. *Preces ó Letanía al Santísimo Sacramento*, á 8 voces, con acompañamiento, la cual todavía se canta en las reservas de las 40 horas.
* 125. *Alabado sea el Santísimo Sacramento*, á 4 voces.
* 126. *Alabada sea la Purísima Concepción*, á 4 voces.
127. *Gozos á Ntra. Sra. de la Antigua*, á solo, con el coro á 4 voces.
128. *Gozos al Santo Angel Custodio*, á solo, con el coro á 4 voces.
129. *Gozos al glorioso S. Vicente Ferrer*, á solo, con el coro á 4 voces.
130. *Gozos á S. Mauro, Mártir*, á solo, con el coro á 4 voces.
131. *Letrillas* que mandó componer, el Beato Juan de Rivera, al Maestro Cómes, para cantarse en las danzas, el día de la octava del Corpus, por los infantillos ó seises de su Iglesia, durante la procesión. La música de esta obra, á pesar de las investigaciones practicadas, no se ha podido encontrar; pero consta que la compuso dicho Maestro, y que los papeles existieron en la Catedral, según un inventario de obras musicales del siglo XVII, felizmente hallado.

OBRAS NO LITÚRGICAS

132. *A Domingo con razón*..... Tonada á Santo Domingo de Guzmán, á solo, con responsión á 6 voces.
133. *A la sombra estais, Dios mío*..... Romance al Santísimo Sacramento, á 4 voces, con responsión á 8.
134. *A las puertas del alma*..... Tonada al Santísimo Sacramento á solo, con responsión á 6 voces.
* 135. *Al cojer de las rosas*..... Villancico á la Santísima Vírgen, á 3 voces, con responsión á 7.
* 136. *Al Dios de la redención*..... Tonada al Nacimiento, á solo, con responsión á 8 voces. Hay que notar en esta obra, que en la responsión ó coro, imita el repique de las campanas, doblado, que todavía está en uso y se toca los Domingos, durante la procesión claustral, y también en las solemnidades que no hay vuelo general, en las oraciones ó toque del Ave María.
137. *Alegrías, Zagales*..... Tonada al Nacimiento, á solo, con responsión á 6 voces.
* 138. *Alegría de las selvas*..... Tonada á solo, con responsión á 8 voces.
139. *Alma de mis ojos*..... Villancico al Santísimo Sacramento, á 4 voces.
140. *A Luis, Rey Santo*..... Tonada á 4 voces, con responsión á 6.
141. *Al valor de este pan, mis Señores*..... Tonada al Santísimo Sacramento á solo, con responsión á 12 voces.
142. *Al Zagal que dió en Belen*..... Villancico al Santísimo Sacramento, á 4 voces.
143. *A quién visteis, pastores?*..... Villancico al Nacimiento, á 7 voces.
144. *Atended, oid, escuchad*..... Tonada al Nacimiento, á solo, con responsión á 8 voces.
145. *Aunque nuestras almas*..... Folía á 4 voces.
146 *Aunque aquel corderillo*..... Tonada al Santísimo Sacramento, á 3 voces, con responsión á 6.
147. *Avecillas y ruiseñores*..... Tonada al Santísimo Sacramento, á una voz.
148. *Bien te puedes alegrar*..... Tonada al Santísimo Sacramento, á solo, con responsión á 6 voces.
149. *Bien conoceis al amor, mi Señor*..... Villancico al Santísimo Sacramento, á 8 voces.
150. *Caballero noble*..... Endechas al Santísimo Sacramento, á 3 voces.
151. *Cartuja ha sido mi lengua*..... Tonada al Santísimo Sacramento, á solo, con responsión á 7 voces.

152. *Celestiales, por quién son regocijos tales?*..... Villancico al Santísimo Sacramento, á 4 voces, con responsión á 12.

153. *Corrido se va el amor*..... Tonada al Santísimo Sacramento, á solo, con responsión á 8 voces.

* 154. *Cuando los benignos astros*..... Tonada al Nacimiento, á solo, con responsión á 12 voces.

155. *De Belen Juancho le vienes*..... Tonada al Nacimiento á solo, con responsión á 4 voces.

156. *De este pan floreado*..... Villancico al Santísimo Sacramento, á 4 voces.

157. *Del Cielo es este pan*..... Villancico al Santísimo Sacramento, á 5 voces.

158. *Del Sol bello la Madre llora*..... Villancico á la Virgen de los Dolores, á 3 voces, con responsión á 7.

159. *Dulcísimo dueño mio*..... Villancico al Santísimo Sacramento, á 3 voces, con responsión á 8.

160. *El amor que todo es fiestas*..... Tonada al Santísimo Sacramento, á solo, con responsión á 12 voces.

* 161. *En un portal no encantado*..... Rómance al Nacimiento, á 3 voces, con responsión á 12.

162. *Erase, Señores*..... Romance á San Vicente Ferrer, á 4 voces con responsión á 12.

163. *Es tal la gloria que siento*..... Tonada al Santísimo Sacramento, á solo, con responsión á 6 voces.

164. *Este sol radiante*..... Tonada á Santa Teresa de Jesús, á solo, con responsión á 8 voces.

165. *Este dia hay grande fiesta*..... Para la profesión de una religiosa. Coplas á solo, con responsión á 8 voces.

166. *Iba, del portal*..... Tonada al Nacimiento, á 6 voces.

167. *Haga regocijos la tierra*..... Tonada á Santa Agueda, á solo, con responsión á 10 voces.

168. *Hombre, pues eres soldado militar de Cristo*..... Tonada al Santísimo Sacramento, á tres voces, con responsión á 8.

169. *Hombre, no es tu dicha poca*..... Tonada al Santísimo Sacramento, á solo, con responsión á 5 voces.

170. *Hombre, no es tu dicha poca*..... Tonada al Santísimo Sacramento, á solo, con responsión á 5 voces.

171. *Hoy se embarca aquella niña*..... Romance para la profesión de una religiosa, á 3 voces, con responsión á 7.

172. *Hoy al privado Guzmán*..... Tonada á Sto. Domingo, á solo, con responsión á 6 voces.

173. *Hoy María á Dios se ofrece*..... Tonada á la Presentación de Nuestra Señora, á solo, con responsión á 8 voces.

174. *Hoy de la fiesta famosa*..... Diálogo entre 4 voces, con responsión á 8, al Misterio de la Encarnación.

175. *Jueguen y bailen*..... Tonada á Santa Teresa de Jesús, á 3 voces, con responsión á 6.

* 176. *La Iglesia de Dios fundada*..... Tonada á la Purísima concepción, á solo de tenor, con acompañamiento de corneta, dos bajoncitos y bajón, con responsión á 12 voces.

177. *Meu mínimo singular*..... Tonada al Nacimiento, á solo, con responsión á 8 voces.

178. *Muestra cuanto os quiere Dios*..... Tonada á San Francisco Javier, á solo, con responsión, á 6 voces.

179. *No dirán Virgen de vos*..... Tonada á Nuestra Señora de Gracia, á solo, con responsión á 6 voces.

180. *Nuevos cuidados de amor*..... Tonada, con coplas á 4 voces, al Nacimiento.

181. *Paloma en la sencillez*..... Romance al Santísimo Sacramento, á solo, con responsión á 8 voces.

* 182. *Para regalo y bien mío*..... Tonada al Nacimiento, á solo, con responsión á 4 voces.

* 183. *Pastorcillo, gala del prado*..... Tonada al Nacimiento, á dúo, con responsión á 6 voces.

184. *Paz, paz*..... Tonada al Santísimo Sacramento, á solo, con responsión á 8 voces.

185. *Penas sufre mi niño*..... Tonada al Santísimo Sacramento, á solo, con responsión á 6 voces.

186. *Plaza, ¿quién ha triunfado?*..... Villancico á San Mauro. Diálogo entre 4 voces. Entrada y responsión á 12

187. *Por un resplandor hermoso*..... Romance al Santísimo Sacramento, á 4 voces.

188. *Por sus pasos contados*..... Tonada á Nuestra Señora del Rosario, á solo, con responsión á 7 voces.

189. *Pues enlazan tus brazos lo que deseas*... Tonada al Nacimiento, á solo, con responsión á 6 voces.

190. *Pues Dios te da sus despojos*..... Villancico al Santísimo Sacramento, á solo, con responsión á 5 voces.

* 191. *Pues que matas de amores*..... Tonada al Santísimo Sacramento, á solo, con responsión á 6 voces.

192. *Pues é la Virgen tan beya*..... A la Purísima Concepción. Diálogo á dos voces, con responsión á 7.

193. *Pue lo negro en lo portale*..... Villancico al Nacimiento, á 6 voces

* 194. *Que el Rey del Cielo esté al hielo*..... Tonada al Nacimiento, á 3 voces, con responsión á 5.

* 195. *Que el alba se rie*..... Tonada al Misterio de la Asunción, á 3 voces, con responsión á 6.

* 196. *Qué es esto, Zagal, qué escucho?*..... Tonada al Santísimo Sacramento, á solo, con responsión á 6 voces.

197. *Quién es esta Zagala?*... Villancico al Nacimiento, á solo, con responsión á 6 voces.

198. *Quién será aquel Caballero*..... Romance á S. Francisco de Asís, á solo, con acompañamiento de menistriles.

199. *Regocijo y alegría*..... Diálogo entre dos voces, al Santísimo Sacramento, con responsión á 8.

200. *Revolved esos archivos*..... Tonada al Nacimiento, á solo, con acompañamiento de bajoncillos y responsión á 12 voces.

201. *Riendo el aurora*..... Villancico á la Santísima Virgen, á 4 voces.

202. *Saliendo Andrés de adorar*..... Diálogo entre 4 voces, al Nacimiento, con responsión á 8.

203. *Serranos, venid, llegad*..... Diálogo entre 2 voces, al Santísimo Sacramento, con responsión á 8.

204. *Serranos de Monserrate*..... Tonada al Nacimiento, á solo, con responsión á 12 voces.

* 205. *Si al convite no vas bueno*..... Tonada al Santísimo Sacramento, á solo, con responsión á 5 voces.

* 206. *Si comes aqueste pan*..... Tonada al Santísimo Sacramento, á solo, con responsión á 5 voces.

207. *Si vos vas á la abeleny*..... Tonada al Nacimiento, á solo, con responsión á 7 voces.

208. *Tacico, vena conmigo*..... Tonada á dúo, en forma de diálogo, con responsión á 7 voces. Fué compuesta para la celebración de la primera misa de un Sacerdote.

* 209. *Tirano Rey, mal siguro*..... Tonada á los Santos Inocentes, á 8 voces, con responsión á 8.

210. *Trope, he, trope*..... Tonada á solo, con responsión á 6 voces.

211. *Turulu, turula*..... Tonada á solo, con responsión á 6 voces.

212. *Una dama generosa*..... Romance á la Santísima Vírgen, á solo, con responsión á 12 voces.

213. *Vamos á vella*..... Tonada á la Santísima Vírgen, á solo, con responsión á 8 voces.

214. *Vamo Plimo y adoremo*.... Villancico al Nacimiento, á 5 voces.

215. *Ven al pesebre conmigo, Pascual*..... Villancico al Nacimiento, á 4 voces, con responsión á 7.

216. *Virgen, ¿quién no se ha dejado vencer?*... Tonada á solo, con responsión á 8 voces, á la Santísima Vírgen.

CONCLUSIÓN

«Hemos indicado en la Biografía del Maestro que nos ocupa, que la publicación de algunas de sus obras es el mejor argumento que puede presentarse para que se juzgue del mérito de éstas; y para el objeto hemos escogido, de entre las muchas que tenemos coleccionadas, ya en latín, ya en castellano, las contenidas en estos dos volúmenes, cuyo índice va al fin de cada uno de ellos.

Al frente de este primer volúmen tenemos el honor de poner el retrato del inmortal Maestro, con la firma autógrafa suya, cuyo lienzo original, felizmente hallado, poseemos, y es el mismo á que se hace referencia en la Biblioteca Valenciana de Fuster, en el tomo II, pág 253, en que se habla de una colección de retratos de varones insignes naturales de Valencia y Reino, que copió Juan Ribalta, por encargo de Don Diego Vich, también natural de la misma ciudad. Dicho lienzo ha sido restaurado, con notable pericia, por el reputado artista Sr. D. Francisco Martínez Yago.

Valencia, á los 15 días del mes de Mayo de 1886.—*Juan Bautista Guzmán*, Presbítero.

Cómes (Pedro Pablo)

Hermano del célebre compositor Juan Bautista Cómes. Pedro Pablo fué á Lérida por orden del Beato Juan de Ribera para que su hermano Juan Bautista pasase á Valencia á encargarse de la maestría del Colegio del Patriarca. En nota capitular del cabildo de Valencia consta este dato y en ella se añade que Cómes era Maestro de Capilla de Lérida. Sin dicha nota hubiese pasado oscurecido este hecho pués en Lérida, á pesar de todas las pesquisas, no se encontró la confirmación del mismo á causa del incendio del Archivo de dicha Cat. que ocasionó la pérdida de toda la documentación antigua.

Cómes (Fray Miguel)

Excelente organista, que falleció en 1659, dice Saldoni.

Cómes y de Puig (Fray Belardo)

Del orden de S. Francisco. Publicó:

Fragmentos músicos. Caudalosa fuente gregoriana en el arte de canto llano, cuyos fundamentos, teórica, reglas, práctica y exemplos, copiosamente se explican, etc. Con la adición de las processiones más solemnes que en la Santa Iglesia se practican.—Barcelona, herederos de J. Pablo y María Martí, 1739 En 4.° de 10 hojas prels, 197 de texto con música y una hoja que contiene el índice.

El P. Comes y de Puig es un comentador de última hora. El título *Fragmentos Músicos* es un plagio del tratadillo del P. Nassarre.

Compta (Antonio)

Trompista de la capilla de Reus en 1755, regida en dicho año por el maestro D. Juan Hernandez.

Compta (Carlos)

Músico segundo violin de la capilla de Reus en la epoca (1755) en que le regía el maestro D. Juan Hernández.

Compta (Pedro Antonio)

Natural de Vich (Barcelona) presbítero maestro de capilla de la Cat. de Gerona y después (1793) de la de Segovia. Discípulo del colegio de niños infantes de Montserrat dejó escritas muchas obras mencionándose especialmente el *Te Deum* que compuso al regreso de Fernando VII del

extrangero, *Te Deum* denominado por esta razón el *Fernandino*. Hizo dejación del magisterio de Segovia y se retiró á su patria en donde falleció en 17 de Junio del año 1818.

En el Arch. de la Cat. de Segovia se conservan algunas obras de este maestro.

Compta y Torres (Eduardo)

Hijo de D. Rafael Compta y Bofill y de D.ª Isabel Torres y Mora, nació en Madrid el día 6 de Diciembre de 1835. Terminados sus estudios de primera enseñanza ampliados con los de latín y matemáticas, ingresó el año 1846 en la clase de solfeo del Conservatorio de María Cristina, donde perfeccionó esta asignatura estudiada antes con su señor padre En 1849 pasó á la clase de piano de D. Pedro Albéniz, siendo nombrado por éste en 1853 repetidor con la aprobación del Vice-protector el Sr. Martínez Almagro En 1856 ganó el segundo premio de piano, habiendo después terminado los estudios superiores de este instrumento con D. Manuel Mendizabal.

En Agosto del mismo año marchó á París y en 1857 á Bruselas en cuyos puntos recibió los consejos de Marmonte y Dupont, haciendo sus estudios de harmonía y composición con el célebre Fétis.

Desde esta fecha hasta la de su regreso á España dio varios conciertos en Holanda regresando á París en Mayo de 1861, donde fué oído en las Tullerías por el emperador Napoleón III y su córte.

En 12 de Julio de 1861 regresó á España. Dió dos conciertos en Barcelona, y otros en Tarragona, Tortosa, Valencia, etc. En Enero de 1862 dió otros dos en el teatro de la Zarzuela de Madrid, y otro en el Palacio real. En 1865 fué nombrado profesor del Real Conservatorio y caballero de la Real y distinguida orden de Carlos III. Era sócio de mérito de varios centros artísticos, nacionales y extranjeros

Una larga y penosa enfermedad le condujo al sepulcro el día 20 de Junio de 1882.

Publicó varias obras para piano y el año 1878 su notable *Método* para este instrumento.

Compte (Rafael)

Músico primer violín de la capilla de Reus, en 1755.

Conceiçao (Antonio da)

Nació en Lisboa en 8 de Diciembre de 1579. Muy joven entró en la capilla real vistiendo cuando apenas contaba 15 años el hábito trinitario. Perdió de repente su voz que atraía al templo multitud de gentes. Suplicaba á Dios que le librase de ella para no verse lanzado en el precipicio de la vana gloria. A su muerte, 22 de Julio de 1655, su penitente la Condesa de Serem ordenó que se le hicieran suntuosas exequias.

Conceiçao (Fray Bernardo da)

Teórico portugués del siglo pasado.

Publicó:

O eclesiastico instruido scientificamente na Arte de Cantochao, e Modo facil e claro para aprender Cantochao. Lisboa, 1788, en 4.° de XII—1091 págs. y cinco planchas.

Parece que el autor publicó un resumen de la voluminosa compilación anterior, titulado, *Modo facil para aprender Cantochao*, 1789.

Conceiçao (Fray Felipe de la)

Religioso de la órden española de Nuestra S.ª de las Mercedes, nacido en Lisboa á fines del siglo XVI. Compuso notables *Villancicos* que existian en la Biblioteca musical de Don Juan IV en los estantes 27 (N.° 686) 28 (N.os 29, 707 y 720) Vide el *Index* de la referida Biblioteca.

Conceiçao (Fray Manuel de la)

Religioso franciscano del convento de Xabregas, cerca de Lisboa, fué *vigario da coro*. Publicó:

Manuale romanum seraficum ad usum fratrum Minorum Almæ provincia Algarbiorum ordinis Sancti Francisci etc. Ulyssipone 1782 en 4.° en dos partes de XIV—337 y II—332 páginas.

Hay edición anterior al año expresado, y otra de 1746 con algunas variantes en el título y aumentos en el texto, Ulyssipone ex prælo Bernardi Ferandez Gayo, Musicæ Typ. Anno 1746, en 8.° de XIV (no numeradas) —338 págs.

Conceiçao (Nuno da)

Uno de los Lectores de música de la Universidad de Coimbra, de cuya cátedra tomó posesión en 22 de Noviembre de 1691 y que ocupó hasta su muerte acaecida el 8 de Febrero de 1737. Nació en Lisboa. Fueron sus padres Joan Soares Cardoso y Francisca Continho. Recibió el hábito trinitario el año 1672.

Pedro II le nombró catedrático de la Universidad referida por sus conocimientos en la teoría y práctica de música. Compuso diferentes *Salmos*, *Himnos y Motetes* á diversas voces y algunos *Villancicos* de Navidad, Reyes, Concepción y otros Santos.

Conceiçao (Fray Pedro de la)

Nació en 1691 y perteneció á la órden de trinitarios que profesó en 15 de Septiembre de 1706. Murió á los 21 años en la fuerza de su inspiración—dice Vasconcellos—«llevándose consigo las esperanzas de un pueblo entero». Fétis le llama «compositor distinguido». Barbosa Machado (*Bibl. Lusit.* vol. III pág. 569) dice que «con los números y las armonías componía tales producciones que causaban *não pequeño assombro* á los profesores más peritos de estas dos Artes».

Compuso:

1) *Música á 4 coros* para una comedia que se representó en honor de D.ª Mariana de Austria.
2) *Loa con música á 4 voces*, representada en el convento de Santa Clara, de Lisboa.
3) *A letra é Solfa de un Villancico para cada dia de trezena de Santo Antonio.*
4) *Vilhancicos* á 3, 4 é 8 voces para el convento de Olivellas.
5) *In exitu Israel*, á 4 voces.

Concepción (Francisca de la)

En la lista de la compañía de Manuel Vallejo, que funcionaba en 1633 en el Teatro del Príncipe, se lee: «Andrés de Albadía, canta con arpa contraltos», y á continuación: «Francisca de la Concepción, su mujer, canta con arpa, baila y representa».

Concepción (Fray Diego de la)

Organista, natural de Compás de las Huelgas, prov. de Burgos. Llamóse en el siglo Diego de Medina. En 1588 tomó el hábito de monge del Escorial, donde profesó el año siguiente. Las *Informaciones* del Archivo del Escorial dicen que «tenia singular gracia en tañer tecla». Murió en 2 Agosto de 1590.

Conde (Rafael)

«De España, violinista de algún mérito, tocó mucho en el antiguo Liceo. Después de algún tiempo de permanencia en esta ciudad (Habana), formó una compañía de zarzuela, se puso á su frente como empresario y director de la misma, y recorrió la isla. Tenia algún talento y, sobretodo, los conocimientos y práctica necesaria para ser como fué un buen director». (S. Ramirez, *La Habana artística*).

Condestable Miguel Lucas de Iranzo (El)

La Crónica del Condestable de Castilla Miguel Lucas de Iranzo más que relación de hechos políticos ó militares, lo es de magníficas fiestas en que la música y la poesia brillaban con insólito resplandor. En esta Crónica se halla el documento de música profana española más antiguo de que se tiene noticia: es un romance intitulado *Versos fechos en loor del Condestable* que empiezan así:

Lealtad, ¡o lealtad!
Lealtad, dime ¿do stas?—
Vete, Rey, al Condestable
Y en él la fallarás, etc.

Este romance, puesto en música á cuatro voces, se halla en el manuscrito de la misma Crónica. Ignórase quien fuese el autor de la música.

En la *Relación de los fechos* perteneciente al año 1461, hallo los siguientes datos: «Y en la noche los dichos señores Dean y Cabildo (de Jaen) cenaron con él (el Condestable) y huvo muchos momos y personajes y bayles y *cosantes*.» Hállase en otras partes de la Crónica esta palabra en la acepción de cantares ó cantinelas y quizá se llamarían así por cantarse en *cosos*, es decir por plazas y mercados. Tal es la opinión de Gayangos. En otro pasaje de la Crónica referente al mismo año, se dice: «Delan-

te de los dichos pages iba tan gran multitud y ruído de atavales, trompetas bastardas e italianas (1), chirimías, tamborinos, panderos y *foxos* (en lugar de *foxos* una copia del códice dice locos, lo cual probaría que *foxos* está por *foux* como en francés antiguo se llamaba á los payasos ó albardanes que hacían mimos en fiestas y convites) y vallesteros de maza y otros oficiales de diversas maneras, que no había persona que una á otra oyr se pudiesen, por cerca y alto que en uno fablasen. Y entre los otros iva una copla (2) de tres ministriles de dulzaynas, que mui dulce y acordadamente sonaban ...» Mas adelante se lee: «Y oyeron la misa con gran devoción, la cual celebró el señor obispo de Salamanca oficiándolo muy solemnes cantores y órganos»

1461..... «de manera que todo el día en danzar y baylar y cosantes y cantar pasó, fasta que tañeron á vísperas.»

1464.... «En esto llegaron las fiestas de Navidad... E venida la hora de Maytines, en comenzando á tañer en la yglesia mayor (de Jaen), el dicho señor (Condestable) con las dichas señoras Condesa, y Doña Guiomar y las demás señoras iban á maytines á la yglesia mayor, las trompetas y chirimías tocando delante, é ydos á la yglesia entrábanse en el coro; y después había oydo maytines, á las dos misas que decían con ellos se iva al altar maior á oyrlas y para esta noche mandaba que se hiciese la historia del nacimiento de Señor y Salvador Jesuchristo y de los pastores.... Venida el alba, otro día de Pasqua, todos los trompetas y atavales y chirimías y cantores, cada cual por sí mui dulcemente tocando daban el alborada en esta manera: las trompetas y atavales en el corredor de la sala de arriba y las chirimías y cantores y otros instrumentos más suaves y dulzes dentro de la dicha sala, á la puerta de la cámara, donde el dicho señor Condestable dormia; y como tañian a misa de tercia,.... ivan á misa acompañados de todos los jentiles hombres de su casa y de la dicha ciudad con muchos trompetas y chirimías y locos y otros oficiales ...., los quales trompetas y chirimías tocaban á tiempo que andaba la procesión, como al alzar del cuerpo de nuestro señor Dios, aun asimismo quando el preste subía á dezir misa...» Vuelta la comitiva á palacio «entrábase en la sala de abajo, donde estaba aparejada la mesa y aparador de plata para comer, é venido el tiempo de comer, asentábase á la mesa y trahían el manjar, con las trompetas y atavales y chirimías tañendo delante, y así facían á la copa é á cada manjar que trahían....Después habían comido.... las chirimias y los otros instrumentos tañian mui dulcemente altas y bajas (3), y danzaban los jentiles hombres e pages....y acabado de danzar, mandaba cantar *cosantes* y *rondelas*, en los quales él y la Condesa y todas las otras damas y jentiles hombres andaban por una gran pieza....» Y en otro pasaje: «E desque habian danzado una hora ó más, mandaba que cantasen rondeles y cosantes en los quales él y la señora Condesa y las otras damas y los señores de la yglesia mayor e todos los conbidados cantaban .....y después venian momos los quales para esto estaban aderezados...» Habla después el Cronista de la fiesta de los Reyes: «y porque en tal día había nacido el Rey D. Enrique nuestro Señor (Enrique el IV, rey de Castilla y de León), que fué el año de 1425 años, mandaba (el Condestable) que despues de las vísperas y completas, todos de rodillas cantasen *Te Deum laudamus* con los órganos mui devotamente en esta manera: los órganos tañían un verso y los clérigos cantaban otro, etc. En el festin celebrado aquel día «el señor Condestable y la señora condesa danzaban *(altas y bajas)* un rato y cantaban en cosantes» (¿á coros?) La frase cantar *en cosantes* se usa diversas veces en la Crónica.

Conde y Aznal (José)

Profesor de música, encargado durante mucho tiempo del almacén de música de su hermano político don

(1) Vid. mi *Diccionario Técnico de la Música.*

(2) Del latín *copula*, lo que equivale á decir que «iban tres músicos aclopados».

(3) Danzas de época. Vid. mi *Dic. Técnico de la Música.*

Antonio Romero y Andia. Murió en Murcia el año 1875.

Conde y Corral (Bernardo)

Después de haber servido de acólito en la Iglesia de Leiva (Logroño) en donde nació el año 1814, á los 14 años ingresó en la Orden de canónigos premostratenses. Estudió en la Universidad de Madrid, y fué organista de la parroquia de San Marcos. Nombrado más tarde Obispo, murió en Zamora el día 31 de Marzo de 1880.

Conejos y Ortells (José)

El Licenciado Mosen Joseph Conejos, M. de C de la Cat. de Segorbe, fué nombrado, al parecer, á fines de 1716 por renuncia del que desempeñaba esta plaza, Mosen Onofre Molina, contralto y regente del magisterio de Cap. desde la muerte del anterior M. de Cap., Mosen Mateo Peñalba. En 1745 (9 de Agosto) por hallarse el maestro Conejos imposibilitado por su vejez para el cumplimiento de las obligaciones anejas al magisterio, fué nombrado para substituirle y desempeñar el cargo don José Gil. El maestro Conejos murió el 3 de Diciembre de 1745.

En el Arch. de la Cat. de Segorbe, se conservan las siguientes obras del maestro Conejos y Ortells.

1) Cuatro *Misas*, tres á 8 y una á 7 voces.
2) Tres *Miserere*, uno á 6 y 2 á 12.
3) Siete *Motetes*: *Domina mea*, á 9.—*Tota pulchra es*, á 8 (1719).—*Plaudant nunc organis*, á 8 (1729).—*Beata Barbara*, á 8 (1722).—*Angelus Domini*, á 8 (1738).—*Dolco super te*, á 4 (1715).—*In monte Oliveti*, á 4 (1715).
4) Once *Salmos de Vísperas*, á 8 voces: *Dixit Dominus y Beatus vir*, (de 3.er tono).—*Laudate*, segundillo (1695).—*Magnificat*, de 8.° tono.—*Lætatus*, 4.° tono (1718).—*Lauda*, 6.° tono (1695).—*Credidi*, 5.° tono.—*Domine probasti me*, 6.° tono (1720).—*In exitu*, 6.° tono (1786).—*Memento Domine*, segundillo (1764).—*Confitebor*, 6.° tono (1738).
5) Tres *Salmos de Completas*, á 8 voces: *Cum invocarem*, 8.° tono (1736).—*Qui habitat*, segundillo (1736).—*Nunc dimittis*, tercer tono (1736).
6) Treintiseis *Villancicos al Smo.*, desde 2 hasta 12 voces.
7) Quince *id. de Navidad*, desde id. á id.
8) Seis *id. á la Virgen*, desde 4 á 8 voces.
9) Nueve *Villancicos* á diferentes Santos.
10) Siete *tonadas* á 4, á San Francisco Javier.
11) *Gozos* á San Blas, á 4 voces.

En el Arch. del Colegio del *Corpus Christi* de Valencia, hay otras obras de este autor. Entre las distintas de las anteriores, las siguientes:

1) Misa sobre el *Pange hinjua* á 12 voces.
2) *Mirabilia*, salmo de Nona, á 12.
3) *Principes*, id. á 10.
4) *Laudate*, á 10.
5) *Lætatus*, á 10.
6) *Credidi*, á 10.
7) *Lætatus*, á 6.
8) *Qui habitat*, á 12.
9) *Christus factus est*, á 4.

Conejos (Miguel)

Organista «natural del reino de Aragón», como se lee en actas capitulares del Cabildo de Málaga, de las cuales extracto las noticias siguientes, únicas que han llegado á mi conocimiento.

10 Abril de 1688. — «En este día tomó posesión de la media ración de organista D. Miguel Conejos, natural del Reino de Aragón.»

2 Septiembre de 1701.— «El Señor Presidente propuso como el Señor Dean por hallarse accidentado no viene al cabildo y le dijo como Don Miguel Conejos, racionero organista, le había enseñado carta de la Santa Iglesia de Cádiz en que le tienen recibido por maestro de capilla, y que considerando su habilidad y puntual cumplimiento de la residencia y buenas costumbres y ejemplo, y que para traer otro había de costar muchos dineros, era de sentir, si al cabildo parecía, se le aliviase de los Maitines de noche, encargándoles al segundo organista, y que se le dé alguna ayuda de costa sobre los 50 ducados que tiene en canongías y fábricas, que el cabildo determine. Y se acordó que se le alivie de los Maitines de noche encargándolos Su Iltma. al segundo organista: que además de haberle dado ahora la casa de los seises, se le den 6 fanegas de trigo en canongías de cantores y pida á Su Iltma. le asigne otras tantas en la fábrica, y le mande detenerse en esta Santa Iglesia.»

16 Septiembre de 1701.— «Se concedieron 100 ducados de aumento de salario para que no se marchase á Cádiz al organista D. Miguel Conejos, según había intentado hacerlo.»

Aunque no tiene relación con el

maestro he de citar un acta originalísima fechada en 23 de Abril de 1703, en la cual se lee: «Acordaron que al bajón que sirvió en la *Música extravagante* de Semana Santa, se le libren 30 reales en canongías de cantores.»

Sabido es que también se da el nombre de *Música* á la compañía ó reunión de músicos. *Extravagante*, según su etimología y su aplicación más recta, equivale á *extraño*, *errante*, ó *fuera del número fijo*. Por consecuencia, y considerando que los beneficiados ó músicos titulares de la Cat. de Málaga no serían en número suficiente para ejecutar alguna obra propia de Semana Santa, fué sin duda necesario llamar músicos de fuera. Así, pues, entiendo que *Música extravagante* no significa en tal caso sino *Músicos externos* ó *alquilones*, como dice el vulgo.

Volviendo á nuestro Conejos, léese en otras actas:

14 Junio de 1706.—«El Sr. Dean manifestó tenía noticias de que el organista D. Miguel Conejos intentaba ir á oponerse á una ración entera de órgano á la Santa Iglesia de Granada. Se acordó manifestarle por conducto del Dean, que se pediría á Madrid una ración entera para él, como se ha hecho para la plaza de sochantre.»

31 Agosto de 1738.—En acta de este día se dá noticia de la llegada del organista de Cádiz D. Nicolás González, para ser examinado de organista y oponerse á la vacante por muerte de D. Miguel Conejos.

Contreras (Alonso de)

En San Justo y Pastor de Alcalá de Henares, por los años de 1480 al 1482 había un racionero de coro de este nombre y apellido.

Contreras (Diego de)

En un *Cancionero* del siglo XV, que existe manuscrito en la biblioteca del Palacio Real, el cual ha sido publicado en 1884 por D. Alfonso Pérez Gómez Nieva, hay una canción intitulada *El mote que vende Contreras*, que empieza:

A la una, á las dos,
A laylan, ¿ay quien dé más?...
Mi mote vendo, por Dios,
Rematar lo e ya cras,
A laylan ¿ay quien dé más?

A esta canción hay en el mismo *Cancionero* respuestas poéticas de varios autores, entre ellas una de Peñalosa, compositor, que empieza:

Diego, senyor, no vendais.....

Y otra de Alfonso de Córdoba, que dice:

Por un mote que se vende.....

Proceden estas noticias de Barbieri explicando la paternidad musical de dos composiciones de su *Cancionero* firmadas *Contreras* que pueden atribuirse á Diego Contreras, á Alonso de Contreras ú otro compositor del mismo apellido. Vid. las aludidas composiciones, números 212 y 234 del referido *Cancionero*.

Contreras (Agustín)

Según se lee en los libros de actas del cabildo de la Cat. de Córdoba, D. Agustín de Contreras, natural de Poveda, en el obispado de Cuenca fué nombrado maestro de capilla de dicha Cat. sucesor del maestro Pacheco Montión, con la misma capellanía que éste disfrutaba, en 21 de Junio de 1706 y sirvió hasta 22 de Diciembre de 1751 en que se le jubiló. En sus ausencias y enfermedades tuvo por substituto desde 23 de Septiembre de 1721, al maestro Don Juan de Peñafiel, capellán de San Pedro.

La infinidad de obras de Contreras que se conservan en el Arch. de la Cat. de Córdoba están escritas ora en notación antigua ora en notación moderna. Figura entre ellas un Motete considerado superior sobre el texto *Possuit me desolata* (2 tiples, cont. tenor y ac. de órgano.)

He aquí una nota de todas las referidas obras:

1) Misa *Dixit Dominus*, á 5 coros, con violines y bajoncillos.
2) Original de la Misa á 12 sobre el Motete del Espíritu Santo, del maestro Mesa, fechado en Córdoba, Mayo de 1708.
3) Misa sobre el Motete de Gloria, con violines y chirimía (1716). Partitura en borrador.
4) Misa á 6, con viols., oboes y clarines (1725)

5) Misa *Lauda Jerusalem* á 8 coros, con violines y oboes. Córdoba, 1732.
6) *Gaudent in cœlis*, Misa á 8. (1784)
7) *Cum complerentur*, Misa á 12.
8) *Cum complerentur*, Misa á 4. (1734)
9) Misa á 4 coros, con violines y oboe. (1784)
10) Misa á 8, con orquesta. (1736)
11) Misa ligera á 8, con violines y oboe. (1736)
12) Borrador de una Misa á 9, con violines y oboe. (1739)
13) Misa *Alla breve*. (1747)
14) *Miserere*, á 5 coros, con violines y chirimías. Situados los coros en las sillas al lado del evangelio y en las sillas al lado de la epístola, etc.
15) *Miserere*, á 18, á 2 coros, con bajoncillos y violines. (1709)
16) *Miserere*, á 7 coros, con instrumentos, (Córdoba, 1708.)
Reparto de los coros: 1.° al faristol, bajo, tenor, tiple y contralto. Púlpito: tenor 2.° coro. Capilla mayor: 3.er coro. Altar: 4.° coro, tiple, contralto, tenor y bajo. En las sillas altas, 5.° coro. En las sillas, bajoncillos 1.° y 2.°
17) *Miserere*, á 7 coros, con instrumentos, (Córdoba, 1709.) Reparto como el anterior.
18) *Miserere*, á 7 coros, con violines y flautas, (Córdoba, 1712.) Reparto como el anterior.
19) *Miserere*, á 6 coros, con violines y flautas. (1717)
20) *Miserere*, á 5 coros, (Córdoba, 1718.) Coros: En el evangelio, en la epístola, etc.
21) *Miserere*, á 5 coros, con violines y oboes. (1722) Reparto: Coros; 1.°, en las sillas del evangelio: 2.°, en las de la epístola; 3.°, en el altar mayor: 4.°, en el coro y 5.°, en el coro.
22) *Miserere*, á 5 coros, con violines y oboes. (1725) Coro en el órgano viejo, otro en las sillas del evangelio, etc.
23) *Miserere*, á 5 coros, con violines y oboes. (1729)
24) *Miserere*, á 5 coros, con violines y oboes. (1730)
25) *Miserere*, á 5 coros, con violines y oboes. (1733)
26) *Miserere*, á 5 coros, con violines y oboes. (1737)
27) *Miserere*, á 4 coros, con violines y oboes. (1739)
28) *Miserere*, á 4 coros, (en *Re* mayor) (1741)
29) *Idem*. á 4 coros, con violines. (1742) «Se cantó Miércoles Santo, á 21 de Marzo del citado año.»
30) *Miserere*, á 4 coros, con violines oboes y flautas. (¿1740 á 1750?)
31) *Miserere*, á 4 coros, con violines, oboes, flautas y contrabajo. (1750)
32) *Miserere*, á 9 coros, con violines. «Para el Miércoles Santo del año de 1799.» (1)
33) *Miserere*, á 4 coros, en *Do* mayor.
34) *Cum invocarem*: Completas á 8, con duplicado. (1729)
35) *Sacerdos Pontifex*, á 9. «Sirve para la entrada de los señores Obispos, y se viene cantando desde la Puerta del Perdón, hasta el Arco de las bendiciones. Se hizo para la del Excelentísimo Sr. Fray Francisco Solís, año 1719 á 13 de Junio.»
36) *Magnificat*, á 5 coros, con violines y chirimías. (Córdoba, 1712)
37) *Mirabilia*, á 12. (1707)
38) Salmo de completas, *Cum invocarem* á 12, (Córdoba, 1711.)
39) En un legajo, como papeles inútiles, se encuentra: *Una Misa* á 4, con violines y chirimías, sobre el Motete *Te gloriosus Apostolorum*. (1716)
40) *Credidi* á 3 coros, con violines y oboes, (Córdoba, 1729.)
41) *Beatus vir*, á 10.
42) *Letanía de Ntra. Sra.*, á 5, (borrador.)
43) *Adjuva nos*, á 6, con bajoncillos, ó violines. (1707)
44) *Cum invocarem*, salmo de completas, á 8.
45) *Laudate Dominum*, á 7, (partitura del 1700.)
46) *Beatus vir*, á 12.
47) *Dixit dominus*, á 12.
48) *Laetatus sum*, á 12.
49) *Dixit Dominus*, á 5 coros, con violines y chirimías, (Córdoba, 1712.)
50) *Lauda*, á 8. (1717)
51) *Motete á la Ascensión*, á 12, con violines. (1706)
52) *Motete* (en borrador) á *San Rafael*, á 8 con violines. (1720)
53) *Motete* (sin instrumentos.) «Que se canta el día de Santo Tomás de Aquino, (tiene borrador.)
54) *Motete á San Lorenzo*, con ripieno y violines (1739). Tiene borrador.
55) *Motete para la Anunciación de la Virgen y Encarnación*, á 10, con violines, oboes y bajo. (Tiene borrador.)
56) *Benedictus*, á 7, y *Benedictus*, á 8. (1748)
57) *In manus tuas, Domine*, á 4. (1707)
58) *Lauda*, á 10, (partitura, borrador.) (1708)
59) *Laudate Dominum*, á 5, con violines. (1743)
60) *Beatus vir*, á 7, con violines.
61) *Magnificat*. (1720)
62) *Idem*. á 10, en Córdoba. (1708)
63) *Nunc dimittis*, á 8 coros, (Córdoba, 1713.)
64) *Magnificat*, á 9, con violines.
65) *Laudate Dominum omnes gentes*, uno á 8 y otro á 6 voces.
66) *Beatus vir*, á dos coros, con violines.
67) *Idem*. de 2.° tono, á dos coros, con violines.
68) *Magnificat*, á 9, con violines, (Córdoba, 1711)
69) *Salmo de Nona*, á 9, con violines, (Córdoba, 1718.)
70) *Laudate Dominum omnes gentes*, á 8, (en borrador.)
71) *Magnificat*, á 8 coros. (1742)
72) *Laudate*, á 7.
73) *Que habitat*, á 4 coros. (1713)
74) *Lauda Jerusalem*, á 10. (1708)
75) *Lamentaciones*. Varios juegos de los años 1712 y 1713.

D. Agustín Contrera puso en música entre otros *Villancicos*, que no se mencionan en el anterior catálogo, el siguiente:

Letras de los Villancicos que se han de cantar en la Santa Iglesia Cathedral de Córdoba en los Maytines del Santo Nacimiento de Christo nuestro Señor este año de 1735, puestos en musica por..... Córdoba, Serrano y Pareja, 1735, 12 páginas.

Aparte de todas estas obras el

(1) A pesar de la claridad con que están escritas en el original estas fechas, creo que algunas obras están refundidas por otro autor, porque Contreras principió á escribir en 1705 ó 1707.

maestro Contreras es conocido por la contestación á una carta del maestro Valls en la cual resuelve éste, á ruegos de Contreras, ciertas dudas suscitadas sobre la perfección ó imperfección (consonancia ó disonancia) de *la cuarta*. En la carta de Valls (véase en el artículo dedicado á este maestro) y en la respuesta de Contreras se dejan sentir todavía los resquemores de aquella antigua polémica sobre la llevada y traída famosa entrada de tiple de la Misa de Valls intitulada *Scala Aretina*, de cuyo proceso se habla extensamente en el artículo dedicado al célebre maestro catalán Exhumó la carta y la respuesta aludidas Soriano Fuertes (Vid. *Hist. de la Mus. Esp.*, tomo IV, pág. 122 y siguientes) copiándolas al pié de la letra del *Mapa Armónico* de Valls en cuya obra manuscrita van colocadas al final con este encabezamiento: *Texto de música sobre el cual va la siguiente carta* (Aquí el texto referido). A continuación: *Parecer del Rdo. Francisco Valls dirigido á D. N. N, Maestro de Capilla en la iglesia de N.* (Es escrito autógrafo de Valls.)

Según Soriano, aunque no se dice el nombre del maestro á quien Valls dirijió dicha carta, «nos consta saber —escribe Soriano—fué de Contreras por una carta de este á D. Pedro Aranaz en la cual hace referencia de la de Valls y de la contestación que el le dió.»

Cuando se daban casos como el de Valls y Contreras, y durante el siglo pasado se daban con mucha frecuencia, las razones en pro y en contra no faltaban.

¿Cómo podían faltarle objeciones al buen maestro Contreras contestando á las razones que obligó á darle á Valls, diciendo su sentir sobre la duda suscitada?

Estas razones no las rehucían jamás los maestros españoles del siglo pasado, no solo los más celebrados sino los más humildes de espíritu y pobres de cacumen.

La contestación á la carta de Valls no se hizo aguardar mucho, que no es aguardar mucho para tiempos como aquellos, responder, desde Córdoba fecha de 4 de Octubre del año 1735 á una carta escrita en Barcelona el 5 de Septiembre del mismo año.

Veamos lo que dice el maestro de capilla de Córdoba al de Barcelona:

«Muy Sr. mio y amigo: Recibí la de V. de 5 del pasado, con el apéndice de ejemplares que fortifican las muchas razones que á favor de las consonancia de *cuarta* juntó V. ingeniosamente Venero todo el papel con la mayor expresión: pero con licencia de V. diré algunos reparos que se pueden ofrecer contra esas doctrinas y ejemplares.»

Los reparos del maestro consisten en averiguar si las *séptimas* y las *cuartas* de los ejemplos que Valls presentó son al *dar* ó al *alzar* del compás. Presenta sutilezas como ésta:

«La séptima que hay en el *Sanctus* de D. Miguel de Selma es al dar; pero como es en figuras propias de compás mayor, cantando por él se hallará al alzar.....» «Del ejemplar de Galicia, será descuido, escribe; *porque sé*, y por discípulos suyos, que no se permitía dicha *séptima* sino al alzar del compás doblado De los de Ortells, nada digo, porque sé que *no hacía caso de* dar *ni* alzar, y no obstante de haber sido hombre tan célebre en la Música, no dejó de ser calumniado cuando vivía....» La *cuarta* disputada (la de Valls), *cantándola* á compás doble vendría al *alzar*....por lo tanto *¡anathema sit!*

«En el párrafo III,—prosigue Contreras—,se explica admirablemente:» halla, sin embargo, que Valls se contradice poniendo la *cuarta* ya consonante ya *casi disonante* A los ejemplares que Valls puso de Palestrina, Felipe de Cruz, y Rogier, «tienen las cuartas *porque así lo quisieron* valiéndose de alguna autoridad (¿pues qué hizo más el pobre Valls?), pues á tenerlas por consonantes las usarían á menudo; y no haciéndolo sino raras veces *prueba que tenían á la cuarta* como especial *entre las demás*.» La amarga píldora de la dichosa *cuarta* no se dora ni aún con la pasta de la acaramelada *sexta:* «sería mucha impropiedad,—esclama Contreras,— que la Música hiciese cláusula final en *cuarta* y *sexta*, porque, naturalmente, buscan su último fin y centro, que es la *cuarta* á la tercera y la *sexta* á la *quinta* para acabar el período á cabal satisfacción del oído.» Venera mucho á Ortells, á Patiño y á Cabani-

lles, pero no sufre las *cuartas* de los ejemplares presentados por Valls; «están descubiertas porque ellos quisieron.»

La carta de Contreras acaba con las expresivas frases siguientes: «Con todo lo cual se quedó la *cuarta* en la misma duda, de si es ó no consonante, y yo, sin duda, deseando muchas ocasiones del mayor agrado de V.; y, en el interín, ruego á Dios guarde á V. muchos años. Córdoba 4 de Octubre de 1735—B. L. M de V. su afectísimo y seguro servidor y amigo.—*Agustín de Contreras*.

La verdad sea dicha, Contreras que fué uno de los buenos maestros del siglo pasado, no llevó la mejor parte en esta cuestión especulativo-técnica. Valls demuestra poseer un concepto más elevado del arte, particularmente en el estético, que marca un progreso real en el desarrollo del arte musical durante el siglo pasado.

Contreras y Fernández de Lara (Luis)

Nació en el Ferrol el 18 de Marzo de 1815 y falleció en Barcelona, el 23 de Abril de 1896.

Recibió el Sr. Contreras la instrucción musical del Sr. D Juan Rafael de Salazar, Maestro de música de la antigua Academia de Guardias Marinas, establecida en el Ferrol, siendo condiscípulo de varios músicos ferrolanos, más tarde directores de bandas militares, entre ellos D. Nicolas Novoa, D. Manuel Rey, D. Joaquín de Arana, D. Nicolás Reynés, etc.

El Sr. Contreras, hizo voluntariamente toda la campaña contra los carlistas, hasta el convenio de Vergara; y desempeñó entre otros cargos profesionales el de músico mayor del Regimiento de Castilla, durante toda la campaña de la guerra de Africa, obteniendo varias recompensas, por acciones de guerra.

Era caballero de la Real y distinguida órden española de Carlos III, y de la americana de Isabel la Católica; Benemérito de la Patria, estaba condecorado también con la medalla de honor de la guerra de Africa.

Escribió y publicó, con éxito, varias composiciones para banda militar, y dejó algunas inéditas.

Converçao (Fray Raimundo de la)

Vivió en el siglo XVIII. Es autor del siguiente libro:

Manual de tudo o que se canta fóra do Choro. Coimbra, 1675.

Corao (Manuel)

El día 8 de Abril de 1800 fué nombrado M. de Cap. de la Encarnación, de Madrid, en reemplazo del maestro D. Francisco Antonio Gutierrez, que pasó á la Cat. de Toledo. Corao escribió muchas composiciones religiosas, citándose entre los más notables un *Miserere* y un *Responsorio* á la Virgen.

Corbellas (María)

Actriz, casada con el actor Diego de Guevara, padres de la actriz María de Ceballos ó Zaballos.

Corbera (Francisco)

«Musico spagnolo,—dice Lichtental en su *Dizionario*, atribuyéndole el tratadillo siguiente:—*Guitarra Española y sus differencias de sonos.* E dedicato á Filippo IV.—añade—«il quale regnó etc.

Que la existencia del tratado es un hecho, aunque nadie de los que tenemos aficiones á estos tratadillos especiales de tañido conozcamos el de Corbera, no puede ponerse en duda. En la *Instrucción de Música sobre la Guitarra española* del Bachiller Gaspar Sanz (libro segundo, capítulo titulado *Regla tercera para acompañar todas las cadencias con la guitarra y arpa)* se habla de Corbera y de su tratado en estos términos: «El que quisiere saber más escalas y acompañamientos, vea á Francisco Corbera y Juan Bautista Granada. Estos dos autores traen tanta multitud de escalas, que las que aquí dejo, y ellos traen de más, las tengo por confusión y no por doctrina» etc.

En el Prólogo de la referida *Instrucción* cita otra vez Gaspar Sanz á nuestro Corbera: «En ninguno de los autores que han impreso sobre este instrumento, he hallado modo para que uno de si propio pudiera adelantarse, pues no todo lo han de enseñar los maestros, pero estos deben dar camino para que el discípulo ande sin tropiezo; por que el Foscarini (que

en sus obras se intitula el *Académico caliginoso*) Caspergier (*sic*), Pelegrín, Granada,..... y ultimamente Francisco Corbera, *el mejor de todos*, no traen bastantes reglas» etc.

Corbeta han llamado algunos á nuestro guitarrista ortografiándolo otros en esta forma, Corvera.

Corbeta (Francisco) Vid **Corbera (Francisco)**

Corbi (Francisco)

Capellán de corneta y chirimia de la Catedral de Segorbe, aparece en 1694, según se lee en actas capitulares (1). Aumentáronle el salario hasta 15 libras, además de los emolumentos que disfrutaba su antecesor el L.do Miguel Juan Fuster (1699); fué censor en diferentes oposiciones de bajonista, y colector y administrador de la Mensa en dicha Catedral por espacio de muchos años Murió en 1746. Sucedióle en la Capellanía de chirimía Atanasio Andreu, que había ingresado de infantillo en 1735 y desempeñaba varios instrumentos.

Corbián (Ramón)

En Julio de 1865 publicaron en Madrid, dicho Corbian y Don V. Platero, las composiciones tituladas: *Carriyo Fatigas*, *El tallito de Aljonjolí*, *Juaniyo el tremendo y Luisita*.

Al mismo Corbian pertenecen dos habaneras editadas por el Sr. Zozaya, con el título de *Tulita y Teresita*.

Corcolé (José) Vid. **Carcolé ó Corcolé (José)**

Córcoles (Blas de)

«Al sochantre (Blas de Córcoles)» léese en el acta del Cabildo de Málaga, de 6 de Septiembre de 1499) se manda que se le dé de salario como cantor, «6 mill mar». Entre el número de otros agraciados, aparecen: Gonzalo de Salinas, cantor, y Juan de León, cantor.

Corcuera (Luis) Vid. **González Corcuera (Luis)**.

(1) Compróse un *violón* para acompañar con él las *Lamentaciones*, *Misereres* y otras obras, y habiendo oido el Cabildo ejecutar las citadas obras con este instrumento, dió al citado Corbi quince libras y adquiriólo para la Iglesia. Ocurría esto en 1697.

Cordero (Francisco)

«Bajonista de la Cat. de Avila Solicita del Cabildo le adelante una mitad de su salario. Avila 11 Abril de 1707». *(Arch. hist. de Avila.—Cartas)*.

Cordero (Gonzalo)

Presbítero, maestro de capilla de la Metropolitana de Carácas, sucesor del maestro de la misma D. Silvestre Medina Cervantes. Medina y Cordero, florecieron á fines del siglo XVII.

Cordero (José)

Organista de la Cat. de Ávila: pide al Cabildo aumento de salario. Ávila 14 de Septiembre de 1707. *(Archivo hist. de Avila.—Cartas)*.

Cordero y Fernandez (Antonio)

Nació en Sevilla el día 30 de Marzo de 1823. En 9 de Julio de 1832 ganó por oposición una plaza de *seise* que sirvió hasta 9 de Junio de 1837 en que pasó á colegial, como era costumbre, cuya plaza desempeñó solo dos años. Educóse al cuidado del maestro Eslava que á la sazón desempeñaba el magisterio de aquella catedral. Sacáronle sus padres del colegio haciéndole desistir de que siguiera la carrera eclesiástica aconsejándole se dedicase al comercio que ellos ejercían. Aplicóse con el maestro Eslava al estudio del canto y firmó escritura como tenor comprimario en la compañía de ópera que formó D. Luis de Olona para los teatros de Granada, Málaga, Cádiz y Sevilla cuya temporada duró desde el año 1843 al siguiente. Una larga enfermedad impidió á Cordero aceptar nuevas contratas durante algunos años. En 1847 firmó nueva escritura y al año siguiente tomó el camino de la corte continuando sus estudios con su antiguo maestro Eslava, que ya lo era de la Real Capilla, y con el Sr. D. José María Ricart de Copons. Se preparaba á emprender un viaje á Italia cuando se pusieron edictos para una plaza de tenor supernumerario en la Real Capilla cuya plaza, previa oposición le fué concedida en 18 de Diciembre de 1849 Se dedicó después al profesorado y con fecha 28 de Abril de 1866 fundó una *Escuela lírico-dramática* en unión del profesor de música aplicada al canto escénico, D. Juan Jimenez.

Publicó en diferentes revistas profesionales numerosos artículos doctrinales, históricos, críticos, etc , siendo de notar entre los últimos, la serie titulada: *Observaciones acerca de la Hist. de la Mús. Española escrita por D. Mariano Soriano Fuertes* que vieron la luz en la Revista *El Arte Musical* (1860.) Anteriormente había ya publicado su reputada:

Escuela completa de canto con todos sus géneros y principalmente en el dramático español é italiano por Don..... profesor de canto y tenor de la R. C.—Madrid, Beltran y Viñas, 1858, un vol. en fol.

El maestro Cordero y Fernández murió en Madrid el día 13 de Junio de 1882.

Cordeiro (P. Antonio)

Presbítero y Subchantre de la Cat. de Coimbra en el siglo XVII. Adicionó y corrigió el tratado de Juan Martins que publicó en *tercera edición* con el título de:

Arte de Cantochão composta por João Martins, augmentada por Antonio Cordeiro. **Coimbra, por Nicolau Carvalho, 1625, en 8.º**

Al parecer hay edición anterior de 1612.

Cordeiro (Juan)

Buen organista, natural de Lisboa. Fué maestro de la real familia y vivió durante los reinados de D. José y Doña María I, á fines del siglo XVIII y principio del XIX. Dejó composiciones sacras y profanas de algún mérito, según Vasconcellos *(Os Mus. portuguezes.)*

¿Córdoba? (Benito)

«En lo dias del mes de Abril deste año presente del Señor de mill é quatrocientos é cincuenta é ocho años, dió é pagó el señor Rodrigo Vargas canónigo é obrero dela dicha yglesia de Toledo á *benido* (*¿Cordoua?*) escriuano de libros 300 mrs. que ovo de haber por escribir é apuntar un libro que fizo para la dicha Iglesia que se llama *lecionario de las tinieblas*, según que con él se conviene de los quales dichos mrs. se otorgó por papeles». *(Vid. Lib de gastos del año 1458 del Archivo que fué de la O. y F. de la Cat. de Toledo).*

«En el tercero libro del dominical que comienza en feria quinta de la *dominica tertia in quadragesima* e comienza en el primero oficio *salus populi* acaba en el sabado sancto hay en el de pergamino noventa e quatro fojas escriptas é puntadas e ay honze quadernos e seis fojas e de guardar nueve fojas e costó escrebir cada un quaderno e juntar 250 mrs. que montan todo el dicho precio de 2,938 maravedises, los cuales dichos mrs. dió e pagó el señor Abad obrero al dicho *benito cordoua* escribano de libros porque lo escribió e punto». *(Vid. Lib. cit).*

Córdoba (Francisco Fernández de) Vid. **Fernández de Córdoba (Francisco)**

Córdoba (Fray Estéban de)

En la *Lista de remuneraciones propuestas por los jerónimos del convento de Yuste*, fechada en 15 de Octubre de 1558 figura *alcanzado en 50 ducados Fray Estéban de Cordoña, hijo de San Gerónimo de la Muerta, de Valencia».*

Córdoba (Juan de)

Tañedor de *vielle*, ciego, originario de España á quien concede en 1436 la Duquesa de Borgoña, á él y á otro compañero, ciego tambien, llamado Juan Fernández, dos *vielles*, sus instrumentos favoritos construidos por el violero belga Enrique Boghart. En los registros de la *Chambre des comptes* conservados en los archivos provinciales de Lille existen las *lettres patentes* del nombramiento de ambos tañedores fechados en 3 de Enero de 1435, que Vander Straeten ha reproducido en *La Musique aux Pays-Bas* (vol. 7.º pág. 92.

Córdoba (Juan de)

Ministril de la Cat. de Toledo. Menciónase el nombre de este ministril en el artículo *Castillo (Juan del), Castillo (Juan de) y otros ministriles.*

Córdoba (Mateo de)

«Violero de la cámara dice que a que sirve este oficio desde 6 de Noviembre de 1651 con mucho cuidado y assistencia como consta del título que del tiene y porque siempre anda este oficio junto con el de violero del

Rey Nuestro Señor y á nuestro Manuel de Vega que lo era supplica á V. R.ª le haga merced del en que le reciuirá muy grande de V. R.ª» A continuación de este documento vienen los registros de haber entrado en bureo (1) dicha comuicación, los precedentes de lo que pide el recurrente, y se añade al fin: «Y en cuanto al violero no parece auiso alguno sino los asientos en los libros del bureo según está informado en este memorial antes de ahora.»

Tiene relación lo que se dice en este memorial con lo que el lector podrá consultar en el artículo *Vega (Manuel)*.

Córdoba y Gonzalez (Valentin)

Tiple de la Real Capilla. Nació en Portezuelo (Cáceres) el año 1820.

Córdoba y de la Vega (María de)

Floreció esta decantada y linda actriz española conocida por la *Amarilis*, con alusión á la hermosísima flor que lleva este nombre, entre los reinados de Felipe III y Felipe IV. D. Juan Caramuel fué de los primeros que dieron noticias de esta actriz, noticias que todos han copiado del tomo que intituló *Rhytmica* (2), al fin del cual está el *Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, etc. En él refiere que por el mismo tiempo del notable actor Aréas floreció en el Theatro una famosa cómica llamada *Amarilis* prodigiosa en su Arte: «recitaba, cantaba, tañía, bailaba y en fin, no hacia cosa que no mereciera públicos aplausos y alabanzas.»

Tenía la farsanta fama de hermosísima y fué portento digno de la admiración de D. Francisco de Quevedo y de los despechos del atrevido Conde de Villamediana, quien no debió dar en blando al enamorar á la cómica andariega, cuyo segundo apellido procede del de su marido el actor Andrés de la Vega, memorable por haber sido uno de los cinco fundadores de la Cofradía de N.ª S.ª de la Novena.

En una curiosa colección manuscrita de poesías dedicadas á varios comediantes, se lee la siguiente, dedicada *Á Amarilis ó María de Córdoba, comedianta*:

Atiende un poco, *Amarilis*,
Mariquilla ó Maricaca,
Milagrón del barrio vulgo,
De piés y narices larga;
Más confiada que linda,
Y necia que confiada,
Por presumida, insufrible,
Y archidescortes, por vana,
. . . . . .
¿Quien te ha prestado las alas?
Ya en el espejo del tiempo
Se miran y desengañan
Desahuciados de hermosura
Los juanetes de tu cara;
Y los claros apellidos
Poco acreditan tu casa,
Que el *Vega* no es de Toledo,
Ni el *Córdoba* de Granada
. . . . . .
Ayer te vi en una silla
De tu dueño acompañada,
Más escudero que dueño,
Y más fábula que dama,
Y satisfice á un curioso
Que enfadado te miraba:
—Va pregonando la fruta
Que ya de temprana pasa.....

Core (Antonio)

M. de C. de la Cat de Sevilla nombrado en 22 de Septiembre de 1600.

Sucedió en el magisterio al célebre Francisco Guerrero. El maestro Core parece que desempeñó su cargo durante muchos años pues el maestro que le reemplazó, D. Luis Jerónimo Jalón, no aparece hasta 1643 fecha de su nombramiento.

Corita ó Çorita (Nicasio)

Autor hasta ahora desconocido pero de quien ha aparecido obra impresa en Barcelona *apud Hubertum Gotardum 1584*, una colección abundantísima de *Motetes*. Del estudio ortográfico comparativo resulta, que en el opúsculo correspondiente á la parte de *Tenor* está escrito Corita y en el del *Bajo* Çorita (con cedilla) en cuyo caso se pronunciaría Zorita ó tal vez Zurita. Sin embargo como Cerone habla de este autor y ortografía su apellido Zorita, á esta forma me atengo é invito al lector á que vea el señalamiento indicado y todo lo referente á este autor en el artículo *Zorita (Nicasio)*.

(1) Oficina, local donde se hacian los asientos y los libros destinados á este objeto, especie de juzgado en que se conocía de las causas tocantes á las personas que gozaban del fuero real ó dependían de ella.

(2) Caramuel *Primus calamus*.

Cornago (.....)

Autor de las dos composiciones señaladas con los núms. 2 y 28 en el *Cancionero Musical de los siglos* XV y XVI, de Barbieri.

No se tienen noticias de músico alguno de este apellido; pues aunque en una carta del Cardenal Jimenez de Cisneros, fecha 14 de Febrero de 1511, se habla de un platero de Perpiñán llamado *Cornago*, no hay indicación alguna por la cual pueda sospecharse que éste fuera el compositor de las dos obras indicadas.

Corneta (Francisco)

Músico español, según Soriano Fuertes (Hist. de la Música Esp. tomo I. pag. 205). Tan español, sin ninguna clase de duda, como Claudio Monteverde, en quien se ocupa con notorio desatino en la página citada, diciendo que los *españoles* Monteverde y Corneta, dieron alguna perfección al melodrama italiano, etc.

Corominas (.....)

Organista de la iglesia parroquial de Santa María del Mar, de Barcelona, en 1820.

Corominas (Juan Francisco de)

Músico violín de la capilla de la Universidad de Salamanca, suplica al cabildo de Avila le nombre para la plaza de violín que hay vacante (Sin fecha) Vid. *Arch. hist. de Avila—Cartas.*

El tal Corominas defendió en folleto *ad hoc* la introducción de los violines en el Templo contra la cual clamaba el P. Feyjóo en su célebre articulo sobre la Música en los templos. Asi se deduce de uno de los folletos publicados en pro y en contra, quizá el mas extravagante de todos en el cual su despachado autor le dice á Corominas: «Por quanto es bien acordado dar á cada uno lo que le toca, mando mi Vandurria, que no es mala guitarra para una noche de Toros, con dos Synfonías, que se glossarán en su cabeza (quando lo sea de su casa) á Juan de Corominas, Asserrador de tripas, Urón de solfas, primer violin de Concordia, entre parroquia y Universidad, segundo Chiflo del colegio del cuero, y tercer Pito de la Academia de los flatos. Mas, de mis obras las poesias, y en especial las Lyras del Gato, para que arañe las cuerdas del Rabel, á compás de sus comáticos disones. Tambien le dexára mi cavallo tan entero como está, si no huviera tantos con quien partir, para que pareciera músico de más monta en las fiestas de Cabrerizos y Texares; pero se contentará con la cola, que no es mala, floja para su arco; y la remanente se dividirá en partes etc. (Vid. *Letargo, mejoría, verdadero, juicioso testamento, y repartimiento de los bienes de D. Diego de Torres*..... Madrid, Antonio Marín, s. l. ni año. Diego de Torres, *catedrático de Prima de Matemáticas en la Universidad de Salamanca* y, como se ve, *amigo* de Corominas, publicó otro folleto no menos estrafalario que el citado y tituló: *Montante Christiano, y político, en pendencia Música-Médica-Diabólica. Lo desembainó don*... ... En el lib. de Moya, en frente de las gradas de San Felipe el Real. Sin a. l. ni imp. En este folleto se *habla* tambien del desventurado Corominas, á quien pinta el autor *respirando pez griega y resina*, etc. La verdad es que el buen Corominas se alzó á mayores contra el gran polígrafo P. Feijóo y merecia los varapalos del estrafalario *catedrático de Prima de matemáticas* y mucho más por haber publicado un no menos estrafalario folleto, intitulado:

Aposento anti crítico, desde donde se ve representada la gran comedia que en su «Theatro Crítico» regaló al pueblo el Reverendísimo P. M. Feijóo contra la Música moderna y uso de los violines en los templos, ó Carta que en defensa de uno y de otro escribió D Juan Francisco de Corominas Músico, *primer violin de la grande Universidad de Salamanca.* En Salamanca en la imprenta de la Santa Cruz (Al fin: 14 de Diciembre de 1726).

Corona (Adrian)

Violinista, director de orquesta y compositor. En 1855 y años siguientes hallábase en Cataluña dirigiendo una compañía de ópera y zarzuela compuesta en gran mayoría de individuos de su familia.

Corona (Estefanía y Rosa)

Hermanas de D. Adrian Corona. Discípulas del Conservatorio y cantantes de ópera y zarzuela.

Coronado (Diego)

Un contemporáneo habla de él en estos términos: «Representante el más fiel imitador de la naturaleza en lo jocoso. No digo más de este actor, porque mi pluma no es capaz de elogiarle tan dignamente como merece». Actor *de cantado*, como se llamaban entonces, hay muchas tonadillas de Misón, Ferreira, Guerrero y otros compuestas expresamente para Coronado.

Coronado (Manuel) A. C.

Profesor de música en la Escuela central de Artesanos, y del Conservatorio de Valencia, cargos que desempeña actualmente (1896).

Publicó:

Teoría de la Música, escrita para la clase de las Escuelas de Artesanos... Valencia, imp. de J. Peidró, 1873.

Coronas Lacasa (Nicolás)

Presbítero organista de la Cat. de Mondoñedo en 1868.

Coronel (Bárbara)

Mujer casi hombre, amazona de las farsantas de su tiempo, que mal hallada con la debilidad de su sexo, usaba el traje de hombre, andando casi siempre á caballo Su caracter feroz le ayudaba para ejecutar con aplauso ciertos papeles en los teatros. Era sobrina del famoso Juan Rana. En 1678 Bárbara fué *autora* en el teatro de Valencia, y murió en 1691. Muchos años antes falleció Francisco Jalón, con quien estuvo casada, y porque se tuvo sospecha fundada de que su muerte fué un *maridicidio*, estuvo presa en Guadalajara. Librároнla de las garras de la justicia los empeños y valimiento de su tio Juan Rana.

Coronate (Manuel)

«Profesor de música»—según Saldoni—«que en 1787 gozaba en Madrid de mucha reputación».

Corral (.....)

Lindo tiple—según Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Libro de la Cámara*—con el cual junto con «quatro ó cincho muchachos, mozos de capilla de lindas voces», el Príncipe don Juan «cantaba con ellos dos horas, ó lo que le placia», etc.

Corral (Juan)

En 15 de Mayo de 1615, el Licenciado Sebastián de Garay canónigo y obrero de la Cat. de Toledo, mandó escribir la relación del «título de guarda de los libros de canto llano y de órgano en favor del cantor Juan Corral .. para que los tenga en buena guarda y custodia en la parte que le fuera señalada, porque es persona en quien concurren las calidades necesarias para el uso y exercicio del dicho oficio».

En documento sin fecha, pide el citado Corral aumento de honorarios puesto que «al presente me dan en Córdoba 340 ducados y no los quise aceptar hasta dar parte á V. S., etc.

Corral y Escolano (Francisco)

Desempeñó el magisterio de la Catedral de Sigüenza desde el año 1844 á 1886. En el Arch. de la Cat dejó 89 composiciones litúrgicas cuya lista poseo.

Publicó:

El canto llano y figurado al alcance de todos; ó sea, compendio fácil y brevísimo de sus principales reglas con algunas advertencias utilísimas, precedidas de una breve reseña histórica, por D....., maestro de capilla de esta santa iglesia catedral y profesor de Canto llano del Seminario Conciliar de la misma. Sigüenza: Imprenta de Manuel Pita. Año 1862. Un folleto de 16 págs.

Es del mismo autor la siguiente obra, Ms. de 367 págs. que se conserva en la citada catedral, según nota que me comunicó el distinguido y aplicado artista músico D. Gregorio T. Serrano, hoy maestro de Cap. de la Cat de Palencia:

Llave del Canto litúrgico, ó sea, Método fácil y seguro para cantar el Oficio Divino. Obra utilísima para los Sres. Eclesiásticos, Seminaristas y cuantas personas se dedican á tan santo ejercicio, por D....., maestro de capilla de la Sta Iglesia Catedral de Sigüenza y profesor del Seminario Conciliar de la misma. Ms. de 367 págs.

Correa (Antonio)

«Célebre tocador de lira (?) á principios del siglo XVII», según afirma Saldoni.

Correa (Enrique Cárlos)

Fraile de la Orden militar de Santiago y M. de Cap. de la Cat. de Coim-

bra, cargo que le fué concedido por el Obispo de Coimbra, D. Antonio de Sousa y Vasconcellos, por su instrucción y talento musical.

Vistió el hábito de su Orden el 24 de Julio de 1716, habiendo nacido en Lisboa el 16 de Febrero de 1680 del casamiento de Félix Tomás Correa y Mariana de Brito y Oliveira.

Aplicóse tan asiduamente al estudio de la música que en breve aventajó á su maestro el P. Domingo Nuñes Pereira, colocándose en la composición á la altura de Marqués Lesbio, Maestro de la Capilla Real.

Según el Cardenal Saraiva *(Lista de alguns artistas portuguezes*, Lisboa, 1839, pág. 46) este compositor no había fallecido todavía el año 1747.

La lista de sus composiciones es bastante extensa, é incompleta la que inserta Vasconcellos, según advierte este autor en su obra *Os Mus. portuguezes*, de la cual tomo estos datos.

Correa (José)

Actor de *cantado*, de la misma época que Petronila, Laureana y Manuela, sus hermanas, al parecer, ó parientas muy próximas.

Correa (Laureana)

Como sus hermanas Manuela y Petronila figura en las listas de compañías de los teatros de los Caños, Cruz y Príncipe. Las tres eran actrices de *cantado* y lo mismo que para Manuela y Petronila, se escribieron para Laureana buen número de tonadillas.

Correa (Lorenza) Vid. Nuñez Correa (Lorenza)

Correa (Manuel)

Otro actor de *cantado* y probablemente de la misma familia de los Correa (Petronila, Laureana, José, etc.) Cantó por vez primera en el teatro del Príncipe, de Madrid, el día 9 de Mayo de 1794.

Correa (Manuel)

Dice Vasconcellos en su Dic. de *Os Mus Portuguezes:* «Capellan de la Catedral de Sevilla (1625) pero portugués nacido en Lisboa. Conócense las siguientes composiciones manuscritas de este autor, que se encontraban en la Biblioteca musical de Lisboa:

1) *Salve Regina*, á 4 voces, estante 33, número 77.
2) *Miser factus sum*, motete á 6 voces, estante 33, n.° 771.
3) *Misericors et miserator Dominus*, á 6 voces, estante 33, n.° 810.
4) *Versa est in luctum*, motete á 6 voces, estante 33, n.° 772.
5) *Ne derelinquas me*, motete á 6 voces.
6) *Peto Domine ut vias nostras*, á 6 voces, estante 33, n.° 811.

Hasta aquí Vasconcellos. Sospecho que el Manuel Correa de que se trata aquí es el mismo artista llamado Fray Manuel Correa, cuyo doble homónimo de nombre y apellido hizo incurrir en error á Fétis, de quien procede la noticia.

Correa (Fray Manuel)

Dice Vasconcellos: «Maestro de la Cat. de Zaragoza (1625) y discípulo de Fernão ó Filippe Magalhães Nació en Lisboa á fines del siglo XVI y perteneció á la orden carmelitana, siendo compañero del compositor Fray Manuel Cardoso.

«Fétis dice que fué maestro de capilla de Santa Catalina, en 1625, pero no menciona el lugar.

«Machado (*Bibl. Lus.* vol. III página 232) afirma que antes de ocupar el magisterio de la Cat. de Zaragoza, fué maestro de un convento de su orden, en Madrid

«¿Como conciliar estas opiniones tan diversas? *¿Habrá* tal vez un tercer Manuel Correa? (1).

«En la Biblioteca de Juan IV conservábanse varias obras de este distinguido compositor sobresaliendo entre ellas el motete, *Adjuva nos, Deus* á 5 voces, que se hallaba en el estante 36, n.° 809».

En la *Memoria Histórico-Crítica* publicada el año 1895 en Zaragoza, dice su autor el maestro D. Antonio Lozano González: «Fué maestro de capilla en Sigüenza y vino á Zaragoza con el mismo cargo el 13 de Septiembre del año 1650. Compositor famosísimo»—añade—«se adelantó cerca de un siglo á la época en que vivió,

(1) Como he dicho en el artículo Manuel Correa, sospecho que Correa (Manuel) y Correa (Fray Manuel) son una sola y única persona. En todo caso no se deduce de lo que dicen Fétis y Machado que pudiese haber un tercer Correa.

usando procedimientos hasta entonces desconocidos.....

Existe un acta capitular de La Seo de Zaragoza relativa á este maestro en la cual se lee: «En 1.° de Agosto de 1653, por muerte del M. de Capilla Padre Correa, portugués, de la Orden de N.ª S.ª del Carmen calzado, acuerda el Cabildo quede en poder de D. Miguel Martel, Coadjutor de Chantre, un baul con los papeles y obras que tenia trabajadas, siendo de las mejores y más estimadas que hasta ahora ha habido en España, pues por su grande habilidad le daba el Cabildo 500 escudos de salario en dinero, siendo el primero en gracia para los Villancicos, que con ser obra suya, quedaba por Su Magestad y para toda España aprobada, oyéndole con aplauso grande, con que se resolvió que queden en la Iglesia, que son muchas y buenas.»

En efecto buenas y muchas fueron las obras que dejó el P. Correa, y por las que he visto, no se excedió en sus elogios el Cabildo de La Seo.

Correa (Manuela)

Actriz *de cantado*, como sus hermanas Petronila y Laureana. Funcionaba en los mismos teatros que sus hermanas, y para la cual se escribieron varias tonadillas.

Correa (Petronila)

Actriz *de cantado*, que figura en los repartos de una infinidad de tonadillas compuestas por Esteve, Laserna y otros tonadilleros, y representadas en los teatros de la Cruz, Príncipe y Caños del Peral, de Madrid. Petronila era al parecer hermana de las actrices Laureana y Manuela y del actor del mismo apellido llamado José.

Correa de Araujo (Francisco)

Mucho se ha escrito y mucho se ha disputado sobre este famoso organista. Hubiéranse evitado no pocas páginas inútiles y una verdadera polémica de *tiquis miquis nacionales* si los que en lugar de escribir y disputar sin ton ni son se hubiesen tomado la paciencia de leer *verbo ad verbum* el libro que ha dado fama á mi biografiado, analizando el texto literario y traduciendo el musical en notación moderna que era lo que convenía principalmente.

Voy á hacerme cargo de todos estos extremos traduciendo, primeramente, lo que sobre Correa de Araujo escribe Vasconcellos en su Diccionario *Os Mus. Portuguezes*. Dice este autor: «Araujo (Francisco Correa de) Presbítero, buen profesor de música y excelente organista. Tocaba este instrumento en la Iglesia colegial de San Salvador de Sevilla, donde fué Rector de la Hermandad de Sacerdotes, siendo elegido *enseguida* Obispo de Segovia. Murió el dia 3 de Enero de 1663. Su familia era distinguida y de abolengo. Calcúlase su nacimiento por los años de 1581 (1).

«Existen muchas dudas acerca de la nacionalidad de este artista, que algunos niusicógrafos dicen ser español. Expresaremos claramente lo que hay en contra y en favor de esta hipótesis: el público juzgará á que país debe ser incorporado, si á Portugal, si á España. Inclinámonos á la primera opinión, que nos parece la más probable por las razones que vamos á exponer.

«A favor de la primera suposición presentamos la autoridad de D. Nicolás Antonio (*Bib. Hisp*, Ap., vol II, pág. 322) á quien como español interesaba más una afirmación en contrario. Hilarión Eslava combate esta opinión con razones que, perdónenos la osadia, poco ó nada pesan. Dice el sabio compositor español: «que el nombre de *Correa* no es portugués». *Perdão!* el nombre es tan portugués como el de Araujo, ambos muy vulgares en Portugal. La conclusión que saca el compositor madrileño diciendo que *Araujo* era de origen portugués por el lado materno por ser *Araujo* nombre portugués y de origen español, y por ser *Correa* un nombre español, es más ingeniosa que verdadera y no puede sostenerse en vista de las razones apuntadas (2).

---

(1) Las noticias de Vasconcellos sobre las fechas del nacimiento y muerte de Correa de Araujo, lo mismo que las que se leen en Fétis, proceden de Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana*, Apendice, vol. II pág. 322.

(2) He aquí las palabras exactas de Eslava: «Hánse suscitado dudas acerca de su naturaleza. Algunos escritores, y entre ellos D. Nicolás Antonio, dicen que era portugués. Otros con el Doctor Lichtentchal aseguran que es español. Yo creo que el apellido *Correa* es español, y

«No tenemos empeño particular en la discusión de este punto, pero sí el deseo de investigar la verdad al presentarnos al público, que ya se nutre demasiadamente de mentiras para que estraguemos su criterio con alguna más (1).

«Español y portugués es una misma cosa (2): son dos pueblos hijos de una misma madre separados solamente por la voluntad antipática de una madastra (3). Esta cuestión como que ahora la verdad brilla, se resolverá de aquí á poco, pero satisfactoriamente, porque entonces no habrá diferencia entre portugueses y españoles (4).

«Lo mismo que sucedió con el nombre, hay también divergencias acerca del título de las obras de nuestro compatriota. Son:

«*Tientos y discursos músicos y Facultad orgánica*, parece ser el verdadero título, pues Eslava lo copió de un ejemplar que encontró en la Biblioteca Nacional de Madrid (5): el teórico español presenta en una de sus bellas obras *(Museo orgánico español,* Madrid, 1853, en fol., Prólogo) el análisis de este libro.»

En vista de estas circunstancias se ha de convenir en que son erróneos los títulos mencionados por D. Nicolau *(sic* por Nicolás) Antonio, Gerber, Forkel y Barbosa Machado (6). Este último cita:

«*Facultad orgánica.* Alcalá, por Antonio Arnao—1626 en fol. Parece que Machado examinó la obra (7), porque dice: «En las advertencias de esta obra, Parte I, fol. 2, promete otras dos, Una: *Casos morales de la música*, y otra, *De Versos*.

«Juzgamos debe de ser una edición separada de la *Facultad orgánica*, que en el libro que Eslava examinó en Madrid estaría junta con los *Tientos y discursos músicos* (8).

«Tal vez sea esta la verdad (9) y en este caso tendrían razón Gerber y Forkel, presentando estos títulos como pertenecientes á obras diversas y separadamente impresas. Por otro lado tendría razón Eslava al presentar los dos títulos de estas obras reunidas en una, esto es, como perteneciendo á un solo escrito.

«Andábamos fluctuando entre estas diversas opiniones y hemos de confesar que tambien fluctuaba la verdad, cuando tuvimos la dicha de encontrar en un catálogo francés *(Catalogue d'une belle collection de livres anciens et modernes relatifs á la Musique et á la Danse*, Liepmannssohn et Dufour, París, 1869) el título exacto de esta obra tan controvertida. Hélo aquí:

«*Libro de tientos y discursos de música prática e theórica de órgano*, intitulado: *Facultad orgánica, con el qual, y con moderado estudio y perseverança (sic* por perseverancia), *qualquier tañedor puede salir aventajado en ella, sabiendo diestramente cantar Canto de Organo* y *sobretodo teniendo buen natural*, (10) Alcalá por Antonio

---

Araujo portugués, lo que inclina á creer que era oriundo de Portugal por su madre.»

(1) No había para tanto. Todas esas salvedades estorban cuando se habla de segunda mano y se va á parar en que Vasconcellos solo conoce el libro de Correa por el anuncio de un catálogo de libros de venta.

(2) ¡Dios sea loado! Aquí estamos en el terreno firme sin exageraciones de *chauvinisme* ridículo.

(3) Un poco dura es la frase.

(4) Desgraciadamente no fué verdad tanta belleza, pero de desear sería que llegasen esos *humanos* tiempos vaticinados por Vasconcellos.

(5) Eslava, dada su época, no daba importancia al señalamiento bibliográfico de una obra y se contentó con el título genérico al indicar la de Correa.

(6) Nicolás Antonio cita la obra de Correa en estos términos: *Música pratica y theórica de órgano*, Alcalá de Henares, en fol (*Ob. cit.*)

Gerber *(Neues historisch biographisches, Lexicon der Tonkünstler. Leipzig, vol. I pág. 135)* y Forkel *(Allgemeine Literatur der Musik*, pág. 332) dicen que el título de *Tientos* y el subtítulo *Facultad orgánica* indican dos libros diferentes.

En cuanto á Machado véase lo que se dice en la nota siguiente.

(7) Parece cierto á pesar de la deficencia de las citas. Pero Machado no era músico ni la bibliografía de su época estaba tan adelantada como la moderna. Por lo mismo no se le debe echar en cara la deficencia indicada.

(8) Todo esto quedará aclarado más adelante. Las divagaciones de Vasconcellos merecen la censura consiguiente, adecuada á los que como él escriben sin tener á la vista el documento único sobre el cual han de fundar sus apreciaciones el historiador, el bibliófilo y el crítico. Tenía Vasconcellos á la vista el ejemplo en Fétis cuyo autor adivinando lo erróneo de los señalamientos dados por Nicolás Antonio Gerber, Forkel y Machado, acudió sino á la fuente, que en este caso era el libro original, á la indicación segura que tenía á mano bien consignada en el Catálogo de la Biblioteca del Rey Don Juan, de la cual se desprende claramente que en el rotulado del asendereado libro se expresa un título genérico y un subtítulo desde el momento en que se lee y dice *Libro de Tientos y Discursos de Música práctica y teórica de órgano, intitulado Facultad orgánica, etc.*

(9) Prosiguen las divagaciones.

(10) Vasconcellos quedó aquí, porque el Catálogo no indicaba, sin duda, lo restante del título.

Arnao—1626, en fol. de 5 hojas preliminares no numeradas (este número comprende tambien el título) 26 hojas de texto y 204 de música *en lecciones de solfeo*» (1).

«En vista de estos *esclarecimientos* (?), parece que deben cesar todas las dudas: así es que no sabemos explicarnos ahora como es que el título de Eslava, siendo copiado de un ejemplar genuino, no concuerda con el nuestro (2). Esta divergencia confirma más y más nuestra suposición, esto es (3) que hay diferentes ediciones del libro de Araujo y, tal vez, unas más completas que otras. Así pueden explicarse, tal vez, las citaciones de D. Nicolau (*sic* por Nicolás) Antonio, Machado, Gerber y Folkel, tan diversas en los títulos (4).

«Fétis es el autor que en la citación de esta obra se aproxima más á nuestro título (5).

«Hilarión Eslava dice que las piezas contenidas en esta colección de *Tientos y discursos* (6), son unas setenta (7).

«Al fin de la obra se envanece Araujo de haber presentado en ella cosas que nunca fueron oidas. Aunque algunas de esas innovaciones son extravagantes, dice el mismo crítico, no se puede negar que Araujo fuese un *artista de genio* y un organista de mérito muy distinguido (8).

«En el catálogo de que hablamos el precio de venta del ejemplar estaba marcado en 400 francos (72000 reis). A pesar de la rareza del libro hallamos este precio exorbitante (9). Admirónos, también, la certeza con que el individuo que radactó el catálogo, afirma, que jamás se ha encontrado un ejemplar de tal obra en ningún catálogo, ni de venta ni al precio marcado. La segunda aserción tal vez sea admisible; la primera nos parece dudosa. El precio más elevado que, según nuestra opinión, se puede pedir por el libro, atendida su rareza y mayor ó menor valor de conservación, es de 60 á 80 francos (10).

«En la Biblioteca musical de Don Juan IV existían el autógrafo de los *Casos Morales de la Música* y algunas composiciones de Araujo, tales como *Psalmos, Motetes y Villancicos*, y varias poesías».

Hasta aquí Vasconcellos.

No pongo en duda que el autógrafo de los *Casos morales de la Música*, de Correa y Araujo, se hallase en la Biblioteca, ¡desgraciadamente destruída!, de D. Juan IV. El augusto compositor sabía escoger sus autores. Buena prueba de ello es el Catálogo impreso de una sola parte de la riquísima Biblioteca, que nos ha sido conservado por el libro del famoso

(1) Paso por alto los errores de foliación que aclararé á su tiempo, pero la verdad es que no sale uno de su sorpresa al leer lo que he subrayado arriba ¡204 (hojas) de música *en lecciones de solfeo*! ¿Decía esto, realmente, el librero Liepmannssohn tan bien enterado, de ordinario, en achaques de bibliografía? ¿Y en qué quedaban, á todo esto, las divagaciones de Vasconcellos sobre si el título significaba una sola obra ó dos obras distintas? ¿Y como se compaginaba lo de *Facultad orgánica* con un libro en que al parecer solo contenía música en lecciones de solfeo?

(2) Dejo los comentarios al lector.

(3) Vuelve á enredarse la madeja.

(4) La consecuencia no revela gran penetración bibliográfica.

(5) No experimentaría yo en igual caso la satisfacción de que se siente poseído Vasconcellos en el suyo. A Fétis le pasó con el libro de Correa de Araujo lo mismísimo que le aconteció con el de Cabezón. Poseyó el libro de Cabezón y en la segunda edición de su Diccionario no corrigió los *lapsus* cometidos en la primera. Poseyó asimismo el libro de Correa de Araujo y dejó las cosas como estaban. Vid. *Catalogue de la Bibliotheque* de F. J. Fétis, n.° 2004, en el cual se lee una nota sobre del contenido del libro redactado por Fétis ó por los que confeccionaron el catálogo. Dice: «este libro contiene una numerosa colección de piezas de órgano en cifra, por Correa de Araujo, precedida de una instrucción sobre la música, el bajo contínuo y la cifra». El lector podrá rectificar mas adelante estos extremos. En el libro de Correa no se da ninguna instrucción sobre otra música que la orgánica ni se habla una sóla palabra del bajo contínuo. ¡Así se escribe la historia!

(6) ¿De música para órgano ó de música en lecciones de solfeo? ¿En qué quedamos?

(7) El lector hallará más adelante el índice de todas las piezas que contiene el libro.

(8) Puede afirmarse con toda seguridad que Eslava solo leyó el texto literario de la obra de Correa y que no tradujo una sola línea del texto cifrado porque si la hubiese traducido no habría dejado de insertar algo en su *Museo orgánico*, tan deficiente en música orgánica antigua. Cuanto dice sobre Correa, esto es, que «se vanagloria de usar cosas nuevas y nunca oidas y aunque algunas de ellas son extravagantes, no hay duda que fué un artista de genio y organista, etc.», cuanto dice sobre esto, repito, está sugerido por la lectura del texto literario del libro, no por el musical cifrado.

(9) Vasconcellos no parece muy enterado de la parte mercantil del negocio de libros, no solo por lo que dice aquí sino por lo que añade á continuación

(10) Sesenta ú ochenta francos y aun los cuatrocientos que pedía el librovejero indicado ¿qué significan cuando se trata de esclarecer la verdad y decírsela á ese público bonachón que, como dice antes Vasconcellos, «ya se nutre demasiadamente de mentiras para que estraguemos su criterio con alguna más?

impresor Craesbeck (1). Correa de Araujo dice en varias partes del texto de su libro, que «tenía intento, Dios queriendo, de escribir un libro de los *Casos morales de la Música*, y otro *De Versos*.» Escribió sin duda ambos tratados: los asuntos de su Diócesis, y principalmente el Sínodo que se celebró en Segovia durante su episcopado, le harían olvidar de su antiguo propósito y los *Casos morales*, y aun el libro *De Versos*, (aunque de esto no se tiene ninguna indicación de que realmente llegase á escribirlo), quedarían manuscritos yendo á parar el primero á la Biblioteca de D Juan IV, antes ó después de la muerte de este príncipe (1604-1656). Este dato no basta para afirmar que el libro de *Casos morales*, aunque de inmediata publicación, según los términos usados por Correa de Araujo, se imprimiese real y positivamente. Yo sospecho y hasta tengo completa convicción de que ni uno ni otro se llegaron á imprimir.

He podido adquirir algunas noticias de Correa de Araujo referentes á su episcopado en Segovia.

En unos *Apuntes históricos de Segovia*, redactados por D. Joaquín Molina, se lee una Cronología de Obispos de dicha ciudad en la cual aparece entre los obispos «*Fray*, (así dice), *Francisco de Araujo*, 1660.» Ignoro si esta fecha se refiere á la muerte de Correa de Araujo ó á la de dejación del obispado, pues con igual fecha, (¿toma de posesión?), aparece Fray Juan del Pozo Dícese en dichos *Apuntes:* «Día 21 de Octubre de 1648: Sínodo en Segovia por el Obispo *Don* Francisco Araujo.» Es de suponer que el Fray y el Don Francisco Araujo de referencia son nuestro Correa de Araujo.

Consultados estos extremos con mi excelente amigo el Sr. General D Adolfo Carrasco, autor de un *Almanaque religioso, astronómico, histórico y estadístico de Segovia y su provincia para el año de 1868*, publicado por empeño de la Diputación provincial, (consta el Almanaque de XXXVI - 424 págs , en 4.°), he aquí lo que me comunica. «Entre las muchas cosas que del *Almanaque* se han copiado, están las dos citas que antes he transcrito de la obra de Molina, la una de una lista cronológica de los prelados de Segovia, y la otra de una colección de efemérides que completan la reseña histórica (correspondiente á la que Molina copia incompleta y referente al 21 de Septiembre). Y esto es todo cuanto me dice el Sr. Carrasco, respecto al obispo Correa de Araujo.

D. Diego Colmenares en su *Hist. de la insigne ciudad de Segovia y compendio de los de Castilla*, nada dice porque solo alcanza al 7 de Noviembre de 1621. Sin embargo en la última reimpresión del tomo IV, que trata de las *Vidas y obras de los escritores segovianos y cronología de los obispos*, añadida por el Dr. Don Tomás Baeza, se lee: «72 (número de órden de la cronología episcopal), D. Francisco III (de Araujo), dominico, hasta 1660, que renunció.»

Su antecesor D. Pedro VII (de Neyla), falleció en 1648: el sucesor D. Fray Juan XI (del Pozo), dominicano, natural de Segovia, falleció el mismo año de 1660, y el siguiente, que también se llamaba D. Francisco (Zárate), fué trasladado á Cuenca en 1663. Todo según el citado autor. Estas noticias ponen de acuerdo las dos tomadas del *Almanaque* del Sr Carrasco, sin más discrepancia que el número 72 que dicho Sr. Carrasco hace 87, porque restituye á la lista cronológica los quince primeros obispos cuyos nombres creía perdidos Colmenares y no existen en Mondejar ni el P. Flores.

Me hace observar, además, mi ilustre amigo, que la iglesia de Segovia solo dice Francisco Araujo, mientras los biógrafos que él ha visto dicen Correa de Araujo, haciéndole algunos portugués, aunque todos convienen en que floreció á mediados del siglo XVII, vivió muchos años en Sevilla, era gran organista y abrazó la vida religiosa (órden dominicana).

Quizá pueda ampliar en el SUPLEMENTO á este DICCIONARIO los datos que he pedido respecto á un libro

(1) Titúlase el Catálogo: *Index de Obras que se conservam na Bibliotheca real da Musica, impresso em Lisboa*, por Paulo Craesbeck, 1649, en 4 °. de 591 págs. El *Index* solo contiene la *primera parte* de las obras que había reunido el Rey filarmónico.

impreso del Sínodo convocado por el obispo Correa de Araujo y dar noticias posteriores á la época de su renuncia del obispado segoviano, pues desde aquella época se pierde la pista del ex-organista ignorándose donde se trasladó y donde murió.

A lo dicho, una sola noticia puedo añadir. Y es esta:

«Muy triste y mesurado ha estado el Rey, según dicen estos días, después que vino del Escorial, por un papel de Palafox que le envió, y porque Araujo, Obispo de Segovia, y el marqués de Aitona le han dicho con claridad lo que pasa, y como se pierde sin remedio.....» (Avisos de *D. Jerónimo de Barrionuevo*, Carta CLXIII, Madrid y Noviembre 15 de 1656 años).

Pero ya es hora de decir algo del libro de Correa de Araujo, del cual quiero hacer ámplio extracto que, á falta de datos biográficos, beneficiará la historia de nuestra cultura musical, puesto que por la doctrina contenida en el libro vivirá la memoria de su autor.

Dice así la portada:

Libro | De Tientos | y Discvrsos de Mv- | sica practica, y theorica de or- | gano, intitulado Facultad orgánica: con el qual, y con moderado estu- | dio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventa- | jado en ella; sabiendo diestramente cantar Canto de Organo | , y sobretodo teniendo buen natural | Compvesto por Francisco Correa de | Arauxo, Clerigo Presbítero, Organista de la Iglesia Collegial de | san Salvador de la Ciudad de Seuilla, Rector de la Her- | mandad de los Sacerdotes della, y Maestro | en La Facultad, etc. (sello) *Con licencia | Impresso en Alcalá, por Antonio Arnao. Año 1626.*

La foliación de este libro, de tamaño en fólio, es algo rara. Sin numerar la portada y 4 hojas de prels.

Nueva foliación desde la hoja 1 á la 26, dedicada á las *Advertencias, Arte de poner por cifra, etc.*

Empieza á continuación el texto musical con nueva numeración, en blanco las hojas vueltas, desde 1 á 204.

Sigue después de la Portada general de la obra:

Tabla de los tientos y discursos de música de órgano contenidos en este libro, los quales van segregados en seis repartimientos aquien llamo grado començando por los más fáciles y de menos estudio en primer grado, etc.

Los repartimientos de composiciones son estos:

Doce tientos de 1.°, 2.°, 3.°, 4.°, 5.°, 6.°, 7.°, 8.°, 9.°, 10.°, 11.° y 12.°, desde la hoja 1 hasta 39 Desde el reverso de ésta:

Siguese otro orden de tientos de registro entero por los 8 tonos vulgares, más fáciles que los pasados: de 1.°, otro de 1.°, cinco tientos de 4.° tono: uno de 5.°: dos de 6.°: otro de 6.° sobre la primera parte de la *Batalla* de Morales, un tiento pequeño y facil de 7.° (hasta la hoja 44 reverso)

Siguese otro nuevo orden de tientos de medio registro, célebre invención, y muy versada en los Reynos de Castilla, aunque en otros no conocida, etcétera. Contiene esta série:

Tiento de medio registro de tiple, de 7.° tono ó de segundo.

Otro id.

Otro id.

Otro id. de id.

Otro id.

Primero tiento de medio registro de baxón, de 7.° tono, muy dificultoso.

Segundo de id.

Tercer tiento de baxón, de 7.° tono.

Cuarto de id. id.

Quinto tiento de baxón, de 1.° tono.

Sexto id. de id.

Tiento de medio registro de tiple, de 10.° tono.

Tiento de medio registro de baxón, de 9.° tono.

Tiento de medio registro de tiple, de 4.° tono.

Tiento segundo de id. de id.

Tiento de medio registro de baxón, de 9.° tono.

Tiento de medio registro de tiple, de 10.° tono.

Segundo id. de id.

Tiento de medio registro de baxón, de 6.° tono.

Tiento de medio registro de tiple, de 6.° tono.

Tiento de id. de id., de 7.° tono.

Otro de id. de id.

Tiento de medio registro de tiple, de 8.° tono.

Otro de id de id.

Tiento de medio registro de baxón, de 12.° tono.

Tiento de id., de 7.° tono.

Tiento de id., de 10 ° tono.

Hasta la hoja 151 vuelto.

Comienzan las obras de á cinco:

Tiento de registro entero, de 1.er tono.

Tiento de medio registro de 2 tiples, de 2.° tono.

Tiento de id. de id., de 7.° tono, (hasta la hoja 142 vuelto).

Síguese otro orden de id. y el último, de medios registros de 2 baxones, á 5 voces.

Discurso de medio registro de 2 baxones, de 4.° tono.

Tiento y Discurso de medio registro de 2 baxones, de 8.° tono (hasta la hoja 253).

En el vuelto de la misma:

Síguense cuatro obras de á 32 números al compás, á 4 voces, primeramente dos tientos de medio registro de tiple de 2.° tono....*y luego un tiento de medio registro de baxon del mismo tono y género* (diatónico) (1) y *ultimamente la memorable entre los organistas* canción *susana* (2).

Dice de esta canción (célebre la llama) que «está glosada de á 32 números al compás, etc. Y añade: Vno (hubo) en esta Santa Iglesia de Sevilla un sacabuche llamado *Gregorio de Loyola*, hombre memorable en sciencia y especialmente en glosar este instrumento, y dixo vn critico de él: que auía echado á perder á muchos sacabuches de su tiempo porque, por imitarle glosando, descubrian las faltas que encubrían callando, esto es, tañendo llano: no quiziera que sucediera lo mismo, á mis organistas en estas obras muy glosadas y en las muy dificultosas, que por sacar fuerzas de flaqueza en ponerlas, se enflaqueziesen más, perdiendo el toque, limpieza y otras partes buenas, si es que las tienen. (Hasta la hoja 173).

Síguense (vuelta de la hoja) *cuatro obras de compás ternario: un tiento*, de 1.er tono: *otro de medio registro de tiple*, de 6.° tono (3): *una canción glosada*, de 8.° tono genérico (4) y, *ultimamente*, 16 diferencias glosadas sobre el canto llano de *las vacas* (5).

Acaba esta serie de composiciones en la hoja 295 vuelto.

Síguese la canción de Tomás crequillón llamada Gay Bergier, *á 4 voces.*

Prosa del Santísimo Sacramento ... Va puntada naturalmente.....para órgano de tono de 13 palmos ó 13 y medio, que son los que tienen la cuerda del fa del octavo tono de canto llano en alamire. También puede servir por el mismo término para canto llano en órganos de tono de 14 (pies).

Dáse fin á este tratado con el siguiente canto llano de la Inmaculada &. *y tres glosas sobre el mismo.*

Termina la obra en el vuelto de la hoja 204, donde se lée: *Alabado sea èl | Santisimo Sacramento, y la | Inmaculada Concepción de la Virgen María Nuestra | Señora Concevida Sin mancha de pecado | Original).*

Después del Indice:

Licentiati Joannis Alvares de Alanis, in laudem auctoris—Epigrammaton et encomium.

Sigue:

Prólogo en alabanza de la cifra.

Dice que «este nuevo modo de carácteres llamado cifra, se usó al principio de algunas diferentes maneras: ya con letras del A B C, ya con números de guarismo y castellano, con diversos accidentes y señales, el cual por no tener la facilidad y certeza que se pretendía, fué totalmente desemparado, hasta tanto que el inge-

(1) Advierte que «este tiento más es para tañido en realejos, que en órganos grandes por no poder responder las contras de los tales con tanta velocidad como es necesario y por ser los juegos de teclas muy recios y hundir mucho.»

(2) A fines del siglo XV gozaba de gran celebridad en el mundo musical la canción francesa de Orlando Lasso *Susanne un jour*, que apareció por primera vez, si no estoy mal informado, en las *Meslanges d'Orlande de Lassus* publicadas en Paris (1575 1576) por Adrian Le Roy y Robert Ballard. El éxito obtenido por la canción de Orlando Lasso está justificado por la pureza de la *harmonía* y la *espontaneidad* del *ritmo*, acentuándose entre ambos elementos una melodía *vaga* é indefinida que encanta y seduce La canción prestábase á ser transportada con *garantía de efecto á los instrumentos* de tecla ó de tañido, y pocos organistas, liutistas y vihuelistas dejaron de intercalarla en los libros de cifra dedicados á tales instrumentos.

(3) «Hízose—dice—*respecto* de algunos órganos antiguos que les faltan los tres primeros signos *sograves* (teclas) y así se notará que no toca en ellos.»

(4) Sobre el verso tetrametro cataléctico: *De xaldos mi madre—mis ojos llorar—pues fueron á amarle.* Comienza el canto el tiple y prosiguenlo las demás voces.

(5) O por mejor decir sobre el *sæculorum* del 1.° tono que como medio mnemónico había recibido aquella extraña leyenda, sacada de la letra de un cantarcillo popular.

nio de nuestros españoles inventó este género de cifra que hoy tenemos y en que va puntada la música práctica de este libro, tan facil y justamente tan perfecto, que no puede haber otro que le exceda...»

Siguen *Advertencias* de lo que contiene el libro, de las curiosidades (puramente técnicas) «dignas de ser estimadas de los que bien saben y sabidas de los que desean saber: de la razón que tienen y tuvo el autor para enseñarlas, reducida á toda brevedad, dexando lo que aquí falta para mejor ocasión y *para tratado particular* de todas ellas, etc.

Declara todas esas «bien fundadas novedades» en diecisiete *Puntos* ó párragrafos de los cuales haré rápida mención.

Primer Pvnto. Trata de lo que llama «apuntamientos de manos». Le movieron dos razones: «ver lo mucho que hay que notar y que é notado en autores gravissimos, de licencias, falsas, y de gallardías, que han hecho y hay escrito: y lo poco que se notan y advierten por estar escritas y compuestas á 3, 4 y 5 voces de canto de órgano, divididas á veces en libretes, las cuales no todos, sino muy pocos, las pueden ver de repente, sino es sacándolas en cifra: y así en cifra he querido cifrar *parte de las muchas* que he visto en los dichos autores, para dártelas, como dicen, bebidas. La segunda razón es porque quiero hacer en la música, lo que muchos Doctores procuran hacer en sus ciencias y facultades que es augmentarlas, amplificarlas y estenderlas: y como en la música haya mucho más por decir y hacer de lo que se ha dicho y hecho, he querido añadir y inventar otro nuevo modo de theorice de *casos morales de música*, que con los casos usuales qué se acostumbran hacer (y que le suceden á cualquier compositor) en la compostura, en la concurrencia y suceso de las voces..... y por que tengo intento (Dios queriendo) de escribir un libro de los dichos casos *morales de música* (que son estos que digo) por eso he hecho los dichos apuntamientos para en el decirte, tal caso que sucedió en tal tiento, á tantos compases, en el *arsis* ó *thesis*..... Será cosa de mucho provecho si Dios es servido que salga á luz, lo cual habrá de ser despues de salir *el de versos*» (1).

Segundo Pvnto. Trata de los accidentales: de la comixtión de los géneros en el modo los puntos sustentados y remitidos: del clausular de las cláusulas «como lo trato adelante folio 15 y más largamente *en el libro de versos prometido* (2) y por tanto no me alargo más.»

Tercer Pvnto. Explica que los tonos de la música son doce, «conforme á la opinión de los modernos.»

Quarto Pvnto. Declara los tonos auténticos ó maestros y los tonos discípulos ó plagales.

Dice que el quinto y sexto tonos «se cantan por *be quadrado*, fenecido en *fefaut*, naturalmente, como se cantan muchos graduales y otras canturias de estos tonos: y lo usó Antonio de cabeçon en los *chiries* (sic.) diátonicos de quinto tono por *fefaut*, en su compendio fol. 49 á la vuelta y folio 50: y lo usó Morales en un verso del gradual de las misas de requiem, que dice: *in memoria æterna* etc. transportando *semicromatice et bemoraliter* por *befabemi*, que es lo mismo que *fefaut* sin bemol».

Quinto y Sexto Pvnto. «Quande comencé á abrir los ojos en la música, no auia en esta Ciudad (3) rastro de música de órgano accidental: y la primera que vide puntada en cifra despues de algunos años fueron unos versos de octano tono por *delasolre*, de Peraza, y luego de ahí á pocos más, otros de Diego de el Castillo, razionero organista que fué de la catedral de Sevilla, y después de la Capilla Real, todos, así unos como otros tenían puestos sustenidos en todos los unos (en todas las cifras número 1), esto es, en todos los signos de *fefant*», etc Refiérese en todo esto al cifrado que él adopta, y consiste en poner solamente accidentales de becuadro

(1) En este párrafo precisa el concepto de lo que sería el nuevo modo de theorica *de casos morales de música*, un verdadero trato de composición. «Será cosa de mucho provecho, si Dios es servido que salga á luz»—añade—«lo *cual habrá de ser después de salir el* (¿libro?) *de versos*», versos ó versillos orgánicos entiendo yo y entenderá cualquiera y no de poesías (ó las *varias poesías* que al decir de Vasconcellos, intrigado con el título, se hallaban en la Biblioteca de D. Juan IV).

(2) Versos orgánicos, como he expresado arriba.

(3) Sevilla.

(en los sostenidos de *fefaut)*, de doble becuadro (en los de *cesolfaut)*, y de triples becuadros (en los de *gesolreut):* indicar, además, por un B sencillo, doble ó triple los tonos de Fa, Si bemol y Mi bemol «según más latamente se contiene en el *libro de versos* que tengo prometido ...» Añade que en su cifra «sigo á muchos grandes tañedores de Castilla la vieja... y sigo también á los maestros de capilla y de canto llano (que no ponían becuadro en obras diatónicas). Y justamente sigo (en ponerlo en los accidentales) á Nicolás Barroducense, autor grauissimo y antiguo..... véase su *enchiridion de musica*, cap 4, en su escala de *accidentalibus* y adelante cap. sexto *de musica ficta*, etcétera.....»

Septimo punto. «Muchas obras de grandes Maestros e visto puntadas, ya con tiempo imperfecto, ya con el partido, indiferentemente, y no es razón, que teniendo estos dos tiempos entre si tan grande disparidad usen de ellos sin diferencia alguna. Contentóme el modo de usar de él, del padre Manuel Rodríguez Coello en el libro que escriuió en canto de órgano para tañedores de tecla, etc.

Octavo Punto. Trata de la disparidad de los diapasones en los tonos maestros y discípulos de canto de órgano

Noueno Punto. Sobre la misma materia.

Décimo Punto. Trata de las proporciones.

Undécimo Punto. De las proporciones sexquialteras (6 ó 12 9 y 16 figuras al compás). Da consejos del modo mas facil de tañerlas, «iguales y llanas», sin detenerse mas en una que en otra, y del modo de ejecutarlas «algo desiguales con aquel airecillo y graciosidad de proporción menor», y este—añade,—«aunque dificultoso, es el más usado de los organistas, y es deteniéndose más en la primera figura y menos en la segunda y tercera, y luego deteniéndose en la cuarta y menos en la quinta y sexta». Indica la cifra que para estos casos adoptaron Cabezón y Manuel Rodríguez Pradillo....»

Punto Duodécimo. Trata de las falsas de la música. Correa admitía en su tiempo la teoría tan debatida de la consonancia de la cuarta.

Punto Treze. Del compás mayor ternario. Dice que «quien tuviese tan veloces manos en la tecla y lengua en la chirimía que pudiese pronunciar en un compas (24 corcheas y 48 semicorcheas) bien las podría practicar: y asi no es cosa nuevamente inventada (aunque es nuevamente estampada) el componer yo *tientos* de compás ternario de 24 figuras al compás».

Punto Catorze. Crítica á los maestros de órgano «que han compuesto medios registros doblados de dos tiples y de dos baxones, para monjas, los cuales para facilitarlos los han hecho á cuatro voces». Reprueba esta práctica porque las voces no guardan el ámbito legítimo.

Punto Quinze. Del intervalo y consonancia de Diathesaron Cita la opinión de *Vuolico* Barroducense, Salinas, Montanos, etc.

Punto Diez y seis. De los movimientos.

Punto Diez y siete. «De solo este artículo comencé á escribir, para satisfacer á algunos maestros en la facultad, á los cuales se les hizo muy nuevo, cuando vieron en obras mías punto intenso contra remiso en semitono menor y cromático, en semidiapason y en plusdiadason ó octava mayor: y fué tanto lo que se me ofreció en su defensa, que hice un tratado que puede el solo imprimirse y pasar por libro y no pequeño»... (1).

Repite que, «siendo Dios servido saldrá á luz en otra ocasión.» En apoyo de las libertades que se tomó cita á Francisco de Montanos, (su tratado de géneros, *in demonstratione chromatici*, fól. 22), al dar del compás sexto de dicha demostración: á Nicolás Gombert, excelente músico y el que más y mejor usó de estas falsas, en una canción á 5 voces, cuya letra comienza diciendo: *Ay me qui voldrá*, (á los 84 compases en cantidad de seminima tiple y tenor, después del alçar del compás). Esta canción se hallará glosada por Hernando de Cabeçón en el Compendio de su padre, fól. 142, compás prime-

(1) ¿Distinto, acaso, de los otros dos libros mencionados?

ro, y tiene puesta expresa señal de sustenido contra su semioctava remisa, *loco citato* Cita además de nuevo á Gombert, á Josquin de Prest, *(sic)*, autor antiguo y grave, poniendo en ejemplo el caso de transgresión ó libertad cometido por Josquin. «Y porque con Josquin, Gombert, Montanos y Hernando de Cabeçón, testigos tan calificados, tengo provado mi intento, baste para dar fin á este tratado.»

A continuación:

Siguese el arte de poner por cifra. Capitulo 1.° De los signos del Organo del género distónico ó natural. —*Cap. 2.°* De los del género cromático.—*Cap. 3.°* De los del género enarmónico —*Cap. 4.°* Del modo de disponer los dedos y de poner por cifra.—*Cap 5.°* Que sea *quiebro* y *redoble* y en cuantas maneras sean. Dice: «Quiebro es *inclinacio et erectio duobus licet tribus signis continui facta velociter*... Redoble es: *reduplicatio licet repercussio duorum signorum propinquorum, cum inclinatione et erectione in fine, facta velociter.*» Pone ejemplos de todos los casos indicando el *redoble* con una R en el lugar conveniente.

Da detalladas reglas para usar los *redobles* (en el sostenido de toda cláusula llana, que dure un compás ó más y en todos los *mies* para acabar en los *faes* inmediatos más arriba, etc.), los *quiebros* (se pueden y aun se deben usar en todo principio de versos), y los *quiebros doblados*. —*Cap. 6.°* Del modo de disponer los dedos para poner en el Organo cualquier obra con perfección. —*Capítulo 7.°* De como se prosigue cualquier obra, con que mano y dedos. —*Cap. 8.°* Con que dedos de cada mano se han de dar en posturas dellas (incluye los intervalos de 9.ª y 10.ª —*Cap. 9.°* De las consonancias *cerradas* y *abiertas* por otras llamadas *llenas* y *vacías*.—*Cap. 10.°* De las carreras ascendentes y descendentes de ambas manos, para los que ya comienzan á ser maestros.— Acaba esta parte con una advertencia sobre el *Modo de templar el Monocordio*.

Correa de Costa (Antonio)

Natural de Villaviciosa, matemático inteligente y músico distinguido

Llevado por el deseo insaciable de saber, viajó por Italia y Flandes. Ya bastante anciano regresó á Portugal y murió en su patria en 1617.

Correa del Campo (Manuel)

Racionero, cantor contralto en la Catedral de Sevilla, en 2 de Agosto de 1633, según él mismo dice en el papel curioso contestando al maestro D. Diego Pontac el día de la fecha indicada, en cuya fecha tenía 40 años de edad. Parece que era portugués. Nació en 1593 y murió en Sevilla en 1648.

Cort ó Corte (Bartolomé de la)

«Rev. Bartolomeo della Corte, Aragonesa (1), contralto, 28 Ottobre 1605.» En estos términos se consigna el nombre de este cantor de la Cap. Sixtina en el *Catalogo de' Nomi*, etc., de la obra de Adami da Bolsena, *Osservazioni*, etc., 1711, que ejerció su cargo bajo el pontificado de Paulo V.

Era español, según Adami. Esto es lo que se desprende de lo que dice este autor en el texto de la ob. cit. (pág XXXVI): «*Nell' anno 1626, la Rota Romana li 26 Giugno avanti Monsignor Durani*, decise á favore de Bartolomeo de la Cort, spagnuolo, cantore della Cappella in una sua Causa Balbastrense, (¿Barbastro?), con dire, che egli potesse nello stesso tempo servire al Pontefice in Roma, e godere delle Prebende, e frutti del suo canonicato in Spagna.»

Del contenido de esta cita se desprende que era aragonés, natural de Barbastro, quizá, ó por lo menos que en esta ciudad poseía el beneficio canonical de que se habla en el texto.

Cortabitarte y Arrazate (Francisco)

Nació en Lequeitio (Vizcaya), el día 4 de Junio de 1828. El año 1852 ingresó en el Conservatorio estudiando el canto con el maestro Frontera de Valdemosa, obteniendo al año siguiente el primer premio. Cantó de primer tenor de zarzuela en

(1) Aragonés de origen, no de la Corte aragonesa, como han escrito algunos.

varios teatros de España. Abandonó más tarde el teatro entrando el año 1879 de tenor supernumerario en la Real Capilla

Ha compuesto algunas composiciones religiosas para voces y órgano.

Cortada (Fray Jaime)

Natural de Tarrasa (Barcelona). Estudió música en Montserrat y después de tomar el hábito en 1661, desempeñó el cargo de organista. Murió el día 7 de Marzo de 1720.

Cortada (Pablo)

Natural de Olesa (Barcelona). Desde 1818 á 1822 estudió música en Montserrat en compañía del maestro Saldoni. Durante muchos años desempeñó las plazas de violin primero y director de la *copla* de su pueblo natal, habiendo compuesto muchas piezas bailables que tuvieron aceptación. Falleció hácia 1873.

Cortada y Ramos (Ricardo)

Profesor de piano establecido en Barcelona. En 1878 compuso una polka intitulada *Esperanza* dedicada á S. M. que le concedió la gracia de usar el escudo de las armas reales en cuantas composiciones editase.

Cortada y Sala (Juan)

Nació en Barcelona el 21 de Marzo de 1805 y murió en un pueblo de sus inmediaciones, San Gervasio, el día 9 de Julio de 1868. Insigne escritor, historiador y crítico que, especialmente, para la de la música había demostrado condiciones verdaderamente notables.

Sobre materias relacionadas con la música, publicó:

Corona artística del Gran Teatro del Liceo, para el año 1846. Barcelona, imp. de T. Gorchs, sin fecha, en 4.° Escrita en colaboración de los Sres: Collar y Fors de Casamayor.

Il regio imene Cantata composta in occasione d' inaugurarsi nella cittá di Barcellona il Gran Teatro del Liceo. ... Barcelona, imp. de T. Gorchs, 1847, en 8.° de 24 pags.

Gualterio di Monsonis, ópera seria en 3 actos, poesía de Don Juan Cortada y música del maestro Manent.—Barcelona, imp de T. Gorchs, 1857. Se puso en escena en el teatro del Liceo en 24 de Mayo del año citado.

Arnaldo d' Erill, ópera seria en 2 actos, poesía de D. Juan Cortada y música de D. Nicolás Guañabens, para representarse en el Gran Teatro del Liceo. Barcelona imp. de Tomás Gorchs, 1859, en 8.° de 45 págs.

Cortejo (Cristobal)

Maestro de *hacer órganos*. «Tiene de aver *christobal cortejo*, maestro que haze los órganos por afinarlos de su salario en cada un año 30 florines pagaderos por tercios que montan 1,950 mrs. (Vid *Lib. de gastos del año 1495 del Arch que fué de la O. y T. de la Cat. de Toledo.*)

Figura como *afinador de los órganos* en los años 1493, 1496, 1499 y 1500, como consta de los *Lib. de gastos* de dichos años.

Cortes (Francisco de)

Músico de la Cap. del Duque de Alba, en Nápoles, regida por Diego Ortiz. Vid. la *Nómina de sueldos* del año 1558 en el artículo Ortiz (Diego).

Cortés (Cristobal)

En la parte *Superius* de una colección manuscrita de Villancicos del siglo XVI, incompleta, aparece el nombre y apellido de este maestro, autor de la música del siguiente, cuya letra dice así:

Pasados contentamientos
¿qué queréis?
Dejadme, no me canseis.
Si benis por me matar
bien podeis
matarme y acabareis.
Si benis por me turbar
no si pasion ni ahrá turbarme:
si venis por consolarme
ya no hay mal que consolar.

Cristóbal Cortés era el año 1593 Maestro de Capilla del Pilar de Zaragoza, y conforme se lee en actas capitulares, «se le aumenta el salario por ciertos respetos y por conservar la quietud de los cantores de capilla.» Cortés fué condiscípulo del maestro oriolano Juan Ginés Pérez.

Cortes (Luis)

Ministril alto de la capilla de Doña Isabel la Católica, cuyo nombre figura en la *Lista de los Officiales de la Casa* de la *Reina Catholica Doña Isabel*, del año 1438.

Cortés (Manuel)

Ha existido un músico de este nombre y apellido ¿Perteneció al siglo XVI?

Cortes (Pedro)

Seise en Toledo, en 1657, natural de la Villa de Luecia, (Zaragoza) donde fué bautizado en 3 de Noviembre de 1641.

Cortina (Rigoberto) A. C.

Profesor de música establecido en Valencia.

Ha compuesto las siguientes zarzuelas en un acto:

Apuros d' un novensá—A tiempo y con arte—Coralito—El mestre d' escola—El pollastre—Don Tadeo—El suplicio de un tutor—El trovador—En la agonía—L' abuela Paula—L' anell de plom—La gatita del Cura—Mister Puff y otras.

Y las siguientes en dos actos:

Los secuestradores—Valencia en lo siglo 30.

Cortinas (Andrés)

Actor cantante del teatro de Santa Cruz de Barcelona, en 1794.

Cortinas (Gertrudis)

Actriz *de cantado* que funcionaba en los teatros de la Cruz y del Príncipe, de Madrid, hácia el año 1768, y para la cual escribieron varias tonadillas los compositores de teatro de la época.

Cortinas (Luis)

Actor *de cantado*, cuyo nombre aparece en las listas de compañía que funcionaba en el teatro de los Caños, de Madrid, el año 1796 y siguientes. Era un buen intérprete de tonadillas.

Cortinas (Vicente)

Actor *de cantado*, muy aplaudido en las representaciones de tonadillas. Funcionaba en los teatros de la Cruz y del Príncipe, desde el año 1768.

Corveire de Boado (José María)

Se le ha atribuído el *Discurso histórico acerca del origen y progresos de la ciencia música*, del cual se ha hablado en el artículo Calderón de la Barca (José María).

Corvera (Francisco). Vid **Corbera (Francisco)**

Cos (. . . . .)

Tenor con 5,500 reales de sueldo, que formaba parte del personal de la cap. de música de la Cat. de Santiago, en 1793, siendo maestro don Melchor López.

Coscollano (José)

Presbítero organista de la iglesia parroquial de Benicarló, (Castellón de la Plana), de donde era oriundo, discípulo que fué de su tío el maestro organista de la Cat. de Tortosa, D. Andrés Coscollano y Llorach.

D. José Coscollano murió en Benicarló por el año 1878.

Coscollano y Llorach (Andrés)

Nació en Benicarló, (Castellón de la Plana), el día 6 de Enero de 1813. A los ocho años empezó el estudio del solfeo con el celebrado maestro P. Fray Jaime Ferrer, maestro de capilla del Escorial, que por circunstancias políticas pasó una temporada en aquella población. Trasladado á Tortosa, (Tarragona), entró de infantillo de coro en la Catedral de esta ciudad y completó sus estudios de solfeo, órgano y composición con el maestro de capilla de dicha Catedral, D. Juan Antonio Nin y Serra. Terminados sus estudios desempeñó las plazas de organista de Calig, (Castellón), del pueblo de su naturaleza, Benicarló, y últimamente, en 1847, siendo ya presbítero, la de la Catedral de Tortosa que regentó hasta su muerte, acaecida en Tortosa por el año 1879 ó 1880.

Era un buen organista y un buen compositor de música religiosa.

Cosme (Fray Juan)

Estudió música en el Monasterio de Montserrat, en donde tomó el hábito de monje el día 5 de Enero de 1736. Fué organista de nota. Murió en el citado Monasterio el día 29 de Octubre de 1778.

Cosme (José)

Seise de la Cat. de Málaga, en cuyo archivo se conserva una Misa á 5, fechada el año 1838.

Cosme de Oviedo

Autor famoso, procedente de Granada, el primero en España que puso carteles para anunciar en comedias y la hora de su representacion, dando cuenta del éxito con la palabra *Vitor*, repetida.

Costa (Pedro)

Racionero músico de la Catedral de Toledo, recibido en 14 de Julio de 1802. Nació en León el año 1765.

Costa (Alfonso Vaz da) Vid. **Vaz da Costa (Alfonso)**

Costa (Antonio Correa de) Vid. **Correa de Costa (Antonio)**

Costa (El Abate)

Artista portugués del siglo XVIII. Ningún biógrafo ha hecho mención de este hombre notable (1), aunque, á decir verdad, son poco conocidos los hechos de su vida. Burney que le encontró en Viena, (1772-1773), es el único que ha conservado su memoria y el único que se ocupa de él, *(The present state of Music in Germany*, etc. Londón, 1778, 2 vols.) En su patria, Portugal, es completamente desconocido. Según su correspondencia, descubierta en la Bib. de Lisboa por el Dr. J. R Guimaraes, Costa abandonó Portugal en edad juvenil: gozaba de cierto renombre gracias á sus estudios de música y crítica Su crítica no se ceñía solamente á la parte artística sino que se fijaba en los abusos, atacándolos con acritud lo mismo que á las personas, aunque ostentasen títulos señoriales. Su vida sobria y sus costumbres modestas, permitiéronle conservar una independencia hasta cierto punto salvaje, que era mal vista en la corte de Lisboa, en la cual el mundo galante se divertía á sus anchas. Solo trabajaba el marqués de Pombal. El Rey José I, vivía para *su* ópera italiana, de la cual Burney habla con tanta admiración, *(Hist. of Mus.* vol. IV-470). Costa, empeñado en delatar abusos y más abusos entregándose con nuevo ardor á su crítica mordaz, púsose á no tardar mucho frente á frente del poderoso marqués: sabido es de qué manera acogía el ministro á los que se atrevían á criticar sus planes. Apercibido el marqués de que el irascible crítico Costa adivinaba sus proyectos, comprendió que Costa, á quien no podía contar entre sus amigos, era un hombre peligroso: le persiguió y Costa hubo de expatriarse. Esto es lo que se deduce del contenido de su curiosa correspondencia. «Para no comprometer á nadie», escribe á un amigo «no cito nombres»: pero quien conozca la época del reinado de José I, en Portugal, y el sistema político del marqués de Pombal, no pondrá en duda ningún extremo de cuantos acabo de escribir. Costa se dió á viajar. Fecha sus cartas en diversos puntos de Italia y de Viena. Contienen aparte de otras cosas, detalles curiosísimos sobre el arte musical en Italia, una crítica muy viva sobre los artistas y no menos viva sobre la sociedad en general. Revélase en estas cartas observador profundo y crítico implacable, no desatiende jamás los asuntos de Portugal, la sociedad portuguesa y sus antiguos amigos y enemigos jamás puestos en olvido. En Viena continuó la vida que llevaba en Lisboa. Burney que le llama *a Kind of Rousseau, but still more original (op. cit. I.-256)*, cuenta una porción de rasgos curiosos de Costa, á quien, sin embargo, elogia con extremada complacencia. Acompañó á Burney haciéndole ver los tesoros artísticos de Viena, presentándole á los músicos y á los compositores más célebres, lo cual explica las expresiones amistosas que le prodiga continuamente Burney. Elogia, además, sus conocimientos sobre la teoría de la música, la originalidad de sus ideas musicales, su gran talento de guitarrista, reiterando sus elogios cuando trata de su carácter y sus costumbres. Cuando Burney se aleja de Viena, terminan las noticias sobre la existencia del abate Costa. ¿Regresó á Portugal después que el marqués de Pombal cayera en desgracia, (1777)? ¿Fué á reunirse con su amigo el excelente duque de Lafoés (2), su protector en Viena?

Costa desempeñó un papel importante en Viena. Festejábasele en to-

(1) Extracto este artículo de las notas comunicadas por Vasconcellos á M. Arthur Pougin, para redactar el del mismo título que figura en el *Suplemento* á la *Biog. Universal* de Fétis.

(2) Su verdadero nombre histórico es Don Juan de Braganza, duque de Lafoés, *dilettante* apasionado y esclarecido, gran amigo de Mozart y de Gluck, á quien éste dedicó su *Paride ed Elena*, (1770).

dos los salones, Gluck y Metastasio se honraban con su amistad. Como se ve no era uno de tantos. Cuando se escriba la historia de la sociedad vienesa, de la sociedad vienesa que crea poco tiempo después la reputación y la misma existencia de Haydn, Mozart y Beethoven, no se echarán en olvido los nombres del abate Costa y del duque de Braganza

Costa (Félix José de)

Nació en Lisboa el 20 de Noviembre de 1701. Murió en 1760.

Escribió:

Musica revelada de Contrapunto e composiçao que comprehende varias Sonatas de Cravo (Clave), Rebeca (Violin), y varios Minuetos y Cantatas. Ms.

Costa (Francisco Eduardo de)

Nació en Lamego el 15 de Marzo de 1818. Movidos por la necesidad sus padres se instalaron en Porto el año 1822. Inclinado su padre á la música, que cultivaba tocando el clarinete, pensó dar á alguno de sus hijos una educación musical sólida escogiendo entre su cuatro hijos, como el que mostraba más disposiciones, á Eduardo. Practicóse en un antiguo *manicordio* hasta que sus padres hallaron medio de adquirir para el aplicado mancebo un piano encargado á Londres. En uno de los saraos que se daban el año 1833 en Porto, D. Pedro IV, buen conocedor de arte, admiró el raro talento del joven pianista. El año 1834 comenzó á ensayarse en la composición produciendo varias obras de música *di camera*. En la visita hecha á Porto en 1835 por D. Pedro y su hija compuso Costa un *Te Deum* á grande orquesta, que se cantó en la Iglesia de Lapa. Al año siguiente hallábase al frente de la masa coral de una compañía lírica que funcionaba en el teatro de San Juan.

Por aquel tiempo, secundado por buenos amigos, fundó una Sociedad Filarmónica, que á poco prosperaba artísticamente gracias á la actividad de nuestro artista. Habiendo oido hablar de sus talentos y modestia, el Sr. Obispo de Porto, le ofreció las plazas de Organista y maestro de la Seo Catedral, escribiendo al efecto toda la música sagrada que más adelante se menciona. Hallábase Francisco Eduardo entregado á sus trabajos de composición cuando la dolencia que le amenazó en 1854, le llevó al sepulcro el año siguiente.

Según Vasconcellos, de cuyo autor extracto estas noticias, Costa era un notable profesor instrumental, especialmente en el órgano. Adolecen de falta de caracter severo é inspiración mística sus composiciones sagradas.

Los amigos del joven y notable artista, muerto á los 37 años, erigieron á su memoria un mausoleo interpretando de este modo el sentimiento de la opinión pública.

La lista de composiciones que aquí se publica, según Vasconcellos, no es completa. Algunas se hallan en el Archivo de la Sociedad Filarmónica de Porto, pero la mayor parte conservábanlas con piadoso respecto sus amigos, cuando Costa falleció:

1) *Te Deum* á grande orquesta (1835).
2) *Misa de Santa Isabel* (1836).
3) *Id. á grande orquesta*, dedicada á la Sociedad Filarmónica.
4) *Gran Misa*, dedicada á la Tercera Orden de S. Francisco.
5) *Credo*, dedicado á la misma Orden.
6) *Misa con órgano voces y acomp. de bajos*, dedicada al Obispo de Porto.
7) *Gran Misa á toda orquesta*, ded. al Conde de Ferreira.
8) Dos *Misas* con acomp. de orquesta.
9) Dos *Misas* pequeñas.
10) Seis *Credos*.
11) Cuatro *Graduales*.
12) *Libera me*, á gran orquesta. Muy estimada.
13) Cuatro *Responsorios* á gran orquesta, para las exequias de Doña María II.
14) Seis *Sinfonías* (fantasías) para orquesta.

Francisco Eduardo de Costa era Caballero de Cristo y Miembro del Conservatorio real de Música, de Lisboa.

Costa (Fray Andrés de)

Buen compositor de música sacra y dotado de raro talento para el arpa, cualidad que ha merecido clasificarle como el primer arpista que produjo Portugal. Formó parte de la capilla de los Reyes D. Alfonso VI y D. Pedro II, que le protegían y estimaban. Nació en Lisboa donde murió en la flor de su edad el día 6 de Julio de 1685. Había recibido el hábito trinitario el 3 de Agosto de 1650.

No publicó ninguna de sus obras, que se conservaban, en gran parte, en la Biblioteca de D. Juan IV, destruída por el terremoto de 1755.

Figuraban las siguientes en el *Index* de la referida Biblioteca:

1) *Misas de varios coros.*
2) *Confitebor tibi*, á 12.
3) *Beati omnes*, á 4.
4) *Laudate pueri*, á 4.
5) *Confitebor*, á 8.
6) *Ladainha á Nossa Senhora*, á 8.
7) *Responsorios de 4.ª, 5.ª y 6.ª feria de Semana Santa*, á 8.
8) *Texto de la Pasión de Domingo de Ramos y de Feria Mayor*, á 4.
9) *Villancicos de la Concepción, Navidad y Reyes*, á 4, 6, 8 y 12.

Costa (Fray Francisco de)

Natural de Tancos (Portugal), fraile de la Orden de Cristo y Beneficiado de la Iglesia de N.ª S.ª de la Concepción, de Lisboa.

Machado *(Bib. Lus.*, vol IV página 131) atribuye á este autor vastos conocimientos en teoria musical y composición.

Murió en 1667.

Dejó manuscritos:

Dos volúmenes de Música, en fol.

Costa (Fray Jaime)

Natural de Espluga de Francolí (Tarragona). Estudió música en Montserrat y tomó el hábito en 1648. Tuvo una excelente voz de contralto. Falleció muy joven en 1653.

Costa (Fray José)

Natural de Tarrasa (Barcelona). Estudió música en Montserrat, donde tomó el hábito en 1592. Gozaba fama de músico notable.

Costa (Joaquin)

Publicó:

Poesía popular española y mitología y literatura celto-hispana — Madrid, 1881. Un vol. de VIII—500 págs.

Tiene alguna relación con el *Folklore* musical.

Costa (Juan Evangelista Pereira da) Vid. **Pereira da Costa (Juan Evangelista).**

Costa (Ramón)

Segundo Organista de la Cat. de Teruel en 1855.

Costa (Rodrigo Ferreira) *V.* **Ferreira Costa (Rodrigo)**

Costa (Sebastián de)

«Caballero profeso de la órden de Cristo y M. de Cap de los reyes D. Alfonso VI y D. Pedro II. Fray Agustin de Santa María (*Sanctuario Mariano*, Lisboa, 1707 vol. I página 497) dice que perteneció, tambien á la capilla de D. Juan IV, después de la proclamación de este príncipe

«Además de compositor fué cantor distinguido. A la muerte de D. Juan IV, su protector, impresionóse tanto que abandonó con pena su cargo para buscar la muerte en la guerra de sucesión contra España.

«Preguntándole Rainha porqué abandonaba su carrera artística, respondióle Costa:—«Que el sentimiento de dolor profundo causado por la muerte de su protector le obligaba á procurarse una vida agitada de guerra para hallar alivio á su tristeza». Rainha objetóle virilmente:—«Cantad en la capilla, que el llorar dexad vos para mi». El artista obediente á esta intimación enérgica, desistió de su empeño suicida.

«Gozaba, al parecer, de gran fortuna, pues habiendo ido la infanta D.ª María, hija natural de D. Juan IV, á visitar los baños de las Caldas, proveyó á su costa y con profusión al sustento de la hidalga comitiva que acompañaba á la princesa.

«Nació en Azeitão y murió en Lisboa el 9 de Agosto de 1696.

«Compuso las obras siguientes, que se hallaban en la Biblioteca real de música:

1) *Psalmos de Completas*, á 8.
2) *Missa*, á 8.
3) *Missa de atril*, á 4.
4) *Dos Lecciones de Difuntos*, á 4 y 8 voces.
5) *Varios Motetes*, á 4.
6) *Miserere*, á 8.
7) *Villancicos de Navidad, Reyes, Concepción y Sacramento*, á 4, 6 y 8 voces. (Vasconcellos, *Os mus portuguezes*).

Costa (Victoriano José de)

Natural de Lisboa y Fraile del Orden de San Benito con el nombre de Victoriano de Santa Gertrudis.

Fué discípulo de Fray Plácido de Souza, hermano del marqués de las Minas

Machado cita entre varias obras qué tenia dispuestas para imprimir:

Arte de Cantochão para uso dos principiantes en 8.º.

Fétis cita la misma obra de esta manera.

Arte de Cantochão para uso dos principiantes, Lisboa, 1737, en 8.º.

Costa y Hugas (José) (1)

A las primeras horas de la madrugada del 26 de Mayo de 1881 el alma de D. José Costa había dejado la tierra.

¿Quien era D. José Costa y Hugas? Para la gente vulgar un hombre como cualquier otro: para cuantos le habían conocido en el ejercicio del foro, un abogado de utilidad y talento: para los que habíamos tenido ocasión de oirle en la guitarra un eminente artista. Costa pertenecía á esa brillante pléyade de guitarristas que comienza en Sors. Desde niño mostró gran afición á este instrumento, que empezó á cultivar en Torroella de Montgri (Gerona), su patria: lo siguió cultivando en Barcelona y se perfeccionó en Valencia al lado del insigne maestro valenciano Perez Gascón, que le enseñó el contrapunto y le inició en las aficiones á la música clásica.

«Este hombre es un *Barbero* sublime»—exclamó Rossini cuando oyó por primera vez á Costa. En efecto, no solo poseia el mecanismo de ejecución que admiraban todos los que le oían sino que superaba á los principales y más afamados guitarristas de su tiempo en la composición, en el arte especial de componer música adecuada á los medios del instrumento que cultivaba. Amaba el género clásico por la razón de que cultivaba el instrumento para sí y no para el vulgo. Huerta, Cano y Arcas fueron *guitarristas* geniales y avasalladores, todo lo que se quiera: Costa fué *maestro*, lo que se llama *un maestro*. Era ciego partidario de Sors y esto lo explica todo: era el Sors redivivo de la guitarra que se había asimilado todas las creaciones, este es el nombre, del insigne autor catalán, el más famoso y encumbrado guitarrista que hayan visto jamás los tiempos: Costa poseía, como Sors, aquella solidez de estudios que avaloran la obra del compositor, aquel dominio de la armonía y aquel gusto ilustrado en materias que sólo se adquieren bebiendo en las fuentes pristinas de los clásicos. Buen testigo de lo que esas condiciones de Costa llamaban la atención de las personas inteligentes, son el elogio sinteticamente humorístico de Rossini, los sendos artículos que Peña y Goñi dedicó á algunas de sus composiciones, y los plácemes públicos y privados que mereció á su íntimo y buen amigo el maestro Eslava, uno de los más fervientes admiradores de nuestro biografiado. «Bravo ¡muy bien!—solia decirle Eslava:—«Es usted un artista completo. No hay en el mundo un instrumento que pueda *decir* estas notas cual la guitarra. ¡Pero esto si—añadía—ha de ser la guitarra tocada por V.»! Si bien declinaba Costa la última parte del elogio, no rechazaba la primera. La pasión por aquel instrumento rayaba en fanatismo. Si no podía tener á mano una guitarra de Pagés ó de Altimira, cogia la de un barbero. Odiaba el piano, sobretodo el de café y de la tertulia casera.

«Ni el aventajado concepto que de sus obras formaban los maestros, ni las instancias reiteradas con que editores españoles y extrangeros le asediaban para que diese á luz sus concepciones eran parte á sacarle de la negligencia ó desidia en que ordinariamente vejetaba. Con sólo publicar los varios estudios que compuso y que él ejecutaba con ese entusiasmo y cariño á que no se presta la obra agena, Costa hubiese ocupado brillante y envidiable puesto entre los primeros compositores de guitarra. Sus estudios no brotaban al azar sino después que sus ideas estaban ya caldeadas en su fantasía: revestían la corrección, la sencillez, pureza y armonía que exige el estético precepto y se hallaban siempre vaciados en el molde clásico. Sus sinfonías, sus *reverie*, todas sus *composiciones*, en una palabra, giraban sobre motivos de corte verdaderamente original y hallábanse revestidas de un moderado eclecticismo musical que le obligaba á desechar lo mismo los cantábiles desnudos, que los que oprimen el concepto bajo la pesadumbre armónica.

«Su indisculpable negligencia y un temperamento por demás extraño fue-

(1) Extracto estos apuntes de la Necrología que publicó en la *Revista de Gerona* del año de 1881, D. José Comas Galibern, intimo amigo del biografiado.

ron verdaderas ataduras á su genio. Costa era un enigma viviente. Pudiendo figurar entre los más aventajados artistas jamás empleó el más leve esfuerzo para brillar en sus filas, bien como si la gloria, el renombre y el aplauso fuesen para él harto vulgares, murió, casi oscuro, á los 54 años en la villa de Torroella de Montgri (1), habiendo vivido en Madrid por espacio de 25 años. Pudo ser llevado á las regiones de la fama por su indisputable mérito y elogiado por los cien ecos de la prensa, y rara vez apareció su nombre en las columnas de un periódico La alabanza del vulgo le ponía enfermo pero le mataba el elogio vano de la gacetilla. Huía de los honores lo mismo que del elogio. Y sin embargo, ¿qué mejor elogio del gran valor de Costa que las escasas composiciones que dió como á regañadientes á la publicidad? Esta productividad genial es todo lo que ha quedado de Costa. Pero quien no tuvo la suerte de oir la guitarra pulsada por Costa, el que no oyó aquellas composiciones interpretadas por Costa no podrá darse cuenta del mérito de aquella producción genial: allí está la nota descarnada pero no el espíritu de Costa que sublimaba y daba vida á aquellas creaciones hijas de su genio sin par».

Hasta aquí lo extractado, á lo cual añadiré: que Costa perfeccionó su educación musical en Valencia al lado del insigne maestro D. Pascual Perez Gascón, que le enseñó el contrapunto y le inició en la música clásica, de lo cual se mostró desde entonces admirador y cultivador apasionado.

Poseo una colección de *6 Pezzi per Chitarra, di Giuseppe Costa*, editada por F. Lucca, de Milán.

Contiene esta colección:

1) *Grande Andante de la Cuarta Sinfonía de Mendelssohn*, dedicado á D. Hilarión Eslava.

2) *Fantasía brillante sopra motivi della Traviata.*

3) *Giulia, Rêverie brillante*, dedicada á la notabilísima *dilettante Sig. Giulia Blasquez de Morata.*

4) *Durutte, Valser andantino facile e brillante.*

5) *Plegaria composta dal Sig Ilario Eslava* (2).

6) *Studio facile e brillante*, dedicado al Teniente general D. Narciso de Ametller (3).

He citado esta colección porque al frente de la misma figuran una *Avvertenza*, una nota autógrafa puesta al pié del ejemplar que poseo y escrita de puño y letra del mismo Costa, y á continuación una *Carta* á D. Hilarión Eslava, que merecen ser conservadas porque nos revelan algo de la técnica del guitarrista y de sus ideas y finos gustos ilustrados como artista.

Dice así la

AVVERTENZA

Se í pezzi che scrisse per ghitarra l' incomparabile Fernando Sor (*sic*) gli acquistarono un posto tanto distinto fra i grandi uomini, quel insigne maestro non è meno rispettabil almeno per me e per molti altri, nel concetto di didatico. Il suo ammirabile Metodo, pubblicato in Francia, ristampato poco tempo fa in Germania, è un'opera veramente magistrale e siccome diverse regole in esso stabilite per la buona esecuzione della ghitarra passano quasi completamente *inosservate* nella Spagna, dove non sarà forse mezza dozzina di Professori o dilettanti, che abbiano avuto occasione di leggerlo, al comporre la presente fantasia tentai dimostrar praticamente l' utilità di una delle regole o teorie á cui mi riferisco. Sor *afferma* che, per suonare bene questo strumento, non si deve impiegare l'anulare della mano diritta se non quando l'uso ne sia indispensabile, per essere già occupato il pollice indice e medio; di modo che accettando questo principio molti arpeggi e certi passaggi di quelli che comunemente si suonano con quattro dita, darebbero miglior risultato se si eseguissero solo con tre; credo che la convenienza di attenersi a tale prescrizione resta dimostrata di un modo incontestabile per ognuno delle due variazioni che scrissi in questa composizione, se vi è chi si impegna di suonarle, servendosi dell'anulare della mano diritta le troverà difficili specialmente la 2.ª, così come quello che le eseguisca solo col pollice, indice e medio mi pare che osserverà, o subito, o poco tempo dopo come sono *di quelle più facili* che con alcuna *brillantezze* si possa scrivere per ghitarra.—GIUSEPPE COSTA.—*Madrid*, 17 *Novembre* 1872.

«Esta *Advertencia* (escribe de su puño y *letra* Costa) debió haberse estampado, como en la edición española, al frente de la *Fantasía* sobre motivos de *La Traviata*, ya que solo se refiere á dicha pieza y no á las demás que forman la presente colección. Aparte de ella, tanto dicha *Adverten-*

(1) Torroella de Montgri es tambien patria de D. José Hugas, que fué asimismo guitarrista de nota y cuya trágica muerte, ocurrida en el rio Fluviá, lloran aun sus amigos, y de José Ferrer y Esteve, distinguido profesor de guitarra en esta capital (Gerona).

(2) Es una transcripción de una de las Elevaciones del *Museo orgánico*, de Eslava.

(3) Según dice Costa en una nota frente al pié de esta composición, el General Ametller la ejecutaba *in modo incomparabile.*

cia como la carta dirigida al Maestro Sr D Hilarión Eslava, é inserta al frente del Andante de Mendelshon están mal traducidas.—*Costa.*»

Y á continuación publica Costa la referida *Carta*, que dice así:

«*Eccelentissimo Signor* ILARIO ESLAVA

Stimatissimo mio Signore ed amico: tempo fa seguendo il costume di sottomettere all'elevato di lei criterio quello che in momenti d'ozio scrivo qualche volta per ghitarra, le rimisi fra varie mie composizioni alcune di esse ridotte ed altri originali, il bellissimo *Andante della* 4.ª *Sinfonia di Mendelssohn*, applaudito con entusiasmo nei concerti classici, che annualmente hanno luogo in questa città e, come mi sono frequentemente visto favorito da lei con osservazioni, che io sempre ho accettato col rispetto che si meritano i consigli dei grandi maestri, al ritornarmi quel *Andante* Ella si limitò a manifestarmi che è ammirabilmente ridotto per ghitarra. Il di lei voto poco meno che indiscutibile nella materia avrebbe lasciato soddisfatto completamente le mie pretese artistiche, supponendo che i dilettanti come me, ne potessero avere, però. quantunque mi trovo poco preso da codesta infermità oggi quasi epidemica in quelli che per mero passatempo coltivano l'arte divina, se l'*Andante* di Mendelssohn è pel suo stile un'opera magistrale e se, secondo il di Lei giudizio, ebbi la fortuna d'interpretarlo é tradurlo bene, credo che, senza passare, per eccessivamente vanaglorioso potrei persuadermi che la ghitarra spagnuola mi sarà debitrice di una delle più grandi creazioni che per esse si siano scritte, forse della maggiore importanza artistica, secondo il mio modo di vedere nel suo genere campeggerà per ora senza rivali, od in ogni caso *contenderà* con un antagonista veramente formidabile, se un giorno mi decido á publicare, ridotto per detto instrumento il grandioso *Andante della* 5.ª *Sinfonia di Beethoven*, od qualche altra di queste immense opere che figurano nel repertorio della musica tedesca.

Tenuto calcolo di ciò, siccome tanto nell'andante come nella preziosissima *Plegaria* da lei composta non si possono fare cose ridicole da imitare il fagotto nè il trombone ecc., secondo oggi è costume di fare fra vari ghitarristi, nè sono in queste composizioni scale cromatiche colle quali spaventare l'uditorio nè altro, così ho il brutto presentimento che, sebbene i professori e dilettanti di vero criterio e buon gusto al conoscere ambedue le opere le apprezzeranno in quello che valgono, non mancheranno quelli che non le terranno buon occhio od almeno le guarderanno con indifferenza, imperocchè, grazia alla propaganda che in Spagna si è fatto da alcuni anni a questa parte per tutte le città, paesi e villaggi dove hanno voluto sentire la ghitarra, ora molti suoi dilettanti più non desiderano eseguire che musica brillante e generalmente accettano come tale sole le composicioni piene di stravaganze e ridicolaggini delle quali non sanno darsi conto nè l'arte nè il buon orecchio.

All'ottenere come da Lei ottenni, espressa autorizzazione di dedicarle quel *Andante* e publicar la magnifica *Plegaria* per Lei composta, che è, e sarà uno de' miei pezzi favoriti, mi convinsi, come in altra occasione della benevolenza colla quale Ella si degna contradistinguermi; gliene sono immensamente grato, ed oggi, come sempre mi ripeto colla massima considerazione. —*Affezionatissimo Amico*—GIUSEPPE COSTA.»

Costa y Nogueras (Vicente) A. C.

Pianista compositor catalán, discípulo del profesor D. Juan Bautista Pujol y del Conservatorio de Stuttgardt. Establecido algunos años en Madrid, regresó á Barcelona donde desempeña una clase superior de piano en el Conservatorio del Liceo barcelonés, para la cual escribió y publicó un notable método de piano.

Ha publicado bastantes composiciones para piano y algunas para piano y canto: De las primeras editó el Sr. Zozaya, de Madrid, las siguientes:

Crisálida y Mariposa, Vals de salón—*Si, me gusta*. Habanera—*Miniaturas musicales*—*Cristina*, Marzurka —*¿Te gusta la danza?*, Habanera, y otras.

Costa y Sylva (Francisco da)

Canónigo y maestro de Cap de la Cat. de Lisboa, donde murió el 11 Mayo 1727.

Dejó manuscritas las siguientes obras:

1) *Misa á 4 voces con todo o genero de instrumentos.*
2) *Miserere á 11 voces con ins.*
3) *Motete* para las misas de cuaresma.
4) *Lamentación* 1.ª *de la* 4.ª *Feria de Tinieblas*, á 8.
5) *Texto de las pasiones de San Marcos y San Lucas*, á 4.
6) *Villancicos á S. Vicente y Sta. Cecilia*, con ins.
7) *Responsorios de oficios de difuntos*, á 8 con ins.

Cot (José)

De este maestro se conservan algunas obras en el Arch. de la Catedral de Orihuela.

Cot y Vidal (Rafael)

Nació en Valencia el año 1876. Estudió en el Conservatorio de Valencia, habiendo sido discípulo de solfeo, de piano y de harmonía, de los profesores Marco, Calvo (Raimundo), y Plasencia (Juan Bautista).

Cotes (Ambrosio ó Ambrosio de)

Maestro y capellán de la Real Capilla de Granada; de la Catedral de

Valencia, para la cual fué nombrado en 16 de Marzo de 1596 (1), y, por último, de la Catedral de Sevilla, desde 22 de Septiembre de 1600 hasta su muerte ocurrida en dicha ciudad en 9 de Septiembre de 1603.

Vander Straeten, (*Los Músicos Neerlandeses en España*, vol. VIII, pág. 467), hizo esfuerzos para probar que el apellido de Cotes es originario, «probablemente», de la Neerlandia, ó por lo menos de Inglaterra. «Hay, en efecto, — dice — numerosas familias *Cotes* en Inglaterra y lo mismo en Flandes con la ortografía *De Cot*, *De Codt* y *Ven den Cote*, de donde *Malcote*, *Melencote*, etc.» La razón no es de peso porque también abundan en España los apellidos *Cot*, *Cots* y *Cotes*, nombre este último de un pueblo de la provincia de Valencia, cerca de Alberique. Halla extraño Vander Straeten que un maestro extranjero se halle colocado al frente de una Capilla Real y que suceda á Guerrero en el cargo de maestro de Cap de la Cat de Sevilla, cuando la invasión neerlandesa se hallaba ya de baja en la península, y no se confiaba á los flamencos establecidos en ella el desempeño de cargos principales en las capillas reales. Agotadas todas estas hipótesis se pregunta, ¿qué circunstancia excepcional favorecería al maestro Cotes para suceder á un artista de tanto renombre como Francisco Guerrero en la maestrescolía de Sevilla y, en fin, que aparte de que el apellido Cotes acusa orígen extranjero, no es excesivamente raro hallar en España, además, el nombre patronímico Ambrosio, según le aseguró Barbieri? El lector juzgará del valor de la última peregrina indicación, de tan poca fuerza como las anteriores. Unas y otras se revuelven contra lo afirmado por el sabio historiador neerlandés.

Lope de Vega cita á Cotes, al lado de Risco (Francisco), y Lobo. Y en nota á los conocidos versos del poeta dice Soriano Fuertes, (*Hist. de la Mús. española*, tomo II, pág. 209): «Francisco Risco y Manuel *(sic)* Cotes, fueron distinguidos compositores de música teatral (?)».

En el Archivo General de Simancas, (*Patronato Eclesiástico*, Legajo n.° 282, fóls. 2 al 12), se hallan los cargos del año 1591 que resultan de la visita «que haze su S.ª Don Juan Alonso de Moscoso, Obispo de Guadix y baça del consejo del Rey nuestro señor y bisitador en su real capilla de esta ciudad de Granada y hospital real della contra Anbrosio de Cotes maestro de capilla y capellan de dicha rreal capilla.»

Uno de los cargos que se le hacen al indomable é irrespetuoso Cotes, tiene relación con los deberes propios de su empleo:

«Item, que tiene poco cuidado en los libros de música de la rreal capilla, que son á su cargo, y que siendo *de mucho valor*, estan perdidos, y andan entre muchachos, maltratados y sin manecillas.»

Las costumbres del levantisco Cotes eran deplorablemente disipadas. Frecuentaba las tabernas y el trato con mozuelas desvergonzadas, sin que fueran óbice á sus pasiones el caracter sacerdotal de que se hallaba investido, ni el lugar santo en que desempeñaba diariamente su ministerio. Alguna vez se le sorprendió cantando en plena catedral «letras profanas e yndecentes». Frecuentaba los garitos y casas de juego: tenía tratos con una D.ª Juana de Espinosa: daba frecuentes escándalos en la fuente de la Teja en donde se ponía á cantar con voz de falsete todo género de canciones tabernarias Era en suma un hombre de deplorabilísimas costumbres, que se burlaba de cuantas admoniciones le dirigían sus superiores. Sorprende que después de los escándalos de Granada fuese admitido en las maestrescolías de Valencia y de Sevilla, á no ser que hubiese sentado la cabeza cambiando de costumbres.

He aquí los cargos que se le hacen en el referido documento, que extracto á continuación porque tiene cierta importancia histórica en lo que se refiere al régimen interior de nuestros antiguos magisterios.

«Item, que teniendo obligación de gobernar y rejir el facistol de canto de órgano, los dias solenes y princi-

(1) Le sucedió en el cargo como maestro de capilla de la Cat. D. Juan Arsis, (¿Narciso?.), de Leysa, que en 1603 actuaba ya como tal.

pales, y abiendo sido amonestado que no se baya estos dias a bestir a el altar mayor, aunque le benga por tabla, porque haze mucha falta en el coro estos dias, no lo haze ni cumple con esta obligacion.

»Item, se le haze cargo que un dia de fiesta principal, que fue a cinco de mayo del año pasado de ochenta e nueve, abiendose subido el presidente y otros capellanes y ministriles, a dezir bisperas a el coro alto de la dicha capilla, como es costumbre tales dias, el dicho Ambrosio de Cotes con otros se quedó en el coro bajo, y hizo que se dijesen assi mismo bisperas cantadas en el dicho coro bajo, de manera que en el un coro y en el otro, se dezian unas mismas bisperas con grande nota y risa de todos los que las oyan, y aunque el dicho Ambrosio de Cotes con los demás, fué abisado, y se les mandó que se subiesen a el coro alto a dezir las dichas bisperas, no quisieron, antes con mucha desobidençia del presidente continuaron y acabaron las dichas bisperas, y començaron y acabaron completas, de lo que fué promobeedor y tubo la culpa el dicho Ambrosio de Cotes.

»Item, que pierde el respeto, y le a perdido a el capellan mayor, y que mandándole en el coro un dia, que se lebantase a el *Gloria Patri*, aunque le fué predicando estubo pertinas y no se quiso lebantar.

»Item, ques obligado á dar liçion de canto, y a tener los seyses en su cassa y enseñarlos, y no lo haze aunque a sido amonestado por el capellán mayor y cabildo, y a dicho; «que aunque pierda la prebenda, no tendrá los seyses a su cargo», y quando los tenía les hazia maltratamiento.

»Item, que de siete años a esta parte no a cumplido con las missas, que son propias de tabla, que se le an repartido entre año, no diziendo missa en el año, sino por marabilla, y dejándola de dezir los dias de Pasqua del año.

»Item, que si en el façistol se descuydan ó yerran los cantores, los trata mal de palabra, y se descompone con bozeç muy altas que se oyen abajo en el altar mayor, y quando se canta algun *terçio* echa sobre él una *quarta* boz en falçete, ques cossa mala y abuso que en ninguna yglesia de España se haze.»

En su réplica á la requisitoria de la comisión de inspección, el maestro Cotes niega categóricamente todos los hechos que se le imputan referentes á su conducta «*extra et intra domum*». Sus rectificaciones ofrecen al historiador datos preciosos que no pueden pasarse por alto.

Durante las fiestas de Navidad del año 1589 hizo ejecutar en la catedral con grave daño de su salud, pues, se hallaba enfermo, los *villancicos* acostumbrados para el servicio litúrgico propio de aquellos dias.

Al segundo cargo «que no hago bien mi officio y otras cosas, etc.» contesta «que en las cosas del (officio), siempre he procurado hazerlas con mucho cuydado, como está dicho, honrando y autorizando el culto divino, aventurando muchas veces mi salud, particularmente en la Navidad pasada de 89, que después de haber compuesto las *chançonetas* necesarias, estando muy enfermo, y venido con mucho peligro á provarlas, asistiendo en los maytines, fué ocasión de recar (¿reclar?) muchos dias, y estar á peligro de muerte, y reçibir otros agravios muy notables del cabildo... Digo que es verdad que a dos años que se me notificó çierta provisión que se dia al maestro Figueroa, para que yo cumpliese lo en ella contenido, y respondí que yo hazía mi offiçio bien y cumplidamente, como era obligado, y que aquella provisión no hablava conmigo ni con los maestros de la Real Capilla, sino que era personal para el dicho Figueroa, y no conprehendía á los demás, no obstante que yo tenía á los seyses en mi casa, y los tuve después mucho tiempo; y si los dexé, fué por mis muchas enfermedades, las quales muchos tiempos antes y después fasta agora me an durado: y por no darles la capilla lo neçessario para el sustento y vestido, y por aver gastado particularmente este año con ellos y cada uno, tres veçes más de lo que se les dava por valer el trigo á tres ducados la fanega y á maior preçio, y no avérmelo dado ni buscado la capilla, y antes agora los e tenido muchos tiempos y años en mi casa, con la misma costa,

ansi en la comida como en el vestido; y si algun tiempo no los e tenido a sido por las causas dichas, y si en el otro no los a avido a sido por no hallarse tales: y muchas vezes e requerido al cabildo, las buscasen y tuviesen, que yo estaba presto de tenerlos en mi casa, dándoles la capilla lo necessario conforme á otras yglesias, y algunas vezes los an despedido sin ocasión ninguna, porque obiese falta, y no parecer á jamás estar yo obligado á tenerlos por ereción (?), fundación ni constituciones, aunque fuese verdad comprehenderme la çédula del maestro Figueroa, lo qual niego, porque no dize quel dicho Figueroa los tenga en su casa, sino questen a su cargo el enseñarlos y doctrinarlos, y lo mismo que digo de los seyses, se responde al exerçiçio, el qual siempre lo a avido sino a sido por no tener yo salud, y aun entonces e puesto personas que lo hiziesen abil y sufiçiente, aunque no lo an querido permitir, porque oviese falta permitiéndolo y teniéndolos los catredáticos ques demás consideración; y tambien lo pone y se le permite á palero (1) organista, estando presente en el coro, y pudiendo el tañer, que es mayor falta, especialmente siendo un mochacho ciego y de muy poca avilidad, por lo qual ay y avido grandísimas faltas, y tambien se a dexado de hazer el dicho exerçiçio en los dias ympedidos y antes y después de Navidad, por el ympedimento de las *chançonetas*: y si otras vezes a faltado asido por no aver con quien hazerlo por ser los cantores desde Real Capilla pocos y salir del offiçio cansados, por ser en el siempre neçessarios, y en lo que se me opone en este capítulo que siempre uydo el cuerpo á los dias de obligación, poniéndome en *patitur*, y viniendo á los cabildos y fiestas comigo *(sic)*, porque mis enfermedades an sido muchas, largas, peligrosas y notorias, desde que vine a esta prevenda a diez años (2), y principalmente de quatro años á esta parte, etc. ... Al octavo (cargo) digo que es verdad que muchas vezes me asentado en las gradas del altar de la †, por no tener la capilla ningún asiento al arimo, y ser el lugar en ella mas acomodado (sin que aya nota) para entretenerse un rato y aliuiarse del trabajo del coro y ser cosa muy deçente, y parecer muy bien el saçerdote junto del altar, donde algunas vezes dentro de aquella rexa, y en la sacristía se an cantado y prouado mucho motetes y madrigales divinos que yo tengo compuestos, por ser todos letras de devoçión y jamás se ha cantado cantas ni letra profana, ni a avido escándolo ni nota, como se me opone, y si an llegado gentes á oyrlos, es cosa natural de la música atraer los oyentes, y pareçe muy bien en las yglesias este exerçiçio tan virtuoso, y en todas las yglesias de España se usa provar las composturas de música donde se juntan, aunque las oyga todo el mundo, y nunca por esto los porteros y sacristanes se an detenido ni an dexado de hazer su officio, porque esto siempre se ha hecho en la capilla de la †, despues de vísperas, cuando la puerta de la rexa no se cierra si no la de enmedio, y ansi no se les haze jamás estorbo, ni por ellos se les a dicho jamás palabra mala, aunque son ellos bien ocasionados y de mal término, principalmente rojas (Rojas) e el qual estando y provando las *chançonetas* en el cabildo, como es costumbre, para la Navidad, llegó a mi a dezirme con muy mal término y mucho descomedimiento que nos fuésemos, porque le estorvávamos el barrer y limpiar el coro, y llegó su libertad y atreuimiento tan adelante, que me obligó a responderle y dezir mi pareçer, y si alguna vez algunas personas an pedido un jarro de agua, como se haze cargo, se le ha dado con mucho respecto del lugar».

Como pensará el lector, el buen Cotes era hombre de pelo en pecho, de malas costumbres y levantisco.

En el documento de cargos se citan los nombres de varios músicos que pertenecían á la capilla regida por Cotes y con los cuales riñó: Pedro de Bermudez, medio capellán: Francisco Hernandez Palero y Pedro de Soto, ambos prebendados.

En el segundo documento cita á

(1) Se refiere á Francisco Hernández Palero.

(2) Según esto, tomaría posesión del magisterio el año 1581, si se atiende á que la fecha de estos descargos es á veinte dias de Octubre de 1591.

Palero (Francisco Hernández), Puente, Soto y Cayas «por ser como son todos enemigos capitales» de Cotes.

Dice en una parte de estos descargos: «en todo el tiempo que aquí tengo el magisterio que a diez años y más (1) que estando prouando en la sacristía una *Ave maria* que había compuesto á 8 voces le dijo el dicho Palero que nos fuésemos y no cantásemos».

Menciona á un Laguna, «contralto que había sido de esta Real capilla», á Pedro Ruiz Puente, á Juan Lopez Gamarra y á Gerónimo de Paz. Añade en otra parte, «que no ha cantado mas falsete aturnando con mujeres después que vine á Granada, y mas digo con grandísima verdad que he biuido junto á la puerta de Guadix algunos años».

Acusa á Palero «por abreuiar, como organista el organo en las vísperas y fiestas solemnes por salir presto y poder ir à tañer à San Gerónimo».

«Que por la bondad de Dios para gloria suya que en España no hay quien en las cosas de mi oficio me haga ventaja ni en el término ni el remedio de los yerros que en el fazistol se hazen: que en lo que se le reprocha de echar cuarta voz en falsete siendo cosa mala, digo que lo he hecho muchas veces por ser cosa loable y de grandísimo primor y habilidad, y en ello gustan mucho los oyentes sino es Francisco Palero y Soto, los quales no pueden sufrir que yo haga ni sepa cosa de abilidad y los maestros que no la dizen y porque no saben y yo la é dicho en Sevilla mandándolo el cardenal y guerrero (2) lo a acostumbrado y otros muchos. Firman el documento de descargo:

Asesor: el Licenciado *Francisco Fonte de Vasconcellos*—Ante mi, *Diego Marin*, escribano—*G., episcopus guadirensis.*»

Obras de Ambrosio Cotes solo conozco la misa *de Plagis*, á 5 voces, que se conserva en un libro de atril de la Cat. de Valencia. Bastaría esta obra para inmortalizar el nombre de su autor.

En el *Inventario del Patronato eclesiástico*, que se compone de una serie de registros relativos á las *Visitas* de *las capillas reales* ordenados en diferentes épocas, hallo las siguientes obras de Cotes, que constan en los *Inventarios* relativos á la capilla de Granada.

Inventario de 1610: «Seis libros del maestro Cotes» (escritos) «de mano, de motetes y otras cossas, forrados en pergamino.»

De los madrigales *á lo divino*, motetes, *Ave-María*, chançonetas, etc., de que se habla en el texto, solo se tiene noticia de lo que el mismo Cotes dice.

Cotó (Alberto) A. C.

Compositor, natural de Figueras, autor de infinidad de zarzuelas y otras piezas de música para banda *(coplas* catalanas) y director de orquesta en Eldorado, de Barcelona, y otros teatros de la misma localidad.

Cotó (Gabriel)

De Figueras: director que fué de la sociedad coral, *Erato*, de dicha localidad. En 1864 obtuvo el primer premio en el festival de los Campos Elíseos, celebrado en Barcelona.

Cots (.....)

Maestro de fines del siglo decimosexto de quien he visto algunas obras en un Ms. perteneciente á D. Juan Carreras Dagas. De un maestro de este nombre publiqué el Motete *Improperium expectavit*, á cuatro voces, en el *Salterio Sacro-Hispano* que en 1882 corría bajo mi dirección.

Courtier (Hilario)

Nació en Santiago, y á los 11 años ingresó en la orquesta de Capilla. Más tarde, y en unión de su hermano D. José, marcharon á Madrid, en donde ocuparon preferente puesto entre los violines primeros de la orquesta del Teatro Real, dirigida por Skodopole.

D Hilario pasó de Madrid á Santiago, con motivo de la muerte de su señor padre D. Juan, ocupando su puesto en la orquesta de la S. I. C.

Director de la orquesta del Teatro y de varios centros docentes de Santiago, recorrió Galicia dando muchos y

(1) He tomado acta de este dato en la nota anterior.

(2) Francisco Guerrero, como supondrá el lector.

notables conciertos, y su nombre fué verdaderamente popular.

Escribió varias obras, religiosas y bailables, que le revelaron como discreto compositor, aunque sus mayores méritos fueron como ejecutante. Violinista de grandes facultades fué el ídolo de los estudiantes de la vieja Compostela, en los que dejó inolvidable recuerdo.

Su muerte, acaecida el 20 de Marzo de 1883, significó una gran pérdida para Galicia y para el arte musical.

El carácter afable y modestísimo del concertista gallego, le impidió brillar lo que se merecía por su indiscutible valer; pero los muchos y buenos discípulos que ha dejado honran su memoria, enalteciendo su recuerdo.

Courtier (José) A. C.

Ingresó muy niño en la orquesta de la Catedral de Santiago. Primer violín del Teatro Real, de Madrid, marchó después, con su hermano Don Juan, contratado por la empresa del teatro de ópera de Oporto. Estableciόse luego en la Coruña, pasando á Barcelona como solista de una *Sociedad de Cuartetos*, y concertino en un teatro de Zarzuela.

Tornó á su país natal, en el que permanece, siendo primer violín de la Orquesta de Capilla y habiendo desempeñado, desde la muerte de su hermano D. Hilario, el cargo de profesor de música del *Colegio de S. Payo*.

Ha escrito varias obras; entre las más celebradas merece recordarse una *Sinfonía* (en *do*), para gran orquesta, y un *Capricho*, para orquesta y banda, y muchos bailables, muy populares.

Profesor y violinista de merecida reputación es el único superviviente de una notable familia de verdaderos artistas.

Courtier (Juan)

Hijo de un profesor de música del ejército francés, nació en Sevilla, en cuya ciudad aprendió la música y el violín.

Figuró después como primer violín en la Catedral, y más tarde como director del *Colegio de Artillería* de Segovia.

En el año 1818 llegó á Santiago de Compostela, llamado por el violinista Reináldez, de aquella Catedral, é hizo brillantísimas oposiciones á la plaza de primer violín, que obtuvo, de la Música de Capilla, dotada con 14,000 reales.

Dedicado á la enseñanza, fué el primer maestro del ilustre concertista D. Pablo Sarasate, y de otros conocidos profesores, entre ellos D. Canuto Berea y D. Eduardo de Arana.

Casado en Santiago, tuvo los tres hijos D. José, D. Hilario y D. Juan, que han sido también excelentes y dignos dicípulos de su Sr. padre.

Courtier (Juan)

Niño de coro de la Iglesia Catedral de Santiago, más tarde excelente primer contrabajista del Real de Madrid en cuya capital falleció el año 1881.

Escribió algunas obras religiosas, *motetes* y *reservas*, y gran número de bailables.

Coutinho (Francisco José)

«Hijo de D. Manuel Pereira Continho y de D.ª Teresa de Silva y Tavora.

«Nació en Lisboa el 21 de Octubre de 1680.

«Siguió primeramente la carrera militar y tomó parte en la guerra de sucesión de España, distinguiéndose en Monsanto (¿Monsagro?).

«Dedicóse después á la música, alcanzando cierta habilidad en el Clave y en la Viola.

«Sábese que murió en París el 13 de Febrero de 1724, donde permanecía hacía años...

«Fué sepultado en el convento de Carmelitas Descalzos de París, en la capilla de Santa Teresa.

«Machado cita diferentes elogios de varios autores dirigidos á Continho.

Compuso entre otras piezas:

1) *Te Deum laudamus*, á 8 coros.
2) *Misa á 4 coros con clarines, timbales y rabecas* (violines) [singular asociación de instrumentoel intitulada *Scala Aretina*.

Couto (Juan)

En la *Galería de músicos gallegos* (La Coruña, 1874) de Varela Cainzos se lee (págs. 17 y 18): *Juan Couto*, músico aficionado (literal), nacido en Pontevedra, por los años 1218, según se cree.» Conste que, *según se cree*,

es nada menos que un músico aficionado de 1218. «Como músico ignoramos lo que hizo» (haria lo que solemos hacer todos los mortales); «como particular sabemos» (¡profunda y trascendental averiguación) «que protegía á los músicos «(¿publicando, acaso, en el año de gracia de 1218 un *Boletín* dedicado á la defensa del..... profesorado?). «Como protector y defensor entusiasta del arte músical debe concedérsele un señalado lugar en la historia.» (Si no ando equivocado en 1219 se le remitieron de varias provincias de España unas *coronitas* de hoja de encina, adornadas con aquel fruto, alimento sano para el ganado de cerda) Y ahora, agárrase, como suele decirse, el lector. «Escribió dos gruesos volúmenes sobre la música *instrumental*; pero lejos de ser una obra didáctica, es más bien una recopilación de *apuntes* y *consideraciones* sobre *el giro que la música podría tomar en lo futuro* fijando para cada *descubrimiento* un siglo proximamente.» (Comente el lector como sepa y quiera este pasaje). Esa estupenda obra del *Couto*-Wagner del siglo XIII, se titula según el aludido autor de aleluyas musicales: «*Música instrumental—Disertación sobre el giro que ha de tomar la música en los siglos venideros.*» El autor de aleluyas confiesa «que no pudo dar con ella», con la obra. ¡Dios sea loado y no se lo tenga en cuenta!

Cozar (Luis de)

Cantor contrabajo de la Cat. de Toledo mencionado en una carta de pago del Arch. de dicha Cat. (*Leg. 2.°*) firmada acusando recibo por dicho Cozar en 26 de Junio de 1589.

Fechada en Toledo á 10 de Septiembre de 1591 aparece una ordenación á Gaspar de Fuensalida, «receptor de la santa obra desta iglessia» para que pague lo que dejó «ganado Luis de Cozar, cantor que fué de esta iglessia, á Francisco Romero, menistril, que tiene una obligación contra el dicho Luís de Cozar.»

Crespo (Felipe)

Valenciano y afamado tocador de trompeta y clarín á mediados del siglo XVIII. La noticia es de Saldoni.

Crespo (Jerónimo)

Cantor de la Cat. de Toledo, suplica al cabildo que se le condonen las asistencias al coro por no tener buena salud, etc. El cabildo le hace gracia y le devuelve el importe de las multas. Toledo 30 Octubre de 1604 años. (*Arch.*).

Crespo (Jerónimo)

Cantor de la Capilla Real de la casa de Borgoña, en 1633, cuyo nombre figura en las nóminas de este año y el de 1637.

¿Es el mismo cantor de la capilla de Toledo, mencionade en el apuntamiento anterior?

Crespo (Julián)

«Hábil organista, nacido en la antigua ciudad de Betanzos en la primera mitad del siglo pasado. Escribió un *Tratado de canto llano*, un *Método de órgano* y otros manuscritos apreciables.» *Sic*, Saldoni. La noticia, si no me equivoco, procede de la famosa *Galería de músicos gallegos.*

Crevea y Cortés (Miguel)

Hermano de D. Vicente, hijos ambos de D. Vicente Clavea, como firman en algunos documentos los referidos hermanos D. Vicente y Don Miguel, á pesar de que con posterioridad adoptaron el de Crevea, formas de apellido que derivan del primitivo usado por sus progenitores oriundos de Italia.

D. Miguel Crevea y Cortés nació en Cocentaina el 16 de Marzo de 1837. Estudió con su hermano D. Vicente, que se hallaba en Alicante desempeñando el cargo de organista de la Colegiata. Contando apenas once años, y siendo á la sazón (1848) maestro de la capilla su hermano, le confió la plaza de organista que él desempeñaba.

Estudió el violoncello con el aficionado y profesor D. Juan García, (el *diamantista)*, y el órgano y la harmonía con D. Pascual Pérez Gascón, de Valencia.

De regreso á Alicante, continuó desempeñando su plaza de organista hasta el año de 1855, que pasó á Madrid donde, obtenida plaza de vio-

loncello en el Teatro Real, estudió composición con D. Francisco de Asis Gil.

Suprimida la capilla de música de San Nicolás de Alicante, hizo oposiciones á la de maestro-organista, según la nueva reforma, obteniendo el primer lugar. Dedicóse á la enseñanza del piano hasta su muerte acaecida el 10 de Septiembre de 1862 á la temprana edad de 26 años.

Compuso:

1) *Primer Nocturno de Navidad*, á 4, órgano y orquesta.
2) Misa en *Do menor*, á 4 y 8 voces, y órgano.
3) *Gloria laus*, á 4 y 8.
4) 4 *Villancicos* de Noche-buena, á 4 y órgano.
5) *Nocturno tercero* de San Nicolás, á 4, coro y orquesta.
6) *Laudate* en *la menor*, á 6 y órgano.
7) *Credidi*.
8) *Miserere* en *la menor*, á 5, coro y órgano.
9) *Beatus vir*, á 5 y órgano.
10) *Misa solemne* en *re menor*, á 4 y 8 y órgano.
11) *Miserere* en *do menor*, á 2 coros y orquesta.
12) *Dixit Dominus*, á 5 y orquesta.
13) *Misa de Requiem* en *do menor*, á 2 coros y orquesta.

Escribió una zarzuela que no llegó á representarse

Publicó:

Para piano: *Andante.— Nocturno.— Idilio.— Polka de concierto*, dedicada á D. Dámaso Zabalza.

Para canto y piano: *Dos dueticos.* — *Dos romanzas* para tiples.—*Romanza de tenor*, dedicada á D. Jesús de Monasterio.

Crevea y Cortés (Vicente)

Nació en Cocentaina en 1812. En 1836 hallábase en Alicante sustituyendo en la colegiata al organista D José Farrigós, cuando éste pasó á desempeñar en tiempos del maestro Vasco, la plaza de contralto de la capilla de música.

Crevea estudió primeramente con su padre D Vicente y después con D. Pascual Pérez Gascón, de Valencia, quien le instruyó en el órgano, piano y la composición.

Didáctico, más que compositor, consagróse durante muchos años á la enseñanza de la música.

Al fallecimiento del maestro Vasco fué agraciado (26 de Marzo de 1844) con el cargo de maestro interino de la Colegiata de Alicante, de la que era organista, confiando esta plaza á su hermano Miguel, en 1849.

La interinidad duró hasta el 13 de Marzo de 1855 en que renunció á la maestría.

De este período son sus más importantes obras religiosas, de las cuales, se conservan en el Archivo de San Nicolás las siguientes:

1) *Misa* en fa mayor, á 4 y 8 con órgano obligado.
2) 2 *Miserere*, á 4 y 8 á grande orquesta.
3) 2 *Magnificat* á 5 con viols. y órgano.
4) 2 *Dixit Dominus* á 4 y 5 viols. y órgano.
5) Motete *Memento* á 4 y órgano.
6) Villancico de Navidad á 4 y órgano.

Escribió alguna música para piano y piano y canto, especialmente un *Nocturno*, y algunas romanzas de salón.

Falleció el día 23 de Septiembre de 1873.

Crisóstomo (Juan)

Cantor. El cabildo de Toledo en 4 de Febrero de 1688 libra á dicho cantor «que vino á dar muestra de su voz 60 ducados de vellón etc. (*Vid. libro de gastos del año citado, fol. 133*)

Cristobal (.....)

Organista, de Santiago, en 1516.

Cristou (.....)

Ilustrado gefe de regimiento que publicó en 1852 un librito de *Canciones gimnásticas y guerreras* para uso de la tropa.

Crosse'r (Luis da Maia)

Publicó:

Resumo | das regras geraes mais importantes e necessarias para á boa intelligencia do Cantochaõ... Pelo P. Luis da... Coimbra, na officina de Antonio Simoens Perreyra Anno de MDCCXLI.

Cromacio

Obispo de Palencia. No fué santo ni venerable pero sí grave y elocuente, según dice San Ildefonso, añadiendo que fué *autor de muchas nuevas melodias músicales* y de un libro de oraciones sobre los salmos. Ocupó la silla episcopal mas de 30 años y fué maestro espiritual de San Fructuoso el de Braga. Vivió en la primera mitad del siglo VII, y asistió al Concilio de Toledo en 1638

Cruoet (Félix)

De la Habana, violoncello y buen guitarrista aficionado, que compuso varias piezas de efecto para el último instrumento (S. Ramirez, *La Habana Artística*).

Cruña (Francisco y Pedro da)

Canónigos compostelanos, del siglo XV, y *cantores que honraron a iglesia*. Pág. 542 de *Galicia en el último tercio del siglo* XV, por el Doctor D. Antonio Lopez Ferreiro, Santiago, 1883.

Cruz (Antonio)

Violín de cámara del Duque de Medinaceli. Gozaba en 1803 del sueldo de 16 reales diarios, como agregado á la orquesta del Duque.

Cruz (Antonio de la)

Nació en Granada el año 1825. Estudió solfeo con D. José Tamayo y después de haber cursado varias asignaturas literarias dedicóse exclusivamente á la música aprendiendo la harmonía, composición, etc., con el organista de aquella catedral Don Bernabé Ruiz de Henares. En 1845 escribió una zarzuela en un acto *La vuelta de Escupejumos*, que se estrenó en Granada y se representó en varios teatros de España En 1850 se estableció en Madrid donde publicó varias composiciones, entre otras:

1) *El cisne de Pessaro*, mazurka de salón. 2) Polichinela, polka fácil. 3) *Cerca de tí*, habanera. 4) *La coqueta, La pollita y La caja de música*, tres polkas fáciles. 5) *La flor del Niemen* mazurka. 6) *La fontana de oro*. 7) *Aves y flores* valses. 8) *La locomotora*, galop. 9) *Crisálida y Mariposa*, mazurka, y una infinidad de melodias para canto y piano.

Tenia la monomania de contar las composiciones por números de *op*, que fué ridiculizada por Peña y Goñi en un articulo titulado *Don Op*.

Cruz (P. Agustin de la)

Nació en Braga (Portugal) en 1595. Perteneció á la Congregación de Santa Cruz de Coimbra y tomó el hábito de su órden el 12 de Septiembre de 1606, alcanzando después la dignidad de canónigo.

Era considerado como un «excelente rabequista», insigne «tangedor de Orgao» y «compositor de mérito». Escribió y publicó:

1) *Lyra de Arco, ou Arte de tanger Rabeca*—Lisboa, 1639, en fol. dedicado á D. Juan de Mazcarenhas, conde de Santa Cruz.
2) *Prado musical para orgao, dedicado á Serenissima Magestade d' El—Rei D. João IV*, Ms.
3) *Arte de Cantochão por estylo novo*, Ms.
4) *Arte de Orgao com figuras mui curiosas*, compuesta como la anterior en 1682, y dedicadas ambas al Rey D. Juan IV.

Cruz Alvarez (José)

Contralto de Astorga, pide al cabildo de Avila, se le oiga para poder optar á la plaza de contralto que hay vacante Astorga 28 Febrero 1734. (*Arch. hist. de Avila —Cartas*).

Cruzate (Francisco)

Furrier de la Real Capilla, de Madrid. En los sumarios y nóminas de 1633, 1636 y 1637 cobra la pensión de Cruzate, su viuda D.ª Catalina de Notere, hermana, sin duda de otro *furrier* de la capilla, casado con Doña Ana María Carron.

Cruz Brocarte (Antonio de la)

Fué racionero y organista de la Cat. de Zamora.

Publicó:

Medula | de la | música theorica, | cuya inspección manifiesta claramente la execución de la práctica, en división de quatro Discursos; en los quales se da exacta noticia de las cosas más principales, que pertenecen al Canto llano, Canto de órgano, Contrapunto y Composición, con toda brevedad, y claridad —Salamanca, por Eugenio Antonio García, 1707, en 8.°, de 234, págs., y 8 toscas viñetas grabadas en madera, la Purísima Concepción, Santa Cecilia y San Antonio de Padua.

Libro bastante raro. No mejora ni hace olvidar los de Santa María y Andrés Lorente, sino que es un solemnísimo plagio del *Melopeo* de Cerone y de la *Escuela Música* del P. Nassarre. En la pág. 204, se le lee. «Se comenzaron á escribir estos quatro *Discursos de Música*, el Domingo XXII de Mayo de 1707, y se concluyeron el Sábado x de Septiembre de dicho año.»

Sigue después:

«Resumen de las difiniciones *(sic)* contenidas en estos quatro Discursos», y desde la pág. 226 hasta la última, Tabla de los capítulos.

Preceden á la obra:

Dedicatoria á la Virgen

Aprobación del Doctor D. Juan

Francisco Gomez Calleja, Canónigo Lectoral de la iglesia de Zamora.

Aprobación de D. Juan García de Salazar, racionero y maestro de capilla de la Santa Iglesia de Zamora, y Regente en la erudición de música del Colegio Seminario de San Pablo de dicha ciudad.

Licencias de los Ordinarios de Zamora y de Salamanca.

«Indice de los autores que con su buena doctrina autorizan este volumen (1) »

Prólogo al Discreto Lector.

Introducción que trata de la música en general Desde la pág 31 empiezan los consabidos Discursos.

El maestro Cruz Brocarte tomó parte activa en la polémica sobre la famosa *Misa* del maestro Valls, y le cabe el tristísimo honor de figurar entre los impugnadores del sabio compositor catalán.

Dá su *Parecer* en dicha cuestión, firmado en Zamora á 23 Oct. 1716 (Vid. *Martínez (Joaquín) Elucidación* etc.)

Dá un *Segundo parecer*, que firma en Zamora en igual fecha.

En 5 de Oct. 1717 firmó y publicó:

Reparos que hace D. Antonio de la Cruz Brocarte, Racionero y organista principal de la Santa Iglesia de Zamora, en la segunda respuesta que D. Gregorio Santisso Bermudez, Pbro. Maestro de Seyses y de canto de la Sta. Iglesia de Sevilla, da á un papel impresso de D Joachin Martinez, organista principal de la S Iglesia de Palencia, en que impugna otro impresso de D. Francisco Valls etc. Impresso en Salamanca en la imp. de F. García.

Onorato y San Miguel, s. a. Cuatro hojas sin foliación.

Como contrario de Valls, porque lo era y de los más obcecados, volvió á la carga Brocarte publicando una *Reflexión inspectiva* ensarzando en la cuestión á D. Miguel Medina Corpas, M. de la Cat. de Cádiz, escrito en 4 hojas publicadas s. l. ni a., (pero firmadas en Zamora 3 de Mayo de 1718.

En 15 de Agosto de 1718, dispara otro folletito, «*Respuesta de D. Antonio de la Cruz Brocarte*» contra el citado Medina Corpas.

Y aquí acabó la cosa

Figuraba Cruz Brocarte, como ya he dicho, en el bando de los reaccionarios, al lado de Martínez de la Roca, José Urroz, etc. siendo estos y otros autores, entre ellos el mismísimo P. Nassarre (2), contrarios á las opiniones que en defensa de la famosa entrada de tiple (de la *Misa* de Valls titulada *Escala Aretina)* adujeron los partidarios del maestro catalán.

(1) Idéa copiada del libro de Lorente.

Cruz Cano y Olmedilla (Ramón de la)

Pretender decir algo nuevo acerca de la personalidad artística del celebrado cantor de las glorias, proezas y bizarrías, de los majos, manolos, guapos y chisperos de Maravillas, Lavapiés y el Barquillo; autor de aquellos famosos caprichos dramáticos, llamados con sin igual gracejo *tragedias para reir y sainetes para llorar;* á quien puede denominarse con sobrada justicia y sin incurrir en exageración el Goya de la literatura; y al que se considera sin duda y vacilación como figura característica y saliente del teatro de su tiempo; sería á mas de atrevido pretencioso. Audacia se necesitaría para formular un juicio sobre el sainetero ilustre y sus composiciones, conociendo los magistrales estudios escritos por Moratín, Martínez de la Rosa y Hartzembuch, y sin contar con los curiosos y eruditos trabajos publicados al frente de las modernas ediciones de sus obras por los notables escritores D. Agustín María Durán y D. José Feliu y Codina (3). Por tales razones he de abstenerme de emitir mi humilde opinión sobre asunto tan estudiado y conocido, reduciéndome únicamente á investigar las relaciones que existieron ó pudieron existir entre Don Ramón de la Cruz y los compositores de música de fines del siglo pasado, y las zarzuelas heróicas y burlescas, loas, farsas y entremeses que produjo tan fecunda colaboración, manifestación interesantísima de un arte puramente español, que fué arrollado desgra-

(2) Confesaba en uno de sus escritos el buen Cruz Brocarte que «recibía la doctrina del segundo Jubal, el P. Fray Pablo Nassarre.» Y con esto queda dicho todo.

(3) Véase con respecto al primero: Sainetes de D. Ramón de la Cruz, coleccionados por Don A. M Durán. Madrid, 1843, Imp de Yenes. Dos tomos.—Y al segundo: Sainetes de D Ramón de la Cruz, dos tomos. Barcelona, Biblioteca «Arte y letras», 1882.

ciadamente por el intruso y advenedizo italianismo.

La historia de la música en España, está llena de alternativas. Pudiera decirse, que así como nuestra historia patria se reduce á la lucha mantenida durante siglos para la constitución de una nacionalidad, la expulsión de los invasores, y la propagación del nombre español, nuestra música ha sido reducida tambien á sostener otra guerra pertinaz y ruda, contra el gusto extranjero, ya flamenco, ya italiano, ya francés. Pura emanación de nuestra raza, la música española, se manifestó en todo su explendor característico, apenas se realizó la obra inmortal de la reconquista, y allá en los albores del renacimiento, presentóse llena de vida y de color, dispuesta á deslumbrar al mundo artístico Y así fué, porque quien de grandes procede, siempre se muestra grande. Antes que los flamencos vinieran á España, teníamos arte y arte nacional, siendo preciso no olvidar que los maestros sevillanos con Morales al frente, influyeron de un modo terminante y decisivo en la restauración palestriniana.

Pero todo esto no sirvió de nada. Los músicos neerlandeses, fueron preferidos á los españoles, siendo Victoria postergado á Felipe Rogier. Siguieron los tiempos y mudaron los gustos y las modas, pero desgraciadamente no fué en beneficio de nuestro arte. Con el cambio de dinastía disminuyó la influencia de los compositores del Norte, pero hubimos de sufrir bajo la autoridad de Farinelli y de toda la cáfila de músicos y danzantes que trajo de Italia, á los cuales no tardaron en unirse los escritores franceces proclamadores del pseudo-clasicismo. En tal estado de extranjerismo se hallaba nuestra patria; que al comenzar el reinado de Cárlos III, no se vacilaba en decir, que los *Lopes* (sic), *los Calderones y los Solises habían corrompido nuestra escena*, mientras en realidad era profanada con las representaciones de las tragedias de Voltaire, y las comedias de Destouches, Gresset, Chamfort y otros escritores de segundo órden, medianamente traducidos al idioma de Cervantes

El Conde de Aranda, Clavijo y Fajardo, Roda y Llaguno, trabajaron con inusitados esfuerzos para la creación de un teatro clásico al gusto francés, y tanto hicieron que al fin lograron que por Real Cédula de 11 de Junio de 1765, se prohibiese la representación de los *Autos Sacramentales*, esa manifestación tan interesante y característica de la dramática española. Apesar de la protección de que gozaban las imitaciones del arte extranjero, y las producciones escritas en las formas clásicas francesas y conforme á las reglas académicas; y no obstante el desprecio con que eran consideradas las obras de nuestros grandes dramaturgos, no faltaron algunos ingenios privilegiados que se opusieron con gran tenacidad y arrojo á semejante imposición de un gusto exótico y ageno á nuestro temperamento. Entre los que protestaron con mas entusiasmo merece citarse el famoso, por este concepto, D. Juan Cristóbal Romea y Tapia.

Afortunadamente, una buena parte del público, lo mismo de las clases mas elevadas que de las mas humildes, había permanecido fiel á sus antiguas admiraciones. Calderón, Moreto y Rojas, no habían desaparecido por completo de la escena patria y sus obras andaban de mane en mano, para solaz y recreo de los verdaderos admiradores del arte español. Por este motivo, todas las tentativas llevadas á cabo por Moratín padre, Montiano, Cadalso, López de Sedano y otros, eran rechazadas en general por el auditorio, que las resistía con verdadero hastío y como imposiciones del Gobierno, decidido á civilizarnos á la fuerza; y aplaudía de todo corazón á don Ramón de la Cruz, el único autor dramático original de aquel siglo, el único que tuvo el valor de reproducir en cuadros breves, un trasunto fiel y poético de los escasos elementos nacionales que aún quedaban en aquella sociedad extravagante, confusa y abigarrada.

Lo mismo que sucedía en la poesía, ocurría en la música. Las extrambóticas doctrinas de Cerone y Nassarre eran artículos de fé entre nosotros, y los músicos italianos seguían siendo considerados como los mejores del mundo. En las fiestas palaciegas se representaban obras italianas, canta-

das en italiano y compuestas por italianos, y todos los artefactos que en ellas se usaban eran traidos de aquel país A Farinelli había de suceder Boccherini, y mientras tanto, allá en Italia, á donde fueron desterrados y en aquel idioma que no era el propio, escribían sus obras inmortales los PP. Arteaga y Eximeno, quienes habían de hacer una verdadera revolución en el arte moderno.

El pueblo español, siempre gran aficionado á la música, que no disfrutaba de la ópera italiana, ni de los solistas idolatrados por la córte, no se avenía á privarse de tan agradable y deleitoso placer, y cargado de las necedades que hacían los *sopranistas* y las *primas donnas;* y de las inepcias que les servían los Corselli, Coradini, Melé, Conforto y demás musicantes, aspiraba á los cantos puramente populares, y para complacer semejante deseo, los músicos españoles crearon la tonadilla, que no era mas que la zarzuela antigua, reducida á su mas mínima forma de expresión Con extraordinario placer recibió el públidichas producciones que criticaban duramente—pues muchas de ellas no son mas que sátiras despiadadas de artistas y tipos extranjeros ó extranjerizados—los defectos de los personajes que odiaban; y hacían vibrar en sus oidos, los maravillosos sonidos de la seguidilla, el canario, el bolero, la tirana y demás cantares que eran expresión cierta y positiva de su modo de sentir. Con tanto entusiasmo las acogieron, que no se saciaban nunca de escucharlas y aplaudirlas, llegando á convertir á aquellos músicos genuinamente españeles que se llamaron Esteve, Laserna, Ferrer y tantos otros injustamente olvidados, en víctimas del capricho popular, siempre exigente de tonadillas nuevas que satisfacieran su deseo de españolismo; que los condenaba á verdaderos trabajos forzados de producción.

Con la tonadilla, alternaron las representaciones de zarzuelas heróicas y burlescas, de formas más ámplias y argumentos más elevados, y siguiendo por este camino casi insensiblemente, hubiéramos llegado á la ópera nacional tan deseada por todos los artistas de corazón, si aquel movimiento no se hubiera interrumpido por todos los hechos que prepararon la guerra de la independencia. Mucho contribuyó al fomento de la tonadilla y de la zarzuela Don Ramón de la Cruz, escribiendo numerosas obras que fueron puestas en música por eminentes maestros, especialmente por D. Antonio Rodríguez de Hita, y la colaboración de ambos ingenios fué fecunda en producciones interesantes. Poco se ha estudiado al representante de la tradición española en el teatro durante el siglo XVIII, bajo el aspecto de libretista, mereciendo ser más conocido, pues no solo hizo obras sérias dignas de fijar la atención, sino que compuso otras tan curiosas como sus sainetes, para el conocimiento de las costumbres de su tiempo. Por este concepto puede decirse que D. Ramón de la Cruz, es la síntesis del teatro lírico y dramático español de aquella época, y que su personalidad literaria y artística compendia el movimiento intelectual, verdaderamente nacional de los años en que floreció.

Antes de comenzar á estudiar las relaciones del ilustre hijo de la villa y corte, con el arte de los sonidos, creo conveniente exponer algunos de los rasgos más salientes de su biografía, conviniendo en que muy poco sabemos de ella (1).

Hasta aquí todos los biógrafos que conozco de D. Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla, dicen que nació en Madrid y que fué bautizado en la parroquia de San Sebastián el día 28 de Mayo de 1731. Según he podido averiguar, dicha fecha corresponde á su nacimiento, pues conforme á lo que dice su fé de bautismo (2), éste

(1) Una de las noticias biográficas más extensas que del célebre sainetero conocemos, es la publicada en la «Ilustración Española y Americana», en el núm. de 22 de Septiembre de 1886, por el Dr. D. Joaquín Olmedilla y Puig.

(2) He aquí la copia de la partida de bautismo, sacada del registro parroquial de la iglesia de San Sebastián, correspondiente al año de 1731, que ahora se publica por primera vez:

«A dos días del mes de Abril de mil setecientos treinta y un años yo el Rev Padre Fray Francisco Cano y Olmedilla, del orden de Predicadores, con licencia del cura, baptizé á Ramón Francisco Ignacio, que nació el 28 de Marzo pasado; hijo de D. Raimundo de la Cruz, natural de Canfranc, obispado de Jaca, y de

se verificó el día 2 de Abril siguiente. También se expresa allí, que nació en una casa de la calle del Prado, donde habitaban sus padres, Don Raimundo de la Cruz, aragonés, natural de Canfranc, perteneciente á una familia noble, y D.ª Rosa Cano y Olmedilla, natural de Gascueña, obispado de Cuenca. Es de suponer que aquel matrimonio gozaba de holgada posición, merced á la cual pudo dar á su hijo una educación esmerada desde sus primeros años, concibiendo el proyecto de dedicarlo al estudio del derecho. En efecto emprendió la carrera, y alcanzó el título de Licenciado, aunque su vocación era contraria á la del letrado encargado de informar á los tribunales de justicia sobre los conflictos de la vida social; y sus inclinaciones le llevaban á analizar las costumbres y usos populares, motivos por el cual en vez de dedicarse por completo al foro, prefirió el teatro, campo en que pudo realizar sus deseos y aspiraciones, luciendo á la par su ingenio y sus nada comunes facultades de observación.

Nunca hubo de vivir desprovisto de valimiento, ni sufrir los rigores y estrecheces de la pobreza, antes es lógico deducir que disfrutó de una juventud desahogada y que sus medios de vida le permitieron espaciarse por las distintas esferas de la sociedad, adquiriendo de este modo el conocimiento perfecto de la misma, que había de ser la base y fundamento de su popularidad. No quiero decir con esto que al lustre de su linaje correspondiera la opulencia de bienes, pues nuestro autor desempeñó puestos públicos, entre ellos la plaza de oficial primero de la Contaduría general de penas de Cámara y gastos de justicia del Reino, á la cual no ascendería probablemente sin haber pasado antes por otros cargos de inferior categoría, de donde se infiere que en su juventud comenzaría á servir en las oficinas públicas, tal vez dirigido por su padre y valido de algún favor que tendría

D.ª Rosa Cano y Olmedilla, natural de Gascueña, obispado de Cuenca, que viven en la calle del Prado. Fué su padrino, D.ª Teresa Cano y Olmedilla, su tía. Firmado: = Fray Francisco, Cano y Olmedilla.»

También he logrado comprobar que fué Teniente cuadrillero mayor de la Santa y Real Hermandad vieja de la ciudad de Toledo, detalle hasta hoy poco conocido.

No le faltó tampoco consideración y aprecio, pues á más de los halagos del público de todas clases que le aplaudía sin reservas de ningún género, sabemos que figuró entre los individuos de la Academia de Buenas Letras de Sevilla y fué Arcade Romano, bajo el nombre de Larisio Dianeo. Obtuvo gran favor de la alta nobleza de su tiempo, en la que encontró buenos y poderosos protectores, en cuyos palacios se representaron algunas de sus composiciones; y grande fué también la popularidad que alcanzó, pues al frente de la edición primera de sus obras (1), se encuentra una lista de las personas que le animaron á publicarlas subscribiéndose voluntariamente y alistándose desde el año de 1784, mucho antes de dar el primer paso para la impresión. Encabeza dicha lista la Condesa de Benavente, viuda, por doce ejemplares, y en ella aparecen los nombres de los Duques de Osuna, Santisteban, Alba, Granada, Crillón é Hijar, Condes de Fernán-Nuñez y Floridablanca, los embajadores de Francia, Rusia y Venecia, D. Gaspar de Jove-Llanos, D. Tomás de Iriarte, D. Francisco Cabarrus, D. Manuel Ascargota, D. Andrés Llaguno y D. Vicente García de la Huerta, el Corregidor de Madrid D. Joseph de Armona, una porción de deanes, arcedianos, canónigos, definidores y frailes; la Sra. María del Rosario Fernández, la famosa *Tirana*, primera dama de la compañía cómica de Manuel Martínez, el Sr. Pedro Ruano, primer barba de la misma compañía, el Señor Luís Navarro, primer galán de la compañía cómica de Cádiz, etc., etc., que así pudiéramos seguir citando gentes de todas clases y condiciones, que deseaban disfrutar del extraordinario ingenio del célebre autor cómico.

(1) Teatro ó Colección de los Saynetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los arcades Larisio. Madrid, en la Imprenta Real, 1786-91; diez tomos en 8.º Es bastante incompleta.

Teniendo en cuenta lo anterior, se comprenderá cuan infundadada es la suposición de que Don Ramón de la Cruz, conociera en alguna época de su vida los sinsábores crueles de una miseria suma Conviene establecer la verdad acerca de este punto, pués está muy generalizada entre nosotros la costumbre de presentarnos al sainetero eminente, pobre, macilento y haraposo, como si no existiesen en él otras condiciones mas apropósito para recomendarle al interés de las generaciones venideras. Algunos autores no han vacilado en sacarle á escena en el acto de ir á pedir la sopa boba á la puerta de un convento, poniendo en su boca una relación en que nos hace ver su pobre y miserable estado y su traza y aspecto derrotado y desastroso Otros, aprovechando el lance, aún no bien demostrado, de su muerte, acaecida al parecer en la tienda de un carpintero (1), han descrito un cuadro patótico y conmovedor, en el cual se atribuye al hambre y á la necesidad aquel accidente lamentable. En una palabra, se han complacido en caracterizar su figura, de modo y manera que seguramente no se reconocería el propio original retratado.

Además de la posición oficial que ocupó, nuestro autor disfrutaba de valiosas relaciones en las clases pudientes, siendo especialmente muy protegido de la Condesa de Benavente, para cuya casa compuso varias comedias y zarzuelas, entre las que se cuenta *El Extrangero*, que puso en música el maestro siciliano Antonio Ponzo, habiendo quien sospecha que pudiera tener relaciones con cierta ilustre y acaudalada dama que le distinguió y honró sobremanera, y de quien es posible tuviese un hijo Según él mismo nos dice, componía la mayor parte de sus sainetes, *en sus horas vacantes*, y por otra parte nos consta que por cada obra que escribia, le pagaban los cómicos veinticinco doblones, cantidad respetable para aquel tiempo Alguno de sus contemporáneos le llamó *tirano del teatro*, pretendiendo que ejercia en él una autoridad censoria, admitiendo ó rechazando las piezas que le eran presentadas á su gusto y capricho. Todo esto debe probar de un modo decisivo que no cifraba su subsistencia en su trabajo literario, y que su posición aunque no fué brillante, no había de ser tampoco excesivamente estrecha. Existen, finalmente, otros datos que corroboran lo anteriormente expuesto, y es que D Ramón de la Cruz tuvo un hermano llamado Don Juan de la Cruz (1), que fué grabador notable y académico de Bellas Artes, que publicó la colección de estampas que representan los trajes de las provincias de España; y un hijo, D. Antonio de la Cruz (2), que estudió la carrera de artillería, ingresando en el colegio de cadetes de Segovia en 8 de Enero de 1773. Dicho militar se distinguió en la guerra con-

(1) Situada según se dice en las cercanías de la calle de las Veneras y de la Plaza de Santo Domingo.

(1) D. Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, murió en 1790. Al frente de la edición del libro de *Briseida*, zarzuela heróica de D. Ramón de la Cruz, figura un grabado suyo Era pensionista de S. M. y académico de la Real Academia de San Fernando Grabó tambien un *Mapa de la América Meridional* de que había sido autor D Antonio de la Cruz y Cano, Geógrafo notable, que murió en 1791. ¿Sería este D. Antonio, hermano de los citados D. Juan y D. Ramón?

(2) D. Antonio de la Cruz, había nacido en Madrid en 1767. Siguió la carrera de artillería, como se dice en el texto, siendo conceptuado por sus jefes como hombre de mucha capacidad y aplicación, mucha teórica y práctica en su profesión, apropósito para todos los destinos facultativos y de armas en el cuerpo, y de valor acreditado. Ascendió á subteniente del cuerpo en 11 de Mayo de 1793 En la guerra de 1801 con Portugal, fué encargado de establecer una batería de 10 cañones al frente de la Plaza de Campomayor.

Desde 1804 á 1808 sirvió en Buenos-Aires, siendo allí comandante de las Brigadas veteranas de Artillería y jefe de instrucción de sus oficiales y tropa. Después hizo casi toda la guerra de la Independencia, ganando las graduaciones de Brigadier y Mariscal de Campo los años de 1808 y 1810 respectivamente. Antes de su ida á América sirvió principalmente en el departamento de Segovia. Entre las comisiones delicadas que se le confiaron, merecen citarse, el ser enviado á Inglaterra, á contratar, reconocer y recibir fusiles para el ejército nacional.

En 1812 era Gobernador de Alicante y se le relevó destinándole de Comandante del arma á Mahón Al año siguiente pidió y se le concedió el retiro de Coronel de Artillería, quedando en las Baleares como Mariscal de Campo en situación de cuartel, fundándose en la inutilidad de las piernas y suma cortedad de la vista. La verdadera causa fueron algunos graves disgustos sobrevenidos entre él y sus compañeros del cuerpo. Estaba casado desde 1806, con D.ª Vicenta Osorio.

En Julio de 1816 aún vivía y le correspondió y concedieron la Cruz de San Hermenegildo.

Debo todos los presentes datos, así como los anteriores relativos á la familia de D. Ramón de la Cruz, al ilustre y erudito general Excelentísimo Sr. D. Adolfo Carrasco, á quien doy por ello las más expresivas gracias.

tra la República francesa en 1793 y 94, y por su brillante comportamiento obtuvo el grado de capitán, que por entonces se prodigaba muy poco, consiguiendo el grado de teniente coronel en 4 de Septiembre del año de 1795, un mes antes de que acaeciera la muerte de su padre. Concurrió también á la guerra con Portugal y á la de la Independencia, donde tuvo la desgracia de que se le rompieran ambas piernas, en el espacio de un año, lo cual le entorpeció para el servicio. No obstante llegó á ser Comandante general de Artillería en el Ejército del Centro, y hay quien supone que en tal concepto asistió á la famosa batalla de Bailen. De aquí se arguyen dos extremos de gran eficacia respecto de lo que trato, pues es indudable que ni pudo hallarse falto de recursos el padre que daba á su hijo una carrera costosa, ni pudo el hijo cuando ya la ejercía, dejar al padre en situación tan precaria que tuviese que pedir limosna, andar harapiento, y muriera solo y extenuado de necesidad, en la trastienda de un carpintero.

La muerte de D. Ramón de la Cruz ocurrió en Madrid en 4 de Noviembre de 1795, siendo muy sentida por todos los que le conocieron y apreciaban, que eran muchos y pertenecian á todas las clases de la sociedad. Dejó escritos mas de 200 sainetes, habiendo compuesto, también, varias zarzuelas, comedias y loas, y hecho algunas traducciones de obras extranjeras como la *Eugenia* de Beaumarchais, y otras farsas de Moliere. Su teatro se reduce á retratar en cuadros breves, pero de singular poder y eficacia, las costumbres de su tiempo, protestando de todo lo nuevo que venía de fuera y extendiendo su crítica hasta los objetos inanimados con que se decoraban las casas á la moda francesa, en sustitución de las tradiciones españolas. También fué moralista y censor infatigable de los usos de aquella sociedad extranjerizada, y siendo noble de nacimiento se hizo chispero, para respirar á sus anchas y hablar con los únicos que conservaban su carácter natural. Y eso que nunca pretendió ser un infractor de las reglas clásicas que entonces dominaban, y mucho menos enemigo de ellas, pero procedía como si no existieran. Era poeta esencialmente popular por los asuntos y por la entonación, pero esto no le quitaba ser ferviente adorador de la escuela preceptista y de componer con sobrada buena fé tragedias y óperas, que estaban vaciadas en los moldes huecos y altisonantes de los escritores pseudo clásicos. Algunas veces obtenía efectos admirables, y acerca de ellos dice con grandísima razón D. Juan Eugenio Hartzembuch (1). «Sófocles encontró en el desenlace de *Edipo* la sublimidad del silencio; D. Ramón de la Cruz encontró en el silencio la sublimidad de la sátira Todos los inquilinos de la casa de Tócame Roque se agolpan á las puertas y ventanas, en disposición de armar una quimera: un desconocido les anuncia que la justicia viene, y en el momento enmudecen todos y se encierran en lo más hondo de sus guaridas; no hay que decir más en abono de aquella vecindad». Sus obras como asegura D. Marcelino Menéndez y Pelayo (2), tienen el imperecedero hechizo de la verdad perseguida infatigablemente con ojos de amor, y quien busque la España del siglo XVIII, en aquellos sainetes ha de encontrarla y solo en aquellos sainetes.

Pero ya es hora de entrar en la parte de estudio crítico de las obras del insigne sainetero relacionada con la música.

Como anteriormente dije, con el advenimiento al trono de la nueva dinastía borbónica, inicióse en nuestro país un movimiento de reforma en cuanto atañía al gusto artístico y á la preceptiva literaria cuya tendencia primordial era implantar entre nosotros el arte pseudo-clásico francés. Al comenzar el reinado de Carlos III, todo estaba preparado, el teatro nacional se hallaba en completa decadencia, de manera que durante el tiempo que el nuevo monarca rigió los destinos del país, llegó á su mayor apogeo la cultura francesa. El rey y sus secretarios, dieron inu-

(1) Véase el *Estudio sobre Don Ramón de la Cruz*, premiado en el Certámen del Liceo de Madrid el 31 de Enero de 1841, escrito por el eximio autor de *Los Amantes de Teruel*

(2) «Historia de las ideas estéticas en España». Tomo III. Volumen II.

sitado favor y protección oficial extraordinaria al grupo de los reformadores, ampararon la creación de un teatro clásico, y á su sombra se envalentonaron los eruditos, que tales ideales acariciaban. Entonces dominaron las traducciones de obras francesas, y las tragedias de Voltaire, y las comedias de Molière, Destouches, Chamfort, Gresset, y otros, se representaban lo mismo en los teatros de los Reales Sitios, que en los *corrales* de la corte, por mas que en estos, eran rechazadas casi siempre por los actores, y recibidas con indiferencia por el público.

La ópera, espectáculo eminentemente aristocrático, nacido en los salones cortesanos, aunque acababa de ser trasladada al teatro, se hallabá aun bajo la influencia del medio ambiente en que se la había desarrollado, y el pueblo no podía menos de permanecer indiferente ante un género de representaciones que no hablaba ni á sus sentimientos ni á sus sentidos, tanto es asi que ni aún ofreciéndole refrescos aceptaba el permiso de disfrutar de las fastuosas funciones de música que se disponían en el Buen Retiro para solaz del rey y de la corte, y aún se cuenta el caso de algun gañan que puso pies en polvorosa cuando los agentes de Farinelli y sus secuaces le intimaban á la fuerza la asistencia al espléndido espectáculo palaciego. Si en la literatura dominaba el gusto francés, en música preponderaba el gusto italiano, y asi como se representaban con preferencia vituperable obras extrangeras olvidando nuestro maravilloso teatro, se ponían en música, puramente italiana, los libretos italianos también de Pedro Metastasio y Apostole Zeno.

El público resistía valerosamente las acometidas de la crítica erudita y recibía con completo desagrado las tentativas de comedia clásica, como la pastoral insoportable, *Las bodas de Camacho* del notable poeta Melendez, ó *Los Menestrales* de Trigueros, aquella comedia *socialista*—permítaseme la palabra,—insulsa y bárbara, conforme dice con sobrada justicia el ilustre Menéndez y Pelayo. Las traducciones de obras del teatro francés merecían idéntica acogida, y es sabido que únicamente la *Zaïra* de Voltaire, alcanzó aplausos, pero cuando Huerta la españolizó á su manera. En cambio las refundiciones del teatro antiguo realizadas por D. Cándido María Trigueros, D. Vicente Rodríguez de Arellano, y D. Dionisio Solis, causaban extraordinaria impresión y entusiasmaban de nuevo á un auditorio que siempre había permanecido fiel á su arte tradicional, por mas que los literatos y críticos hubieran levantado nuevos altares á Dioses extrangeros y desconocidos Por esto no es de extrañar que el pueblo español aplaudiera con toda su alma, al único dramaturgo original de aquel tiempo, al único que le hablaba de sus pasiones y de sus ideales, al único que le presentaba cuadros breves, pero ciertos y positivos de los únicos elementos verdaderamente nacionales que se conservaban en aquella sociedad exótica, á D. Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla.

No pretendo decir con esto que D. Ramón de la Cruz fuera enemigo del gusto pseudo-clásico. Ni siquiera fué infractor de sus reglas. Antes al contrario, dichos principios tuvieron en el un defensor acérrimo, y fervoroso creyente de las leyes de los preceptistas, el autor de la *Casa de tócame Roque*, se empeñaba con convicción digna de mejor causa, en la composición de tragedias, comedias y óperas, que apreciaba mas que sus otras producciones y de las que esperaba seguramente la inmortalidad.

Al escribir sus sainetes—su mejor título de gloria—no incurria en falta contra sus doctrinas, pero procedía como si no existiesen. La misma sencillez del asunto y la brevedad de la representación, le llevaban naturalmente y sin esfuerzo alguno á respetar las unidades de lugar y de tiempo, con la mayor rigidez. El mismo nos explica mejor que nadie sus ideales y tendencias en el interesante prólogo (1) de la primera edición de su *Teatro* que publicó desde 1786 á 1791 en

(1) Además de en la citada edición hecha en la Imprenta Real, en Madrid, dicho *prólogo* ha sido reproducido al frente de la *Colección de Sainetes de Don Ramón de la Cruz*, publicada en 1843 por D. Agustín Duran. Madrid. Imp. de Yenes. 2 vols.

diez volúmenes, y que es bajo este punto de vista un documento crítico de extraordinario valor, en el cual hace una valiente defensa de sus obras contra las violentas acometidas del escritor italiano Signoreli.

Pedro Napoli Signorelli, escritor entonces muy reputado, y que había residido largo tiempo en España, escribió una *Storia critica dei Teatri*, (1) en la cual atacaba con excesiva dureza nuestro arte dramático, y pretendía poner de manifiesto los innumerables defectos de nuestras *malisimas comedias* como las llamaba Sempere y y Guarinos (2). Muchos autores españoles protestaron de las frases escritas por el italiano, y el insigne jesuita P. X. Lampillas, salió á defender los fueros de la verdad y la justicia, en varios interesantísimos pasajes de su *Ensayo Apolegético de la Literatura Española;* así como el ilustre dramaturgo D. Vicente García de la Huerta, quien se queja muy amargamente de Signorelli, diciendo en el prólogo de su *Theatro Hespañol de piezas escogidas*, (3) que: «despues de deber una honrosa acogida á muchos sabios y nobles españoles en el largo espacio de tiempo que vivió en Madrid, y que á su sombra halló la fortuna que le negó su patria, es el primero que insulta con impostura notoria nuestro teatro.» Propia recompensa de los beneficios que se le dispensaron en la corte. Idéntica cosa había de hacer Beaumarchais quien despues de haber sido sumamente agasajado durante su estancia entre nosotros, apenas regresó á la capital de Francia, publicó su célebre *Voyage de Figaro en Espagne*, calumniándonos con la mayor mordacidad y falta de verguenza.

Entre los que más tenían que sufrir de los ataques de Signorelli, hallábase D. Ramón de la Cruz, quien se defendió con extraordinario vigor y energía en el prólogo antes citado, que hemos de estudiar con gran detención pues en él encontraremos datos interesantísimos y de gran importancia para el presente trabajo.

Comienza dicho *Prólogo* del modo siguiente (1):

«Quisiera yo que los Maestros antiguos y modernos del Arte; los Preceptistas de la Poesia Dramática en todas sus especies; los sabios y no sabios Críticos de todos los siglos y de todas las naciones, oyesen mi clamor, excitado del más ingenuo deseo de instruirme y adelantar para escribir con aprovechamiento y deleyte de mis compatriotas, y universal aprobación de los extrangeros. Quisiera que á mis ruegos formasen todos una junta, qual yo la estoy figurando en mi fantasia, y con la propia autoridad y magisterio que establecen las leyes de perfección, y condenan los errores de Poetas Cómicos y Trágicos, me dixesen de comun acuerdo, ó á pluralidad de votos fundados, quál es la Tragedia, quál es la Comedia, escritas con todas las reglas que pretenden, y sin alguno de los defectos que detestan unánimes con la mayor obstinación. Quisiera igualmente me mostrasen las piezas dramáticas que debría estudiar, observar é imitar para que mis tareas no fuesen despreciadas de ellos y mi nombre excluido del Catálogo de los ingenios de mi patria. Y quisiera, al fin, me confiasen las piezas originales que hubiesen escrito ellos mismos, ó que hubiesen corregido de otros Poetas, con toda la exactitud que pretenden exigir de nosotros los que hemos incurrido en la debilidad de hacer versos, dárlos al público, y exponerlos á sus anticipadas, actuales y futuras opiniones.»

Declara que no habla por todos, porque nadie le ha hecho su apoderado, y porque no le necesitan aquellos que saben bien las constituciones del arte y las aplican con juicio y oportunidad *al tiempo y al gusto de la nación.* Que tales fueron—añade en nota—los Solises, Calderones, Salazares, Moretos, Zamoras, Cañizares, los Cadahalsos, y otros, quando quisieron sujetarse: y tales son hoy los Jove-

(1) Impresa en Nápoles, en 1777 y dedicada al Exmo. Sr. Marqués de Colpá grande de España.

(2) Vide: *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III.* Tomo V. Pág. 126.

(3) Madrid. Imprenta Real. 1785 á 1796. 17 Tomos.

(1) Vide: Teatro ó Colección de los Saynetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio. Tomo I. Pag. XXI. Con privilegio. En Madrid en la Imprenta Real 1786

llanos, los Ayalas, Huertas, Iriartes, Melendez. Cortés, Trigueros; y otros que no escriben, porque no basta que haya autores..... Entre los que atienden á que todas las partes del drama obren directamente sobre la inteligencia y el corazón, juzga que pudiera entrar el, á quien no obstinan los intereses ni los aplausos del vulgo, y quien quiere que no le den reglas escritas pues conoce perfectamente la famosa frase de Montaigne: «los hombres tienen la locura de establecerse en todo y para todo reglas que no son capaces de observar.»

Quiere que el mérito de sus obras se gradue nó por el mayor aplauso que han obtenido: «pues quizás las que alcanzaron mayor aceptación, serán las que excluya de esta colección en primer lugar, pues hay gran diferencia de lo que se oye con velocidad, á lo que se ve y examina con cuidado y reflexión.»

Semejante ofuscación del popular sainetero, producida indudablemente por los injustos ataques de que fué víctima, explica sobradamente porqué motivo dejo de publicar en aquella edición de sus obras, muy incompleta por cierto, algunas de las obras más apreciadas hoy de su teatro, que entre atribulado y dudoso consideraría de poco y escaso valer.

A continuación pasa á exponer las ideas del *Prólogo*, que ofreció en la Gaceta del día 7 de Abril de 1786 al anunciar la publicación de su *Teatro*, y á destruir los cargos gratuitos, y las poco ventajosas noticias que de sus obras dramáticas escribió el Doctor D Pedro Napoli Signorelli en su *Historia Crítica de los Teatros*.

Al efecto considera que si las faltas de los libros quedasen absueltas y aquellos libres de toda nota, por las excusas y largas digresiones de los prólogos; él pudiera tomar, á pesar del perspicaz olfato de los que saben mucho y de los ladridos de los que saben poco, el oficio de *trapero literario;* y entonces buscaría el origen de la poesía en boca de Tubal, «padre y maestro de los cantores y músicos», y el de la dramática en las campañas de Grecia y en el carro de Tespis: «que introdujo un actor que declamase varias veces en las piezas, para dar tiempo de respirar á los coros. «Que tan respetable antigüedad tienen los melodramas(1)que quiere desterrar de la escena un genio adusto y anti-músico de nuestros dias contra la constante aprobación de todas las naciones cultas de Europa, y de otras á donde ha llegado el encanto de entrambas harmonías unidas ó alternadas.» Por último dice que escudriñando los rincones de Aristóteles, Horacio, Boileau, el Pinciano, Cascales, Mayans, Pellicer, Luzan, Montiano, etc., etc., sin descontar las enciclopedias y diccionarios, echaría el gancho de su pluma á los retales que le acomodase de cada uno y llenaria la cesta (y aún el costal añade con singular grazejo) de su *Prólogo hasta tente bonete*. «Pero despues de un trabajo tan fastidioso, tan miserable y tan inutil—continua—quedarian mis obras exentas de los juicios, las plumas, y los caprichos de mis propios paisanos murmuradores de la nación y de sus ingenios, más que todos los extrangeros y en quienes los Tirabosquis y los Massones pudieran fundar mas de lo que han dicho?»

Argumento seguro, y golpe certero y bien asestado contra los enemigos de siempre, los Signorelli de todos los tiempos, los conterráneos de hoy y de ayer, que no vacilan en desfigurar los méritos de los de casa, y los críticos aquellos á quienes Saavedra Fajardo llamara en su *República Literaria*, remendaderes, ropavejeros y zapateros de viejo.

Hace memoria también de los pocos que en aquel tiempo defendian á España y á su justa y merecida fama en todos los ramos del saber y de las bellas letras; protesta de las calumnias que contra la madre patria, han formulado los extrangeros, y del antiespañolismo de que blasonaban sus desnaturalizados hijos: y no olvida á García de la Huerta, Masdeu, Lampillas y el P. Juan Andrés, verdaderos reivindicadores de las glorias patrias.

(1) Al decir *melodrama*, Don Ramón de la Cruz no dá á esta palabra el significado que hoy tiene, sino que con ella pretende designar todo espectáculo en que intervienen la música y la poesía, como la ópera, la ópera cómica, la tonadilla, comedia con coros, etc., etc., y otros géneros de todos conocidos.

No se encuentra con mas fuerzas que la justicia y la razón, que cree las únicas que pueden bastarle para defenderse de las débiles punzadas con que le inquieta el citado Signorelli; respondiendo á la par á las acusaciones que le imputa, toma acta de los *lapsus* que bien por ignorancia ó por malicia cometiera el autor de la *Storia critica dei teatri*, equivocando los nombres de los autores, ó analizando con mala fé manifiesta las obras de algunos ingenios españoles, como la *Numancia* de Ayala y la *Raquel* de García de la Huerta, que trata con sobrada injusticia; y los aprovecha para replicarle que si de tal modo obra con respecto á un teatro que debe conocer á fondo, pues ha residido en Madrid largo tiempo, y apesar de esto no vacila en faltar descaradamente á la verdad, ¿que no hará con aquellos teatros como los lejanos de Grecia y de Oriente y demás del mundo antigue y moderno que no ha visto?

A continuación se circunscribe á rechazar los cargos que contra él hace Signorelli y dice: «Permítaseme detenerme en la página (1) donde aquel Doctor me hace por primera vez la honra de escribir mi nombre en romance y mi apellido en latín (Crux), asegurando que: «los poetas de nuestros sainetes para imprimir en la fantasia de los espectadores un carácter principal, introducen en todos (sin excepción de sainete ni de poeta) muchisimos caracteres en un montón, con igual cantidad de luz, y cuando les parece haberlos hecho hablar bastante, concluyen con una tonadilla.»

El citado juicio que de nuestros sainetes hacía el *Doctor Petrus* como le llama D. Ramón de la Cruz, no tenía más grave defecto que el estar en contradicción manifiesta con lo que él mismo autor italiano afirmaba en páginas anteriores, donde escribía lo siguiente: «Las pequeñas fábulas españolas que dan por intermedios de los actos de sus Comedias, y se llaman Saynetes, pintan exactamente la vida civil y las costumbres de los españoles, y reprenden el vicio y el ridículo dominante.» De manera que fundándose en semejantes frases le replicaba nuestro sainetero: «¡Punto redondo! ¿Hicieron más Menandio, Apolodoro, Plauto, Terencio y los demás dramáticos antiguos y modernos? Pero ¡ah! ¡qué inconstantes y débiles son los juicios de los hombres! Arrepintióse inmediatamente el nuestro de la proposición rotunda que acababa de proferir y poco á poco vá *chafarrinándola* hasta que la desfigura como queda dicho; de modo que parece quiso este puntual historiador se nos atribuyan á los españoles aquellas Comedias de *Don Fastidio* que quisieron introducirnos sus paisanos, ó los de *Don Catufio* que yo oí representar en castellano chapurrado en una jabelgada caballeriza del Escorial.

Pero habla de nuevo Signorelli diciendo: «Un gran número de tales *Sainetes*, compuestos por *D. Ramon La-Crux*, ha sido recibido con aplauso, y tal vez su graciosidad ha hecho pasar y sufrir comedias extravagantísimas.» A lo que contesta el autor de *El Muñuelo*: «Esto es una verdad que aunque se haya dictado con sinceridad y yo la agradezca no puede envanecerme; porque quizás estos mismos intermedios pueden haber sido mas extravagantes que las Comedias que han sostenido, supuesto el mal gusto que se atribuye al pueblo de Madrid.»

«Este actor—prosigue Signorelli, *chafarrinando* por lo visto lo que antes ha dicho:—ha copiado felizmente al vivo, el populacho de Lavapies, y de las Maravillas, los que vuelven de presidio, los bórrachos, y semejante gentuza que antes causa fastidio que placer, y que el juicioso Mr. de la Bruyere queria que se excluyesen del Teatro.» No es esto cierto en modo alguno, pues si bien D. Ramón de la Cruz, retrató de mano maestra el populacho de los barrios bajos, y las costumbres de la gente del bronce, podía confundir á su contrincante presentándole gran cantidad de obras de tendencias elevadas, y pertenecientes al género pseudo-clásico que con tanto ahinco defendía el escritor italiano. Además su pincel, y sea dicho esto en honra suya, no se emplea nunca «en las vilezas que se encuen-

(1) Vide en la obra de Signorelli la ya citada pág. 413, donde en efecto llama á nuestro popular sainetero Don Ramón La-Crux.

tran en las farsas del teatro francés, ingles é italiano, en que se representa la vida de la ínfima plebe, y en las cuales si las palabras y los ademanes son libres, los asuntos estan llenos de intrigas licenciosas.»

No he de extenderme á hablar de las críticas que Signorelli hace sobre el estilo humilde de nuestro autor, pues aquí se levanta D. Ramón y apela nada menos que á Longino y á los expositores de su tratado de lo sublime; y termina diciendo que; «para copiar acciones vulgares, y ridiculizarlas, debe el poeta pensar como los sabios y hablar como el vulgo.» Pero cuando monta en noble cólera, es al oirse acusar de «que tiene destreza en hacer retratos particularmente bajos;» entonces exclama preguntando si el fin de la dramática es otro más que copiar lo que se vé, y que si el ha inventado algo cuando ha retratado «los payos y los Hidalgos extravagantes de las provincias de mi Nación, y los Majos baladrones, las Petimetras caprichosas, y los Usias casquivanos de mi lugar.»—«Los que han paseado el día de San Isidro su pradera; los que han visto el Rastro por la mañana, la Plaza mayor de Madrid la víspera de Navidad, el prado antiguo por la noche, y han velado en las de S Juan y de San Pedro; los que han asistido á los bailes de todas clases y destinos; los que visitan por ociosidad, por vicio, ó por ceremonia. ... en una palabra cuantos han visto mis sainetes reducidos al corto espacio de 25 minutos de representación..... digan si son copias, ó nó de lo que ven sus ojos, y de lo que oyen sus oídos; si los planes estan ó nó arreglados al terreno que pisan; y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo. En cuanto á la verdad, la imitación y la disposición de las figuras, á fé que tienen mas de historia que la que yo tengo entre las manos, y no me dejará mentir, si hay quien dude de lo que yo escribo y ella me dicta.»

Sin jactancia pudo decir esto Don Ramón de la Cruz,—agrega D. Marcelino Menendez y Pelayo, al comentar este hermoso arranque de orgullo artístico:—pues sus obras tienen el hechizo imperecedero de la verdad perseguida infatigablemente con ojos de amor, y quien busque la España del siglo XVIII, en sus sainetes, y solo en sus sainetes, ha de encontrarla.

En cambio no ha faltado quien haya echado en cara á nuestro autor, el desacierto, tan frecuente en los poetas, de preferir sus obras de menos valia; y defender con arrojo la debilidad en que incurrió al componer tragedias clásicas como *Sesostris*, *Aecio*, *Talestris* y óperas serias como la *Briseida, víctima de lastimoso naufragio*, (ya veremos mas adelante que no hubo tal fracaso), al par que se le acusaba de imitar alternativamente á Molier, á Voltaire, á Metastasio, á Beaumarchais, y á Ducis. Ciertamente que D. Ramón imitó á los autores franceses, ciertamente que copió sus argumentos y sus fábulas, el mismo lo confiesa declarando por su maestro á Moliere, asegurando que muchas veces pretendió arreglar y adaptar comedias extrangeras á la escena española, y que por diversión y estudio hizo la traducción del *Dictador*, de Apostolo Zeno; de *La Olimpiada*, de Metastasio, y de otras obras de ambos verdaderos maestros de la poesía dramática útil y dulce.

Justos son los cargos que por este concepto se le hacen Pero no lo son aquellos que se formulan contra sus obras escritas para la música y la reputación de mal libretista que se le concede Poco estudiado ha sido este punto hasta ahora y por este único motivo ha podido subsistir semejante especie. He de tratar de demostrarlo, que en esto estriba precisamente el interés del presente trabajo y el prólogo que voy comentando y estractando ha de facilitar mucho mi empresa, pues el autor se extiende largamente sobre este punto.

«Pega otra vez conmigo»—prosigue más adelante D. Ramón refiriéndose al ya citado Signorelli—«y hablando de las *Operas bufas* que con el nombre de zarzuelas se representan en Madrid las noches de verano le debo la fineza de que cite entre *algunas originales* una mia intitulada: *Las Segadoras de Ballecas* (*Vallegas* dice el puntualísimo autor, según su Diccionario Geográfico) y á renglon seguido amplifica y cierra el panegírico de mi talento dramático con la siguiente expresión que me viene como pedrada en

ojo de boticario, para fortalecer y concluir yo la oración gratulatoria con que le correspondo. Una ópera heroica española compuso años ha el sobredicho *La-Cruz* intitulada *Briseida*, la cual fué muy mal recibida. ... punto 1.°, y burlada especialmente en papeles muy divertidos y graciosos, escritos por D. Miguel Higueras (de la Higuera se firma él) disfrazado bajo el nombre de un Barbero de Foncarral,.. Punto 2.° Fué la primera y última ópera séria española,... Procedamos con distinción. En cuanto al primero de que fué mal recibida, pudieran contradecirlo muchas personas de las más intruidas, y más alevadas clases del reino, y embajadores de las cortes extrangeras, que la vieron ejecutar, y la recibieron con el mayor gusto y aplauso en casa del Excmo. Sr. Conde de Aranda (Presidente entonces del Consejo de S M. y Capitán General de Castilla la Nueva) donde se representó como por ensayo general la noche del 10 de Julio de 1768: y no puedo ofrecer testimonio más auténtico de lo que pareció al público, que haberse repetido desde la noche siguiente del 11, hasta la del 3 de Agosto, dejando de sobras á los cómicos, después de los salarios, raciones y obras pías de ambas compañías, y los gastos de magnífico vestuario, decoraciones, comparsas, extraordinaria doble orquesta, y los que llaman *de por una vez*, 20,118 reales vellon, segun consta por la circunstanciada relación que guardo, y ha tenido la bondad de sacar de los libros de su cargo el Sr. Contador actual de la comisión á que me remito. La enorme confusión de gentes que concurrió la primera noche, y produjo la nunca vista entrada de 8859 reales vellón, y la incomodidad que ella misma se contrajo, en la estación más ardiente del año, alteraron alguna vez el silencio tan necesario para entender una pieza, que se estrena: y el haberse burlado el auditorio del desentono y mal modo de cantarse una de las mejores arias por la cómica que representó el papel de Patroclo, no pudo deslucir el todo de la *Briseida*; y mucho menos la autoridad que cita nuestro *Histórico* del *Barbero de Foncarral*».

Al llegar aquí D. Ramón la emprende contra el malhadado barbero *rapa-zarzuelas* y después de criticarle duramente pasa á ocuparse de otro punto, es á saber: *fu la prima e l'última Opera seria Spagnuola*. Para demostrar la falsedad del aserto expone una gran cantidad de datos, como siempre, ni bien ni mal estudiados pero preciosísimos para la historia de nuestro teatro lírico. Conviene que dejemos la palabra al mismo autor.

«Esta si que es gorda como el puño... ¿qué puño? Mas que la cabeza del coloso de Rodas. Se habían representado en los tres Coliseos de Madrid (1) doce operas sérias, por lo menos, de que yo me acuerde, antes y después de la *Briseida*. Dejemos aquellas con que se estrenaron el de la Cruz y el del Príncipe, las varias que en el de los Caños del Peral se establecieron en las noches de algunas temporadas etc., y vamos á que en el año siguiente que yo di á luz la burlada *Briseida*, se representó en iguales términos *El Jason* (2), de un ingenio tan hábil, como respetable y distinguido, á quien no me es licito nombrar: y después *El Scipión* de Don Agustin Pablo Cordero, puesta en música por el propio célebre y consumado Maestro de Capilla (3), que mi *Briseida*».

Asi como defiende con ahinco la zarzuela heroica antes citada asi mismo confiesa D. Ramón con noble entereza que se equivocó en la titulada *El licenciado Farfulla*, pretestando que: «La ligereza de mi docilidad en

(1) Mas de treinta, hubiera podido decir con sobrada razón D Ramón de la Cruz. Para comprobarlo, véase mi *Teatro lírico español anterior al siglo* XIX.

(2) *Jasón ó La conquista del Vellocino*, zarzuela heroïca, que han de representar las dos compañías de cómicos de Madrid en el Teatro del Príncipe este año de 1768. Puesta en música por D. Cayetano Brunetti, músico de la Real Capilla de Su Magestad.=Con superior permiso=En Madrid: en la Imprenta de la Viuda de Eliseo Sanchez, Plazuela de Santa Catalina de los Donados. Tuvo el siguiente reparto: Jasón, príncipe de Tesalia: la Sra. Francisca Ladvenant.—Eeta, rey de Colcos: la Sra. Joaquina Moro.—Estrio, rey de Albanía: la Sra. Vicenta Cortinas.—Orfeo, argonauta: la Sra. Gertrudis Cortinas.—Medea, hija de Eeta: la Sra. María Mayor Ordoñez.—Hypsipile, reyna de Lemnos: la Sra. Teresa Segura —Calciope, hija de Eeta, viuda de Frixio: la Sra. Casimira Blanco.= Acompañamiento de Argonautas con Jasón; de Soldados con Eeta, y de Ninfas con Medea.—La escena en Colcos.

(3) El Sr. D. Antonio Rodriguez de Hita, Capellán de S. M. y Maestro de la Capilla del Real Convento de la Encarnación.

tomar cualquier asunto, que se me dió sobre que fundar una operilla bufa, que en vez de *Arias*, se adornára con música de todos los aires españoles y haberla *afarfullado* en cuatro dias, y la felicidad de haber sido tan divertida para el público y tan útil á los cómicos, no es disculpa de la elección de un *sujeto* (sic) perverso, que al fin se burla de la Justicia y queda impune Me avergoncé cuando me ví justamente reprehendido en el *Memorial Literario* del mes de Noviembre del año pasado: y lejos de exclamar obstinado contra sus Autores, di gracias al uno de ellos que encontré casualmente en la libreria de Castillo, y saldrá esta pieza en mi teatro corregida y su héroe asegurado á lo menos, donde no pueda volver á usar de sus mañas... pues aunque abandonase el período prescripto á la unidad de tiempo, y le extendiera al término corriente de tres dias, habia de dar á esta zarzuela la mejor catástrofe, ahorcando á Farfulla »

Estas últimas palabras nos revelan al gran sainetero completamente imbuido de las ideas de su tiempo y partidario acérrimo de la tendencia pseudo-clásica. Ya en anteriores pasajes de su curiosísimo prólogo nos había hablado de la conveniencia de corregir y mejorar nuestro teatro, fundándose en lo dicho por Aristóteles y afirmando que aquellas teorias unicamente verdaderas y salvadoras estan expuestas admirablemente por los Autores del Memorial Literario, y por este motivo rechaza de la colección de su *teatro* todas las obras que no se ajustan á tan decantadas reglas, prefiriendo muchas de escaso valor y mérito á algunas otras que hoy son las que han perpetuado su nombre

En efecto la colección de obras publicadas en esta edición, es muy incompleta, no figurando en ella mas que un escaso número de sainetes, y siendo preferidas varias zarzuelas y comedias en tres ó mas actos de bastante poca importancia literaria. Tampoco se encuentran las obras ligeras ó de circunstancias, por considerarlas el autor «como agenas al objeto de la Comedia y haberse escrito sin otro que las casualidades, ó práctica particular de las compañías españolas, como las *Loas de empezar*, temporadas en las Pascuas de flores para presentar los actores nuevos, y las que llaman *introducciones* cuando salía despues alguno extraordinario ó se representaba pieza nueva que la necesitase ó se quería adornar con esta especie de *Prólogos*, bien conocidos de los antiguos, aunque diferentes en la idea y el modo.»

Tal es el interesante prólogo—que he extractado someramente y siguiendo sus lineas generales—documento crítico de gran precio, puesto que nos hace conocer á D. Ramón de la Cruz bajo un aspecto nuevo y con tendencias un tanto en contra de las que se le atribuyen generalmente. Lo mas curioso es que desde su juventud profesaba el célebre escritor idénticas teorías. El prólogo suscrito en 1786, no es en realidad más que la conformación de las doctrinas expuestas en otro prólogo escrito en 1757, que sirve de introducción á un curioso *Drama cómico-harmónico* denominado: *Quien complace á la Deidad, acierta á sacrificar* (1).

Desde aquellos años de su juventud era D Ramón de la Cruz un defensor acérrimo del gusto clásico, y si el documento que acabamos de estudiar es interesante, mucho mas digno de fijar la atención me parece el prólogo de 1757, que nos permitirá conocer á fondo las teorias que profesaba, y completar en cierto modo la semblanza literaria del autor del *Muñuelo*.

Al comenzar el escrito en cuestión encontramos algunas noticias de verdadero interés para la biografía de nuestro escritor que debemos recoger con avidez, puesto que tan escasos datos poseemos acerca de su vida. «Un precepto altísimo—dice—me obligó á escribir la primera decima en Ceuta, á los trece años de mi edad.» Semejante declaración nos fija la época en que D. Ramón de la Cruz, comenzó á cultivar las bellas letras, y nos demuestra su estancia en la ciudad africana, que será muy conve-

(1) Nuevo Drama cómico harmónico intitulado: *Quien complace á la Deidad, acierta a sacrificar* Escrito por D. Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla, puesto en música por D. Manuel Plá. Con Licencia. En Madrid: en la Oficina de D. Antonio Muñoz del Valle Calle del Carmen. Año de MDCCLVII. = Está precedido de un soneto acróstico á D. Ramón de la Cruz, escrito por D. Isidro Miró Gaytan de Lara, caballero del órden de Calatrava.

niente tener en cuenta al estudiar sus sainetes en que se ocupa de los usos y costumbres de los presidarios. Indudablemente que los recuerdos de su juventud subsistieron y que al pretender retratar tipos de vida airada, recorrió al arsenal de su memoria y pudo reconstituir *de visu* y dar detalles de perfecta observacion á personages poco conocidos y estudiados. Las alusiones que hace á los presidios de Africa y en especial al de Ceuta, son frecuentes y no tiene nada de extraño que tengan por base su residencia en aquella ciudad.

«Una casualidad—sigue—á los lõme alentó á disponer un *Diálogo Cómico* que á su costa y sin mi noticia mandó imprimir en Granada un apasionado mio á quien se lo confié para leerle; y ni los demás opúsculos mios que con mi nombre ó sin él se han estampado, ni la presente obra, han carecido de superior eficaz impulso que no solo me inclinára, sino que con imperio irresistible me obligase á componer.»

En el párrafo anteriormente transcrito, encontrarnos la fecha de la primera publicación de nuestro autor, el lugar en que se hizo, y la forma en que se verificó. También hallamos la confesión de que se le inclinó desde luego á la literatura, que su precocidad tuvo admiradores y que no le faltó protección ni amparo en sus primeros pasos en el mundo de las letras. Por último de ahi sabemos que en 1757, había publicado distintos trabajos algunos sin su nombre.

Una vez expuestos los comienzos de su carrera literaria se levanta contra los que critican á los poetas, apoyándose siempre en Aristóteles, Horacio, Rengifo, Luzan y otros autores de *Arte Poética*, en las *Tablas* de Cascales, y en otros muchos escritores antiguos y modernos, y asegura que el temor de ser contado entre los que escriben obras inútiles le han tenido alejado de la Prensa y del Teatro, hasta que le aseguraron de la conveniencia de que escribiera y le alentó el dictámen de personas de gran discreción y caracter.

«Es innegable la facilidad—continua escribiendo—con que algunos porque hacen versos, escriben Comedias, y notoria la avilantez de otros, que sin saber hacerlos, no solo las escriben sino que solicitan su execución, sin más arte que el del antojo, ni más aprobación que la suya: porque aun que para representarse hayan de preceder algunas, estas solo miran al respeto de la Fé, Regalias de S. M. y buen exemplo público; y no tocando á estas circunstancias logran el pase de los Censores, porque á nada mas se extiende su obligación. Ojalá los hubiera de las demás partes esencialísimas, que constituyen regular á lo menos un Poema Dramático, no se escribiría con tanta ligereza, ni serian los Theatros de España, irrisión de las demás Naciones, que con más madurez manifiestan sus Obras, ó con menos vanidad las ocultan; pues no puedo persuadirme, á que todos los Poetas Italianos hayan sido *Pindaros*, *Guarinis y Metastasios*, ni todos los Franceces, *Corneilles*, *Molieres y Racines*; sabiendo que todos los Reynos tienen distribuido el entendimiento por una misma mano; que los mismos efectos pueden acontecer á unos que á otros Naturales, y que todos como hijos de un Padre comun, estamos sujetos á una misma naturaleza debil, á cuya consequencia son tan universales los defectos como los hombres..... Siendo incontrastable, que ni el poeta será Ingenio, sin una tintura general, á lo menos de las Letras y artes, ni podrá para conseguirlo destinarse al estudio de esta Facultad con abandono de otra más útil, mientras falte Mecenas que fomente su inclinación y sobren Momos que sin entenderla la censuren.»

Por lo que se ve en nada discrepa nuestro prologuista de la opinión de los Sempere y Guarinos, Nasarre, Clavije y Fajardo, Moratín padre y demás enemigos pedantes y pretenciosos de nuestro antiguo y glorioso teatro, no vacilando en decir que aquella serie de producciones inmortales eran *la irrisión de las demás naciones*. Para que nada falte, en su triste obcecación critica duramente el sainete, sin contar que precisamente en aquel género era donde habia de brillar con mas explendor su indiscutible talento, y que por el sainete y solo por el sainete, su nombre había de pasar á la posteridad. Veamos lo que dice:

«Ha hecho poco apreciables á los Poetas la inconsideración con que han dejado correr la pluma, sin otro intento que el de complacer á la plebe, desvelándose mas por una carcajada de ella, que por las expresiones del advertido. Testigos indignos de esta verdad son en nuestros tiempos los papelillos inútiles, de insípidas libertades, que cantan los Ciegos, *y el lastimoso espectáculo de los Saynetes*, donde solo se solicita la irrisión con notable ofensa del oyente discreto, y aun con demostrable violencia del entendimiento; por que como puede concurrir á unas obras contra todas las reglas de la racionalidad, siendo quien ilustre la razon para que pueda conocer elegir y executar el hombre lo mejor! Ni como pudiera producir el discurso, sin dexarse llevar de la eficaz lisonja del capricho, obras tan agenas del conocimiento racional y político.»

«No por los que escriben entremeses de chascos y bufonadas ridículas, dijo Tertuliano de los Poetas que se equivocaban con los Profetas en el nombre de vates. Mas me inclino, serán de aquellos que exitaron la compasión de San Agustín, á desear se perdiese el arte de leer y escribir, sentido de tanta fábula y devaneo.»

«Contra nadie debe procederse sino contra el público, que celebrando solo la confusión y variedad desordenada en la ridiculez, á veces indecencia del vestido, la chulada, tal vez disolución del ademan, y ornato de las Tablas con multitud de figuras nada conducentes á la acción, ni propias del lugar, condena las obras serias con el murmullo de la displicencia y las desayra con no volver á la casa donde se representan. Siendo evidente que ni en las comedias estan los mas Expectadores á otra cosa, que á lo que dice el Gracioso, y á los *Saynetes;* ni estos lograrán la pública satisfacción, no siendo un Laberinto de disparates ruidosos, donde solo se distingue la Camorra, el Fandango y la Rulla, que son las tres partes en que le divide la voz comun de los posseidos de la extravagancia.»

«Cuando advierto que no merece la menor demonstración de agrado al concurso el mejor concepto, y que se alborota porque assoma un asno por entre los Bastidores, no puedo menos de acordarme del origen de los Theatros, que nos prescribe el Señor Rey Don Alphonso el Sabio, (1) admirándome, que cuando han mejorado de suerte sus destinos ascendiendo á Cáthedras de la diversión honesta, (así deben ser) con aprovechamiento del oyente y preocupación del entendimiento, se vuelva tan á los principios contra toda proporción racional que más parcialidad merezca un bruto, que un discreto. Parecíame que los que esto celebran, podian pasar mejor la tarde sin dispendio alguno en cualquiera plaza, ó Puerta de la Villa donde es tan frecuente la concurrencia de gentes de todas especies y trages aunque con algun fin particular que no suele suceder en el Theatro; sino que allí agrade esta falta mas de verosimilitud.»

«Creo haber manifestado á los rivales de la poesía la poca pasión con que defiendo su partido, cuando descubro sin embarazo todo cuanto me parece reprehensible en nuestos Ingenios, y Theatros; y ojalá tuviera facultades para hacer crisis de las Comedias nuestras modernas y antiguas, que tanto se desacreditan; pero me conosco debil de erudición, y falto de instrucciones, no obstante que he procurado adquirir, y estudiar algunas, para dar á entender que no camino ciego enteramente, y que á la reflexión de las claras luces de los muchos Autores, que tratan de este preciosísimo Arte, he visto patente, que en cuantos críticos extrangeros, y naturales censuran las obras agenas, no se encuentra tanta solidez, que no tenga evidente refutación, y que algunos incurren en lo mismo que menosprecian, porque mal pudieran de otro modo desempeñar los asuntos.»

Ynútil creo encarecer el interés de los párrafos—insertados integralmente—que preceden. No puede darse crítica mas completa de un género

(1) Alude á aquel pasaje del Rey Sabio que dice: «Fizieron los Príncipes de Roma un Corral grande redondo, á que llaman en latin, Theatro, y aquel lugar era así fecho que havía dentro á derredor muchas cámaras, con bóbedas, y departidas para cada una de aquellas animalias do estudiesoen apartadas segund sus naturas, é todo el theatro á derredor fecho á gradas por destudieso en los homes.. etc. etc.

inferior, y á no existir en las doctrinas expuestas ciertas reticencias de mal género, relativas al teatro español, y motivadas por la influencia extrangera y el gusto pseudo-clásico dominante entonces, pudieran aplicarse á todos los públicos y á todos los tiempos. D. Ramón de la Cruz, que aquí se nos muestra enemigo encarnizado del arte frívolo y trivial, fué con posterioridad cultivador decidido de aquel mismo género literario, de mérito muy relativo por cierto, en el cual el concepto elevado y el fondo severo no representan ningun papel, preocupándose unicamente de la verdad de los tipos presentados, de la oportunidad del chiste y de la intención picaresca de la curicatura. Inconscientemente el autor de las *tragedias para reir y sainetes para llorar*, hacía con esto la sátira de sus propias doctrinas y á la par que lo atacaba en sus escritos, defendia el teatro popular, por no decir nacional, con el mejor argumento, con el de sus obras, echando los cimientos de una nueva escena española tan distante de la antigua como del clasicismo falso y amanerado traído de luengas tierras.

En el prólogo que estudiamos trata detenidamente del drama lírico y sustenta acerca de esta manifestación del ingenio humano, opiniones muy dignas de ser tenides en cuenta y muy importantes para la historia de este género artístico en nuestra patria. Como el objeto principal que me ocupa, son las relaciones de Don Ramón de la Cruz con la música, creo conveniente y necesario fijarnos en este punto y analizarlo detalladamente.

Indica que el *Nuevo Drama cómico-harmónico; Quien complace á la Deidad, acierta á sacrificar*, lo escribe por encargo y con el deseo de complacer á cierta persona que no nombra. Que lo divide en dos actos por proporcionar el tiempo y porque no se interrumpa la ilusión teatral, y á este propósito recuerda que Don Agustín Montiano en su primer *Discurso sobre las tragedias*, dice que casi todos los poemas dramáticos de la antiguedad se escribieron en cinco actos: las comedias de Juan de la Cueva en cuatro; que en tres tenemos casi todas las conocidas; y en dos las que aquí se llaman *zarzuelas:* nombre que tomó esta especie de poema del sitio llamado así cerca del Pardo, donde se representó la primera.

Todo lo que sigue merece ser transcrito por completo. Constituye un curioso manifiesto acerca del drama lírico y de los ideales que acariciaban en aquella época los que cultivaban este género.

«Esta la llamaría yo *Tragicomedia* si no me hallara sobrecogido de las exclamaciones de Cascales y de Luzan que la figuran el mas horrible monstruo que pueden fomentar los alientos unidos de Talia y Melpómene porque á la verdad, está escrita del mismo modo que la reprueban, con la mezcla de personas ilustres y particulares, lances serios y jocosos, y sucesos trágicos y festivos: pero no quise disgustar á sus apasionados, aun que pudiera arguirlos con los literarios de España, que para convencer al Sr. Luján, citan el *Anfitrión* de Plauto, el *Ciclope* de Eurípides, con otros del mismo, de Sofocles, y Esquilo, y treinta y dos de Pratinas, con el conocimiento de esta especie de Poemas que trata Horacio en su arte poética. Con que combatido de ambos opuestos pareceres, dejé á la discreción agena la libertad del apelativo, dándola el nombre propio de *Drama*, que es el indisputable de su origen, ya que de la zarzuela, que es el comun con que se distinguen aquí los Poemas de dos Jornadas, ningun Autor de cuantos he visto me dá la definición.»

«La adición de *Cómico-Harmónico*, causará novedad á muchos, pero creo no la condenen los instruidos, luego que se hagan cargo de la disposición. La acción principal que consiste en los Papeles de *Theobaldo, Federico, Rosarda, Ismenia, Argesilao y Astolfo*, son representados en todo, y los de *Irifile, Lidoro* y los graciosos y Damas, cantados en parte é introducides por la Música en la acción principal; siendo desde luego dos los objetos del drama, que son representar una Fábula y adherirla un Episodio *Harmónico* para mayor deleite del Concurso, era, á mi parecer muy propio cumplir con ambos; y desde luego asegurar á los que se informan del Título y Cartel, que no era todo

música como las óperas, ni la mayor parte como las zarzuelas, si no una pequeña para los de buen gusto, sin faltar á la precisa ilusión; pues algo se perderá de ella, no estando con la atención más perspicaz á la letra de lo cantado, ó sin este papel en la mano, que pueda informar al mismo tiempo.»

«Siempre que se canta doy la razón: porque jamás me ha parecido la música verosímil en muchos lances, y es frecuente defecto de esta especie de Poemas, tan mal recibidos con el sobre escrito de *Zarzuelas* Llama Ciceron á las comedias: Imitación de la vida, Espejo de la costumbre, é Imagen de la verdad; y aun los menos inteligentes celebran la propiedad, cuando la ven esforzada por el Actor; pues cómo puede tolerarse, ni creerse, que al encontrar un Padre al hijo difunto; el Galán á su Dama en brazos de otro, la Dama al Galán solicitando agenos favores, se expliquen los afectos de la mas molesta pesadumbre en una *aria?* Y en algunas ocasiones, quando el Actor quiere precipitarse, qué oportunidad tiene una cantada, que con retornelos y repeticiones dura un cuarto de hora? No digo que hayan hecho mal los que asi lo han dispuesto, pero aseguro sin embargo que á mi no me parece bien, porque si es cierto lo que dice Ciceron, acá en los acaecimientos de la vida, advertimos muy distintos los intrépidos efectos que resultan en semejantes casos de los precisos estímulos del dolor, de la ira y de los celos. Y esta no es poca advertencia de nuestra nación solamente; que en lo antiguo apenas se halla Comedia Española con asunto esencial de Música; mas creo sea reprehensible imitación de otra donde se representan con general aplauso las acciones mas lastimosas puestas en perpétua música Y diremos que por esto son los Ingenios Extrangeros, indiscretos y faltos de habilidad? no por cierto: ó á lo menos yo con mas piedad juzgo, que la poderosa fuerza de la costumbre tiene persuadidos á los Naturales, que aquello es lo mejor, y que á los Autores les es permitido acomodarse al estilo, sin que por esto dejen de conocer los Expectadores Extranjeros, que la acción no pasó en sitio donde estuviese tan inmediata la *Orchesta,* ni que tantos lances pudieran suceder en solas tres horas, pero no dejan de salir instruidos con la noticia de la historia, y divertidos con la disposición apacible, que los ha hecho capaces del asunto.»

«Pues válgame Dios ¿para que se nos increpa que son nuestros Teatros los más desarreglados, y los menos observantes del Arte Dramático?. Yo es cierto que desmayára, si me hubiera dejado llevar de los austeros preceptos, que se prescriben, y que sepultaria en eterno silencio esta obra, creyéndola delincuente criminal de las *Tres unidades,* á no haber visto que en cuanto á la *Acción* me daban licencia para fingirla superiores ingenios, que se propusieron, lo que les pareció más adaptable, á consecuencia de lo que aprendieron en la escuela de los Antiguos: que en cuanto al *Lugar,* no son tan rígidos los extrangeros, que no le varien en un mismo acto, pues dice el Sr. Luzán, en sus *Memorias Literarias* de París, «*Los poetas Compositores de Operas en Francia se han dispensado y se dispensan ordinariamente de las Reglas Poéticas del Theatro. Sus Asuntos son casi siempre sacados de las Fábulas Algunas veces no tiene conexión un Acto con otro, como en la Opera:* Los CARACTERES DEL AMOR. (1) *Otras veces la Opera es toda Magia como en el* ZOROASTRA, (2) *que se representó ulti-*

(1) *Les caracteres de l'amour,* ópera baile-heroico en tres actos, con un prólogo, letra de distintos autores, música de Colin de Blamont, ejecutada en el concierto de la Reina, en París, los dias 12 y 17 de Diciembre de 1736, y en la Academia Nacional de Música, el 15 de Abril de 1738. Esta obra obtuvo mucho éxito, y continuó representándose hasta el año 1749. Cada acto tenía un nombre especial: *L'amour constant, L'amour jaloux, L'Amour volage,* mas adelante se le agregó una nueva parte denominada *Les amous du printems.*

(2) *Zoroastre,* tragedia lírica en cinco actos, letra de Cahusach, música de Rameau, representada en la Academia Nacional de Música de París, el 5 de Noviembre de 1749 Esta obra de gran espectáculo, ofrece la lucha de dos personages rivales en poder y en amor. *Zoroastro* y *Abramane;* representando el primero el principio del bien y el segundo, el del mal. La magia interviene en la acción y juega un papel principalísimo. La música escrita por Rameau es muy notable, y especialmente el cuarto acto fué sumamente aplaudido luciendo en él, el gran compositor, sus grandes conocimientos de harmonista. Los bailables son también muy interesantes y el coro de Magos es un trozo verdaderamente inspirado y digno de admiración.

mamente Parece que solo se pide al Poeta, que sus metros sean dulces, sonoros, tiernos y variados, etc » y poco después: «*El Aparato Theatral es muy bueno, asi por las hermosas y bien executadas Mutaciones, etc.*» Y el gran Metastasio, en sus Operas tan célebres en toda la Europa, varia en cada acto las Decoraciones porque las más no tienen Lugar estable, sino una Provincia, de donde toma los lugares que necessita, ya de Jardin, ya de Templo, ya de Salón; de que inferí que por estos incidentes no debía condenar la mia á muerte capital.»

«En quanto al *Tiempo*, tambien veo se han tomado amplísimas facultades, pues cómo se pudieran acomodar en tres horas tal variedad de lances que apenas para una Batalla havria tiempo? El quererlo persuadir, seria mayor impropiedad; ademas de que las que he leido de este modo, no me parecen otra cosa, que un solo lance precedido de un gran Exordio, porque aun los que median, como solo es Conversación, hacen poco agradable el Rato, sin la variedad; y no siendo tan fácil, quede informada la atención por el oido, que facilmente se distrae, como por la vista que suele estar fixa en la Scena, aún quando esté distraido el Pensamiento, queda más satisfecho el Espectador quando ambos sentidos se interesan con igualdad. Siendo evidente, que se percibe mas bien el caso por una serie de acasos succedidos, si se aprenden en la imitación theatral, que referidos con la mayor explicación por el Actor; sirva para exemplo la *Semiramis* (1) que todos han visto repetidas veces: Si se representase su Tragedia en el Salon de su Palacio; qué exordio no necesitaria para hacer conocer el caracter de esta heroina, y los accidentes precedidos á su fin, ni como seria probable que en el mismo sitio se fuesen dos ó tres horas antes los Interlocutores á contar lo que era público á todos, abandonando el riesgo de la invasión del Rey de Lidia que tenían sobre si? Pocos creo que de este modo quedarían hechos cargo del suceso: mas *proficua* disposición parece la de Calderon, que aunque sea con intermisión de Jornadas y división de dos partes, no presenta una acción cabal de este prodigio, retratándola vivamente desde que salió de la Cueba de Ascalón, hasta que sobre los muros de Ninive dió el exemplo postrero de su sobarbia.»

«Mal pudiera yo sin la interrupción del Poema, quando se enoja Venus y el Templo se arruina, facilitar el conocimiento de la idea, dando tiempo, á que se reedifique el Templo, y Federico se introduzca, para proporcionar una catástrophe, que pruebe el Argumento, y haga demostrable el Problema de la Fábula, y nunca pudiera ser tan deleytoso, sin que antes se representaran los caracteres de los Personajes Desde luego *Theobaldo* manifiesta un corazón inquieto, deseoso de adular á los Príncipes, y á los Dioses, con quanto no sea riesgo de su ambición. *Federico* un ánimo constante en los trabajos; un espíritu generoso después en pedir á Venus el sosiego de su Reyno, y perdon de su tio á costa de su derecho al Trono. *Rosarda* la repugnancia con que se sujeta á vivir sin la grandeza de su Estado; y assí los demás procurando no degeneren del carácter con que los he propuesto, en los lances en que los introduzco, ni en el estilo de su explicación, aunque amorosa, con pureza y recato, y quando zelosa con el medio mas libre que puede sugerir el afecto, sin ofensa del propio decoro, y respeto del oyente; por esso la dicción he procurado sea limpia, regular, nada afectada, fluida, y sin conceptos obscuros, deseando acompañarla de la expresión mas viva: dudo si lo he logrado; despues de examinada por la atención pública, será la voz común la que me desengañe.»

«Como del beneficio moral que puede resultar de su representación, que es uno de los preceptos, y el fin con que se permiten; pues sintiera mucho me comprehendiera la proposición del Padre Juan Baptista Ber-

(1) Parece referirse al poema dramático *Semiramide* escrito por Apostolo Zeno, puesto en música por Aldobrandini y representado, en Genova en 1701; ó bien á la tragedia lírica *Semiramide riconosciuta*, de Metastasio, que con música de Porpora, se cantó en Venecia en 1729. Ambos libretos fueron puestos en música por numerosos compositores. En Madrid la *Semiramide riconosciuta* de Metastasio, con música de Jomelli, se ejecutó en el Teatro del Buen Retiro, el día 23 de Septiembre de 1753. Fué cantada por la Mingotti, la Castellini, Panzacchi, Filippo Elisi, Emmanuelle Cormachini, y Giacomo Veroli.

ni en su *Filosofía Moral* (1), y sería desgracia de mi poca habilidad dejar de persuadir al público á vista de este espectáculo, que el que tiene ofendido el divino poder, ruega en vano, y se cansa inútilmente para conseguir el favor, mientras no abjure la culpa, que causa la indignación, y dá impulso al brazo de la Deydad para el castigo. Con que tengo satisfechos generalmente los objetos que deben tenerse presentes para un poema Dramático; quedándome solo que advertir que aunque se noten las Scenas en cada Acto mas de tres, es error creer que está prefinido su número, como lo acredita el Padre Juvencio en sus Notas á las Comedias de Terencio, y equivocación vulgar las que llamamos así en nuestras comedias, y yo las pusiera con separación, á no temer se creyera esta novedad por presunción, y porque, como llevo dicho, no he tenido Norte fixo, mas que el de mi razon, fundado siempre en la regularidad y propiedad menos desacomodada á los tiempos presentes y documentos del pasado.»

Todo lo que antecede es verdaderamente de gran interés para la historia del desarrollo del drama lírico en España. En dichos párrafos hallamos claramente expuesto todo un cuerpo de doctrina de lo que debe ser el libreto de ópera, al par que una crítica sagaz y discreta de los graves defectos que ya por entonces comenzaban á introducirse en el arte italiano. Algunos puntos serían de aplicación oportunísima en nuestros días. Nada más razonable y justo que dar la explicación del porque se introduce la música en una obra que no es ni drama, ni zarzuela, ni ópera, sino más bien una especie de poema dramático en el cual se desenvuelven dos acciones simultáneas y relacionadas entre sí, una humana completamente recitada, y otra fantástica, cuya intervención es decisiva en la primera, y en la cual domina el elemento lírico. Viene á ser algo análogo y parecido á lo que el gran poeta Victorio Alfieri, intentó muchos años después, para unir la tragedia y la ópera, dándole el nombre de *Tramelogedia* (2), como la denominada *Abele*.

Desde aquella época el género literario del libreto no satisfacía á los artistas de corazón; todos reconocían que los poemas de Apostolo Zeno y Pedro Metastasio en Italia, y de Quinault en Francia, eran de un convencionalismo rayano en lo absurdo. Ciertamente estaban magistralmente escritos, —que no en balde sus autores eran grandes poetas,—y en ellos se encontraban hermosísimos fragmentos de poesía lírica, pero en cambio el tono ampuloso y pedantesco empleado en el lenguaje, la falsedad de los sentimientos expresados por aquellos personajes tiesos y empalogosos, los argumentos tan complicados y poco naturales; en una palabra, todo aquel aparato mitológico y heróico, no podían menos de causar enfado y hastío.

Boileau en Francia no pudo menos de revolverse contra aquel género y atacó á Quinault en una de sus más celebradas sátiras. En Italia, á pesar de lo dicho por el incomparable Padre Arteaga, subsistieron largamente los poemas de Zeno y Metastasio, y en España donde todo cuanto á música atañía, se importaba de aquel país, se excogían para ser representadas las óperas escritas para tales libretos, encomendándose la composición musical á los maestros Corselli, Coradini, Mele y Conforto, también italianos. Por encargo de Farinelli, el célebre Metastasio escribía expresamente su *Nitteti* (3), para que se cantase en el Teatro del Buen Retiro. Esto ocurría en 1756. D. Ramón de la Cruz, hombre ante todo de su tiempo, completamente imbuído en las ideas ambientes, y partidario acérrimo de la escuela

(1) Vide: Doctor Juan Bautista Berni. *Philosophia Moral*. Tom. 4. fol. 306 = Si la ciencia no se encamina al fin debido, y causa hinchazón en la mente; en lugar de premio merece castigo.

(2) Vide: *Opere Postume di Vittorio Alfieri*. Tomo I.—Roma. Per Giovanni Poggioli 1810 = En dicho Volumen se contiene la Tramelogedia: *Abele*, y un curioso *prefacio* en que el célebre poeta explica sus teorías artísticas acerca de este nuevo género, los motivos que le han impulsado á escribir esta obra, y el plan que se ha desarrollado. Es un documento curioso para la historia de la Opera.

(3) Se representó en el Teatro del Buen Retiro, el 23 de Septiembre de 1756. La música era de Conforto, y fué cantada por la Castellini, la Parigi, Raff, Elisi Cornachini y Veroli.

clásica, no pudo escaparse á semejante influencia y algunos años después escribía en aquellos moldes su *Briseida*, libreto interesante por varios conceptos, aun que no es más que una tentativa de adaptación á nuestro teatro lírico de las formas empleadas por los grandes libretistas italianos.

En efecto, en este libreto D. Ramón de la Cruz, se hombrea como libretista con Apostolo Zeno, y con Metastasio, y se nos presenta como conocedor de las necesidades de la acción musical, que sabe aprovechar los momentos líricos de la misma, y domina las condiciones de la lengua poco preparada entonces á doblegarse ó á amoldarse á las exigencias de la poesía adecuada al canto, é imitando los procedimientos italianos, combina la primera parte de las arias con una imágen adecuada á la situación del personage, amplificada subjetivamente en la segunda. Ya nos había hecho semejante promesa en el *prólogo* que venimos estudiando, donde continua diciendo:

«Si en el futuro pudiesse, continuando en el Estudio del Arte, habilitarme á trabajar á gusto de los Extrangeros y sus sequaces, lo haré por honor de la Nacion, á exemplo de otros distinguidos Ingenios Españoles; pero nunca con la esperanza de verlas expuestas en estos Theatros, porque amante de las Comedias de sus Autores Nacionales, y en los Intermedios de la Representación jocosa de los donayres del país, dudo que jamás admita el pueblo la áustera seriedad de una Tragedia, ni la civilidad perenne de una Comedia antigua: ni havrá Compañía de Representantes tan poderosa ni bizarra, que supla de sus caudales los gastos del Theatro y manutención propia, interin la continuacion de estas funciones, y el absoluto destierro de las conocidas, estrechan á que las haga apreciables la circunstancia de únicas ó los elicitivos del hábito, que son solos los que pueden conseguir este triunfo.»

«El formidable poder de la costumbre, ha sido no solo reconocido de todos los Ingenios, sino también temible, y casi á todos ha hecho menospreciar las reglas del Theatro, y violentar el claustro de la sencilla imitacion, rompiendo sus Estatutos por hacer adaptables á los expectadores los Poemas. Todos saben que nuestro Lope lo acreditó en sus Obras, y yo se que Mr. Racine dice en las suyas: «Que debemos estudiar la antigüedad, porque los Poetas Griegos han venido antes que nosotros, como segundos modelos de la naturaleza á quien imitaron, pero no para seguirlos en todo, porque nuestras costumbres, y nuestro gusto no suele permitírselo; sino para que aprovechemos de las riquezas que en ellos hallamos, en el uso de nuestras Obras.» Con que doy más robusta prueba de lo que antes decía, pues no haciendo cuenta de los Poetas, que sin estudio escriben; ni se debe culpar á los que se acomodan á la costumbre en sus Poemas, ni á los que los representen del modo que pueden atraer el gusto en que consiste su utilidad, por que unos y otros cultiban la experiencia. Siendo preciso que esta atienda á la actividad de la causa, el estado de ella, el tiempo, lugar y circunstancias, porque variadas algunas de estas cosas, experimentamos distintos efectos.»

«En esta doctrina afianzo yo la disculpa para con los discretos de las estolideces, que adviertan en mis papeles, especialmente en los Saynetes, donde es preciso separarse de todo lo regular, para que produzca el trabajo serio alguna utilidad á los Actores, quienes muchas veces, me consta, que exceden con todo conocimiento los límites de la regla, para atraer al Pueblo con la novedad de la extravagancia. Pero, ¿qué parte de Europa, donde hay Comedias, no se vé insultada de la misma popular inconsideración y precisado el Theatro á su complacencia? Si creo á Luis Riccoboni (1), podré asegurar que ninguna. Pues él con toda libertad lo declara, reprendiendo toda suerte de representaciones, después de muchos años de exercicio sobre las Tablas de París, con la práctica duda de que se halle una Comedia escrita de buenas cos-

(1) Vide. *Tratado de la Reformación del Theatro.*

tumbres; y en el Capítulo Primero de su *Reformacion*, discurre de modo que me alienta á decir que no se nota solo en España la necesidad de ella, y que en todas partes se han atropellado las reglas que prescribieron San Antonino y Santo Thomás, baxo de las quales dicen se puede representar sin absoluto riesgo de la conciencia.»

«Ultimamente *si* presento mi Drama, tal qual le produxo mi cortedad, para que se juzgue su mérito por el papel, y no por la execución; porque ni quiero se atribuya á inhabilidad de la Compañía su poca aceptación, ni á descuido mio las faltas que los Actores ú Actrices pueden cometer: el Discreto sabrá distinguirlo todo: el poco instruído si quiere proceder con conocimiento para censurar ambas obligaciones, respecto de la mia, vea los ingeniosos Autores de ambas edades; y en cuanto á la de los Actores bastará que lea el segundo Discurso sobre las tragedias del ya citado Sr. Montiano, que trayendo para apoyo la *Epistola trece* del Pinciano, formaliza méthodo, que los haga capaces del asunto; y el ignorante nada juzgue, sino diviértase, y con sola esta resolución dará una necedad menos, pues para consuelo mio, quando todos digan que he cometido los dos errores de escrivir este Poema, y publicarlo, bastará haver evitado el peligro de la ociosidad; cuyas consequencias son mas terribles que la Crítica, según San Crisóstomo, y haver sólicitado no faltar á los estrechos preceptos de la Obediencia; virtud que costando poco al hombre es en ambas vidas la que más le vale, como dicè San Pablo.»

Aqui termina el curioso escrito que venimos estudiando. Creo que con lo que dice el Prólogo de 1786 y el de 1757 hemos podido formar una idea de las teorias que acerca del arte escénico profesaba el célebre D. Ramón de la Cruz. Con sorpresa hemos visto el desden conque consideraba á sus Sainetes prefiriéndoles otras obras imitadas de autores extrangeros y de muy escaso valor literario, á decir verdad. Tambien hemos sabido las ideas que sustentaba respecto al Teatro lírico, y le hemos hallado defensor decidido del género italiano y convencido admirador de Metastasio. En lo que respecta á la historia de la ópera en España, este solo concepto le hace digno de fijar la atención del crítico pues el libro de la *Briseida* es de alto interés y nos suministra un documento preciosísimo para el conocimiento de la ópera de aquel tiempo.

Afortunadamente tiene el gran sainetero otros títulos de gloria que le recomienden al interés de los músicos, y por ellos debe ocupar en la historia de la ópera en España un lugar preferente. Me refiero á los libretos de zarzuela de carácter jocosos escritos por el, y puestos en música por compositores españoles, como *Las Segadoras de Vallecas*, *Las Labradoras de Murcia* y otros muchos, en que se nos presenta como mantenedor de un estilo original en extremo, peculiar á nuestra raza y eminentemente español.

Rodriguez de Hita, Esteve, Laserna, García y Guzman, tales fueron los principales colaboradores musicales de D. Ramón de la Cruz, y el conjunto de sus obras que habremos de estudiar más adelante, nos demuestra que cuando la ópera cómica en Alemania balbuceaba con Ditters, de Dittersdoff y Himmel, (1) y la Opera cómica francesa comenzaba á desarrollarse con Philidor y Monsigny (2) nosotros teníamos un teatro lírico nacional completamente formado y eminentemente característico. La importancia que con esto adquiere nuestro autor es verdaderamente extraordinaria, sobre todo desde que le vemos abandonar impensadamente los hinchados y ampulosos personajes mitológicos y disponerse á humanizarse, dejando de hacer el triste papel de huesped en casa propia y plantándose de repente en el campo del *folk-lore*, crear un género de zarzuela

(1) Dittera de Dittersdorff, célebre compositor alemán del siglo XVIII. Escribió *sinfonías dramáticas*, y principalmente óperas cómicas muy notables. La mas famosa es la denominada *Der Doktor und Apotheker*, estrenada en Viena en 1786. Compuso además un *Don Quijote* que se cantó en Oels en 1795. Himmel fué también un gran maestro aleman, su obra más celebrada es *Fanchon la vielleusé* escrita sobre un poema de Kotzebue y representada en Berlin en 1805.

(2) *Le Deserteur*, la ópera cómica más reputada de Monsigny es de 1769 y *Tom Yones*, de Philidor, de 1765. Por aquellos años empezaba Gretri á componer sus notables concepciones.

puramente popular española, que esto y nada más significan á juzgar bajo el punto de vista crítico musical los libretos en cuestión, de los que pueden servir de tipo el denominado *Las Labradoras de Murcia*, cuya música fué compuesta por el insigne maestro D. Antonio Rodriguez de Hita y que se estrenó en el Teatro del Príncipe de Madrid durante el mes de Septiembre de 1769, justo un año después de la primera representación de *Briseida*.

¿Como explicarnos las divergencias existentes entre las teorías que profesaba el ilustre escritor y las que ponía en práctica en sus obras? El conspícuo D. Marcelino Menendez y Pelayo, resuelve admirablemente el problema, y no puedo resistirme á copiar lo que dice: «Un secreto instinto le movía á parodiarse á si mismo y á todos los cultivadores de aquellos géneros exóticos, en las magníficas y arrogantes caricaturas del *Manolo* y de *El Muñuelo*, que fueron el verdadero desquite del ingenio español contra los Luzanes, Nasarres y Montianos, y contra todos los que habian intentado ponerle en un cepo. D. Ramón de la Cruz se burlaba de ellos escribiendo *tragedias para reir ó sainetes para llorar, no con tres, sinó con tres mil unidades*. El solo tuvo el privilegio de lanzar figuras vivas á aquel teatro cada vez más poblado de sombras.»

El mismo secreto instinto le impulsó á buscar como asunto de sus zarzuelas los usos y costumbres populares, suministrando á los músicos argumentos oportunísimos para que dieran entrada en la trama musical á los cantos del pueblo, esos regeneradores del arte, creadores de las escuelas originales; y señalándoles el buen camino. Hasta ahora D. Ramón de la Cruz ha sido casi ignorado bajo el concepto de lilaretista; pero merece ser conocido, adquiriendo con ello mayores títulos de gloria.

Cruz de Gassier (Josefa)

Celebrada cantante nacida en Bilbao el año 1821. Murió en Madrid el año 1866.

Cruz Fernández (Pedro)

Nació en Madrid el año 1785 Fué violinista acreditado. En 1824 fué agraciado con el cargo de profesor de viola de la R. C. de Madrid. Murió el año 1848.

Cruz Figueroa (Alonso)

Furrier de la Capilla Real de Madrid, el año 1637.

Cruz (Fray Eusebio)

Organista del convento de Atocha en 1808. Gozaba de reputación por sus composiciones y por los discípulos que formó.

Cruz (Fray Felipe de la)

«Natural de Lisboa y freire de la Orden de Santiago en el convento de Palhaella.

«Gozaba de gran fama, calificado de *insigne* por Pedro Thalesio (*Arte de Cantochao*, Coimbra, 1617, en 4, capítulo 36, fol. 68).

«Ejerció primeramente el cargo de maestro de Capilla de la Misericordia, de Lisboa, y después partió para Madrid donde fué capellan y *esmoler* (¿sumiller?) de Felipe IV.

«Apenas subió al trono Don Juan IV le mandó llamar y le nombró maestro de su capilla.

«En la Bib. de D. Juan se hallaban las siguientes obras de Fray Felipe:

1) *Misa á 16 voces*, sobre el tema: *Que razón, podeis tener para no me querer?*
2) *Misa* sobre el tema: *Solo regnas tú en mí*, dedicada á Felipe IV, en cuyas palabras se incluyen las vocales de *Joannes quartus, Rex mi*, que correspondian á las notas *so(l), la, re, fa, ut, re(x), mi*.
3) *Salmos de Vísperas y Completas*, á 4 coros.
4) *Motete Vivo ego*, á 5 voces.
5) *Villancicos* á diversas voces.
(De *Os Mus. portuguezes*, Vasconcellos).

El Felipe de la Cruz de que aquí se habla es, sin duda, el mismo maestro que tomó parte en las oposiciones á la Real Capilla de Granada verificadas en 1.° de Septiembre (y dias siguientes) del año 1631 en las cuales ejerció de Juez ó censor el M. de Capilla de Córdoba, Gabriel Diaz Bezón ó Vezón. Los coopositores de Felipe de la Cruz, fueron Francisco Humanes, Juan de Villalobos, Antonio de Paz, Simón Merino y Juan Suarez. El juicio que Felipe de la Cruz merece al examinador Gabriel Diaz Besón (Vid. estos apellidos) no es muy favorable y por esto mismo está en con-

tradicción con lo que afirma Vasconcellos. (Vid. además, una mención de este artista en el artículo *Díaz del Valle y de la Puerta*.

Como complemento á lo que se ha leído, transcribo el curioso documento que hallo en los *Avisos* de Barrionuevo:

«Un músico del Rey, portugués, llamado D. Felipe de la Cruz, del hábito de Santiago, naturalizado en Castilla, y con pensiones en ella, destrísimo sobremanuera, con achaque de ir á la oposición de Málaga en compañía de D. Juan de Nieves, de hábito de Avis, y un Padre de la Compañía, todos portugueses, y todos de camarada, partieron de aquí á 1.° de Septiembre. Escribe desde Córdoba, D. Felipe á una hermana suya que aquí tiene, las palabras siguientes: «Hermana mia: Vm. se deshaga de «esos trastos que me dejé ahí, y se «aproveche de ellos, que yo me voy «con estos caballeros á vivir á Portu- «gal y comer, que en Castilla todo es hambre lo que hay». Es cosa indubitable». (Vid. *Avisos de D. Jerónimo Barrionuevo, Carta XCV*, Madrid 25 de Septiembre de 1655).

Cruz (Fray Juan de la)

Organista natural de Meco (Madrid), y bautizado en 12 de Abril de 1580. Llamóse en el siglo Juan García de Alharilla. Entró en el Seminario del Escorial en 1598, tomó el hábito en 30 de Octubre de 1604, profesó en 6 de Noviembre de 1605 y murió en Parrales en 4 de Octubre de 1612.

Cruz (Fray Martín de la)

Cantor bajo. Nació en el lugar de Abertura (Cáceres), siendo bautizado en 1.° de Agosto de 1593. Llamóse en el siglo Martín de Burdalo. Tomó el hábito en el convento del Escorial en 30 de Octubre de 1619, profesó en Noviembre de 1620 y murió en 18 de Enero de 1668. Cantaba con voz de bajo muy corpulenta.

Cruz (Fray Matías de la)

Religioso portugués perteneciente al Orden de los Carmelitas-calzados.

Era conocido como excelente tenor hácia el año 1820.

Cruz (Gaspar de)

Canónigo regular de la Orden de San Agustín y M. de C. del Convento de Santa Cruz de Coimbra.

Escribió los siguientes tratados que se hallaban manuscritos en la Biblioteca de Francisco de Valhadolid:

1) *Arte de Cantochao*, recopilado de varios autores. Ms.
2) *Arte de Canto de Orgao*. Ms.

Cruz (José)

En 1790 era director de música de teatros.

Cruz (Juan Crisóstomo)

Del Orden de Santo Domingo, natural de Villa-Franca de Xira (Portugal), donde nació en 1707. El año 1731 era presbítero.

Escribió:

Methodo breve e claro em que sem prolixidade..... se exprimen os necessarios principios para intelligencia da Arte da Musica... Lisboa, Ignacio Rodríguez, 1745, en 4.°

Cruz (Juana Inés de la)

Nació en México (Nueva España), el día 12 de Noviembre de 1651, la insigne escritora, poetisa y notable música Sor Juana, llamada *La monja de México*. La mayor parte de los que se han ocupado en la vida y en las obras de esta mujer eminente, lo han hecho bajo el punto de vista científico ó literario y pocos lo han verificado en el del artístico musical. Muy joven todavía era ya renombrada y conocida en la capital de México por su gran ingenio poético y por su gran habilidad y destreza en cantar y tañer varios instrumentos, lo que hizo que los vireyes de México, que por aquel entonces lo eran los marqueses de Mancera, prendados de sus bellas cualidades y de su raro talento, la amparasen y protegiesen, haciéndola vivir en su propia compañía.

Cultivó la poesía lírica y la dramática, y escribió muchas loas, villancicos y comedias á las cuales ella misma, según parece, puso la música. De estos villancicos se publicaron algunos en América en 1677, 1679 y 1687, reproduciéndose en diversas ediciones dedicadas á estudiar su importante bibliografía.

El Dr. D. Ambrosio de la Cuesta en su Aprobación de las obras de la monja religiosa de San Jerónimo, de México, dice: «Fué no de menos admiración maestra de capilla en la música, que en su iluminado ingenio maestra de espíritu, y escritora de celestiales obras. Y pareciéndole que las ciencias que había estudiado de nada le servían para cumplir con el instituto de el Coro, se aplicó muy de propósito de la música.» «Y la alcanzó con tal felicidad, — añade el P. Calleja en la Aprobación de su vol. 3.º de Obras, — que *compuso* un Arte-nuevo de ella y más fácil para llegar á su perfecto uso: el cual bastaba por sí solo para hacerla famosa en el mundo.»

Murió en México el día 17 de Abril de 1695, á la temprana edad de cuarenta y cuatro años.

Cruz (Luisa de la)

Actriz *de cantado* que figura muchas veces en los Entremeses de Benavente Estuvo casada con Juan Antonio de Sandoval, y era excelente música, tanto que habiéndose retirado del teatro, mandó Felipe IV que saliese á representar la *Andrómeda y Perseo*, ó *Fábula de Perseo*, tragi-comedia de Lope de Vega, que se hizo en el Buen Retiro. Murió en 1658.

Cruz y Campos (Emiliano)

Bajo cantante que durañte dos temporadas cantó en el Teatro Real de Madrid, donde falleció á principios de Mayo de 1878.

Cuadros (Melchor)

Seise de la Catedral de Toledo, admitido en 23 de Marzo de 1580. Fué natural de la villa de Mayan.

Cuartero (Alejo) A. C.

Organista por oposición nombrado para cubrir la plaza de organista de la Seo de Zaragoza vacante por muerte de D. Francisco Anel.

Se educó en la Seo, como infante. Ha desempeñado algunos años la plaza de organista con cargo de regir la capilla, de la catedral de Huesca, de donde se trasladó á Zaragoza.

Cubero y Ramirez de Arellano (José)

«Fraile mercenario. Nació en Madrid de Juan Cubero y de Gabriela Ramirez de Arellano. Vistió el hábito en su patria, y allí profesó el día 25 de Diciembre de 1687. Hombre de talento y disposición, cursó su carrera literaria hasta graduarse de maestro en teología. Fué calificador del Santo Oficio, examinador sinodal, vicario general y visitador de la Nueva España: el Rey D. Felipe V lo presentó para el Obispado de Chiappa en 1734, cuya silla ilustró con la virtud y ciencia propia de un gran prelado hasta su fallecimiento, ocurrido en Ciudad-Real en el año 1753.

»Existe de él un Sermon sobre *Música sagrada*, y elogio de la Asunción de Nuestra Señora, predicado en la iglesia metropolitana de Méjico— Imp. Méjico año 1728.—Tambien se conocen de el otros sermones sobre diversos asuntos.» *Biblioteca mercedaria* por Fray Antonio Garí.

Cuellar (Miguel Francisco)

De Ciudad-Real Hállase una mención de este músico en el artículo *Diaz del Aguila (Alfonso)*

Cuéllar y Altarriba (Ramón Félix)

He aquí lo que Eslava escribe sobre este maestro (1): «Nació en Zaragoza en 20 de Septiembre de 1777. Aprendió la música y composición bajo la dirección de D. Francisco Javier García. A los 17 años ganó por oposición el magisterio de Teruel, en 1814 el de la Seo de Zaragoza y en 1816 el de Oviedo. Fué nombrado músico honorario de la Real Cámara de S. M. En 1828 pasó de organista á la Catedral de Santiago de Galicia, en donde falleció en Enero de 1833 á la edad de 55 años. Cuéllar fué uno de los mejores representantes de la escuela de su maestro. Con menos originalidad que su condiscípulo Prieto, menos profundidad que Secanilla, pero con más fuego que ambos, y con igual corrección de extructura que ellos, fué un maestro digno de todo elogio. Dejó compuestas numerosas obras que se hallan esparcidas por diversas Igle-

(1) *Lira Sacro-Hispana*.

sias de España, especialmente en las de Zaragoza.»

Ampliando las anteriores noticias diré que á la corta edad de diez y siete años se presentó Cuéllar en el concurso abierto en 1794 para proveer la plaza de maestro de capilla en la iglesia de Teruel. Los jueces de la oposición calificáronle de «merecedor del segundo lugar con alguna distinción.»

Desde aquel año hasta el de 1814, —fecha en que obtuvo el magisterio de Zaragoza,—ocupóse Cuéllar en el estudio musical. Produjo sin cesar y aparte de otras obras, su *Misa de Requiem,* que le valió el título de músico honorario de la Real Cámara, según título expedido en 31 de Octubre de 1815.

Pretendió y obtuvo en 1817 la plaza de maestro de la Cat. de Oviedo. Los disturbios de 1833 no perdonaron á Cuéllar, dada la fogosidad de su ardiente temperamento que le había hecho distinguirse en las manifestaciones de sus ideas políticas. Fué desposeído de su magisterio valiéndose para ello el cabildo orensano de indirectas medidas que le obligaron á dejar la plaza. Pasó en 1828 á la Cat. de Santiago de Galicia, con el cargo de organista primero. Herido por la desgracia y por su salud resentida murió el mes de Enero de 1833, á los cincuenta y cinco años de su edad.

El Dr. D. J. P. y V., (Don José Puente y Villamía), escribió una *Biografía del presbítero Don Ramón Félix Cuéllar y Altarriba* (Oviedo, 1854), en la que queriendo elogiar á su biografiado, dice: «Es imposible dejar de ver en sus cantos la manera de Paisiello, destronado después por Rossini, así como en sus acompañamientos la novedad (?) y la fuerza (!) de los modelos rossinianos.»

El elogio redunda en descrédito de la crítica del biógrafo y del estilo del biografiado.

Don Antonio Lozano González, maestro de capilla de Ntra. Sra. del Pilar, en su obra *La Música popular y Dramática en Zaragoza desde el siglo XVI hasta nuestros días* (1), dedica este juicio al antiguo infante de la Seo:

«Representa en el arte de su tiempo al compositor de alientos vigorosos, que había de ganar señaladísimo puesto en la historia del arte. Sus *andantes* rebosan ternura y delicadeza, mientras sus *allegros* denuncian el artista fogoso que se halla en su centro anotando en el pentagrama las impresiones de que su agitado espíritu se encuentra poseído. Sus misas de Gloria, la de Requiem, los motetes, nonas, vísperas, Te-Deum, misereres, salves y otras muchas obras de fama universal, créanle género propio, que ha tenido el privilegio de imponerse largos años en este siglo tanto en el carácter, como en los procedimientos de distribución y factura.

«Bien puede asegurarse que, en el género bullicioso y enérgico de Cuéllar, se encuentra el germen y la clave de muchas obras que más tarde se han escrito en Zaragoza.

«Su música es de corrección esmerada. Maneja con preferencia el género llamado de *melodía predominante,* ó, cuando más, se permite algún paso de sencilla *imitación* y de *canon libre.* ¿Desconocía el género fugado? No me atreveré á afirmarlo. Es indudable que ninguna de sus obras ofrece muestra de tal género; mas pudiera ser, porque deliberadamente prescindiera del cálculo y trabajo mental su inquieto y fogoso temperamento.

«Las obras de Cuéllar tienen algún defecto en la manera de escribir la orquesta, sobre todo los clarinetes, y otro más grave de concepción. Cuidábase, en primer término, de buscar ideas cadenciosas y originales, *tuttis* de valiente energía, *duos* y *solos* de ternura afectuosa; pero esto lo obtenía muchas veces con detrimento grave de la propiedad estética y no pocas, riñendo con lo más elemental de la *verdad* en la expresión. Exceptuando ciertos pasajes cuya significación no podía escaparse á la vista de nadie, tiene bastantes que distan mucho de reflejar el sentido de la letra. Frases hay que requieren delicadeza suma y que reciben forma con exagerada fuerza, como sucede en el *Magnificat* llamado *Grande.* En boca de la Virgen de Nazaret resulta marcadamente impropio el *quia respexit,* más

(1) Zaragoza, Tip. de Julián Sanz y Navarro, 1895.

en carácter si hubiera de expresar tremenda provocación ó desplante ridículo.

«Apesar de esta y otras impropiedades, de este y otros defectos, (¡qué autor no los tiene!), Cuéllar fué un maestro notabilísimo, cuya memoria guardarán siempre con profundo respeto la escuela aragonesa y la historia patria.»

Se le atribuye la música del *Himno de Espartero*. Eso se decía en un artículo publicado por J. J. en el *Diario Oficial* de Avisos de Madrid perteneciente al día 29 de Noviembre de 1868, del cual extracto los siguientes pasajes:

«El maestro Cuéllar era liberal exaltado, y él fué el que compuso en un momento de febril entusiasmo el himno que después de algunos años se llamó *de Espartero*, y en la actualidad es, como el de Riego, un himno nacional.

»Cuando en 1823 vinieron los hijos de San Luis..., la reacción recogió á Cuéllar las licencias eclesiásticas, y lo arrojó de su destino en la Catedral... Se vió obligado á huir de la patria de Lanuza, refugiándose en Madrid en compañía del mas aventajado de sus discípulos, cantor de la catedral de la Seo, y joven ya entonces de grandes esperanzas como músico, y tan liberal como su maestro.

»Un día, cuando más ardiente se mostraba en Madrid el furor de los fernandinos, tuvo el cantor la fatal imprudencia de entonar en medio de la plaza Mayor, y en presencia de algunos amigos suyos, el himno de Cuéllar, y de dar vivas á la Constitución, debiendo á la amistad de los que le oyeron y delataron el morir ahorcado á los pocos dias. . Fué al suplicio con la cabeza erguida, sereno el semblante y tatareando el himno de su maestro... Las lágrimas de Cuéllar acompañaron hasta la hoya de los ajusticiados á tan infeliz y malogrado músico.» Añade el articulista que viéndose Cuéllar reducido á la mayor miseria se presentó á oposición al magisterio de Toledo (1) que le fué adjudicado sin que le fueran devueltas sus licencias y sin que pudiera usar mas vestiduras sagradas que el roquete á usanza de los sacristanes legos. «El himno en cuestión—dice el articulista—fué en un principo conocido tan solo de algunos patriotas zaragozanos. El poeta aragonés, de honrosa memoria, D. Miguel Agustín Príncipe, que cuando de estudiante gustaba mucho tocarle en la guitarra, fué el que más contribuyó á popularizarlo en su pais natal, y así pudo propagarse en tiempo de la guerra civil del Norte, llegando á ser la música favorita de los heroicos regimientos de la libertad que mandaba el duque de la Victoria, y de aquí el nombre de *Himno de Espartero.*»

Entre sus obras se cuentan: 16 *Misas:* 9 *Salmos:* una misa de *Requiem* y Responso, *Libera me: Vísperas y responsorio:* 5 *Magnificat,* Lamentaciones, *Te Deum,* salmos de Nona y muchos Villancicos y Motetes.

Eslava publicó en la *Lira Sacro-Hispana* un *Motete* á 5 voces y orquesta de oboes, violines, trompas y bajo, al *S.S. Sacramento.*

Cuenca Lucherini (Vicente)

Nació el 21 de Mayo de 1829 en Fortuna (Murcia). Estudió con el profesor de la catedral de Murcia, Don Julián Gil, el solfeo, la flauta, el violoncello, etc. Deseoso de popularizar en su pais la música clásica fundó en compañia de su hermano D. José una *Sociedad de Conciertos.* Trasladado á Madrid dedicóse á la crítica musical redactando en varios periódicos políticos, *El Fénix*, *El Leon español*, *La Libertad* y otros.

En 1856 fundó en Barcelona en compañia de los hermanos Tolosa el semanario *El Orfeón,* que contribuyó á difundir en Cataluña las sociedades de orfeonistas. Fundó en Madrid la revista artístico-musical *El Entreacto* y en 1866 el semanario *El Artista.*

Nombrado en 1868 profesor de harmonía é historia de la música del Conservatorio quedó al poco tiempo de excedente á consecuencia del nuevo arreglo efectuado en Diciembre del año citado.

Tenía condiciones para ejercer la crítica y su obra fué utilísima, traduciendo y divulgando obras literario-musicales extrangeras, en una época en que contados músicos prestaban

(1) Oviedo quiso, sin duda, escribir el articulista.

atención á las publicaciones que aparecian en Francia, en Italia y en Alemania.

Estuvo casado con la escritora doña Angela Grassi.

Murió en Madrid el día 20 de Noviembre de 1881.

Cuencas (D. Luis Zoilo de)

En la *Gaceta de Madrid* de 6 de Diciembre de 1817, se lee lo siguiente: «Villamayor de Santiago (provincia de la Mancha) 12 de Noviembre:

«D. Luis Zoilo de Cuencas, organista de la iglesia parroquial de esta villa, ciego desde la edad de cinco años, y el mismo que ya en el de 1788, hallándose de organista en el convento de trinitarios descalzos de la ciudad de Toledo, dió á conocer el método que habia inventado para enseñar la música á los ciegos, según se anunció en esta misma *Gaceta* y demás periódicos de esta corte (1); deseando en el día que esta invención suya produzca todas las utilidades posibles, se compromete, guiado de su amor á la humanidad, á enseñar la música á cuantos niños ciegos se le presenten. Con este motivo advierte que por el método que inventó, y del que ya se dió noticia al público, enseñará en toda su extensión la música, y el uso práctico de ella en el órgano á cuantos ciegos quieran disfrutar de este beneficio, por el cual pueden hacerse útiles á si y á sus semejantes, de lo cual es una prueba los ensayos que poco despues de su invención practicó en Toledo, á presencia de los mejores músicos de aquella ciudad, que admiraron la perfección y sencillez de su método, como igualmente se anunció al público al describir los medios de que se valía, y que lejos de tener ocultos, él mismo publicó para que todos pudiesen utilizarse de ellos».

Cuero (Mariano)

«Profesor de música (español) de varios conocimientos. Es autor de algunas obras á gran orquesta y tiene gusto y práctica en el arte de instrumentar. Fué uno de los fundadores de la *Sociedad de musica clásica* y goza en esta capital de grande y merecida reputación,» (S. Ramirez, *La Habana Artística).*

Cuervo (Alonso)

Trompeta italiana de S. M en 1620.

Cuervo (Leonardo)

Atabalero de la Escuela Italiana de S. M., en 1636. En 1655 hace dejación de su plaza porque en todo este tiempo (desde 1636 á 1655) solo se le ha pagado un tercio.

Cuesta de Urrias (Mercedes)

Marquesa de estos apellidos, pianista aficionada de bastante mérito. (S. Ramirez, *La Habana artística.)*

Cuesta (Jerónimo de la)

Escribe desde Toledo, 13 de Junio de 1713 á su amigo Juan de Sopoña diciéndole que le embiará los Villancicos que le pide.

Cuesta (Miguel Arcadio)

«Presbítero músico tenor que fué de la Cap. Real de S. Cayetano de Madrid, en el primer coro della, siéndolo al presente de la Colegial de la ciudad de Toro, suplica al cabildo de Avila ser examinado para optar á la plaza de tenor que esté vacante.—Toro 25 de Septiembre de 1748.» (Arch. hist. de Avila-Cartes.

Cueto (Sebastián)

Fué nombrado M. de C. de la Seo de Zaragoza el 26 de Noviembre de 1632 «con la obligación de tener en casa los muchachos infantes.» Fallecería ó dejaría la plaza al poco tiempo pues para proveer su vacante se celebraron oposiciones el 17 de Diciembre de 1636, concediéndose el magisterio á D. Sebastián Romeo.

Cueva (Diego de)

Trompeta. Figura su nombre en la lista de *Officiales de la casa de la Reina Cathólica Doña Isabel*, del año 1438.

Cueva Durán (Gerónimo de la)

Soriano Fuertes dice de este maestro (2), que entrando Andrés Villalar á ocupar la plaza de M. de C.

(1) *Gaceta* de 11 de Noviembre de 1788, y *Memorial literario* de Septiembre del mismo año.

(2) *Hist. de la Mús. española*, tomo 2.°, página 159.

que dejó vacante por muerte en 1561 D. Diego Giménez, la que también vacó por muerte de Villalar pasó á ocupar la de este hasta 7 de Enero de 1615, D. Gerónimo de la Cueva.

Puedo ampliar esta noticia con el siguiente extracto de las actas capitulares de Córdoba: «Fué nombrado, prévia oposición, en 24 de Abril de 1567, habiendo sido juez del concurso el famoso Francisco Guerrero, M. de C. de la Cat. de Sevilla. Por muerte de su esposa, fué ordenado *in sacris* y obtuvo por oposición una capellanía de San Acasio. Murió en Enero de 1615.» Consta, también, en dichas actas que en tiempo del maestro Durán se anexionaron para cantores músicos las capellanías de Santa Inés, San Acasio y San Antonino, habiéndose empezado á tratar de esto en 10 de Noviembre de 1556.

Como obra musical, de la cual existe ejemplar en el Archivo de la Catedral, no sé si se le puede atribuir la siguiente:

Misa de las batallas, á 4, por Gerónimo Deza de la Cueva.

¿Gerónimo Deza de la Cueva Durán, es el mismo artista objeto del presente apuntamiento?

Cueva (Gonzalo de)

Trompetero de la reina D.ª Isabel la Católica. Figuran el nombre de Cueva y de otro trompetero del mismo apellido, Diego de, (Vid. este apellido), en la lista de *Officiales de la casa de la Reina cathólica*, redactada el año de 1438.

Cueva (Juan y Francisco)

Músicos del siglo XVII que introdujeron en los teatros el uso de cantar en los intermedios.

Cueva (Salvador de la)

Autor del siglo XVII. Escribió la letra de la Fiesta de zarzuela, *Cual es lo más en amor, el desprecio ó el favor.*

Cuevas (Juan)

En 8 de Octubre de 1825 fué nombrado M. de C. de la Cat. de Toledo (1), desde donde pasó á Córdoba. Cuevas tuvo por antecesor en el magisterio de Toledo á D. Francisco Gutiérrez y por sucesor á D. Cesáreo Bustillo.

No permaneció mucho tiempo en Toledo, pues ganada la plaza en el magisterio de Córdoba, en la cual sucedió al maestro Balius, empezó á ejercerla en 16 de Diciembre de 1826. Fué coopositor de Cuevas, D. Ramón Palacio, racionero y M. de C. de la Cat. de Zamora. Consérvanse en el Arch. de Córdoba los trabajos de oposición de ambos opositores.

D. Juan Cuevas ejerció su cargo hasta 7 de Diciembre de 1833 en que se marchó á la facción, según se creía en Córdoba, añadiendo que no se sabía si por opinión política, afición á las armas ó indispuesto con el cabildo. ¿Explicaría lo último, quizá, haberse llevado todas sus obras, que según opinión de gente de aquella época, llamaban justamente la atención? Comentaban otros el hecho diciendo que se fué á la facción del centro bajo el pretexto de ser valenciano, ó más bien, quizá, porque al parecer, el cabildo tenía créditos contra él.

Sea lo que fuere, Cuevas tenía señalados por asignación 24 mil reales, 6 mil para papel y otros 6 mil para pago de un copista á sus órdenes.

La historia de su huída á la facción fué sin duda una novela, pues en el mismo año de su dejación del magisterio de Córdoba, tomó posesión del de Valencia, cuyo magisterio desempeñó, por muerte del maestro Cabo, acaecida el 20 de Diciembre de 1855.

El maestro Cuevas dejó en el Archivo de Valencia unas setenta obras, desde 3 á 12 voces, algunas con orquesta.

En los Archs. de la Cat. de Málaga hay crecido número de obras del maestro Cuevas. ¿Irían á parar á Málaga todas las que se llevó de la Cat. de Córdoba?

He aquí nota de algunas:

1) *Misa* dos coros con orq. (1814).
2) *Id* á 4 y á 8 voces con id. (1826).
3) *Miserere* á 2 coros con id.
4) *Id* á 4.
5) *Dixit Dominus* á 8 con orq (1825).
6) *Beatus vir* á 2 coros con orq. y órg. obli-

(1) En 1817 se hallaba de maestro de capilla en Tortosa. Consígnase este dato en el Catálogo de sus obras. Vid. más adelante.

gado. En la cubierta se lee: «Cuevas, maestro de capilla de Toledo, año 1826.

7) *Magnificat* á 8 con orq.

8) *Miserere* á 2 coros con orq.

9) id á 4 y á 8 voces.

10) *Libera me*, á solo de tenor y coro con orquesta.

11) *Misas*, 7 *Motetes* y una *Salve* (en un libro.)

12) *Domine* y *Dixit*, á 8 con órq.

13) *Beatus vir*, á 8 con id.

14) *Te Deum*, á 4 y á 8 con id.

15) *Himno* á San Ildefonso á 8 con id. En la cubierta se lee: Escrito para la oposición de Toledo, año 1825.

16) *Ave maris stella*, á 4 y 8 con id.

17) *Himno* á la SS. Trinidad á id. id.

18) *Himno* á los SS. Apóstoles, á id. id.

19) *Invitatorio de Navidad*, á 10 voces.

20) Ocho *Responsorios de Navidad* á 8 y órgano obligado (1821). En la cubierta de estas composiciones se lee: «*Don Juan Cuevas, maestro de Tortosa en* 1817.

21) *Lamentación* 3.ª *para el Miércoles Santo.*

22) Id 2.ª del Jueves Santo.

23) *Cinco salmos de Vísperas.*

24) *Calenda y Villancicos* de Navidad para el año 1830. Tiene letra impreso en cuaderno aparte.

25) *Dos Kalendas y* 18 *Villancicos* de Navidad para los años 1831 y 1832.

26) *Trece Villancicos*, dos con fecha de 1798 y 1827.

27) *Sonata*, para órgano y órquesta.

28) *Entrada á la Pasión*, según S. Mateo, de Ortells, reducida de 10 voces á 8 por Cuevas.

29) Reducción de una Lamentación de Ortells.

30) *Misa* á 6.

31) *Himno de Navidad* á 4.

32) *Responsorio* 6.º *de Navidad.*

33) *Miserere* á 6 y á 10.

Cuevas (Teodoro)

Escribió en Barcelona por los años 1859 algunas zarzuelas y después una ópera italiana titulada *Berenguer il vecchio.*

Cunha de Abreu (Antonio)

Compositor portugués. Fué discípulo de Frovo y copió en 1678 uno de los libros de este compositor, intitulado: *Breve esplicaçao da Musica*, Ms. en 4.º Es todo lo que sabemos de él. (Vasconcellos, Os. *Mus. portuguezes*, Vid. Artículo Abreu).

Curiel (Juan)

Nombre de un maestro de capilla de quien se conserva un documento rarísimo concebido en estos términos:

«*Albalá* de S. M. fha. á 25 de Junio de 1465, nombrando maestro de capilla á *Joanes Curiel.*»

«Yo el Rey, fago saber á vos los mis cantadores mayores, que mi merced e voluntad es de tomar por maestro de la capilla a *Iohanes Curiel*, e que aya e tenga de mi racion cada dia con el dicho quarenta mrs., que le monta al año catorce mill e quatrocientos mrs., los quales le yo mando assentar por los mis libros e nominas de las raçiones que tiene el mi mayordomo e contadores mayores de la despensa e raçiones de la mi casa e de quitaçion, con el dicho ofiçio, veynte un mill e seisçientos mrs cada un año que es mi merçed le sean assentados por los mis libros de quitaçiones que vosotros tenedes, porque vos mando..... gelos libredes desde primero dia de henero deste presente año de la fecha deste mi albala..... fecho á veynte e çinco dias de junio año del Nasçimiento de Nuestro Señor Jesu Christo de mille e quatrocientos e sesenta e çinco años.—*Yo el Rey.*—*Yo Juan Fernández de Hermosilla* de nuestro señor el Rey, lo fiz escrevir por su mandado e en las espaldas decía:—*A. Archiepiscopus toletanus.*—*El Conde benabente.* — *El Marqués de Villena.*—Registrada: *Diego Sánchez.* (Archivos generales de Simancas, *Quitaciones de corte*, leg. 3.º

Cuspinera y Oller (Clemente) A. C.

Nació en Caldas de Montbuy (Barcelona), el 28 de Junio de 1842. Ingresó en la escolanía de Montserrat y estudió la música con el P. Rafael Palau. Cursó leyes hasta el bachillerato y se dedicó á la profesión musical y á la composición. Dirigió, después, la sociedad coral *El Euterpe Caldense*, escribiendo para esta sociedad varias piezas corales, entre otras *Los segadors* y *Los llenyaters.* Por espacio de algún tiempo desempeñó la plaza de organista de la iglesia parroquial de Caldas de Montbuy y después las de maestro de capilla y organista del monasterio de Santa Clara, de Barcelona, y director de la enseñanza musical de la Casa de Caridad.

Desempeñó durante algunes años la crítica musical en el *Diario de Barcelona.* Es autor de la música de la *Passió y mort de N. S. Jesucrist*, de la zarzuela *La mar vella* y de la música del melodrama *El maldito.*

Es abundante el catálogo de su productividad, compuesto de obras

corales á voces solas y con orquesta, de salón, (composiciones para piano y canto), y religiosas, entre estas corales, cánticos, letrillas, villancicos, antífonas, misas de gloria y de requiem, trisagios, lamentaciones, etc.

Curtoli (.....)

Apellido de dos hermanos violinistas muy celebrados en Segovia á principio del siglo actual.

Curros Vid. **Gómez Veiga** A. C.

Cuyás y Artés (Juan)

Nació en Barcelona el día 17 Septiembre de 1844. Estudió en Montserrat bajo la dirección de los Padres Boada y Brell, y después con los maestros Oller y Blanch. De la edad de ocho años hasta los catorce desempeñó el cargo de organista suplente en Montserrat. Pasó luego á Barcelona donde fué nombrado maestro repetidor del Conservatorio Barcelonés. Después hizo un viaje á París con objeto de estudiar el canto con el maestro Fontana, dedicándose más tarde á la ópera y á la zarzuela en varios teatros de importancia, nacionales y extranjeros. Fijando su residencia en Barcelona se dedicó á la enseñanza del canto desempeñando, durante algunos años, esta asignatura en el Conservatorio del Liceo Barcelonés.

Falleció en Barcelona el día 1.º de Septiembre de 1896.

Cuyás y Borés (Vicente)

Nació en Palma de Mallorca, donde sus padres se hallaban accidentalmente, el día 6 de Febrero de 1816. Muy niño, regresó con su familia á Barcelona y emprendió allí primeramente el estudio de la medicina, abandonado al poco tiempo para dedicarse al de la música que le cautivaba. Tenía entonces diecisiete años, y bastáronle dos para adquirir gusto y conocimientos poco comunes en el solfeo y en el piano que le indujeron á dedicarse á la composición bajo la dirección del maestro D. Ramón Vilanova.

Fueron tales los progresos del jóven que antes de transcurrir dos años de estudio con el maestro Vilanova, llamaba la atención del público barcelonés con un gran duo dramático que se ejecutó en el teatro de Santa Cruz, causando la admiración general la frescura melódica y la firmeza con que estaba escrita la composición. Otras producciones de diversa índole valiéronle á Cuyás una distinguida reputación, pero lo que realmente elevó su nombre á gran altura fué su ópera en tres actos que con el título de *La Fattucchiera*, se estrenó en el teatro de Santa Cruz de Barcelona el 23 de Julio del año de 1838 y produjo entusiasmo indescriptible.

A la forma melódica belliniana de que Cuyás se mostraba aficionado, uníase en esta ópera una variedad de ritmos y una brillantez instrumental que cautivaron á artistas y aficionados, proporcionando á aquel jovencito de 22 años una de las mayores aficiones de que hay recuerdo en Barcelona.

El libreto de la ópera se titula: *La Fattucchiera, melodramma in due atti, Poesia di Felice Romani, da rappresentarsi nel' Teatro dell' eccellentísima cittá di Barcellona l' anno 1838.*

Representaron la ópera, la Micciarelli, la María Fernández, De-Galbis, Antoldi y Barrau.

En el *Diario de Barcelona* de dicho día se anunció la ópera en estos términos:

«Teatro: Hoy, á beneficio del Hospital general de Santa Cruz, se ejecutará la primera representación del melodrama en dos actos *La Fattucchiera*, música del joven barcelonés D. Vicente Cuyás, en el cual tendrá el honor de presentarse por primera vez la Sra. Marieta Fernandez, española, en calidad de *altra prima donna*, desempeñando la parte de *Argeo*. El interés que indefectiblemente debe excitar la novedad de una ópera cuyo libreto, escrito por Romani sobre una interesante novela del vizconde de Arincourt y refundido con motivo de circunstancias locales por un joven de esta ciudad, acaba de poner en música otro paisano nuestro, que ya anteriormente había dado muestras parciales, bien que nada equívocas, de sus conocimientos filarmónicos, con general aplauso de los inteligentes, han sido un poderoso motivo para que la Administración del caritativo establecimiento de este Hospital

la aceptara gustosa y hasta con entusiasmo por su beneficio. ¡Ojalá una feliz experiencia compruebe el acierto de la elección, y sea tan grande la concurrencia como universal el aplauso que la conocedora Barcelona tributa al estudioso compositor!»

La ópera fué recibida con entusiasmo por el público que en medio de grandes aclamaciones obligó á Cuyás á salir al proscenio y recibir varias coronas.

La empresa del teatro concedió una función á beneficio de Cuyás y en *El Guardia Nacional* se insertó un comunicado en el que se aplaudía el desprendimiento del empresario, Don José Molins y se añadía: «Este es el modo de alentar á los compositores, y solo así se anima el genio: porque, no nos cansemos, muy buenos son los aplausos, pero como decía Vaugrey: *Sine Cerere et Baccho friyet Venus*, á buen entendedor pocas palabras, ó como decía el otro: *Senza pecunia niente si fa*».

El corto tiempo que Cuyás destinó á componer su ópera, produjo sensible desmejoramiento en su salud, resentida por la honda pena que le produjo, pocos dias antes de su triunfo, la muerte de su padre. Una tisis aguda le ocasionó la muerte en el día 7 de Marzo de 1839, á la edad de veintitres años.

Cuéntase que durante la segunda temporada en que se puso en escena su ópera, estaba el joven maestro gravemente enfermo de la dolencia que se lo llevó al sepulcro, y al ir á verle unos amigos una noche mientras se representaba la obra, les dijo: «A esta hora, á poca diferencia, debe morir la protagonista de mi pobre creación; no tardará mucho en seguirla su autor.» Y, efectivamente, expiró al terminarse el espectáculo.

Cuyás murió pobre. Para aliviar la situación en que quedó su familia, se abrió una suscripción y en varios teatros se dedicaron funciones con objeto de allegar recursos.

El fallecimiento de Cuyás fué un día de luto para el arte y para Barcelona. Se honró su memoria de un modo digno: en el *Diario de Barcelona* y en *El Guardia Nacional*, se publicaron varias poesias dedicadas al malogrado compositor, y su entierro fué una pública manifestación de duelo y simpatía. Un numeroso y distinguido cortejo acompañó el cadaver al cementerio: sesenta antorchas y una banda de música de la milicia nacional, presidian la manifestación.

Los restos del pobre compositor fueron enterrados en el cementerio antiguo de Barcelona, en el nicho número 1,386, sobre el cual se puso la siguiente inscripción:

V. CUYÁS
autor de *La Fattucchiera*
VII Marzo MDCCCXXXIX
edad XXIII años.

D. T. Lamarca presentó á la Asociación de Amigos de las Bellas Artes de Barcelona el proyecto de un sepulcro para guardar los restos del malogrado artista.

En el *Museo de las Familias*, tomo I pág. 47, se publicó el retrato de Cuyás acompañado de la siguiente nota: «El retrato que acompaña á este artículo está sacado de un cuadro pintado al óleo, original del joven pintor Graset, el que presentó en la Exposición de pinturas, hecha en la casa Lonja de esta ciudad el año 1838. Dicho cuadro representa una porción de artistas de esta ciudad, á los cuales acompaña Cuyás en el piano, y es el único retrato que nos queda para honrar su memoria.»

La prensa barcelonesa dedicó especial empeño en dar á conocer las bellezas de *La Fattucchiera* y animar al joven compositor. Entre los juicios publicados mencionaré el que publicó D. Antonio Fargas y Soler en el *Museo de las Familias* (tomo II pág. 49) y merece conservarse en las páginas del presente DICCIONARIO el que dedicó á la obra de Cuyás el malogrado crítico D. Pablo Piferrer, en el diario *El Guardia Nacional* correspondiente á los dias 26, 27 y 28 de Julio de 1838.

La crítica de Piferrer es, como de Piferrer, hija de sus entusiasmos y de su fino gusto ilustrado, lleno de singulares adivinaciones. No le fué dado á Piferrer oir otra música que la teatral, dado el reducido medio en que vivió. Si hubiese oido las obras de Beethoven, si hubiese oido á los clásicos del arte polifónico religioso,

olvidados, completamente, en su época de puro y exclusivo *italianismo* musical ¡qué bien se compaginaran su grandes intuiciones con los grandes principios estéticos que le hubieran sugerido la audición de otras obras y otras manifestaciones de arte musical no tan convencionales é hijas de la boga pasajera como las teatrales! ¡El, que sintió como nadie la belleza de la música!

I

«Roja todavía la frente de entusiasmo, trémula la mano, y palpitante el corazón de mil diversas emociones, tomo la pluma para expresar mi amistad á un amigo, para deponer la ofrenda de admiración y aplauso ante un amigo músico, para dar, si así puedo decirlo, un convulsivo abrazo de artista á un artista eminente Y en este abrazo nuestros corazones, más que nuestras cabezas, se pondrán en contacto, y se complacerán en la obra del uno, y simpatizarán, porque el músico verá que le comprendió el corazón de su amigo. Permítame el Sr Cuyás que presente algunas observaciones sobre las bellezas que su ópera contiene; y si por la confusión, por la multitud de sonidos, cantos y armonías que desde ayer noche bullen en mi cabeza, y que requerían un artículo demasiado largo por los estrechos límites de un periódico, no puede desempeñarlo como el asunto merece, culpa será de mi mucha amistad, y mi buena voluntad brillará al través de mis desaciertos.

»Magnífica es la abertura, particularmente el andante y el *crescendo;* pero, ¿quién no se extremeció al escuchar inesperado alegro, aquel *fuerte* amenazador? Reina en él un tono de maldición y venganza, brillan aquellos sonidos con un vislumbre tan profético y plañible, que el alma adivina al primer compás, que alguna venganza sobrenatural va á cumplirse en la ópera. En esta parte el compositor comprendió perfectamente la filosofía de su arte. Porque, efectivamente, ¿qué es una sinfonía?, es una especie de *introitus,* es un prefacio, — pero no un prefacio que haga saber al público que el libro quedó suspendido en la mitad de la impresión por falta de papel, ó bien contando fría, lisa, llana y torpemente todo el enredo de la acción y sus personajes, destruyendo de este modo uno de los mejores efectos de una obra: el interés y la ilusión: no,—esto no es un prólogo... llámasele advertencia ó nota, pero de ninguna manera prefacio. Para ser verdaderamente tal, es preciso que desenvuelva el espíritu, la esencia, las combinaciones morales, sociales, filosóficas ó políticas materializadas de la obra, el pensamiento artístico, la primera idea vaga, vaporosa, sin perfiles, sin sombras, sin toques de luz: lejos de anticipar ninguno de los medios de la acción, es preciso que incite y mueva la curiosidad y los deseos. — De consiguiente aplicando todo lo dicho á las sinfonías, una abertura es toda la ópera en resúmen, no los temas de la ópera, sino el tema general, el sentido íntimo, la poesía de ella: la ópera es la acción cantada por los hombres, — la sinfonía es la ópera cantada por génios. Se que no á todos los compositores ni en todas las operas es dado hacer una sinfonía del *Guillermo Tell* ó de la *Norma* ó de *Zampa;* pero ya que no se pueda enteramente trazar una valiente pincelada sobre el país, guerras, tempestades y triunfo como en la primera, ó describir los círculos de la víctima, y de la fatalidad en su lucha como en la segunda, ó derramar sonidos tan pálidos, marcar con tanto brillo una situación principal como en la tercera, procúrese á lo menos ser original, y no se nos aturda los oídos con tanto plagio ó imitación de las sinfonías de Rossini; plagios ó imitaciones rutinarias y con formas moduladas y reguladas de una misma manera en todas las óperas. Al gigante Rossini bien le está su regularidad en la mayor parte de sus sinfonías, porque las inventó, y si no las inventó, arregló la música en todas sus partes, y en fin, porque es el primer genio músico, y el genio todo lo puede. Pero si no se puede ser ni siquiera original en una sinfonía que no se escriba, levántase el telón después de muchos compases si se quiere y empiece la ópera con una introducción

como en *La Straniera, I Puritani, Robert le-Diable,* etc. Así lo ha hecho el Sr. Cuyás, cuya abertura bien pudiera ser una sinfonía suelta, pero el terrible motivo del alegro se adapta perfectamente á la situación de la introducción y prepara los ánimos al coro de venganza y furor de las brujas. Nótese qué hermoso contraste ofrecen las voces puras, el canto nupcial interno con los violentos ademanes y el canto fatídico y animado de las discípulas de la Hechicera; no se cumple allí la venganza todavía, solamente se amenaza: de algo nos servirá después el motivo del alegro de la abertura en otra situación semejante á esta. No puedo dejar de felicitar al compositor por el singular acierto con que desempeñó el canto de la maga, antes del coro de sus discípulas:

Al suon de' liuti, ai canti giocondi
Si uniscano, ó Fate, i gridi profondi...

«*Argea* pronuncia todas aquellas tremendas palabras con una monotonía sombría, horrible mientras un acompañamiento fantástico y caprichoso derrama sones lúgubres y burlescos sobre la voz tétrica y fatídica de la bruja.

«Lleno está de bellezas el *duetto* de *Ulrico* y *Blondello* que sigue á la introducción, pero para no extender demasiado este artículo, voy á lo que me pareció más notable. Si el *libretto* de la *Fattucchiera* hubiese caido en otras manos que en las de Cuyás, seguramente en el alegro del duo en cuestión, *Ulrico* hubiera empezado un canto, *Blondello* lo hubiera repetido, y quizás después hubieran entonado á duo; pero como parece que Cuyás se atiene á la letra, es decir, considera una ópera como un drama cantado, como una representación de sonidos, ya armonías, ya melodías, y considera á la música ó los sonidos como un complemento, como una expresión espiritual de lo que no puede decir toda la poesía pasada, presente y futura, no ha seguido este orden. Los versos de *Ulrico* expresan deseos de gloria, de felicidad, tienen cierto tinte algo marcial: un canto á propósito pinta todos estos deseos. Y aquellos versos melancólicos y suplicantes de *Blondello.*

Deh! se mai de' miei perigli
A te giunge' un suono almeno,
Per me prega qual pei figli,
Prega amante genitor!

¿debían ir envueltos en el aire animoso de *Ulrico?* Quizás las reglas hubieran ganado en ello; pero la filosofía y la poesía habrían perdido. Oigase cuán bien interpolados están los acentos tristes de *Blondello* con los marciales clamores del coro que lo incita al honor y á la victoria, y se convendrá conmigo en que Cuyás expresó profundamente los diversos sentimientos de los personajes del *duetto* de *Ulrico* y *Blondello.*

«Sigue el aria de *Ismalia:* citaré solamente un trozo del recitado en aquellos versos.

Non udiste tuonar? A' miei esponsali
Presagio orrendo! Tal rugia tempesta etc.

«En poquísimas notas oimos el trueno, los presagios, y la tempestad. Nada más diré acerca de esta aria..... un público inmenso la aplaudió con entusiasmo y frenesí, hasta el punto de pedir al compositor!! Iguales aplausos retumbaron en el magnífico duo de *Ulrico y Oscar,* hasta que algunos preludios campestres vinieron de nuevo á arrebatar la atención de todos. Y efectivamente no se puede dar una *pastorella* más festiva, más pura, más airosa que el coro de aldeanos vasallos de S. Pari. Rústicas pero inocentes son sus palabras,

Noi pure alla festa saremmo presenti
Vedremo le danze, udremo i concenti etc,

rústicas é inocentes son las tonadas con que la música cubre sus palabras, porque no cantan ellos en este coro si no la orquesta. Las manos temblaban conteniendo los aplausos, al escuchar aquel *morendo* con que finaliza esta hermosa pieza.

«La acongojada *Ismalia* sale al bosque, huyendo del bullicio del palacio: crueles dudas atraviesan su ánimo... cuando una voz repentina le interrumpe y se presenta *Argea* con la mayor calma y misterio:

...Il fiore io cerco
Cui l' uragan minaccio

dice: mientras algunos sonidos fatalistas y delicados expresan todo el misterio, toda la poesía, todo el per-

fume de aquellas palabras. ¿Y á quién no sorprendió aquel extraño aire.

Detestarti, abborrirti dovrei ... etc?

«¡Con qué maestría acaba esa *scena*, cuando *Ismalia* empieza el canto de *Argea*, y sobrecogida de terror, hiélase la voz en su garganta y viene al suelo casi sin sentido!

«Acude *Oscar*, viene aquel patético pensamiento todo amor, todo ternura.

La fe d' un amante non provan gli accenti

y luego, como queriendo distraer á *Ismalia* de su funesta resolución, quiere conducirla al pié del altar:

Al tempio mi seguì....

«¡Como la música previene todas las imágenes, todas las mudanzas de efectos! ¿Y quién no tembló al oir la resolución desesperada del canto de *Oscar:*

Frango il voto, il giuro obbio.....
T' amo..... e moro....

y aquel trueno de la música que acompaña á su caida? Pero lo que admira es como pudo salir airoso el compositor en la relación que *Oscar* moribundo hace del voto que profirió en Tierra Santa! A cada paso se interrumpe..... anúdasele la palabra..... en fin parece que retiene toda su fuerza, todo su aliento, toda su vida para poder entonar su canto de muerte que luego sigue:

Vivi e con voti e lagrime. ...

«Este es el aire riquísimo, tiernísimo, dulce, espiritual, profundo, digna corona del primer acto! Uno se muere con *Oscar*, pero se muere dulcemente, suplicando á su amante que viva y prometiéndole aparecérsele, cual ángel de paz!

Io, se redento spirito
Saró alle stelle asceso,
Ti appariro cual angelo
Di pace apportator!

«Los sonidos ruedan en estos versos, y uno cre percibir el suave crujir de las alas de un espíritu que pasa, ó el ligero roce de los vestidos de una aparición consoladora. Es un pedazo de aquellos que necesitan cierto instinto, cierto tino para ser gustados, una de aquellas rosas de Bellini, cuyo olor no se percibe á primera vista y que misteriosamente brotan entre cuatro ó cinco hojas verdes, un *cantabile* delicado y profundo entre cuatro ó cinco puntos de violin y flauta. Cayó el telón, y acabó el primer acto, coronándole un diluvio de aplausos y repetidos clamores para que saliese el compositor.

II

«Principia el acto segundo con un coro de vasallos de S. Pari, que mútuamente se cuentan los encantamientos de la maga de Gissor: lo colora cierto tinte de balada antigua; en cuanto á lo demás, repetiré lo que dije en el aria de *Ismalia* del primer acto: un público inmenso lo aplaudió con entusiasmo y frenesí, pidiendo al compositor por tercera vez. Los clamores del público fueron oidos, y salió el jóven Cuyás, con el modesto rubor de un artista que rompe la primera valla, de un artista que ansía los aplausos, y que sin embargo tiembla en medio de ellos: ¡debilidad sublime que arroba el alma, anonada nuestras potencias y solo deja el fuego en la frente, el estremecimiento en las fibras, y el llanto en los ojos! Y Cuyás lloraba, porque es un artista de corazón, y los ojos de sus amigos chispeaban lágrimas de fuego, de entusiasmo y de ternura! ¡Ah! si el autor de sus dias, el que meció siempre la esperanza de su corazón, el admirador constante de su mismo hijo, si su tierno y anciano padre hubiese podido asistir á un acto tan dulce, ¡cuán completa hubiera sido su felicidad al ver al ídolo de su corazón, blanco de todas las miradas, objeto de los aplausos y entusiasmo de Barcelona!..... Hace ocho dias que bajó á la tumba... ¡y sin embargo Cuyás ha tenido que acabar su ópera! y ensayarla! y darla al público!!! ¡Ningun barcelonés honrado y bueno debe no sentirse enternecido al ver sentado en el *cembalo*, á un músico, á un hijo, que hace ocho dias perdió á su padre!—He tocado una cuerda en extremo dolorosa para mi amigo: pero quería tributar una lágrima á la cruel posición de su hijo, en cuyo seno han debido combatir horrorosamente las sensaciones de hombre y de artista!—Volvámos á la ópera.

«El terceto es una pieza acabada; el alma se adormecía, el oido hallábase lleno á su sabor con la dulzura, la pureza, la armonía, las combinaciones del andante..... Ni un aplauso, ni una voz..... un silencio mucho más expresivo..... el silencio de la conmocion que dejan en el ánimo los pensamientos armoniosos y patéticos, un silencio profundo siguió al último punto de los violines. Igual atención reinó durante el canto extraño y nocturno de *Argea*, tan nocturno y quieto como los versos

Udite—Allor che placida
In ciel la luna splenda, etc.

«Pero de nuevo reventó el entusiasmo en la sublime *stretta* con que finaliza; en aquel unísono grito de la orquesta, de *Oscar*, de *Ismalia*, de *Argea;* grito de miedo, de alegria, y de amenaza y sarcasmo.

«Cito como trozo enteramente original el coro que sigue. Notaré cuan difícil y estraña es la poesía

In van del bosco
Solleciti guerrieri;
Tentarono i sentieri,
E di Gissor cercaro—ogni ruina.

«La misma construcción guardan las demás estrofas, y la música sobrepujóles en rapidez, en misterio y originalidad. No menos hermoso, puro y original es el canto del coro antes y después de la magnífica *romanza* de *Ulrico*. Creo que esta pieza es una de las que gustarán más cuanto más se oiga.

«¡Qué bello y á propósito es aquel pensamiento, cuando el coro induce á *Ismalia* á que obedezca á su padre.

Conforte un prode affitto.....

«Bellini hubiérase complacido al escuchar la tierna y sentimental *preghiera* con que *Ismalia* pide á su padre que la deje llorar por última vez. No hay un solo punto, una sola nota que no implore, que no gima y no solloce

Pero el gran coro, el coro profundo, que arrancaría sumos aplausos al grotesco y fantástico Meyerbeer es el de las brujas preparando los sortilegios.—El teatro está oscuro .. ruinas de la abadía de Guissor... un pedestal... encima un vaso .. magas á su alrededor, atizando el fuego y ejerciendo sus prácticas. Algunos compases de clarinete, ú oboe, ó flauta, describen unos saltos enigmáticos y sublimemente grotescos; algunos aires sombrios y caprichosos y ligeros abren el coro y parece que con sus modulaciones fantásticas y giros murmuradores y extrambóticos vemos saltar grotescas y rápidas apariciones en el fondo del bosque... algunos gnomos que bailan en las sombras..... algunos genios de la Edad Media que asoman su visible y melancólica catadura por entre los pliegues de la niebla ó el follaje de los árboles .... Luego empieza aquella tonada tan marcada, tan clara, tan agorera, hasta que á cada estrofa repiten el estribillo

Bolli, Bolli, spuma, spuma,
Qual torrente in suo furor;

y la música da dos saltos, como si repentinamente saltasen dos borbollones de la vasija de violines, flautas, trompones y demás orquesta.

«¿Y qué diremos de la entrada de fagot y trompa que precede á la salida de *Ismalia* en la escena séptima? El ánimo aun está estrañamente agitado por los últimos sonidos de los misterios de las brujas, todavía quiere recogimiento, capricho y quietud antes de pasar á un canto dulce, puro y angelical. El fagot y la trompa llenan perfectamente esta necesidad del ánimo, y atan, por decirlo así, la tristeza grotesca del canto de las brujas, con la tristeza amorosa y patética de la *preghiera* de *Ismalia:* Qué canto tan dulce, melancólico y dejado! ¡Cuánto sentimiento, cuanta latitud de espíritu luce en cada nota! Y luego aquel bajo contínuo, aquel bajo que jamás sigue las variaciones de consonancias de los demás sonidos, aquel que al principio choca á los oidos, luego penetra en la cabeza, descarga un martillazo á cada compás, se apodera del cerebro, invade todas nuestras facultades, va prolongándose poco á poco dentro nuestro cráneo hasta convertirse en un zumbido contínuo, y derrama un tinte uniforme sobre toda la *preghiera*, como si quisiese denotar que la melancolía de *Ismalia* tiene una sola idea fija, que uno es sólo su objeto, y en fin que de día y de noche, siempre ocupa su me-

moria el dulce *Oscar!* He aquí otra infracción de las reglas, á mi ver; pero ¿hubiera sido más conducente sacrificar la fuerza de la ejecución y filosofía á la conveniencia y conformidad de los frios preceptos? Yo por mi parte daré siempre la preferencia á un cuadro de Rubens ó de Velazquez, se entiende, un cuadro de escenas populares, con rasgos enérgicos, con toques animados y salientes, con atrevidas armonías, sobre otro cuadro de otro pintor estrictamente esclavo de las reglas, con mucha tersura, limpieza y decoro, pero desnudo de expresión y de sentimiento. Igualmente preferiré un pedazo tristísimo de Bellini con bajo contínuo, con cuatro puntos de orquesta, ó de Meyerbeer con tonos robustos y secos, á uno de los más acabados y regulados trozos de algunos compositores contemporáneos, salvo siempre el coloso Rossini.

«Sin pensarlo he ido extendiendo un artículo larguísimo, y si tuviese que apuntar solamente las varias consideraciones que acerca las piezas ya expresadas se me ocurren, seguramente mucho mayor fuera la extensión que tomaria este escrito. Acabemos pues el análisis: no hay palabras bastantes para elogiar el canto enteramente celestial que finjen las brujas durante los desposorios de *Oscar* é *Ismalia:* el aire riquísimo no ya de *Oscar* hombre ni sombra errante sino espíritu bienaventurado, aquel aire

Grazie, diletta vergine,
Grazie ti sien rendute!

no puede definirse; las palabras que sobre él se dijesen lo ajarían ¡tanta es su pureza, brillantez y espíritu!— *Argea* toca ya su venganza... los desposados júranse amor recíproco... resuena repentinamente el canto fatídico de la introducción... pero baja una nube y el cielo protege á los nuevos esposos... *Argea*, en su rabia y dolor, derrúmbase de lo alto de una peña... y la orquesta acompaña su caída con el tremendo allegro de la obertura, con aquel allegro que profetizaba muerte y venganza; pero ahora el mismo motivo ha cambiado de objeto .... ahora es el cielo quien amenaza y venze el genio del mal, á la maga *Argea*. Retumba el teatro en aplausos, estallan por todas partes los gritos de *salga el compositor*, y mil vivas coronan al autor de *La Fattucchiera*.

«Ahora que he expuesto las principales y más notables bellezas de la ópera, pasaré brevemente á algunas consideracimes generales. Indiqué ya que Cuyás tomaba la música como un complemento ó una expresión espiritual de lo que nunca pudo ni podrà expresar la poesía. Bajo este supuesto, sus recitados pertenecen á la escuela de Bellini, y le confieso mi admiración por el singular acierto y maestria con que ha sabido entresacar los pedazos de versos que envolvían alguna idea oportuna. Muchos son los hermosos pensamientos sueltos que forman un *cantabile* casi seguido de sus recitados, pero sirvan de ejemplo los siguientes: *Duetto* de *Ulrico* y *Blondello*, acto primero.

.....Se un giorno
Men seconde esplendesse a te fortuna,
Ricorra il tuo pensiero al amor mio!...
Deh! un sol prego a me concedi
In mercè del mio soffrire,

Escena de *Ismalia* y *Argea*, acto primero:

....Il fiore io cerco.. etc.
Scritto in sangue frà poco sarà.

Escena antes del tercetto de *Oscar* é *Ismalia*, del segundo acto:

..... Scaldar potessi
.... Vieni una volta... etc.

«En la escena cuarta del segundo acto, *Ulrico* lee el billete que le ha remitido *Argea*, y lee naturalmente, mientras la música canta, porque en una ópera, cuando se habla se canta, y cuando se lee cosa que ya ocupa la atención y el entendimiento del personaje, dejándole de este modo sin la inspiración é improvisación que le suponemos cuando canta, cuande se lee, repito, se lee solamente.

«Esta es la ópera de Cuyás; corto análisis para tan ilustre obra; pero los límites de un periódico no permiten mayor extensión, ni mi memoria pudo fijar las infinitas bellezas que en ellas están diseminadas. Su instrumentación es emérgica, y creo que nada dejará que desear al más rigorista maestro. Cuyás es muy jóven todavía, hace poco tiempo que está iniciado en la composición, no ha

viajado... ¡y sin embargo produce tan ricas obras! ¿que hará, pues, si refina su gusto oyendo las más sublimes particiones extrangeras, si puede respirar por algún tiempo la atmósfera de Rossini y Meyerbeer? ¿si su ánimo se entusiasma, si su imaginación se enriquece con las obras, con los dramas, con las novelas, con la magnificencia, con el lujo, con la inmensidad de la Babilonia moderna, de París? Mucha gloria es para Barcelona que sin haber salido jamás de su recinto, pueda ya ofrecer una *Fattucchiera*, y es una prueba irrecusable de que la composición se puede aprender en Barcelona tan bien como en cualquier otra parte. Y qué, ¿tenemos un Vilanova, tenemos el maestro Cuyás, y mendigaremos el auxilio de los italianos para aprender las reglas de composición? Yo por mi parte le doy las gracias más expresivas y sinceras, y le felicito por el digno discípulo que le honra y honrará á Barcelona. Con todo mi corazón se las doy también al digno maestro Ferrer, al que ha protegido á Cuyás en sus primeros pasos, al que le ha animado en sus contrariedades; doy las gracias al anciano maestro que lejos de desdeñar al joven, le tiende una mano amiga y le abre la senda de la gloria, que por su modestia y timidez no emprendía. Hora era ya que la juventud saliese á la arena: el primer combate es un triunfo, las ideas fermentan terriblemente en todas las cabezas jóvenes, el movimiento es sordo pero existe; cese la guerra civil, diríjanse y dése pábulo á aquellas ideas, y dentro de algunos años la España figurará algún tanto en la lista de las naciones civilizadas. ¡Felíz Cataluña, pues no poca parte cabrá en su gloria, si nuevos *Saldonis* y *Cuyás* se presentan á arrebatar los aplausos del público y á encender nuestro entusiasmo! — PABLO PIFERRER.»

Para terminar, he aquí una lista de las obras *publicadas* ó *ejecutadas*, de Cuyás.

1) La *Fattucchiera*, de la cual he dado todos los detalles apetecibles.

2) *Sinfonía dedicada á Matilde Diez. Noviembre de* 1835.—Ejecutóse la noche del beneficio de esa ilustre actriz, entonces dama joven de la compañía dramática que actuaba en el Teatro de Santa Cruz de Barcelona. Otra *Sinfonía*, dedicada á la misma artista, va unida á la anterior, pero está desgraciadamente incompleta.

3) *Duetto de tenor y barítono, con coros, orquesta y banda.* 1836.—Por haberse atribuído á Cuyás una mala pieza similar introducida subrepticiamente por un cantante del Teatro de Santa Cruz en una ópera, escribió este aplaudido *duetto* el joven compositor, contestando así noblemente á los que le zahirieron y dejando bien probado su talento musical.

4) *Himno.*—Escrito por encargo de la empresa del Teatro de Santa Cruz y ejecutado en una función de gala.

5) *Duetto fra un Sabino ed un Romano*: 18 *Septiembre* 1837.—Escrito en breve tiempo para los bajos Almirall y Lluch que, en compañía del célebre tenor Puig, tomaron parte en un concierto de beneficencia.

OBRAS INÉDITAS

Ó SOLAMENTE EJECUTADAS EN CASAS PARTICULARES

6) *Ugo, conte di Parigi*; *drama lírico in due atti.* 1837.—Composición no terminada, pues falta la mitad del segundo acto. Los varios trozos de esta ópera escritos con lápiz, probablemente lo fueron por estar Cuyás enfermo en cama y obligado a guardar una posición que, si dificultaba el uso de la pluma, hacía disminuir los accesos de tos que ya entonces atormentaban al que debia morir tísico antes de cumplir veinte y tres años.

7) *Introducción de la ópera «El Sonámbulo», escrita para el tenor Testa. Febrero* 1838.—No llegó á ejecutarse y el citado cantante regaló este autógrafo al Sr. Piqué.

8) *Aria de bajo. Noviembre* 1835.—Escrita para un drama de Rubot y Fontseré, que se representó en dicho año. También contienen estas hojas la *Canción del paladín*, destinada quizás al mismo drama.

9) *Coro de hombres.* ¿1837?—Tiene el aspecto de una tarucha á paso ordinario; se ignora con qué objeto se compuso.

10) *Duetto sobre letra de «El Sonámbulo».*—Escrito para los conciertos que se solían dar en el Colegio Alegret. Este señor, gran aficionado á la música, reunía en su salón á muchos distinguidos profesores que tomaban parte en sus veladas musicales, y en ellas el joven Cuyás ora dirigía la orquesta, ora cantaba de barítono, ora presidia a la ejecución de sus propias composiciones.

11) *Coro sobre letra de «El Sonámbulo».*—Compuesto para los conciertos del Colegio Alegret, sin que llegara á ejecutarse.

El distinguido compositor D. José Piqué y Cerveró, hermano político del malogrado Cuyás, legó á la Biblioteca Museo-Balaguer, con un desprendimiento que le honra, los autógrafos originales de las obras compuestas por el insigne artista catalán.

Cyro (Teodoro)

Compositor de música sacra portugués que vivía á mediados del siglo pasado. Dejó varias obras entre las cuales merece recordarse un *Te Deum*.

Daça (Esteban)

De este afamado vihuelista, que figura al lado de los Milan, Narvaez, Fuenllana, Mudarra, etc. solo se sabe lo que se lee en la portada de su célebre tratado de Vihuela excesivamente raro.

Dice así:

Libro de música | en cifras para Vihuela, intitulado el | Parnaso, en el qual se hallará toda diuersidad de Música, assi Motetes, Sonetos, Villanescas, en lengua Castellana, y otras cosas, | como Fantasias del Autor, hecho por..... ve zino de la muy insigne villa de Valladolid, diri-gido al muy Illustre señor Licenciado | Hernando de Habalos de Soto | mayor del Consejo Su | premo de su Ma | gestad..... Impresso par Diego Fernandes de Cordoua, Impressor | de su Magestad. Año de M. D. L. xxvi. Está tasado en.....

Hay un ejemplar en la Bib. Nacional de Madrid. Tamaño en 4.° apaisado con cuatro hojas de preliminares y texto. Contiene, además, la dedicatoria y unos versos latinos, 113 fols. de música impresa en cifras para vihuela de mano, dividida en tres libros; el 1.° *Fantasias del Autor*, el 2.° *Motetes* de Crequillón, Mayllart, Pedro Guerrero, Francisco Guerrero, Simón Buleau, Vasurto y Ricafort, y el 3.° un *romance antiguo, sonetos, canciones, villanescas y villancicos* de varios autores, entre estos *Pedro Ordoñez, Francisco Guerrero, Zeballos, Navarro, Villalar* y Crequillón.

Una de las composiciones del libro de Daça es el villancico pastoril que contiene tantas alusiones á Juan del Encina y cuyos primeros versos tan conocidos dicen:

¿Quien te hizo, Juan pastor,
Sin gasajo y sin placer,
Que alegre solias ser?

Las coplas que sirvieron de motivo á Lucas Fernández para componer su *Diálogo para cantar*, difieren en el libro de Daça; dice la primera, la única que trae:

Solias con tus cantares
El mal ageno alegrar,
Y agora causas pesares
A quien te quiere escuchar.
—Ya yo perdí el cantar
Y tambien perdí el tañer,
Que yo alegre solia ser.

Dalmau y Mayol (Juan Bautista)

Nació en Barcelona el día 6 de Diciembre de 1814. Estudió música en la capilla de la Merced y á los dieciseis años entró en la banda de Artillería de guarnición en Barcelona. Algún tiempo después fué nombrado director de orquesta del teatro de

Montesión y en 1837 profesor de la de violín del Liceo Filarmónico-barcelonés. En 1847 ocupó el cargo de director de orquesta del Liceo de Isabel II, pasando después á desempeñar el de suplente y á la vez el de primer violín de fila. Por espacio de mas de veinte años ejerció la dirección de la orquesta de la capilla de Sta. María del Mar.

Murió en Diciembre de 1880.

Dalmau (Eusebio)

Nació en Barcelona el día 6 de Febrero de 1841. Estudió el solfeo en las clases del Liceo, el violín con su padre, D. Juan Bautista, el piano con D. Juan Barrau, y la harmonía con D. Mariano Obiols. Obtuvo la plaza de substituto del maestro Obiols, que desempeñaba la dirección artística del Liceo Filarmónico-Barcelonés. Después de ocupar durante algún tiempo esta plaza se dedicó á la dirección de orquesta ensayándose en los teatros de Gerona, Reus, Tarragona y otros.

En 1866, hallándose ausente el maestro extrangero que á la sazón se hallaba de director concertador en el Liceo, Dalmau se encargó de dirigir la primera representación de la ópera *La Africana* de Meyerbeer. Fué solicitado por la dirección de los teatros de Trieste, Madrid, S. Petersburgo, Lisboa, alternando con los del Liceo y Principal, de Barcelona, obteniendo en todos ellos señalados triunfos.

Murió en Barcelona en 1886, víctima de inclemencias de la suerte.

Dalp (Manuel)

Profesor de viola de la Real Capilla de Madrid, en 1756.

Dalva (Antonio)

En el Arch. de la Catedral de Tarragona se conservan obras de un antiguo maestro de este apellido.

Dalva (Luis)

Seise de la Catedral de Málaga. En acta capitular de 14 de Enero de 1512, se consigna: «En este dho día, etc. mandaron que cada uno de los seyses ganase tres mill mrs. y fueron los siguientes: Francisco Molina: *Luis Dalva:* Francisco de Ortega: Pedro Villasana: Juan de Montes y Juan de Escalona.»

Dallo y Lana (Miguel Mateo de)

«M. de C. de la Colegial de S. Salvador de Sevilla pretende hacer oposición al magisterio de Avila. Fecha la solicitud en Sevilla 30 de Enero de 1685.—En otra carta fechada asimismo en Sevilla á 19 de Septiembre de 1684 dice que antes lo fué de la Imperial de Palacio de la ciudad de Logroño». (*Arch. hist. de Avila—Cartas).*

Damas (Tomas)

Guitarrista y compositor de música para este instrumento.

Publicó entre otras obras:

Nuevo Método de guitarra por cifra compaseada Madrid, A. Romero—s. a. (1868?) 1 volúmen en 4.°

Id. id. de bandurria por cifra (1868)

Método completo y progresivo de guitarra. S. l. Madrid—Caleografía de B. Eslava. S. a (1869) 1 cuaderno en 4.°

Dana (Alonso)

En el Arch. de la Catedral de Tarazona se conservan algunas obras de un antiguo maestro de este apellido.

Daniel y Campaians (Eusebio) A. C.

(Véase el apéndice).

Daniel (Salvador)

Capitan español, que estuvo al servicio de D. Carlos, pretendiente al trono de España. Terminada la guerra civil se estableció en Bourges (Berry) donde obtuvo la plaza de organista de la Catedral y las de profesor de solfeo y harmonía del colegio de la Escuela normal.

Era hombre distinguido y de espíritu cultivado.

Publicó en Francia:

1) *Grammaire philharmonique, ou Cours complet de musique, contenant la theorie et la pratique de la mélodie, les régles de la transposition ainsi que de l' escriture á la dictée ou d' aprés l' inspiration, et la theorie et pratique du plain chaut, et la theorie et pratique de l' harmonie.* Bourges Manceron, 1836, dos vols.

2) *Alphabet musical, ou Principes elementaires de la theorie et pratique de la musique.* Paris et Bourges Malteste et C.ie 1838 dos partes en pequeño octavo.

3) *Commentaires de l' Alphabet musical et de la Grammaire philarmonique.* Paris, 1839, opúsculo en 8.°

4) *Cours de plain-chaut dédié aux élèves maitres des écoles normales primaires*, París et Bourges, 1845, en 8.°

Ignoro la época de la muerte de Daniel Salvador, padre del desgraciado artista del mismo nombre y apellido.

Daniel (Francisco Salvador)

Hijo del anterior y nacido, probablemente en España como el lector podrá conjeturar del siguiente relato que extracto del *Suplemento* al *Dic.* de Fétis, por Arturo Pougin y de las *Tablettes artistiques de 1870-1871*, del mismo (capítulo último intitulado *Le theatre et la Musique á Paris pendant la commune)*.

Músico obscuro—asi le llama Pougin—que desempeñó un papel particular durante la espantosa insurrección que sucedió á la guerra franco-prusiana, y nacido hacia el año 1830 (1). Entregado en cuerpo y alma al partido de la *commune*, á la muerte de Auber fué nombrado director del Conservatorio de París. Daniel tenía cuarenta años cuando fué llamado por los suyos á la dirección del referido establecimiento sin que precediese ningún nombramiento ni aún en el *Journal officiel* insurreccional Buen músico, tocaba regularmente el violín y como profesor de orquesta desempeñaba una plaza en el Teatro Lírico. Trasladado á Argelia donde habitó algunos años, fué nombrado profesor de música de la Escuela arábe y director de una sociedad orfeónica. Habiéndose ocupado durante aquella temporada en el estudio de la música árabe, de regreso á París publicó sobre esta música detalles curiosos, editó cierto número de melodías indígenas, á las cuales daba realce un acompañamiento hecho con cierta habilidad, haciendo oir en 1867 algunos arreglos de orquesta, cuyas audiciones, elogiadas por la prensa, se dieron en la famosa *maison Pompéienne* que el príncipe Napoleon se había hecho construir á todo lujo en los Campos Eliseos.

Salvador perteneció durante algún tiempo á la Sociedad de compositores de música, y apadrinado por ella dió una conferencia sobre su tema favorito, la música árabe. Los que le trataron durante aquella época hablan con elogio de su inteligencia poco comun y, sobre todo, del ardor y hasta de la exaltación qae manifestaba al discutir sobre materias de arte. Ganaba su vida con todas las penalidades del mundo y para subvenir á lo más preciso, además de la plaza de violinista que desempeñaba en el Teatro Lírico, corregía pruebas de música á tanto la página. Tenía al paracer la conciencia de su valia y se consideraba como un *déclassé*. Dispuesto á poner á contribución sus facultades se dedicó á la crítica publicando muchos artículos en una revista orfeónica, y á poco entró como colaborador de M. Rochefort en la redacción de *La Marseillaise* despues de haber comenzado en 1867 la publicación de una *Histoire de la Chanson*.

La colaboración de Salvador en *La Marseillaise*, aunque artística, explica sus tendencias políticas. Durante la época de la *commune* escribió en *L'homme*, periódico fundado durante el sitio de París, cuya publicación continuó durante la dictadura de l'Hotel-de-Ville.

Cuando Salvador tuvo noticia de la muerte de Auber y se vió dueño de la situación convocó á todos los profesores del Conservatorio ordenando la destitución de los que no asistirían al llamamiento. La convocatoria no produjo efecto, pues sólo acudieron cuatro profesores y una profesora. Queriendo salvar su situación un poco embarazosa invitó á sus colegas á otra convocatoria esperando que el día fijado, 20 de Mayo, sería más numerosa Los profesores quedaron reducidos á dos el día de la nueva convocatoria. Era el día antes de la entrada en París de las tropas regulares. Salvador empuñó las armas. Batido él y los suyos se refugió en el *hôtel garni* que habitaba en el número 13 de la calle de Jacob. En el portal de su casa habían establecido los rebeldes una barricada. Tomáronla por asalto las tropas: defendiéronse el y un compañero, pero apoderándose de ellos los soldados, fueron arrastrados al pié de la barri-

(1) Este dato me hace suponer que Francisco Salvador nació en España aunque él mismo aseguraba á sus amigos de Madrid, donde permaneció algún tiempo, que era hijo de París.

cada y fusilados sumariamente. Era el 23 de Mayo. Salvador, según cuentan, murió demostrando valor y serenidad. Cuéntase, también, que Salvador no tenía muy sanas sus facultades intelectuales á consecuencia del suceso tristísimo que le aconteció hallándose en Algeria. Enamorado de una bellísima joven y á punto de casarse, murió de repente la joven, el mismo día fijado para el matrimonio. Con esa desgracia en el fondo del alma regresó á París después de prolongada ausencia. La sombría desesperación que le produjo el lamentable suceso explica, quizá, los acontecimientos en que se vió mezclado.

Daniel pasó dos años en Madrid desde 1857, época de su regreso de Argelia, hasta 1859 en que hizo un viaje á Lisboa. Puedo exhumar una revista profesional de aquella época en la cual se hallan noticias curiosas de Daniel y de su estancia en Madrid. La revista aludida se titula *Las Letras y las Artes* y en uno de los números pertenecientes al año 1859, bajo el título genérico de *Retratos Contemporáneos* y el subtítulo de *Salvador Daniel*, se lee:

«Hace dos años que llegó á Madrid un artista.

«Sus padres habian nacido en España, él habia estudiado desde niño el sublime arte de la música, había llegado á poseer la mágia para conmover á cuantos le escuchaban arrancando sonidos dulcísimos al violín, y con algunas ilusiones, con esas ilusiones que siempre acompañan al artista, que se renuevan siempre para él, llegó á Madrid.

«—Por mis venas, se dijo, corre sangre española. Mis compatriotas serán mis amigos.

«Pocos dias después de haber tenido este pensamiento le oimos en uno de los teatros de Madrid (1).

«La prensa le elogió como merecía, el público le aplaudió con entusiasmo, pero como hasta ahora nuestra corte no ofrece más que entusiasmo y elogios á los que la visitan, el artista comprendió que había gozado al hallarse en el suelo que recorrieron sus padres, pero que este goce iba á proporcionarle algunos sufrimientos.

«Hemos prometido no ocuparnos de la vida íntima; solo os diremos que aquel artista á quien todos conocemos hoy cuando oimos nombrar á Salvador Daniel, ha vivido entre nosotros, se ha hecho admirar en los salones mas notables de Madrid (2) y ha estudiado al mismo tiempo que la ciencia de la vida, muchas cuestiones de importancia enlazadas con el arte musical.

«Salvador Daniel ejecuta en el violin cuanto pueda ejecutarse en este instrumento: (3) sabe composición y ha hecho preciosas fantasías, algunas sobre motivos españoles, otras sobre motivos de música italiana, francesa y árabe. Daniel es al mismo tiempo un escelente escritor. En la *Independencia española* escribió durante la temporada anterior (4) chispeantes críticas, firmándolas con el seudónimo de *Sidi-Mahabul* y próximamente publicará un editor de París un libro suyo muy interesante, por tratar en él una cuestión capital de la música.

«Salvador Daniel tiene una pasión por la música árabe y su pasión ha puesto algunas veces en peligro su vida, durante su larga permanencia en la Argelia francesa.

«Un dia se paseaba tranquilamente por las calles del barrio alto de Tunez, cuando escuchó una voz dulcísima que cantaba uno de esos aires árabes, monótonos y tristes, que solo Daniel ha podido trazar en el pentágrama, á fuerza de constantes estudios sobre su desigual y caprichoso ritmo.

«Aquella voz detuvo su paso, y despertó en él un vivo deseo de conocer á la propietaria de tan preciosa joya.

«No sin grandes trabajos logró encontrarse frente á frente de la cantante sorprendiendo su rostro; y decimos sorprendiendo, porque cuando ella se apercibió de su presencia, no tuvo tiempo para cubrir su cara,

(1) En el antiguo Circo de la plaza del Rey, donde dió dos conciertos ejecutando en el violín algunas piezas de género imitativo y gracioso, para el cual demostraba cierta habilidad.

(2) Solía tocar con frecuencia acompañado del pianista Max Marchal establecido desde 1848 á 1870 en Madrid.

(3) El estilo de su mecanismo en el violin era gracioso como me ha asegurado uno de mis amigos que le conoció y trató con intimidad, facilitándole ocasiones de exibirse en Madrid.

(4) De 1858.

como es costumbre entre las árabes.

«Era una jóven hermosísima, de tez morena y ojos rasgados, como las heroinas de las *Orientales* de Víctor Hugo, como la *Preciosilla* del inmortal Cervantes.

«Daniel la suplicó que cantase de nuevo, pero ella se negó abiertamente, pronunciando esas palabras de desprecio con que tratan á los europeos.

—«Pero, ¿por qué no quieres darme gusto, por qué no cantas? añadió á sus ruegos el jóven violinista.

—«Porque eres un *roumí* (cristiano); yo solo canto para mi gente.

—«Te daré cuanto dinero quieras.

—«No soy interesada.

—«Pideme entonces lo que desees, y lo tendrás.

—«¿De veras?

—«No lo dudes.

—«Pues bien, entonces dame ajenjo y cantaré.

«Los árabes de Argel, os darán cuanto les pidais por esta bebida, que es para ellos ambrosía. Daniel puso en sus manos cinco francos, y á poco volvió la jóven con una taza que contenía un cuartillo de ajenjo.

«Lo bebió, animándose por momentos hasta embriagarse, y cantó. Cantó una melodía, la mas fantástica que ha producido el país de las apariciones al influjo del ópio; era la descripción de un sueño de amores.

«Daniel la abandonó, é impresionado con los misterios que le había revelado aquella voz, escribió una de sus mas notables composiciones. Cuando alguna vez escucheis su melodía *el Sueño*, que forma parte de una colección que su autor ha titulado *Tardes de Tunez* (1), recordad los efectos que produce el ajenjo en una imaginación oriental.

«Otra vez cantaban en un café árabe dos bayaderas, y Daniel se puso á copiar las notas que formaban su canto. Todos creyeron que estaba haciendo el retrato de las cantantes; de pronto cesaron éstas retirándose, y los árabes que allí había se reunieron en un rincon del café, como para tratar de un asunto importante.

«El dueño del café se acercó á Daniel.

—«Váyase V., le dijo, porque todos han creido que ha hecho V. el retrato de las bayaderas, y como les está prohibido dejarse retratar, tratan de jugarle á V. una mala pasada.

«Daniel quiso probar á todos su inocencia, pero fué en vano. Si tarda un minuto mas en salir, acaba allí su carrera, Durante ocho dias tuvo necesidad de ocultarse, porque le persiguieron con una obstinación digna de mejor causa.

«Desde que vive entre nosotros no cesa de estudiar y de componer, y piensa no abandonarnos mas que por cortas temporadas. Hace algunos dias salió para Lisboa, y no tardará en volver (2). El cielo de España es su musa y no puede vivir sin ella».

Las publicaciones de Francisco Salvador merecen algún comentario.

La obra sobre la *Historia de la Canción*, dividida en tres partes, de las cuales solo han parecido las dos primeras, ostenta este título general: *A propos de chançons*, publicada en forma *Lettres à M.lle Theresa de l' Alcazar*. El subtítulo de la primera es: *Le Personnage regnant:* el de la segunda *La Complainte de l' Ogre*, y el destinado para la tercera *La Fête de la Saint-Jean*. En las cubiertas de las dos partes, impresas en Argel y publicadas en París en casa Niort, leíase el aviso siguiente: «Estas tres cartas, reunidas en un volúmen, darán la historia de la canción bajo sus tres aspectos más usados: 1.°, la *canción guerrera:* 2.°, la *canción religiosa (complainte de l' Ogre)* y 3.°, la *canción de amor y del trabajo*. En la primera el autor estudia la canción guerrera, principalmente, durante los siglos XVIII y XIX: en la segunda, presenta la canción religiosa en el momento activo, es decir, durante la Edad Media y el Renacimiento: en la tercera proponíase el autor establecer un paralelo entre las producciones de la antigüedad y las producciones similares de nuestra época, de manera que las tres *Lettres*

(1) *Canción morisca de Tunez*, la titula simplemente Daniel. Es la que editó en Madrid y dedicó á Ventura de la Vega. Vid. más adelante.

(2) Que yo sepa no volvió á Madrid. De su viaje á Lisboa no sé nada.

justifican, como se ve, el título principal de la obra completa: *A propos de chançons.*

Francisco Salvador Daniel había publicado anteriormente otras obras, que son el génesis de la anunciada, especialmente la que sigue:

La Musique Arabe ses raptors avec la musique grecque et la chant gregorien, par Francisco Salvador Daniel (Epígrafe á continuación: *Historia, quoquo modo scripta, placet*). Alger, Bastide, libraire editeur, 1863.

Dedicatoria *A son excellence Monsieur le Marechal Comte Randon, Ministre de la guerre*, fechada en Argel, Junio de 1863.

Advertencia: «El presente *Estudio de la Música Arabe*, ha parecido en la *Revue Africaine*, años 1862-1863, números 31 á 39.

Contiene: un *Avant-Propos*, seis capítulos, un *Resumen-Conclusión* y, finalmente, en un apéndice: *Essai sur l' origine et les transformations de quelques instruments*. Precede al Ensayo una nota en la cual dice Daniel: «el trabajo que sigue fué publicado, en Madrid, en la *España artística* números 38, 40, 44 y 45 pertenecientes al año 1858». En efecto Daniel publicó el citado trabajo durante la época que pasó en Madrid, trabajo que merecería reproducirse, lo mismo que el *Estudio de la Música Arabe* pues en ambos espigó con rara lucidez en el campo de la *Organografía* y del *Folklore* musical, materias poco conocidas en su época.

Los títulos de los capítulos del abreviado *Ensayo* de organografía, tratado de manera que recuerda al vulgarizador Julio Verne, son curiosos: I, *que tiende á probar que el primer director de orquesta conocido ha sido el sucesor de una concha de ostra:* II, *de una tortuga á un piano:* III, *de una caña á un diapasón:* IV, *a Dorio ad Phrygium.*

A continuación del Ensayo:

Catalogue des morceaux de musique arabe recueillis et transcrits pour chant, piano et orchestre par F.co Salvador Daniel (*Chez Richault*, editor, Paris)

A) *Chansons mauresques d' Alger*, transcritas para canto y piano con palabra imitadas del texto original.

1.ª *Ma gazelle*, conforme al aire árabe intitulado *Makhlas zeidan.*

2.ª *Heus ed-douro*, modo *Mêia.*

3.° *Chebbou-Chebban*, modo *Lhsain.* Arreglo de este canto, publicado para coro de hombres, tenor, oboe ó flauta y pandereta.

4.ª *Yamina*, sobre el aire *Nouba de l'hsain.*

B) *Chansons mauresques de Tunis*, transcritas para canto y piano con palabras francesas conforme al texto del original:

1.ª *Le ramier*, modo *irâch*

2.ª *Soleima*, modo *zeidan.* Las palabras de este canto son una imitación de las de la última canción de Mourakkich (el viejo) según la traducción del Doctor Ferron (*Femmes arabes avant et aprés l' islamisme.)*

C) *Chansons Kabyles*, transcritas para canto y piano con palabras francesas inspiradas en el texto original:

1.ª *Zohra*, modo *lhsain.*

2.ª *Stamboul.* Compuesta durante la época de la guerra de Crimea por Si Mohammed Saïd ben Ali Cherif.

3.ª *Klaa beni Abbés*, para coro de hombres, tenor á solo, oboe ó flauta y pandereta.

4.ª Otra *canción morisca de Tunez*, modo *Asbein* ó *modus diaboli*, publicada para canto y piano con palabras francesas, en París (*chez Petit ainé*, editor) y en Madrid con palabras españolas por la señora D.ª María del Pilar Sinues de Marco (Salazar, editor, almacenista de S. M., calle de Esparteros. n.° 3.) Arreglada también para coro de tiples, tenores y bajos, piano, violín y pandereta (1).

A continuación, el siguiente anun-

(1) Merece ampliarse el señalamiento hecho por Francisco Salvador en la obra en cuestión. Tengo á la vista la edición de Madrid, que dice:

Al Excmo. Sr. D Ventura de la Vega, Vice-Protector del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

Canción morisca de Tunez, en modo *Asbein*, llamado en la Edad Media, *Diabolus in musica*, y en ritmo *soraj* (compasillo corchea, dos semicorcheas, dos corcheas, dos semicorcheas y tres corcheas hasta el fin de la pieza con acentuación débil en determinados tiempos fuertes y vice-versa) por F. Salvador Daniel Letra francesa traducida del Arabe por Mr. ***, letra española original de la Sra. D.ª María del Pilar Sinués de Marco.—Madrid, M. Salazar.—París, Petit-ainé—Alger Dubos fréres.—Madrid, 1858. Consta de 4 págs. grabadas, y al fin una nota sobre la descomposición rítmica de cada medida del compasillo indicado en dos medidas de $^3/_8$ y una de $^2/_8$

La composición es típica y preciosa. La 1.ª parte compónese sobre la fracción de gama *re, mi, fa, sol sostenido, la* y *si*, y la segunda sobre la fracción *si, do, re sostenido, mi* y *fa.*

cio de obras próximas á publicarse:

1.ª Una colección de cerca 400 canciones moriscas, árabes Kabylas, texto francés versión del original y acompañamiento de piano imitando el ritmo de los instrumentos autófonos usados por los árabes.

2.° Una gran fantasía para orquesta, sobre temas árabes.

3.° La misma fantasía arreglada para piano á 2 y 4 manos.

Tengo noticia de otra composición que ningún biógrafo ha señalado. Es la siguiente:

Messe Africaine, por Salvador Daniel. *E. Repus libraire éditeur rue Bonaparte 70* (París).

Salvador Daniel, publicó además el siguiente *Album de 12 chansons arabes, mauresques et kabyles,* avec *paroles françaises*. Lo inserto porque algunas no aparecen en el Catálogo anterior).

N.° 1.—*L' ange du Désert, vieille chanson des Maures d' Espagne en mode Zeïdan.*
N.° 2.—*Le chant de la Meule, chant kabyle.*
» 3.—*Chebbon—Chebbon, chanson mauresque d' Alger, sur le mode H' Saïn.*
N.° 4.—*Ma Gazelle, chanson mauresque d' Alger sur l' air Maklas Zeïdan.*
N.° 5.—*Klaa—Beni Abbès, chanson kabyle.*
» 6.—*Marguerite, vilanelle en fa d' après une chanson maltaise.*
N.° 7.—*Heuss—ed Douro, chanson mauresque d' Alger sur la mode Meïa.*
N.° 8.—*Le Ramier, chanson mauresque de Tunis sur le mode Irak.*
N.° 9.—*Stamboul, chanson kabyle.*
» 10.—*Soleima, chanson mauresque de Tunis sur le mode Zeïdan.*
11.—*Jansina, chanson mauresque d' Alger sur l' air de la Nouba de l' H' Saïn.*
12.—*Zohra, chanson kabyle sur le mode H' Saïn.*
Chez Richault & C.ie editeurs, 4, Brd. des Italiens, Paris.)

Daniel Balil (Jacinto)

Pianista compositor que falleció en Barcelona en Junio de 1879.

Danijan (Cristóbal)

En la lista de los *Officiales de la Casa de la Reina Cathólica Doña Juana,* redactada en 1498, aparece el nombre de este instrumentista con la calificación de *tañedor de caña* (chirimía.)

Daroca y Velasco (Antonio)

En 1828 fué agraciado con el cargo de profesor de viola de la R. C. de Madrid, en cuya época contaba treinta y nueve años. Hermano del festero D. Victoriano desempeñó la parte de violín primero en todas las funciones en que tomaba parte la capilla de éste.

Murió en Madrid el año 1871.

Daroca y Velasco (Victoriano)

Nació en Madrid el año 1833. Estudió el solfeo con D. Ramón Sardina, el violin con D. Sebastian Dimas y la trompa con D. Pascual Vicente Arche. Desempeñó la parte de este instrumento en las orquestas de ópera de los principales teatros de Madrid y desde el año 1840 se dedicó á ejercer de *festero* ó director de capillas ambulantes de música religiosa.

Falleció en Madrid el día 28 de Noviembre de 1875.

Daroqui (José)

Licenciado, tenor de la ciudad de Valencia, á quien otorga el cabildo de Toledo en 9 Octubre de 1670, la cantidad de 10,200 mrs. «para ayuda (de costas) á la vuelta por haber venido á dar muestra de su voz »

Daunas (Antonio)

Discípulo del P. Boada, maestro de la Escolanía de Montserrat. Profesó el contrabajo y el órgano y compuso varias obras musicales.

Dávila y Páez (Francisco)

Maestro de Capilla de las Descalzas Reales, de Madrid, que al parecer inaugura la cronología de los maestros de dicha Cap hasta su extinción en 1836.

He aquí la referida cronología:

Dávila y Páez (Francisco). Murió el año 1618.
Perez de Velasco (Sebastian)
Diaz Beson (Gabriel)
Martínez Velez (Pedro)
Galán (Cristóbal)
Vaena (Melchor Juan)
Bonet y Paredes (Juan), maestro de Carlos II.
García (Vicente)
San Juan (José)
Picañol (José)
Ripa (Antonio)
Mencia (Manuel)
Gibert y Teixidor (Francisco)
Gisbert (Francisco Javier)

Dávila y Palomares (Martin)

Escribió la letra de la comedia con música *Imposibles vence amor*, pieza compuesta por los años de 1725.

Davoise (Martin) A. C.

Joven profesor de piano y compositor. Estudió aquel instrumento bajo la dirección del maestro Ruiz de Velasco y la composición con el maestro Lozano.

Tiene escritas y se han ejecutado varias obras religiosas, sinfónicas y bailables, entre las primeras un *Miserere*, una *Salve*, un *Motete* á 8 voces, un *Ofertorio*, un *Gradual* á la Virgen del Pilar y otras letrillas y plegarias.

Daza (Esteban) Vid. **Daça (Esteban)**

De Bal de Bieso (Bernardino)

Apellido de un cantorcillo de la capilla flamenca de S. M., á principios del siglo XVII, cuyo apellido, correspondería á la variante ortográfica modernizada Valdevieso ó Valdivieso.

De L' Aulnaye (Francisco Enrique)

Nació en Madrid, de padres franceses, el 7 de Julio de 1739, y conducido joven aun á Francia, hizo brillantes estudios en Versalles donde su padre desempeñaba un empleo. Después de haber terminado sus estudios literarios, se dedicó á la música cuya teoría estudió con pasión. Al fundarse el museo de París, fué uno de sus primeros sócios y poco después su secretario. Tuvo parte en la edición de las obras de J. J. Rousseau, publicadas en 1788 por el abate Brizard, escribiendo excelentes notas en todos los escritos de aquel filósofo concernientes á la música. Su padre le había dejado una fortuna bastante considerable que él disipó en muy poco tiempo; y habiendo escrito en contra de la revolución en algunos folletos que aparecieron en el estranjero, tuvo que ocultarse durante la época del terror, hasta que pasada ésta, pudo volver á la vida activa, poniéndose á merced de los libreros para ganar su subsistencia. Viviendo en el aislamiento más completo, contrajo costumbres y maneras groseras, y acabando por caer en la miseria más absoluta, murió al fin en el hospicio de Sainte-Perrine en Chaillot, en 1830, á la edad de noventa y un año. Entre sus numerosos escritos citaré los que publicó sobre objetos relativos á la música, y cuyos títulos son: — 1.° *Carta sobre un nuevo* Stabat *ejecutado en el concierto espiritual;* París, 1782, in 8.°—2.° *Memoria sobre el arpa nueva de Cousineau;* — idem, — 1782,—en 12.°—3.° *Carta á Dupuis, socio de la Academia de las inscripciones, sobre las nuevas escalas musicales* (En el Diario de los Sábios, Febrero de 1784).—4.° *Memoria sobre un nuevo sistema de notación musical:* con tres láminas. (En la colección del *Museo de París*, número primero, 1785, in 8.°) — 5.° *De la* Saltation *teatral ó indagaciones sobre el origen, progresos y efectos de la pantomima entre los antiguos:* disertación premiada por la academia de inscripciones de París, 1790, en 8.°

Esta última producción es una obra bastante notable por el talento de observación que se descubre en ella.

Delgado (.....)

En el Arch. de la Cat. de Málaga existen las siguientes obras de un maestro de este apellido:

1) *Secuencia del Espíritu Santo*, á 8 (1732).
2) *Dixit Dominus*, salmo.
3) *Beatus vir*, id.
4) *Laudate*, id.

Delgado (Cosme)

Dice Vasconcellos *(Os Mus. portuguezes):* «Célebre cantor portugués del siglo XVII y M. de C. en la Seo ó Cat. de Evora.

«Nació en la villa de Cartuxa. Legó sus composiciones, que eran numerosas, al convento de Espinheiro de la orden de S. Jerónimo, de Lisboa: constaban de *Motetes y Lamentaciones* (1).

«Escribió, también, una obra teórica, intitulada:

Manual de Musica dividido em tres partes, dirigido ao muito alto e esclarecido Principe Cardeal Alberto, Archiduque d' Austria, Regente d' estes Reynos de Portugal».

Delgado (Fray Francisco)

Según el Libro de Profesiones del

(1) Vid. Francisco Galvao Maldonado. *Memorias para la Bibl. portugueza.*

Convento de *Domus Dei* de Aguilera (fol. 66 verso,—Arch hist. Nacional), «en 20 de Junio de 1779 se dió profesión para organista á Fray Francisco Delgado hijo de Simón Delgado y Josefa Sanchez, vecinos de la villa de Frechilla, siendo de edad de 22 años.»

Delgado (Herminia)

De la Habana, organización musical privilegiada, que á los ocho años comenzó sus estudios musicales con la profesora Srta. D.ª Josefa Blanco, terminándolos, después, con D. Serafín Ramirez.

Brilló como pianista de grandes facultades, muriendo prematuramente el 17 de Marzo de 1886, cuando apenas contaba dieciocho años.

Del-Negro (Joaquin Tomás)

Descendiente de una familia de negociantes italianos, establecida en Lisboa desde principios del siglo actual. Enseñado por su padre, Joaquin Miguel Angel Del-Negro, á los siete años tocaba el violín con notoria facilidad tomando parte en conciertos íntimos. Nació Joaquin Tomás Del-Negro en Lisboa, el día 5 de Junio de 1850. Hizo su educación literaria en el Colegio de Ntra. Sra. de la Concepción y perfeccionó la musical en el Conservatorio de Lisboa, dedicándose especialmente á la trompa y al violoncello. Ocupó desde el año 1867 la plaza de primer trompa de la orquesta del teatro de S. Carlos. En Mayo de 1879 estuvo en Madrid tomando parte en los conciertos de la *Unión*. Resentíase la salud de Del-Negro en Madrid y en 1880 regresó á Lisboa, entrando de contramaestre en la banda de música de la Guardia Municipal.

Trasladóse después á Porto poniéndose al frente de algunas empresas de teatros en cuya gestión parece que le sonrie la fortuna en el momento en que escribo estas líneas (1896).

Denasa Donnini (Juan)

Pbro. tomó posesión del magisterio de Cap. de la Cat. de Albarracin en 11 de Diciembre de 1760, y marchó á Berlanga en 1763.

Deuche y Aguado (Juan)

Licenciado, puntador y contador de la R. Cap. en 1647.

Depanis (Juan)

Hijo de padres italianos, nació en Bilbao el 22 de Julio de 1823. Murió en Turin el 11 de Noviembre de 1889. Fué uno de los mas inteligentes y cultos empresarios italianos. Su gestión en el Teatro Real de Turin se recuerda con elogio. Como Filippi fué el apóstol de Wagner en Italia, si éste con la pluma, Depanis, con los medios de que disponía, realizó lo que entonces se llamaban las ilusiones y las quimeras del simpático crítico. Depanis supo infundir en su hijo José el amor por el arte verdadero, sério y elevado.

Depanis fué, en una palabra, el tipo rarísimo del empresario teatral artista.

Despuig (Guillermo)

Es probable que este apellido fuera el real y verdadero del antiguo tratadista llamado Guillermo de Podio. Vid. este apellido.

Desulacar (Pedro)

En la Lista de la compañía de Antonio Escamilla, perteneciente al año de 1663 aparece entre los *músicos* el nombre de este artista, al lado de Marcos Gracés Capiscol, Gaspar Real, José Melocotón, Carrasco y Diego Carrillo.

Deus (Fray Antonio da Madre de)

«Formó parte de la Capilla de Juan IV y á la muerte de este príncipe, en 1656, se encargó de la dirección de la Cap. de D. Alfonso VI.

«Su actividad artística comprende los años 1620 y 1660.

«Era natural de Lisboa.

«Existían sus composiciones en la Biblioteca musical de D. Juan IV (Vasconcellos, *Os mus. portuguezes.*)

Deus (Fray Felipe da Madre de)

«Natural de Lisboa y religioso de la Orden mercedaria, cuyo hábito vistió en España.

«Hallándose en Portugal durante el reinado de D. Juan IV, fué acogido con el mayor agrado por este simpático príncipe.

«D. Alfonso VI, su hijo, distinguió con igual consideración á tan distinguido contrapuntista, nombrándole director de música de su real cámara.

«Escribió para el teatro real muchos *Tonos* (1) á 4 voces, gran parte de los cuales se conservaban en la Biblioteca Real de música.

«D. Francisco Manuel de Mello (2) menciona los siguientes:

1) Tono 3.°: *Desengáñate morena.*
2) Tono 4.°: *Madama, vuestros ojuelos.*
3) Tono 9.°: *En los floridos albores*
4) Tono 10.°: *Ala el palenque galanes.*
5) Tono 18.°: *¡Ah Señores!*
6) Tono 17.°: *Rayaba el sol por las cumbres.*
7) Tono 19.°: *¿Quién es aquélla Diana?*
8) Tono 23.°: *Yo soy viejo, y no veo nada.*»

Desvernine (Pablo)

Hijo de Pedro Emilio, comerciante francés establecido en la Habana, y de D.ª Adela Legrás, de Nueva-York, nació en la capital de Cuba el mes de Agosto de 1823.

Su madre le enseñó los primeros rudimentos de la música y el profesor Cocco los primeros de violín. Dejó mas tarde el violín para empezar el piano estudiando primeramente el mecanismo de este instrumento con un profesor aleman establecido en la Habana, llamado Winckler y después, en 1832 con Edelmann. A los trece años exibióse al público en un concierto, tomó lecciones de acompañamiento con el violinista Seitz y de arpa con Virginia Pardi.

En 1840 por indicación de Edelmann marchó á París poniéndose bajo la dirección de Kalkbrenner en cuya clase ocupó muy pronto el primer puesto. Siguió un curso de harmonía con Dourlen y recibió lecciones de estilo de Talberg, que le distinguió con la más íntima y cordial amistad.

Dióse á conocer en la Sala Pleyel, de París, é invitado, al poco tiempo, por la colonia española de aquella capital, pasó Desvernine á Madrid en el invierno de 1846, donde combinó en el teatro del Circo dos conciertos en unión de Fernando Arizti, que fueron dos grandes triunfos.

Poco después alternando con el pianista Prudent tomó parte en un concierto que dió á la reina D.ª Isabel II, el general Narvaez. Con este motivo fué invitado á tocar en palacio al mismo tiempo que el violinista Ole-Bull Allí fué condecorado con la cruz de Cárlos III recibiendo de manos de la misma soberana un anillo de brillantes.

En 1847 volvió á París haciéndose oir en un concierto público que le valió una calurosa felicitación de Kalkbrenner. En el mismo año regresó Desvernine á su patria donde le aguardaba el entusiasmo de sus conciudadanos. Fué festejado en la Habana, en Matanzas, en todas partes, especialmente en el concierto que combinó con la arpista Srta. Pardi y el pianista Miró.

En unión de Bottesini, que comenzaba su carrera triunfal y del violinista Arditi, realizó otra excursión á Matanzas emprendiendo á continuación los tres artistas una *tournée* por Nueva-York, Orleans, San Luis, Cincinati, Filadelfia y otros centros importantes. Por último volvió á la Habana donde casó y se estableció definitivamente. Desde 1849 hasta 1869, en cuya fecha marchó por segunda vez á los Estados Unidos, ejerció el profesorado en la Habana.

Compuso varias piezas de piano en el género brillante, de las cuales sólo se han publicado:

1) *Estudio*, editado en París.
2) *Serenata* para canto y piano, letra del poeta cubano Mendive.
3) *Capricho* sobre la canción cubana *La Bayamesa*, dedicado á Fernando Arizti.
4) Tres *Fantasías* para piano sobre *Norma*, *Lucía* y *Puritani*.

Desempeñó durante algún tiempo la plaza de organista de San Felipe, en cuya época publicó también una *Revista musical artístico-literaria é ilustrada*, cuyo primer número apareción el 15 de Febrero de 1856.

Desde 1869 se estableció en Nueva-York donde se proporcionó con su talento una cómoda posición.

Pablo Desvernine según justa opinión de D. Serafín Ramirez (Vid. *La*

(1) Estos *Tonos*, dice Vasconcellos en una nota á la presente biografía, copiada de su Dic. *Os mus. portuguezes*, eran canciones á dos ó más voces, que los italianos llaman *Madrigali*, etc. El *Tono* es de origen español, y su estilo difiere esencialmente del madrigal italiano y de los modelos que dejaron los *madrigalistas* citados á continuación por Vasconcellos. (Leo, Durante, Marenzio y Casella.)

(2) *Obras métricas*, Avena de Terpsichore.

Habana artística, de cuyo libro extracto estas noticias) «es un pianista sumamente delicado y correcto», cualidades que debe además de su organización, á sus múltiples conocimientos en la teórica y en la práctica de su arte.

Entre sus numerosas discípulas se distinguieron Isabel Mendiola y la marquesa de Valero-Urrias, y entre sus discípulos D. Adolfo Quesada, D. Ernesto Edelmann, D. José Morales y otros. Le cabe la honra de haber conducido desde sus primeros pasos al insigne pianista Eddie Mac Dowell.

Deville (Celia)

Hermana de D.ª Ursula y de Doña Matilde, y asi mismo cantante aficionada, que perteneció á la sección de música del Liceo Artístico y Literario, de la Habana.

Deville de Cay (Matilde)

Hermana de D.ª Ursula y tambien cantante aficionada distinguida.

Deville de Miró (Ursula)

De Matanzas, aficionada distinguida que se exibió raras veces pero con aplauso, cantando óperas como artista consumada. Casó con el pianista español D. José Miró. Viuda de este malogrado artista, dedicóse algunos años á la enseñanza del canto.

Deza de la Cueva Durán (Jerónimo) Vid. **Cueva Durán (Jerónimo)**

Diago (Manuela)

De la Habana, pianista aficionada que gozó años atrás de algún renombre.

Diamante (Juan Bautista)

Fecundo poeta dramático de la segunda mitad del siglo XVII, natural de Castilla, según Barbosa Machado *(Bib. Lusitana*, tomo II, Lisboa, 1747.

Escribió los libretos de zarzuela:

Jupiter y Semele
Lides de amor y desden.
Zarzuela del *Nacimiento de Cristo.*

Diana (Manuel Juan)

Publicó:

Memoria histórico artística del Teatro Real de Madrid. Madrid, imp. Nacional, 1850, *un vol. en* 4.º

Fué escrita de orden de la Junta Directiva del Teatro Real, el mismo año de su inauguración.

Contiene la descripción del edificio y otros detalles históricos. Siguió al pié de la letra los apuntes inéditos que escribió en el año 1785 el Corregidor de Madrid, D. José Antonio de Armona y Murga. Es obra curiosa á pesar de los muchos errores que contiene.

Dias (Antonio)

Licenciado, presbítero y cantor de la Cat. de Segorbe. Ingresó de infantillo, «por ser muy útil y necesario para la Capilla y muy hábil y diestro en la música, según relación del Maestro de Capilla Li.do Miguel Monjín y Panzano», en Marzo de 1683; fué admitido de tenor con todos los emolumentos que ganaban los demás músicos en 19 Mayo de 1695; erigiéronle Capellanía (para todos los empleos que le ordenase el Cabildo) en 9 Abril de 1696, y por último, fué censor en varias oposiciones de cantores y suplió la Chantría en la vacante de Mosen Mateo Peñalba y D. Vicente Selma. En 4 de Noviembre de 1733 fíjanse edictos para proveer la vacante de tenor de primer coro por haber fallecido D. Antonio Dias. Le sucedió Mosen Juan B.ª Ripoll.

Dias (Diego)

«Maestro de la Cat. de Evora, donde estudió música en la escuela de la capilla.

» Nació en Crato (Alemtejo).

» Dejó varias composiciones que deben conservarse en el *Cartorio* de dicha Catedral.» (Vasconcellos, *Os mus. portuguezes.)*

Dias (Gaspar)

Cantorcillo de la capilla flamenca de Su Magestad; fué recibido en 26 de Enero de 1601. *(Arch del Palacio Real.)*

Dias Chaves (Juan)

«Artista citado por Villela da Silva (1)—dice—Vasconcellos, *(Os mus.*

(1) *Observaçoes criticas* sobre algunos artículos del Ensaio estatistico do reino de Portugal

portuguezes) — que le da el título vago de instrumentista, censurando á Balbi por haber omitido en su *Ensaio* el esclarecimiento debido á un artista tan distinguido como éste.

»Pertenece á la primera mitad de este siglo (1820).»

Dias Patricio (Alvaro)

Publicó:

Novissimo e completo Manual de Dança. Tratado theorico e pratico das danças de sociedade. Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1888, in 8.°

Dias Velasco (Nicolás)

Habla Vasconcellos (1).

«Músico portugués al servicio de Felipe IV de España á mediados del siglo XVII.

«Publicó:

«Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección y se muestra ser instrumento perfecto y abundantísimo. Nápoles, por Egidio Longo, 1640, en 4.°»

Habla Soriano Fuertes (2).

«Don Nicolás Diaz de Velasco, profesor de música al servicio del rey Felipe IV, en 1640, publicó en Nápoles su sistema (?) de cifras para la guitarra bajo el nombre de: *Nuevo modo de cifras, para tañer la guitarra con variedad y perfección.*»

Vid. los esclarecimientos oportunos sobre este autor y, especialmente, sobre sus verdaderos apellidos en el artículo: *Doizi de Velasco (Nicolás)*, cuyo primer apellido he visto ortografiado de tres maneras: Doyzi, Doici, Doysi.

Dias de Vilhena (Diego)

Dice Vasconcellos: «Maestro de la Cat. de Evora y uno de los más hábiles contrapuntistas que hubo en Portugal Estudió con Antonio Pinheiro y no es de admirar que de una escuela tan celebrada viniese un músico tan distinguido. Nació á mediados del siglo XVI y falleció en 1617. Además de muchas composiciones sacras que existían en la Biblioteca musical de D. Juan IV, dejó un libro Ms. con el título:

Arte de Cantochao para principiantes. Ms. en 4.°

Diaz (Alonso)

Cantor de la Cat. de Toledo en 1629.

Diaz (Antón)

Capellán de coro de la iglesia mayor de la villa de Osuna, y cantor contrabajo de la Cap. del Santo Sepulcro de dicha villa por los años de 1577. Vid. *Bosquejo biográfico de D. Juan Téllez Girón, IV Conde de Ureña*, pág. 50.

Diaz (Cristóbal)

Natural de la villa de Sonseca (Toledo), fué admitido seise de la Catedral de Toledo en 28 Enero de 1623.

Diaz (Francisco)

Actor de *cantado* que en 1791 funcionaba en el teatro de Zaragoza.

Diaz (Francisco)

Maestro organero. En 9 de Marzo de 1771 el cabildo de la Cat. de Toledo le otorga un libramiento á cuenta de la composición grande que está haciendo en el órgano que mira á la nave de San Pedro. En 1776 se libran al mismo varias cantidades «por la obra que ha ejecutado en los órganos de enfrente de la Capilla de San Pedro, de Leones y otras composturas en los demás (órganos) de esta Iglesia».

Diaz (Francisco)

Publicó:

Directorium rituale pro cantoribus, ad usum fratrum minorum totius ordinis S. P. N. S. Francisci... Matriti, 1712, un vol. en fol.

Diaz (Francisco) A. C.

Guitarrista llamado *Paco el de Lucena*. Ha dado conciertos en el extranjero y en las principales poblaciones de España, obteniendo nombradía.

Diaz (Gregorio)

«Publicó:

Diálogo crítico reflexivo entre Amphion y Orpheo, *sobre el estado en que* se halla la profesión de la Música en *España, y principalmente* sobre algunos méthodos que han querido *introducir* en ella ciertos Profesores, que por acreditar un *hipótesis* han venido á caer en el abismo de la confusión y queriendo sostenerlos,

e Algarves, publicado en París por Adriano Balbi. Lisboa, imprenta real, 1828, en 4.°, página 126, artículo: *Musica*

(1) Vid *Os Mus. Portuguezes.*

(2) Vid *Hist. de la Música española*, tomo III, págs. 186 y 187.

á impulsos de su tenacidad, han hecho *tema* lo que pretenden *sistema*. Dálo á luz, del Mundo un espíritu del otro que oyó esta conversación. Por mano de su amigo Don Gregorio Diaz. Madrid, Mayoral, 1765, en 8.°

Como los opúsculos de Roel del Rio, *(Reparos músicos)*, de Bruguera y Morreras, *(Carta apologética)* y otros, versa el de Gregorio Diaz sobre la polémica que provocó la *Llave de la Modulación* del P. Soler. (Vid. *P. Fray Antonio Soler)*.

Diaz (P. Fray Gregorio)

Cantor del convento del Cármen calzado de Madrid, por el año 1794.

Diaz (Hilario)

En el Arch. de la Cat. de Tarazona se conservan obras de un maestro de este apellido.

Diaz (Juan)

Vecino de Pamplona que fué á Toledo á oponerse á una plaza «que esta vaca»: en 28 de Agosto de 1607 el cabildo le otorga una carta de pago «para ayuda á los gastos de su camino».

Diaz (Lope)

Capellán cantor. El cabildo de Málaga en 26 de Marzo de 1504, dá posesión de la capellanía de coro que disfrutaba Lope Diaz al cantor Gonzalo de Aroche.

Diaz (Matías Antonio)

Presbítero. Tomó posesión del magisterio de la Cat. de Albarracín en 11 de Noviembre de 1670. Se ignora si murió allí ó hizo dejación de la plaza. Su sucesor tomó posesión en 3 de Febrero de 1742.

Diaz (Rodrigo)

«Se compró un libro de canto de organo de Rodrigo diaz clérigo el qual se abinio por los señores obrero e quintanapalla por quatro mill e quinientos mrs. e por quel libro no estaba acabado dieronsele los tres mill mrs. e los restantes se le an de dar quando lo de acabado. Este libro se entregó a *lagarto como maestro de cantoria* de la dicha sancta yglesia.» (Vid. *Lib. de gastos de 1596, del Arch. que fué de la O. y F. de la Cat. de Toledo)*.

Diaz de Montoya (Fernando)

Publicó:

Aquí comienza una muy graciosa ensalada para la Noche de Navidad y para las otras solemnidades de la Pascua. En la qual se contienen muchas cosas tocantes á este propósito. Compuesta por..... Y agora nuevamente impresa por su original, en Sevilla año de 1603.—Papel de 4 hojas en 4.° á 2 cols sin pié de imprenta.

Contiene: la *Ensalada* aludida: una *Canción* con su correspondiente *Deshecha* Luego: *Villancico* al tono de *Montesina era la garza: Villancico á una Missa nueva*, y otra letra espiritual con 5 coplas.

Diaz de Toledo (Alonso)

Cantor de la Cat. de Toledo en 1601.

Diaz de Villa (Juan)

Fundidor de campanas. Figurá en cuentas del año 1563 pertenecientes al Cabildo de la Cat. de Leon.

Diaz del Aguila (Alfonso)

«En 24 de Febrero de 1696 se libraron á los opositores que concurrieron á las rraciones de sochantre y socapiscol y plazas de salmista que estaban vacas en esta sancta yglesia (de Toledo) 3,100 reales de vellon..... repartidas en esta forma:

A *Alfonso Diaz del Aguila*, colexial ynfante que ha sido 5,100 mrs.

A *Mateo Fernández Caballero*, de Guadalupe, 3,400.

A *Miguel Francisco de Cuellar*, de Ciudad Real, 3,400.

A *Hipólito Ruiz Solano* de Córdoba, 6,800

A *Joseph de Luque*, 9,350.

A *Francisco Elies* de Cuenca, 6,800.

A *Francisco Palencia*, de Granada, 6,800.

A *Gregorio de Montes*, de Segovia, 6,800.

A D. *Antonio Lorente*, de Palencia, 6,800.

A *Juan Antonio Vesperinas*, de Leon, 6,800.

A *Pedro Labes*, de Burgos, 9,350.

A *Miguel de Guisada*, de Baeza, 6,800.

A *Lorenzo Ginart*, de Madrid, 3,400.

A *Diego Jacinto de Muro*, de Jaen, 6,800.

A *Alonso Gonzalez de Aguilar* 3,400.

A *Juan de Laina*, de Sigüenza, 3,400.

A *Bartolomé de Ortega*, 3,400.

A *Joseph Lozano*, de Alcalá, 6,800.

(Vid. *Lib. de gastos del año 1696, fol. 132*).

Diaz del Valle y de la Puerta (Lázaro)

Cronista general del Reino, nació en Leon en uno de los primeros dias de Abril de 1600. Siendo de tierna edad pasó á la corte y por su excelente voz *(era caponcillo*, dice en la dedicatoria de una de sus obras), fué admitido de alumno en el Colegio de la Real Capilla, donde estudió música con tal aprovechamiento que no tardó en obtener plaza de cantor, siendo después promovido al magisterio de la Real Capilla, como se lee en el *Libro de Acuerdos* del Monasterio de monjas de Santa María de Carvajal de León, del cual fué insigne bienhechor, y donde se le llama expresamente «cronista de S. M. y maestro de su Real Capilla». (Vid. para más detalles la biografía de Diaz del Valle escrita por D. Juan L. Castrillón, Pbro., León, Sept. de 1887).

Escribió un libro en el cual se hallan curiosas noticias sobre Felipe IV y sus composiciones, sobre Mateo Romero (maestro Capitán) y otros artistas de la R. C. y sobre unos «*Ejemplares que D. Lázaro Diaz del Valle y de la Puerta, cantor de la Real Capilla de S. M., pretendiente de una canongía, que está vacante en la santa iglesia de Granada*, dá de algunas dignidades eclesiásticas, en que han sido constituídos varones que han profesado en servicio de los señores reyes de las Españas, la nobilísima y liberal arte de la cristiana música, su primera profesión. Son estos:

D. *Martín Bilches*, obispo de Avila.

D. *Alonso Vazquez Acuña*, obispo de Mondoñedo y Jaen.

El licenciado *Martín de Herrera*, capellán de los Reyes nuevos de Toledo.

El licenciado *Diego del Castillo*, organista-capellan de banco.

El licenciado *Sebastian Martinez*, id.

El licenciado *Márco Romero*, capellan de honor y de los Reyes Nuevos de Toledo, y grefier de la Cabeza del Turón.

El doctor *Puelles*, abad en Cerdeña.

El licenciado *Argues*, capellan de banco.

El licenciado *Luis Onguero*, id.

El licenciado *Pêdro Sanchez*, canónigo de Orihuela.

El licenciado *Juan Aguado*, racionero en Málaga.

El licenciado D. *Alejandro Parenti*, capellán de altar, de voz, de contrabajo, sirvió al rey D. Felipe IV, que le dió una canongía en Vergeven, siete leguas de Milan, su patria, año de 1600

Seglares.—D. *Enrique Bothler*, músico de vihuela y arco, gentil-hombre de la casa de S. M.—D *Francisco Clavijo*, organista de la Real Capilla del señor rey D. Felipe IV, es gentilhombre de la real casa, y asimismo el dicho pretendiente D. *Lázaro* es cronista de S. M. en estos reinos de Castilla y de Leon.»

El testamento bajo que falleció, le otorgó D. Lázaro en Madrid á 26 de Febrero de 1669, hallándose á la sazón enfermo de tal gravedad que no le fué posible firmar.

La obra á que se refiere el texto parece ser la titulada *Nobleza en sangre y heroicas virtudes del rey nuestro señor Felipe IV*, con iluminaciones, 1 vol.

En los *Avisos* de Barrionuevo hallo dos noticias referentes al personaje de que se trata aquí:

«A un músico capón del Rey, que se llama *D. Lázaro del Valle*, le han retoñado los geni..., y está tan gozoso, que los enseña á todos. Lo que es por curiosidad no puedo dejar de verlos, cosa de que los cap... todos estan muy gozosos, no perdiendo ninguno las esperanzas de verse algun día hombre hecho y derecho» (*Avisos de D. Jerónimo Barrionuevo, Carta LXXII, Madrid y Junio 26 de 1655*).

«Tres músicos de la Capilla Real dos tiples caponcillos; el uno *Lázaro* y el otro *Bartolomé*, los mejores que había, naturales de Galicia y un tenor que habian traido de Cuenca, se han ido á Portugal. Faltan desde el lunes 11 de este, llamados del Rebelde á instancia de D. Felipe de la Cruz (Vid. este apellido), que, como avisé, se fué allá.» (Vid. *Avisos de*

D. Jerónimo Barrionuevo, Carta CL, Madrid 13 de Octubre de 1655).

Diaz Albertini y Urioste (Rafael)

Nació en la Habana el día 13 de Agosto de 1867. Desde sus mas tiernos años se reveló en él un talento excepcional. Gottschalk, Espadero, Arizti, Saumell, Prune y otros artistas que frecuentaban la casa donde crecia aquel niño de tanto porvenir, admiraban su precocidad y le aplaudían al oirle ejecutar en su pequeño violin, obsequio de Gottschalk, preciosas melodías sin conocer el mecanismo del instrumento,

A mediados de 1865 empezó su educación musical bajo la dirección del distinguido profesor madrileño D. Anselmo López, que en poco tiempo alcanzó brillantes resultados pero cuya educación hubo de abandonar por motivos de salud entregando el aventajado discípulo al Sr. Wander-Gucht, violinista belga.

Hizo un viaje á los Estados Unidos acompañándole en un concierto público tres distinguidos artistas, Posnianki, Hoffmann, y Alard (violoncello), que quedaron maravillados al oir interpretar al niño concertista uno de los más difíciles cuartetos de Haydn.

De los Estados Unidos volvió Diaz Albertini á la Habana pasando al poco tiempo á Cadiz á fines del año 1863. A su llegada dió un concierto en la Academia Filarmónica de Santa Cecilia que le valió ser festejado con verdaderas aclamaciones. De Cadiz pasó á Paris siendo presentado por White á M. Alard que no tardó en reconocer que una mano muy diestra había guiado en la Habana al joven violinista Los sucesos de 1877 obligáronle á salir en unión de su familia con dirección á Inglaterra. Allí tomó lecciones del violinista Ries quien encantado de su talento lo presentó á Sivori á Joachim y otras celebridades.

En Septiembre del 1871 vuelve á París, entra en el Conservatorio en Octubre del mismo año y en Julio del año siguiente obtiene el primer accesit. En 26 de Julio de 1873 obtiene segundo premio y el primero en Julio de 1875.

En 1879 regresó á su patria donde permaneció dos años. Pasó en Paris diez años desde 1881 á 1891, regresando á la capital francesa después de innumerables viajes artísticos á las provincias de Francia, á Alemania, á Holanda, étc.

Diaz Albertini, ha fijado, después, su residencia en la Habana, punto de partida para realizar periodicamente las excursiones artísticas que toda Europa conoce y ha aplaudido con verdadero entusiasmo.

Diaz Beson (Gabriel) (1)

«Gabriel Dias *(sic)* Besson, maestro de capilla del convento de carmelitas descalzos de Madrid, hácia mediados del siglo XVII. El catálogo de la Biblioteca del rey de Portugal Juan IV, indica un tratado de composición de este autor, pero no menciona si fué impreso.» (Fétis).

«Dias, *(sic)*, compositor portugués del siglo XVII. Es muy poco lo que se sabe de la vida de este fecundo maestro. M. Soriano Fuertes *(Hist. de la Mús. española*, t. II, pág. 185), dice que primeramente desempeñó el cargo de cantor de la capilla de Felipe IV y después el de maestro de capilla del convento *de las Franciscanas descalzas* (2) de Madrid. Este convento fué fundado por D.ª Juana de Austria, hermana de Felipe II y viuda del infante D. Juan de Portugal. No tendría nada de extraño que Gabriel Dias hubiese pasado á España (3) destinado al servicio de la viuda del infante, porque es el caso de muchos músicos portugueses que abandonaron su patria durante la dominación española dirigiéndose á España, en cuya nación eran bien acogidos y hallaban ventajosas colocaciones. En el catálogo de la Biblioteca musical de D. Juan IV menciónase una gran cantidad de música religiosa de Gabriel Dias. Solamente de *Villancicos*, género favórito de los músicos portugueses y españoles, aparece el nombre de Dias como autor de un número de composiciones tales en aquel género que no bajan de 497, y además muchos *Motetes*, *Misas*, etc. El músico llamado Fran-

(1) Ortografío el nombre de este maestro conforme á los documentos que he visto.
(2) *Sic;* querrá decir de las Descalzas reales.
(3) Habla Vasconcellos.

cisco de Santiago y Dias aparecen en el citado catálogo como compositores de casi la mitad de los innumerables *Villancicos, que contiene, ¡1071! nada menos,* de los cuales 574 pertenecen á Santiago,» (y 497, como queda dicho, á Dias) (Pougin, *Supplément;* papeleta bio-bibliográfica comunicada á dicho autor por Vasconcellos, en época posterior á la edición de *Os Musicos portuguezes).*

»Díaz ó Diez, (D. Gabriel): erudítsimo maestro de capilla y canónigo de la iglesia colegial de Lerma en 1616, autor de las letras y villancicos que se cantaron la noche de Navidad del citado año en el convento de San Blas de la referida villa, por las monjas dominicas, excelentes conocedoras de la Música.» *(Ensayo de una Bib de libros raros,* etc., t. II, col. 798).

Más noticias. En la lista de *cantorçillos* que inserta Vander Straeten en la segunda parte del tomo octavo *(Les musiciens Néerlandais en Espagne)* de su obra *La Musique aux Pays-Bas*, aparece el nombre de este autor en estos términos: *Gaspar Dias fué recibido en 26* (1) *del dicho año (1601)* y también entre los *cantorcillos* de la *Lista de las personas de la Capilla Flamenca de Su Magestad que han tenido el tercio primero deste presente año de 1608*, en cuya lista figura *Matheo Romero, maestro de capilla.*»

Extracto de los libros capitulares de la Cat. de Córdoba, todo lo que tiene relación con el maestro Diaz.

Por dejación de Juan de Riscos, maestro de capilla de la catedral de Córdoba, cuyo magisterio desempeñó desde 27 de Febrero de 1612 hasta fines de 1617 en que ganó el de la Cat de Toledo, sirvió interinamente dicho magisterio el maestro Nuño González, (desde 15 de Enero de 1618) hasta que Juan de Montiel, natural de Ecija, fué nombrado por oposición en 21 de Agosto de dicho año. Vivió hasta el de 1651 Según un acuerdo de 16 de Noviembre de 1621, Gabriel Diaz disfrutó una capellanía de Santa Inés, desde la toma de posesión del magisterio (no se consigna la fecha) como sucesor de Montiel. «Sirvió, aunque con alguna interrupción, ocasionada por un viaje que hizo á Madrid, hasta Mayo de 1637. En lugar de Gabriel Diaz, y viviendo todavía Montiel, el Cabildo eligió para el magisterio á D. Francisco Humanes, que lo era de la Cat. de Cádiz».

Aclarando cronológicamente todas estas noticias resulta, que el maestro Gabriel Diaz fué recibido cantorcillo de la capilla flamenca en 1601: que en 1616 era maestro de capilla y canónigo de la Iglesia Colegial de Lerma; y, en fin, que en 1637 había hecho dejación del magisterio de Córdoba, pasando, sin duda, desde Córdoba á desempeñar el de la capilla de las Descalzas Reales de Madrid.

En alguna parte he leído que escribió un *Compendio de Música*. Es autor de algunos *Tonos* del libro Ms. titulado, *Tonos Castellanos*, perteneciente á la Biblioteca de Medinaceli.

Para terminar insertaré una curiosísima *Relación* (2) en la cual actúa de juez en unas oposiciones nuestro Diaz Beson.

Dice así:

«*Relación del Concurso que se hizo para elegir Maestro de Capilla en la Real de Granada en Septiembre del año 1631 por mandato del Señor Patriarca.*

«A los primeros de Septiembre de este año de 1631 se cumplieron los edictos con que fueron llamados (los opositores) por sesenta dias: siendo Juez de la dicha oposición Gabriel Diaz Beson, maestro de Capilla y capellan de Sta. Inés de la Iglesia mayor de la Ciudad de Córdoba, por hallarse el dicho Maestro en aquella sazón en Granada. El Cabildo de la R. C por diputación pidió al dicho Gabriel Diaz Besón corriese por su cuenta el examen de los Maestros, que fueron los siguientes:

Francisco Humanes, Maestro de Capilla de la Iglesia Mayor de Cádiz.

Juan de Villalobos, Maestro de Capilla de la Iglesia Mayor de Guadix.

Antonio de Paz, Maestro de Cap. de la Iglesia Mayor de Almeria.

Simón Merino, Maestro de Cap. de la Iglesia Mayor de Alicante.

(1) No dice el mes.

(2) Arch. de la Real Cap., Leg. 15, ant.: 82 moderno: cuad. 3.

Felipe de la Cruz, portugués, asistente en Sevilla, sin puesto.

Juan Suarez, asistente en Toledo, sin puesto.

Duraron seis dias los dichos concursos.

«El primer día que fué á 3 de Septiembre,..... el Juez comenzó á pedirles hechasen contrapunto sobre canto llano, sobre contrabajo de compás mayor y compasillo, y asimismo sobre Tiple, haciendo cada cosa que se pedia por antigüedad.—Más se les pidió echasen contrapunto á proporción mayor, haciendo el canto llano tres semibreves al compás.—Más se les pidió cada puesto de canto llano valiese las tres semibreves de la dicha proporción. Mas el dicho Juez les pidió echasen sobre doce puntos de canto llano contrapuesto, con advertencia que la solfa del contrapunto sobre contrabajo se trocase, el contrapunto abajo y el canto llano arriba, sin que de ninguna manera se mudase un solo punto, así del canto llano como del contrapunto, por parecerle al dicho Juez era esto importante para la composición y pasos trocados, así de los de imitación como de los de galanteria. Y para abrirles el camino, el dicho Juez lo hizo primero. Más se les pidió echasen contrapunto de canto de órgano de todas suertes, compasillo y compás mayor, semibreves, mínimas y semínimas, las seis qui altera (sic. por *sexquialtera*). Más se les pidió que echasen sobre canto llano algunas fugas, si bien se debe advertir, que las fugas de cualquiera disyunta que sean hacen muy mala vecindad á la verdad de la composición y compostura de las voces por los golpes de sextas *unisonus* impertinentes con todo eso.

«El concurso de este primer día se quedó en este punto.

«Jueves 4 del dicho mes y segundo de concurso... el dicho Juez sobre un duo de tiple y contralto pidió una tercera voz y habiéndola echado de bajetes á todos los seis maestros se les pidió sobre el mismo duo señalasen una voz con la mano y cantasen otra con la voz, haciendo el dicho duo cuatro.—Más se les pidió sobre el tiple del mismo duo señalasen una voz por la mano, cantar en otra y desentonasen otra, haciéndola (á) quatro voces: y para dar á entender estas dos habilidades postreras, las hizo primeramente el Juez.—Más se les pidió sobre un tres hechasen la voz que faltaba &. El concurso de este segundo día se quedó en este punto.

«Viernes 5 del dicho mes... el dicho Juez volvió un tres del Maestro Guerrero y pidió hechasen los dicho Maestros una quarta voz... con advertencia que la dicha quarta voz había de ser con imitación, haciendo fuga el primer contrapunto que acompaña á la voz primera que entra del tres.» (En el original de la relación aparece como ejemplo un *tercio* de Morales) «No parezca á los de la facultad que esto es muy fácil, si bien es verdad que los Maestros ó los mas de ellos que tratan de esta peste y destrucción de compositores, que llaman de habilidades ó por mejor decir de ignorancias espanta-villanos, pues cuando en la *composición* que se ve de los Maestros que más tratan de ellas, es vergüenza lo poco que tienen entendido los preceptos de la facultad; pues por lo escrito se ve, que si en lo pensado no saben poner las voces, ni dar el complemento que á la dicha composición es menester, como lo han de repente y en particular esto de las terceras y cuartas voces tan esenciales para la composición, pues todas las demás se habían de dejar y no usar, las tienen sacadas todos los treses de las obras de Morales, Guerrero, Palestina *(sic)*, Vitoria *(sic)* y otros libros á este modo que por no cansar no refiero. Los autores que en las Iglesias de España se cantan y ejercitan sin atreverse á sacar otros muchos libros extranjeros que hay de excelentes Maestros, de lo que en la verdad de la composición se refiere, por hallarse mejor en (¿con?) el breviario de su aldea: y siendo esto así debian los dichos Maestros, supuesto que las llegan á estudiar tan de propósito fuesen estas dichas terceras y quartas voces con alguna sustancia, y no solo contentarse con tapar agujeros.» «Estas razones dijo el dicho Juez á los maestros en la ocasión que les pidió este modo de cuarta voz, despues de no haber cumplido ninguno con la dicha petición, de manera que el dicho Juez la hechó para dar á enten-

der esto se podia hacer. Lo cierto es que de repente nadie lo hará bien. Tras esto se les pidió rigiesen y metiesen las voces, y para ello el dicho Juez volvió un cuatro y les dijo «que advirtiesen que allí habian de cantar quatro voces, pero que en llegando cada voz de las quatro á qualquier pausa habia de callar, aunque (la pausa) fuese de media hora, que el Maestro la volviese á meter señalándola con la mano, habilidad que alguna vez no tiene arte con las dos que Dios les dió:» «el Juez hizo esta habilidad para darla mejor á entender... Después de haber hecho todos los seis Maestros estas cosas, el dicho Juez les dijo, se pidiesen unos á otros las habilidades que cada uno quisiese con lo qual empezaron su batalla, que no fué de poco ruido.

«El Maestro de Capilla de Cadiz pidió (ejercitó) sobre un tres haciendo el primero señalando una voz del tres por la mano, otra del mismo tres señalándole en el libro con la otra mano, y otra del mismo tres desentonada, cantando el la quarta voz, y no lo hizo mal. Al fin mejor que los demás.

«El Maestro de Capilla de Guadix pidió su habilidad y fué haciéndola primero muy mal (¡bendito sea Dios!) sobre un tiple de canto de órgano, dos desentonadas cantando él otra voz, haciendo la dicha voz á quatro. Esta habilidad hizo lindamente, y mejor que el que la pidió, el maestro de capilla de Alicante.

«El de Almería pidió su habilidad haciéndola primero, que fué regir callando, y el Juez preguntaba algunas veces ¿donde va tal voz? y qual vez acertaba y qual vez no: cuando estaba mas descuidado el Juez le dijo levantase en voz las voces, y esto se hizo dificultosamente, cosa impertinente.

«El maestro de Alicante pidió su habilidad haciéndole primero, que fué trocar las voces de un tres las bajas á la superior y las altas á la inferior...

«El maestro de capilla portugués, sin puesto, pidió una fuga en quarta sobre una voz de canto de órgano, haciéndola él primero, si bien mal: y los demás le siguieron de la misma manera.

«El Maestro Juan Suárez, sin puesto, pidió su habilidad haciéndola primero, que fué sobre un tiple de canto de órgano echar un paso forzado, siendo la *fuerza* el mismo tiple cantándole al revés: no pareció mal. Con esto cesó el tercer dia de concurso, y todo lo tocante á habilidades.

«Al dicho Juez le pareció estando tan cerca la Fiesta de N.ª S.ª de Septiembre, que las vísperas de dicha fiesta las solemnizaran entre todos los dichos seis Maestros, para lo cual se les repartieron los Salmos y *Magnificat*, á cada uno el suyo, diciéndoles (los) hiciesen á coros conforme á la capacidad de los cantores y ministriles... Este fué un acto de gusto por haber de todo, y verse el régimen de cada uno en lo de tramoyas.

«El dia de N.ª S.ª acabada la Misa... llamó á los seis Maestros y les dió (el Juez) una *fuerza* (tema) que hiciesen un *Motete* dentro 24 horas (La letra del tema era: *Ferdinandus Rex Catholicus*). A esta fuerza se les pidió añadiesen quatro voces (es decir un á cinco con dos partes de tenores) y la letra de las quatro voces era:

Judicavit pauperum, etc.

«Trageron los Motetes á la hora señalada y de ellos los que parecieron mejor fueron los del M. de Cap. de Guadix y el de Alicante, y de estos parece que el que menos se plegaba con la *fuerza* fué el del Maestro de Alicante.

«Acabados de probar los motetes el Juez les dió un bajete de la *folia* siguiente para que sobre ella echasen dos voces y luego hiciesen una Responsión á seis y lo trajesen á las 24 horas. (Dice la letra de la folia, copiada de la Relanión: *Dime lo que me quieres—quiérote pan redondito—blanquito, bonito, bendito — que me sustentas*).

«Trajeron estos Villancicos en conformidad de como se les pidió, y la Responsión que mejor pareció, aunque hubo otras airosas y no malas, fué la del Maestre de Cap. de Alicante.....

«De allí á dos días el Capellán Mayor y Cabildo de la dicha R. C. determinaron la provisión del magisterio, y habiendo dado llamamiento al dicho Maestro Gabriel Diaz Beson, Juez de la dicha oposición, y le pidió informase la justicia de cada

uno..... y parece que por más científico, mejor compositor y más fundamental en la facultad de la Música, propuso en primer lugar á Simón Merino, M. de Cap. de la iglesia Colegial de Alicante, poniendo delante la seguridad de su conciencia y que de no informarlo así quedaría con escrúpulo de ella.. Para el segundo lugar propuso á Juan de Villalobos, M. de Cap. de Guadix.

«Acabado el Juez de haber hecho relación..... proveyeron al dicho Simón Merino en el primer lugar, habiendo votado por él 21 voto de 23 que eran. Con esto se dió fin á todo.

«Sea para honra y gloria de Nuestro Señor.»

Diaz Gonzáles (Santos)

Estudioso erudito nombrado por el corregidor Armona, corrector de teatros el día 8 de Diciembre de 1792.

Mi amigo el ilustrado escritor Don Carlos Cambronero en sus curiosos *Apuntes para la Historia del Teatro* ha dedicado un estudio á este autor con el título *Un Censor de Comedias* (Vid. *Revista Contemporánea,* núm. 484 perteneciente al día 30 de Enero de 1896) del cual tomo nota de las producciones atribuídas á Diez Gonzáles relacionadas con la música. Son estas:

Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la Poesía y un compendio de Historia poética ó mitológica para inteligencia de los poetas. Madrid, imp. de Benito Cano. Un vol. 8.°

Versa entre otras cosas sobre las composiciones dramático-musicales y emite acertadísimos juicios.

Conversaciones de Lauriso Troginense, pastor arcade, sobre los vicios y defectos del teatro moderno y el modo de corregirlos y enmendarlos por D. Santos Diaz Gonzáles y D. Manuel de Valbuena catedráticos de Poética y Retórica de los Reales Estudios de esta corte. Madrid, imp. real 1798. Un vol. 4.° de 557 págs.

Trata extensamente de la música teatral con gran conocimiento de causa é inserta una relación cronológica de 1603 á 1792, de disposiciones administrativas referentes al teatro español.

Diaz Hidalgo (Frey Juan)

Del hábito de San Juan, Capellán y Músico de Cámara de S. M. colectó y publicó en Madrid (por Juan de la Cuesta, 1610, en 4.°) las *Obras del insigne caballero D. Diego de Mendoza, Embajador del Emperador Carlos V, en Roma.*

Diaz Moreno (Miguel)

En actas capitulares del Cabildo de Málaga, se consigna:

8 Octubre de 1658. — «El Sr. Dean propuso que hallándose en esta ciudad un organista llamado *Miguel Diaz Moreno* lo hacía presente al cabildo, y éste, en su vista, acordó pedir informe al ministril Mateo Serrano (?), el que dijo era muy apropósito para este ejercicio el dicho Diaz Moreno y que se le recibiese con un salario de 400 ducados como tenía en la Iglesia de Plasencia.»

15 Octubre de 1658. — «Se recibió por organista á Miguel Diaz Moreno con 250 ducados y 2 cahices de trigo.»

No vuelve á hablarse de otro organista en las referidas actas hasta 27 de Julio de 1661 Dice el acta correspondiente:

«En dicho día á propuesta del Señor Dean informó D Cristóbal de Aguilera de la habilidad y virtud del organista de Jaen, proponiéndole para esta Santa Iglesia, y el cabildo acordó se llamase ofreciéndole la ración afecta al órgano.»

Este organista era D. Pedro Aldao, sucesor, sin duda, por muerte ó dejación de D. Miguel Diaz Moreno.»

Diaz Moreno (Miguel)

En el *Libro de gastos (Legajos 1.° y 2.°) del Arch. que fué de la O. y F. de la Cat de Toledo,* existen diversos libramientos otorgados á Diaz Moreno, «organista desta sancta yglesia» desde el año 1669 al 1670.

No parece el mismo organista de que se ha hablado en el artículo anterior.

Diaz Rocher (Acisclo)

Nació en Alhama, de la provincia de Murcia el 20 de Junio de 1837. Trasladada su familia á Murcia estudió varios instrumentos de banda con el profesor D. José Gil, el piano y composición con D. Mariano García. Puesto al frente de la empresa del teatro Romea ejerció de director y concertador de espectáculos líri-

cos. A poco fundó la banda de música de niños hospicianos que en 1887 ganó el primer premio en el certámen nacional celebrado en Madrid.

Fué socio de varias corporaciones de España, hijo adoptivo de Villena y condecorado con la cruz de Isabel la Católica.

Murió en 5 de Diciembre de 1887.

Diaz Romero (Francisco) A. C.

Hijo de D. Mariano Diaz Rocher, y natural de Murcia, donde estudió música con su padre y con los maestros D. Mariano García, D. Mariano Esbri, D. Julián Calvo y D. Casimiro Espino. Ha fundado en Villena una orquesta y una banda de niños.

Ha escrito un *Manual de Música:* una zarzuela en 1 acto: dos en 2, y una en 3.

Diaz Pujol (.....)

En el Arch. de la Cat. de Segorbe existe alguna composición de un maestro de estos apellidos.

Diego.....

Violero de Valencia que, según el P. Bermudo, (Vid. su obra *Libro de la Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555), templaba las cuerdas de las vihuelas «templando la que quería y mirando la otra que templada estaba» con solo mirar cuando ésta «hacía sentimiento.» Ya comprenderá el lector de qué clase de efecto acústico habla en este pasaje el P. Bermudo.

Diez (Tomás)

Celebrado cantante, oriundo de Valencia. Murió en Puerto-Rico el año 1801.

Diez (Tomás)

Organista primero de la Cat. de Segovia en 1818.

Diez (Rodrigo)

Mosen Rodrigo Diez, «caballero aragonés, según parece, trovador ó poeta del siglo XIV ó XV incluído en el códice de Turmo desde el fól. 211, (Vid. *Navarro (Mossen Pedro), Trovas ó Poesías varias.*» (Latassa, Bib. Aut., t. 2.°, pág. 109).

Diez Moreno (Miguel)

En el Lib. de gastos del año 1648 del Arch que fué de la O. y F. de la Cat. de Toledo, existe un libramiento á favor del *ministril* de este nombre y apellidos.

Diez y Ortigas (Juan)

Nació en Lugo el año 1807. Fué profesor de violín del Conservatorio y desde 1832 de viola de la R. C. Estudió primeramente bajo la dirección de su padre, D. Miguel, violín primero de la Cat. de Lugo.

Compuso varias piezas de violín y una colección de 28 ejercicios para dicho instrumento.

Falleció el día 6 de Diciembre de 1882.

Dimas (Pablo)

Presbítero músico violón de la Cat. de Toledo, en 1802.

D. Diniz (1)

Nació en Lisboa en 1261 y murió en Santarem el 7 de Enero de 1325.

Fundador de la Universidad de Coimbra en 1290, instituyó aula de Música incorporada á dicha Universidad.

El primer lector de música tuvo al principio 2$340 reis anuales, en 1597 se aumentó á 50$ reis y más tarde á 60$000.

La cátedra de música tuvo alternativas de decadencia y prosperidad, ora floreciente y gobernada por músicos como Tellez, Nuño da Conceicão, Fray Antonio de Jesús, Thalesio etc ora desorganiza bajo la dirección de Manuel Ferreira.

Las materias que se enseñaban antiguamente en la Cátedra eran: Canto llano, Canto de Organo y Contrapunto.

Reformada en tiempos de José Mauricio se añadió á aquellas asignaturas la de instrumentación.

Después de la muerte de José Mauricio inicióse otra vez la decadencia. He aquí la lista no completa de los Lectores de Música de la Universidad de Coimbra.

Mateo de Aranda, nombrado en 26 de Julio de 1544

(1) Extracto estas noticias de la obra de Vasconcellos *Os Mus. portuguezes.*

Baltasar Tellez, nombrado en 2 de Noviembre de 1549.

Pedro Thalesio, nombrado en 19 de Enero de 1613.

Fray Antonio de Jesús, desde 27 de Noviembre de 1636 hasta 15 de Abril de 1682.

Fray Nuño de Conceição, desde 22 de Noviembre de 1691 hasta 8 de Febrero de 1737.

Manuel José Ferreira.....

José Mauricio, desde 18 de Marzo de 1802 hasta 12 de Septiembre de 1815

D. Francisco.....

Antonio Florencio Sarmiento ....

Diaz de Toledo (Alonso)

Cantor tiple de la Cat de Toledo en 1631.

Dobal (José)

Músico violín de la Cat. de Toledo en 1796.

Doblado (Francisca)

Actriz de *cantado* que en 1790 y años sucesivos funcionaba en los teatros de Castilla la Vieja, Vizcaya y Navarra.

Dobón (Tomás)

Nació en Calatayud siendo bautizado en 21 de Diciembre de 1751. Fué recibido músico de la Cat. de Toledo en 2 de Diciembre de 1794.

Doménech (Jaime)

Presbítero. Fué maestro de Berga y enseñó harmonía y composición al maestro Vilanova (Ramón). Doménech desempeñaba el año 1812 el cargo de M. de Cap. en dicha población.

Domine (Juan)

Cantor de la Real Cap. y compositor según el siguiente documento:

«Quenta que dejó *joanes domine* cantor de la capilla, de los *billancicos* que escriuió para la nabidad del año de 1595.

»Los billancicos que *Juan domine* cantor de la cap. de su magd. a escrito la nauydad del año de 95 y Reyes deste año de 96 — son los siguientes:

»El billancico que dice *Aquel niño del cielo, madre*, á 6, monta 9 reales.

»Más otro *nao choreis minino amado*, á 6, monta 9 rs.

»Más otro, *el zandunbe*, á 6, monta 7 rs

»Más otro, *todas las* (ilegible), á 8, monta 10 rs.

»Más una *mogiganda* á 12, monta 16 rs.»

De los Reyes.

«El *billancico* que dice *en casa tan despreciada*, á 6, monta 7 reales.

»Más otro, *quando nasce mi bida*, á 6, monta 7 rs

»Más otro, *que tres amantes*, á 6, monta 9 rs.

»Más otro, *milagro estraño*, á 8, monta 10.

»Más otro, *nasció el autor de rapaz*, á 6, monta 9.

»Más otro, *aginaldo* (sic), á 6, monta 8 rs.

»Más otro, *buscais el portal*, á 8, monta 10 rs.

»Por manera que los *billancicos* que dicho *juan domine* ha escrito para el seruicio desta capilla como paresce por esta cuenta son 111 rs. los quales escriuió por orden del maestro Felipe (1) q. s. e g. y por ser ansi lo firme en Madrid a beinte y tres de março de 1596 años.—Firmas originales: *Adrian Capi*.— *Garcia de Loaisa*. — Rescevi; todos los *Villancicos* scriptos de mano y punto de canto en esta quenta contenidos en Mad. 22 de Abril de 1596.—Antonio Voto.»

En varios documentos pertenecientes á las capillas reales figura el nombre de Juan Domine:

Como cantorcillo, en 1581

Como *cantorcillo viejo*, en 1586.

Seis cantorcillos emprenden el viaje á los Países-Bajos, entre ellos Joannes Domini (sic), en el mismo año de 1586.

Reaparece en Madrid el año 1590 en cuyo «tercio postrero de este año» figura como cantorcillo en primer lugar de la *Lista de los capellanes, cantores y officiales de la capilla flamenca de su Magestad que sirven á los gajes de la casa de Borgoña*, y todavía ocupa el mismo puesto de cantorcillo en la *Lista* del tercio primero de 1593. Continuaba todavia de

(1) Felipe Rogier, sin duda.

cantor en 1595 según la *Quenta* exhumada al principio de este señalamiento.

Domingo (Dionisio)

Concertista de fagote, natural de Oviedo. Murió en Zaragoza el año 1796.

Domingo (Vicente)

Trompeta en las guerras de Cataluña del siglo XVII y después histrión de caracter gracioso Perteneció á la compañía de Marcos Garcés, y dió á la Congregación de Nuestra Señora de la Novena en 1673 un Santo Cristo de peral de gran precio y mérito artístico.

Dominguez (Sebastián)

Era licenciado y capellan de coro de la Cat. de Salamanca, cuando en el año 1662 se le nombró organista suplente de la misma, por causa de las enfermedades del titular *D. Fernando de Herrera*. Muerto éste en 1665, siguió Dominguez supliendo la plaza, pero «por su poca suficiencia» fué nombrado interino en 23 de Marzo de 1668, hasta que al fin se le nombró en propiedad en 2 de Diciembre de 1669. Murió en Salamanca en 16 de Marzo de 1676.

Dominguez (Tomás)

Racionero de Osma y cantor. Estuvo en Toledo á dar muestra de su voz y el cabildo le otorga una ayuda de costa de vuelta en 17 de Noviembre de 1646.

Dominguez de Castro (.....)

Autor contemporáneo.
Ha publicado:

La Clave—Principios teórico-elementales de la Música.

Dominguez de Gironella (Eduardo)

Nació en Barcelona el día 6 de Febrero de 1814. Despertáronse en él dos aficiones, las ciencias naturales y la música. Aprendió los principios de este arte con el profesor D. Vicente Martí y la harmonía y composición con el maestro D. Ramón Vilanova. En 1835 recibía de la Junta de Comercio de Barcelona un premio honroso ganado en los exámenes públicos de la Escuela de Química aplicada á las artes, y en 21 de Enero de 1840 se estrenaba en el teatro de Santa Cruz, de dicha ciudad, su ópera bufa en dos actos *La vedovella*, gracias á la protección de la aplaudida cantante Giulia Micciarelli-Sbriscia, muy popular en Cádiz y en Barcelona. No desalentó al novel compositor el éxito mediano de su ópera, antes por el contrario perfeccionó sus estudios, ensayóse en composiciones de menor vuelo y empezó á escribir su segunda ópera, que concluyó en Madrid el año 1842 y se representó en el teatro Principal de Barcelona el día 7 de Septiembre de 1845. Titulábase la nueva composición *La dama dell' Castello, ovvero I Fidanzati*, melodrama en tres actos, de Gilardoni, desempeñado por la Cattinari, la Fossa, Milesi, Oller, Martorell y Morelli.

La ópera después de larga serie de contrariedades se representó nueve noches. El barítono Gironella, primo del autor, que cantaba en la Scala de Milán, trató de ponerla en escena en este teatro, pero fueron tales las exigencias del empresario que el pobre Dominguez, siempre escaso de medios, no pudo aceptar. Viendo que escribiendo óperas no habia medio de vivir en España, tiró la pluma, cerró el piano, encajonó libros y papeles y tomando nuevo rumbo volvió á sus antiguos estudios metiéndose á minero. Salió tan descalabrado del negocio de minas como del de las óperas y de las publicaciones musicales que emprendió, dignas, verdaderamente de mejor suerte. Sus descorazonamientos químicos y geológicos no pudieron extinguir del todo sus antiguas aficiones á la música. Escribió varias obras entre las cuales se encuentra una zarzuela compuesta con la idea de levantar un tanto el género: un *Himno á la Paz*, compuesto para la Exposición Universal de París: una plegaria sobre letra de Zorrilla, titulada *A María*: un *solfeo* coral á tres voces: un *Vals español*, para piano y dos violines y un *Himno á la Vírgen*, titulado *La Cruz*, letra castellana é italiana del mismo Dominguez

Publicó:

Deuda española y medios de extinguirla, por Misley: traducción.—Barcelona 1841.

Dominguez, sin dirección para sus estudios y sin hallar libro ó maestro para explicarle los secretos del arte, tuvo el buen acierto de traducir y publicar el *Curso de Composición Musical* de Reicha; traducción que no se difundió sin que sepa explicarme el hecho. Tituló la traducción:

Curso de Composición Musical ó sea Tratado completo y razonado de Armonía práctica por Antonio Reicha, traducido al español por....., Director del *Mundo Musical*.—Barcelona, imprenta musical de D. José Vilar y de Mas, 1845. Un vol. en fol. de 306 págs. con numerosos ejemplos de música en el texto.

Por el mismo año publicaba *El Mundo Musical*, revista que vivió algunos meses, muy pocos.

Incansable y jamás vencido, publicaba á no tardar mucho la traducción de la:

Enciclopedia Musical ó sea manual completo de Música vocal é instrumental, obra traducida de la de Choron y Adrien de la Fage.—Parte Primera.—Barcelona, imp. de Oliveres, 1847.

Mas tarde dió al público la traducción de la *Fisiología del Canto*, de Stephen de la Madeleine, y en 1876 un *Manual de Música vocal é instrumental* recopilado de la *Enciclopedia Musical*.

Doloi de Velasco (Nicolás) Vid. **Doizi de Velasco (Nicolás)**

Doiz, Doys ó de Oiz (Juan)

Triple ortografía del apellido de un mismo artista, conforme aparece en actas capitulares del Cabildo de Málaga que copio á continuación:

3 de Febrero de 1552—..... «Y platicaron y trataron que orden se deva tener en el examen de los opositores de la rracion vacante en esta 1.ª ygsia. del organista: y lo q. se concluyó fué q. el Sr. Dean se junte á la tarde con el rracionero *cristoval de morales* maestro de capilla y q. ellos vean lo q. mejor sea para que eso se haga y ansi mesmo se junte con el Sr. dean el canónigo Corita.

«La orden q. los S. S. dean y canonigo sebastian de corita dieron es la siguiente: que el viernes a cinco dias de febrero fuese el primero dia del examen, y que tañesen los dos opositores los quatro salmos de las visperas *alternatim* que se entiende desta manera: que el primero psalmo de los quatro tañese el uno opositor que es *Jeronimo nuñez:* el segundo tañese el otro opositor q. es don *Joan Doiz* todos por un tono, y que los otros dos tañesen por la mesma orden cantando un mozo de coro con el órgano y que el *don Joan* tañese el himno y el *Jerónimo nuñez* la *magnificat* y que el sabado otro dia siguiente tañese el *don Joan* el primero psalmo de las visperas y el *Jeronimo nuñez* la *magnificat* y acabadas las visperas dentro del coro abaxo tañesen sobre un libro de canto de órgano a donde abriesen y ansi lo hicieron y cumplieron los dhos. don *Joan de Oiz* y *Jerónimo Nuñez*, y se acabó el examen.»

8 de Febrero de 1552.—«Se juntaron etc. etc..... Y para aver de votar sobrequal de los dos opositores á la raciun vacante de organista yria primer nombrado a su mag.tad determinaron de tomar cada uno dos cedulas de los nombres de cada uno de los opositores en manera que en la una cedula dixese el nombre del uno que es *don Joan*, y en la otra el nombre del otro qùe es *Jeronimo nuñez* y que su R.ma S.a y cada uno de los S. S. dignidades y y canonigos echasen la una en un bonete y la otra rrasgasen y que de cuyo nombre saliesen mas cedulas aquel fuese primer nombrado: ansi que tomando su R.ma S.a dos cedulas y cada uno de los dhos. S. S. otras dos en la una de las cuales estaba scrito *don Joan* y en la otra *Jeronimo nuñez* y echando en el bonete cada uno una, cuando todos ovieron votado: tomó su R.ma S.a el bonete y echó las cedulas en su halda y las contó y halló aver diez y siete según el numero de los votantes, y abriendolas y leyendolas en presencia de todos halló del nombre de *don Joan* diez, y del de *Jerónimo Nuñez* siete, de manera quel *don Joan* fué el primer nombrado y el dho. *Jerónimo Nuñez* el segundo.

5 de Marzo de 1552—«Se juntaron etc..... y el dho. Sr. Diego Gonzalez Quintero hizo presentación ante los dhos. Sres. de una provisión de S. M. y de una collación de la ración de organista que antes poseya Hernand *(García de)* Lopez, hecha por su Rev.ma Señoria al venerable *don Juan Doyz*, organista y músico de tecla, presbítero, natural de Navarra, y ansi mesmo presentó un poder del dho.

don *Joan Doyz*, por virtud del qual poder pidió y requirió la posesión...» *(Sigue la fórmula acostumbrada para la toma de posesión)*.

En acta de 7 de Octubre de 1553 se saca en almoneda «la casa que vacó por muerte de Morales. Vid. todos estos detalles en el artículo *Morales (Cristóbal)*

Consígnase en acta de *6 de Diciembre de 1553*.—

Se pregonaron los edictos para proveer la plaza vacante por muerte de Morales.

Copia literal: «Iten salidos los Racioneros y capellanes mandaron que se pongan edictos nuevos p.ª la Racion de m.º de capilla pues p.ª ello se asacado cedula de su mag.t y se embien edictos á muchas cibdades y á las universidades de Salamanca y Alcalá, y que el término sea por otros dos meses conforme á la licencia de su mag.t»

En acta de 7 de Febrero de 1554 dispone el Cabildo «el órden con que se ha de celebrar el examen, entre los opositores de la ración de maestro de capilla» que fueron: *Gonzalo Cano, Juan Navarro, Luis de Coçar, Francisco Guerrero, D. Juan Doys* y *Luis de Coçar*, «racionero de Granada.» Consígnase en la misma acta que D. Juan Doiz «desistió de la oposición», y desaparece su nombre de las actas capitulares

Doizi de Velasco (Nicolás)

Músico de S. M. y del Sr Infante Cardenal D. Fernando, que según afirma en su *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*, que publicó en 1630 en Nápoles (1), hallábase al servicio del virrey duque de Medina de las Torres. Dice, además, según parece, en el referido tratadillo «que en Italia, en Francia y las demás naciones llevaba la guitarra el nombre de *española*, desde que Espinel, á quien conoció en Madrid, le aumentó la quinta cuerda, á que llamamos *prima*, con lo que quedó tan perfecta como el órgano, el clavicordio, el arpa, el laud ó la tiorba, y aun más abundante que estos instrumentos.»

Conozco varios documentos que tienen relación con el empleo que disfrutaba en la cámara de S. M. He aquí el primero:

«He resuelto que Nicolás Doici mi músico de cámara por la coruna de Portugal se le paguen los gages de la dicha plaça desde principio del año de 1641 en adelante por la misma parte y en la misma forma que se libraban y pagauan los suyos á *Gaspar de silua vasconcellos* capellan y músico que fué de mi real capilla y pasó á portugal: executarase assi dándose para ello los despachos que fueren necessarios. Madrid á 22 de Agosto de 1648.—A D. Francisco de Prado.»

Y éste con el membrete: *Musicos—1649—Sobre su paga á la Casa de Castilla:*

«Nicolas Doizi musico de camara por la corona de portugal me a representado que el goçaua por aquella corona mill y ochocientos y nouenta reales y médio en plata cada año. Los nueuecientos y cinquenta dellos de su salario y los otros nueuecientos y quarenta y medio de su moradia y foro (¿fuero?) de cauallero fidalgo y que fuy seruido de mandar por el leuantamiento de aquel reyno que la plaça de musico se le pagasse por la casa de castilla en la misma forma que al maestro *carlos patiño* y *florian rey* sus compañeros señalandoselo en la que vaco por *gaspar de silua de Vasconcellos* y que á los dhos *carlos. patiño* y *florian rey* mande se le pagasen docientos Ducados cada uno a cada uno siendo assi que el salario de musico de camara no es mas de los mismos nueuecientos y cinquenta reales y el resto a los docientos Ducados por lo que goçanan en aquel reyno por plaça de capellanes, y que auiendo el acudido a que se le librasen todos mill y ochocientos y nouenta reales y medio que goçaua por la corona de portugal no se le libran mas de los nueuecientos y cinquenta reales que le tocan por su plaça de musico de camara y me a suplicado lo mande pagar todos los dhos. mill y ochocientos y nouenta reales y medio en plata, y atendiendo á las razones que representa y a lo que se a hecho con

(1) No he logrado ver jamás este tratado ni sé donde exista. Según referencias al parecer verídicas se imprimió con el título arriba expresado, en Nápoles por Egidio Longo (¿1630 ó 1640?) en 4.º con música tipográfica en cifra y láminas grabadas.

los demas, he tenido por vien que assi se haga executarasse assi por mi real casa de castilla dandose para ello las ordenes y despachos necesarios por esta vez—A D. Francisco de Prado.»

Según consta en otro documento casó con Doña Catalina de Osma que se titula «viuda de Nicolás de Doyce *(sic)*» en una solicitud que he visto, fechada en Madrid en 1659, en la cual pide «se le conceda durante los dias de su vida la ración y el vestuario que gozaba el dicho su marido.»

Según se colige de otro documento tenía un hijo llamado Luis Doizi de Velasco, en cuyo documento «cede en 1763 la ración de pan, vino y carne que habia disfrutado su madre, á Doña Ana María de Leon, su prima, muy necesitada por haber quedado huérfana.»

Donayre (Rodrigo)

En la lista de los *Officiales de la casa de la Reyna catholica D.ª Isabel*, redactada el año de 1498, figura el nombre de este músico como *Tañedor de las cañas*, dotado con treinta mill mrs. «por una merced que no se le hizo»

Doñana (Clemente)

Conozco alguna composición de un autor de este nombre y apellido, que se halla en una colección inédita de *Música vocal antigua* fechada desde 1701 al 1705.

Dorda (Manuel)

En Octubre de 1867 publicó:

Cartilla para piano—Barcelona.
En Febrero de 1868 una segunda edición de la *Cartilla*.
Arbol sinóptico de los acordes musicales, Barcelona, 1870.
Arbol sinóptico de los intervalos é inversiones de la escala musical, Barcelona, 1876.

Dorda y Lloveras (Baltasar)

Presbítero, nacido en Mataró (Barcelona) el día 6 de Enero de 1802. Estudió los principios de la música con el presbítero organista D. Francisco Miguel Mitjans. Ausentado éste de Mataró suplió á su maestro durante algun tiempo y conociendo que apesar de sus disposiciones naturales, necesitaba perfeccionarlas con el estudio, aprendió harmonía y composición con el maestro Andrevi y terminó su práctica en el órgano con el maestro Mateo Ferrer. De regreso á Mataró agraciáronle con el título de organista en propiedad y se ordenó de presbítero en 1826. Hizo oposiciones á la plaza de organista de la iglesia parroquial de Santa María del Mar, de Barcelona, y poco después á la de la Cat de Gerona que desempeñó breve tiempo regresando á Mataró donde murió en 15 de Noviembre de 1839. Poco antes de morir dispuso que todas sus composiciones fuesen quemadas.

Doria (José)

Artista de instinto, portugués, de quien hace grandes elogios Vasconcellos en su Diccionario *Os Mus. portuguezes*. Nació en Coimbra el 9 de Noviembre de 1824 donde falleció el 25 de Mayo de 1863. Las pocas y limitadas nociones que tuvo de música fuéronle comunicadas por el maestro del Seminario Episcopal, José Máximo Dias, hombre de escasa valía como músico. Doria estudió un poco el mecanismo del piano, instrumento que abandonó prontamente por la *Viola*, llamada vulgarmente, *de Arame*, sobre el cual concentró toda su atención. Doria empezó á llamar la atención acompañando con su instrumento favorito la canción popular titulada, *O Fado de Coimbra*.

Compuso para su *Viola* una porción de composiciones de las cuales solo han sido conservadas las que copiaron al oido algunos de sus amigos. Doria las conservaba todas en su memoria por que no sabía escribirlas.

Vasconcellos menciona las siguientes, de cada una de las cuales hace un análisis bastante detallado:

1) *A Dôr!*
2) *Resignaçao*
3) *Saudade*
4) 2 *Walsas burlescas*
5) *Capricho burlesco*
6) *Cançaõ inglesa*
7) *Queixume!*
8) *Um Sonho*
9) *Cançao Tyrolesa*
10) *I Remember (lembrança de Inglaterra)*
11) *Mazourka*
12) *Desalento*
13) *Lamentos*
14) *Caprichosa*
15) *Serenata*

16) *Desdem* (1)
17) *Incógnita*....
18) Tango; *Ai, que ferro!*
19) *Fantasia sobre á Walsa do Pardon de Ploermel*
20) *Variaçoes sobre o Carnaval de Veneza*
21) *Marcha solemne*
22) *Preghiera*
23) *Capricho de Concerto* (*Introducción—Andante—Scherzo—Final*).

Dejó también escritas muchas composiciones para piano y canto, menos notables desde luego que las de Viola.

Doval Fernandez (Arturo)

Nació en La Coruña el 12 de Mayo de 1870. Estudió solfeo, piano, harmonía y composición con los profesores D. Francisco Pueyo Pinarejo, D. Joaquín Lago, músico mayor que fué de artilleria, D. José Castro *Chané* y D. Gerardo del Castillo, ex-tenor de ópera. En la Escuela de Bellas Artes de dicha ciudad obtuvo varios premios por su aplicación, habiendo sido nombrado más tarde Profesor honorario de solfeo de la citada Escuela.

Doyagüe y Jiménez (Manuel José)

Nació en Salamanca el 17 de Febrero de 1755. No disponiendo sus padres (Manuel y Bernarda) de otros recursos que los rendimientos de una modesta platería, colocaron al niño en el colegio de infantes de coro para que recibiese la instrucción elemental del arte. Manifestando deseos de extender los conocimientos adquiridos, tomó á su cargo instruirle en la harmonía y composición el maestro de capilla de la catedral, D. Juan Martín. Jubilado en 1781 el maestro Martín, el cabildo catedral encargó á Doyagüe el desempeño del magisterio, siendo nombrado tambien profesor de música en la un día famosa Universidad salmantina para desempeñar la cátedra fundada por Alfonso el Sabio, que ilustraron Bartolomé Ramos de Pareja y Salinas. Ocho años después por fallecimiento del Sr. Martín y prévia oposición, fué nombrado maestro de capilla en propiedad, siendo festejado este hecho con entusiastas composiciones poéticas en las cuales si no es de elogiar el estro de sus autores puede excusarse en gracia de la buena intención.

Queriendo dedicar Doyagüe todo su tiempo á la composición rogó á su compañero el celebrado organista D. Francisco Olivares que se encargase de la instrucción musical de los infantes de coro. Aquí puede decirse que terminan los hechos biográficos de Doyagüe. Sencillo en sus maneras, abstraido de toda sociedad y de carácter algún tanto duro como lo pintan los biógrafos (2), vivió entregado á su ministerio sacerdotal y al cumplimiento de sus obligaciones de maestro de capilla. Una sola vez salió de su retiro en 1817 para dirigir en la Capilla Real el *Te Deum* cantado con motivo del feliz alumbramiento de la Reina Doña Isabel de Braganza.

En 1831 fué honrado con el título de maestro honorario del Conservatorio de Música, de Madrid.

Próximo á cumplir 88 años, falleció en 18 de Diciembre de 1842.

Deseoso el Ayuntamiento de rendir un homenaje al insigne músico salmantino, acordó al año siguiente que la urna donde estaban depositados los restos de Doyagüe quedase perpétuamente consagrada á su memoria, y que la calle del Aire, en que habitó hasta su fallecimiento, se llamase en adelante *Calle de Doyagüe*. Abrió una suscripción para costear una lápida en la cual se grabó esta inscripción:

Al mérito eminente y modesto,
A la inspiración religiosa y profunda,
Al génio inmortal de la armonía sagrada,
Al hijo esclarecido de Salamanca,
A Don Manuel José Doyagüe,
Para perpétua memoria.
El Ayuntamiento constitucional.
Año de 1843.

En época no lejana abrióse el sepulcro venerando para trasladar á la corte, al non-nato Panteón Nacional, los restos del compositor. A ruegos de los salmantinos fueron restituidos á su patria el 32 de Diciembre de 1884.

Eslava, que en su *Lyra Sacro-His-*

(1) Vasconcellos califica la *Saudade*, *Queixume*, *Desalento*, *Serenata*, *Desdem* de «canciones verdaderamente peninsulares, indiscretamente robadas al pueblo y suspiradas en la Viola como jamás trovador cantó.»

(2) A. Gil Sanz y A. Aguado, Vid. *Gaceta Musical*, año 1855.

pana publicó dos obras de Doyagüe (1) exprésase en términos muy sobrios al hablar del estilo de este compositor, «uno de los que más se distinguieron en el género suelto y más especialmente, en la modulación harmónica.» Yo me expresaría aun con más sobriedad que Eslava al tratar en brevísimas apreciaciones del mérito de las obras del maestro salmantino, si del mérito y valor técnico de las mismas no hubiesen hecho lo que se llama una leyenda los que se hallaron colocados en una época de decadencia musical religiosa funestísima, no la más abonada para fallar con el acierto debido. Doyagüe escribió música de carácter religioso, pero no litúrgica tal como la entendieron los maestros clásicos del siglo XVI, y tal como procuran entenderla los maestros del siglo presente. Mas diré. No pudo escribir música de verdadero carácter litúrgico, porque los sólidos estudios de harmonía y de canto gregoriano practicados en nuestros antiguos magisterios, estudios indispensables para saber escribirla propiamente, hallábanse completamente abandonados en su época, maleada por la creciente y avasalladora invasión de la música italiana, deplorada, aparte de otros excesos, por el gran polígrafo P. Feijóo. Y digo y repito que la música dramática italiana influyó fatalmente en Doyagüe porque de la misma manera se dejó sentir en todos los maestros de su tiempo. No se me alcanza la influencia que al decir de un biógrafo, pudieron ejercer en el estilo del maestro salmantino, Haydn y Mozart. ¿Se deja notar, acaso, en el predominio harmónico, en la índole de la melodía y en general en la contextura del discurso musical?

Al hablar así me refiero á las composiciones de puro carácter religioso de Haydn y Mozart y no tengo para nada en cuenta el *Ave verum* del último, la única composición, quizá, verdaderamente litúrgica, de su magna creación, salvo ciertas reservas. Por último ¿se deja notar dicha influencia en el caracter religioso, que aquellos dos autores imprimieron á alguna de sus composiciones?

El P. Eustoquio de Uriarte en un artículo intitulado la *Nona de Doyagüe* hizo un juicio sintético razonado del estilo del maestro salmantino que resumiré brevemente. Doyagüe es un compositor lleno de bellezas—dice—pero no exento de lunares: las bellezas son todas suyas y los defectos de la época en que vivió: casi siempre se vale de la nota tierna muy ocasionada á la afectación, aunque Doyagüe no es colorista al modo de los compositores modernos: si hubiese alcanzado nuestra época habría sido uno de los compositores más exaltadamente románticos y coloristas: nótase en Doyagüe la falta de filosofía en la expresión de la letra: no suele proponerse jamás escribir determinada obra sino más bién un cuadro musical, traduciendo en notas todo cuanto puede hermosear un mundo soñado: en sus obras, en una palabra, no hay esa fusión íntima de letra y música, que tanto avaloran las obras de otros autores que, sin emanciparse ni renegar del fondo antiguo, saben apropiarse por modo maravilloso los resultados de las corrientes estéticas sanas de arte.

Muchas, muchísimas biografías laudatorias se han escrito sobre Doyagüe, pero ni una sola, que yo sepa inspirada en la apreciación razonada y justa del estilo del maestro. La última de todas se publicó en la *Revista Contemporánea* (año 1878) por Rafael Luna, seudónimo de Doña Matilde Cherner, escritora natural de Salamanca.

No he de hablar aquí de las pretendidas *escenas* de la vida de Doyagüe. Escribo intencionadamente esta frase con ánimo de reclamar ante el tribunal de la verdad contra las escenas novelescas inventadas por un ramplon gacetillero para hacer interesante por medio del conato del rapto de una novicia, la historia del *Miserere* del sencillo y virtuoso Doyagüe.

El largo catálogo de sus obras permanece todavía inédito. De todas maneras será difícil reconstituirlo. El Sr. Marqués de Villa-Alcazar, hijo de D. F. de la Riva, Marqués del mismo título, que tanto empeño demostró por adquirir y conservar

(1) *Christus factus est*, á 4 y acompañamiento de Clave, y el *Miserére* á 4 voces con flautas, fagotes, trompas y acompañamiento de cuerda.

las obras de su ilustre conterráneo me decía no hace muchos años: «solo puedo enviar á V. una lista muy incompleta de obras inéditas de Doyagüe que mi padre compró, después de mil afanes por el gusto de conservarlas, algunas de las cuales las halló no le diré á V. en qué clase de tienda de comestibles.»

En la ILUSTRACIÓN MUSICAL HISPANO-AMERICANA de mi dirección publiqué años atrás el retrato de Doyagüe, no publicado hasta entonces, de una fotografía que me proporcionó un amigo diligente. La fotografía era reproducción de un cuadro al oleo, malísimamente pintado, que si no recuerdo mal se conserva en un convento de monjas de Salamanca.

Como punto de partida para quien pueda continuarlo, reproduciré aquí (1) el

Catálogo de las obras que existen del maestro de capilla Doyagüe.

«*Magnificat* á ocho voces con orquesta y órgano obligado.

Idem. á cuatro voces con orquesta.

Idem. á ocho voces con orquesta en *re* natural mayor.

Lamentaciones de Semana Santa: la primera del miércoles y la primera del viernes, están escritas á ocho voces; la tercera del miércoles es solo de contralto obligada de piano; la del jueves de tenor también obligada; estas son las que se consideran superiores.

Tres misereres en tono de *mi bemol* mayor. Uno de ellos enviado á Rossini á instancia suya en el año 1829, mandándole este célebre compositor una carta laudatoria por obra tan magnífica. Se le conoce con el nombre de el *miserere grande de Doyagüe*.

Otro *miserere* más ligero, en *fa* natural mayor.

Misa grande, en *sol* natural mayor á ocho voces, con orquesta y órgano obligado; esta obra se la mandó á Madrid á su amigo D. Dionisio Aguado (guitarrista) en 1819, á quien distinguia mucho con su amistad.

Misa en fa; otra idem. en *la;* otra idem. en *si b.*

Salmos de vísperas para todas las festividades.

Oficio de difuntos á cuatro voces coros y orquesta.

Motete de difuntos «*Peccantem me quotidie,*» á cuatro voces, con acompañamiento de cuarteto, en *fa* natural mayor.

Genitoris tiene varios, y entre ellos uno de *flauta obligada*, á cuatro voces, tono de *do* natural mayor, de un mérito especial.

Una infinidad de *salmos, motetes, villancicos, arias, duos, cuartetos* y una porción de sus primeras composiciones, que no debe hacerse mención por su escaso mérito, como sucede generalmente con las obras de todo principiante.»

(1) De la *Gaceta Musical*, año I, pág. 324.

Doys (Juan) Vid. **Doiz, Doys ó de Oiz (Juan)**

Doysi de Velasco (Nicolás) Vid. **Doizi de Velasco (Nicolás)**

Doyzi de Velasco (Nicolás) Vid. **Doizi de Velasco (Nicolás)**

Duarte (El Rey Don)

«Duodécimo rey de Portugal y uno de los dos distinguidísimos hijos de D. Juan I y de D.ª Felipa de Lancastre. Reinó desde 1433 á 1438. Su libro del *Leal Conselheiro* es una verdadera enciclopedia que resume todo el saber de la Edad Media. Poseía una de las más ricas bibliotecas de Europa como se ve por el *Catálogo* de sus libros de uso. Su nombre merece figurar entre los músicos portuguezes porque escribió:

Do Regymento que se deve ter na Capella par ser bem regida (Leal Conselheiro, cap. LXV pág. 443)

Do tempo que se detem nos officios da Capella (Ib. ib., cap. LXVI, página 455).

Duarte (Gaspar)

Mecenas musical muy ilustrado, de origen portugués, cuya familia establecida en Amberes se dedicaba al comercio de piedras finas. Gaspar Duarte influyó grandemente en la instrucción técnica del famoso constructor de clavicordios de los Paises-Bajos, Juan Couchet, sobrino del no menos famoso constructor Juan Ruckers. Se conserva una carta de Duarte, fechada en Amberes en 5 de Marzo de 1648, en la cual se hallan preciosas indicaciones sobre los clavicordios de Juan Couchet y en general de todos los fabricantes de aquella época (Vid. Jonckbloet et Land, *Musique et Musiciens an XVI é siécle*, pág. CLXXL.

Ducassi (Manuel)

Sobrino de los hermanos D. Ignacio y D. Manuel Ducassi y Ojeda, que murió en Madrid á la temprana edad de veinticinco años, el día 5 de Junio de 1844. Discípulo del Conservatorio á los 14 años compuso *Semiramide riconoscinta* y al año siguiente *Tamisto*, óperas que no llegaron á representarse. Escribió poco después la titulada *Gabriella di Vergy*, en 2 actos, que se estrenó con buen éxito en el

teatro de la Cruz la noche del 25 de Mayo de 1833, interpretándola la Cristina Villó, la Lombía, Unanue y Reguer.

Ducassi fué profesor de violoncello del Conservatorio desde el año 1839 (18 de Enero) hasta el de su defunción.

Ducassi y Ojeda (Ignacio)

Nació en Barcelona el día 18 de Enero de 1775. Fué maestro de capilla de la iglesia de San Cucufate del Rech, de Barcelona, y después del convento de la Encarnación de Madrid En 17 de Agosto de 1819 dirigió una solicitud al Real Sumiller de Corps rogando á S. M. «se digne concederle la plaza de Maestro Director de la Real Cámara y la de Pianista que obtuvo D Jacinto Codina.»

En una información relacionada con el documento anterior dícese que «D. Ignacio Ducassi, Pbro. compositor y organista supernumerario de la Real Capilla y Maestro en la Encarnación, es eclesiástico de muy buenas moralidades y de un mérito tambien sobresaliente en su profesión por lo que se le considera merecedor de la soberana atención de S. M. en la súplica á que se refiere, etc.»

Falleció joven, el año 1824, hallándose desempeñando á su muerte el magisterio del convento de la Encarnación.

Cuando Ducassi se hallaba desempeñando en Barcelona el magisterio de capilla de la Iglesia de S. Cucufate, escribió y se ejecutó el día 18 de Diciembre de 1799 la música de un Oratorio del cual hay libro impreso: La Pastora divina. Drama sacro. Música de Ignacio Ducassi, presbítero maestro de capilla de la Sta. Iglesia de San Cucufate, de Barcelona— Barcelona, Antonio Sastres, 1799.

Personajes del Oratorio: *El alma: El Angel: El Pastor* y *El Demonio:* Dos coros.

Orden de las piezas:

Primera parte: *Coro á dos*—Aria del *Demonio*—Aria del *Pastor*.

Segunda parte: Aria del *Alma*—Terceto—Aria del *Angel*—Duo—Cántico final.

Ducassi Ojeda (Manuel)

Hermano del anterior, presbítero y bajo de la Real Capilla, de Madrid.

Dueños (Juan de)

«Trovador aragonés del siglo XIV ó XV. Obras suyas en el Códice de Turmo, pag. 204 (Vide *Navarro*)». (Latassa *Bib. Ant* t. 2.°, pag. 103

Dueño Colón (Braulio) A. C.

Artista portorriqueño autor de las siguientes composiciones que obtuvieron premio en público certamen.

La Amistad, sinfonía á grande orquesta
Una noche de otoño, id. (1).
Ave María.
Mi campo santo, poema filosófico escrito respectivamente por Don Braulio Dueño y Don Salvador Brau.
Ecos de mi tierra, sinfonía sobre motivos populares portorriqueños (*La margarita, la borinqueña, canto de cuna, el seis* y *el aguinaldo.*

Don Braulio Dueño Colón, nació en San Juan (Puerto Rico) el día 26 de Marzo de 1852 Estudió la música con su padre, músico de capilla oriundo de Italia y director que fué de la banda de Artillería de S. Juan. Además de las obras indicadas, he aquí una lista de las que ha publicado el autor:

La Amistad, sinfonía para orquesta, reducida para piano por su autor.
Dos *Mazurkas* y dos *Danzas*.

Entre las inéditas figuran las siguientes:

Misa en do mayor.
Ave María, á 4.
Salve regina, á 4 y orq.
Letanías, á id. id.
La lira de oro, sinfonía.
Himno á Colón, á 3 y orquesta.

Durá (Vicente)

Tenor 1.° de la Catedral de Segorbe, prévio concurso en 29 de Agosto de 1777; habia ingresado de infantillo en Agosto de 1767. Obtuvo una plaza de tenor en la Catedral de Pamplona, residiendo allí sin renunciar á la de Segorbe, desde Mayo de 1781 hasta Junio de 1786 en cuya fecha obligóle el Cabildo á hacerlo. Le sucedió Joaquín Gil en 24 de Julio del mismo año (2).

(1) Informaron sobre el mérito de esta composición á ruegos de la Asociación de Escritores y Artistas de Madrid, los maestros Don Ignacio Ovejero, Don M. Fernández Caballero y Don Ruperto Chapí, fechando el informe en Madrid á 16 de Agosto de 1887.

(2) En estas mismas oposiciones se proveyeron las siguientes Capellanías: Andrés Na-

Durán (.....)

«En la metropolitana iglesia de Santiago de Galicia los dos primeros maestros de capilla que hubo con esta denominación» (phonascus) «fueron D. N. Durán en 1526 y D. Alonso Ordónez en 1530, los cuales habian sido antes cantores primeros» (de coro). Vid Eslava, *Gaceta Musical*, año 1, pág 270.

Fétis trata de este artista y le da el nombre de Juan. A lo dicho arriba añade que Durán dejó manuscritas buenas composiciones religiosas que se encuentran en los archivos de Compostela y en otros de España.

Durán (El Comendador)

En la lista de los *Officiales de la casa de la Reyna catholica Doña Isabel* aparece el nombre del comendador Durán entre los organistas de la casa de la Reina, después de Rodrigo de Brihuega y Lope de Vaena con la indicación de ayuda de costa, por una merced que no se le hizo, de «veynte mill mrs».

Durán (Eudaldo)

Presbítero, compositor y notable organista de Camprodón, hijo de Ripoll. Floreció en 1756. (Vid. *Reseña hist. de Santa María de Ripoll*, por Don José María Pellicer y Pagés, pág. 219.—Gerona 1878, en 4.°).

Durán (Domingo Marcos)

Lo que fué este músico didáctico él nos lo dice en las portadas de sus obras: bachiller, hijo legitimo de Juan Marcos y de Isabel Fernández, «cuya naturaleza» fué «la noble villa que se dice Alconetar ó de las Garrovillas» (la Garrovilla, provincia de Badajoz). Esto es todo, pues son meras conjeturas sin ninguna prueba en firme lo que se ha escrito ultimamente sobre Domingo Marcos Durán: que su padre sirvió á Carlos V en las guerras de Italia: que educaba á su hijo para las armas y que éste en vez de las aventuras de la guerra obtó por las luchas de las aulas universitarias: que estudió teología, derecho y música en Salamanca; que en la catedral Salmantina apareció como músico y cantor de su capilla: que al terminar la teología se trasladó á Toledo, «donde en 1590 compuso y publicó su célebre tratado sobre música religiosa titulado, *Lux bella* (1): que en Toledo creó una academia (¿?) de música y canto (¿el canto no es música?): que fué por algún tiempo maestro de la capilla mozárabe de su catedral: que en los comienzos de 1538 se trasladó á Salamanca para dirigir la publicación de *otra obra* titulada *Comentario sobre la lux bella* (2): que en 1599 se encontraba en Badajóz; que supo apartarse de la pesada monotonia de los maestros de música religiosa (3): que lució en España y Portugal «donde la música italiana (4) intentaba arrollar á la francesa (¿?) que de antiguo contó valiosos partidarios, especialmente en Valencia y Barcelona (5): y en fin, que Durán y Lusitano «dieron carácter á la música española y sus obras reunen tambien melodía (6) y pasajes de adorno muy propios con la época mística de sus tiempos.»

De por olvidado todo esto el lector y pasemos, previa su venia, á hacer la historia bibliográfica de la productivilidad técnica del famoso Bachiller, la única clase de productividad conocida hasta hoy.

1) *Ars cantus plani composita breuissimo compendio lux bella nuncupata per baccalarium dominicum durancium: et clarissimo dno petro ximenio curiensi episcopo reverendissimo; atq. sacratissimæ theologie peritissimo dedicata feliciter incipitur ad laudém dei.*

(Aunque el libro está en castellano tiene el anterior encabezamiento latino.—Al dorso empieza la obra):

Lux bella *del canto llano corregida enmendada y aprouada, puesta en orden y estilo muy breue, cierto y copio-*

rro, 1.er tenor; Mosen José Llorens, 1.er Salmista; Luis Mascaros, 2.° Salmista; Andrés Miquelet, contralto, y Mariano Terranegra, *hebdomadario;* todas con arreglo al decreto de reducción y supresión de beneficios y erección de Capellanías perpétuas del Obispo Alonso Cano en 9 de Mayo de 1778, de las cuales 20 eran con cargos para la Capilla de música.

(1) Véase lo que digo más adelante.
(2) Id. id.
(3) ¿Donde están sus obras *prácticas* para asegurar esto?
(4) Pero ¿habia nacido lo que el autor entiende aquí por música italiana?
(5) Esto se llama . . . escribir de lo que no se entiende
(6) Pero ¿habia nacido también la melodía?.

so, la que la ordenó y compuso el bachiller domingo marcos duran va dedicada al muy noble caballero don bernaldino manrrique de lara.

Toda esta página está llena, y la siguiente *(Explicit lux bella: metrum et mensura cantus plani)* tiene la signatura *ai*.

Esta edición no tiene pié de imprenta, lugar ni año de impresión aunque se colige que la impresión se hizo en Salamanca. (El prelado Pedro Ximenio Curiensi que se menciona en la portada era Obispo de Coria en 1489).

Consta esta edición (en 4.°) de 6 hojas, tipos góticos y grabados de música.

Con ligeras variantes existen otras ediciones de la misma obra.

En la de 1492 se lée:

2) *Este es un excelente tractado de la música llamado* Lux bella, *que tracta muy largamente del arte del canto llano bien emendado y corregido etc.* (Al fin) Esta obra fué imprimida en Sevilla por quatro alemanes compañeros. En el año de nuestro Señor 1492.—En 4.° gótico. Música grabada en madera.

3) En la de 1498 se lée:

Comento sobre lux bella. (Forma la portada la inscripción anterior contenida en dos renglones gruesos. En la hoja siguiente léese al principio):

Comienza una glossa del bachiller Domingo marcos duran fijo legitimo de Juan marcos E de ysabel fernandes cuya naturaleza es la villa de alconetar sobre el arte de canto llano compuesto por el mesmo llamado luz bella. va endereçada al muy virtuoso cauallero magnifico señor don alfonso de fonseca. (Al fin de la página primera de la hoja sexta de la sign. e dice:) *Esta obra fue empremida en Salamanca a xvij, de Junio, del año... mill y quatrocientos y nouenta y ocho* (1498) In 4.° letra gótica con ejemplos de canto llano.

4) El maestro Barbieri poseia una reimpresión de Sevilla, por Jacobo Cromberger, 1518, en 4.° gótico.

Esta es la edición señalada por Blankenbug según se lee en Sulzer (1).

¿Hay reimpresión de Toledo hecha en 1590? No me atrevo á asegurarlo aunque lo afirma Nicolás Antonio.

La obra capital del bachiller Domingo Marcos, no señalada por un flamante historiador de cosas de música, especialmente referentes á nuestro autor, no señalada, sencillamente por el tal, porque no se halla en Fétis, fuente de ilustración musical al alcance de todos los historiadores á la violeta, es la célebre:

5) *Sumula de Canto | de Organo: Contrapunto y Compo | sición vocal y instrumental: practica | y speculativa.* (Al verso): *Siguese una sumula del canto de órgano contrapunto y composición vocal & instrumental con su theorica y práctica Compuesta por el bachiler* (sic.) *domingo marcos duran fijo legitimo de juan marcos & isabel fernandez que hayan sancta gloria. cuya naturaleza es la noble villa que se dize alconetar o de las garrouillas va dirigida al reverendissimo y muy magnifico señor don alfonso de Fonseca arçobispo de Santiago mi señor.* (Al fin) *Esta obra vista e esaminada mandó imprimir el muy reverendo, noble e virtuoso Señor D. Alfonso de Castilla rector del estudio de la muy noble cibdad de Salamanca.* Sin a. ni imprenta. En 4.° gótico. Música grabada en madera.

El estudio de la teoría y la práctica de la música expónese con sencillez y claridad realzado por los numerosos é interesantes ejemplos de música grabada que contiene el texto. Lo que se lée al fin de la obra, que mandada imprimir por orden de D. Alfonso de Castilla, Rector de Estudios de Salamanca, ha hecho suponer que el Arzobispo Fonseca á quien va dedicada fué oriundo de Salamanca. Difícil es esclarecer con exactitud la fecha de la impresión acudiendo á otras fuentes de información por ejemplo, á la época en que D. Alfonso de Fonseca desempeñó el arzobispado de Santiago, pues desde 1463 á 1506 aparecen tres arzobispos del mismo nombre y apellido.

Durán (P. Fray Jaime)

Monje de Montserrat oriundo de Villafranca (Cataluña) Estudió mú-

(1) *Friedricks von Blankenburg litteratische Zusätze zu John George Sulzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste—Leipzig, Weidmann, 1796—1798, 3 vols. en 8.°* Estos tres vols. son complemento de otros 4 anteriores dedicados á la misma materia por Sulzer é impresos en 1792-1799.

sica en el monasterio, tomó el hábito en 1721 y fué inteligente organista.

Murió en Montserrat el día 1.° de Diciembre de 1775.

Durán (José)

En el Arch. de la Cat. de Córdoba hay obras de un José Durán, donadas al Arch. por el maestro Balius. Son estas:

Misa á 4 con orquesta, en re mayor, en partitura (con la indicación) *de Duran*.
Kirie y gloria á 9. con orquesta, de *Joseph Durán*.
Kirie y Gloria á capilla y con orquesta de id.
Missa di Jussepe (sic.) *Duran*.

Creo que es del mismo Durán aquí mencionado el oratorio (ó como lo titula el libro impreso, *Sacro músico drama y epinicio*), *Arca de Dios, trasladada al gran templo de Sión*.

El Durán del oratorio indicado era contemporáneo de Don José Pujol, maestro de capilla de la Cat. de Barcelona. Cítanse sus nombres en la *relación de los festejos* que el Ayuntamiento de Barcelona mandó imprimir para festejar la llegada á España (17 Octubre de 1759) de Carlos III. En aquella relación se cita como cosa sobresaliente el gran *Te Deum* que se ejecutó en la Catedral, compuesto por su maestro de capilla Pujol y junto con el nombre de este maestro el de Durán, como autores de la música de una comparsa y de varios coros y danzas.

En la Bib. del *Liceo Musicale di Bologna* se conserva un manuscrito en fol. (en lengua española y una traducción italiana del mismo) de 74 págs. Versa el tal manuscrito sobre un Madrigal á 4 voces y apología del mismo por Don José Durán maestro de capilla de Barcelona, en respuesta á la crítica de Don Jaime Casellas, maestro de capilla de Toledo, el año 1755. Parisini, el comentador del Catálogo del referido *Liceo Musicale* (Bologna, 1890) dice que al verso de la pág. 15 «el autor se declara discípulo de Durante, pero que el madrigal con que principia el manuscrito no da indicios de que Durán sacase mucho provecho de las lecciones de tan gran maestro. Contiene, además, la censura de Casellas, la defensa del autor, la réplica, etc. La controversia por lo que se ve continuó casi hasta fines del año 1757.»

Según Saldoni, Durán fué maestro de capilla de la Iglesia del Palau de Barcelona, y añade que de Durán «debe ser la ópera *Temistocles* estrenada en Barcelona en 1762, y cuyo libreto poseémos.»

En el Arch. de dicha iglesia del Palau se conservan obras de Durán, varias *Misas*, *Benedictus*, *Secuencias*, etc., escritas quizá en cumplimiento de su magisterio en la referida capilla.

Durán (Juan) Vid **Durán (.....)**

Durán (Pedro)

Consígnase en actas capitulares del cabildo de Málaga (2 Octubre de 1767) «que se solicite de S. M. la dispensa para que el magisterio de capilla (vacante por fallecimiento del maestro D. Juan Francés de Irribaren) se provea por informes y no por oposición.» En vista de esto presenta solicitud (5 Octubre 1767) D. Juan Domingo Vidal, maestro de capilla de la Colegial de San Salvador, de Sevilla: negada la oposición por información, presentan documentos para oponerse á la ración vacante, Don Bernardo Miracles, racionero y maestro de capilla de la Metropolitana de Zaragoza y D. Manuel Mancebo de la capilla del Colegio de Clérigos Menores del Espíritu Santo de Madrid (15 Octubre del mismo año): D. Antonio Caballero, maestro de capilla en la Real de Granada (19 de Octubre de id.) y por último D. Pedro Durán de quién se consigna en acta de 19 Octubre de 1767: «maestro que fué de la Soledad y del Colegio Imperial de Madrid, y al presente de la Real capilla de Nuestra Señora de la Almudena» El magisterio después de varios incidentes se otorgó á Don Jaime Torrens.

Durán (Fray Pedro)

Fraile agustiniano en Granada, escribano y puntador de libros.

«Tasacion de un libro de musica que embió *frai Pedro duran* de la orden de Sant Agustin en granada año 1586.»

«En la çiudad de Toledo en veinte y dos días del mes de Abril de mill y

quinientos y ochenta y seis años dentro en el escriptorio de la obra de la santa iglesia de Toledo el Iltre. Sr. Maestro joan Baptista Perez canonigo y obrero en la dicha sancta iglesia pidió al raçionero *Gines de voluda* maestro de capilla y a *alonso de morata* escriptor de libros viesen un libro de musica de motetes y missas que embio a la dicha sancta iglesia frai *Pedro duran* de la orden del Sr. Sant Agustin que reside en granada porque fue informado era util y prouechoso para el coro de la dicha santa iglesia el qual esta escripto y apuntado en papel de marca mayor y enquadernado en becerro con una guarnicion de laton y aviandole visto particularmente dixeron que vale cada una hoja de las quel dicho libro tiene que son treçientas y veynte y seys hojas a dos reales y medio las quales y la enquadernacion moderaron y tasaron en ochocientos y cinquenta reales y el dicho racionero *Gines de voluda* dixo que era muy util y prouechoso el dicho libro porque es de muy buena musica y entiendese questos ochocientos y çinquenta reales que ansi declaran que vale el dicho libro es demas de diciseis reales que se a de pagar de parte del dicho libro porque se truxo de granada y porque esto entienden ansi lo firmaron de su nombre el dicho dia | *gines de voluda* «*A.° de Morata.*»

«Recebí del Sr. gaspar de fuensalida receptor de la Sta. yglesia de Toledo veinte y nueve mill y quatroçientos y quarenta y quatro mrs. contenidos en esta libranca los quales recebi para enviar al padre fray pedro duran de la orden de San agustin y por verdad di esta firmada | hecha en toledo a doze dias de Junio de mill y quinientos y ochenta y seis años.—*ginés de voluda.*

«Sr. Gaspar de fuensalida Receptor general de la obra de la sancta iglesia de Toledo mandé pagar al rracionero *gines de voluda* maestro de capilla desta sancta iglesia ochocientos y cinquenta rreales que valen veynte y ocho mill y nouecientos marauedis para que los ynbie al *padre fray pedro duran* de la horden del Sr. santo agustin que rreside en la ciudad de granada que los a de aver por rraçon de dos libros de musica que a enbiado a esta ciudad para el seruiçio de el coro de la dicha sancta iglesia el uno de motetes y misas de *Rodrigo de Çauallos*, maestro de capilla que fue de la capilla rreal de granada y de otros autores, y el otro libro es de salmos imno y magnificas del mismo *Rodrigo de Çauallos* | porque aunque el libro de motetes y misas estaba tasado en ochocientos y cinquenta rreales como paresçe por la tasacion desta otra parte | a tratado el dicho rraçionero *gines de voluda* con el dicho *fray pedro duran* de que por anbos a dos libros se le den tan solamente los dichos ochocientos y çinquenta rreales y asi mismo pague diez y seis rreales del porte de los dichos libros que monta todo lo que se a de pagar por esta libranca veynte y nueve mill y quatroçientos y quarenta y quatro maravedis | los quales libros son utiles y neçesarios para esta sancta iglesia como lo declara el dicho rracionero *gines de voluda* del qual tome carta de pago con la qual y esta libranca se le rresceuiran en descargo los dichos veynte y nueue mill y quatrocientos y quarenta y quatro marauedis | hecho en toledo a treynta de mayo de mill y quinientos y ochenta y seis años. | El maestro *Joan Baptista Perez.*

«Por mandado del muy Iltre Sr. maestro perez Canónigo y Obrero *Joan de segouia villarroel* - Registrada en el partido de libramientos: *(hay una firma).*

«Al Racionero *gines de voluda* maestro de capilla XXIX *mill* CCCCXLIIII marauedis para ynbiar a *fray pedro duran* de la horden de sant agustin por dos libros de musica y porte.

(Vide *Leg.° 1.° Archivo que fué de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo).*

Durango (Fray Juan de)

Compositor y M de C., natural de Falces (Navarra) donde fué bautizado el año 1632 (14 Septiembre). Llamóse en el siglo Juan de Durango. Vistió el hábito de monje escorialense en 5 Marzo 1650: profesó en 25 Marzo del año siguiente y murió el año 1696.

En el Certamen poético celebrado en el Escorial el 4 de Septiembre de 1663, se dice que para dar principio

«hicieron un rato silencio los clarines: hicieron pausa y sucedió á su música, más dulce por más suave, la Capilla de esta casa. Al acompañamiento del arpa (que la tocaba con gran destreza el P. Fray Juan de Durango .. .) se cantó para dar principio á la Academia, este Romance. La consonancia del punto, en este y en los demás que se cantaron después, fué cuidado del P. Fray Manuel del Valle, M. de C. de esta Casa; y fué crédito que desempeñó su buen gusto.» *(Santa María.* Octava, pág. 33).

Del P. Durango se conservan las siguientes obras en el Escorial.

1) *Libera me, Domine,* responsorio de difuntos á 4. Hállase en un librito de atril señalado con el N.° 8, y copiado todo por el P. Fray Pablo Ramoneda en 1781.

2) Un libro de *cantares* de varios á distintas voces con acompañamiento. Son de Durango los señalados con numeración desde 20 á 43, más otros en número de 22 con numeración distinta.

Durón (Sebastian)

No se han hecho investigaciones suficientes para escribir la biografía del afamado compositor de este apellido. No he podido hacerlas yo mismo y por esta razón me veo en el caso de repetir, lo que otros han dicho aunque condensando y expurgando textos visiblemente plagados de afirmaciones gratuitas y sujetas á caución.

Nadie ha dado hasta ahora, que yo sepa, la noticia que hallo entre mis papeles y cuya procedencia ignoro. La doy para que sirva de base á ulteriores investigacienes «Durán—dice la nota—fué natural de Brihuega, presbítero y maestro de capilla del Real Palacio en 1691. Desterrado luego por ser partidario del Archiduque, parece que murió en Francia, puesto que hizo testamento (Barbieri poseía una copia) en Bayona en 1715 y codicilo en Cambo (?) en Agosto de 1716 siendo ya de edad avanzada. Durón—añade la nota (y esta apreciación es justa)—es el maestro español más notable de su tiempo, en varios conceptos, y principalmente, como compositor dramático.»

Todo lo que dice sucintamente en la nota, tiene viso de verdad, aunque según Saldoni murió en Viena el día 15 de Agosto de 1715, fecha sacada de los *Apuntes* que escribió Ambrosio Perez, manuscrito que utilizó sin presentar comprobantes de autenticidad Soriano Fuertes en su *Hist. de la Música española.*

Eslava publicó en la *Lira Sacro Hispana* una sola obra de Durón, el motete á 4 *O vos omnes*, acompañando la publicación con estas noticias, que repitió en la *Gaceta Musical*, año II (1856), página 85.

«Durón (D. Sebastian) maestro de la Real Capilla de S. M. gozó de grande y justa reputación. Son pocas las noticias que se tienen de este autor. Las obras que de él había en la Real Capilla fueron presa de las llamas en 1734, pero gran número de ellas fueron á parar al Escorial. Por las *Reglas de Acompañamiento* que D José Torres publicó en 1702 (1) vemos que era entonces todavía maestro de dicha Capilla, pues dicha obra trae la aprobación de Durón. Este maestro fué el primero que introdujo la orquesta en la música religiosa de España. Sus obras revelan una inspiración nada común y una instrucción sólida y acabada.»

En *El Correo de Teatros*, revista perteneciente al día 8 de Mayo de de 1872, qne se publicaba en Barcelona se hallan las siguientes curiosas noticias, encabezadas con el nombre de Sebastian Durón:

«Entre los maestros de capilla de la santa iglesia catedral de Canarias, figura como uno de los más célebres el inolvidable profesor, el distinguido músico cuyo nombre encabeza estas lineas. El archivo de este templo se halla enriquecido con las obras debidas á su ilustre pluma, entre las que descuellan principalmente sus *motetes*, acabados modelos de contrapunto, que se oyen siempre con religioso entusiasmo bajo las sagradas bóvedas de Santa Ana.»

El articulista del *Correo de Teatros* después de copiar las noticias de Es-

(1) En efecto, la indicación de Eslava es exacta: Durón encabeza la aprobación á las *Reglas generales de acompañar*, en órgano, clavicordio y arpa. . compuestas por D. Josep de Torres, organista principal de la *Real Capilla*, publicadas en Madrid en la imprenta de música (propiedad de Torres) el año de 1702, titulándose: *Maestro de la Real Capilla y Rector del Colegio de su Mag.*, y cuya aprobación fecha y firma en «Madrid. y Febrero, á tres de 1702.»

lava, terminaba con los siguientes renglones: «El retrato de este célebre maestro se halla en la ermita de de San Justo y Pastor de la capital eclesiástica del archipiélago, la ciudad de las Palmas de Gran Canaria.»

Del manuscrito de Perez, de cuyo manuscrito poseía Saldoni una copia, traslada éste sin quitarle ni añadirle una tilde lo que extractado leerá á continuación el lector:

«Durón, maestro de Capilla en la Real de Madrid á principios del siglo pasado (lo era en 1702), profesor fecundo y amigo del progreso en el arte: la mayor parte de sus obras estaban en la papelera ó archivo de la C R. y fueron reducidas á cenizas, etc..... Yo he visto muchas y cantado algunas con los monjes del Escorial. Por regla general son un modelo respecto al manejo y marcha de las voces, y en todas ellas se revela al profesor de genio y el hombre instruido.....

«En lo poco que se ha publicado respecto á este distinguido maestro, bien sea por las escasas averiguaciones que se han hecho, ó por la timidez con que se han escrito los apuntes biográficos que hemos visto, se ha omitido hablar de sus obras en el estilo profano. Yo he visto y examinado despacio dos composiones teatrales suyas, que existen manuscritas en Madrid; están dedicadas al conde de Salvatierra, que debió ser, ó un gran protector suyo, ó acaso tenerle á su servicio; y esto es muy probable, porque en estas obras, que yo creo escritas de su mano, pone *Dedicadas al conde de Salvatierra, mi Señor:* en segundo lugar, es sabido que en aquella época, y aún bastante después, muchos Grandes de España tenían orquestas, no solamente á su sueldo, sino que se presentaban con magníficos uniformes que estos señores les daban, como sucedía con el duque de Medinaceli, que tambien les daba mesa diaria. Sea de esto lo que quiera, las dos obras que yo he visto llevan por título: la primera, *Salir el amor del mundo;* la otra, *Opera escénica deducida de la Guerra de los Gigantes;* ambas á cuatro voces, con violines y clarin, y también usó algunas veces de la vihuela de arco, sin contar el violoncelo y el contrabajo. Nada más curioso de examinar que estas composiciones; en ellas el arte lucha por emanciparse de la tonalidad del canto llano, sin conseguirlo las más veces. Las arias, que afectan un giro melódico y un corte el más original, tienen sus escenas de recitado acompañadas del violoncele; muchas de ellas tienen cierta amenidad, y no les falta gracia; hay tercetos y cuartetos cuyas voces están divinamente manejadas, pero cuyo conjunto recuerda el estilo motético de la época. Por último, los poemas (libretos) que están escritos en prosa con algunos asonantes, sería cosa que divertiría hoy á nuestros escritores de libretos. Por desgracia, ninguna de las dos obras en cuestión tiene año ni fecha de ninguna especie, circunstancia que se nota en gran parte de las obras de nuestros maestros, y que tan fatal es para la historia del arte de nuestro pais. D Sebastián Durón debió morir mucho antes de la mitad del siglo XVIII, según todas probabilidades.»

Durón fué desterrado por achacársele el delito de infidencia contra Felipe V, y el Archiduque Carlos, competidor de Felipe V y despues Emperador de Austria bajo el nombre de Carlos VI, le nombró, según parece, maestro de su real capilla, aunque el rey Felipe V haciendo justicia á su mérito no le despojó de la plaza que gozaba en Madrid, conservándosela hasta su muerte.

Soriano Fuertes, contra su costumbre, presenta comprobantes acerca del empleo que Durón obtuvo en la corte de Carlos VI. Del más verídico de los comprobantes, que cito á continuación se deduce que, en efecto, fué desterrado. Veamos lo que dice Soriano: «En la respuesta dada por el maestro de la real capilla de Fernando VI, D. Francisco Corselli, al patriarca de las Indias Cardenal Mendoza, en 22 de Junio de 1751, sobre la relación que éste le pedía de las obras de música que hubiera existentes en dicha capilla después del incendio de 1737 (1), dice entre otras cosas lo siguiente: «Tengo noticia fija por D. Isidro Montalvo, copiante que es de la real capilla de

(1) El incendio acaeció en 1735.

»S. M. desde el año de 1714,..... que »á los maestros que en su tiempo »había, hasta todo el tiempo que lo »fué D. Sebastián Durón, se les daba »todo el papel que necesitaban para »sus obras, las que quedaban parte »en su poder y otras, que eran las »más usuales, en Palacio en una pieza »detrás del órgano..... y estaba al »cuidado del referido maestro Durón, »*á quien sucedió la desgracia del »destierro* y no tuvo tiempo de pen»sar en cosa ninguna sino en su perso»na, etc.

Para probar Soriano Fuertes que Durón fué maestro de capilla de Carlos VI en Viena, añade: «D. Vicente Pérez, en sus *Apuntes curiosos*, dice: «D. José de Torres entró de maestro »de capilla de la real de S. M., siendo »organista principal de ella, por »fallecimiento del maestro Durón, *hallándose este desterrado y desempeñando el magisterio* de la real capilla del emperador Carlos VI de Austria, etc. Esto unido á lo que dice Teixidor y el autor del *Origen del melodrama moderno*, (1), nos hacen creer lo que hemos estampado.»

Buscando *lo que dice* Teixidor, veamos esto en otra parte de la obra de Soriano Fuertes (tomo III, pág. 178): «D. Sebastián Durón, joven en esta época (se refiere á la de Lulli) por no tener más que diez y siete años, habiendo pasado á París llevado de la gran fama de Lulli, y oido una de las óperas más sobresalientes de este compositor, siendo preguntado qué tal le parecía, respondió con frialdad que era buena música. Replicáronle sobre tan corto elogio como hacía de ella y dijo que se empeñaba en componerla tan buena ó mejor; y, en efecto, lo cumplió en una *serenata* ú *opereta* de Quinauld, que se ejecutó con aplauso en casa del embajador de España y con encomio general de la grandeza de Francia, y admiración del poeta y de Lulli. Esta nota—continua Teixidor—la debemos á D. Pedro Morreras, arpista que fué de las señoras Descalzas Reales de Madrid, y profesor de un mérito eminente el cual la sabía de su maestro D. Francisco Llinás, célebre compositor de música de Barcelona, y amigo íntimo de Durón, con el cual tuvo íntima correspondencia hasta que murió en la corte de Viena. Añadía, que este hecho facultativo en unos tiempos en que la corte de Madrid aplaudía las modulaciones de Lulli, hizo se le confiriese el magisterio de capilla de la Real de S. M. C. por los años de 1693.»

Paso por alto las consideraciones que sugieren á Soriano Fuertes la anécdota ó lo que sea de Teixidor. Son insostenibles mientras nuevos datos más positivos no exclarezcan este y otros puntos oscuros sobre la vida y obras de Durón. Sólo tomaré nota de las siguientes noticias biográficas: «Aun cuando eran muchas las obligaciones que á Durón imponía su magisterio por las composiciones que todos los años había de presentar en la real capilla....., escribió, sin embargo, un gran número de serenatas, zarzuelas é intermedios que le valieron los aplausos y elogios de españoles y extrangeros, etc...» Cuéntase de tan distinguido compositor, que después de haber salido de una función religiosa en la que la capilla de música ejecutando una obra suya, dirigida por él, tuvo un marcado descuido, Carlos II que estuvo oyéndola y había notado el desconcierto le dije al salir de la capilla:

—«Durón ¿en qué consiste que siendo tú eclesiástico, salen mejor ejecutadas las composiciones que escribes para el teatro, que no las que haces para el templo?

—«Señor—contestó Durón—es que en el teatro lleva el compás el diablo y en la Iglesia lo llevo yo.»

Según referencias de Teixidor Durón era también poeta y autor de la mayor parte de las poesias castellanas que ponía en música, aunque habiendo visto varias arietas, tonadas, y juguetes suyos, en ninguno hallo escrito ser la poesia y música del mismo, si no la del siguiente estribillo y coplas:

Estribillo

Yo te quiero, Gileta,
Yo lo confieso,
Por más de muchas razones
Que son, si mal no me acuerdo,

(1) Nos quedamos á oscuras sobre el autor de la obra que aquí indica Soriano Fuertes, aunque es de suponer que se refiera á la *parte tercera* del *Discurso histórico sobre la música*, de Castellanos de Losada (Vid. estos apellidos), obra que goza de poco crédito.

Las que á mi me hacen más fuerza
Por esto, estotro y aquello.
¿Qué te parece?
No nos burlemos:
Óyeme, niña
Sólo una vez que me quejo,
Pues yo te quiero
Por esto, estotro y aquello.

Coplas

Bien te acuerdas, Gileta,
Que en otro tiempo,
Te servía muy niño
Mi grande afecto;
Y andaba oculto
Mi amante ruego,
Tu deidad obsequiando
Por esto, estotro y aquello, etc.

Soriano Fuertes trae la música de esta tonada, cuya música se distingue como toda la de Durón, por ciertos característicos desasosiegos rítmicos, inspirados, sin duda, por los ritmos de muchas melodías populares.

Conozco la letra y la música de un *Fin de fiesta*, malo, malísimo como poesía pero que merece conservarse como muestra de lo que era ese género de literatura teatral.

BAILE DEL ÓRGANO Y FIN DE FIESTA
DE LA ZARZUELA

SELVA ENCANTADA DE AMOR

POR

D. SEBASTIAN DURÓN

Personas: *Damas 1.ª 2.ª 3.ª y 4.ª—Un fabricante de órganos—Payo.*

Fabricante. Señores, un frabicante (*sic*)
de órganos estraños soy,
que vengo á fabricar uno
de jamás vista intención.
Vengan al obrador
bailando y saltando
al compás de mi voz,
el claro contralto,
el grave tenor,
el bajo robusto
y el tiple veloz
Vengan á mi obrador (4 veces).
Dama 1.ª Ya estoy aquí. ¿que me mandas?
Fabricante. Y decidme ¿quién sois vos?
Dama 1.ª La Dama de más melindre
que en esta corte se halló
Fabricante. Pues, sin duda, mi reina
que sereis tiple
porque es la voz que gasta
más alfeñique.
Pero á ver cómo decis.
Dama 1.ª Tin, tin, tin, tin, tin, tin, tin
que yo solamente
aprendo á decir
tin, tin, etc.
porque los melindres
quieren así
Fabricante. Fuerza que fuese tiple,
dama que anda guarneciendo
desquinzes con filigrana.
Y así, pues, ya hallé
el tiple mejor
vengan á mi obrador.
Dama 2.ª Yo vengo á ver qué me ordenas.
Fabricante. Y ¿quién, bella dama, sois?
Dama 2.ª La que tiene en esta casa
más travieso el buen humor.
Fab. Pues vos sereis contralto
que es voz alegre
y la que en cualquier bulla
más bulla mete.
Pero á ver qué voz teneis.
Dama 2.ª Den, den, den, den
que mi bullir
hoy del caso es.
Si en carnestolendas
es chiste el placer,
Den, den, den, etc.
Fab. ¿Veis cómo sois contralto
que es fuerza siempre
nazcan á ser altivas
las esquiveces?
Y así, pués, ya hallé
el contralto el mejor..
vengan á mi obrador, etc.
Dama 3.ª Ya de ti llamada vengo.
Fab. Y ¿quién diremos que sois?
Dama 3.ª Direis que soy una dama
de prudencia superior.
Fab. El tenor sois, sin duda,
que es voz prudente,
señora de las otras
pues las mantiene.
Pero á ver cómo entonais
Dama 3.ª Dan, dan, dan, etc.
que en dia que es todo
música y solaz
dan, dan, dan, etc.
dan á mi prudencia
chasco los demás.
Fab. Tienen razón
que en dia con causa alegre
se pasan las prudencias
á ser vejeces.
Y así, pués, ya hallé
tenor el mejor....
vengan á mi obrador, etc.
Dama 4.ª Ya estóy acá ¡vive cribas!
Fab. Con tanta furia ¿quién sois?
Dama 4.ª Una dama tan valiente
que no teme á un ratón.
Fab. Bajo sois y en los bajos
hablareis quedo
que ese es el idioma
de los tremendos.
Pero ¿cuál es vuestra voz?
Dama 4.ª Don, don, don, don
que desde este día
me dirán mejor
don, don, don, don
pués de una excelencia
el valiente soy.
Fab. Ya que sois el valiente
de aquesta casa
haced tomen acero
las hopiladas (sic).
Y pués que ya hallé
para mi invención
el claro contralto,

el grave tenor,
el bajo robusto
y el tiple veloz,
vengan á mi obrador
diciendo las voces
en suave union... .

Las Damas (*á cuatro*) Tin, tin, tin, tin
den, den, den, den
don, don, don, don
en suave unión.

Payo. Aquí ha de ser la casa,
ni más ni menos
¿Qué va que doy con ella
si es que la acierto?
Fab. ¿Quien es que aquí dentro
sin llamar entra?
Payo. Un hombre que se halla
la puerta abierta.
¿Es V. el fabricante
que hay en el pueblo,
que hace órganos tan lindos
como panderos?
Fab. Yo soy. ¿Qué es lo que manda?
Payo. Yo soy de Oñate
lugar que tiene un conde
que es mucho grande.
En la iglesia han querido
que órgano ponga
y á buscar uno envia
á mi persona;
aquí traigo cien reales;
démelo bueno
ó me voy á otra tienda
con mi dinero.
Fab. Uno tengo famoso
que ahora le acabo
y solo en un Oñate
puedo emplearlo.
Payo. ¿Quiere V. que veamos
si es malo ó bueno,
que no tengo por fino
tal instrumento?
Fab. Una cosa le falta
que son los fuelles
y si vos quereis serlo...
Payo. ¡Jesús mil veces!
Eso es quitar las plazas
allá en la corte
á doscientos que viven
de ser soplones.
Pero yo, sin embargo,
soplar intento,
pues ese ya es oficio
de muchos buenos.
Fab. Un minué vaya...
Payo. ¡Vaya!..
Fab. De esos minues
que en mi tierra los cantan
famosamente.

(*Hace que toca el fabricante y las damas cantan*)

Damas. Hoy es feliz día inmortal
pues que en los años
que el tiempo cumplió
siempre leal
nunca aumentó,
más que unas prendas
de un héroe cabal.
¡Hoy es feliz día inmortal!
Payo. Digo que es famosa cosa,
pues ahora unos ecos vayan
donde el órgano responda
á lo que yo he de cantar.

Damas. Surca golfos elevados
elevados
vados
vados...
Sol con llamas brilladoras
brilladoras
horas, horas...
Hoy que bruñe lo que riza
lo que riza
riza
riza
el mar cuando tú le rondas
tu le rondas,
randas,
rondas,
porque los hados
hados
surquen las horas
horas
y amor que iza
iza
bate las ondas
ondas.
Payo. Todo eso no vale nada.
Por San Lesmes, seor maestro
que toque usted una gaita
que es lo que mejor entiendo.
Fab. Allá va, atención, señores,
que es la invención de lo nuevo.
Damas ¡Ay! como suena
la gaita de Oviedo
¡Ay! como suena,
que suena del cielo.
Vaya de jira
de gusto y contento.
Dama 1.ª Viva mil años
el Conde nuestro
y tenga aprisa
doce mil nietos.
Dama 2.ª Su esposa goce
siglos eternos,
que es la Diana
de nuestros tiempos.
Dama 3.ª En cuatro hijos
que tiene bellos
goce el Aurora
cuatro luceros.
Dama 4.ª Y pues no hay juicio
siendo este tiempo
carnestolendas
vaya de juego.
Payo. Lluevan y vuelen
grajeas y huevos
pues carnestolendas
vaya de juego.
Dama 1.ª Con la grajea
tengo yo hechos
más de cincuenta
cupidos tuertos.
Fab. Y aquí, señores,
tiene fin esto,
hasta otro año
por este tiempo.

(Repite la *gaita* y se concluye).

Como se ve la pieza es de circunstancias y se representaria, sin duda, en casa del Conde de Salvatierra, á quien se alude al final.

El caracter desasosegado de la música de Durón, que se reflejaría á no dudar en el del hombre, indujéronle

á ruegos del monarca, según asegura Soriano Fuertes «á introducir en la Real Capilla varias plazas de violinistas. El gran polígrafo P. Feyjóo en su famoso artículo *La música en los templos* culpaba al artista de estas novedades. «Esta es la música de estos tiempos—decía en 1726—la música con que nos han regalado los italianos por manos de su aficionado el maestro Durón, que fué el que introdujo en la música de España los violines y las modas extrangeras.»

No están en lo cierto ni Soriano Fuertes ni el P. Feyjóo al achacar á Durón la introducción de los violines en España ó mejor dicho, en la Capilla Real. Todo lo más que se puede conceder es que Durón agravaría, sin duda, las cosas dado su temperamento de *operista*, como le llama Ambrosio Perez. Sin remontarnos más allá del año 1633, he aquí el personal de instrumentistas, que figuraba en «la capilla del Rey Ntro. Sr. de su Real cassa de Borgoña,» siendo maestro de capilla y capellán de banco, Mateo Romero.

Sebastián Martínez Verdugo, organista.
Florian Rey, violinista.
Melchor de Camargo, bajón.,
Francisco de Valdés, bajoncillo.
Lope Machado, «músico de harpa.»
Felipe Pichinini, «músico de tiorba.»
Bartolomé Subenardi, «músico de harpa.»
Enrique Boteler, «músico de vihuela.»
Francisco Clavijo, organista.
Estefano Limido, violinista.
Felipe del Vado, «violinista y músico de corneta.»
Martín Gomez, violinista.

El 1.° de Diciembre del mismo año entran en funciones Filiberto Brach, «músico de la tiorba,» Carlos Patiño, «maestro de capilla» como substituto de Mateo Romero, *reservado* (jubilado), y de un golpe siete violinistas capitaneados por Florian Rey, antes mencionado.

«Es verdad—añadía á lo citado el P. Feyjóo—que después acá se han apurado tanto éstas (novedades), que si Durón resucitara, ya no las conociera: pero siempre se podrá echar á él la culpa de todas esas novedades, por haber sido el primero que les abrió la puerta.»

No puedo aceptar sin graves reparos lo que en otra parte de su obra (tomo I pag. 206), escribe Soriano Fuertes sobre la estancia de Durón en Viena y, especialmente, que á ruegos del emperador Carlos VI escribiese la música de los oratorios *Sisara, Las profecias de Isaias, Ezequiel, Naaman, Tobias, La Jerusalen convertida, José, Daniel y David humillado*, sobre textos escritos ex-profeso por Apostolo Zeno.

Sólo conozco tres composiciones impresas de Duron, el *O vos omnes* que publicó Eslava en la *Lira Sacro-Hispana* y las dos que indico á continuación:

1) Tonada humana (*Siempre que al templo*).
2) Minué humano (*Hermosa fuente pura*).
Imprimiéronse ambas obras en Madrid, Imprenta de Música, s. a. 8 hojas.

Música manuscrita de Durón, sí conozco y he visto bastante. Entre otras composiciones recuerdo las siguientes:

3) *Misa*, á 7 voces con 2 violines, oboe y bajo (en Do mayor)
4) *Misa* á 8 voces, con Violines, Clarín y bajo.
Son dos obras interesantisimas que revelan su talento para conocer los efectos orquestales.

Existen ambas obras en un voluminoso libro manuscrito señalado con el N.° 8, perteneciente al Arch. de la Cat. de Oviedo. Hállase la primera Misa en el pliego 283 y la segunda en el señalado con la cifra 305.

En el Escorial y en la Colegial de Gandia hay tambien obras de Durón.

5) *Pescadorcilla, tiende las redes*, canción á 4 en la Comedia *Muerte en amor*. Supongo que la letra será de Zamora, la comedia que con el título de *Muerte en amor es ausencia* se lée en el *Ameno Jardin* de comedias de los antiguos autores D. Antonio de Zamora, Diamante y Cubillo, edición de Madrid, de 1734.
6) *Baile del órgano* y *Fin de fiesta*. en la Zarzuela *Selva encantada de amor* (1).

Las que cita Ambrosio Pérez (2);

7) *Salir el amor del mundo*. Creo que es asunto distinto de la pieza titulada *Venir el amor al mundo*, atribuida á Fernández de León.
8) *Opera escénica* deducida de *La Guerra de los Gigantes*.

Duruelo (Francisco)

Era M. de C. del Convento de las Huelgas de Burgos, cuando fué nombrado para la Cat. de Salamanca, donde tomó posesión en 20 de Noviembre de 1634, cesando en 13 de Noviembre de 1637 para entrar fraile en el convento de Sahagun.

(1) Citada en el texto.
(2) Vid. el texto.

Ecay (Diego)

Natural de Puente de Reina, donde fué bautizado en 3 de Mayo de 1694. Fué admitido seise de la Catedral de Toledo en 3 de Julio de 1705.

Echarri (Baltasar de)

Natural de Mendigorria. Fué admitido seise de la Cat. de Toledo en 13 de Mayo de 1662, y mas tarde tenor de lo propia capilla.

Echevarria (Antonio de)

Afinador de órganos En 2 de Mayo de 1691 el cabildo de la Cat. de Toledo libra al aludido la cantidad de 200 reales de vellón «por el trabajo de haber compuesto la lira celi (sic) para la semana sancta de este presente año...» (Vid. *Lib de gastos del año 1691, fol. 110 vuelto*).

Echevarria (Cayetano)

Sobre este maestro hallo la siguiente noticia consignada en acta capitular del Cabildo de Málaga, fechada en 20 de Marzo de 1769: «D. Cayetano Echevarria, maestro de capilla de la Iglesia del Pilar de Zaragoza, y D. Francisco de la Huerta, presbítero de Avila, pretenden oponerse al magisterio de capilla.»

La plaza se concedió á D. Jaime Torrens (24 Enero de 1770), y no vuelve á hablarse del maestro Echevarria

Echevarria (José Domingo)

Cantante (bajo) de la R. C. de Madrid. Nació en Segura (Guipuzcoa) el año 1790 y murió en Madrid el año 1831

Echevarria Liborna (Pedro)

. Organero, vecino de la villa de Madrid En 31 de Mayo de 1698 el cabildo de la Cat. de Toledo «le hace buenos 800 reales de vellón por el trabajo de aver afinado los órganos de esta sancta iglesia.» En 9 de Agosto de 1698 se libran al mismo 300 reales de vellón «por el trabajo de aver venido desde Madrid á aderezar uno de los rrealejos que se maltrató de un golpe y á afinar los demás órganos.» En 22 de Junio de 1699 «se le manda pagar 1,450 reales de vellón repartidos así: 100 ducados por la conducción de todo el material para el órgano nuevo que está executando para esta dicha sancta yglesia, que se trajo desde la villa de Madrid: y los 350 reales restantes en que se ajustó la casa en que vive dicho maestro or-

ganero hasta fin de Agosto del presente año, por no haber servido la que esta obra tenia tomada.»

Echevarria (Peregrin)

Tenor. Ingresó de infantillo en la Catedral de Segorbe en 20 de Enero de 1832 donde desempeñó por algunos años los tiples de la Capilla de música; fué nombrado después tenor 1.° cuyo cargo vino desempeñando despues del Concordato en calidad de seglar agregado hasta 1883 en que prohibiéndose á los seglares, según disposición superior, entrar en el coro á los actos del Culto, no pareciéndole bien visto á su edad vestir sotana y roquete, como los demás seglares agregados para asistir á los actos de música, se retiró de la Capilla. Era un buen músico, como abundaban entonces en la Capilla de Segorbe, pero como cantor dejaba mucho que desear. Falleció en Segorbe poco después.

Echeverría (.....)

Ciego de nacimiento y celebridad como tocador de bandurria, cuyo talento y habilidad de ejecución tal vez ningún otro artista contemporáneo superó en este instrumento. En sus manos salian los sonidos vibrantes, redondos y simpáticos. Adquirió gran renombre, y en los muchos conciertos que dió á mediados del presente siglo en España y en el extrangero, alcanzó innumerables triunfos.

Echeverría (Miguel)

M. de C. de la Cat. de Salamanca. Tomó posesión en 23 de Junio de 1867 y cesó en 4 de Diciembre del mismo año pasando á ser Beneficiado contralto de la Cat. de Burgos

Echeverría ó Echaverría (José)

Cantante (bajo) que se estrenó en el teatro del Circo de Madrid y funcionó despues en compañías de ópera en Viena, Milán, Turín, etc. Nació el año 1825 en Barraibar (Navarra) y falleció en Rio Janeiro en 1860.

Un año antes de fallecer contrajo segundas nupcias con la famosa cantante italiana Señora Tosi, muy festejada y aplaudida por el público de Madrid.

Echeverría y Urruzola (José María) A. C.

Léese sobre este artista en el N.° 143 de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* perteneciente al día 30 de Diciembre de 1893, lo siguiente:

«Nació este distinguido y aplicado maestro el día 1.° de Febrero del año de 1855, en Lasarte, provincia de Guipúzcoa.

«Ni un solo piano había en el pueblo de su nacimiento, ni maestro ni nada que pudiera favorecer y acentuar sus disposiciones nativas. Tampoco contaba con recursos de ningún género y como nadie le tendió la mano, ya se comprenderá que viéndose precisado á estudiar la música así como á salto de mata, tuvieron que ser muy penosos los principios de su carrera. Para estudiar el piano tenía necesidad de ir á pueblos cercanos como Zubieta y Usurbil y para dar lección, á San Sebastián algunas veces, y otras á Tolosa, hasta que, por fin, dado á emprender caminatas, atrevióse á emprender otra más larga, pudo ir á Madrid, su sueño dorado, y matricularse en el Conservatorio. No fué camino de rosas el que tuvo que recorrer en la corte, puesto que no contaba con más recursos que los que podía proporcionarle su trabajo, rudo y persistente, y, á la verdad, á los 15 años no puede hacer un triste estudiante de música tales habilidades y tales prodigios en su arte, que resuelvan la pavorosa cuestión de los garbanzos.

«Felizmente, copiando música, tocando el piano en reuniones y con alguna que otra leccioncilla, pudo defenderse hasta que á los 18 años obtuvo el *primer premio* de piano en la clase de D. Manuel Mendizabal, habiendo merecido Echeverría el único *primer premio* de aquel año (1873) entre una veintena de alumnos que tomaron parte en el concurso.

«Terminados sus estudios fué á establecerse en San Sebastián. Dióse á dar lecciones, tantas y tantas en cantidad, que le traen ocupado todos los dias y esto, desde aquella época es decir, después de veinte años que se halla establecido en la citada población, tales y tales en calidad que entre los discípulos de Echeverría que ha tenido en ese tiempo, figuran la actual Excelentísima Sra Marque-

sa de Comillas, su hermana la Señora de Arnús, el Sr. Barón de Satrústegui y sus hermanos y otros y otros que harían interminable esta lista.

«En cuanto llegó á San Sebastian tuvo la suerte de contraer una verdadera amistad con dos maestros, dos verdaderas eminencias que, por desgracia, ya no existen, D. Juan María Güelbenzu, el atildado y correcto pianista y D. Fermin Barech, premio de composición y violín, del Conservatorio de Bruselas, discípulo muy querido del célebre Fétis y artista cumplido y de gran valía, aunque muy retraido y poco conocido fuera de las provincias del Norte. Los sabios consejos de los dos eminentes artistas fueron de gran utilidad á nuestro biografiado. Como artista que es hasta la médula de los huesos, y estudioso como él solo, aunque no pudo dedicar á la composición, solicitado siempre por sus discípulos, todas las horas que este estudio reclamaba de su aplicación y dispesiciones nativas, colaboró, sin embargo, con Manterola en la celebrada revista *Euskal Erria*, estando encargado de la parte musical mientras vivió el inteligente *folk-lorista* vasco, y escribió con letra de Manterola un *zortzico* para piano y canto. Compuso posteriormente unas preciosas *Mazurkas* para piano, que publicó la casa Martin, de Madrid, y un *Schotisch*, que la música de Ingenieros, dirigida entonces por Maymó, solía tocar como *marcha* en la procesión del Corpus. Estuvo algunos años sin producir otra cosa que una *marcha* que toca todos los años la acreditada banda municipal de San Sebastian. Posteriormente hizo la transcripción para piano de las obras de Letamendia que publicó con lujo la casa editoral de Diaz y Jornet establecida en la citada ciudad.

«Ultimamente ha empezado á publicar con la coloboración de D. Juan Guimón, distinguido director de la Banda municipal de San Sebastian, una colección de interesantísimos aires vascongados con el título de *Ecos de Vasconia*, de cuya colección, notable por más de un título, dimos cuenta, no ha mucho, en la sección de Bibliografía de esta publicación.

«La Sociedad de Conciertos de Madrid bajo la dirección del maestro Mancinelli dió á conocer en uno de los conciertos de la última temporada, una *Gavota* para instrumentos de cuerda, que mereció los honores de la repetición y ha sido tocada ya, con aplauso, en Buenos Aires, en Pamplona, en el Casino de San Sebastian, etc.

«Ultimamente publicó varias obras para piano que han obtenido el más lisonjero éxito: la preciosa *Serenata Española*, la *Segunda Mazurka*, que como obsequio á nuestro biografiado reproducimos en este número, el *Primer Vals de Concierto* y un *Estudio Capricho*.

«El compositor guipuzcuano ha recibido cariñosas felicitaciones por las composiciones ultimamente citadas, de personas de tanta notoriedad como Mrs. Mathias, Decombes, Pfeiffer, Rié, Philipp, Mlle Cheminade, los Sres. Pujol, Zabalza, Santiago Riera, etc. El célebre profesor de Londres E. Pauer, pidió á Echeverría algunos datos para incluirlos en una obra que prepara ocupándose de pianistas y autores de obras para piano. Con el mismo objeto se ha dirigido á nuestro compositor el literato músico, Mr. Carl Eschmanns Dumur, de Lausana, autor que piensa publicar una nueva edición de su notable *Guide du jeune pianiste*.

«Echeverría ha sido concejal del Ayuntamiento de San Sebastian y tiene la Cruz Roja del mérito militar por una herida recibida durante la última guerra civil en la cual figuró como voluntario del Batallón de la citada ciudad.»

En la casa editorial A. Diaz y C.ª de San Sebastian, se han publicado todas las composiciones producidas hasta ahora (1894) por este artista. He aquí una nota de ellas:

El Pensamiento, Polka Mazurca.
Dos habaneras
Luisa Schottisch, 3.ª edición.
Euskal Erria Zortzico.
Segunda Mazurka.
Serenata Española
Estudio Capricho.
1.er *Vals de Concierto*.
María Luisita, *Gavota*. Ejecutada por la Sociedad de Conciertos de Madrid.

Hay una edición de esta última para instrumentos de cuerda.

En coloboración con el maestro Gimón ha publicado un primer volú-

men de composiciones populares (para piano y canto) con el título de *Ecos de Vasconia*.

Contiene el primer volumen:

1) *Egum batian Loyolan*, Zortzico.
2) *Maitogarriari*, Aire Vascongado de Letemendia.
3) *Tristura*, Zortzico de Echeverria.
4) *Nere Amac balequi*, Zortzico de Iparraguirre
5) *Nere Errico Gasteari*, Zortzico de Letemendia.
6) *Cantari Euskalduna*, Zortzico de Iparraguirre.
7) *Arbola bat*, Zortzico de Letemendia.
8) *Biyotz Erituba*, Zortzico de M. Cendoya.
9) *Juana Vishenta Olave*, canto Vascongado de Sarriegui.
10) *Juramentuba*, Canto Vascongado de Buenechea.
11) *Pozes ta bildurrac*, Zortzico de Furundarena.
12) *Dama ta Galaya*, Canto Vascongado de M. Cendoya.
13) *Adios Euscal Erriari*, Zortzico de Iparraguirre.
14) *¡Zuri!* Zortzico de Letemendia.
15) *On Antonio Oquendo coari*, Zortzico de Buenechea.
16) *Guernikako Arbola*, Zortzico de Iparraguirre.
17) *¡Kupi Zaitea!* Zortzico de Letemendia.
18) *Iparraguirre ri*, Zortzico de Buenechea
19) *Loriac*, Zortzico de Gorriti.
20) *Cembait Damaren Esquer Charra*, de Garmendia.
21) *Lo! Lo! Lò!*, Canto Vascongado.
22) *Katalin*, Canto Vascongado.
23) *Maintoni*, Zortzico.
24) *Fueroac*, Zortzico.
25) *Kuku*, Canto Vascongado.

Edelmann (Cárlos)

De la Habana, hijo de Juan Federico, y pianista aficionado como su hermano Federico.

Edelmann (Federico)

De la Habana, hermano de los anteriores y notable pianista aficionado.

Edelmann (Ernesto)

De la Habana, hijo de D. Juan Federico, y profesor de piano muy acreditado.

Edelmann (Eugenia)

De la Habana, hermana de Ernesto, Federico y Carlos, y socia facultativa de la sección de música del antiguo liceo habanero.

Ederra José)

Capellán cantor de la R. C de Madrid, nombrado en 3 de Enero de 1773. Murió en la villa de Isaba, valle del Roncal (Navarra) el año, 1815.

Edo (Joaquin)

Cantante de teatro. En 1821 funcionaba en los teatros de la Cruz y Príncipe de Madrid.

Edolo (Enrique)

Artista portugués, hermano de José Francisco y Juan Francisco. En 1820 perteneció á la orquesta de la compañía lírica del teatro de S. Juan.

Edolo (José Francisco)

Hermano del anterior y notable violinista, admirado cuando apenas contaba doce años. En 1820 fué nombrado director de orquesta de la ópera de Porto.

Compuso:

1) Sinfonía del *Otello*, de Rossini, transcrita para piano—Porto, 1819.
2) *Vals* para piano.
3) Id. para id.
4) *Modinhas*. La cuarta de la colección con palabras italianas.

Edolo (Juan Francisco)

Hermano de los anteriores y notable violinista.

Egea y Sandoval (Emilio)

Natural de Lorca, discípulo de piano de su señor padre. Invitado á tomar parte en un concierto público de piano en Murcia, fué atacado de un vómito de sangre que le privó de la vida en el momento en que se disponía para salir á la escena. Tenía 22 años. Nació el año 1845. Durante algún tiempo desempeñó la plaza de organista de la iglesia colegial de Lorca.

Egual (María)

Marquesa de Castelfort. Nació en Castellón de la Plana el 6 de Enero de 1698. Fué dama erudita y compuso muchos versos. Condenólos al fuego acometida, siendo aun joven, de grave enfermedad. Reservároseles algunos que reunidos en tres tomos en 4.° poseía en 1749 el sobrino de la autora, marqués de Castelfort. Murió Doña María á los 37 años, en Valencia.

Los prodigios de Thesalia.

Triunfos de amor en el aire (comedia con música).

Eguez (Manuel)

Canónigo maestro de capilla de la Cat. de Burgos, desde 23 de Noviembre de 1685 hasta 1729. Antes había sido M. de C. de la Cat. de Lérida. Vid, además, lo dicho en el señalamiento dedicado á *Aregues (Manuel)*.

El maestro Eguez figura entre los impugnadores del maestro Valls. En la *Elucidación* del maestro Martínez, da Eguez su parecer (firmado en Burgos el 19 de Octubre de 1716) sobre la cuestión de la entrada de tiple en la *Missa aretina* de dicho maestro Valls.

Eleizgaray y Mugerza José Toribio)

Presbítero y organista de la Cat. de Vitoria, cuya plaza obtuvo por oposición el año 1863.

Eleizgaray ó Eleizagaray (Tomás)

Organista de la Cat de Astorga. Ganó la plaza previa oposición, en 1867.

Elías (José)

Famosísimo organista y según sospecho, oriundo de Cataluña.

Fué organista del Real Monasterio de las Descalzas de la corte. Dejó manuscritas infinidad de composiciones orgánicas, sin contar muchas para voces é instrumentos. De las primeras se hace mención en el artículo *Blasco de Nebra (Manuel)*, maestro que poseía veinte. Soriano Fuertes afirma que produjo setenta y cuatro de la primera clase Puedo yo asegurar que he visto muchas, y que poseo algunas sueltas, aparte de una de las principales colecciones de que hablaré luego.

Que yo sepa las obras de Elías no han gozado jamás los honores de la edición, excepción hecha del preludio de una de las piezas de la colección indicada, que publiqué hace algunos años en la sección de música orgánica del *Salterio Sacro-Hispano*.

Elías es un organista de gran mérito dado el ambiente de decadencia de la música religiosa que reinaba en su época.

«En las obras de Elías—escribia el año 1855 Eslava—se hace uso frecuente de los acordes disonantes sin preparación y tambien de los diminutos.» Se nota en sus obras, escritas en el género libre, aunque con calculada sobriedad, gran interés melódico que me atreveré á calificar de excepcional. Hacen buena mi calificación los preludios de la citada colección y las piezas de alzar en el aire lento, estas especialmente por su caracter grave y adecuado al objeto y por su harmonización á cuatro siempre correcta y llena de adivinaciones

«Fué tal la fama de que gozó este ilustre organista—añade Eslava—y tal el respeto con que se miraba su nombre, que D. José Nebra hizo de él grandes elogios llamándole *padre y patriarca de los organistas españoles*, etc.

En efecto, esto dice Nebra en el Dictamen á las Obras de Organo entre el antiguo y moderno estilo de que voy á dar cuenta al lector haciendo el señalamiento bibliográfico de dichas *Obras* y copiando los dictámenes de Nebra, Albero y Ovinta, que figuran al frente de la obra así como de la especie de prólogo que á contición del titulo escribe Elías.

«*Obras de Organo entre el antiguo y moderno estilo.*—Cláusulas sonoras que expresan la más dulce y suave armonía. Contiene doze piezas, las seis primeras patéticas, sin más intentos que tocarlas de passo para cuando se alza á su Divina Magestad, y las otras seis mas vivas, con asumptos determinados sobre los Cánticos de Nuestra Señora para los Ofertorios.—Unas y otras desnudas de toda glosa y ornamento correspondiente, y vestidas solamente de lo substancial, assi por lo conciso de ellas, como por haberse escrito unicamente á fin de que los Professores principiantes de esta facultad tengan luz y guia para aprender á tocar suelto y seguir un *passo* por los términos conducentes al tono con la más perfecta y natural modulación. Compuestas por Don Joseph Elías, Capellán de Su Magestad y Organista Principal de la Real Capilla de las Señoras Descalzas, en el año de 1743 (1).

NOTA.

«Se advierte á los Principiantes que en estas cláusulas se hallarán algunas

(1) A continuación el nombre del copista, «Miguel Borrell, 1778.» Las dos copias que poseo son del mismo copista y de igual año.

ligaduras ó falsas opuestas á las primitivas reglas que pusieron los antiguos. Pero habiéndose introducido tantas posturas, modulaciones, y modos de cantar y tocar, que hoy estan tambien admitidas y aceptadas de todos los Profesores, tan sonoras y armónicas para dar el mayor gusto al oido, no he reparado en excusarlas en estas cláusulas por ser amante de la mayor armonía, á que se reduce todo el blanco de la música: mas será bueno que el Principiante no las aplique luego en sus obras, pues, es menester mucha experiencia y haber escrito mucho para manejarlas con la delicadeza y acierto que lo hará un inteligente y acreditado maestro.

«Tambien advierto que para el mayor aprovechamiento de los principiantes, supuesto el buen manejo, la buena ordenación de los dedos, y el saber medianamente la composición de las cuatro voces, será el medio más eficáz el que se apliquen á sacar muchas obras de buena elección de autores clásicos, mirarlas y tocarlas y oir á los organistas, cogiendo de el uno el manejo, y el gusto, de el otro el concepto y el estilo, que de esta forma fecundarán el entendimiento de especies para producirlas con el mayor acierto. Si para este fin quisieran valerse de estas cláusulas que ha podido discurrir mi ignorancia, hallarán en ellas comprendidas todas las ligaduras executadas de varios modos, con variedad de intentos, pasages y modulaciones, así del estilo moderno como antigüo, y satisfarán en esto la pena de mi trabajo, y si no gustasen de ellas pueden valerse de otros autores, que yo me contento con que sean del agrado de Dios, á cuya honra las he escrito y lo ofrezco todo.»

«*Dictámen de D. Joseph Nebra Organista de Su Magestad.*

«Señor D. Joseph Elías, mi amigo Señor y dueño: He reconocido las doce piezas de este libro con toda la reflexión que cabe en mi podre talento. Con la integridad de hombre honrado aseguro á Vm., que es tanto lo que he admirado como lo que he visto: la obra es tan primorosa en la unión de ambos estilos, que de cada uno tiene lo más particular y selecto, pues se unen la estrañeza con la dulzura y el fondo de la música con el gusto y la galantería Toda la facultad en comun, y yo en particular, debemos dar á Vm. las gracias por las fatigas que se ha tomado para instruir á la juventud y darles las mejores huellas que seguir para que lleguen al término de su perfección, siendo Vm. de justicia *Padre y Patriarca de los buenos organistas*. Si yo no conociera que á la modestia é integridad de Vm solo ofenden las verdades que se dicen en su aplauso, desahogara mi voluntad en su elogio: pero esto tiene dos riesgos; lastimar el delicado genio de Vm. y quedar muy corto yo porque su mérito se remonta sobre todo mi conocimiento y mi alabanza. Dios premie á Vm. efecto tan caritativo con el galardón de una vida larga y una salud robusta para que esta obra se mire como medio y no como término de sus utilísimas producciones. Quedo de Vm. su más atento amigo para servirle y rogar al Todopoderoso felicite su amable vida los muchos años que anhelo. Desta suya: Madrid y Julio 26 de 1749—B. L. M. de Vm., su amigo—*Joseph Nebra*—Sr. D. Joseph Elías.»

Dictamen de D. Sebastián Albero, Organista de la Capilla de S. M.

«Señor D. Joseph Elías mi dueño y Señor: con toda mi veneración y cuidado he visto este libro que contiene doce piezas para órgano, compuestas entre el antigüo y moderno estilo y si mi cortedad cabe en sondear lo artificial y primoroso de esta obra, digo con toda lisura que no encuentro elogio que le venga á su merecimiento. Vm. solo ha vencido empresa tan ardua de unir el gusto con el fundamento de cuya idea tengo por cierto es Vm. el inventor: todos los que somos principiantes desta arte y facultad le debemos ser á Vm. tan agradecidos, que con la mayor propiedad le viene de justicia el reputarle por *oráculo de nuestra profesión*. Con justa razón ha dias lo soy á Vm. más apasionado sin que para esto me mueva la vanidad de haber sido un corto tiempo participante de su escuela. Es Vm. tan acreedor de todo aplauso

que inmortaliza su nombre con estas excelentes obras y las considero tan útiles que es preciso las vea con toda reflexión el que quisiere llegar á la perfección de buen organista pues en ellas se encuentra lo gustoso, lo extraño, lo metódico y lo armónico y fundamental con la modulación más arreglada, de suerte que hecho cargo cada uno del énfasis que contiene encontrarán á poca costa el atajo sin trabajo. Confieso á Vm. con integridad, que he tenido tal complacencia al registrarlas, que queda mi gusto en calma deseando la repetición muchas veces. Dios remunere á Vm. obra tan importante con una vida feliz para que experimente los efectos de sus tareas tan piadosamente dirigidas. Quedo á la disposición de Vm. con el más verdadero afecto para servirle, y rogar al Altísimo conserve su vida los años que yo deseo. De ésta de Vm. Madrid y Noviembre 17 de 1749—B. L. M. de Vm. su más amante y fiel amigo, *Sebastián Albero*—Sr. D. Joseph Elías.»

«*Dictamen de Don Joaquin Ovinta Organista de S. M.*

«Muy Sr. mio: he visto las doce piezas de órgano, y bien conozco que para obra tan grande es muy limitada mi inteligencia, pero aun registrada con la pequeñez de esta he hallado una música adornada de todas las buenas circunstancias, escrita con la mayor solidez en los fundamentos de ella y muy metódica (y sin oposición alguna) naturalmente estraña circulando por todos sus términos con el mayor enlace y dulzura armónica y sobre todo, una música verdaderamente eclesiástica, propia del culto de Dios de la que por obligación debemos usar en tan sagrado lugar En ella tenemos todos los facultativos mucho que reflexionar y más que agradecer confesando todos á una, y sin herir su modestia, que Vm. es la *columna fuerte de esta facultad*. El Todopoderoso premie á Vm. obra tan de su agrado y de nuestra enseñanza, á quien suplico dilate la vida de Vm. muchos años: en ésta suya Madrid y Noviembre 17 de 1749.—B. L. M. de Vm. su más apasionado servidor y amigo—*Joaquin Ovinta*.—Sr. D. Joseph Elías.»

He aquí, ahora, los títulos de las doce piezas que contiene la obra de Elías:

1) Pieza Primera para cuando se alza á su Divina Magestad (*Registro igual y suave*). Andante espacioso (*En Do menor*).
2) Pieza segunda. *Andante espacioso* (*en La mayor*).
3) Pieza tercera. *Andante espacioso* (*en Fa menor*).
4) Pieza cuarta. *Andante espacioso* (*en Mi bemol mayor*).
5) Pieza quinta. *Andante espacioso* (*en Si mayor*).
6) Pieza sexta. *Andante espacioso* (*en Re mayor*).
7) Pieza séptima para los Ofertorios sobre la Salve. (Registro igual). *Andante Allegro* (*en Re menor*).
8) Pieza octava sobre *Alma Redemptoris Mater*. *Andante Allegro* (*en Re mayor* (1).
9) Pieza novena sobre *Ave Regina cœlorum* (*en Fa mayor*).
10) Pieza décima sobre *Regina cœli* (*en Fa mayor*).
11) Pieza oncena sobre *Ave maris stella* (*en Re menor*).
12) Pieza docena y última sobre la *Letanía* (*en Sol menor*).

Aquí termina el índice de la colección de Obras de Elías. En los dos ejemplares manuscritos que poseo sigue á continuación otra pieza titulada.

Rasgo de órgano sobre este inten Chromático, de D. Joseph Elías.

Los elógios de los tres dictaminantes son justos y merecidos, lo mismo el de Nebra cuando llama á Elías *padre y patriarca de los buenos organistas* que el de Albero apellidándole *oráculo de la profesión* y el de Ovinta considerándole como *columna firme de la facultad*.

Elías (Isidro) A. C.

Maestro compositor, pianista y organista discípulo del maestro Balart. En 1863 dirigía el orfeón de Cervera, patria de este artista.

Ha compuesto y editado algunas composiciones de distintos géneros, y ha publicado algunos escritos literarios relacionados con el arte de la música.

Elías (Fray Antao ó Antonio de San)

Carmelita. Nació en Lisboa á fines del siglo XVIII, tal vez en 1680.

(1) El Preludio por mi publicado, como digo antes, pertenece á esta composición.

Fueron sus padres Francisco de Soma y María Cardoso. Pasó gran parte de su mocedad en el Brasil, profesando en el convento carmelitano de Bahía en 8 de Abril de 1697, donde había entrado un año antes. A su regreso á Lisboa fué nombrado maestro de capilla del convento de su orden, cargo que ejerció durante 3 años. Fué, igualmente, arpista de la catedral de Lisboa, después de su regreso á Portugal, distinguiéndose en dicho instrumento. Murió en 1745.

Compuso:

1) *Te Deum*, á 4 coros con diversos instrumentos.
2) *Responsorios de Maitines* de los 3 dias de la Semana Santa, á 2 coros.
3) *Responsorios de Maitines de Navidad, Purificación, N.ª S.ª del Carmen y San Andrés Corsino* á 2 coros con violines y flautas.
4) *Misa* á 4 y 8 voces con diversos instrumentos.
5) *Salmos y Magnificat*, á 4 y 8 voces con instrumentos.
6) *Himnos*, á 4 voces
7) *Villancicos de Navidad, Reyes, Santa Cecilia y San Vicente*, á 2 coros con instrumentos.
8) Una *Cantata*, compuesta en celebración de las bodas de D. Juan V.

Segun Vasconcellos, de quien proceden las anteriores noticias, las composiciones de Fray Elías se hallaban en el monasterio de Belem, á fines del siglo pasado

Elías (Fray Manuel)

Perteneció al orden de San Pablo. Balbi (*Essai statistique*, vol II, pág. CCXV) le llama «organista renombrado y buen compositor.»

Elías (Francisco)

De Cuenca. Mencionado en el art. *Diaz del Aguila (Alfonso)*

Elosúa de Armenteros (Matilde)

De la Habana, pianista de poca fuerza pero de gusto exquisito Fué discípula de Ruiz Espadero. Murió por el año 1888.

Embite (Francisco Juan)

Existen sospechas muy fundadas de que este maestro de capilla de la Cat. de Orihuela ó el llamado Mosen Pedro Ortega pudieran haber sido maestros del famoso artista oriolano, fundador de la escuela valenciana de música religiosa, Juan Ginés Pérez.

Encina ó del Enzina (Juan del) (1)

«Una feliz casualidad me ha hecho encontrar, examinando los libros y documentos que se conservan en el archivo de la Basílica malacitana, muchos y muy curiosos datos relativos á eminentes artistas españoles, cuyos fastos biográficos nos eran casi desconocidos; y muy propios para aclarar ciertos puntos aún obscuros de nuestra historia musical. La mayor parte de ellos, concernientes á músicos y cantores, encontrarán su cabida en una *Historia de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga*, que, andando los tiempos y con la ayuda de Dios, he de escribir.

«Pero, entre las noticias recogidas hasta la fecha, existen algunas tan interesantes, por la personalidad á quien parece referirse,—si importante en la historia de nuestra literatura, aún más importante en nuestra historia musical,—que he creido oportuno sacarlas á luz anticipadamente, por si pudieran ser de alguna utilidad al estudioso ó al amante de nuestras glorias nacionales.

«Debo dar las gracias á los Excmos. Señores Dean y Cabildo de la catedral malagueña, por la benevolencia con que recibieron mi pretensión, abriéndome de par en par las puertas de su rico y bien ordenado archivo, y facilitándome con sin igual galantería cuantos medios estuvieron á su alcance para simplificar mi trabajo. Quédoles sumamente agradecido por las numerosas atenciones que de ellos he merecido, y aprovecho gustoso la ocasión presente para manifestarles mi reconocimiento.

«Cumplido tal deber de cortesia, solo me resta suplicar al pio y benigno lector, que reciba con bondad este modesto folleto, y que teniendo en cuenta la buena intención que me determina á escribirlo, dispense y perdone sus muchas faltas.

SOBRE JUAN DEL ENCINA

«Entre las más distinguidas personalidades que han sobresalido en el

(1) Del notabilísimo estudio *Sobre Juan del Encina, Músico y Poeta, nuevos datos para su biografía*,. publicado en Málaga (1895) por mi querido amigo Don Rafael Mitjana.

cultivo de las letras y las artes españolas, una de las más interesantes, y merecedoras por todos conceptos de fijar la atención del estudioso, es indudablemente la de Juan del Encina, eminente poeta lírico, músico admirable, á quien se considera con sobrada justicia como fundador de nuestro inimitable teatro.

«Conocida es de todos, la importancia literaria de las obras de tan eximio escritor, y su *Cancionero*, (Salamanca, 1496), que contiene poemas alegóricos, poemas didácticos, coplas, villancicos, canciones, glosas y romances; es un verdadero monumento de la poesía española, en la época de los Reyes Católicos. Allí encontramos su *Arte de poesía Castellana ó Arte de Trobar*, que debe considerarse como uno de los primeros ensayos de una poética española; su traducción de las diez églogas bucólicas de Virgilio, que aplica á celebrar los grandes y heróicos hechos del último período de la reconquista, en cuya glorificación y alabanza escribió además, *El triunfo de la fama y Glorias de Castilla*, poema alegórico imitado del famoso *Laberinto* de Juan de Mena, en que narra la toma de Granada; sus composiciones amatorias, *El triunfo de amor*, *El testamento de amores*, *La confesion de amores* y *La Junta de amores*, que compiten con los poemas análogos de Imperial y del Marqués de Santillana, sus singulares y caprichosos *Disparates*, algunos de los cuales han llegado á ser proverbiales: y sobre todo sus deliciosas composiciones líricas, ya religiosas, ya profanas, siempre llenas de facilidad y gracia, ingenio y frescura, que tanto se acercan á la poesía verdaderamente popular, de la que este autor es uno de los más preclaros é ilustres representantes.

«Pero todo lo anterior es poco si nos fijamos en las poesías dramáticas de Juan del Encina, llamadas por el mismo *representaciones* y tambien *églogas*, nombre que les dió en prueba de admiración y respeto al cisne de Mantua, que no son más que verdaderas obras escénicas, destinadas á ser representadas, y que se representaron en el palacio de los Duques de Alba, en presencia de los magnates, y de las personas más elevadas por su posición y categoría en la corte de los reyes de Aragón y de Castilla. Por estas once composiciones, se considera al célebre salmantino como el verdadero padre del teatro español, en el sentido estricto de la palabra, por que sus obras dramáticas, no fueron escritas para ser ejecutadas, ni en la iglesia, ni en la plaza pública, en solemidades religiosas ó en fiestas populares, para recreo ó distracción del vulgo; sino en un teatro regular, preparado al intento, con todo el aparato necesario y conveniente y en presencia de un auditorio culto y escogido, convocado al efecto En ellas se hacen palpables los progresos constantes del teatro y la evolución que en él verificó Juan del Encina, transformando los diálogos, sin plán ni acción, primeros ensayos del arte dramático, en pequeñas comedias de intriga, con argumento definido Las seis *églogas* más antiguas, de las once, que de este autor conocemos, son todavía verdaderos *misterios*, compuestos para ser representados en el oratorio de la Duquesa de Alba, y muy semejantes á otras obras similares escritas en la edad media Descuellan entre ellas, las llamadas *Aucto de la Navydad* y *Aucto de la Pasión i Muerte de Jesus*, pero en general carecen de interés dramático No ocurre ciertamente lo mismo con las cinco *églogas* restantes, que son de carácter profano, pues en estas, como se puede ver en el *Aucto de Repelón*, en que se pintan escenas de la vida estudiantil en Salamanca, y principalmente en las dos interesantísimas que se denominan del *Escudero que se tornó pastor* y de los *Pastores que se tornaron palaciegos* (Véase el *Apéndice A.*)(1) que en opinión de Ticknor y de Schack, aunque distintas y separadas, constituyen un solo conjunto, nos encontramos con verdaderas obras dramáticas, llenas de vida y de gracia, con su enredo y desarrollo concertado con arte, conducido con viveza, y desenlazado con habilidad En presencia de tales concepciones, es preciso reconocer que el maravilloso teatro español, existía á fines del siglo XV, y

(1) Vid. al fin de este estudio.

había nacido por aquellos años augurales del renacimiento, en que se reconquistaba Granada y se descubría el Nuevo Mundo.

«Si interesante es la figura de Juan del Encina, bajo el punto de vista literario, aspecto por el cual es generalmente conocido, no es menor su importancia en la historia de la música española. Todos sabíamos que había cultivado este arte con ventaja y aprovechamiento, si bien, hasta la reciente publicación del incomparable *Cancionero* de Barbieri, no nos había sido dado poder juzgar de su valor y mérito como músico. Hoy se puede asegurar que el arte de los sonidos alcanzó grandísimo florecimiento en nuestra patria á fines del siglo XV, y que si teníamos eminentes y doctos teóricos como Bartolomé Ramos de Pareja, maestro de música en las Escuelas de Salamanca, y de Bolonia; y Pedro Ciruelo, profesor de tan divino arte en las Universidades de Paris y Alcalá de Henares; poseíamos también compositores eruditos, capaces de rivalizar con los ingeniosos y agudos contrapuntistas flamencos; y lo que es mas digno de aprecio, un estilo artístico verdaderamente nacional y expresivo, íntimamente unido con la prosódia de nuestro idioma y tan compenetrado del gusto peculiar y distintivo de nuestros cantos y bailes populares, que mas bien que producido con los artificios del arte, parece brotado espontaneamente de la musa popular. Cuando en todas las naciones cultas de Europa, los principales compositores se ocupaban unicamente en hacer gala de su habilidad en todos los primores del contrapunto y de la armonía, nosotros los españoles, nos preocupábamos ante todo de la expresión, respetando el sentido de la letra, y subordinando la idea musical, al texto poético que pretende interpretar. Cultivando este género expresivo, Juan del Encina, se muestra á prodigiosa y envidiable altura, tanto que algunas de sus composiciones son verdaderos modelos, que parecen escritos en una época de apogeo artístico, más bien que en tiempos arcaicos y rudimentarios para el arte. Fundador de nuestro teatro dramático, lo fué también del teatro lírico y en sus *églogas*, la música representa un papel tan importante que algunas de ellas, pueden considerarse como verdaderas zarzuelas ú óperas cómicas. En unas, encontramos fragmentos importantes que debian ser cantados; en otras, existen intermedios de baile; todas ellas acaban con un villancico entonado por los diversos personajes que han intervenido en la accion. Ninguna música religiosa, escrita por este autor, se ha encontrado hasta el día; aunque es seguro que debió cultivar este género, quien desde muy joven perteneció á la clerecia, y acabó siendo prior de Leon. Es de suponer que caso de existir, no desmerecerá ni de su talento ni de su sabiduria.

«Demostrado el grandísimo valor artístico y literario, del insigne artista de quien me ocupo, inútil creo decir con cuánto interés se habrá tratado de averiguar cuanto sea concerniente con su vida, y se refiera á sus hechos. Los trabajos importantísimos realizados por personas competentes, han aclarado muchos y diversos puntos aún obscuros y han destruido errores que estaban muy generalizados. No osbtante, todavia no se ha conseguido reunir todos los materiales necesarios para redactar una biografía completa y detallada del fundador de nuestro teatro. La casualidad favorece muchas veces al más indigno, y á lo mejor sucede que donde menos se suponía, se encuentran datos que no se buscaban y que muy bien pudieran tener su importancia. Recientemente emprendí la tarea de registrar el archivo de la Catedral de Málaga, con objeto de buscar cuantas noticias se refiriesen á la historia de la música, y de los maestros de su capilla, y cual no sería mi satisfacción cuando al estudiar los libros que contienen las actas capitulares de los años de 1496 á 1510 (los más antiguos que en tal archivo se conservan) encontré primero, con fecha 6 de Setiembre de 1499, á un músico cantor *contrabajo*, llamado *Juan de León* (Véase el Apéndice D.), nombre de uno de los compositores mencionados en el *cancionero* de Barbieri; más adelante, y en 11 de Agosto de 1507, la toma de posesión de un maestro de capilla, que se llamaba *Diego Fernández*, (Véase el

Apéndice D.) algunas de cuyas obras figuran en la célebre colección citada; por último, en 11 de Abril de 1509, la institución en el arcedianazgo principal de Málaga, de un clérigo, natural de la diócesis de Salamanca, cuyo nombre era *Juan del Encina*.

«Grande fué mi alegría al hallarme con nuevos y curiosos documentos relativos á dos músicos cuyo señalamiento biográfico, fué desconocido por el erudito Barbieri; pero al hallar el último nombre citado, mi satisfacción subió de grado, al sospechar que la persona de quien se trataba, pudiera ser la del célebre poeta Salmantino. Con escrupuloso cuidado, recogí cuantas noticias pude encontrar acerca de aquel prebendado de la Catedral de Málaga, y una vez reunidas, las confronté con todos los datos que acerca de la vida de Juan del Encina, me fué dado buscar, teniendo el gran placer de ver que lejos de oponerse, se correspondían y completaban: llegando casi á formar el convencimiento de que efectivamente me encontraba en presencia de una parte ignorada de la vida del fundador del teatro español. Desde aquel momento sentí el deseo de dar á conocer á los estudiosos, aquellas curiosas noticias, cuyo hallazgo la buena fortuna me había deparado, pero antes de exponerlas á mis lectores creo necesario, sinó muy conveniente, resumir cuanto al presente se conoce acerca de Juan del Encia; porque de este modo, al conocer los datos nuevamente aportados, se podrá juzgar con más facilidad la oportunidad y el valor de mis apreciaciones.

«Juan del Encina ó del Enzina (que de ambos modos se encuentra escrito en las diversas ediciones de sus obras) nació en una aldea, que lleva este mismo nombre, y se encuentra en las cercanías de Salamanca. Según se deduce de lo que el mismo nos dice en su *Tribagia ó Via Sagra de Hierusalem*, (Roma 1521), debió acaecer su nacimiento por los años de 1469, si bien el erudito Ticknor, sin que se sepa en que se funda, fija esta fecha en 7 de Agosto de 1468. Fué hijo de padres honrados, y, aunque pobre, estudió en la famosa Universidad de Salamanca, siendo desde entonces, muy protegido por el canciller de la misma, don Gutierre de Toledo, hermano del Conde de Alba. Terminados sus estudios, encontró acogida y empleo en casa de Don Fadrique de Toledo, primer duque de Alba, y de su esposa, D.ª Isabel Pimentel. Allí ejerció el cargo de poeta y músico palaciego; escribiendo muchas poesías en honor de sus protectores, y componiendo sus dramas, en los cuales representó él mismo, mas de una vez, el papel de gracioso. Según nos dice el mismo Encina, en su *Cancionero*, la mayor parte de sus obras, fueron escritas entre los catorce y veinticinco años de su edad.

«Leyendo las obras escritas en aquel tiempo por este autor, se encuentran muchos detalles relativos á su biografía. En algunos de sus villancicos, encontramos alusiones á Bartolomé de Torres Naharro (1), el insigne autor de *La Propaladia;* en otros hallamos referencias de la toma de Granada (2), en otro deplora la muerte de la Reina Católica (3). Entre ellos existen varios publicados en la primera edición de su *Cancionero* (Salamanca 1496) que tratan de un episodio de su vida, y del cruel desengaño que sufrió en sus amores, al ver que su amada se desposaba con otro. Grande fué su dolor por esta causa, pues en un romance (4), inédito hasta la publicación del *Cancionero* de Barbieri, nos demuestra su desesperación y dice que quiere abandonar su patria. También en las *Eglogas*, se pueden buscar noticias concernientes á nuestro personaje. En una que se representó por Navidad, se mencionan los preparativos que se hicieron para la guerra con Francia, y la paz firmada en 1493 con Carlos VIII. En otra (5) escrita con posterio-

(1) Villancico.—*¿Quien te trajo, caballero. Por esta montaña oscura?*
(Cancionero de Juan del Encina, Salamanca. 1496.—Núm. 82 del Cancionero de Barbieri).

(2).—Villancicos.—*¿Qu' es de ti desconsolado?* y *Levanta, Pascual, levanta.*
(Vid. loc. cit.—Núms. 315 y 316).

(3).—Canción.—*Triste España sin ventura.*
(Vid. loc. cit.—Núm. 317).

(4).—Villancico.—*Quedate Carrillo, adios.*
(Vid. loc cit.—Núm. 382).

(5) Denomínase esta composición: *Egloga trobada representada en la noche de Navydad á cuatro pastores, Juan, Migüellejo, é Rodrigacho, é Anton llamados; que sobre los infortunios de las grandes lluvias é la muerte de un sacristán se razonaban.*

ridad, se habla de las grandes lluvias acaecidas en el año de 1498, y se dá cuenta del fallecimiento de un racionero cantor ó maestro de capilla de la catedral de Salamanca. De ella se deduce que Juan del Encina debía ser ya muy erudito en música, pues como puede verse por lo allí contenido, aspiraba á reemplazar al muerto, y á desempeñar el puesto que quedaba vacante. No habiéndolo conseguido, por tener muchos émulos, y ser todavía seglar. La última de sus composiciones dramáticas de aquella época, revela un gran adelanto, puesto que hace ver el designio del poeta, de no emplear únicamente humildes pastores, sino dioses de la fábula. Fué representada esta *égloga* en 1497, probablemente poco tiempo antes de la muerte del príncipe Don Juan, ante quien se ejecutó.

«No se ha podido averiguar hasta cuando estuvo nuestro artista al servicio de los Duques de Alba, ni por qué motivos abandonó su casa y marchó á Roma. Solo es sabido que allí se encontraba en 1514, cuando publicó su *Farsa de Placida e Vittoriano*, y en 1519, cuando sin estar aun ordenado de misa, el Papa Leon X, que siempre le protegió, le concedió el priorazgo de Leon, Juan del Encina, debió brillar mucho en la corte pontificia. Sus composiciones musicales llenas de galanura, elegancia y expresión, debieron gustar bastante á aquella sociedad, en que el amor al arte pagano y sensualista se derramaba en todas las manifestaciones del ingenio humano. En presencia del famoso Medicis, de sus cardenales y de las mas bellas damas de Italia se representaban suntuosas y estrañas fiestas, en las cuales se ejecutaban obras de caracter eminentemente profano. Basta leer las comedias (1) de Bartolomé de Torres Naharro, para ver que muchas de ellas se representaron en Roma y en una reunión de eclesiásticos. ¡Qué tendría de estraño que las *églogas* de Juan del Encina, protegido del Papa, no gozasen de semejante honor! De su estancia en Italia quedan recuerdos en sus poesias, pues en el *Cancionero* de Barbieri se encuentran algunas escritas en un curioso chapurrado de español é italiano.

«Muchas personas, siguiendo lo dicho por González Dávila en su *Historia de las antigüedades de Salamanca* (1606), han pretendido que entre los cargos que Juan del Encina desempeñó en Roma, se cuenta el de Maestro de la Capilla Pontificia, siendo premiado con el priorazgo de Leon por su destreza y habilidad en la música. Pero esto no puede ser cierto, por cuanto es positivamente conocido que en aquella época el puesto de maestro de la capilla papal, era puramente honorífico, y no se confiaba más que á alguna persona investida de altas dignidades eclesiásticas (2). Además se conoce la lista cronológica de aquellos maestros, y en los años que corresponden á la estancia de Juan del Encina en Roma, se encuentra ocupado el magisterio, (3) por Cristóforo de Borbone, obispo de Cortona, en 1492, á quien siguió Francesco Sinibaldi, obispo de Osimo, en 1501, sucediéndole en 1515 un músico llamado Genet, (4) (excepción de la regla) que solo era capellán cantor, y que fué reemplazado en 1526, por Antonio Scaglioni, obispo de Aversa. Con tales datos queda destruido en absoluto, el aserto de que nuestro compatriota, fuera maestro de aquella capilla; solo puede quedar la duda de que únicamente fuese cantor.

«Tampoco es esto cierto. En la lista de los cantores de la capilla pon-

---

Respecto á la fecha de esta obra no queda duda alguna, pues empieza diciendo lo siguiente:

Juan.—*Año de noventa y ocho.*
Y entrar en noventa y nueve.
Rodrigacho.—*Agua y nieve*
Y vientos bravos corrutos:
Reniego de tiempos putos
Ya dos meses ha que llueve.

(1) Véase en el *introito* y argumento de *La Tinelaria*, y de *La Trophea* y en mil pasajes y alusiones, que aquellos dramas se representaron en Roma y en reuniones compuestas principalmente de eclesiásticos.

(2) No solo *obispos*, como pretende Barbieri, sino *otras* altas dignidades eclesiásticas. Ocuparon este puesto, abades de Santa María la Mayor, gobernadores de Roma, obispos, arzobispos, siendo el último que lo desempeñó (en 1574), Antonio Boccapadule, secretario de los breves y canónigo de San Pedro. Posteriormente se confió el cargo de maestro á músicos de profesión.

(3) Véase: Adami.—*Osservazioni, per ben regolare il coro dei cantori della Capella Pontificia. Roma 1711.*

(4) Existe en la Biblioteca Vaticana un *Magnificat* de este autor que se suele cantar todavía.

tificia, correspondiente al período comprendido entre los pontificados de León X al de Clemente VII, es decir, desde 1513 á 1523, se citan los nombres de seis músicos españoles (1) pero ninguno de ellos es el que nos ocupa. D. Bartolomé José Gallardo, asegura que el Cardenal Bembo, dice que Encina, fué músico en la capilla de León X, á lo que ha contestado Barbieri, diciendo que ni en las *Epistolas*, ni en otra obra alguna de aquel escritor, se hace una sola vez mención de este artista No existen pues documentos que demuestren de un modo irrecusable que Encina fuera cantor de la capilla papal; únicamente es de suponer, que dados sus grandes conocimientos en el arte, se le consideraría como músico agregado á la Corte Romana, si bien esto no puede probarse, por haber destruido un incendio la mayor parte de los documentos del archivo de aquella capilla, correspondientes al pontificado de León X.

«También se ha pretendido, fundándose en lo que escribe el Sr. Vidal y Diaz, en su *Memorial histórico de la Universidad de Salamanca*, (1869) que Juan del Encina, fué catedrático de música en la dicha Universidad, y racionero en aquella catedral. Hasta ahora no se ha podido averiguar la certeza de estas noticias, pues del Archivo de la Universidad de Salamanca han desaparecido los libros de claustros de los años 1478 á 1503, y de 1512 á 1526, y en los que se encuentran no se halla dato alguno relativo á Encina. Tampoco es probable que en el segundo período citado, pudiera desempeñar la dicha cátedra. Precisamente en aquellos años es cuando es indiscutible su estancia en Roma, pues allí publicó en 1514, su *Farsa de Placida e Vittoriano*, y de allí emprendió en 1519 su viaje á Tierra Santa. Ni en el Archivo de la Catedral de Salamanca, ni en el de Simancas, ni en el de los Duques de Alba, se han encontrado más noticias ni documentos que se refieran á la vida de este insigne músico y poeta.

(1) Hé aquí los nombres de los seis músicos españoles que estuvieron en la capilla pontificia por aquellos tiempos: *Juan Escribano, Juan Palmárez, Pedro Pérez, Blas Nuñez, Antonio de Ribera y Bernardo Salinas*. Por otra parte consta que también entre ellos figuraba *Peñalosa*.

«Como anteriormente dije, en 1519 el papa León X, nombró á Juan del Encina, al priorazgo de León, del cual tomó posesión en su nombre, el canónigo de aquella iglesia Antonio de Obregón el día 14 de Mayo de aquel mismo año. Aún no había dicho su primera misa, cuando poco después emprendió su viaje á Jerusalen, del cual nos ha dejado una curiosa relación publicada en Roma en 1521, bajo el título de *Tribagia ó Via Sagra de Hierusalem*. En ella nos cuenta, como en la capital de Judea, y en el mes de Agosto de 1519, conoció á su paisano D. Fadrique Enriquez de Ribera, Marqués de Tarifa, quien le apadrinó en su primera misa celebrada:

Al monte Sión, déntro en la Capilla
A do el Sacramento Christoinstituyo

y con quien regresó á Roma, á fines de aquel mismo año Al fin de su vida volvió á España, y desempeñó durante algunos años el priorazgo de León, yendo á morir á Salamanca, donde está enterrado en la iglesia catedral.

«He aquí cuanto al presente se conoce acerca de la vida de Juan del Encina. Cómo se verá son numerosos é importantes los claros que se notan en las biografías que de él se han escrito, hechas todas por referencias y sin las pruebas documentales que la moderna crítica reclama.

«Desde luego se habrá notado, que en el período que comprende los años 1500 á 1519 poco ó nada se sabe acerca de lo que ocurriera á Juan del Encina. Este vacío existente en su historia, es precisamente el que yo pretendo llenar, gracias á los importantes datos que me suministra el archivo capitular de la Catedral de Málaga. Ni afirmo conclusiones, ni las niego. Unicamente es mi objeto, exponer las noticias recogidas, haciendo notar como concuerdan con las que ya conocíamos, y como ratifican otras que sospechábamos.

«En el acta capitular del cabildo celebrado el día 11 de Abril de 1509, encontramos lo siguiente: que *el honrado Pedro Hermosilla vecino desta dicha cibdad*, presentó una presentación real firmada del Rey D. Fernando Ntro. Sr. en la que se hace relación de que el Nuncio de S. S.,

con autorización de D Diego Ramirez de Villaescusa, obispo de Málaga, había hecho *colación y canónica institución al Licdo, Don Juan del Encina, clérigo de la diócesis de Salamanca, del Arcedianazgo Mayor (1) y calongía á el anexa, desta dicha iglesia y cibdad de Málaga*, por renuncia que había hecho en sus manos el Licdo. D. Rodrigo de Enciso, maestro en sagrada Teología, y último poseedor de la dicha dignidad. El Nuncio, cometió sus veces para que se obedeciera su mandato, en los Sres. Don Diego Gomez de Spinosa y D. Francisco de Melgar, ambos bachilleres, y respectivamente tesorero y maestre-escuela de la citada iglesia, quienes aceptaron la comisión y requirieron á los Sres. Dean y Cabildo, que la cumpliesen en todos sus estremos. Así se hizo, tomando juramento y dando la posesión al mencionado Pedro de Hermosilla, procurador de Juan del Encina, quien la aceptó y recibió de manos de los canónigos D. Mosén Pedro de Amate, Arcediano de Velez, y don Diego Mexía. El acta está firmada por Gonzalo Pérez, Notario apostólico y Secretario del Cabildo.

«Bastante tiempo tardó nuestro prebendado, en venir á Málaga, pues hasta el cabildo de dos de Enero de 1510, no volvemos á ver aparecer su nombre. Es indudable que debía ser hombre erudito é importante, cuando no tardó mucho en ganar la confianza de sus compañeros de coro, quienes en 20 de Marzo de aquel mismo año, le confirieron poder para que en unión del canónigo don Gonzalo Perez, representáse á la catedral de Málaga en la corte, y pudiesen: *parescer ante S. S. M. M. el Rey y la Reina, y ante su consejo e contadores mayores, y practicasen quantas diligencias fuesen conducentes: sobre la Dotacion y Privilegio desta Santa Iglesia, y de su mesa capitular.* Continúa el acta exponiendo las facultades que otorgaban al arcediano, para intervenir en toda clase de asuntos, y la acompaña un curioso documento (2), explicativo de lo que había de pretender y solicitar, en cuyo pié se encuentra la firma y rúbrica de Juan del Encina En 14 de Octubre de 1510, fué llamado por los Sres. del Cabildo, y el día 20 de Noviembre siguiente, dió relación del buen resultado de los negocios que había gestionado en la corte

«Hasta aquí, nada de particular se encuentra, que pueda justificar la personalidad de mi biografiado. Unicamente su nombre y apellido, y una indicación del lugar de orígen. Es verdad que el nombre aparece escrito con la misma ortografía (3) con que le encontramos en la mayor parte de las obras del célebre poeta español, y que el lugar de orígen, la diócesis de Salamanca, concuerda con las dos opiniones relativas á que Juan del Encina, naciera ó en la Roma española, ó en una aldea de su proximidad. Pero esto es bien poco, para lo que más adelante hallaremos.

«Se recordará, que era positivamente sabido que Juan del Encina, si bien era clérigo, no se había ordenado de misa antes del año de 1519. Pues esto se encuentra confirmado por dos actas capitulares del archivo malagueño. La primera, de 14 de Julio de 1511, después de referir como se determinó, que el arcediano regresase á la corte á terminar el asunto de la dotación de la iglesia gozando de toda su prebenda, dice lo siguiente: «se expuso por el Sr. arcediano Don Juan del Encina, que había llegado á su conocimiento que el cabildo había ordenado ciertos estatutos en que se mandaba que el presidente que por derecho fuese en la dicha iglesia, no

(1) El primer obispo de Málaga, después de la Reconquista, D Pedro de Toledo, publicó los Estatutos de su iglesia en 15 de Junio de 1488, estableciendo las ocho dignidades siguientes: Dean, Arcediano de Málaga. Chantre, Tesorero, Maestre-Escuela, Arcediano de Ronda, Arcediano de Vélez y Arcediano de Antequera. (Véase Rolea y Sintas —Descripción histórica de la Catedral de Málaga.-1894.)

(2) El documento en cuestion lleva el siguiente epígrafe: Nómina é Instrucción de los Documentos que se entregaron á los dichos Sres. y de lo que habrán de solicitar, y particulares que habrán de tener presente para el buen conocimiento de dicho particular. (Libro V. de Actas Capitulares. Fol. 26, 26 vuelto y 27.)

(3) En la primera edición del *Cancionero* (Salamanca 1496) se encuentra el nombre escrito con c: «Encina»— Pero en otras ediciones posteriores, entre ellas la de Salamanca 1509, se halla escrito con z.—Además al final de los volúmenes de la primera edición se dice: *Tabla de las obras que en este Cancionero se contienen, hechas por Juan del Encina, desque huvo quatorze años hasta los veinte y cinco.*

pudiese convocar á cabildo sin expreso mandato de todo él Que dicho Señor como presidente derogaba y contradecía el citado estatuto, por cuanto era en perjuicio de los demás presidentes y le quitaba su libertad de presidencia. Se acordó que se le oía y que se le daría respuesta, y se le mandó salir fuera del cabildo —Luego se trató y platicó por el cabildo que ningún canónigo ni dignidad que no fuese ordenado *in sacris*, no debe ser admitido á cabildo ni ser recibido su voto; así por lo que disponían los cánones, como el estatuto desta Santa Iglesia. Y así se acordó que se notificase al dicho Sr. arcediano de Málaga, y al Licenciado Pedro Pizarro, canónigo, que mientras aquellos no fueran ordenados *in sacris*, se abstengan del ingreso en el dicho Cabildo, sinó fuese por su mandado.» En la segunda, correspondiente al 21 de Agosto del mismo año, se contiene: «que al Sr. Arcediano se le diese la mitad del pan que le cabía por el repartimiento por cuanto por no estar ordenado de sacerdote según derecho no debía gozar mas de la mitad de su prebenda.» Me parece que este punto queda completamente esclarecido.

«Lo que es verdaderamente nuevo, porque demuestra el prestigio que disfrutaba el arcediano de Málaga, Juan del Encina, entre sus compañeros de Cabildo, al par que revela su talento y conocimientos, es que por el acta de 1 de Enero de 1512, se le concede, «poder para que pareciese ante el Reverendo Sr. Arzobispo de Sevilla, en el Concilio Provincial que se hacía, en nombre de este Ilmo. Cabildo y su mesa capitular, para que solicite las cosas que le convengan y fuesen en pro y utilidad deste Cabildo, y apele de las que contra este se dieren.»

«Es indiscutible que el prebendado de la catedral malagueña desempeñó esta comisión y asistió al Concilio, porque en varias actas capitulares subsiguientes, se encuentran libramientos á su nombre á cuenta de los gastos de su viaje á Sevilla.

«Llegamos á la época, en que está probado de un modo completo, que Juan del Encina, se hallaba en la capital de los Estados Pontificios, y esto lejos de suscitar ninguna dificultad se encuentra plenamente confirmado por los libros capitulares de Málaga. En ellos vemos que en el cabildo de 7 de Mayo de 1512, nuestro arcediano obtenía que los Sres. Capitulares, le concedieran todos los días que le cupiesen de recreo para *ir á Roma* y otras partes donde dijo tener necesidad. Inmediatamente emprendió su viaje, y en la corte pontificia debió permanecer largo tiempo, pues en 15 de Noviembre de aquel mismo año, se ocupó el Cabildo Malacitano de la necesidad en que se veía de enviar un comisionado á Roma, para traer la bula de confirmación del privilegio de esta iglesia, conviniendo en encomendar esta diligencia para su más breve despacho al Sr. arcediano, por cuanto era persona hábil y entendida, y al presente se hallaba en aquella ciudad. El día 17 del dicho mes volvió á tratarse sobre el mismo asunto, y el Canónigo Giralde, insistió en que se diese esta comisión al Licenciado D. Juan del Encina. Resolviéndose al fin que le acompañase en sus gestiones el Licenciado Gonzalo Pérez.

«Hasta el año siguiente de 1513, no regresó el arcediano á Málaga, puesto que antes de 13 de Agosto del dicho año no le vemos asistir á ninguno de los cabildos que se celebraban. Poco tiempo después volvió á ser enviado á la corte de Castilla, dado que en 7 de Octubre, se acordaba: «escribir al Sr. arcediano para que haya una cédula de Su Alteza, para los oidores de Granada, para el pleyto de las casas de Juanote Plana.» Obtuvo la dicha cédula, y apenas volvió á encontrarse en Málaga, comenzó á pedir licencia para marchar á Roma, pués tenía allí pendientes asuntos importantes. Algunos Sres. del Cabildo se oponían al nuevo viaje, por cuanto pretendían que el arcediano estaba sujeto á residencia, y nunca cumplimentaba dicha obligación; pero este insistió tenazmente y en 31 de Marzo de 1514, mandó hacer un requirimiento para que se le dieran todos los días que le cupiesen de recreo, porque él se hallaba de camino para Roma. Tal determinación desagradó al cabildo, que decidió penar al arcediano, privándole de par-

te de su beneficio. Más apenas tuvo éste conocimiento de aquel proyecto, hizo que en 14 de Octubre siguiente se presentaran al cabildo «ciertas bulas del Papa León moderno (X) sobre la diligencia de su ausencia, para que estando fuera de su iglesia, en corte de Roma, por suya propia causa ó agena, no pudiese ser privado, molestado, ni perturbado, no ostante la institución, erección ó estatutos de la dicha iglesia.» Con esto se demuestra que nuestro prebendado estaba en Roma, en 1514, cuando se publicó la *Farsa de Placida e Vittoriano*, y que gozó de gran favor cerca del Soberano Pontífice.

«Durante el año de 1515 estuvo el arcediano de Málaga en Roma, no regresando á su iglesia hasta principio del año siguiente. En efecto el 21 de Mayo de 1516, se recibió una carta, (Véase el *Apéndice B*) fechada en Valladolid en 6 de dicho mes, y suscrita por el Sr. Obispo de Málaga, D. Diego Ramirez de Villaescusa, presidente que había sido de aquella Chancillería, y á la sazón Capellán Mayor de la Reina Doña Juana, en que le mandaba que en el plazo de veinte días se le presentase en la dicha villa, pues tenía que hablar con él acerca de ciertos asuntos, bajo la pena de excomunión y de privación de su beneficio. Acató el arcediano la órden de su prelado, y marchó á Valladolid, en donde permaneció bastante tiempo ocupándose de varios asuntos que eran de gran interés para la iglesia de Málaga. El día 27 de Mayo de 1517, daba cuenta al cabildo de lo que había gestionado en el pleito que se seguía sobre los excusados, y volvía á ser comisionado para llevarlo á su terminación. Al mismo tiempo manifestaba que: «había sido nombrado Sub-Colector de Espolios de la Cámara apostólica», y notificaba al cabildo una bula de S. S. para que dicho Sr. se acudiese en las cosas pertenecientes á S. S. ó que pudiesen pertenecerle como tal Sub-Colector,» demostrando de tal modo que siempre disfrutaba la protección de León X.

«Por último, después de otro viaje á la corte, emprendido para fenecer el pleito de los excusados, del que dió cuenta en el Cabildo de 12 de Septiembre de 1517, nada vuelve á saberse del arcediano, hasta que en 21 de Febrero de 1519, D. Juan de Zea, se presentó pidiendo que le diesen la posesión del Arcedianazgo Mayor de Málaga, vacante, por la permuta que con el había hecho Juan del Encina, á la sazón ausente, por un beneficio simple de la iglesia de Morón. Acompañaba su petición con una carta Real (Véase el *Apéndice C*) de Doña Juana y D. Cárlos, autorizando la permuta, y con una bula de S. S. León décimo, confirmándola. Los Sres. Dean y Cabildo de Málaga obedecieron las órdenes superiores y dieron posesión del Arcedianazgo á D. Juan de Zea.

«¿Qué móviles impulsaron á nuestro Juan del Encina, á dejar la canongía de Málaga ricamente dotada y retribuída, y la dignidad á ella aneja prefiriendo un beneficio simple del pueblo de Morón? La cosa es fácil de explicar. El Arcediano de Málaga, estaba sujeto á residencia, mientras que el Beneficiado de Morón, era libre. Como se habrá visto, durante el tiempo que estuvo en la basílica malagueña, Juan del Encina, hizo contínuos viajes, ya por negocios propios, ya por negocios agenos, aprovechando cuantas ocasiones le eran propicias para trasladarse ya á la corte de Castilla, ya á la corte Pontificia. Esto le proporcionaba contínuos disgustos, y no tiene nada de estraño, que sacrificase algunas ventajas para recuperar su independencia.

«En el acta capitular de 12 de Septiembre de 1517, aparece por última vez el nombre de Juan del Encina. Durante el año de 1518, no se le menciona una sola vez, y en Febrero de 1519, estando ausente, se le reemplaza. Esto dá á entender que el arcediano debió marchar de Malaga á principios del año 1518, y ya no volver más á esta ciudad. Parecer que se encuentra confirmado, si se tiene en cuenta que la Carta de los Reyes de Castilla, autorizando la permuta, está fechada en Zaragoza á 13 de Junio de 1518, y dada á instancias del mismo interesado. Lo cual ocurre también con la Bula de León X, en la que se demuestra que Juan del Encina, resignó el Arcedianazgo en manos de S. S. quien consintió en la

dicha permuta atendiendo á sus súplicas, y expidió la bula conveniente en Septiembre de aquel mismo año.

«¿Tomó posesión nuestro biografiado del beneficio de Morón? (1). Me inclino á creer lo contrario. Juan del Encina, había encontrado un modo de recobrar su libertad, sin perder los medios de subsistencia, y decidido á ordenarse de sacerdote, debió permanecer en Roma, espetando una ocasión favorable para tratar de obtener algun puesto más lucrativo. Como gozaba de la protección del Sumo Pontifice, según quedó demostrado antes, no tardó en presentarse una oportunidad, que fué la resignación que hizo García de Gibraleón del priorazgo de León, dignidad que debía ser proveída unicamente por S. S., puesto que en el acta del Capítulo de aquella Catedral, de 14 de Marzo de 1519, Antonio de Obregón, canónigo de dicha iglesia, «en nombre y como procurador del Sr. Juan del Encina residente en corte de Roma presentó á los dichos señores, (Capitulares) «una bulla é presentación del Priorazgo de la dicha iglesia fecha al dicho Juan del Encina por nuestro muy Santo Padre,» sin contar para nada con la sanción real. Como es conocido de todos, el cabilde de León, dió la posesión del priorazgo al infrascripto, quién ocupó semejante puesto, hasta la época de su muerte acaecida en 1534.

«Tales son los datos por mi encontrados en los libros de actas del Cabildo de la Catedral de Málaga correspondientes á los años de 1509 á 1519, y las reflexiones que su conocimiento me ha sugerido. El lector curioso y entendido, podrá juzgar el interés y la importancia de las noticias por mi descubiertas, si en realidad se tratara de la persona del insigne literato y compositor de la época de los Reyes Católicos, que es una de las más gloriosas figuras del renacimiento español. No me creo llamado á resolver este problema.

«Una duda se me ocurre. Se cree generalmente que Juan del Encina, nunca tuvo ni usó el título de *Don*, con que aparece en todos los documentos referidos su homónimo, el arcediano de Málaga, excepción hecha de la carta de los Reyes de Castilla Doña Juana y Don Cárlos. En el acta del Cabildo de León en que se le dá posesión de aquel priorazgo, se le llama únicamente *Señor*. ¿No sería posible que los Sres. del Cabildo de Málaga, queriendo honrar la persona de su arcediano, y siguiendo la costumbre practicada en algunas comunidades religiosas le diesen este título honorífico? Todas las dignidades de este cabildo recibian el mismo tratamiento, y no sería estraño que fuera costumbre peculiar á dicha iglesia. Tampoco me atrevo á dilucidar esta cuestión.

«No cabe duda que Juan del Encina, el arcediano de Málaga, era hombre erudito y de verdadero valer. Los contínuos nombramientos que se le confirieron para desempenar difíciles gestiones cerca de los reyes de Castilla; su elección para representar á la Iglesia Malacitana en el Concilio Provincial de Sevilla de 1412, la protección con que le honró S. S. y el cargo de Sub-Colector de Espolios con que le invistió, lo demuestran plenamente.

«Ahora bien ¿sería Juan del Enzina, el arcediano de Málaga, la misma persona que Juan del Encina, el eminente poeta lírico, el músico admirable, á quien se considera con sobrada justicia como fundador de nuestro inimitable teatro?—Para responder á esta pregunta solo me ocurre contestar con otra.—¿No sería tambien verdaderamente extraño que en un mismo período existieran dos individuos llamados del mismo modo, oriundos de la misma diócesis, y ambos protegidos por el papa Leon X.? La série de coincidencias es curiosa y digna de ser notada. Por mi parte, vuelvo á repetirlo, ni afirmo conclusiones, ni las niego, feliz tan solo, si logro llamar la atención del estudioso, y contribuyo en algo á aclarar una parte aún ignorada de la vida de una de nuestras más legítimas glorias literarias y musicales.

«Málaga 30 de Septiembre de 1895»

(1) Difícil será resolver esta cuestión. Las pesquisas intentadas á mi ruego, en la iglesia de Morón, no han dado el menor resultado, puesto que desgraciadamente han desaparecido los libros de actas de aquel capítulo, anteriores á 1550.

APÉNDICES

«Las dos *églogas, del escudero que se tornó pastor* y *de los pastores que se tornaron palaciegos*, son dignas de estudio. En ellas—como dice Martinez de la Rosa, en su Poética, Apéndice á la Comedia (Barcelona 1839,) se puede ver buena invención dramática, mejor elección en el asunto, y mas arte en el desempeño.

«El argumento de la primera es el siguiente: «Una pastorcica llamada Pascuala que yendo cantando entró en la sala en donde el duque y la duquesa estaban; y luego después de ella entró un pastor llamado Mingo, y comenzó á requerilla; y estando en su reqüesta, entró un escudero, que tambien preso de sus amores, reqüestando y alternando el uno con el otro, se la sosacó y se tornó pastor por ella.»

«En esta composición hay escenas verdaderamente deliciosas, entre ellas, aquella en que el escudero requiebra á la pastora, hablando de su amor y la invita á venir á palacio y el pastor Mingo por su parte, le pondera la vida del campo. Al fin de la porfia, ambos contricantes dejan al arbitrio de la pastora, el que elija esposo; y ella prefiere al escudero, con la condición de que abandone la ciudad por la aldea; y se vuelva pastor, lo cual es aceptado, concluyendo el *aucto* con un villancico, cantado por los tres interlocutores ..

«La segunda escrita con posterioridad á la anterior, parece continuación del mismo asúnto. En ella aparecen el escudero casado con Pascuala y vestido de pastor; y Mingo desposado con otra zagala; uno de ellos presenta al duque las poesias de Juan del Encina; el escudero y su mujer dejan el traje pastoril y se quedan en palacio; de lo cual envidiosos los demás, resuélvense á hacer lo mismo; «y todos muy bien ataviados dieron fin á la representación, cantando un villancico.

«Algunas de las partes musicales de esta obra han sido publicadas en el *Cancionero* de Barbieri. Alli encontramos el villancico:

Gasajémonos de hucia
Qu' el pesar
Viènese sin lo buscar. (Núm. 353)

que se cantaba á la mitad de la *égloga*, y el villancico que se entonaba al final por todos los personajes que intervenian en la acción y cuya letra dice:

Ninguno cierre las puertas:
Si amor viniere á llamar
Que no le há de aprovechar (N.° 354)

«Estas composiciones deben ser consideradas como verdaderas óperas cómicas. En medio de una de ellas hubo *baile* entre los pastores y sus esposas; después de un villancico cantado, «tórnanse á razonar los pastores» y se vuelve á prosegir el diálogo, ofreciendo ya la idea de un intermedio. Existen escenas de burla muy semejantes á algunas que suelen ofrecernos los *graciosos* de nuestras comedias, como la de Mingo, cuando se encuentra embarazado con el traje cortesano, y dice chistes al ponérselo. El diálogo en general es fácil y espontáneo, y la poesia elegante, sencilla y graciosa.

«Para más detalles puede consultarse á Martinez de la Rosa (Loc. cit) y á Moratin, en cuyas obras se encuentran insertadas algunas *églogas* de Juan del Encina, acompañadas de muchas y atinadas observaciones.

APÉNDICE B.

«Hé aquí una cópia del mandamiento con que fué llamado á Valladolid el arcediano de Málaga según se encuentra en las actas capitulares del año 1516:

«Nos Don Riego Ramirez de Villaescusa, Obispo de Málaga, Capellán mayor de la Reyna Ntra. Sra. etc. Mandamos á vos Don Juan del Enzina, Arcediano de la iglesia, de Málaga, que por cuanto Nos tenemos necesidad de consultar con vos algunas cosas que compelen al servicio de Ntro. Sr. y bien desta dicha iglesia, que del día que vos fuese notificado este mío mandamiento hasta veynte días subsiguientes, vengais ó parezcayz ante nos en esta villa de Valladolid, so pena de excomunión y de privación de vuestro beneficio, en las cuales penas incurrays *ipso facto*, lo contrario faciendo—Dado en la villa de Valladolid á seys de Mayo de

1516 años. Epis. Malacitano.—Por mandato de su Señoria: Cristóbal Manzano apost. not°...»

APÉNDICE C.

«Adjunto una cópia de la Carta orden de los monarcas españoles, autorizando á Juan del Encina, á hacer permuta de su prebenda con Juan de Zea:

«Doña Juana é Don Carlos su hijo por la gra. de Dios, Reyna é Rey de Castilla, de Leon, de Aragón, de las dos Sicilias, de Hierusalem, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorca, de Sevilla, de Cerdeña, de Córdova, de Córcega, de Murcia, de Jahén, de los Algarves, de Algeciras, de Gibraltar, de las yslas de Canaria, de las Yndias, yslas é Tierras firmes del mar Occeano, archiduque de Austria, Duque de Borgoña é de Bravante, Conde de Barcelona é de Flandes é del Tyrol, Señores de Vizcaya, é de Molina, Duque de Atenas é de Neopatria, Conde de Roysellón é de Cerdanya, etc., á Vos el muy Reverendo Nuestro Padre Cardenal de San Jorge obp. de Málaga, ó vuestro provisor ó vicario, á otra qualquier persona que poder para ello tenga; Salud et gra. Sepades que por parte de Juan del Enzina, arcediano de Málaga, se Mos á fecho relación que por algunas justas cabsas que ha ello le mueven, el queria permutar el dicho su arcedianazgo en favor de Juan de Zea, beneficiado de Morón, por el dicho su beneficio de Morón, é porque para ello es menester Nuestra licencia é facultad como patronos que somos de las dichas iglesias, Mos suplicaba é pedía por merced que la concediésemos, é como la Nuestra merced fuese por facerles bién é merced, tovímoslo por bien é por la presente damos licencia é facultad á los dichos Juan del Enzina, é Juan de Zea, para facer la dicha permutación de los dichos sus beneficios, é vacando por ella, por la presente nombramos é presentamos al dicho Juan del Encina, al dicho beneficio de Morón é al dicho Juan de Zea, al dicho arcedianazgo de Málaga, é vos rogamos, é requerimos, que si por una legítima examinación sobre la cual vos encargamos, á conciencia les halláseis ydóneos é suficientes, les instituyais al dicho Juan del Encina en el dicho beneficio de Morón é al dicho Juan de Zea, en el dicho arcedianazgo de Málaga, haciéndoles acudir con las posesion frutos, rentas proventos, emolumentos, réditos, é otras cosas á los dichos beneficios anexas é pertenecientes. Dada en Zaragoza, á XIII días del mes de Junio de mill é quinientos é diez y ocho años.—Yo el Rey=Yo Francisco de los Covos, Secretario de la Reina é del Rey su hijo Ntros. Señores, la fize escrivir por su mandado.»

«Esta carta, dirigida á D. Rafael Riario, Cardenal de San Jorge, decano del colegio de cardenales, arzobispo de Taranto, virey de Bari, y obispo de Málaga, se encuentra inserta en el libro que contiene las actas del Cabildo Malagueño de 1519, á donde fué trasladada íntegra con motivo de la toma de posesion del arcedianazgo por D. Juan de Zea.

APÉNDICE D.

«Entre los músicos de la Catedral de Málaga, de fines del siglo XV y principios del XVI se encuentran dos, cuyos nombres figuran en el *Cancionero* de Barbieri; el maestro de capilla, Diego Fernandez y el cantor Juan de Leon. Como las noticias biográficas dadas sobre ellos en la obra del erudito académico, son casi nulas, y por otra parte las composiciones allí insertas, pudieran muy bien ser escritas por los dos artistas á quienes me refiero; creo oportuno exponer una sucinta reseña de lo que acerca de su vida se encuentra en los libros capitulares de Málaga, completando de este modo mi trabajo y reuniendo asi á tres individualidades de la misma época que brillaron sobremanera en el cultivó del divino arte.

JUAN DE LEON

«En el acta del Cabildo de Málaga, de 6 de Septiembre 1499, se mandó que se diera de salario á los cantores:

Al sochantre (Blas de Córcoles) 6 mill mar.

A Gonzalo de Salinas, cantor, 5 mill mar.

A Juan de Leon, cantor, 5 mill mar.

«He aquí la primera noticia que acerca de este músico se encuentra en los dichos libros De otras actas resulta que poseía una Capellania de Coro en la Catedral de Málaga. Debia ser gran aficionado al estudio de su arte, puesto que en el Cabildo de 11 de Octubre de 1501, se acordó, que en atención á los ruegos de los cantotores Juan de Leon, Luis de Moxa, y Gonzalo Calahonso, se les dieran las horas de la mañana, es decir, prima, tercia, sexta y nona, para que estudiasen música; salvo los días de fiestas de guardar y aquellas en que tenian que cantar canto de órgano.

«Poco tiempo después (en 12 de Octubre de 1508), el nuevo obispo de Málaga, don Diego Ramirez de Villaescusa, dió á Juan de Leon, una capellania de las que habia fundado el obispo difunto D. Pedro de Toledo. En varias actas del año 1510, aparece nuestro cantor, como sochantre; oficio, que debió ocupar, por renuncia de Diego Fernandez quien se quedó solo con el magisterio de música. Bién claro se demuestra por el acta correspondiente al 6 de Marzo, que dice: «se dispénsa al sochantre Juan de Leon, del cargo de enseñar á los mozos de coro en vista de que es demasiado trabajo y porque hace falta en el coro; y que los mill mars., que se le dan por enseñarlos se den á una persona que tenga el único cargo de los enseñar, de modo que la iglesia esté mejor servida»; y por la de 2 de Julio de 1510, que contiene lo siguiente: «se encargó el servicio de la sochantria por ausencia de Juan de Leon, á Juan de Pedraza, y se dió la capellania que tenia á Gonzalo Tamayo; en tanto se determinaba lo mejor para el servicio del culto divino». De aquí se deduce que el músico de que trato, debió dejar la iglesia de Málaga, y marchar fuera de dicha ciudad. Lo cual se confirma con el acta de 20 de Agosto de 1511, en la que se dá posesión de una capellania de don Pedro, vacante por ausencia de Juan de Leon, á Cristóbal de Quesada, sochantre; y por la de 17 de Septiembre en que se nombra á Juan de Leon antiguo sochantre, para que siga el pleito que el prelado y el cabildo tienen en Granada contra las monjas de Santa Clara.

En 17 de Mayo del año siguiente, volvió á Málaga, siendo admitido de nuevo en la catedral como cantor, con sueldo de 15 mill mars. de salario en cada año, y en 10 de Noviembre siguiente le dieron licencia para ir á Roma á habilitarse para decir misa, regresando ya ordenado de presbitero por lo cual el cabildo en 8 de Junio de 1513, decidió que ganase como racionero.

«Por el acta de 13 de Enero de 1513, se ve que Juan de León era cantor contrabajo con salario de 15 mill mars. cada año. Poco tiempo desempeñó este oficio, puesto que en 3 de Febrero de 1514 aparece su nombre por última vez, en un libramiento á su favor. Posteriormente le reemplazó como cantor contrabajo interinamente Juan de Arévalo, y por último Fernando Pérez en 1517.

«Esto es todo lo que he encontrado referente á este músico, que bien pudiera ser autor de la composición *Ay que non se remediarme*, publicada con el número 27 en el *Cancionero* de Barbieri.

DIEGO FERNANDEZ Ó HERNANDEZ (1)

«Fué el primer maestro de capilla de la Catedral de Málaga. En 11 de Agosto de 1507 tomó posesión de una capellanía de coro y del dicho magisterio, al que estaba anejo la sochantría vacante á la sazón por muerte de Juan de Valdolivas, su último poseedor. Antes de este tiempo no existía el cargo de maestro de capilla, si bien había cantores que eran dirigidos por los sochantres Blas de Corcoles, primero, y Juan de Valdolivas después, quien desempeñó también el oficio de maestro de los mozos de coro como puede verse en el acta de 30 de Diciembre de 1499.

«Nada he podido averiguar, acerca de donde fuera oriundo Diego Fernandez, pues en los libros capitulares

(1) Según costumbre muy frecuente de la época, de ambos modos aparece escrito el nombre de este maestro de capilla, en las diversas actas capitulares que de él se ocupan.—Sabido es que ocurre lo mismo con el nombre del célebre poeta y autor dramático Lucas Fernández.

no se contiene ninguna noticia referente á este particular. Lo que allí resulta es que con bastante frecuencia obtenía licencias para marchar á su tierra, y que renunció el oficio de sochantre, que fué confiado á fines del año de 1509 al cantor Juan de León.

»En el acta de 13 de Enero de 1513, se encuentra una lista de los cantores de la iglesia y de los salarios que recibian. Dice así:

A Fernando Lopez, maestro de capilla treze mill mars.

A Juan de Leon, contrabajo, 15 mill mars.

A Fernando Gomez, tiple, 13 mill y 500 mars.

A Diego Fernandez, contralto, mil mars.

A Juan Escudero, tenor, 2 mill mars.

A Luys Lopez, otro tiple, 3 mill mars.

«Como se verá en ella aparece como maestro de capilla un tal Fernando López, mientras que Diego Fernandez, se designa como cantor contralto Se estableceria por esto una verdadera confusión si no se viniera en cuenta de que la lista mencionada solo trata del salario de los músicos, y que nuestro compositor era tambien capellán, de manera que los mil mars. que le estaban asignados, venían á ser una gratificación por el servicio que prestaba cantando canto de órgano. Fernando López era el organista de la catedral, así puede verse en el acta de 18 de Agosto de 1512. En aquellos tiempos la ración del organista no existía, puesto que no se creó hasta el año de 1519, en cuyo mes de Noviembre tomó posesión de ella el citado Fernando López. Resulta también por el acta de 20 de Julio de 1527, que el organista y el maestro de capilla eran hermanos. (1) Ahora bien ¿qué tendría de extraño que Diego Fernandez, que poseía una capellanía de coro y que obtenía una gratificación como cantor, cediera su sueldo de maestro de capilla á su hermano el organista Fernando López, en tanto que este obtenía una ración ó un beneficio? Esto es lo que se me ocurre para explicar lo que se contiene en la lista ya referida.

«Entre las obligaciones que tenía el maestro de capilla existía la de enseñar canto de órgano, y contrapunto á los mozos de la iglesia. Repetidas veces se encuentra esto mandado en las actas del cabildo, tratando especialmente de ello, la de 4 de Enero de 1516, en que se dan á Diego Fernández con este objeto, las vísperas y completas: y las de 5 de Enero de 1519 y 27 de Enero de 1524. Quería el cabildo que se observase rigurosamente esta obligación, tanto que en 9 de Enero de 1523, negaba la licencia pedida para ausentarse por el maestro de capilla en tanto no dejara persona hábil en su lugar que le reemplazara, concediéndosela el 21 de aquel mismo mes después de que nuestro biografiado designó por sustituto al cantor Pedro de la Vega. Lo mismo ocurrió en 1525 cuando Diego Fernandez emprendió su viaje á la córte, á asuntos propios, del que regresó en el mes de Mayo del dicho año.

Desde hacía tiempo poseía una ración, que le había sido dada en 27 de Mayo de 1513, que estaba vacante por muerte de Alonso Miranda, lo cual le obligaba á asistir continuamente al coro, cosa que no debía avenirse con su caracter, y le exponía á contínuos altercados con sus compañeros.

«Son dignas de mencionarse su disputa con el Arcediano de Málaga (2) en 1527; y su pelea con el Dean (3), en la procesión del Corpus de 1528, sobre si cantaría ó no un motete en la puerta de Bautista Salvago, rico mercader genovés. Diego Fernández se dió por resentido de la ofensa que le infiriera el Dean, impidiéndole cantar el motete que llevaba preparado, y se quejó al Cabildo, quien mandó abrir una información, vista la cual, determinó penar al Dean en treinta dias. Surgieron con este motivo graves disgustos, teniendo que intervenir el Provisor de la Diócesis, D. Bernardino de Contreras, el cual

(1) Según esto nuestro biografiado debería llamarse Diego Fernandez Lopez, no teniendo nada de particular que su hermano el organista, tomara el apellido materno, según solía practicarse en aquellos tiempos.

(2) Actas de 4, 5, y 23 de Octubre de 1527.

(3) Actas de 31 de Julio, 8 de Agosto, y 4, 5, y 29 de Septiembre de 1528.

solo pudo obtener que se rebajara la pena impuesta al Dean D. Andrés Lopez de Frias.

Era costumbre de aquellos tiempos representar juegos y farsas en las iglesias la noche de navidad, lo que se practicaba en la catedral de Málaga, alternando la representación con *chanzonetas* y villancicos, cuya música nueva debía ser compuesta por el maestro de capilla. Generalmente se daban las horas de la tarde (acta de 7 de Diciembre de 1520) á los cantores para que las estudien con el sustituto nombrado en fecha reciente.» El sustituto elegido fué el cantor Francisco Ramirez, natural de Vélez.

«Por último, en 18 de Agosto de 1551 se mandaron poner edictos para anunciar la ración vacante por muerte del maestro de capilla.

«El sucesor de Diego Fernández en el magisterio de Málaga, fué el ilustre Cristóbal Morales.

«La coincidencia de encontrar reunidos en la catedral de Málaga á principios del siglo XV, los nombres de Juan del Encina, de Juan de León y de Diego Fernández, es una de las que más vehementemente me hacen sospechar que aquel arcediano de la iglesia malagueña, sea la misma persona del fundador de nuestro teatro, sobre todo al fijarme en que en la Colección de canciones de aquella época recopiladas por los frailes que redactaron el codice trascrito y anotado por Barbieri, se encuentran unidos los nombres de estos tres músicos, siendo sus obras de las más antiguas entre las que se copiaron en dicho *Cancionero*.»

Como complemento al estudio de Juan del Encina he aquí una nota de las composiciones poéticas y musicales que publicó Barbieri en su *Cancionero*.

22 (1) *Pues que jamás olvidaros*
No puede mi corazón....

31 *Mortal tristura me dieron*
Según con tales dolores....

35 *No se puede llamar fé*
La que en obras no lo fué.

36 *Es la causa bien amar,*
De la vida con que muero..

40 *Soy contento y vos servida,*
Ser penado, de tal suerte...

55 *Partir, corazón, partir.*
Alegre para morir.....

62 *Yo me estaba reposando,*
Durmiendo como solia, ...

64 *Mi libertad en sosiego,*
Mi corazón descuidado....

65 *Si amor, pone las escalas,*
Al muro del corazón,
No hay ninguna defensión.

66 *Señora de hermosura,*
Por quien yo, espero perderme.....

67 *Más quiero morir por veros,*
Que vivir sin conosceros.

79 *Amor con fortuna,*
Me muestra enemiga ....

82 *¿Quién te trajo, caballero,*
Por esta montaña oscura?
¡Ay, pastor! que mi ventura.

107 *No tienen vado mis males,*
¿Que haré?
Que pasar no los podré.

108 *Los sospiros no sosiegan,*
Que os envio,
Hasta que á veros llegan,
Amor mio.

117 *Vuestros amores he, señora*
Vuestros amores he.

121 *Partístesos, mis amores*
Y partió
Mi placer todo y murió.

125 *Pues que mi triste penar*
Siempre crece y es más fuerte,
Más me valdria la muerte.

152 *Congoja más que cruel,*
Combate mi triste vida,
La causa fué mi partida.

117 *Pues que ya nunca nos veis,*
No sé porqué lo haceis...

179 *El que rige y el regido,*
Sin saber,
Mal regidos pueden ser.

180 *Paguen mis ojos, pues vieron*
A quien más que á si quisieron

186 *Ya cerradas son las puertas*
De mi vida,
Y la llave es ya perdida.

190 *Mas vale trocar,*
Placer por dolores,
Qu' estar sin amores.

194 *Pues no te duele mi muerte,*
Siendo tú la causa della,
Sepan todos mi querella.

197 *Decidme, pues sospirasteis,*
Caballero, que goceis,
¿Quien es la que más quereis?

198 *Hermitaño quiero ser*
Por ver,
Hermitaño quiero ser.

(1) Los números de orden corresponden al texto poético y á la vez á la música.

199 *Razón, que fuerza no quiere,*
Me forzó,
A ser vuestro como so.

218 *Serviros y bien amaros,*
Es gloria tan singular,
Que no hay más que desear.

230 *Para verme con ventura,*
Que me deje con querella,
Más vale vevir sin ella.

240 *Romerico, tú que vienes,*
De donde mi vida está,
Las nuevas della me dá.

254 *El que tal señora tiene,*
Como vos por abogada,
No le puede faltar nada.

262 *Revelose mi cuidado,*
Contra mi:
Nunca tal traición yo ví.

265 *Todos los bienes del mundo*
Pasan presto y su memoria,
Salvo la fama y la gloria.

299 *¿A quien debo yo llamar,*
Vida mia,
Si no á ti, Virgen María?

300 *Ya no quiero tener fé,*
Señora, si no con vos,
Pues que sois Madre de Dios.

302 *¡Oh Reyes Magos benditos!*
Pues de Dios sois tan amados,
Sed mi guarda e abogados.

315 *¿Qu' es de tí, desconsolado?*
¿Qu' es de tí, Rey de Granada?

316 *Levanta, Pascual, levanta:*
Aballemos á Granada,
Que se suena qu' es tomada.

317 *¡Triste España sin ventura.*
Todos te deben llorar.....

327 *Una sañosa porfia*
Sin ventura va pujando.....

329 *Pésame de vos, el Conde,*
Porque vos mandan matar...

334 *A tal pérdida tan triste,*
Buscarle consolación,
Claro esta qu' es traición.

353 *Gasajémonos de hucia,*
Qu' el pesar,
Viénese sin le buscar.

354 *Ninguno cierre las puertas,*
Si Amor viniere á llamar,
Que no le ha de aprovechar.

357 *Hoy comamos y bebamos,*
Y cantemos y holguemos,
Que mañana ayunaremos.

371 *Pedro, y bien te quiero,*
Magüera vaquero...

372 *Nuevas te traigo, Carillo,*
De tu mal.—
Dimelas ahora, Pascual.—

373 *Daca, bailemos, Carillo,*
Al son deste caramillo.

375 *Una amiga tengo, hermano,*
Galana y de gran valia.—
¡Jur' á diez! más es la mia.—

378 *¡Ay! triste, que vengo*
Vencido á' amor,
Magüera pastor.

381 *Ya no quiero ser vaquero,*
Ni pastor,
Ni quiero tener amor.

382 *Quédate, Carillo, adios.—*
¿Do quieres, Juan aballar?—
A Estremo quiero pasar.

383 *Ya soy desposado,*
Nuestramo,
Ya soy desposado.

384 *Antonilla es desposada,*
Hágotelo, Juan, saber.—
¡Jur' á diez! ¡no puede ser!

385 *Ya no spero qu' en mi vida,*
Me veré regocijada,
Pues Menga se ha desposado.

387 *Pelayo, ten buen esfuerzo,*
No tengas hucia perdida,
Que tu mal habrá guarida.

393 *Tan buen ganadico,*
Y mas en tal valle,
Placer es guardalle.

406 *Cucú, cucú, cucú,*
Guarda no lo seas tú.

415 *¡Si habrá en este baldrés*
Mangas para todos tres!

432 *Caldero y llave, madona,*
Jura Di, per vos amar,
Je volen vos adobar.

455 *Fata la parte,*
Tut' ogni cal,
Qu' es morta la muller,
De Micer Cotal.

Enciso (Pedro Ventura)

Rigió el magisterio de la Cat. de Sigüenza desde el año de 1685 á 1698.

En el Arch. de dicha Cat. se conservan algunas obras de este autor:

1) *Invitatorio de Difuntos*, á 8. (Lo renovó el maestro Garcilopez, se lee en la cubierta)
2) *Dies iræ, dies illa*, á 6, con viols. y acompañamiento de arpa.
3) *Prosa de Difuntos*, á 8, con acompañamiento *ad cimbalum* (sic.)
4) *Letanía de Difuntos*, á 8 (La renovó el maestro Garcilopez).

El Garcilopez en cuestión (Acacio Garcilopez de la Peña) fué maestro de la Cat. de Sigüenza, desde 1743 á 1781.

Enciso Arriola (Pascual)

Presbítero y maestro de capilla de la Cat. de Orense en 1865.

Enguerra (José)

Organista y medio racionero que fué de la Cat. de Calahorra, en 1866.

Enrique (.....)

Músico del Marqués de Miranda le llama Fray Juan Bermudo en su *Libro de la Declaración de instrumentos*, citándolo como uno de los mejores vihuelistas de su época entre los cuales nombra, además, á Narvaez, Martín de Jaen, Hernando de Jaen, López, músico del Marqués de Arcos, Fuenllana, músico de la marquesa de Tarifa, y Mudarra, canónigo de la iglesia Mayor de Sevilla.

Enrique (.....)

Atabalero se le llama en la *Relación de los criados que el Emperador, Nuestro Señor, que está en gloria, tenía en tiempo que deshizo su casa, por el mes de Junio de 1556 años.*

Enriquez (Andrés)

En el Arch. de la Cat. de Córdoba existe una sola composición de un maestro de este apellido, fechada, según se lee en la cubierta, en Roma 1725. Es un *Magnificat*, á 8 voces que, según se me ha asegurado, es una composición bien escrita.

Enriquez (Antonio)

En la *Gaceta de Madrid* de 18 de Abril de 1780, se lee:

«Zaragoza 27 de Marzo de 1780. Antonio Enriquez maestro ensamblador y carpintero de esta ciudad, ha llegado á perfeccionar á influjo de la R. Sociedad Económica unos *címbalos ó claves*, á imitación de los trabajados en Holanda é Inglaterra, conocidos por la denominación de *pianos fortes*, de igual calidad y con una rebaja considerable en su precio, á favor de las personas que se dediquen á la música.»

Enriquez (Esteban)

En la *Lista de las personas de la capilla flamenca de Su Magestad*, que desempeñaban cargos el año de 1598, figura como cantor Esteban Enriquez al lado de otros artistas de origen español como Pedro Corneta, cantor, Simón Mercenario, id , Juan Carau, id., Carlos Frombila, id , Nicolás de Ponte, id., etc. En otra *Lista* del segundo tercio del año siguiente mencionanse entre los cantores que se fueron á Flandes á Enriquez Corneta, Frombila y Simón Mercenario.

Erche (Juan de)

Organero, vecino de Toledo. Vid. una referencia sobre él en el artículo *Casanoba (Juan de)*

Erdoyza (Santiago)

Músico tenor de la Cat. de Toledo en 1715.

Eril (Alonso de)

Conde de Eril, Virrey que fué de Cerdeña. Estudió música en el colegio de niños escolanes de Montserrat.

Ernás (Vicente)

En el Arch. de la Colegiata de Gandía existe alguna composición de un maestro de este apellido.

Erviti y Segarra (José)

Nació en Pamplona, el 4 de Agosto de 1852.

Hizo sus estudios en la Escuela Municipal de Música de dicha ciudad, obteniendo varios premios en las clases de solfeo, violín y flauta.

A los 12 años desempeñaba en la orquesta del teatro la parte de flautín y la de cornetín primero en la Banda Municipal.

El año 1872 fué á Madrid é ingresó en el Conservatorio, en donde obtuvo el primer premio de harmonía por unanimidad en 1875.

Pensionado por la Diputación de Navarra, por sus brillantes notas, continuó estudiando composición.

En 1879 ocupó la plaza de director de la orquesta *Skating-Rink* y de los populares bailes de los Salones de la Bolsa.

En 1881 obtuvo dos premios en el concurso de la Universidad Central, al cual no podian concurrir más que los profesores del Conservatorio ó los alumnos de dicho centro de enseñanza que hubieran obtenido el primer premio.

Debido á los resultados obtenidos con su Academia de composición y de preparación de músicos mayores, el conde Morphy al crear el Instituto Filarmónico, le nombró profesor de harmonía superior de dicho centro de enseñanza

Por indicación de su maestro Arrieta en 1883 organizó una Academia municipal de música, banda y orques-

ta en la ciudad de Mérida, cargo que abandonó en 1891, y desde entónces reside en San Sebastián ocupándose en escribir y publicar obras musicales para su casa editorial, que es una de las más acreditadas.

Errando (Antonia)

Soprano. Funcionaba en los teatros de la Cruz y del Príncipe, de Madrid, el año 1738.

Esain (Alejandro)

Pianista que después de haber dado algún concierto en Madrid, se estableció en París por el año 1860.

Escalada (Francisco)

Es conocido este autor, que se dice maestro de Capilla de S. M., por la aprobación fechada en Madrid 13 de Marzo de 1672, á la obra del maestro Andrés Lorente *El Porqué de la Música* etc. Alcalá de Henares, imp. de Nicolás Xamares, año de 1672.

En el Arch. de Alcalá de Henares se conservan algunas obras del maestro Escalada.

Escalas (Juan)

Notable concertista de flauta y director de orquesta, autor de gran número de composiciones musicales, en especial bailables, que forman el repertorio de muchas de las orquestas que se organizan para asistir á las fiestas de las poblaciones de Cataluña, de donde era oriundo Escalas.

Tenía gracia y extraordinaria fecundidad para producir en el género de música bailable. Merecería ser comparado á Straus y llamarse el Straus catalán, si su talento se hubiese desarrollado en un medio ambiente adecuado y hubiese podido viajar y oir buenos modelos.

Desempeñó durante muchos años la plaza de profesor de flauta de varios teatros barceloneses. Lo fué ultimamente de la Banda municipal, de Barcelona y se dedicó á la enseñanza, sacando aprovechados discípulos.

Murió en Barcelona en 16 de Agosto de 1896.

Escalona (Juan de)

Seise de la Catedral de Málaga en 1512.

Escamilla (Manuela de)

Gallega, buena dama, pero mejor música. Casó á los trece años y enviudó á los quince. Volvió á casarse en secreto con un caballero muy ilustre y poeta de los que suministraban comedias á los teatros de la Pacheca y de la Cruz, de Madrid. Salió á las tablas á la edad de siete años, haciendo los *Juan-Ranillas* en la compañía de su padre Antonio. Murió Manuela en 1695.

A pesar de tildársela de coqueta en realidad era honesta y devota. «Solía llevar relicarios en el pecho»—dice D. Ricardo Sepúlveda en *El Corral de la Pacheca*—«corazones y *agnus Dei* cosidos en las mangas del jubón, y ceñido á la cintura envarillada y acartonada, cayendo por encima de la basquiña hasta tocar el suelo un recio cordón de San Francisco... Una tarde salió la Escamilla á representar *La Adúltera penitente* de Don Pedro Calderón, y al verla tan desconocida de basquiña, guardainfante y mangas arrocadas, bullonadas y acuchilladas, con el cordón seráfico arrastrando por las tablas, cebo hipócrita de donceles albillos, el actor que con ella tenía la brega de la representación (y que al decir de la crónica era su marido, desde que la galleguita hubo cumplido los trece años), sacó de pronto unas tijeras largas, y abrazando á la Manuela con fervor místico de marido semiburlado, exclamó:

—Con estas tijeras fuertes,
La borla te he de cortar.

Y en efecto, así lo hizo: cortó de un tijeretazo el cordón de S. Francisco y se lo hechó, con trágico ademán, al Sr. Alcalde de Casa y Corte diciéndole:

—Ahí va eso para los pobres del Refugio y para los tontos.

La actríz cayó al suelo desmayada. El Alcalde, indignado por el desacato cometido en su persona, levantó la vara del oficio y dijo á los corchetes que tenía á los dos lados:

—Llevadlo á la cárcel: que allí se pudra: y siga adelante la representación.

Esto último fué dicho á los mosqueteros y á la jaula de mujeres, que ya empezaban á tomar parte con pitos y griterías, unos en contra, otros en pró del osado comediante.

—¿Por qué hizo su mercé tamaño ultraje á *La Adúltera penitente*, de mentirijillas?—le preguntaron al de las tijeras sus compañeros.

—Porque hay bajo aquel cordón pérfido muchos anhelos hipócritas, que yo no quiero permitir se me suban á la cabeza. ¿Lo entienden uzarcedes?

Al día siguiente corrió por Madrid un romance, que empieza de este modo:

A Escamilla y su cortejo,
La villa les da salario:
A él por lo poco que sabe,
Y á ella porque *sabe tanto* »

Puedo dar noticias de un documento poco conocido referente á la Escamilla, que tiene cierto interés artístico é histórico. Es un

Memorial que en el tono de Tamborilero *cantó en un entremés Manuela de Escamilla en palacio en una comedia de las de jueves y domingo al Rey Don Carlos II, el cual la mandó dar por él una Ración, y no se pudo conseguir con el Duque del Infantado que fuese mas de media, por ser su Excelencia de tal condición que aún esto le parecía mucho dar un Rey de España.*

Señor: El *tamborilero*,
de todo el Rey mi señor,
salvo el guante á vuestros piés,
pone aquesta petición:
Si de vuestros ojos bellos,
juguete de risa soy,
logré á luces del aurora,
el ser cosquillas de el Sol.
Vuestro alboroze buscando,
pregonerilla mi voz,
por el hallazgo la ofresco,
señalarla una Ración.
De esperanzas me guarnezcas,
al Mayordomo Mayor,
porque Dios está en Pastrana,
como está en Pastrana Dios.
Logré en el Guardamanjier,
este socorro español,
hacéd que dandole el pié,
que le siente el contralor.
Con el son del *tamboril*,
busco la piedad en vos,
y luego con mis achaques,
que no es sin ton ni sin son.
Siendo trasto de el agrado
vuestro, hacédme favor,
de darme la Ración verde,
Señor, por ser vos quien sois.
La piedad de vuestra madre,
será el recurso mayor,
que nunca la voz del pobre,
pudo errar su corazon.
¡Ay! que soy,
Tamborilero del Rey mi señor.»

Hállase todo esto en un manuscrito en 4.° de poesias varias, de letras del último tercio del siglo XVII, propiedad de D. José Sancho Rayon.

En otro manuscrito de versos cantables de la misma época y del mismo dueño, se halla esta otra canción del *Tamborilero*, la cual, aunque sin indicación alguna, sospecho sea anterior á la del *Memorial*, y que fuese tambien cantada por la misma Manuela de Escamilla: hela aquí:

«Con tres pájaros la fiesta,
airosamente empezó,
y ahora quieren la corone
otro pájaro mayor.
Ay que soy,
Tamborilero de Gala y primor.
Preciosíssimo Rubí,
que les engastes de amor,
de tan divina cadena,
sois el mejor eslabón.
Ay, que soy,
Tamborilero del Rey mi señor
Blanco nevado del cielo,
Carlos, retrato de Dios,
pelicano que las vidas,
nos da vuestro corazon:
Los años de una Señora,
que está cerquita de vos
Ay, que el efecto lo dice,
cuando lo calla la voz
Signos y meses hicieron,
celestial confrontación,
logre con sus elementos,
sus concordancias el sol.
Ay, que soy, &.

En el mismo manuscrito que contiene el *Memorial* atrás copiado, hay tambien dos romances con estribillo que cantó la misma Manuela en el Teatro del Buen Retiro en la comedia de *Euridice y Orfeo;* el 1.° empieza: *Deidades del abismo,* cuyo estribillo dice: *¡Ay! que el dolor.....* &

El 2.° romance empieza:

Calla, avecilla ignorante...

y su estribillo:

Pajarillo, que cantas ausente...

Escobar (.....)

En el señalamiento dedicado á Escobar (Juan de) hablo de composi-

ciones de un autor ó de dos autores de este apellido del cual ó de los cuales se conservan obras en el Arch de la Cat. de Tarazona y un Motete *(Clamabat mulier)* en un Ms. que perteneció á D. Juan Carreras y Dagas, hoy propiedad de la Diputación provincial de Barcelona. Las indicadas composiciones son de principios del siglo XVI.

En el *Cancionero de los siglos* XV *y* XVI, transcrito y comentado por Barbieri pertenecen á un maestro Escobar las composiciones señaladas con los siguientes números de orden:

48 *Las mis penas, madre*
De amores son etc.

Es de sabor verdaderamente popular la música de este cantarcillo.

106 *Quedaos adios—¿A donde vais?*
¡Oh cuitados!

133 *Sacáronme los pesares*
Los ojos y el corazón,
Que no puedo llorar, non etc.

145 *Lo que queda es lo seguro,*
Que lo que conmigo va
Deseándoos morirá.

149 *No debo dar culpa á vos,*
Sino á mí que no miré
En quien puse tanta fé.

Por el estilo del señalado con el N.° 48, más característico, si cabe.

171 *Ojos morenicos,*
Irme yo á querellar,
Que me queredes matar

183 *Vencedores son tus ojos*
Mis amores,
Tus ojos son vencedores.

217 *Pásame por Dios, barquero*
D' aquesa parte del rio,
Duélete del dolor mio.

244 *Corazón triste, sofrid,*
Qu' el remedio que teneis
Es que nunca descanseis

250 *El dia que vi á Pascuala*
Sospirando dije ansi:
¡Alma mia, ay de mi!

286 *¡Oh alto bien sin revés,*
A quien siempre nos servimos etc.

Esta composición lleva el nombre de *Osequia*.

305 *Virgen bendita sin par,*
De quien toda virtud dimana etc.

317 *¡Ora! sus—Pues que ansi es.—*
¡Ha, Toribio!—¿que quiés, Bras? etc.

Preciosa composición, interesantísima para la historia de nuestro primitivo teatro lírico.

364 *Nuestra ama: Minguillo*
Quiere á Minguilla etc.

392 *Gran placer siento yo ya etc*

408 *No pueden dormir mis ojos,*
No pueden dormir.

427 *Pastisme ahora allá, serrana,*
Que no muera yo en esta montaña.

El número 428 es la misma letra del villancico anterior y con la misma música: la de aquel á tres y la de esta á cuatro con pequeñas modificaciones.

Escobar (Andrés de)

Son de Vasconcellos *(Os Mus. portuguezes)* las siguientes noticias:

«Instrumentista del siglo XVI. En su juventud hizo un viaje á Italia (1550) donde enseñó á tocar el instrumento denominado *Charamelinha* ó *Boé* (1) en que era muy habil, dejando en aquellas regiones, que por primera vez (?) oian tal instrumento, muchos discípulos.

«De regreso al reino fué recibido en la catedral de Evora como maestro de su instrumento y largamente remunerado por el Cardenal Don Enrique, á la sazón prelado de aquella iglesia».

«Ejerció despues el mismo cargo en la capilla de la Universidad y en la Cat. de Coimbra á ruegos del Obispo Don Manuel de Meneses.

Escribió:

Arte músico para tanger o instrumento de Charamelinha. Ms.

A continuación inserta Vasconcellos dos certificados en los cuales se trata del privilegio concedido á Andrés Escobar y á otro tañedor de *Charamelinha que sirvem os mais e sem ele não se pore tanger*, del cual se desprende que el maestro *dos charamellas* y el otro tañedor Lázaro López, prestaban sus servicios de ministriles, propiamente llamados en la Seo y en la Universidad de Coimbra. La fecha del privilegio, 4 de Febrero de 1579 años.

Hasta aquí Vasconcellos.

De Andrés Escobar, dice Eslava (2), que fué músico español: vivía en el siglo XVII, hizo un viaje á Indias

(1) ¿Chirimía? Sin embargo, Fetis asegura que el instrumento en cuestión es una flauta de pico.

(2) *Gaceta Musical*. Año 1856 pág. 39.

y se fijó en seguida en Portugal, etc. Sobre la obra *Arte músico para tanger Charamelinha* añade que quedó en manuscrito, como afirma Vasconcellos.

Escobar (Juan de)

Dice Vasconcellos, reproduciendo las noticias publicadas por Fétis:

«Músico y poeta. Vivió á comienzos del siglo XVIII.

«Conservó su arte con mucha distinción y publicó:

1) *Colección de Motetes*. Lisboa, 1620, en 4.°.
2) *Arte de Música theorica e pratica*. «El Catálogo de la Biblioteca del Rey de Portugal, D. Juan IV, que menciona este libro, no dice si fué impreso ó se guardó manuscrito»

La noticia de la colección señalada por Fétis y Vasconcellos, procede de nuestro Nicolás Antonio. Dice este autor: «Juan de Escobar publicó un libro de Motetes, Portugal, 1620.

Conozco el nombre de este autor porque figura como autor de una sola composición en una colección de obras anónimas compuesta de *Romances y Letras á 3 voces*, Ms. con letra española y latina, del siglo XVII. Se le llama en dicho Ms Fray Juan de Escobar.

En otro Ms. que perteneció á Don Juan Carreras y Dágas, hoy á la Diputación Provincial de Barcelona, se halla un Motete, *Clamabat mulier*, de un autor de este apellido

En el Arch. de la Cat. de Tarazona hay tambien algunas composiciones de un maestro de principios del siglo XVI, llamado Escobar.

Escobedo (Bartolomé)

Según Fétis, nació en España en 1510; estudió en Salamanca, habiendo sido anteriormente cantor de la Catedral de esta ciudad, habiéndose dirigido despues á Roma, donde entró en la capilla pontificial en calidad de cantor en 23 de Agosto de 1536. Obtuvo luego un beneficio en Segovia y partió de Roma en 25 de Octubre de 1554 (1) para tomar posesión de dicho beneficio Ignórase la época de su muerte. Escobedo fué en 1551, uno de los jueces en la disputa musical de Vicentino y Vincencio Lusitano. Salinas dice que Escobedo era hombre instruido en todas las partes de la música *Cum Bartholomeo Escobedo viro in utraque musices parte exercitatissimo .(De música, lib.* 4. c. 32. pág, 228 (2). Parece que no se han conservado muchas de sus obras Sin embargo, Nebra, citado por Soriano Fuertes *(Hist. de la Mús. española*, tomo II, pág. 120), dice que se conservaban en la Capilla Real de Madrid dos *Miserere* y un *Magnificat* notables, debidos á la pluma de Escobedo. (3) El maestro Eslava publicó tres de sus motetes á cuatro voces en la colección intitulada *Lira Sacro-hispana* (tomo 1.° de los maestros del siglo XVI, págs. 143-156) (4).

En unos datos biográficos publicados por Soriano Fuertes en la *Gaceta Musical Barcelonesa*, escribe: «Nació por los años de 1520 en una de las ciudades de Castilla la Vieja» y á continuación copia todo lo demás que dice Fétis.

Un literato que se ha ocupado en estudios relacionados con la historia de Segovia me asegura que Escobedo es segoviano. Asi lo creo yo, apesar de que en la lista de cantores de la capilla pontificia redactada el año 1535 durante el pontificado de Paulo III (1534-1549) se asigna á nuestro cantor la proveniencia *zamorenzis diœcecis*. Vid. la referida lista en el artículo *Calasanz ó Calasans (Antonio de)*.

Hablando Baini (5) del Cardenal Hipólito II d' Este, amantísimo de la música, cuenta con riqueza de detalles la polémica musical sostenida entre Nicola Vicentino y D. Vincenzo Lusitano, en la cual desempeñaron el papel de jueces nuestro Escobedo y otro cantor de la capilla pontificia, Ghislain (Ghiselino como le llamaban los italianos) Danckerts.

Extractaré los principales episo-

(1) Estas dos fechas, estan tomadas de Baini Vid. *Memorie stórico-criliche*, pág. 346 (nota) vol. I.

(2) La noticia procede de Adami *(Osservazioni*, etc. página 162 del Catálogo). Dice en el original: Bartolomeo Escobedo fue gran contrapuntista, come riferisce il Salines (*sic.* por Salinas) nel suo Trattato, etc.»

(3) La cita de Soriano Fuertes, dice: Según Nebra existían en el archivo de la Real Capilla de Madrid dos *Misas* y un *Magnificat* de este autor, obras de gran mérito en arte.

(4) Los motetes publicados por Eslava son estos: *Immutemur habitu in cinere*, á 4 —*Esurge quare obdormis, Domine*, á 4.—*Erravi sicut ovis*, á 4.

(5) *Memorie*, nota 424.

dios de esta polémica remitiendo al lector que desee más detalles á la citada obra de Baini (*Memorie storico-critiche*, tomo I págs. 342-347, nota 424) y sobre todo á la *Diphtherographie* de De La Fage, pág. 224 y siguientes

Sabido es que la escuela veneciana fué la primera que introdujo en la música moderna los dos géneros cromático y enharmónico inspirados más ó menos por el porta estandarte de aquella escuela Adriano Willaert y sus discípulos en la reconstitución del sistema teórico de los griegos.

Habíanse dado á la estampa de 1535 á 1540 varias colecciones de *Madrigali cromatici* y de Duos *cromatici da cantare e sonare*, cuando en 1546, Nicolás Vicentino (1), uno de los discípulos de Adriano Willaert publicaba en Venecia su libro de Madrigales con el siguiente especioso título: *Dell' unico Adriano Willaert discepolo D. Nicola Vicentino Madrigali a 5 voci per Teorica e per Pratica da lui composti al nuovo modo del celeberrimo suo maestro ritrovati, etc.*

El poco éxito de esta tentativa no descorazonó á Vicentino, que se dió á enseñar á uno de sus discípulos el género enharmónico haciéndose construir un clavicordio con teclas para los semi-tonos mayores y menores, en el cual inscribió este orgulloso epígrafe entresacado de un versillo del *Miserere: Incerta et occulta sapientiæ tuæ manifestasti mihi.*

Compuso en los tres géneros antiguos una pieza de música que comenzaba por estas palabras: *Musica prisca caput tenebris modo sustulit altis.*

Solía un noble llamado Bernardo Acciajuoli Ruccellai celebrar academias de música en su palacio cuando en uno de ellos se ejecutó en Mayo del año 1551 una especie de *concerto* compuesto sobre el canto gregoriano de la antífona *Regina cœli* Terminada la academia salieron juntos del palacio Acciajuoli, Vicentino y D. Vincenzo Lusitano. Discurriendo sobre la pieza recien ejecutada dijo Lusitano, que el concierto era música puramente diatónica—¿Puramente diatónica?- repuso Vicentino, con alguna exaltación: *Voi siete il bravo maestro! nemmen conoscete una musica di qual genere sia.*

Agrióse la disputa y queriendo mantener cada cual su opinión eligieron de comun acuerdo dos jueces «Bartolomeo Escobedo di Segovia» (2)—dice Baini—y Ghisilino Danckers, ambos capellanes cantores pontificios, «sommi compositori, e profondi teorici» conviniendo que el fallo habia de ser sin apelación y que el que perdiese la apuesta pagaría al vencedor dos escudos de oro.

La mañana del 2 de Junio dirigiéronse los dos contrincantes á la iglesia de Santa María *in Aquiro*, llamada de los huérfanos, donde se hallaban los cantores papales y dirigiéndose á Escobedo y á Danckers les rogaron que después de terminada la misa, ejecutada por los individuos de dicha capilla, fallasen sobre su pleito.—Yo sostengo—dijo—Vicentino—que ningún compositor sabe en qué genero de música está la que ellos mismos componen ó la que se canta comunmente hoy dia.» A lo cual repuso Lusitano:—Yo en nombre de todos los músicos sostengo que no hay compositor que ignore el género de música en que compone ó la de aquello que se canta comunmente. Oido esto, Escobedo y Danckers aceptaron el cargo de jueces de la contienda.

Había llegado á oidos del Cardenal Hipólito la disputa y quiso presidirla, como así aconteció, teniendo lugar el acto en su palacio el día 4 de Junio. Reuniéronse todos los invitados menos Danckers, que por asuntos de la capilla se hallaba fuera de Roma. Celebróse, sin embargo, el acto, disputando largo y tendido durante tres horas ambos contrincantes, pretendiendo el Cardenal que Escobedo pronunciase la sentencia definitiva. Pero escusándose Escobedo en vista de la ausencia del otro juez, fué aplazada la segunda contienda para la mañana del 7 de Junio.

Habiendo regresado Danckers á Roma el día 5, convinieron jueces y contrincantes en que estos presen-

(1) Fué maestro del Duque Alfonso I de Ferrara, del Cardenal Hipólito y de varios individuos de la familia de aquel, pasando, después, al servicio del último en Roma.

(2) En la pág. 20 vol. I. de sus *Memorie* escribe Baini: «Bartolomeo Scobedo di Zamora nel regno di Leone.»

tasen por escrito sus conclusiones suscribiéndolas ambos el mismo día. Llegado el plazo y con toda la solemnidad propia de la época, muy dada á polémicas de este género, leyéronse ante la distinguida concurrencia de purpurados, obispos, maestros, etc. las conclusiones firmadas por ambos contrincantes, y los jueces dieron por escrito la sentencia, redactada en los siguientes términos:

Christi nomine invocato, etc. Nos Bartolomeo Escobedo et Ghisilino Danckers giudici sopradetti per questo nostra diffinitiva sentencia et laudo (1) in presenzia della detta congregazione, et delli sopredetti Don Nicola et Don Vincentio, presenti, intelligenti, audienti, et per la detta sententia instanti: pronuntiamo, sententiamo, et laudiamo il predetto D. Nicolas non haver in voce nè in scritti provato che sia fondata la sua intentione della sua proposta. Immo per quanto pare in voce et in scritti il detto D. Vincenzio ha provato, che lui competentemente conosce, et intende di qual genere sia la composizione che oggidi comunemente li compositori com pongono, et si canta ogni di: come ogniuno chiaramente di sopra nelle loro informationi potrá vedere. Et per questo il detto D. Nicola deve esser condannato, si come per la presente lo condanniamo nella scommessa fatta tra loro come di sopra. Et cosi noi Bartolomeo et Ghisilino sopradetti ce sottoscrivemo di nostre proprie mani. Dat. Romæ in palatio apostolico et capella predetta. Die septima Junii anno sopradicto (1551) pontificatus sanctissimi D. N. Domini Julii Pape tertii anno secundo.

Pronuntiavi ut supra, ego Bartolomeus Escobedo, et de manu propria me subscripsi.
Pronuntiavi ut supra, ego Ghisilinus Danckerts, et manu propria me subscripsi.

Cuando más adelante se trate del compositor portugués Lusitano, proseguiré la relación de la famosa disputa que, como juzgará el lector, no acabó aquí. No figura ya en ella nuestro Escobedo que, como se ha dicho, partió de Roma á la residencia de su beneficio el 25 de Octubre de 1554.

De la estancia de Escobedo en España, después de su regreso de Roma, no se sabe nada.

No quiero terminar este artículo dedicado al sabio maestro segoviano pasando por alto el elogio que Danckerts, el compañero de Escobedo hace de los animosos maestros compositores de la capilla pontificia anteriores á Palestrina. En un *Tratado de música* inédito de Danckerts, escrito por el año 1556 (2), dice el celebrado cantor y compañero de nuestro maestro segoviano: «No menos de seis ú ocho compositores doctísimos y expertos en ciencia música forman parte ordinariamente de la capilla del Papa, los cuales aparte de sus méritos por haber merecido una colocación en la capilla, han enriquecido ó ilustrado con la ciencia y el mérito de sus composiciones, quiénes ciudades y provincias, quiénes reinados y dominios». A esto añade Baini, que omitiendo los compositores de segundo órden y confirmando los elogios de Danckerts, sólo citará los más excelentes y famosos. Omitiré yo á mi vez el señalamiento de compositores extrangeros y solo tomaré nota de los maestros españoles de principios del siglo XVI, que según confesión del citado autor «erano in grandissimo credito, *Giovanni Scribano*» (Escribano, lo coloca entre los primeros del citado siglo) «*Pietro Perez, Bernardo Salinas*», y «circa el 1550» gozaban fama de «massimi fra i compositori, *Bartolommeo Scobedo* y *Cristofano* (sic) *Morales*. (Vid. ob. cit. pág. 245, Nota 350).

De las obras de Escobedo publicadas por Eslava en la *Lira Sacro-Hispana*, ya se ha hablado más arriba, así como de las dos *Misas* y el *Magnificat* citados por Nebra.

He aquí una nota de las que se hallan en el Archivo de la capilla Sixtina con indicación del número del código ó libro.

Misas:

(1) *Laudo* es un término de pura jurisprudencia. Entiéndese por esta voz ó la de *Laudemio* el derecho que se paga al señor del domicilio directo cuando el del útil enajena las tierras y posesiones dadas á enfiteusis. Para el caso, Escobedo y Danckerts emplearían sin duda esta expresión como declarándose pagados de antemano de todos sus derechos.

(2) En tiempo de Baini hallábase el autógrafo de este Tratado en la Bib. Vallicellana, de Roma.

Philippus Rex Hispaniæ, á 6 voces, libro n.º 39, escrito en 1563 por *Jo Parvi*, págs. 101 á 127.

At te levavi, á 6 voces, n.º 13, restaurado en 1724 durante el pontificado de Inocencio XIII. págs. 101 á 122.

Motetes:

Domine (Coral)—Prima pars: *Non secundum*. —Secunda pars: *Domine ne memineris*, á 4 voces.—Tertia pars: *Adjuva nos*—Libro 24 (1545 *Jo. Parvi scripsit*, restaurado en 1724) págs. 144 á 149.

Hodie completi sunt. Secunda pars: *Loquebantur*, á 5 voces. Lib. 13 pág. 179.

Immutemur. Secunda pars: *Juxta vestibulum*, á 4 voces. Lib. 13, pág. 155.

A este catálogo puedo añadir nota de la única composición de Escobedo que se halla en el Archivo de la Catedral de Toledo.

Libro n.º 17 págs. 83-86: el motete *Immutemur* y la *Secunda Pars* del mismo, *Juxta vestibulum*. De este libro lo copió Eslava.

Escobedo (José)

Maestro de capilla de la Cat. de Jaen segun se lee en una de las actas del cabildo de la Cat. de Málaga. Facultado por el cabildo el Sr. Arcediano de Ronda, á escribir á quien conviniese sobre la provisión de maestro de capilla «intentando los medios más convenientes», parece que el Arcediano escribió al citado maestro Escobedo, de quien se hace referencia en acta perteneciente al dia 23 de Enero de 1660. Dice el acta:

«En vista de una carta en que el maestro de capilla de Jaen, *José Escobedo*, dice que no puede aceptar el magisterio de esta Iglesia por razones poderosas, y de otra en que dice que dispuesto para venirse recibió una carta del racionero D. Francisco Navarro en que le manifiesta que el cabildo estaba arrepentido de haberle ofrecido dicha ración y que pensaba llamar el maestro de capilla de Salamanca, por cuyo motivo no aceptaba, se acordó imponer un correctivo á dicho Navarro y manifestar al maestro *Escobedo*, que nunca debió dar crédito á la carta de Francisco Navarro, y que el cabildo le ofrece con gusto la dicha ración de maestro de capilla, y que en caso de aceptarla, lo manifieste para lo que haya lugar».

En acta de 7 Julio se consigna:

«Se acordó examinar á un maestro de capilla que se encuentra en esta ciudad.

«Dicho maestro fué despedido por no ser apropósito, y se acordó llamar al maestro de capilla de la catedral de Jaen».

En la de 3 Agosto del mismo año se dice:

El maestro de Capilla de Jaen escribe que vendrá después que pase la fiesta de la Asumción. *(sic)*

Consignase en 12 Noviembre:

«El maestro de capilla de Jaen escribe que no puede venir si no se le aumenta la ración á 100 ducados. Y el cabildo acordó decirle que no venga».

En efecto se acordó en 10 de Diciembre llamar á Don Francisco Ruiz de Samaniego que tomó posesión del magisterio en 12 Abril de 1661.

Escobés (Fermin Ruiz) Vid. **Ruiz Escobés (Fermin).**

Escolano (Juan)

Natural de Villel, donde fué bautizado en 17 Marzo 1703. Antes de obtener el cargo de tenor en la Catedral de Toledo, (21 Mayo de 1739), permaneció algunos años en Sigüenza, Pastrana y Avila de los Caballeros cultivando la música.

Murió en Toledo en 11 de Septiembre de 1762.

Escocar (Adriano)

En los documentos de *Contaduria mayor* (Archivos generales de Salamanca, N.º 1017) se consigna que el *moço de capilla* de este apellido, fué encerrado para acabar sus estudios, en una Universidad, el año 1556. «A Adriano Escocar, moço (*tiple*) de capilla de su magestad (María de Hungria), cincuenta libras de que le hizo merced, para ayuda del gasto de su estudio, por cédula de su magestad fecha á XXIX de agosto del dicho año (1556).

Escorihuela (Hipólito)

En el Arch. de la Cat. de Orihuela hay algunas composiciones de un maestro de este apellido.

Compuso una *Plegaria* para voces y orquesta, letra de D. José Zapater y Ugeda, para la fiesta que se celebró

en Valencia el día 4 de Julio de 1855, dedicada á San Vicente Ferrer con motivo del cuarto centenário de su canonización.

En 1857 era organista de la parroquial de S. Martin de Valencia, en cuya época se cantó en la Catedral un *Miserere* de Escorihuela, á dos coros, acompañamiento obligado (?) de piano (!) dos violas, fagote, violoncello y contrabajo.

Escorihuela (Isidro)

Isidro y no Isidoro como le llama Saldoni, maestro de la Cap. de San Nicolás de Alicante desde 1690 ó quizá antes, hasta su muerte ocurrida el 8 de Marzo de 1723.

En documentos de 1690 se le da ya el título de M. de C. siendo de presumir que seria el sucesor de Mosén Bautista Lillo. Según parecer de mi ilustrado amigo Sr. Villar Miralles (1), son de época de Mosen Escorihuela (Scorihuela como solia escribirse antiguamente este apellido), los libros de canto figurado, á 4 voces, que existen en el Arch. de la Colegial de San Nicolás.

Rigiendo el magisterio Escorihuela aparecen por primera vez en 1714 los violines en la capilla de su dirección.

Desempeñó su cargo hasta 1716 en que le fué concedida la jubilación «por su mérito y edad» con el haber de 130 libras anuales.

En el Arch. de la Colegiata no existen más obras que los libros consignados como de su composición y un *Oficio de Difuntos*, á 4 voces, que es de creer fuera compuesto por él.

Le sucedió en el desempeño del magisterio Mosen Manuel Comeres.

De Escorihuela (Isidro) existen varias obras en los Archivos de Segorbe, Gandía y Albarracin, y en el de Tortosa, entre otras, unos notabilísimos *Improperios*.

Fué un buen maestro y bastaría acreditarlo como tal el *Parecer* favorable que dió en la famosa cuestión de la *defensa de la entrada del tiple segundo en el Miserere nobis de la Misa Scala Aretina*, del maestro Valls. A Escorihuela le cabe el honor de figurar entre los apologistas de Valls, al lado de los mejores maestros de su época, Gregorio Santisso Bermudez, Gaspar Ubeda y Castelló, Roque Monserrat, Isidro Serrada, Gabriel Tajueco Zarzosso y otros.

Quiero extractar aquí el *Parecer* de Escorihuela para honrar su memoria y conservar, á la vez, lo substancial de este documento.

«*Parecer* (2) *de el Señor D. Isidro Escorihuela Maestro de Capilla de la Insigne Colegial de Alicante.*—Aunque reconozco ser atrevimiento, en mi el que diga mi sentir, despues de averlo dado tres Maestros condecorados en la facultad (3) no me puedo excusar por mandármelo persona á quien devo obedecer, i assi digo: qne al dar la octava el primer tiple con el bajo, que va, de *F, faut* sustenido á *G, solreut*, i el tiple baxa de *Alamire* á *G, solreut*, no tan solamente se puede hazer á tres, sino á duo, pues en essos casos no se graduan las vozes sobre el baxo, si sobre la voz alta: lo segundo es que el contralto, quando el tiple segundo entra en la novena con el baxo, toma la causa (las veces) por dicho tiple para cumplir con el arte; i el tiple valiéndose de el *la*, cumple con el paso, etc.» Da otras razones de pura técnica y añade que «el Maestro Valls quando lo hizo, devió hazer el mismo juizio que io hago, pues, no puede abonarlo por otro camino, i aunque los pareceres que he visto, unos dizen ser bueno, y otros dizen ser malo, siento no digan (¿estos?) el porqué, para poder aprender. Este es mi parecer, segun mi corta inteligencia, por tanto lo firmo de mi mano, en Alicante á 25 de Agosto 1715—*M.n Isidro Escorihuela.*»

Escorihuela (Manuel)

Bajonista de la catedral de Segorbe. Ingresó de infantillo en 2 de Mayo de 1764. Habiendo vacado la capellanía de bajonista en Junio de 1779 por defunción de M.n Ignacio Fulla expidiéronse edictos con 30 dias de término; se presentaron cuatro opositores y como en la elección hubiera empate entre Escorihuela y el opositor

(1) Vid su obra *Alicante Artístico-Musical*, Alicante, 1893.

(2) Vid. *Respuesta del Licenciado Francisco Valls á la Censura de D. Joachin Martinez*, etc. Barcelona, 1716, pág. 28.

(3) D. Francisco Zacartas Juan, D. Gregorio Santisso Bermudez y D. Francisco Hernández.

Mosén José Laudes, eligieron á éste por estar tonsurado (1). Escorihuela siguió desempeñando los cargos que le eran anejos en aquella Catedral, á la vez que tañía el violín en la orquesta de la misma, y en 15 de Diciembre de 1780 presentó al cabildo una Misa que había compuesto á 4 y 8 voces. El cabildo la aceptó, mandando ejecutarla el segundo día de Navidad, y gratificándole con 5 libras. Después hizo oposiciones á los magisterios de Cuenca (Diciembre 1781), y de Toledo (11 de Agosto 1789).

Por fin habiendo fallecido su coopositor (Laudes) en Diciembre de 1782 quedó vacante la Capellanía de bajonista, que éste poseia, con la que agraciaron á Escorihuela dispensándole la oposición, atendidos sus méritos y demostrada suficiencia no solo para desempeñar el bajon sino tambien el violin, violón y otros instrumentos que tañia con mucha destreza. Murió en Segorbe á 15 de Junio de 1833 á la edad próximamente de 80 años, y fué enterrado «en el carnerario de la Venerable Hermandad de beneficiados y Capellanes extramuros de aquella ciudad al siguiente día; recibió todos los Stos. Sacramentos é hizo testamento.»

Escorihuela (Rafael)

Presbítero, bajo de la R. C. de Madrid, en virtud de real acuerdo de 16 de Diciembre de 1785. Era natural de Cantavieja (Teruel). Murió en Madrid el año 1823.

Escorihuela ó Escurigüela (Juan de)

Galán segun unos, y *barba*, según otros, de la compañia de Antonio de Prado. Era natural de Tronchón (Teruel), cajero ó depositario de la compañia y marido de una Jerónima, cuyo apellido se ignora.

Escornelló (Arnaldo)

Según Luis Lamarca en su historia del *Teatro de Valencia*, Arnaldo Escornelló y Bernardo Zucaine, diestros cantores y danzantes, dirigieron en varias ocasiones las danzas populares y especialmente las celebradas en el palacio Real de Valencia en 1415.

Escorsell (Francisco)

Presbítero autor de varios cuadernos de poesía religiosa y de un *Método de Solfeo*.

Escribano (Juan)

Narrando Baini (*Memorie*, vol. I pág. 20) los gastos de la capilla pontificia en 1540, veintiocho años despues de la fecha de la nueva constitución dictada por Julio II, dice, que aparte Constanzo Festa, ya anciano, Juan Contino y Domingo Ferrabosco, «todos los demás gozaban crédito de famosos compositores en la ciudad (Roma), Giovanni Scribano (Escribano) spagnuolo, decano della cappella pontificia, Cristofano (*sic*.) Morales, di Siviglia, Bartolomeo Scobedo (Escobedo) di Zamora nel regno di Leone», Barré, Danckerts etc. siendo excelentes *cantori* de la capilla apostólica, «e famosissimi compositori di opere in istampa etc.»: y añade á continuación, que «las obras de los mencionados excelentes compositores pueden verse citadas en la *Biblioteca* del Doni *seniore*, en las *Memorie Ms. de' Contrappuntisti*, de Octavio Pitoni en la *Hist. general de la Mus.* del Doctor Carlos Burney, tomo III, en el *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, tomo III, del P. Martin Gerbert *De cantu étc.* en Andrea Adami *Observazioni etc.* y en Mateo Fornari *Narraz. storica dell' orig. progr. e privileg. della capp. pont.*, Ms. de la Bib, Corsini.

Juan Escribano, decano de los cantores de la capilla pontificia ya no se hallaba en Roma en la fecha (1540) citada por Baini. Después de una gestión honrada y memorable, nuestro Escribano pidió y obtuvo ante la asamblea del personal de la capilla reunido, autorización para regresar á su patria con ánimo para hallar sin duda en ella un descanso honroso. Uno de los más antiguos sino el más antiguo *Liber punctorum* de la capilla consigna sumariamente el hecho:

«*1539, 16 augusti.—Jo. Scribanus, congregatis cantoribus, petiit licentiam ab omnibus* redeundi ad patriam.»

(1) Los otros dos opositores fueron, Francisco Perez é Isidoro Perez; se les agració con Capellanía de bajón, siendo el último un bajonista muy habil.

En la lista de los cantores «capellæ Pauli tertii» existentes en Roma con mención de los que habian regresado á su patria, figura el primero entre todos acompañado de esta sencilla conmemoración:

Jo. Scribanus, decanus. Ad patriam es decir, regresó á su patria. Fecha de la lista, *in mense Januarii anno Domini millesimo quingentesimo trigesimo quinto*. Es de advertir que las anotaciones *ad patriam* y otras que aparecen en el mismo documento son de mano agena á la que trazó los nombres y apellidos de los cantores en Enero de 1535. Por lo tanto la fecha del regreso de Escribano á España es la que se consigna en el primer documento citado, esto es, en 1539.

Esto es todo lo que se sabe acerca del maestro Escribano, de nacionalidad española, y cuya procedencia de naturaleza no he visto consignada en ningun documento.

De dos solas composiciones de Escribano se hace mención. Existen en los Archivos de la Capilla Sixtina. Hélas aquí con indicación del código ó libro donde se hallan:

1) *Paradisi porta*, motete á 6 voces. Códice N.° 46 escrito en 1527 y restaurado en 1724, página 120.

2) *Magnificat VI toni*, cántico á 4 voces. Libro N.° 44, restaurado en 1724, páginas 52-53.

Escrig (Fedro Pascual)

Beneficiado Salmista de la Catedral de Segorbe. Desempeñó á la vez el cargo en compañia de D Vicente Garcés y en 11 de Junio de 1844 fué elegido para la vacante de D. Bartolomé Serra con la dotación de 3,000 reales anuales y agregado á lo votivo y funeral (1). Escrig desempeñó con mucha puntualidad su cargo por espacio de más de 40 años; los achaques propios de su avanzada edad, ocasionados por su excesivo celo en el cumplimiento de su deber le hicieron retirar, cinco años antes de ocurrir su muerte, á su pueblo natal (Liria) donde falleció el año 1885. Sucedióle en 1886 mediante oposición D. Juan Ureña.

(1) Garcés obtuvo tambien en igual fecha la vacante por defunción del Salmista D. Rafael Todo. Escrig ganó por oposición uno de los cuatro beneficios de oficio creados en el concordato de 1851.

Escriva (Antonio)

Uno de los más aplaudidos cantores de su tiempo y discípulo del maestro Ortells.

Escuder (Juan Francisco)

«Hijo y ciudadano de Zaragoza, era Alguacil Mayor perpétuo por S. M., Académico de la Real Academia Española, fué erudito historiador anticuario y literato ameno. Formó una costosa y copiosa libreria y un Museo de Medallas... Murió en su patria el 25 de Marzo de 1730... (Latassa, tomo 4.° pág. 427).

Escuder es el autor de la letra de la *Comedia nueva intitulada «Los desagravios de Troya» Fiesta que se representó al Feliz nacimiento del Serenis. Infante de España Don Felipe de Borbon en casa del Conde de Montemar, Mariscal de Campo de los Exercitos de S. M. Gobernador politico y Militar de Zaragoza y su Partido, quién la dedicó á la Serenisa.* (sic) *Señora Doña María Ana de la Tremoille, Soberana de la Roche, Camarera mayor de la Reyna Ntra. Sra. en 1712.* Año en que se imprimió en Zaragoza, en 4 ° de 67 págs. La música de esta comedia la compuso D. Joaquín Martinez de la Roca, M. de C. y organista de la Santa Iglesia de Ntra. Sra. del Pilar... y se estampó en Madrid..... Vid. *Martínez de la Roca (Joaquín)*.

Escudero (Juan)

En el acta del Cabildo de Málaga, de 13 Enero de 1513 se encuentra una lista de los cantores de la iglesia y de los salarios que recibian. Entre los cantores aparece el Juan Escudero, tenor, que disfrutaba el salario de 2 mill mar.

Escudero (Pedro)

Nació en Mombuey (Zamora). Siendo niño le mutiló un cerdo de donde provino llamarle *castrado*. Fué seise de coro de la catedral vallisoletana y admirando su talento y disposición para la música uno de los gefes de ejército francés, durante la época de la invasión, se lo llevó consigo á Francia donde hizo sus estudios y su carrera adquiriendo fama de violinista consumado

Viajó por varias capitales españo-

las siendo muy agasajado, especialmente en San Petesburgo y Moscou. En unión del pianista D. Pedro Albéniz dió varios conciertos en Madrid hacia el año 1830 en cuyo año al fundarse el Conservatorio de María Cristina, fué nombrado profesor de violin del mencionado centro docente, plaza que renunció para poder viajar y dar conciertos por el extrangero hasta que murió en Paris el día 8 de Mayo de 1868.

Escuin (Pedro)

«Sacerdote, hijo de Fortanete (Teruel) peritísimo en la música y en el órgano. Escribió por los años 1680, varias composiciones de música que se copiaron por sus profesores, como se nos ha noticiado». (Latassa, t. 3.° pág. 653).

Escuin (Rafael)

«De la villa de Fontanete, sobrino de D. Pedro Escuin Se aplicó como él al estudio de la Música, y tuvo mérito en el arte Fué M. de C. de la colegial de Daroca y después se retiró á su patria donde murió el año 1714 separado de todas las pretensiones á que daba valor su distinguida pericia. Escribió muchas y muy doctas composiciones de música, cuyas copias manifiestan el aprecio que mereció su nombre». (Latassa, t. 4.° página 278).

Escurigüela Vid **Escorihuela ó Escurihuela (Juan de)**

Eslava (Bonifacio) Vid. **Sanmartin y Eslava (Bonifacio).**

Eslava (Juan de)

Cantor tiple de Pamplona á quien el cabildo de la Cat. de Toledo ordena en 1599 (29 de Julio) le sean pagados 100 reales «para ayuda al camino que á hecho á hazer demostración de su voz.»

Eslava y Elizondo (Miguel Hilarión)

De la conferencia que con el título *Eslava y sus obras*, leyó su autor, D. José María Esperanza y Sola, en la velada dedicada á este insigne maestro en la Escuela Nacional de Música y Declamación, la noche del 1.° de Mayo de 1886 y publicada en el N.° XVII de la *Ilustración Española y Americana*, perteneciente al día 8 de igual mes y año, copio lo siguiente:

«El 23 de Julio de 1878 exhalaba su último aliento en una modesta casa de la cercana calle de S. Quintín, el sabio y por tantos títulos respetable maestro Eslava. Abatido su espíritu de luengos años, preso su cuerpo de lenta y avasalladora enfermedad, vió acercarse la muerte con la conciencia serena que da una vida entregada en absoluto al divino arte en que tanto renombre había alcanzado y al alivio y socorro del infortunio, que nunca en balde llamó á su puerta.

»Al siguiente día, el humilde cortejo fúnebre que conducía su cadáver á la mansión de los muertos pasaba á la puerta de esta Escuela, y su digno director, rodeado de todos los profesores de ella y gran número de sus alumnos, colocaba una corona sobre el féretro, en triste señal de admiración y respeto; y al llegar al cementerio, los discípulos del eminente Eslava nos disputábamos, con el llanto en los ojos, la honra de llevar sobre nuestros hombros el ataud que encerraba los restos del maestro querido y respetado, del amigo fiel y cariñoso, de una de las glorias más legítimas y envidiables de la España de nuestros dias.

»Hoy, por loable iniciativa del Señor Arrieta, los discípulos y admiradores de Eslava, y los profesores y alumnos de esta Escuela, nos reunimos á rendir justo homenaje á la memoria de aquel grande hombre; á mostrar varias de las riquísimas joyas que adornan su corona de artista y le colocan en la historia del arte, no vacilo en decirlo, como el primer compositor de música sagrada del presente siglo en nuestra patria; y á dedicar entusiasta y respetuoso recuerdo al profundo didáctico, cuyo espíritu aun vive aquí, cuyo recuerdo alienta, y cuya imagen, presente á muchos ojos, parece que aun tiende su mirada cariñosa sobre la juventud que puebla estas aulas, y á la que dedicó no poca parte de su vida y de su profundo saber.

»Aun vibran en nuestros oidos los ecos de su música severa é inspirada; estais, á no dudarlo, impacientes por

conocer ó saborear de nuevo la que en breve va á interpretarse; por eso, y acordándome de la sabia sentencia esculpida en el viejo púlpito de la iglesia de Mondragón, que aconseja al predicador *diga poco y bueno*, al presentar mi modesta ofrenda, reseñándoos la vida de D. Hilarion Eslava, procuraré cumplir la primera parte del consejo, ya que la insuficiencia de mis fuerzas, que no basta á contrarestar un buen deseo, haga me sea imposible obedecer, como quisiera, la segunda.

»Paseábase una tarde el rector del Colegio de infantes ó niños de coro de la Catedral de Pamplona por las márgenes del rio que baña los alrededores del pequeño pueblo de Burlada situado á corta distancia de la capital del antiguo reino de Navarra. Llamóle desde luego la atención un muchacho de corta edad, pero de varonil aspecto é inteligente mirada, que con otros estaba jugando, y cuya argentina voz descollaba sobre la de los demás.—¿Hay aquí muchos remolinos?—le preguntó aquél.— El chico sin responder, desnudóse en seguida, se arrojó al agua, y nadando con intrepidez, empezó á marcar á su interpelante los sitios peligrosos del rio.

»¡Que lástima!—dijo el rector á un amigo que le acompañaba;—este chico sería un excelente niño de coro; ¡pero si los crian como salvajes! ¡No sabrá leer siquiera!—Oyó el chico aquel expresivo *aparte*, y sin detenerse, contestó:—Si señor; sé leer escribir y cantar.—Acto contínuo saltó á la orilla y presentóse delante de aquel, como para demostrarle que estaba pronto á justificar la veracidad de sus palabras. Sonrióse el bueno del rector, y le indicó qne cantase álgo de lo que supiera. El muchacho empezó á cantar una *jota*, que pronto suspendió. Ignorante aún del significado de muchas palabras, habia escogido una copla de género tan verde como la alfombra de hierba que pisaba, y que los honestos oidos del capellán no permitieron acabar. ¿Quisieras ser *infante* de la catedral?—le dijo.—El joven Eslava, que habia visto á estos varias veces en su pueblo, y los consideraba como seres superiores á él, halló en la pregunta que le dirigian, y no se equivocaba ciertamente, el *summum* de su felicidad, y de acuerdo con el rector, se propuso transmitir la petición á sus padres. Estos, de honrada pero modesta fortuna, pensaron de distinta manera; veian en su único hijo varón el continuador de su patrimonio, é inútiles fueron cuantos ruegos hizo el muchacho para que lo llevaran á Pamplona.

»Pasóse algún tiempo, y el joven Eslava habia perdido por completo sus ilusiones, cuando la falta de niños en la catedral, y la necesidad de cubrir las vacantes, encaminaron los pasos de D. Mateo Jimenez (que éste era el nombre del rector) á la escuela del pueblecito de Burlada. Hizo allí cantar á los muchachos, y ya perdida la esperanza de encontrar allí lo que buscaba, acordóse de aquel niño con quien habia hablado junto al rio; preguntó por él al maestro, y antes que este contestase, Eslava, dando un brinco capaz de dar envidia al mejor gimnasta, se encontraba delante del capellán. Quiso que cantase la escala y el muchacho con tal furor lo hizo que, acompañando la acción á la voz, iba subiéndose maquinalmente los pantalones, de tal modo, que al entonar la última nota ascendente se encontraba, de puntillas y en calzón corto. Quedó de hecho convenido su ingreso en el Colegio de infantes, previo el permiso paterno alcanzado al fin, á fuerza de ruegos y súplicas del interesado, quien muy luego tenia el gusto de ver el rector inscribir en el libro de niños de coro el nombre de *Miguel Hilarion Eslava y Elizondo*, nacido en Burlada el 21 de Octubre de 1807.

»De rápida inteligencia, clarísimo talento, de instinto músico admirable y con amor al estudio como pocos, pronto sobresalió Eslava entre sus compañeros, aprendiendo en breve tiempo el solfeo, que le enseñó el susodicho Jimenez; luego el piano y el órgano, bajo la dirección de don Julián Prieto; y el violín, hasta el punto de ser nombrado violin de la catedral en 1824; y mientras en el Seminario cursaba las humanidades, la mayor parte de su tiempo le absorbían la armonía y la composicion, en cuyos misterios le iniciaba el mismo Prieto, completando sus conocimientos en las lecciones que más tarde le

diera el maestro de Calahorra, Don Francisco Secanilla.

»Vacante en 1828 el magisterio de capilla del Burgo de Osma, Eslava le obtuvo, previa oposición, aprovechando su residencia en aquel punto para cursar la filosofía y ordenarse de diácono. Pasó no mucho tiempo cuando el cabildo sevillano anunció los ejercicios para proveer la plaza de maestro de capilla de la catedral hispalense. Eslava hizo los suyos en el Burgo, y poco tiempo después la población sevillana acudía á la catedral para oir las composiciones presentadas. La de nuestro maestro mereció aplauso unánime, pero de nada sirvió; nada tampoco que el jurado declarase que el trabajo enviado del Burgo de Osma merecía el primer lugar, y nada que una de nuestras más grandes glorias literarias del presente siglo, el entonces canónigo de aquella catedral D. Juan Nicasio Gallego, dijera, juzgando las obras presentadas, en una décima que corrió profusamente por Sevilla:

La de Gerona es marcial,
La de Segorbe mezquina,
Sin fuego la Salmantina,
La de Segovia tal cual.
La de Osma es original,
Muy patética y sagrada;
La de Valencia, copiada,
Para el teatro asombrosa;
La de Barbastro no es cosa,
Aunque su final agrada.

»Agenas influencias pospusieron el mérito á la intriga, y nuestro maestro, que no tenía amigos ni favorecedores, que se había presentado solo con su innegable mérito, tuvo motivos para recordar aquella máxima del Príncipe de los ingenios: «El primer lugar al favor, el segundo al mérito», contentándose con la victoria moral sobre sus competidores. Vacante no mucho tiempo después dicha plaza, aquel cabildo tuvo el buen acuerdo de llamar á Eslava para que la ocupase, enmendando así su pasado yerro. Allí se trasladó aquél en 1832, recibiendo á poco las órdenes del presbiterado.

»La residencia de Eslava en Sevilla, su segunda patria, fué para él y para el arte de grandísimo provecho. El estudio profundo y concienzudo que hizo de las obras de los grandes maestros de los siglos XVI y XVII que guarda aquel riquísimo archivo, al par que el de los clásicos extranjeros, y á lo cual consagraba largas vigilias; el imponente aspecto de la catedral sevillana; el ostentoso y severo aparato con que en ella se celebraban los misterios de nuestra sacrosanta religión, conmovieron hondamente su alma, imprimiendo nuevo y seguro derrotero á su inspirada mente. Solo, abrumado en profunda meditación, Eslava pasaba horas enteras bajo las majestuosas bóvedas de aquel grandioso templo, y su alma despedía las dulcísimas armonías de que se ven impregnadas las obras que escribió por aquel entonces, y son hoy una joya más de aquel preciado archivo. Eslava no podía olvidar que él era sucesor de Guerrero, de Morales y de tantos otros que forman parte de la brillante pléyade de compositores españoles de los pasados siglos, por desgracia aun no bastante conocidos y apreciados, y su genio le decía que era posible dar un paso más en la senda que aquéllos habian emprendido. Unir á la severidad y corrección de la frase armónica el encanto de la melodía, haciéndola brillar en primer término; dar verdad, expresión y colorido á la composición, sin perder la severidad de la forma; he aquí lo que se propuso y lo que realizó á maravilla. De entonces datan, entre otras producciones que brotaron de su pluma, sus *Misereres*, sus *Misas* con *pequeña orquesta* y *órgano*, aprovechando ingeniosamente los grandes recursos de los dos magníficos que aquella catedral encierra, y los *Villancicos de los bailetes de los Seises*, en la festividad y octava del Corpus, en los que, salvando el grave escollo de darles un tinte profano, que alejara á otro mundo y á otras ideas los oyentes (á lo que se prestaba, y no poco, el ritmo de la composición), Eslava supo revelar con su música la tierna é infantil adoración de aquellos inocentes niños ante su Dios.

»Corría tranquilamente la vida de nuestro maestro, entregada por completo al estudio y á la enseñanza gratuita de la música, en la que preparaba los elementos del *Método de solfeo* que más tarde publicó con ge-

neral aplauso, cuando nuestras revueltas políticas vinieron á turbarla. Privado de sus rentas el cabildo, nuestro maestro vió reducida su prebenda á la exigua cantidad de 400 ducados; forzoso era tomar un partido, y Eslava no vaciló; sentía dentro de sí el fuego de la inspiración, y se lanzó al género dramático, para el cual sus anteriores ocupaciones habían sido valladar insuperable, escogiendo para sus óperas poemas que no desdijeran del sagrado carácter de que estaba revestido.

»*Las treguas de Tolemaida*, *El Solitario y D. Pedro el Cruel*, estrenadas en el teatro principal de Cadiz en 1841, corrieron bien pronto todos los de la Península, (1) no sin que su autor cosechase, al par que aplauso y fama, disgustos y sinsabores sin cuento, nacidos, de un lado, de los escrúpulos del cabildo sevillano, que con nimio criterio, no veia con buenos ojos el camino que su maestro de capilla había emprendido, llevado por aquella «venturosa necesidad, que es madre de la virtud y el mejor estímulo de los grandes talentos», y del otro, de la actitud reservada, cuando no hostil, con que le recibieron gran parte de los que cultivan el divino arte en la corte, cuando á ella vino para dirijir los ensayos del *Solitario*, que al fin se representó con gran éxito en el teatro de la Cruz. Afortunadamente, para contrarrestar á los primeros, contaba en el cabildo con un amigo cariñoso, ligado por estrechos vínculos de parentesco con el que en este momento os habla; y para los segundos, bastábale su carácter vigoroso y resuelto, y el ánimo firme que dá una conciencia honrada y el convencimiento, no la falsa idea, del propio valer.

»Nació por aquellos tiempos (1844) el magisterio de la Real capilla, y Eslava le obtuvo por voto anánime del jurado, siendo á poco nombrado profesor de composición de esta Escuela é inspector de sus enseñanzas, y más tarde Director de ella. Su estancia aqui marcó una nueva era en ella, cuyos resultados aun se aprecian bien de cerca. Los nombres de Monasterio, Romero, Zubiaurre, Pinilla Aranguren, Fernandez Caballero, Gorriti, Barrera, los de los malogrados Arriola y Puig, los de los maestros de capilla de nuestras principales catedrales, y tantos otros que recibieron lecciones del profundo didáctico y son honra y lustre de la escuela que los acogió en su seno, dicen más y con mayor elocuencia que cuanto yo pudiera expresar; y muchos de los que me ois recordareis que la actividad de Eslava en aquella época no tenía límites; todo lo inspeccionaba, á todo atendía, y el Conservatorio, que así se llamaba entonces, bien pronto empezó á salir del marasmo en que antes yaciera, y á dar señaladas muestras de que los esfuerzos y poderosa iniciativa de aquél no eran estériles.

»Y no vayáis á creer que las áridas aunque utilísimas ocupaciones del Conservatorio secaran su imaginación ó le dejaran sin aliento para prestar mayores y más grandes servicios al arte. En cuanto á lo primero bien puede asegurarse que ésta fué la época más brillante, como compositor, en la vida de nuestro insigne maestro. En cuanto á lo segundo, la publicación del *Museo orgánico español*, de la *Lira Sacro-Hispana* y de la *Escuela completa de armonía y composición*, bastantes por si solas para darle merecido renombre, son clara muestra y señalado ejemplo de la verdad de mi aserto.

»No me es dable en este momento, analizarlas cual se merecen, temeroso de abusar demasiado de vuestra indulgencia; por eso he de limitarme á deciros tan solo que la *Lira Sacro-Hispana* vino á llenar un vacio en la historia del arte patrio, punto menos que desconocida de propios y extraños, y á desenterrar del polvo en que yacieran los ricos tesoros de música sagrada española, no sólo vindicando por ese medio, sino poniendo en alto y merecido lugar á España.

»Gracias á la solicitud de Eslava, á su infatigable laboriosidad y á su

(1) La ópera séria en 3 actos *Las treguas de Tolemaida*, letra de Bertochi representóse en el teatro del Circo, de Madrid, el día 1.° de Agosto de 1844 y fué ejecutada por la Gariboldi, la Moreno, Unanue, Bonfigli, Spech y Barba En el teatro del Príncipe ya se había representado anteriormente (7 Diciembre 1841) la en tres actos titulada *Il Solitario* que ejecutaron la Perelli, la Serrano, Unanue, Ojeda, Mirall y Reguer *Don Pedro el Cruel* no se ejecutó, que yo sepa, sino en el teatro de Sevilla.

constancia, unidas al amor al arte de los profesores que se le aunaron para costear la publicación de tan importante obra, las mas preciadas composiciones de nuestros clásicos, que estaban desparramadas en libros de coro ó en papeles separados de atril, pueden ser y lo son hoy objeto del estudio y admiración de los verdaderos amantes del arte. Ceballos, Robledo, Rivera, el gran Cristóbal de Morales, Navarro, Tomás Luis de Victoria, Aguilera, Juares, Viana, el valenciano Comés, Ortells, Nebra, Secanilla, el sabio D Nicolás Ledesma, y otros muchos famosos y hasta entonces desconocidos autores, hallaron allí cabida, como merecido era, siendo sus obras la mas completa enseñanza, el mas acabado monumento de la historia de la música sagrada española, y la más elocuente prueba de lo mucho que el arte en general debe á nuestra patria.

»Y que esta afirmación no es nacida de vano orgullo ó presunción infundada, bastaria para probarlo, aparte de lo que por si enseña la *Lira Sacro-Hispana*, recordaros que antes que los maestros escribiesen las admirables obras que en sus páginas se encierran, España habia tenido un San Isidoro, quien, segun el erudito Coussemaker, escribió la armonia á varias partes; que ya en ellas se habia aplicado la música al lenguaje vulgar, de lo que son muestra las *Cantigas* del Rey D. Alonso el Sabio (una de las cuales vais á oir parafraseada de modo magistral); que en la célebre Universidad Salmantina se fundó la cátedra más antigua de música que se conoce; que hubo un Bartolomé Ramos de Pareja cuya invención del *temperamento* causó una verdadera revolución en el mundo musical; y que España, en fin fué también la primera que, desprendiéndose de la rutina y de los estrechos lazos que sujetaban á la composición religiosa, buscó la verdadera belleza en la fiel expresión de la letra por la música, no siendo Palestrina, como el abate Baini ha pretendido, el que descubriera este *novum modorum genus*, sino que ya antes de él lo habian hecho el egregio sevillano Cristóbal de Morales y el preclaro avilense Tomás Luis de Victoria, marcando la senda por donde por gloria les siguieron los maestros que antes he citado (1).

»*La Escuela de composición* (2) es el fruto de los estudios y de la larga práctica de Eslava en el profesorado.

---

(1) El Maestro Eslava, principió á publicar en Junio de 1852, la *Lira Sacro-Hispana*, colección de composiciones musicales de los más clásicos autores, de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, entre las cuales hay algunas suyas. Ilustran las composiciones sucintas pero interesantes biografías de todos los autores que componen la colección: Ceballos, Robledo, Rivera, Morales, Guerrero, Navarro, Victoria, Aguilera, Suarez, Veana, Salazar, Cómes, Ortells, Nebra, Cabo, Secanilla, Doyagüe, Ledesma, Andrevi, etc., etc.

En Mayo del año citado, se publicó el prospecto de la publicación, y ya desde entonces se ofreció imprimir y dar á luz á los suscritores una *Memoria histórica de la música religiosa en España*, para completar de este modo, hasta cierto punto, tan importante publicación.

La *Lyra* nació de una Asociación: «En 3 de Marzo de 1852, dice Eslava, (*Breve Memoria de la Música religiosa*), se estableció en Madrid la Asociación de la *Lyra sacro-hispana*, compuesta de los profesores siguientes: D. Mariano Martín, D. Pedro Albeniz, D. Antonio Alvarez, D. Juan Guelbenzu, D. Francisco Valldemosa, D. Nicomedes Frayle, D. Juan Gil, D. Florencio Laboz, D. Ignacio Ovejero, D Antonio Aguado, D José Sobejano, D. José Aranguren, D Sebastián Gabaldá, D. Antonio Bordalonga, Don Nicolás Ledesma (de Bilbao), D. Valentín Metón (de Zaragoza) y D. Hilarión Eslava. El objeto de esta Asociación fué la publicación de una colección completa de las mejores obras de Música religiosa compuestas por los más acreditados maestros, tanto antiguos como modernos. La empresa de esta Asociación se dividió por acciones, tomando una cada socio, dos la sociedad *Unión Artístico-Musical*, y tres Don Hilarión Eslava. Organizada así la empresa, fué nombrado Director artístico el señor Eslava y la primera entrega de la publicación, salió á luz en los primeros dias de Junio del mismo año.»

Los asociados hicieron desembolsos de consideración. Fueron secundados por la protección de la reyna Isabel II y por personas que aunque agenas á la Asociación, ayudaron eficazmente en diversos trabajos; deben citarse entre estos, Soto Posadas, aficionado, Perez Gascón, organista de la catedral de Valencia; Enguera, de la de Calahorra; Bustillo, M. de C. de la Primada de Toledo; Perez, organista de la misma; Reyero, M. de C. de Burgos y D. Ambrosio Perez, profesor en Madrid.

Eslava fué el que concibió el pensamiento y proyecto de la publicación y quien reunió todos los materiales de obras y noticias. Hizo viajes para adquirir obras de maestros españoles, tanto en España como en el extrangero: él fué, en fin, quien se ocupó por espacio de ocho años, en todos los trabajos inherentes á esta publicación, superando realmente, con la firmeza de su voluntad, todos los obstáculos que se presentaron.

(2) *Escuela de composición, Tratado segundo. Del Contrapunto y Fuga, por..... Maestro Director de la Real Capilla de S M. y Profesor de Composición del Conservatorio de Música y Declamación* Madrid,... 1864.

Un vol. in fol. de XV—200 págs. Contiene: *Discurso Preliminar – Plan de este tratado*, y la parte correspondiente al mismo repleta de ejemplos de Música.

Sus tratados de *armonía* y *melodía*, fundados en los principios *tonal*, *rítmico* y *estético*, con los cuales explica de modo satisfactorio y concluyente todas las leyes armónicas; el de *contrapunto* y *fuga*, en el que, después de tratar ampliamente las antiguas teorías y las de la moderna escuela, basadas éstas en la armonía tal cual hoy se estudia, y de hacer notar las ventajas de ésta, introdujo lo que llamó *fuga bella*, ingeniosa y bien meditada combinación del árido clasicismo y las exigencias del arte en nuestros días; y el de *instrumentación*, son otros tantos modelos de ciencia y saber.

»En cuanto al *Museo orgánico*, bien puede decirse que es la pauta por la cual debe guiarse todo el que aspire á ser verdadero organista, y una muestra evidente de lo que han sido desde antiguo los españoles que han cultivado este ramo del arte, sobre todo en lo que hace á su facilidad en la improvisación y en el género fugado (1).

»Y no os hablo del *Método de solfeo*, admirable por la corrección, el orden, la claridad y progresión en las dificultades de entonación y medida con que está escrito, porque la fama de que justamente goza, y que hizo popular el nombre de Eslava, hace ocioso todo encomio por mi parte.

»Y si como sabio y didáctico brilló nuestro maestro á grande altura, no menos renombre alcanzó como compositor sagrado. Yo, el menos aprovechado de cuantos se honran con el título de discípulos suyos, me creo sin competencia para juzgar sus obras, bien que el aplauso y la admiración con que aquí y en el extranjero han sido acogidas hable con más elocuencia que cuanto yo pudiera decir. Su *Misa de Difuntos;* sus *Lamentaciones* de Semana Santa; su *Sequentia* de la misa de Pascua de Resurrección; su antífona *Christus factus est;* su *Paráfrasis de la Cantiga XIV de Alonso el Sabio*; sus admirables *Motetes*, á voces solas, que á mi juicio superan á todo cuanto escribió, y pueden ponerse en parangón, sin desmerecer en nada ciertamente, con los mejores modelos de los grandes genios de la música, y su *Dies iræ*, á fabordon, que no ha mucho resonaba en una tristísima ceremonia en la iglesia de San Francisco el Grande, son títulos más que sobrados para adquirir un nombre glorioso en la historia del arte, y para que el inmortal Rossini, que pasaba horas enteras entregado á su examen, dijera á un admirador de Eslava, que entre nosotros se encuentra esta noche: «Las obras del maestro español son magníficas. Escribe para las voces como nadie sabe hoy hacerlo ni en Francia, ni en Alemania, ni se ha hecho desde Cherubini.»

»Originalidad, verdad, severidad en la forma, riqueza de buena y bien entendida armonía, clasicismo, sobriedad en la instrumentación, admirable maestría en el manejo de las voces, á las que da la debida y justa preponderancia, sabia combinación del género libre con el temático ó fugado y con los corales ó *canto llano*, dando á sus composiciones por este medio un carácter especial y marcadamente español; todo esto, unido á un espíritu profundamente religioso y filosófico, he aquí los caracteres que brillan en las obras del gran maestro cuya memoria evocamos, con el respeto que se merece, esta noche.

»Y por si tanto trabajo no fuera bastante á llenar toda una vida, su actividad y su deseo insaciable de saber y de comunicar el fruto de sus vigilias aun le daban espacio para sostener larga y activa correspondencia artística con el erudito autor de la *Historia de la armonía en la Edad Media*, el ya citado Coussemaker, con Fétis, Adriano de la Fage, Fisehoff, Dhen y otros eminentes musicógrafos; ser uno de los más solícitos fundado-

(1) *Museo orgánico, 1.ª parte, que contiene: Memoria histórica de los organistas españoles: consejos utilísimos sobre el género orgánico, piezas de varios autores colaboradores etc.*

Museo orgánico, 2.ª parte, que consta de: Tratado de armonía bajo numerado y acompañamiento. Tratado de Fuga con varias piezas de este género y reglas sobre la improvisación, modo de examinar á un organista, reseña histórica del órgano y observaciones sobre la mejora de su construcción, concluyendo con una fantasía religiosa á la Resurrección de N. S. J. C., compuesta de tres grandes piezas, y otra idem al Nacimiento, compuesta de otras tres.....

Data esta publicación del año 1856. Figura al frente una *Memoria histórica de los organistas españoles*. Siguen obras orgánicas de los mejores maestros contemporáneos, algunas de Eslava y luego la parte didáctica en el órden en que se expresa en los títulos de la 1.ª y 2.ª parte del Museo orgánico.

res de la *Sociedad Artístico-musical*, en favor de los artistas desvalidos; dirigir la publicación de la *Gaceta Musical de Madrid*, de la que fué asíduo y valioso colaborador; (1) escribir una interesante *Memoria histórica de la música religiosa en España* (2) y otra sobre los *Organistas españoles*, ricas en datos y llenas de atinadas observaciones, en que resplandece su imparcial y sana crítica, y prestar acertada colaboración en los trabajos de la Real Academia de San Fernando, á la que pertenecía desde el año 1873, y en el Consejo Real de Instrucción pública.

»Alejado desde años antes de esta Escuela, Eslava, querido y respetado de todos, dedicóse en el retiro de su casa (á donde los maestros Barbieri y Monasterio fueron á llevarle, en nombre del Gobierno, el diploma de la gran cruz de Isabel la Católica, que recibió con tanta sorpresa como agradecimiento), dedicóse repito, á escribir un *Tratado sobre los géneros en música*, análisis el más concienzudo artístico que darse puede de las obras de los grandes genios del arte y expuesto con la claridad y lisura que le eran características, el cual no llegó á terminar y reunia los elementos para una *Historia del canto llano*, cuando la muerte llamó á sus puertas. Entonces recibió con profunda religiosidad los Sacramentos, y á poco entregó á Dios su espíritu con la santa resignación del cristiano y la serenidad del justo.

»Como las obras de Murillo y de Rivera, de Fray Luis de León y de Calderón revelan la dulzura de carácter del uno, la energía y vigor del otro, la serena grandeza de ánimo del autor de la *Vida del campo* y la nobleza caballeresca del creador de la *Vida es sueño*, así las obras de Eslava son reflejo fiel del hombre que las ha escrito. Afable y cariñoso en el trato; firme y seguro en la amistad; de espíritu elevado y bondadoso, ajeno á toda consideración egoista; modesto como pocos; severo en su porte, austero en la conducta; de corazón compasivo y generoso, é inquebrantable en sus convicciones, Eslava era el tipo del perfecto caballero, del hombre de saber y del varón recto».

La muerte de Eslava, al decir del sabio musicólogo de Lovaina, Van

(1) En la introducción del primer número decía Eslava fundador del semanario; «La indolencia es un defecto capital en los españoles todos: A este es necesario añadir otro, que es, como dijo un periódico de esta corte, *la gran pasión nacional;* esta es la envidia. A estos dos defectos, comunes á la generalidad de los españoles, hay que añadir todavia otro que es peculiar á los artistas músicos, y es *falta de amor al arte.....*»

La Gaceta Musical publicó su primer número el 4 de Febrero de 1855 y repartió el último el dia 28 de Diciembre de 1856.

(2) *Breve Memoria de la Música Religiosa en España por... Maestro director de la Real Capilla... y Profesor de la 1.ª clase de composición del Real Conservatorio de Música y declamación.* (Esta Memoria fué escrita para la *Lyra Sacro-hispana*, y repartida á los suscritores en el décimo y último tomo de su publicación). Madrid, imprenta de Luis Beltrán, 1860. Un opúsculo in 8.° de III-105 págs.

El mérito principal de esta *Memoria* consiste en que Eslava no se deja llevar del amor y sentimiento nacional más allá de lo justo. A nadie cede Eslava en españolismo, como dice, «ni en amor á nuestro arte nacional:» pero, sobre todo, ama sinceramente la verdad no dejándose arrastrar por un *chauvinisme* que resulta ridículo é intolerable en el historiador que tome la patria como personificación de todo lo perfecto. Así como Eslava no pudo agotar en la *Lyra sacro-hispana* todos los tesoros de música religiosa que poseemos y que yacen cubiertos de polvo en los archivos, tampoco pudo creer que después de publicada su *Breve Memoria* quedaba completa la história de la Música religiosa en España. Pudo dar idea de la general importancia artística de nuestros maestros, pero no se atrevió á estudiarla en los predecesores de Palestrina que preludiaron la emancipación de la Música religiosa convirgiendo, dicha emancipación como es ley constante en la historia, en la personalidad del maestro italiano que asimiló en sus obras las preciosas conquistas realizadas por sus predecesores y sus mismos contemporáneos.

El opúsculo de Eslava es, sencillamente una especie de complemento á las noticias biográficas y análisis de obras de los autores y composiciones que forman la colección citada. Sale á la defensa de varias oposiciones y apuntes esparcidos en algunos artículos publicados en la *Gaceta Musical* por el mismo Eslava y sus co-redactores, contra las impugnaciones que escribió Soriano Fuertes en la *Historia de la Música española* sobre dichos artículos y apuntes En esa pequeña controversia de *tiquis-miquis*, Soriano llevó su merecido y aunque no me atrevo á decir que otro en el caso de Eslava hubiera despreciado á un contrincante de tal fuerza en materias de doctrina y de historia como Soriano, de todos modos los lances de la polémica huelgan en la *Memoria* y la *Música Religiosa* se quedó sin Memoria puesto que Eslava ni siquiera desflora el asunto prometido en el título, tanto es así que hasta la parte histórica de tal Memoria pertenece más á la Biografía que á la Historia. Podía haber destinado á la *Gaceta Musical* ó á otro periódico técnico, á un opúsculo especial, si se quiere, todos los episodios de la polémica, y no hay duda que descartados de la *Memoria* poseeríamos, ahora, lo que Eslava sabía y podía haber dicho en materia tan interesante que nadie conocia entonces, mejor que él. (1)

(1) N. del A. de este Dic.

Elewyck, en un sentido artículo necrológico que publicó el *Journal de Bruxelles*, se supo con sincero sentimiento en el mundo musical de Europa. He aquí los párrafos principales del referido artículo:

»Don Miguel Hilarión Eslava, el ilustre compositor que España acaba de perder, nació el 21 de Octubre de 1807, en Burlada, pequeña aldea situada cerca de Pamplona, Navarra. Según Fétis, en 1816, entró como niño de coro en la catedral de dicha ciudad, en donde, al paso que estudió el solfeo, piano y órgano y el violin, se dedicó tambien á las humanidades cuyos cursos siguió en aquel seminario conciliar. A poco, fué nombrado violinista de la catedral, y desde entonces se entregó con ardor á la composición bajo la dirección del maestro Francisco Secanilla. En 1828, obtuvo por concurso, la plaza de maestro de capilla de la catedral del Burgo de Osma, y por esta época se dedicó mucho al estudio de la filosofía y de la literatura, abrazando además el estado eclesiástico. Diácono ya, ganó por concurso tambien, la plaza de maestro de Capilla de la catedral de Sevilla. Allí se ordenó de presbítero En 1844, fué nombrado maestro de la Real Capilla de Palacio, puesto eminente, al cual se agregaron más tarde los de profesor de composición y director del Conservatorio de música.

»Los acontecimientos políticos que duranre algunos años perturbaron la España, suspendieron momentáneamente las posiciones oficiales del eminente músico, pero una vez restablecido el órden y la paz, el gobierno del Rey Alfonso se apresuró á devolvérselas, con tanto más acierto cuanto que D. Hilarion Eslava á mas de su talento artístico y reputación europea; tenia en favor suyo, el profundo afecto y la fidelidad constante que profesaba hácia la familia real, que desde 1844 le había encargado la dirección de la Capilla de Música, de su palacio (1). Muy recientemente, á pesar de la avanzada edad que tenia y del delicadísimo estado de salud en que se encontraba, Eslava quiso todavia dirigir la música de los funerales que se celebraron en la Real Capilla por la jóven é infortunada Reina Mercedes. D. Miguel Hilarion Eslava ha muerto en Madrid uno de los dias de la semana pasada.

»Despues de haber resumido en pocas palabras la biografía del compositor, que no sólo era la mayor gloria musical de su patria, sino á quien toda la Europa ha proclamado como uno de los maestros más distinguidos de su siglo, digamos algo de sus obras.

»Eslava escribió en su juventud varias óperas: *El solitario, Las Tréguas de Tolemaida* y *Pedro el Cruel*, que obtuvieron gran éxito en Cádiz y todo el Mediodia de España; pero, sobre todo, como compositor sagrado es como Eslava aparece gran maestro pasando de ciento cincuenta las obras que ha publicado, la mayor parte en la calcografia de un sobrino suyo. Además es autor de la gran colección de obras sagradas de los antiguos maestros españoles *(Lira Sacro-Hispana)*, colección inmensa y obra de benedictino, la cual ha revelado al mundo cientos de compositores; del *Museo de organistas españoles*, trabajo que no creemos haya concluido, pero cuya parte publicada presenta al lado de trozos inéditos de los mejores autores de su patria, interesantes noticias biográficas y bibliográficas; de la *Gaceta musical de Madrid*, sábia publicación interrumpida por las turbulencias politicas; de un *Tratado de armonia y contrapunto*, de un *Método de solfeo*, etc., etc. La vida de Eslava ha sido de un constante trabajo fortificado por el mérito de la virtud, la sencillez y la modestia, patrimonio de las almas grandes y de los hombres de verdadero génio.

»La Bélgica conoce muy particularmente las obras sagradas del eminente maestro, que se distinguen por la unción, la sencillez, la verdadera grandeza, la buena originalidad de la frase melódica, la armonía, el ritmo y en fin, por el color sinfónico, moderado siempre con una bien entendida sobriedad nutrida en las verdaderas tradiciones clásicas. Merecen especial mención, la *Misa so-*

(1) El Sr. Eslava fué en efecto reintegrado en su plaza de maestro de la Real Capilla, pero no volvió á su cátedra del Conservatorio, siendo nombrado, en cambio, Consejero Real de Instrucción pública.

lemne en mi b; la Misa de Difuntos, el *Lauda Sion*, la *Salve regina*, el *Te Deum*, escrito con ocasión del nacimiento del Príncipe de Astúrias, y en fin, la admirable *Cantiga del Rey Alfonso el Sábio*, obra del siglo XIII, encontrada por Eslava en la Biblioteca del Escorial, transcrita por él á la armonia moderna y desarrollada después con todas las riquezas de la instrumentación de nuestra época. ¿Por qué la España actual no había de hacer del himno admirable compuesto por el hijo de S. Fernando su canto nacional? El tipo melódico de él es tan elevado como el del *God save the Queen* y el del himno austriaco.

»Las Misas y Motetes de D. Hilarion Eslava, ejecutados desde hace quince años en Lovaina, lo han sido tambien, y en muchas ocasiones, en Sta. Gudula de Bruselas, en las catedrales de Amberes, Lieja y Hamur, y en la mayor parte de nuestras principales iglesias. Los artistas y aficionados, tanto eclesiásticos como seglares, reconociendo en ellas el carácter verdaderamente religioso de que están impregnadas, las proclaman como verdadaderos modelos en su género.

»La muerte de D. Hilarion Eslava causará sincero sentimiento en todo el mundo musical de la Europa.»

Esnoz (Francisco)

Natural del lugar de Uzar, admitido seise en la Cat. de Toledo en 23 de Mayo de 1662.

Espadero (Dolores)

Madre del insigne artista cubano Nicolás Ruiz y Espadero, Doña Dolores Espadero—dice S. Ramirez en su *Habana Artística*—«vino á esta capital en 1810, después de haber hecho sus estudios de piano y contrapunto en la península donde nació, llegando á tocar el repertorio clásico de una manera que revelaba sus múltiples cualidades artísticas. Asi que la morada de sus padres en Cádiz y la de dicha señora en esta capital después de su matrimonio con el ilustrado habanero D. Nicolás Ruiz (y Palomino), fueron el punto de cita de todo lo más escogido y notable en música..... A su madre debe Espadero una gran parte de su rara habilidad y maestría, asi como esa afición al arte, ese amor al estudio que supo inculcarle desde sus más tiernos años y que le ha colocado en tan alto lugar.» Vid. para más detalles *Ruiz y Espadero (Nicolás)*. Hab.

Espadero (Nicolás) Vid. **Ruiz y Espadero (Nicolás)**

Espallargas (Mariano)

De la *Miscelanea Turolense* publicada con tanto celo y amor patrio por el distinguido literato D. Domingo Gascón, copio los siguientes detalles biográficos acerca del pastor, poeta, dulzainero y maestro de danzas Espallargas.

«Mariano Espallargas nació en el pueblo de Alloza el 15 de Diciembre de 1810, siendo bautizado en aquella iglesia parroquial. Sus padres eran vecinos de la ciudad de Alcañiz, la que abandonaron temporalmente por las vicisitudes de la guerra de la Independencia. Poco tiempo después regresaron á su ciudad natal, y allí ha vivido casi constantemente y allí vive aún Espallargas.

»A los seis años aprendió á leer en el Colegio de los Padres Escolapios, pero antes de cumplir los nueve, y por necesidades ó conveniencias de familia hubo de abandonar cartillas y catones por el cayado del pastor.

»Cuando contaba quince años de edad padeció un mal grano en el párpado superior del ojo izquierdo, quedando con marcada imperfección física, perjudicándole mucho los rayos solares por la imposibilidad de cerrar el párpado mencionado.

»Siguiendo el consejo del cirujano que le asistió, acordaron sus padres que volviera á la ciudad, poniéndolo al cuidado del maestro organista don Antonio Exarque, natural de Alcañiz, oriundo de Trochon y maestro organista que habia sido de Val del Tormo, y más tarde secretario del ayuntamiento de su ciudad natal.

»Cuando Espallargas comenzaba á manifestar felices disposiciones para el solfeo habia disminuido su padecimiento físico, y sus padres se lo llevaron otra vez al campo, sirviendo á un mismo tiempo de labrador y pastor, pues sus padres tenían algunas haciendas y ganado, lo bastante

para vivir de lo suyo con modesta economía.

»Durante la primera guerra civil fué arriero, al tener que emigrar de Alcañiz, como la mayor parte de sus vecinos que no tomaron armas en favor de uno ni otro bando.

»Ha sido dulzainero por espacio de sesenta años, gozando fama de muy inteligente en todos los pueblos del Bajo Aragon donde han tenido ocasión de oirle. Sus dicípulos, que han sido muchos, se distinguen entre los demás dulzaineros del país.

»Fué tambien director durante seis años, de una banda de música en Alcañiz, para la que compuso algunas piezas musicales. Mas tarde se organizó por persona más competente una mejor y más numerosa banda, y en ella tocó el clarinete.

»Pero el mérito principal del pastor Espallargas, está en sus felices y naturales disposiciones para el cultivo de la poesia.

»D. Gaspar Bono Serrano, virtuoso sacerdote y poeta de altos vuelos, dijo hace mas de veinte años, con referencia á su paisano Espallargas, lo que copio á continuación:

»¡Lástima de ingenio! Es un diamante en bruto Mas á pesar de que no hubo, desgraciadamente lapidario que lo abrillantase y puliese, todavía luce lo bastante para no quedar oscurecido en las entrañas de la tierra. ó lo que es lo mismo, para que el brillo que despide sea digno de extenderse más allá de los campos que riega su patrio rio. Cuando muera este sencillo pastor y sea sepultado en humilde huesa, si tiene acasión de visitarla respetuoso algun poeta de corazón levantado y noble, quizá la salude con los siguientes metros de un escritor granadino que imitó la bellísima elegía del inglés Gray al cementerio de una aldea:

«Aquel césped á polvo reducido
tal vez encubre un pecho, cuya llama
admiración del mundo hubiera sido;
manos en que ganara mayor fama
de un Alejandro el cetro y de un Homero
la lira que á los próceres inflama;
más nególes auxilio placentero
la ciencia y de su ingenio la semilla
ahogó el destino inexorable y fiero.

.....

¡O tierra! Séle blanda y amorosa,
pues ni buscó el aplauso de la fama
ni el favor de fortuna caprichosa.

Nace, y melancolía en él derrama
su hiel. Aunque de cuna pobre, oscura,
sintió en su pecho la apolínea llama.
Un alma poseyendo noble y pura,
dar no pudo otro alivio al desgraciado
que lamentar con él su desventura.
Halló un amigo y vió su afan colmado...
Sus cenizas no inquietes, pasajero;
de tí sea este asilo respetado.»

»Espallargas escribió versos en sus primeros años y sigue escribiéndolos después de haber cumplido los ochenta. Si fuera posible reunir todas sus composiciones, formarían algunos abultados tomos.

»El género cultivado por Espallargas ha sido casi siempre la poesía mística y religiosa y su metro favorito la décima ó espinela.

»Al frente de sus ensayos poéticos puso la siguiente

ADVERTENCIA

Advierto á los curiosillos
que mi pluma ni mi labio
no compiten con el sabio
y aluden á los sencillos,
humildes y parvulillos:
pues pocas veces la ciencia
es justa con la inocencia,
y asi te digo en verdad
que si en ti no hay humildad,
vana será tu elocuencia.

»Veinte décimas tiene dedicadas á la «Concepción Inmaculada de María,» y de ellas nos permitiremos copiar las siguientes, que seguramente no serán las mejores:

De tu Concepción el nombre
alabe toda la tierra,
declarando cruda guerra
que á todo el abismo asombre,
y feliz conozca el hombre
que vuestro poder es tal
que el enemigo infernal
halló su mortal caída
cuando fuisteis concebida
sin pecado original.

De la culpa original
jamás os cubrió la sombra;
el sol os sirve de alfombra,
la luna de pedestal.
De la patria celestial
eres la mística rosa
que la mano poderosa
en su jardin matizó,
por lo cual os eligió
por Hija, Madre y Esposa.

»Ha sido también director y maestro de danzas, sirviendo á un mismo tiempo de maestro, poeta y dulzainero en las danzas de mayor importancia celebradas en Alcañiz y en

todo el Bajo Aragón, con aplauso constante.

»Además de sus muchas paesias, escribió tambien un libro de danzas dedicándolo á Nuestra Señora de los Pueyos, venerada en una ermita del término municipal de Alcañiz.

»Estuvo casado cuarenta y cuatro años y nueve meses, siendo padre de siete hijos. Hoy le viven tres.

»A los sesenta y ocho años de edad, faltándole las fuerzas necesarias para practicar el oficio de pastor y careciendo de medios de fortuna, se fué á mendigar con música por las provincias de Teruel, Zaragoza, Logroño, Navarra, Tarragona y Castellón, con tan buen éxito, que no le faltó lo preciso para todas sus atenciones. Durante nueve años llevó esta vida de mendigo.

»Contaba setenta y siete cuando fué atacado de una enfermedad crónica, y hallándose imposibilitado para ir de pueblo en pueblo, ingresó en una casa de beneficencia, donde permaneció año y medio. Después fué reclamado por sus parientes, y en compañía de ellos vive.

»Mariano Espallargas ha conservado en medio de su rústica y azarosa vida una delicadeza de sentimientos verdaderamente extraordinaria. Jamás tomó arma alguna en su mano. No estuvo nunca procesado. Amante de la verdad y de la justicia, ha sido y es modelo de ciudadanos. No admitió cargo alguno en las distintas veces que le fueron ofrecidos.

»Tiene verdadero horror á los blasfemos, y en todas sus acciones puede ser presentado como modelo digno de imitarse.

»Mucho más pudiéramos decir del pastor Espallargas, pero nos lo impiden ya los estrechos límites de esta publicación

»Para terminar estos apuntes biográficos, copiaremos la oda que há más de veinte años dedicó al pastor Espallargas su paisano y admirador D. Gaspar Bono Serrano.

Á Mariano Espallargas

Pastor, que tus corderos
apacientas feliz
por los verdes oteros
y fértiles praderas de Alcañiz.
Tú, que con dulce calma
y rústico rabel,
cantas la paz del alma
del que teme al Señor y le ama fiel.
En la florida vega
de esa noble ciudad,
que el Guadalope riega
mi recuerdo recibe de amistad.
¡Envidiable ventura!
Tus ojos sólo ven
lo que con alma pura
los pastores veían en Belén
Candorosas costumbres,
que da la soledad,
selvas, llanos y cumbres,
donde el vicio no impera y la maldad.
De Pueyos en la ermita,
prosternado á los pies
de la Vírgen bendita,
cada dia con fe su amparo ves.
¡Oh fe consoladora,
solaz del pecador,
que peregrina y llora
desterrado en los valles del dolor!
Mira, mira la puerta
de Sión celestial,
hermano mío, abierta,
como la miro yo, pobre mortal.
Cuando á la Virgen Santa
ante el sacro escabel
que á Lucifer espanta
pio veneres en el templo aquél,
con humildosas preces
ruega, ruega por mí,
que yo también mil veces
tierna oración dirigiré por tí.
Sigue por el camino
de la santa virtud,
al Hacedor divino
alabando en tranquila senectud.
De Alcañiz los rebaños
tu canto pastoril
escuchen tantos años
cuantas cría el Señor flores de Abril

España (Silvio de)

Compositor del siglo XVI, tal vez antes.—Según Saldoni—elogiado por los italianos del referido siglo.

Españón (Alonso)

Publicó:

Esta es vna introduciō muy vtil; y breue de Canto llano, dirigida al muy magnifico señor dō Juā (1) *de fonseca obispo de Cordoua. Compuesta por el bachiller alonso spañon* (2).

Consta de 12 hójas y al fin de la 6.ª se lée:

Vista y examinada la presente obra; por el reuerēdo señor doctor hernādo de la fuēte prouisor y veedor de las obras q se īprimē en el arçobispado

(1) D. Juan Rodriguez Fonseca.
(2) Españón, siguiendo la correspondencia ortográfica moderna.

de Seuilla Empremida por pedro brun. s. A dios gracias.

En 4.° gótico s. a. ni portada, música grabada en el texto, impreso, sin duda, en los últimos años del siglo xv ó primeros del siguiente.

Esparza (Fray Anselmo de)

En el Lib. de tomas de hábito de la real casa de Sta. María de Nájera *(fol 53, Arch. hist. Nacional)*, consta que Fray Anselmo de Esparza, natural de la villa de Tieba, recibió el hábito de S. Benito, á 20 de Abril de 1678. Fué músico contralto.

Esparza (Fray Martin de)

En el libro de enterramientos de los monges jerónimos del Escorial, se lée lo siguiente:

En esta sepultura (N.° 13), está enterrado el P. fr Martin de Esparza. Fué natural de la villa de Falces en el Reyno de Navarra. Vino á servir de tiple á la capilla desta Rl. Cassa, siendo de edad de once á doce años. Estudió aquí la Gramática y siendo de edad competente pidió nro. Santo hábito. Diósele la Comunidad, con mucho gusto por su buen natural, habilidad del canto, y buena voz de tenor; con que sirvió de cantor, corretor y bajonista algunos años. Tenia de mas de esta habilidad y natural robusto para mayores empleos; por lo cual N. P. fr. Marcos de Herrera, Prior á la sazon, le encomendó la conducción del órgano de las Campanillas, que por mandado de la R.ª nra. S.ora D.ª Mariana de Austria hizo fabricar en Flandes el Sr. Conde de Monte Rey, las cuales condujo desde el puerto de S. Sebastián (hasta adonde habían llegado en navios) á esta Casa, con mucho trabajo y descomodidades, que sólo él pudiera tolerarlos Falleció á los 19 de Junio de 1683, con 37 años de hábito.

Espejo (José)

»Todo elogio será corto para hablar de José Espejo el decano de los actores de entonces» (1780)—dice mi amigo el Sr. Don Emilio Cotarelo y Mori (1)—Había recorrido toda la escala cómica, haciendo primeros *galanes* después *graciosos* y ultimamente desempeñaba *barbas* y aún concluiría por hacer *vejetes* y no recibiría su jubilación hasta los setenta y seis años, pues el público de Madrid en cerca de sesenta nunca se cansó de verle diariamente en las tablas. Era el tipo y el compendio del cómico antiguo, enemigo acérrimo de la innovación ultra-clásica: asi es que Moratin al hablar del estreno de *Hormesinda*, tragedia afrancesada de su padre, dice que »era sujeto tan inútil en los papeles »que piden nobleza y expresión pa»tética como inimitable en los ca»racteres de bajo cómico». Mas, pasado el mal humor que le causaba el recuerdo del fracaso de la obra paterna, alabóle con menos reserva otras veces, llegando á decir en 1800 que en su género *aun no habia tenido competidor.*»

Espeleta (Jerónimo)

Figura como tiple del Pilar de Zaragoza el año 1584, siendo ya presbítero, y como encargado, por muchos años, del cuidado de los Infantes. En Octubre de 1594 fué despedido de la iglesia por grave desacato al cabildo.

Espeleta Ezpeleta ó Azpeleta (Fray Juan de) Vid. **Sanchez Espeleta, Ezpeleta ó Azpeleta (Fray Juan de)**

Espeleta Ezpeleta ó Azpeleta (Fray Pedró de) Vid. **Sanchez Espeleta, Ezpeleta ó Azpeleta (Fray Pedro de)**

Espelt (Francisco)

Presbítero y Licenciado, M. de Capilla de Santa María del Mar, de Barcelona, nombrado el día 4 de Julio de 1690, cuya plaza renunció para entrar en un convento el 9 de Enero de 1696. Le substiyó en la plaza el día 13 del mismo mes el maestro Don Francisco Valls.

Esperanza y Sola (José María) A. C.

Discípulo del insigne maestro Eslava y crítico musical de seguro é imparcial juicio, puede decirse de su vasta producción literaria que es la historia verídica del movimiento musical contemporáneo español desde que el año 1868, empezó á ejercerla por natural inclinación de fino gusto

(1) Vid. *María del Rosario Fernández, la Tirana*, Madrid, 1897.

ilustrado artístico y sin duda como distracción á los graves cuidados de su carrera, que le han elevado merecidamente al puesto de Secretario de Estado.

Y como aquí solo me he de ceñir á la historia de su productividad porque el Sr. Esperanza y Sola es de los excasísimos hombres que en su modestia y según él entiende no quieren tener biografía, presento á continuación la bibliografía de la misma, que creo bastante completa, deseando de todas veras llegue un día en que sea coleccionada en libro ó libros aparte con objeto de que no se pierda para la cultura musical española, la sana doctrina y el fondo de observación propia contenida en sus páginas, reflejo fiel, repito, del movimiento musical contemporáneo en nuestra nación.

La aficion nueva.—Artículo publicado en la *Revista y Gaceta musical*, N.° 12, Marzo 1868.

El autor critica á los exagerados de la moderna escuela wagnerista.

Biografía de Eslava.—Publicada en la *Ilustración de Madrid*, tom. II, números 26 y 27 del 30 Enero y 15 Febrero 1871.

Vida de Eslava, con datos nuevos proporcionados por el mismo insigne maestro.

Revista musical.—Publicada en la *Gaceta del Sport*, tom. I n.° 12, Noviembre de 1872.

Artículo crítico sobre los *Hugonotes*, de Meyerbeer, con noticias curiosas sobre sucesos anteriores á la primera representación.

Biografía de D. Jesús de Monasterio.—En la *Ilustración Española y Americana*, números 47 y 48, del 16 y 24 Diciembre de 1872. Contiene datos curiosos comunicados por el tutor de Monasterio, Don Basilio Montoya. Examínanse las principales obras que en dicha época tenía escritas el biografiado.

Der Freischütz.—Artículo crítico, con noticias relativas á la composición de la famosa ópera de Weber, su primera representación y transformaciones que en la ópera se hicieron, publicado en la *Revista Europea*, tom. I, n.° 1.°, Marzo 1874.

D. Fernando el Emplazado, ópera de D. Valentin Zubiaurre.—Juicio de la ópera y noticias biográficas de su autor, publicado en la *Revista Enropea*, tom. I, n.° 7, Abril de 1874.

Heregias musicales.—Este artículo está consagrado á criticar la música que por lo general se oye en casi todos los templos de Madrid, que nada tiene de sagrada, y, además, á los malos organistas de la capital.

Fué publicado en la *España Católica* del 28 de Septiembre de 1874. Sobre el mismo asunto, y con las mismas tendencias que el anterior, Vid. otro artículo publicado en el mismo periódico el día 24 de Diciembre de 1874

Aida.—Juicio de la ópera de Verdi publicado en la *España Católica* (28 Septiembre 1874) y rápida historia de las que hasta entonces había escrito dicho autor. Con posterioridad el distinguido literato modificó la opinión emitida en el referido artículo, en el que dedicó al mismo asunto en la *Revista Europea*, tom. 1.°, n.° 44, perteneciente al día 27 de Diciembre de 1874.

El Hidalguillo de Ronda, Zarzuela de D. Antonio López Almagro.—Crítica de dicha zarzuela, publicada en *La Crónica*, 6 Octubre 1875.

Las nueve de la noche, Zarzuela de Fernandez Caballero Casares.—Juicio de esta zarzuela, publicado en *La Crónica*, 29 Octubre 1875.

Revista musical.—Artículo sobre los siguientes asuntos: *Poliuto* y el suicidio de Nourit.—Representación en el Teatro Real de Madrid, de la *Favorita*, *Aida* y *Rigoletto*.—Las zarzuelas *Las nueve de la noche* y el *Hidalguillo de Ronda*.—El centenario de Miguel Angel y la conducta de Verdi con tal motivo, publicado en la *Revista Europea*, n.° 90, Diciembre de 1875.

D. Giovanni, de Mozart.—Historia de la composición, primera representación y vicisitudes de esta ópera, publicada en el *Almanaque de la Ilustración Española y Americana* el año 1876.

Rienzi, de Wagner.—Artículo crítico sobre dicha ópera, publicado en *El Cronista* (10 Febrero 1976.)

Carta Musical.—Artículo crítico sobre el pianista Planté, publicado en *El Cronista*, 15 Mayo 1877.

Necrologia de Eslava.—Traducción,

con comentarios del artículo publicado en el *Journal de Bruxelles*, por Van Elewyek, sobre el maestro Eslava y sus obras, publicada en la *Crónica de la Música*, n.° 1, tom. 1.° Septiembre 1878.

Los Puritanos, de Bellini.—Artículo crítico sobre dicha ópera y su interpretación en el Teatro Real de Madrid, publicado en la *Integridad de la patria*, el 23 Enero 1879.

Una obra nueva.—Artículo crítico sobre los *Doce estudios artísticos de concierto para violin de Don Jesús de Monasterio*, publicado en *La Crónica de la Música*, 30 Enero 1879.

Los Cuartetos del Conservatorio.—Reseña história del género de *musica di camera*, y de sus principales autores así como de los cuartetos que ha habido en Madrid antes de la fundación de la Sociedad de cuartetos.—Reseña y juicio de las sesiones celebradas por dicha Sociedad, publicada en la *Ilustración Española y Americana*, 8 Febrero 1879.

El sepulcro de Eslava.—Artículo dedicado á pedir, con ocasión del aniversario de la muerte de Eslava, que se depositen sus restos en el claustro de la Catedral de Pamplona, donde yacen otros navarros ilustres, publicado en la *Crónica de la Música*.—24 Julio 1879).

Revista musical.—Juicio de la ópera *Los Hugonotes* y de su representación en el Teatro Real de la corte, publicado en la *Ilustración Esp. y Amer.*—30 Octubre 1879).

Revista Musical.—Artículo crítico y anecdótico sobre la *Favorita* y el *Roberto el diablo*, y su representación en el Teatro Real, publicado en la *Ilustración Esp. y Amer.*—22 Noviembre 1879.

Revista musical.—Artículo crítico sobre *Mignon*, de A. Thomas y *Fausto*, de Gounod, y su representación, publicado en la *Ilust. Esp. Amer.* 15 Enero 1880.

Revista Musical.—Artículo crítico sobre las sesiones celebradas por la Sociedad de cuartetos, obras interpretadas por la misma y sus autores, publicado en la *Ilust. Esp. y Americana.* 15 Febrero 1880.

Revista musical.—Artículo crítico sobre *Il Re de Lahore*, de Massenet, publicado en la *Independencia de la Patria*, 18 Febrero 1880.

Revista musical.—Otro artículo crítico sobre *Il Re de Lahore*, de Massenet, publicado en la *Ilust. Espa. y Amer.* 29 Febrero 1880.

Revista musical.—Artículo crítico sobre el *Desierto*, de David: *Cristo en el monte de los olivos*, de Beethoven, y *Los Angeles*, oratorio de Chapí, publicado en la *Ilust. Esp. y Amer.* 30 Marzo 1880.

Revista musical.—Artículo sobre las sesiones de la Sociedad de conciertos, y principales obras ejecutadas en ellos, publicado en la *Ilustr. Esp. y Amer.* 30 Abril 1880.

Revista musical.—Artículo crítico sobre *Heliodora ó el amor enamorado*, obra póstuma de Hartzembusch, puesta en música por Arrieta, y sobre *Música clásica*, zarzuela de Chapí, publicado en la *Ilustr. Esp. y Amer.* 15 Octubre 1880.

Revista musical.—Recuerdos y curiosidades del *Roberto y Aida.*—Su interpretación en el Teatro Real.—Las sesiones de Saint-Saens con la cooperación de la Sociedad de conciertos, y juicio de las principales obras de dicho autor, oidas en las mismas. Artículo crítico publicado en la *Ilustr. Esp. y Amer.* 30 Octubre 1880.

Revista Musical.—La Patti.—Representaciones dadas por la misma en el Teatro Real. Artículo crítico publicado en la *Ilustr. Esp. y Amer.* 15 Diciembre 1880.

Revista musical.—Lucia y el Barbero de Sevilla.—Curiosidades anecdóticas sobre dichas óperas.—Su interpretación en el Teatro Real. Artículo crítico publicado en la *Ilustr. Esp. y Amer.* 8 Enero 1881.

Revista musical.—Rubinstein.—Sus obras—Sesiones dadas por el mismo en Madrid. Artículo crítico, publicado en la *Ilust. Esp. y Amer.* 8 Febrero 1881.

Revista musical.—Wagner y el Lohengrin.—Juicio de esta ópera, publicado en la *Ilust. Esp. y Amer*, 30 Marzo 1881.

Revista Musical.—Sesiones de la Sociedad de conciertos.—Juicio de las principales obras interpretadas por la misma, publicado en la *Ilustr. Esp. y. Amer.* 15 Mayo 1881.

Revista musical.—Artículo sobre el

Guillermo Tell y *La Forza del Destino*, y su interpretación en el Teatro Real, publicado en la *Ilust. Esp. y Amer* 22 Octubre 1881.

Revista musical.—Artículo crítico sobre *¡Tierra!* y *La Serenata*, óperas en un acto, la primera del maestro Llanos y la segunda del maestro Chapí, publicado en la *Ilust. Esp. Amer.* 15 Noviembre 1881.

Revista musical.—*Hamlet* de A. Thomas. Artículo crítico, publicado en la *Ilust. Esp. y Amer.*, 30 Noviembre 1881.

El Stabat Mater, de Rossini.—Su historia.—Artículo publicado en el Almanaque de la *Ilust. Esp. y Amer.* de 1882.

Revista musical.—*Mitridates.*—Opera del maestro Serrano. Juicio publicado en la *Ilust. Esp. y Amer.* 22 Enero 1882.

Revista musical.—Artículo crítico sobre el *Mefistofele*, de Boito, y su interpretación en el Teatro Real, publicado en la *Ilust. Esp. y Amer.* 15 Febrero 1883.

Revista musical.—Las sesiones de la Sociedad de cuartetos.—Reseña de ellas y apuntes históricos sobre Schubert y su *quinteto* en *do*, op. 163, publicada en la *Ilust. Esp. y Amer* 22 Febrero 1882.

Revista musical.—*Los Hugonotes.*—Recuerdos históricos de sus primeras representaciones.—Su interpretación en el Teatro Real.—El tenor Massini. Artículo publicado en la *Ilust. Esp. y Amer.* 15 Marzo 1882.

Revista musical.—Las sesiones de la Sociedad de Conciertos.—Juicio de las principales obras oidas en las mismas—Concierto en *si menor*—*Fantasía Española* y *Adios* á la *Alhambra*, de Monasterio, publicado en la *Ilust. Esp. y Amer.* 15 Abril 1882.

Revista musical.—Las sesiones de la Sociedad de conciertos.—La *Novena Sinfonia* de Beethoven. Artículo crítico publicado en la *Ilust. Esp. y Amer.*, 30 Abril 1882.

Revista musical.—El Teatro Real, (*Los Hugonotes—Lucia—La Traviata*)—La zarzuela *(Domino azul—Mis dos mujeres—El relámpago—La tempestad)* Artículo crítico publicado en la *Ilust. Esp. y Amer.*, 30 Octubre 1882.

Revista musical.—El Teatro Real, (La Sembrich)—Zarzuela (*El planeta Venus—La Mascota*). Artículo crítico, publicado en la *Ilust. Espa. y Amer.*, 30 Noviembre 1882.

Revista musical.—El pianista Planté.—Sesión musical de la Unión Católica. Artículo crítico, publicado en la *Ilust. Esp. y Amer.*, 30 Diciembre 1882.

Necrología de *D. Santiago de Mazarnau.*—Artículo, con curiosas noticias, publicado en la *Ilust. Española y Amer.*, números pertenecientes al 15 y 22 Enero 1883.

Revista musical.—Necrología de Wagner, publicada en la *Ilust. Española y Amer* , 22 Febrero 1883.

Revista musical.—*Los Hugonotes—Misa de Requiem* de Verdi.—*Filemon y Baucis*, de Gounod.—Las sesiones de la Unión artístico-musical y juicio de las principales obras oidas en ellas. Artículo crítico, publicado en la *Ilust. Esp. y Amer.* 22 Mayo 1883.

Revista musical.—*San Franco de Sena*, de Arrieta. Artículo crítico, publicado en la *Ilust. Esp. y Amer.*, 8 Noviembre 1883.

Revista musical.—*Semiramis—Gemma di Vergy—El tenor Mario—El Capitán Centellas*, zarzuela de Caballero y López Almagro.—*Fatinitza*, de Suppé. Artículo crítico, publicado en la *Ilust. Esp. y Amer.*, 30 Diciembre 1883.

Revista musical.—*Gioconda*, de Ponchielli, juicio pub. en la *Ilust. Esp. y Amer.* 22 Febrero 1884.

Revista musical.—*El reloj de Lucerna*, zarzuela del maestro Marqués, juicio pub. en la *Ilust. Esp. y Amer.* 22 Marzo 1884.

Revista musical.—*El Miserere*, de Allegri y *Las siete palabras*, de Haynd.—Apuntes históricos sobre dichas obras, art. pub. en la *Ilustración Esp. y Amer.* números 8 y 15 Abril 1884.

Revista musical.—Biografía de Don Nicolás Ledesma, insigne músico y organista de Bilbao, pub. en la *Ilust. Esp. y Amer.* 30 Abril y 8 Mayo 1884.

Revista musical.—*La Redención*, oratorio de Gounod, juicio pub. en la *Ilust. Esp. y Amer.* 22 Abril 1884.

Revista musical.—Las sesiones de la Sociedad de conciertos, y juicio de las principales obras interpretadas por la misma, tres art. críticos publi-

cados en la *Ilust. Esp. Amer.* números 22 de Mayo, 30 Junio 1884 y 30 Abril 1885

Revista musical.—Roberto il diavolo.—Consideraciones históricas sobre dicha ópera.—Su interpretación en el Teatro Real, Art crítico pub. en la *Ilust. Esp. y Amer.* 22 Octubre de 1885.

Revista musical.—Giulietta e Romeo (Apuntes históricos sobre esta ópera)—*Amleto*—*La Favorita*—*Las bodas de Enriqueta*—*El término medio* (zarzuelas) Art. crítico pub. en la *Ilust. Esp y Amer.* 8 Noviembre 1885.

Revista musical—*Lohengrin,* ópera de Wagner, publicada en la *Ilustr. Esp. y Amer.* 22 Noviembre 1885.

Wagner.—Biografía de dicho maestro, pub en *Las Ocurrencias,* 23 Noviembre 1885.

La Música en los funerales del Rey.—Versa sobre las obras españolas ejecutadas en dichos funerales, con noticias y datos biográficos sobre los diversos maestros que las compusieron: Melchor Robledo—Alfonso Lobo—Tomás Luis de Victoria—Andrés Lorente—Fran.° Pedro Tafalla—Eslava—Barbieri—Ovejero.

Pub. en la *Ilustr. Esp. y Amer.* de 15 Diciembre de 1885.

Revista musical.—Los Puritanos de Bellini, Art. crítico pub. en la *Ilustr. Esp y Amer.* de 8 Enero 1886.

Guelvenz (Juan)—Necrología de dicho pianista compositor, pub en la *Ilustr. Esp. y Amer.* 30 Enero 1886.

Revista musical.—Las sesiones de la Sociedad de conciertos—Reseña de ellas y de las principales obras interpretadas por la misma—Concierto del pianista Albeniz—Artículo crítico pub. en la *Ilustr. Esp y Amer.* 5 Febrero 1886.

Revista musical.—Lucia di Lamermoor (datos curiosos sobre la composición de dicha ópera)—Las sesiones de la Sociedad de cuartetos. Art. crítico pub. en la *Ilustr. Esp. y Amer.* 8 Marzo 1886.

Revista musical.—La Patti—Sarasate. Artículo, publicado en la *Ilustración Esp. y Amer,* 30 Marzo 1886.

Revista musical—*Guillermo Tell.* Datos curiosos acerca de como se compuso, algunos de ellos, no conocidos hasta ahora, y que le fueron dados al autor del artículo por el señor Masarnau, gran amigo de Rossini—Interpretación de dicha ópera en el Teatro Real—El tenor Tamagno. (Publicada en la *Ilust. Esp. y Americana,* 8 Abril 1886.

Eslava, su vida y sus obras.—Conferencia leida en la velada dedicada á este insigne maestro por sus discípulos, en la Escuela Nacional de Música, la noche del 1.° de Mayo de 1886 (Vid. *Ilust. Esp. y Amer*, del 8 Mayo 1886.

Revista musical.—Guillermo Tell. (Mancinelli y el tenor Massini)—La *Gioconda*—Don Antonio Romero, apuntes biográficos—Artículo, publicado en la *Ilust. Esp. y Amer.*, 15 Octubre 1886.

Revista musical.—Las sesiones de la Sociedad de cuartetos—Reseñas de ellas y de las principales obras interpretadas en ellas, publicadas en la *Ilust Esp. y Amer.*, números 20 Diciembre 1886 y 8 Marzo 1887.

Revista musical—*El Profeta*—Los teatros de zarzuela. Artículo crítico, publicado en la *Ilust Esp. y Americana,* 8 Enero 1887.

Revista musical—*La Reina de Sabá,* de Goldmarch, juicio publicado en la *Ilust. Esp. y Amer.*, 30 Enero 1887.

Revista Musical.—Los Puritanos—La Traviata y Luisa Miller, publicadas en la *Ilust Esp. y Amer.*, 32 Marzo 1887

Revista musical.—Il Duca d' Alba, de Donizetti, juicio, publicado en la *Ilust. Esp. y Amer.*, 15 Abril 1887.

Revista musical.—El Recluta, ópera de Espí, juicio publicado en la *Ilust Esp. y Amer.*, 15 Julio 1887.

Revista musical.—El Don Juan—Apuntes históricos relativos á su composición y primera representación, publicada en la *Ilust. Española y Amer.*, 30 Octubre 1887.

Revista musical.—Artículo apropósito de la función dada en el Teatro Real en homenaje de Mozart, pub. en la *Ilust. Esp y Amer.* 15 Noviembre de 1887.

Revista musical—El Teatro de la Zarzuela *(El Diablo las carga—La Romeria de Ploermel)*—Bizet. Art. crítico pub. en la *Ilust. Esp. y Amer.* 8 Diciembre 1887.

Revista musical.—La Bruja, zar-

zuela del maestro Chapí, juicio crítico pub. en la *Ilust. Esp. y Amer.* 30 Diciembre 1887.

Gomis. Apuntes biográficos del maestro español José Melchor Gomis (tomados en gran parte de su correspondencia con D. Santiago Masarnau, pub. en el Almanaque de la *Ilust. Esp. y Amer.* el año 1888.

Revista musical.—La Estrella del Norte, de Meyerbeer, juicio pub. en la *Ilust. Esp y Amer.* 22 Enero 1888.

Revista musical.—La Patti. Articulo pub. en la *Ilust. Esp. y Amer.* 29 Febrero 1888.

Revista musical.—Los Amantes de Teruel, ópera del maestro Bretón, juicio pub. en la *Ilust. Esp. y Amer.* 8 Marzo 1889.

Revista musical.—El Teatro Real. —Zarzuela *(El motín de Aranjuez*, de Marqués).—Concierto del pianista Albeniz, art. crítico pub. en la *Ilust. Esp. y Amer.* 8 Abril 1887.

Revista musical —Artículo sobre la obra *Cantos y bailes populares de Galicia,* de Inzenga, pub. en la *Ilust. Esp y Amer.* 15 Septiembre 1888.

Revista musical.—Artículo sobre las obras de Juan Bautista Cómez, colectadas por Don Juan Bautista Guzmán, pub. en la *Ilust. Esp. y y Amer.* 30 Septiembre 1888.

Revista musical —Lakmé, de Leo Delibes, Juicio pub. en la *Ilust. Esp. Amer* números 30 Noviembre y 8 Diciembre 1888.

Revista musical.—La Sonambula (Apuntes históricos sobre su composición y primeras representaciones) —La Nevada pub. en la *Ilust. Esp. y Amer.* 30 Dic. de 1888.

Revista musical —Las Sesiones de la Sociedad de cuartetos—Reseña y juicio crítico de las principales obras interpretadas por la misma, art. crítico pub. en la *Ilust. Esp. y Amer.* 30 Enero 1889.

Revista musical.—El pescador de perlas, de Bizet, juicio crítico pub en la *Ilust. Esp. y Amer.* 22 Abril 1889.

Necrologia de Don Antonio Arnao. Ilustración Católica, 5 Junio 1889.

La Música en el Congreso católico. En la *Ilust. Esp.* 22 Junio y 8 Julio de 1889.

Necrologia de Don Baltasar Saldoni. Ilustración Musical de Barcelona, 27 Dic. 1889.

Gayarre (Necrologia)—Ilust. 8 Enero 1890.

El Orfeo de Gluck—Ilust. 22 Enero 1890.

Ronconi—D. Antonio Aguado—La Paccini—Las sesiones de la Sociedad de Cuartetos. *Ilust.* 22 Febrero 1890.

D.ª Juana la loca, ópera del maestro Serrano.—Id. id. 22 Marzo 1890.

El *Tanhaüsser*, deWagner.—Idem id. 15 Abril 1890.

Las sesiones de la Sociedad de Conciertos.—Id. id. 8 Mayo 1890.

Cancionero musical de los siglos XV *y* XVI, *transcrito y comentado por Barbieri.*—Id. id. 30 Junio y 8 Julio 1890

Colección de canciones y bailes populares de España, de J. Inzenga—Id. id. 15 Julio 1890.

El *Otello*, de Verdi—Id. id. 30 Octubre 1890.

La estrella del Norte—El pianista Espadero—Id. id 15 Diciembre de 1890.

La Cavalleria rusticana, de Mascagni.—Id. id. 8 Enero 1891.

Las Sesiones de la Sociedad de Cuartetos—Id. id. 30 Enero 1891.

Irene de Otranto, ópera de Serrano.—Id. id. 22 Febrero 1891.

Discurso de recepción en la Academia de San Fernando sobre Esteban de Arteaga, su vida y sus obras (1).—Id. id. 31 Mayo 1891.

Los Puritanos—Id. id. 15 Noviembre 1891.

Las Sesiones de la Sociedad de cuartetos.—Id. id. 8 Diciembre 1891.

Las Sesiones de la Sociedad de cuartetos—La Exposición de Música de Viena—J. Inzenga—Id. id. 22 Febrero 1892.

Tamagno y el Otelo, de Verdi.—Id id. 8 Marzo 1892.

Il Profeta—Cavalleria rusticana—La pianista María Luisa Guerra.—Id. id. 22 Marzo 1892

Edgard, de Puccini.—Id. id. 30 Marzo 1892.

Las Sesiones de la Sociedad de Conciertos.—Id. id. 8 y 22 Mayo 1892.

El *Tratado de Canto gregoriano* del P. Uriarte.—*Revista de España,* 15 Junio 1892.

Garin, ópera de Bretón—*Ilustra-*

(1) El lector podrá estudiarlo en el artículo de este DICCIONARIO dedicado á *Arteaga (P. Esteban).*

ción *Española y Americana*, 8 Noviembre 1892.

I Pagliacci, de Leoncavallo.—Idem id. 22 Diciembre 1892.

Las Sesiones de la Sociedad de Cuartetos—Id. id. 8 Febrero 1893.

Los Maestros cantores de Nuremberg, de Wagner—Id. id. 15 Mayo y 8 Junio 1893.

Gounod, necrología.—Id. id. 8 Noviembre 1893.

Fidelio, de Beethoven.—Id. id. 15 Noviembre 1893.

Las Sesiones de la Sociedad de cuartetos.—Id. id. 30 Enero 1894.

Barbieri, necrologia —Idem id. 28 Febrero 1894.

Biografía de Jesús de Monasterio—Id. id. 15 Marzo 1894.

Las Sesiones de la Sociedad de Conciertos.—Id id. 8 Mayo 1894.

D. Mariano Vázquez, necrología.—Id id 30 Julio 1894.

Rubinstein, necrología.—Id. id. 8 Diciembre de 1894.

Las Operas del Teatro Real.—Id. id. 8 Enero 1895.

Mujer y Reina, zarzuela de Chapi —Id. id. 8 Febrero 1895

Manon Lescaut, de Massenet, y *L' amico Fritz*, de Mascagni.—Id. id. 30 Marzo 1895.

La Dolores, ópera de Bretón.—Id. id. 30 Abril 1895.

Las Sesiones de la Sociedad de Conciertos.—Id. id 30 Mayo 1895.

La música religiosa en la Catedral de Madrid.—Id. id. 22 Julio 1895.

Sesiones de música de piano, por Tragó.—Id. id. 8 Agosto 1895.

Ambrosio Thomas, necrología.—Id. id. 29 Febrero 1896.

El sepulcro de Eslava.—Id. id 22 Abril 1896.

Necrología de D. Félix Sanchez Casado.—Discurso leído en la Junta General de las conferencias de S Vicente de Paul el día 8 de Diciembre de 1896.

El Buque Fantasma, de Wagner.—*Ilust. Esp. y Amer.* 15 Enero 1897.

Sanson y Dalila, de Saint-Saëns.—Id id. 8 Febrero 1897.

El Prólogo de la Trilogía *Los Pirineos*, de Felipe Pedrell.—Id. id. 22 Abril 1897.

Espi Ulrich (José) A. C.

Maestro compositor oriundo de Alcoy. Empezó su carrera muy joven, ensayándose en el género religioso con una *Salmodia* para órgano que fué premiada por la Sociedad de Amigos del País, de Valencia. A los dieciocho años compuso un *Stabat Mater*, ejecutado en el Círculo Valenciano y más tarde un *Miserere* una *Misa de Gloria* y otras composiciones en el mismo género.

La Sociedad de Conciertos de Madrid dió á conocer en una de sus sesiones musicales su *Marcha Religiosa* y posteriormente una *Gavota* y dos *Serenatas*. Por aquel tiempo publicó una colección de *Melodías* para piano y canto, componiendo dos *Cantigas* que fueron ejecutadas en la Capilla Real.

Deseoso de abordar el arte lírico dramático compuso la opereta *El Recluta* basada sobre una poesía de D. Teodoro Llorente que con versión italiana adecuada interpretó la compañía de opereta italiana Tomba en Madrid (1887), Barcelona, Valencia y varios teatros de Ultramar. A esta ópera siguió la titulada *Aurora*, libro de Don Aquilino Juan y Ocaña, estrenada en el teatro del Tívoli de Barcelona, el ano 1895, representada después en Valencia (1896), Alcoy Albacete, y ultimamente en Madrid (22 Mayo de 1897.)

Espin (Simón)

Organista de la Cat. de Murcia. Falleció en Junio de 1885.

Espin y Guillen (Joaquin)

Merece conservarse la página que Peña y Goñi (1) escribió sobre este artista. Dice así:

«Don Joaquín Espín y Guillen nació en la madrugada del día 3 de Mayo de 1812 en Velilla de Medinaceli, provincia de Soria, y fué bautizado en la parroquia de Nuestra Señora de la Presentación llamada por los naturales de *La Blanca*. Su padre, don Joaquín Espín y Beltrán, era oficial de húsares del ejército español. Durante la guerra de la Independencia dirigíase con su esposa D.ª Joaquina Guillen é Igual, en retirada á Soria, custodiando á la *Junta de salvación*,

(1) De *La Opera española y la Música dramática en España en el siglo XIX, Apuntes históricos*, Madrid, 1881.

después del ataque de Marín (Zaragoza) cuando la señora de Espín sintióse con dolores de parto y pudo ganar á duras penas, acompañada de los húsares, al pueblo de Velilla, donde dió á luz á Espín y Guillen.

»La niñez de éste trascurrió al lado de su abuelo paterno, hasta que en 1820 se unió á sus padres en Madrid trasladándose en 1823 á Cadiz, donde quedando disuelto el ejército, volvió á Cuzcurrita de Rio Tiron (Rioja) residencia de su citado abuelo paterno. Estudió Espín en Santo Domingo de la Calzada latinidad y los primeros rudimentos de solfeo y de órgano bajo la dirección del organista de Cuzcurrita, D. José Aramburu, discípulo de la escuela del Monasterio de Aranzazu. El año 1828 pasó á Burgos con el objeto de estudiar tres años de filosofía y terminar después en Valladolid la carrera de abogado á que su padre le destinaba.

»Pero las aficiones de Espin hácia la música y la extensa voz de soprano que entonces poseia, llamaron la atención del arzobispo de Búrgos y del maestro de capilla D. Plácido García y Agudo, los cuales instaron al estudiante de leyes á que tomara parte en las solemnidades de la catedral.

»Hízolo Espín gustosísimo, más su padre, sabedor del caso y previendo que los estudios literarios del mozo se verían abandenados, en lo cual no se engañaba, lo llamó á Cuzcurrita donde lo tuvo á su lado durante dos años

»Aquel cautiverio no podía ser del gusto de Espin que, atraido cada vez más al estudio de la música por sus aptitudes naturales, veiase condenado á la inacción y al aburrimiento. Decidióse á romper ambos y escribió al maestro de capilla de Burgos y á los organistas D. Vicente Pueyo y D. Ciriaco Olave, que eran sus profesores de órgano, dándoles parte de la inquebrantable resolución que había formado de emprender resueltamente la carrera musical. En este sentido se dirigió también Espín á las más distinguidas familias de Burgos.

»La contestación no se hizo esperar y fué sumamente favorable, por lo cual Espin desapareció de la casa paterna en 1830 y se trasladó á Burgos bajo el amparo y advocación del recurso de los pobres, de la Divina Providencia. No le abandonó ésta, ciertamente, puesto que fué recibido con las mayores muestras de afabilidad, y tanto el cabildo de la catedral, como la buena sociedad burgalesa, le proporcionaron honroso modo de vivir, merced á los trabajos y lecciones de que fué encargado.

»En 1831, Espin hizo un viaje á Francia y permaneció nueve meses en Burdeos, donde estudió el piano bajo la dirección de Hoffman, distinguido pianista de la escuela de Czerny, Cramer, Hummel y Moscheles en la cual se educó Espin y á la cual debió todos sus adelantos.

»De regreso á Burgos en 1832, hizo oposición en Marzo de dicho año, á la plaza de organista de la catedral de Santo Domingo de la Calzada y poco mas tarde á la de igual categoría de Calahorra, obteniendo en ambas la primera nota.

»No tomó, sin embargo, posesión de ninguno de los dos cargos, porque exigiéndose el estado eclesiástico como condición *sine qua non*, y no llamando Dios á Espin por ese camino, prefirió lanzarse de lleno en la candente arena del arte mundano, en vez de encerrarse en los límites de la música religiosa

»Con aquel objeto y recomendado á varias familias aristocráticas de la córte de España, llegó Espín á Madrid en el mes de Octubre del año 1832; sus primeras visitas fueron para Piermarini, director del Conservatorio de María Cristina, Carnicer que estaba encargado de la clase de composición, y Albeniz que desempeñaba la de piano. Todos ellos le recibieron con gran afecto; Albeniz le nombró repetidor de su clase y Carnicer le dió ingreso en la suya de composición.

»Espin, falto de recursos, tuvo en ese tiempo que apelar á todos los medios para acudir al sustento diario, consiguió entrada en conciertos particulares que dirigia y obtuvo lecciones de canto y piano, que le ayudaron á vivir. En aquella época, rendíase en los salones de nuestros más linajudos aristócratas, culto entusiasta á la música. Los Marqueses de Valparaiso de S. Carlos, de Santiago y de Canga Argüelles, daban sobre todo reu-

niones líricas que tenian verdadera fama. Paula Canga Argüelles y Encarnación Camarasa, adquirieron entónces cierta celebridad como cantantes.

»En esas reuniones ejercia el cargo de director de la parte de canto, Don Angel Inzenga; Espin y Guillen acompañaba al piano

»A Inzenga debió Espin óptimos consejos que le estimularon más tarde en las circunstancias más importantes de su vida artística. Espin ha guardado recuerdo indeleble de aquel excelente maestro que reunia, segun parece, á su saber artístico un carácter en que brillaban la modestia y la afabilidad.

»Los espectáculos de ópera italiana que se verificaban en el teatro de la Cruz, ofrecian un poderoso atractivo á los jóvenes compositores, ganosos de reputación. Espin acudió á ellos con asiduidad y trabó relaciones con los principales artistas, para quienes escribió, por via de ensayo, algunas romanzas italianas y canciones españolas que le dieron á conocer ventajosamente. Una de ellas, titulada *La Aldeana*, con poesía de Breton de los Herreros, cantada por la Perelli en el teatro de la Cruz, obtuvo extraordinario éxito. De este modo practicó Espin sus estudios, en el arte del canto y en el de instrumentación, aprovechando en sociedades particulares, teatros é iglesias cuantas ocasiones se le presentaban para dar á conocer composiciones suyas tanto del género profano como del religioso.

»Espronceda, Ventura de la Vega, Zorrilla y otros esclarecidos ingenios de la córte, eran amigos de Espin cuyas aficiones literarias, fueron siempre muy grandes. Todas las sociedades de aquel tiempo, el *Liceo*, el *Museo*, el *Instituto*, la *Academia*, la *Unión* y el *Génio* contáronle en el número de sus socios y al brillo de algunas de ellas, contribuyó poderosamente el jóven y entusiasta artista, á quien se designaba con el nombre de *el músico Espin*.

»En medio de aquel movimiento extraordinario que en las artes produjo la creación de las sociedades citadas, en aquel contínuo roce de Espin con los mejores músicos, poetas y literatos de la época, ocurriósele una idea luminosa cuya realización habrá de tenerla siempre en cuenta la historia de nuestra literatura musical.

»Los compositores y artistas músicos, no habian contado jamás en España con un periódico especial que diera cuenta de sus trabajos y defendiera sus intereses y su nombre; no existia una publicación dedicada á propagar los principios científicos y estéticos del arte de Mozart, Rossini y Meyerbeer; los músicos españoles no habian tenido en una palabra, un órgano propio, que á par de ensalzar los méritos de la profesión y juzgar las producciones musicales, sirviera para ilustrar al público y llamar su atención sobre la música española y los maestros españoles, tan abandonados en su pátria y tan poco distinguidos en general por sus conciudadanos.

»En Joaquin Espin y Guillen surgió la idea de fundar un semanario que llenara tan importantes necesidades y á su temperamento ardiente, fogoso carácter y entusiasmo pátrio, se debe la fundación del primer periódico musical español, dicho sea en honra suma del distinguido artista que desde hace tiempo ha vivido casi olvidado en la capital de España.

»Reuniéronse para este objeto Espin, el reputado poeta Romero Larrañaga y Mariano Soriano Fuertes, el autor de la única *Historia de la música española* tantas veces citada en las páginas de este libro y en cuyo cuarto tomo, página 370, se leen las siguientes líneas:

«D. Joaquin Espin y Guillen, dis»tinguido maestro de canto, compo»sitor, pianista y organista, director »y propietario de *La Iberia Musical*, »sacrificó á tan útil publicación las »horas de solaz de que podia disponer »y hasta la fortuna de su familia, »creciendo más su entusiasmo al paso »que se presentaban nuevas dificulta»des que vencer.»

»El primer número de *La Iberia Musical*, vió la luz pública en Madrid el domingo, día 2 de Enero de 1842; al entrar en su segunda série en el mes de Setiembre, amplió, añadiéndole un adjetivo, su título y siguió publicándose con el definitivo de *La Iberia Musical y Literaria*, hasta fi-

nes del año 1845 en que desapareció para siempre del estadio de la prensa.

»Espin y Guillen, Romero Larrañaga y Soriano Fuertes, pusieron manos á la obra, bajo la dirección del primero, con un ardor y una actividad dignos del mayor elogio. Críticas, biografías, estudios científicos, polémicas, chismografía, novelas, poesías, todo llegó á reunir aquel modesto semanario que se hizo popular y llegó á ser temible y temido. Recorrer la colección de *La Iberia* es tener á la vista, como variado cosmorama, la sociedad y el arte español de aquella época. Las polémicas fueron pocas, pero terribles; por muchísimo menos de lo que entonces escribian contra sus adversarios Espin y Soriano, vendrían hoy á las manos los periodistas madrileños.

»El periódico llegó á dar conciertos organizados y dirigidos por Espín, tuvo imprenta propia y repartió música escogida y retratos de notables compositores y concertistas; pero lo que más le caracterizó á los ojos del arte nacional y ha de hacerle más acreedor á la simpatía y consideración de nuestra literatura musical, fué la vigorosa campaña que emprendió en pró de la ópera española.

»Soriano Fuertes, redactor activo y entusiasta de *La Iberia*, desde su fundación, ha dedicado al periódico, algunas líneas que sintetizan su historia y merecen reproducirse. Aludiendo al efecto que produjo el grito de ¡ópera española! lanzado por *La Iberia*, dice Soriano en su *Historia de la música española:*

«Este grito de independencia, lanzado con energía y decisión, fué contestado con una sonrisa de compasión por muchos de los maestros de la córte; y aunque los más distinguidos literatos de España, tomaron parte en las tareas del naciente periódico artístico, pocos fueron los profesores de música que aún siendo invitados quisieron imitarlos

»El periódico *La Iberia Musical y Literaria*, no sólo dió á conocer á los maestros compositores españoles más distinguidos, sino á los mas distinguidos de todos los paises. No sólo publicó buenos artículos doctrinales, históricos y críticos y muchas traducciones de sobresalientes autores extrangeros, así como tambien producciones de bella literatura de los Sres. Zorrilla, Hartzembusch, García Gutierrez, Campoamor, Romero Larrañaga, Miguel Agustin Príncipe, Bretón de los Herreros, Villergas, Urrabieta, Fr. Gerundio y las poetisas Coronado y Lucia del Caño, sino que dió á conocer á los celebrados escritores Don Eulogio Florentino Sans, D. Teodoro Guerrero y D. Francisco Montemar. No sólo repartió con el texto piezas escogidas de música de autores españoles y extranjeros, para canto y piano y piano solo y retratos de célebres artistas, si no que dió conciertos mensuales á los suscritores, en donde tomaron parte sobresalientes cantantes, aficionados y distinguidos poetas y se oyeron obras como *El Stabat Mater* de Rossini y otras de esta importancia.

»*La Iberia Musical y Literaria*, volvió á reanimar el abatido espíritu de algunos compositores, que poseidos de los más laudables sentimientos hácia nuestro teatro lírico, no se atrevian á romper la valla por temor de una derreta. En el año de 1843, el compositor Don José Valero, director del Liceo de Valencia, puso en escena en dicha sociedad una ópera española de su composición, titulada *La Esmeralda*, que le valió las más entusiastas distinciones de la numerosa y escogida concurrencia que la escuchó, en las varias veces que fué ejecutada. En el mismo año en el teatro de Granada, se cantó con extraordinario éxito la ópera tambien española y en tres actos, denominada *Velleda ó la sacerdotiza de los Galos*, poesía de Don Nicolás Peñalver y López, con música de D. José Antonio Martos. Por la misma época, la compañía italiana de Pamplona ejecutó el drama lírico español, titulado *El Trovador*, música del maestro D. Francisco Porcell, con un feliz resultado, tanto en dicha capital como en la Coruña, Santiago y Burgos. Por los mismos dias se cantó en el teatro del Príncipe de Madrid, por la célebre actríz D.ª Matilde Diez y los distinguidos actores D. Mariano Fernandez y D. Pedro Sobrado y coros, la pequeña pieza lírico-dramática, titulada

»*Gerona la Castañera*, música de Don »Mariano Soriano Fuertes, con un »afortunado éxito en las 21 represen- »taciones que seguidamente se dieron »en dicha temporada, recorriendo en »menos de dos años, con la misma »fortuna, todos los teatros de España. »El mismo efecto produjeron en Ma- »drid *La Pendencia*, escena andaluza »cantada por D. Manuel Ojeda y Don »Francisco Salas y las pequeñas zar- »zuelas *El Ventorrillo de Crespo* y »*Los Solitarios*, música de Basili; y »D. Joaquin Espin y Guillen escribió »una ópera titulada *El asedio de Me- »dina* (1), poesía del Sr. Romero »Larrañaga, cuyo éxito en el teatro »del Circo, fué causa de que en su »elogio se ocupase toda la prensa »periodista de Madrid.»

»Antes de dar cuenta de este acontecimiento, el más importante de la carrera musical de Espin y Guillen, hay que dedicar dos palabras al teatro del Circo donde se estrenó el acto primero de *El asedio de Medina*.

»Construido en 1834, para circo ecuestre en el emplazamiento que hoy ocupa el de Price, sufrió pocos años despues algunas trasformaciones que lo convirtieron en teatro, inaugurándose sus funciones con una excelente compañía de ópera italiana contratada por D. José de Salamanca, en la cual figuraban la Basso-Borio, Dolores Franco, Sínico y otros distinguidos artistas, dirigidos por Carnicer. Ocho años duraron las funciones de ópera y en ellas se presentaron al público madrileño cantantes tan reputados como la Persiani, Salvi, Bettini, Moriani, Romoni, Salvatori y Tamberlick, que debutó el 17 de Junio de 1845 cantando la parte de tenor de la *Parisina d' Este*, de Donizetti.

»Tan celebrados artistas obtuvieron, como era de esperar, brillantísima acogida y dieron realce y esplendor á las temporadas líricas del teatro del Circo, pero lo que realmente enloqueció á los madrileños, fué el arte de Terpsícore representado por la célebre Guy-Stephan. El efecto que esta incomparable bailarina produjo en Madrid fué indescriptible. El baile se sobrepuso á la ópera, los *batimanes* aéreos y los *pas de deux* inverosímiles vencieron á las árias, duos y concertantes. La aristocrácia se lanzó desbocada al arte de Vestris y Petipá y más de una modesta cereógrafa cambió las mallas y el tonelete por el campo de gules y la corona señorial.

»En aquel tiempo se pudo exclamar con un poeta italiano:

Cappitela una volta, ó teste strambe, che il talento maggior sta nelle gambe!

»La Guy-Staphan, sobre todo, provocó lances personales, recibió regalos cuantiosísimos y dió márgen á escenas, incidentes y sucesos ajenos á la naturaleza de este libro, pero dignos de escribirse en unas memorias secretas, para eterna gloria de Terpsícore. La Fuoco y la Cerrito, sin eclipsar los triunfos de la Guy, obtuvieron también después de ésta, éxitos colosales.

»El peinado de la Fuoco se hizo de moda, y cuando el infeliz banderillero Bocanegra murió, por aquella época, á consecuencia de una horrible cornada en los riñones, recibida al poner un par de banderillas, divulgóse por Madrid la siguiente copla:

Pobrecito Bocanegra
que se ha muerto de un sofoco
al ver á la Cacharrera
con el pelito á lo Fuoco.

»Ni más ni menos sin quitar ni poner una letra.

»En el teatro del Circo se cantó por vez primera en la noche del 9 de Julio de 1845 el acto primero de *El asedio de Medina*, ópera en tres actos, poesía de Don Gregorio Romero Larrañaga, música de Espin y Guillen. La enérgica campaña emprendida por *La Iberia Musical y Literaria* en pró de la ópera española, la reputación de Espin y el patriotismo de Salamanca prepararon este hecho que revistió desde luego los caracteres de un solemne acontecimiento.

»La función se verificó á beneficio de Espin y Guillen tomando parte en su obsequio Cristobal Oudrid que se presentó por primera vez ante el

(1) La ópera de Espin y Guillen se titula *Padilla ó el Asedio de Medina*. El 9 de Julio de 1845 se cantó en el teatro del Circo el primer cuadro. Escribió la letra el Sr. Romero Larrañaga. Tomaron parte la Ober-Rossi, Tamberlick y Barba.

público madrileño, la Guy-Stephan, que bailó el acto segundo de la *Gisela*, y la Ober-Rossi, Tamberlik y Barba, que cantaron el primer acto de *El asedio de Medina*.

»El éxito de este fragmento de la ópera, que su autor tenia completamente escrita en tres actos fué inmenso. El nombre de Espin vióse envuelto en una aclamación unánime, la prensa toda agotó el diccionario de los elogios. Fué en suma la primera representación del fragmento de *El asedio de Medina* una victoria completa para el arte español, victoria de la que puede dar idea el siguiente soneto, dedicado á Espin é improvisado en aquella misma memorable noche:

»Henchida el alma de entusiasmo ardiente,
Latiendo altivo el corazón hispano,
La lira pulsa mi temblante mano,
Para cantar á tu inspirada mente.
Al escuchar tu música vehemente,
Ebrio de gloria y de placer ufano,
¡Coronad, españoles, á un hermano!
Clamé enseñando tu ardorosa frente.
¡Prez y salud al hijo de Castilla!
Y si hay un vil que tu triunfo extrañe,
La acción mofando con su labio inmundo,
Al mostrarle orgulloso tu *Padilla*,
Dile sin que el rubor tu frente empañe:
¡Ópera hay en España!... ¡Yo la fundo!
R. de V. y Saavedra.

»Seria prolijo extractar los juicios de la prensa acerca de las bellezas de la obra de Espin.

»Ocuparian mucho espacio para venir á una conclusión unánime. Espin es un génio, y el primer acto de su *Asedio de Medina* una obra maestra; en esta frase se sintetiza la opinión emitida por los periódicos madrileños sobre la ópera y su autor; pero si es imposible, bien á pesar mio, reproducir aquí los lisonjeros y entusiastas elogios de que el maestro español fué objeto, no puedo, no conviene pasar en silencio las consideraciones que acerca del estado de la música española hicieron los más populares órganos de la prensa, consideraciones dignas de ser conocidas por la importancia que entrañan y porque constituyen, en realidad, la mayor satisfacción y honra para Espin y Guillen.

»La *Posdata* comenzaba su artículo de *El asedio de Medina*, publicado el día siguiente de la primera representación, con las siguientes frases, alguna de las cuales subrayo de intento:

»¡Gracias á Dios! Tal fué la exclamación que se nos escapó involuntariamente anoche al ver que se alzaba el telon en uno de nuestros teatros, con el objeto de presentarnos escenas líricas españolas, cantadas en idioma español y escritas y puestas en música por españoles. Nuestra desconfianza era tan grande que á pesar de los ensayos del *Padilla*, á pesar de haberse repartido y anunciado en los periódicos el programa de la función, todavia temíamos que nuestros deseos quedasen frustrados, sabiendo como sabemos que *la música española es en España una pobre desterrada, sin asilo, sin protección, una infeliz vergonzante, cuyos harapos se ven insultados por las ricas galas de una orgullosa dominación que ha llegado á sujetar al orbe entero.*»

»El *Semanario Pintoresco*, fundado por Mesonero Romanos, escribió lo siguiente en su número del 20 de Julio.

»Una ridícula prevención, *hija del espíritu de moda é intolerancia que hace algun tiempo se nota entre los que más en posición están de protejer á sus laboriosos compatriotas*, habia cundido extraordinariamente *para hacer fracasar la función del 9 del corriente*. En el mero hecho de haberse anunciado que una de las piezas *era española pura, habia ya una desconfianza aún entre los espectadores de buena fé, porque se ha creido hace tiempo y tal vez se ha arraigado la absurda idea de que la música no puede ser más que italiana*.

»¿Habrá quien extrañe despues de las anteriores líneas, que, contra toda lógica y todo sentido común, no se ejecutará entonces la ópera de Espin completa, ni se haya ejecutado hasta la fecha? Punto y aparte.

»Por indicaciones del duque de Valencia, presidente entonces del Consejo de Ministros, verificóse, con éxito grandísimo, una segunda representación del primer acto de *El asedio de Medina* y.... hasta hoy. Espin recibió una carta de Rossini noticiándole el fallecimiento de Isabel Colbrandt, la celebérrima cantante con quien el autor de *El barbero de Sevilla*

contrajo su primer matrimonio y con cuya sobrina D.ª Josefa Perez y Colbrandt se habia casado Espin el año 1836. Rossini llamaba á Espin á Bolonia con el objeto de arreglar la testamentaria de su consorte. El maestro español acudió enseguida al llamamiento y salió para Italia, llevando en el baul, cuidadosamente guardada la partitura de *El asedio de Medina*.

»Las distinciones de que Espin y Guillen fué objeto en Bolonia, quedaron para siempre grabadas en su corazón. Rossini le recibió con solicitud cariñosísima, le presentó á las personas más notables de la población é indujo al compositor español á que hiciera oposición á la plaza de individuo de la célebre *Académia Filarmónica*. Espin obedeció y compuso, al efecto, un *Cum sancto spiritu* en estilo fugado que se estrenó con la introducción de *El asedio de Medina*, en sesión pública, á la que concurrieron todos los académicos. El éxito de aquellas composiciones ejecutadas por los cantantes y orquesta del teatro Comunal fué extraordinario y Espin recibió su título de académico en medio de las aclamaciones más entusiastas.

»Relacionado allí con las familias más distinguidas y por ellas obsequiado constantemente, Rossini que trataba á Espin como á un miembro de su familia, lo presentó á Verdi, que llegó á Bolonia accidentalmente. Cuando el autor de *Aida* entró en la habitación de Rossini, este se hallaba precisamente examinando la partitura de *El asedio de Medina*.

»Hecha la presentacion de Espin á Verdi, se pusieron los dos maestros italianos á examinar la partitura, pasadas algunas piezas, dióle Verdi un abrazo y le preguntó, con quien habia estudiado la composicion. Espin, contestó que las obras de Rossini, Donizetti y Meyerbeer habian sido sus únicos maestros.

»*Cosi si diventa maestro, anche in un piccole villaggio* (Asi se hace uno maestro, hasta en una aldea), dijo Verdi á Espin.

»Rossini tenía empeño en que Espin se estableciese en Italia para lo cual llamó al empresario del teatro de Ferrara que dejó al compositor español una escritura en blanco; pero pocos dias después recibió Espin una comunicación de Madrid por la cual se le nombraba maestro director y compositor de una magnífica compañía de ópera escriturada para el teatro de la Cruz El nombramiento estaba firmado por Narvaez. Rossini y Verdi aconsejaron á Espin aceptara aquel honroso cargo, y en Enero de 1846 nuestro compatriota volvía á Madrid, suprimía *La Iberia Musical y Literaria* que, durante su ausencia había tomado una actitud poco en consonancia con las ideas artísticas de Espin y, no bien comenzados los ensayos con la compañía de ópera veía disolverse ésta á consecuencia de la caida del ministerio Narvaez.

»Desde este momento cesó, puede decirse, la activad artística de Espín como compositor dramático. Nombrado en 1856 maestro director de la Universidad Central y profesor de solfeo del Conservatorio en 1857, desempeñó durante varias temporadas el cargo de maestro de coros en el teatro Real y en el de Rossini (1). En febrero de 1866 fué nombrado organista supernumerario de la Real Capilla, cargo que ejercía al ocurrir su repentina muerte.

»Varias empresas le prometieron poner en escena *El asedio de Medina*, pero ninguna llegó á realizar sus promesas.

»Ultimamente trató Espín de conseguir se ejecutase en el teatro Real, pero sin resultado alguno favorable. Ha escrito una multitud de composiciones para canto y piano y diversas obras religiosas y profanas, la mayor parte inéditas. Sus aficiones periodísticas, que no le abandonaron jamás, habían llegado á constituir durante sus postreros años, una verdadera monomanía. Escribía sin tregua ni reposo artículos musicales y miscelánneas, en los cuales la buena fé y el

(1) El maestro Espín desempeñó el cargo de Director de coros del Teatro Real durante las temporadas 1850-1854 y las comprendidas desde el año 1859 á 1867.

Antes había sido nombrado segundo organista de la Real Capilla, en 1855. En 1857 obtuvo el nombramiento de maestro de solfeo del Conservatorio. Era académico de la de Bolonia, caballero de la orden de Carlos III y de la de Cristo de Portugal. Pertenecía á la sociedad de milicianos nacionales.

entusiasmo brillan más que las dotes literarias.

»A los 70 años de edad, su bondad ingénita formaba la base del carácter de Espín, cuyo entusiasmo vivía aún vigoroso y ardiente en el fondo, pero dulcificado extremadamente en sus formas exteriores, bajo la influencia del tiempo, de las fatigas y de los desengaños.

»Tal ha sido la vida de este distinguido maestro español á cuyo talento innegable, actividad y entusiasmo artístico se opuso el formidable dique de la preocupación, la ignorancia la envidia y el fanatismo español por la música italiana, cuando el triunfo alcanzado por el primer acto de *Padilla ó el asedio de Medina*, parecía preludiar á un porvenir fructuoso é importante para el arte lírico nacional.

»Aplausos entusiastas y unánimes del público y la prensa obtuvo en aquella memorable ocasión Espin y Guillen, pero obtúvolos en el país de los vice-versas, y aquel paso hácia la ópera española quedó, por nuestra estraña manera de ser, nulo y sin efecto.

»Conozco las más importantes piezas de la ópera de Espin y Guillen, podría emitir sobre ellas mi humilde opinión, pero existía en manos de Espín un documento valiosísimo que me exime de entrar en el terreno de la crítica. Tal es una carta autógrafa de Rossini, dirigida al maestro español á poco de haber éste regresado á Madrid, terminada su estancia en Bolonia. Copio la carta íntegra y en el idioma italiano en que Rossini la escribió. Traducirla, me ha parecido ocioso; perdería mucho en valor. Las analogías que existen entre la lengua del Dante y de Cervantes facilitarán considerablemente su inteligencia.

»Hé aquí la carta de Rossini:

»*Carissimo Gioachino: Principierò »coll rallegrarmi teco per la tua amis- »sione qual maestro onorario alla nos- »tra molto celebrata Academia Filar- »mónica; le tue composizione ebbero »presso i giudici colleghi un successo »piramidale, ed a pieni voti fosti agre- »gato. Desidero che tu senta tanta »compiacenza quanta gioja io provo »nel averti proposto e pel trionfo otte- »nuto.*

»*Voglio dirte qualche parola sulla »tua opera Padilla ossia L'assedio di »Medina che ho preso in esame; questo »tuó lavoro non é giá l'ópera di un »esordiente, é questo parto di maestro »provetto ed ottimo perito nell'arte »musicale. Mi piace moltissimo l'In- »troduzione dell atto primo, é delizio- »sa la cavatina del tenore che le suce- »de, grazioso é il coro di donne che »segue, espressiva la cavatina del so- »prano, pieno di passione é il finale »dell' atto stesso. Nel secondo piacemi »stremamente il passetto che sucede al »coro marziale, il coro in sol minore é »voluttuoso e carateristico, bello e ma- »gistrale é il finale, e son sicuro produ- »rrá questo pezzo di musica per la sua »varietá ed energia un magnifico effet- »to. Il terzo atto mi pare tutto di un »sicuro successo, tuto ció che precede e »succede alla sfida é scritto in uno sti- »le elevato e caratteristico, la parte is- »trumentale dell' ópera intiera é tale »che qualunque provetto compositore »ámbirebbe esserne autore; io mi feli- »cito teco pel tuo lavvro, io vivo sicuro »che gli abitanti della gran capitale di »Madrid renderanno giustizia al tuo »merito e nella loro intelligenza e corte- »sia sapranno incoraggiarti siccome lo »meriti. Ti auguro felice viaggio, con- »servami il tuo affetto e credimi ogno- »ra tuo aff. zio.*

GUIVACHINO ROSSINI.

Bologna li 12 Decbre 1845.»

»Despues de esta notabilísima carta, son innecesarios los comentarios á que seguramente se presta. Documento histórico de tanta importancia era para Espín y Guillen dulcísimo refugio donde su amor propio hallaba alivio á las heridas que sus compatriotas le infirieron. Por mi parte, no he de decir una palabra más.

»Además de las composiciones de Espín antes citadas y de numerosas piezas pertenecientes á todos géneros escritas por el maestro, deja éste terminada la ópera *Macías* y otras dos obras lírico-dramáticas, *El bandido de Alcaráz* y *La Esmeralda*, libro esta última de Becquer y Lema. Una zarzuela de Espín titulada *Cárlos Broschi* se estrenó en Sevilla el año 1853 con buen éxito.

»En Velilla, su pueblo natal, nombráronle por aclamación hijo predi-

lecto, y la calle donde se encuentra la casa en que nació lleva el nombre de Espín y Guillen. Aquellos honrados aldeanos han perpetuado así la memoria del reputado maestro.

»Casado desde 1836 con doña Josefa Perez y Colbrandt, Espín tuvo de este matrimonio á D. Joaquín Espín y Perez Colbrandt, maestro director de orquesta distinguidísimo de los teatros de Bukarest, Italia, Rusia y Madrid, arrebatado recientemente á la vida en todo el desarrollo y vigor de su talento artísco, y á doña Julia Espín Colbrandt, cuya hermosa voz resonó en los teatros de la Scala de Milan, de Palermo y de Moscow, donde perdió el órgano vocal prematuramente.

»Modesto en extremo, Espín y Guillen se negó siempre á proporcionar datos biográficos á quienes en muchas ocasiones los han reclamado de su benevolencia. Saldoni mismo sufrió de Espín una rotunda negativa, cuando solicitó aquellos para sus *Efemérides de músicos españoles*, circunstancia que hace constar, quejándose amargamente de la conducta del maestro español.

»Cuando fuí á solicitar de la amistad de Espín, un mes ántes de su muerte, las noticias biográficas que nadie había podido hasta entónces arrancarle, tuve la fortuna de no encontrar el menor obstáculo. Y fué fortuna, en efecto, porque á no haber acudido tan á tiempo, es probable, casi seguro, que los hechos relatados en este capítulo hubieran quedado desconocidos para siempre. Y no estamos tan sobrados de hombres en la España musical, para ver desaparecer con indiferencia la relación de los méritos que en su hoja de servicios ostentan los trabajadores del arte.

»A principios de Junio del año actual, me despedí de Espín teniendo que ausentarme de Madrid por una larga temporada. El maestro acababa de curarse un catarro muy fuerte, pero su robusta naturaleza no había padecido, al parecer, el menor quebranto. El día 24 murió casi repentinamente de una congestión cerebral.

»¡Pobre Espín! Todos los defectos del artista se olvidan al enumerar las desdichas del hombre. Escribió *El asedio de Medina*, se ejecutó el primer acto, dijeron al victorioso autor: ¡tú eres el fundador de la ópera española! y la ópera española no logró siquiera darse á conocer.

»Fundó *La Iberia Musical y Literaria*, batalló en ella dos ó tres años, y tuvo luego que andar errante de periódico en periódico y humillarse ante los artistas y ante los empresarios para poder entrar grátis en el teatro. ¡Cuántas veces le he visto en el teatro Real en un *asiento de palco*, y agradecido todavía á la munificencia de un Robles ó de un Rovira, mientras un ignorante cualquiera, director ó redactor de un periódico amigo de la empresa, se regodeaba en su butaca, dándose aires de Stendhal ó de Berlioz!

»Alcanzó la plaza de organista de la Real Capilla que compartía, con el Sr. Guelbenzu, y exceptuando su familia y algunos amigos, nadie sabia que Espín tocaba el órgano y componia música para el palacio de Oriente.

»Fué nombrado profesor del Conservatorio, es decir, de la Escuela Nacional de Música y Declamación, y esta es la hora en que muchos se preguntan:—¡Profesor! ¿De que? No lo sé yo mismo. ¡Desgraciado Espín! Lo fué hasta para morir. Cuatro dias ántes habíale precedido el pobre Eduardo Compta, el profesor irreemplazable de nuestro Conservatorio, el pianista admirado y querido cuyo estilo natural, elevado y brillante era reflejo fiel de aquel carácter atractivo, de aquella esquisita modestia, de aquel honrado temperamento de artista y de profesór que lloraremos siempre discípulos y amigos.

»La muerte de Compta arrancó un grito de dolor unánime á nuestra Escuela Nacional de Música. Sus compañeros estimaban como todos, aparte del talento del pianista, las nobles prendas de su carácter. Sus discípulos lo adoraban, tenían por Compta un verdadero culto, culto dicho sea de pasada, pocas veces tan bien justificado. El entierro fue solemne y conmovedor. El carro mortuorio fué cubierto de coronas; las discípulas del finado saludaron con lágrimas el paso del féretro por el Conservatorio, y al llegar al campo santo, los discípulos se disputaron el triste honor de llevar el ataud en hombros hasta la fria tierra en

que reposa. Fué, en suma, una manifestación de admiración y de profunda pena, digna del artista arrebatado á la enseñanza cuando podía haber prestado todavía muchos y eminentes servicios.

»Compta murió el 20 de Junio, Espín y Guillen el 24. El dolor se había agotado, se habian secado las lágrimas. No quedó ni una para el pobre Espín. Muerto súbitamente, sin ruido y en la oscuridad, lo enterraron friamente, sin pompa ni ostentación, como se entierra al comun de los mortales. Ni carro fúnebre lujoso, ni coronas, ni paso por el Conservatorio, ni acompañamiento lucido, ni discípulos ni nada. Todo, todo, se lo había llevado Compta cuatro dias antes.

»La agonía del perro Paco, el último ladrido de ese incomparable can que sintetizó una vez más, en pleno Madrid, la estupidez humana, conmovió profundamente á la coronada villa Los periódicos llenaron sus columnas con la relación de los hechos más culminantes de aquel cuadrúpedo ideal, relataron sus postreros instantes, confundiéronlo bajo el peso de sus elogios, lanzaron á los cuatro vientos de la celebridad su imperecedero nombre. No hubiese hecho más por un compañero amado é inolvidable.

»Y cuando murió Espin y Guillen, cuando murió el fundador del primer periódico musical de España, el amigo de Larra, de Vega de Espronceda, y de Zorrilla, el fogoso y entusiasta adalid de nuestras glorias musicales, cuando murió, en fin, el artista que, relegado al olvido más completo, pedía consuelo y fuerzas al periodismo, escribiendo sin tregua ni descanso artículos, sueltos, revistas y miceláneas, emborronador de cuartillas imperturbable á quien no detenian ni la falta de cultura literaria, ni el desaliño del estilo, ni las imposiciones dictatoriales de la prensa, ni la retribución negativa del trabajo, no tuvo una sola manifestación que indicara siquiera discretamente, modestamente, por el buen parecer, que la prensa habia perdido un hijo, que nosotros habíamos perdido un hermano. En cuanto á los músicos, á los compañeros del arte del autor de *Padilla*, esos en su gran mayoria, juzgaron completamente inutil dedicar un pequeño recuerdo al compositor desgraciado que, solo por esta cualidad, merecia alguna consideración.

»Al censurar amargamente el deplorable abandono en que la prensa y los músicos parecen haber sumido la memoria del periodista y del compositor, no vaya á creerse que trato de erigir una estátua á esas dos entidades que la falta de cultura de Espin, dejó mal caracterizadas. Como compositor dramático, no hay juicio posible tratándose de un artista á quien el extraño resultado del primer acto de *Padilla* redujo voluntariamente al silencio.

»Digo extraño resultado, porque el éxito entusiasta que aquel fragmento alcanzó, hacia prever una pronta y brillante ejecución de la ópera entera, y ya se sabe que *Padilla ó el asedio de Medina* no llegó á representarse, ni jamás volvió á acordarse nadie de la ópera. Es necesario ser autor de alguna obra, para comprender, la terrible amargura que esta decepción inesperada debió causar á Espín. Era terco, lo confesaba él mismo; dióse palabra de no entregar al público ninguna ópera mientras no se pusiera en escena *El asedio de Medina* y la cumplió estrictamente.

»¿Revela este rasgo á un verdadero artista? No ciertamente; el deseo de producir y de imponerse salvando obstáculos y venciendo voluntades contrarias ha caracterizado siempre á las grandes inteligencias. La lucha es una necesidad para el génio, las dificultades son un aguijon que lejos de desalentarlo, lo estimulan y enardecen. Pero génio, Espin no lo era y se dejó anonadar por el primer desengaño que le salió al encuentro La nueva generación se le sobrepuso en seguida y quedó inerte, sin importancia, sin vida, insignificante jalon perdido en el desierto de nuestra música nacional.

»Como periodista, fundó *La Iberia Musical*; hé aquí su obra. En la parte literaria, Zorrilla, Romero Larrañaga, Teodoro Guerrero y otros ingénios valiosos, lucieron el ardor y el entusiasmo desbordado de las primeras armas. En la parte de crítica musical, Espin y Soriano Fuertes, entregaron toda su actividad y toda

su inteligencia Ninguno de los dos era literato; Soriano Fuertes escribia mal, Espin y Guillen peor, pero no importa. Crearon el periódico musical, dieron á conocer á nuestros maestros y á nuestros cantantes, á los maestros y á los cantantes mas célebres del extrangero, criticaron las obras, emprendieron polémicas, hicieron ruido y ese ruido despertó á los que dormian, á los que no sabian que la ópera italiana, era algo menos que un dogma, á los que ignoraban que habíamos tenido música y hasta músicos en tiempos mejores.

»Mal escrito en su parte doctrinal ampuloso y desaliñado en los juicios de crítica corriente, descarado, inculto y brutal, muchas veces en la polémica, *La Iberia Musical*, valia sin embargo, más, mucho más, que los periódicos que, animados por su ejemplo, nacieron después y más, mucho más, que la generalidad de los que hoy se publican en España.

»Y es que aquel modesto pedazo de oscuro papel tenia un alma, aspiraba á un fin, perseguia un ideal artístico. La industria habia quedado descartada, nadie se acordaba de ella. Y repartieron música y repartieron grabados y organizaron conciertos, con el objeto de que el clamoreo se extendiese y la idea de la música española se propagara en el seno de aquella sociedad artisticamente corrumpida.

»Si un capricho de Espin y Gillen no hubiera suprimido *ab irato* el periódico, con ir muy lejos, como fué, hubiera ido aún mucho más allá Al volver de Bolonia Espin, *La Iberia Musical*, se habia torcido un tanto; en vez de encauzarla nuevamente, montó en cólera y enterró el semanario con aquella violencia de carácter que tanto ¡ay! habia de modificarse más tarde. Y se retiró arruinado y satisfecho para entrar en esa larga carrera de privaciones y soledad que le ha llevado á morir abandonado, sin un pesar, sin una lágrima en el mundo del arte, sin un admirador, sin un discípulo, sin un amigo quizás ¡Pobre Espin!

»Séame permitido rendir este tributo á su desgracia. Como compositor es, en nuestra historia, una cantidad insignificante, casi negativa; como periodista y literato careció de dotes para alcanzar una personalidad bajo ninguno de los dos aspectos; pero su buena fé, su entusiasmo y su rectitud, en aquellos tiempos de grandes desdichas artísticas, le impulsaron á una obra que hará imperecedero su nombre. Y no hay ninguna exageración en este elogio La prensa es inmortal y la prensa de mañana vengará á Espin y Guillen, de las injusticias de la prensa de hoy. Nosotros todos que vivimos en el periodismo musical somos hijos de Espin y Guillen, debemos á él nuestra existencia y tenemos el deber de honrar su memoria.

»Ultimamente se ocupaba, segun me dijo, en escribir un libro *Memorias musicales de un setenton*, que debia abrazar la época comprendida desde 1832 hasta el día y presentar al maestro en las vicisitudes de su larga y oscurecida carrera. ¿Se publicará este libro? Lo dudo; tengo motivos para creer que fuese más bien un proyecto que una obra en vias de realización. ¡Quien sabe si el desdichado pensaba en sus *Memorias*, previendo que no se haria ninguna de su vida y sus trabajos! Esta que aquí le dedico es un tributo de consideración y respeto al entusiasmo artístico y á la desgracia, al par que leve muestra de afecto y simpatia al hombre bueno y al cariñoso amigo.»

Espín y Perez de Colbrand (Joaquín)

Hijo de D. Joaquín Espín y Guillen, nació en Madrid el día 8 de Abril de 1837. Recibió la primera educación musical de su señor padre. El año 1857 marchó á París para perfeccionarse en el arte, tomando lecciones de M. M. Bazin y Auber, alcanzando al terminar sus estudios un premio en la clase de composición. De regreso á Madrid escribió una *Sinfonía* que dedicó á Doña Isabel II y de cuya audición en el Teatro Real hizo muchos elogios la prensa.

En el año 1868 pasó á Milán en compañía de su hermana Doña Julia, renombrada cantante que al poco tiempo de estar en Italia fué contratada como *prima donna* del teatro de la Scala.

De esta época data la reputación del maestro concertador y director

de orquesta Espín, que fué contratado en varios teatros de Italia, Rusia, Francia y España, habiéndose hecho aplaudir durante la temporada 1877-1878 del Teatro-Real de Madrid en la cual figuró como director junto con los maestros Skoczdopole y Vazquez.

En el año de 1873 contrajo matrimonio con la hija del célebre barítono Grazziani, y volvió á Madrid al lado de su querido padre trabajando sin cesar, ya en obras que desgraciadamente no han sido publicadas ó bien en la dirección de compañías italianas de provincias y del teatro Real de Madrid.

De vuelta de un viaje á Santander fué atacado en Junio de 1879 de unas calenturas malignas que en breves dias le llevaron al sepulcro (10 de Julio del año citado).

Espín y Perez de Colbrand (Julia)

Hija del maestro Espín y Guillen, nació en Madrid. En 1867 interpretó con aplauso en la Scala de Milán la ópera *Duranda*, del maestro Bazzini, habiendo sido contratada despues en diversos teatros de Rusia, entre otros en Nijni-Novogorod.

Espinar (Fray Valentin)

Monje jerónimo, oriundo de Segovia. Fué notable iluminador de libros de atril.

Espinel (Vicente)

El conspícuo literato Juan Pérez de Guzman es el que mejor ha ahondado hasta ahora en el estudio biográfico y bibliográfico del gran maestro Vicente Espinel. Merece trasladarse en el presente DICCIONARIO toda la parte biográfica de dicho estudio que el lector podrá consultar íntegra en la edición de la *Vida del Escudero Marcos de Obregón por el maestro Vicente Espinel*, ilustración de José Luis Pellicer, grabados en boj por Páris, Martin, Carretero y Pannemaker y en zinc por Verdaguer (Barcelona—Biblioteca *Arte y Letras*, 1881.)

. . . . . .

. . . . . .

No puedo hacer aquí *in extenso* el trabajo documental que reservo para más propicias circuntancias: permítaseme, sin embargo, diseñar un simple bosquejo de la vida del maestro *Vicente Espinel* sobre la fé de mis investigaciones de veinte años y de los documentos reunidos por mi constancia y diligencia. El nombre del lugar de su nacimiento, Ronda, él lo acreditó en las portadas de sus libros, en las *canciones á su patria* y en las referencias directas del *Obregon* á su persona. En el libro II de bautismos de la parroquial de Santa Cecilia, al fóleo 36 vuelto, consta la fé de su bautismo en 28 de diciembre de 1550, siendo sus padres Francisco Gómez y Juana Martin. Jacinto Espinel Adorno en *El premio de la constancia ó pastores de Sierra Bermeja*, testifica que esta fué de familia de conquistadores. El mismo *Vicente Espinel* hace al primero oriundo de las montañas de las Asturias de Santillana, y añade que aunque con alguna hacienda la perdió en negocios infortunados. También dice él mismo que su primera instrucción la recibió en Ronda, en las aulas del bachiller de la gramática Juan Cansino, el cual le enseñó á traducir no mal un epígrama latino y á componer otro, y con esto, un poco de música y saber callar, ya estuvo dispuesto en las primeras mocedades para que su padre, tratando de sacar fruto del talento que precozmente revelara, pusiérale al cinto una espada de Bilbao, en la maleta un ferreruelo de ventidoceno de veinte ducados, y con su bendición y lo que pudo, que no debió de ser mucho, enviárale con un arriero á Salamanca, donde se hiciera famoso en los estudios. La salida de *Espinel* de Ronda para la Universidad maestra coincidió con el segundo levantamiento de los moriscos de la sierra de Istan y los alistamientos y la leva de hombres, desde los 18 hasta los 30 años, que juntó para calmarlo el duque de Arcos, Don Rodrigo Ponce de Leon: de este deber solo estaban exentas las gentes de iglesia y los estudiantes.

La aparición del nuevo escolar en Salamanca la acreditan los libros de matrícula correspondientes á los cursos de 1570 á 1571 y de 1571 á 1572, en los cuales se registra inscrito en la facultad de Artes. Las notas que obtuviera se han perdido con los libros de pruebas en donde constasen. En los de grados no se encuentra su

nombre. En las inscripciones de matrículas se le nombra: *Vicente Martinez Espinel, natural de Ronda, diócesis de Málaga*. En el *Obregon* no se da ciertamente *Espinel* aires de opulento, ni aún de adelantado en sus estudios en la Universidad. Acerca de estos él mismo dice en el descanso XII de su primera relación:— «Yo confieso de mi, que la inquietud natural mia, junta con la poca ayuda que tuve, me quebraron las fuerzas de la voluntad, para trabajar tanto como fuera razon.» Respecto á los medios de su vida, añade en el mismo lugar:—«Estábamos despues de esto, «tres compañeros en el barrio de San «Vicente, tan abundantes de necesi«dad, que el menos desamparado de «las armas reales era yo, por ciertas «lecciones de cantar que yo daba; y «aún las daba, porque se pagaban «tan mal, que antes eran dadas que «pagadas, y aún dadas al diablo.» Aun así tuvo en 1572 que interrumpir los estudios, á consecuencia de haber cerrado y dispersado la Universidad el corregidor D. Enrique de Bolaños, por los disturbios y encuentros de estudiantes que promovieron los bandos formados á causa de la prisión y proceso del sabio maestro Fray Luis de Leon. Tenia á la sazon *Espinel* veintidos años, y emprendió *á la apostólica*, como él mismo dice, aquella peregrinación hácia Ronda, su patria, visitando y deteniéndose en Madrid y en Toledo, recibiendo en Ciudad Real los regalos y socorros de la monja D.ª Ana Carrillo, señora muy principal de los Villaseñores de Múrcia y de los Maldonados de Salamanca, y tocando y descansando en varios lugares ricos de Andalucía.

Pocos meses despues de la llegada de *Espinel* al hogar paterno, unos parientes de estos, algo hacendados, Bartolomé Martinez Labrasola y Catalina Martinez, conyuges y la última hermana de Juana Martin, se resolvieron á fundar capellanía de una parte de sus bienes, «nombrando «por primer capellan á su sobrino «*Vicente Martinez Espinel*, hijo de «Francisco Gómez, porque es mance«bo virtuoso de buenos padres y con«fiamos de su persona y virtud que «la servirá muy bien,» segun textualmente reza la escritura de fundación, cuya copia tengo á la vista, y que fué otorgada ante el escribano público Juan Gil Acedo en 3 de Agosto de 1572. Consistian los bienes de esta fundación en unas casas que los Martinez Labrasolas poseian en Ronda, barrio del Mercadillo, arrabal de la Puente y calle de las Peñas, con expresion de ser once moradas lindando unas con otras y en unas viñas de cuatro aranzadas del pago del mismo Mercadillo, *cerca de la torrecilla de la dehesa*. Tenian estos bienes un gravámen censual de 30,000 maravedis de principal en favor de D. Pedro Ponce de Leon, de la casa ducal de Arcos, y despues de imponer al capellan ciertas obligaciones de su ministerio, se determinó el órden de la sucesión en ellos, debiendo recaer en el convento y religiosos de la Merced, cuando concluyeran estos llamamientos, como en efecto se acabaron en 1666. Influyó en 1572 en todas estas disposiciones un religioso de la redención de cautivos, montañés de orígen, como el padre de *Espinel*, hombre en su siglo de sumos respetos así por sus grandes dotes personales, como por su mucho influjo y el de sus parientes en la córte de Felipe II y que frecuentemente hacia largas residencias en el convento de Ronda, situado á la sazon en el lugar aún llamado *la cruz de S. Jorge*, bien próximo por cierto á las moradas en donde *Espinel* debió nacer y su familia habitar. Llamábase este religioso Fray Rodrigo de Arce, y *Espinel* en sus *Rimas* le dedicó luego una de sus más bellas canciones. En las redenciones de Africa tenia una inmensa reputacion y á Ronda trajo convertido desde Argel al hijo de Bocazan-bey, que tomó en la pila el nombre de don Diego de Arce, y que disfrutó de por vida una pensión que le señaló el rey Felipe II, segun refieren Fray Alonso Remon y Bernardo de Vargas, cronistas de la órden á que Fray Rodrigo perteneció.

Tal vez el favor de este, colmó de valiosas recomendaciones á *Espinel*, en su segunda expedición á Salamanca. Aunque el poeta declara que esta vez pasó tres ó cuatro años (solo fueron dos) en esta ciudad, y de que se le dió una plaza en los verdes de San Pelayo, hallándose de escolares en

este colegio el que luego fué obispo de Valladolid, D. Juan Vigil de Quiñones y el consejero de la Inquisición D. Juan de Llanos y Valdes, la circunstancia de no aparecer más el nombre del poeta ni en las matrículas de la Universidad ni en los registros de S. Pelayo, hace sospechar sobre la condición de *la plaza* que en este colegio se le dió, de seguro más humilde que la posesión de una beca. Sin embargo, si hemos de creer á Lope de Vega en el *Papel sobre la nueva poesía*, de esta época datan las relaciones de amistad y compañerismo que *Espinel* mantuvo toda su vida con el marques de Tarifa, primogénito del duque de Alcalá de los Gazules, con otros títulos y grandes, como los Alba y los Girones, con Pedro de Padilla, caballero del hábito de Santiago, con Luis Galvez de Montalvo, que lo era de la órden de San Juan de Jerusalen, con D. Luis de Vargas Manrique, con los Argensolas, con Pedro Liñan de Riaza, con Pedro Lainez, con Marco Antonio de la Vega, con el doctor Garay y últimamente con el joven D. Luis de Góngora y Argote, recien llegado de Córdoba. De estos, los que no presumian de caballeros, teníanse por hidalgos de renta y caudal, aunque estudiantes y poetas todos. ¿Fué que con ellos solamente lo introdujo su superioridad en la poesía, ó su habilidad, que Lope llamó repetidas veces *única*, en la música y el canto? Estas facultades le abrieron la casa de doña Agustina de Torres, en la cual, segun Lopez Maldonado, en la *Elegía de su muerte*, se reunian los más famosos músicos de la ciudad, el gran Matute, el celebrado Lara, el divino Julio, Castilla y otros.

V

La ambicion y el amor sacáronle de Salamanca á vida más activa. Por órden del rey Felipe II formábase en el Otoño de 1574, armada de más de trescientas velas y veinte mil hombres en el puerto de Santander. Por capitan general de ella iba el más intrépido marino que á la sazon tenia España, Pero Menendez de Aviles, el famoso adelantado de la Florida Su mision permanecia secreta y reservada; bien que todo el mundo creyera fuese la primera *invencible* de Felipe II, contra Isabel de Inglaterra. Era el almirante D. Diego Maldonado, caballero de bonísimo gusto, de los de esta casa en Salamanca y algo pariente de linda moza que acaso á la sazon *Espinel* platónicamente cortejaba. Por todos estos merecimientos dióse al novel estudiante alferez la bandera del segundo capitan. Mas aquella escuadra portentosa no llegó á cumplir su destino. La peste la asedió en el mismo puerto, destruyéndola sus hombres, y entre otros cabos que murieron, hizo la muerte presa tambien del bizarro caudillo que habia de mandarla. Un viento de dispersión sopló por los escasos restos de los que habian quedado y *Espinel*, aunque convaleciente de unas fiebres malignas, cedió á la inquieta condición de su carácter, no tomando la vuelta hácia Salamanca, sino escapando por Laredo y Portugalete á la capital de Vizcaya; desde Bilbao á Vitoria, donde lo hospedó y mimó, un gran caballero y amigo suyo, Don Felipe de Lezcano, desde Alava á Navarra, por visitar al condestable de la casa de Alba, de la cual ya comenzaba á recibir protección; de allí á Zaragoza, donde le obsequiaron los Argensolas y otros ingenios amigos, durante su larga estancia en la capital de Aragon, y despues de haber trafagado toda la Rioja y visitado á Búrgos, vino á recaer en Valladolid y en el escuderaje del egregio conde de Lemos, D. Pedro de Castro, gran amigo de la gente alegre de bizarro ingenio.

Cerca de cuatro años consumiéronse en esta vida, que á aquel robusto amparo tal vez se hubiera prolongado, sin la ocasión de la infortunada empresa del rey D. Sebastián de Portugal, á Africa, á donde fueron 5000 españoles en las 50 galeras con que le auxilió el rey Felipe II, á quien Lemos á su llamamiento acudió presuroso para servirle. »Víneme de »Valladolid á Madrid, dice el mismo »*Espinel*, y siguiendo la variedad de »mi condición y la opinion de todos, »fuime á Sevilla con intención de »pasar á Italia, ya que no pudiese »llegar á tiempo de embarcarme para »Africa.» En efecto, no llegó; quedóse en Sevilla al abrigo de ilustres

camaradas, y en el largo año que residió en la ciudad del Guadalquivir hizo de su vida una continua tempestad de desvanecimientos juveniles. Arrastró su musa por el lodo de la obscenidad y del sarcasmo; su vivo ingenio y sus músicas habilidades disipáronse entre los lupanares de Baco y Vénus; púsose espada al flanco; echóla de valiente; suscitó pendencias; anduvo á cuchilladas y al ojo de la justicia y, como él mismo dice, comenzó á alear más de lo que le estaba bien, y aún tanto que el marqués de la Algaba, D. Luis de Guzman, que le amparaba, llegó á mostrarse reacio en su refugio, viéndole empeñado en tales causas que tuvo que tomar sagrado tal vez para evitar mayores inconsideraciones. No por eso faltáronle amigos: por tal se le declaró un jóven príncipe, tan gallardo de presencia, como amable de carácter, que vino por aquel tiempo á Sevilla á visitar á su tio el arzobispo D. Cristóbal de Rojas y Sandoval: llamábase él D. Francisco Gomez de Sandoval: llevaba por título el de marqués de Dénia y estaba destinado á representar en la política y el gobierno de España el papel más importante, bajo el de Duque de Lerma, con el que reconoce la historia al poderoso valido del rey Felipe III. Influia en la borrascosa conducta de *Espinel* por aquel tiempo la fiebre del despecho á causa del desengaño sufrido en aquellos amores puros juveniles, risueños que comenzara en Salamanca, y Dénia descendió á mitigar aquel violento estado, favoreciendo á *Espinel* en sus necesidades y allanándole los obstáculos para alejarle del lugar de los combates de su espíritu, haciendo descubrir ante su mente aventurera los poéticos horizontes de Italia, sonrosados con la compañía y el favor inmediato del Duque de Medina-Sidonia, D. Alonso Perez de Guzman, á quien acababa de darse el gobierno de Milán, para donde él ya disponia el envío de ajuares y criados en un galeon *arragocés* (1), que se hacia á la vela para el golfo de Génova.

Surge, durante esta navegación, una cuestion histórica, que hasta ahora ningun biógrafo se ha atrevido á abordar para darle una explicación definitiva. *Espinel*, refiriendo los azares de aquel viaje, dice que habiéndose refugiado el galeon á la isla Cabrera y habiendo saltado alguna gente á tierra en busca de agua, fué con otros sorprendido por unos piratas africanos que los llevaron cautivos á Argel: narra luego prolijamente la vida y las vicisitudes del cautiverio y por último, despues de mil lances novelescos la manera como preso el galeon de su amo cerca de las aguas de Mallorca por las galeras de Génova que gobernaba el Sr. Marcelo Doria, fué primero maltratado teniéndole por renegado tambien, luego reconocido por Francisco de la Peña, uno de los músicos de á bordo, presentado al general más tarde y remediado y conducido á Génova, á casa del embajador Julio Espínola, que él habia tratado como amigo en Valladolid, y que juntamente con Marcelo Doria, le proveyó de dinero y cabalgadura para que se trasladase á Milan. O hay que aceptar como cierto en el *Marcos de Obregon* este episodio auto-biográfico de *Espinel*, ó hay que negarlos todos. En ninguno el autor pone entre él y el lector mayor número de testimonios vivos: él cita las personas con abundancia, y es uno de los pasajes en que casi descubre que el nombre de *Marcos de Obregon*, adoptado para el protagonista de su obra, no es sino el pseudónimo bajo el que oculta el suyo verdadero. La glosa de las octavas cantadas á bordo y á cuya música suspiró, son de las más conocidas de sus canciones; él dice ademas: cantaron *unas octavas mias*. Peña lo denunció despues al general como *autor de la letra y de la sonata*. Y cuando el general le preguntó: *¿Como os llamais?* y él le respondió: *Marcos de Obregon;* Peña se apresuró á rectificar diciendo:—*Fulano* (es decir *Espinel) es su verdadero nombre, que por venir tan mal parado debe de disfrazarlo.*

Cotejando los hechos en que *Espinel* refiere haber intervenido con las fechas de estos acontecimientos históricos, preciso es confesar que existe una perfecta, absoluta correspondencia sin que jamás se le sorprenda en

(1) De Ragusa.

el menor desliz: de modo que lo que narra lo cuenta, no como el contemporáneo que recuerda lo que ha oido, sino como el testigo que tiene presente y muy presente hasta el menor detalle de lo que ha visto. A fines de 1578, en efecto, desembarcó en Génova; por Alejandría de la Palla, de donde era gobernador D. Rodrigo de Toledo, pasó á Milán, donde esta vez no se detuvo, continuando su marcha á Flandes y yendo á parar al ejército que mandado por Alejandro Farnesio príncipe de Parma, desde la muerte de D. Juan de Austria, disponíase á dar el asalto general de Maestrich, uno de los hechos de armas mas grandiosos de aquella época militar. Allí encontró á D. Hernando de Toledo, *el tio*, y á D. Pedro de Toledo, marqués de Villafranca, en quienes como en todos los de la casa de Alba, la amistad á *Espinel* era cosa como del hogar ó de la sangre; allí al ingénuo caballero D. Alonso Martinez de Leiva, á quien el mar de Irlanda en 1588 abrió la tumba, al más dulce prodigio de las musas; allí por último á aquel bizarro príncipe Octavio de Gonzaga, casado con D.ª Sicilia de Médicis, en cuya morada en Milán y Mántua el poeta de Ronda, habria de hallar luego la hospitalidad más noble y la protección más espléndida. Con solo repasar el libro de las *Rimas*, se viene en conocimiento de lo que fueron estos príncipes para *Espinel*. A D. Hernando de Toledo, el tio, dedicada está aquella *Egloga* sublime, resumen de la historia de sus amores con D.ª Antonia de Calatayud (1), en Salamanca y Sevilla; en las dos *Canciones* á los jóvenes consortes Gonzaga y Médicis, de la casa ducal de Mantua, se espresa la abundante felicidad que aquellos ilustres magnates derramaron con su favor en el alma de *Espinel*. Desde la rendida fortaleza del Brabante el poeta siguió á Octavio de Gonzaga en la vuelta para Milán, y aquí el generoso príncipe, con ocasión de la muerte y los funerales de la Reina D.ª Ana de Austria, que en la capital de Lombardia se lloró con soberbias exequias, colmóle de honor, haciendo que á *Espinel* se le desígnase para las leyendas en verso castellano y latino, que habian de adornar el túmulo levantado en la incomparable catedral para la fúnebre solemnidad en que él mismo celebró despues haber oido la palabra inspirada del santo arzobispo, Cárlos Borromeo, en el elogio póstumo de tal reina Tambien los versos castellanos que entonces *Espinel* compuso forman parte de sus *Rimas* desde el fólio 100 al 103.

Aunque en los tres años, próximamente, que residió el poeta en Lombardía, quéjase de no haber disfrutado salud, ni de haber hecho en ellos cosa alguna literaria de importancia «por lo poco que entre soldados »se ejecutan los actos del ingenio,» casi todas las composiciones que escogió después para coleccionarlas, fueron escritas en Italia. Concurriendo allí diversas naciones de franceses, alemanes, italianos y españoles, él mismo confiesa que hubo de escoger el latin para entenderse. Por último, en el Descanso V. de la Relación III, dice que en Milán concurria á casa de D. Antonio de Londoño, presidente de aquel magistrado (2), muy sabio en las artes filarmónicas, en cuya morada habia siempre junta así de excelentísimos músicos, como de voces y habilidades, donde se hacia mencion de todos los hombres eminentes de la facultad. «Tañian, añade *Espinel*, vihuelas de arco con grande destreza, tecla, arpa, vihuela de mano por excelentísimos varones en toda clase de instrumentos.» Todo esto revela que la permanencia de *Vicente Espinel* en Italia, lejos de ser perdida, fuéle muy provechosa, pues allí pudo perfeccionarse y perfeccionó de hecho sus facultades, como se notará más adelante, cuando en ellas veámosle encontrar el más sólido refugio de su vida. No dejó de luchar, sobre todo con la escasez, que fué el torcedor perpétuo de sus gustos mientras vivió; y en su propio testamento, hecho cerca de medio siglo más tarde, todavía debia acordarse de los apuros

(1) Su verdadero nombre era D.ª Antonia Maldonado y Calatayud; era de los Maldonados de Salamanca y casó en Ocaña con D. Rodrigo de Céspedes, el mayor de los hijos del capitan Alonso de Céspedes, llamado «el bravo »

(2) En 1580, época á que *Espinel* se refiere, D. Antonio de Londoño, D. Pedro de Lunato D. Jorge Manrique formaban el «Consejo secreto de Milan».

que pasó en Milán, cuando dictaba al escribano Juan Serrano:—Item, declaro que debo en la ciudad de Milán en Lombardía, veinte ducados á un mercader que se llama Ludovico Mato de Recto, de un ferreruelo de gorgueran que me vendió habrá tiempo de treinta y seis años, los cuales quiero que se le paguen, y si fuese muerto á sus herederos, y caso que no los haya el señor Maestro Franco se los diga de misas para sus almas »

Cansado de la vida militar, puesta la vista en el porvenir y viéndose en el promedio de la vida sin puerto de salvación para la vejez, trató de regresar á España, más no sin visitar á Pavía, Turin, Venecia y otras ciudades italianas de gran fama. D. Hernando de Toledo, el tio, le tomó luego muy alegremente en Saona en sus galeras hata desembarcarle en Barcelona. Pasó á Madrid, donde muchos le conocieron en 1584 y á poco tomó la resolución de volver á Andalucia, decidido ya á echar la llave al ardor juvenil y á recogerse al amparo de aquella carrera en la que todavia le brindaba algun descanso la próvida fundación de 1572.

VI.

Todos los actos eficaces de la vida del hombre y del poeta comienzan desde esta época. De sus mal perjeñados apuntes y papeles, y del rico arsenal de su memoria, procuró entresacar aquellas obrillas líricas de la juventud, que formaban el bello ramillete del ingenio y del corazón en la risueña edad de sus alegres mocedades. Enviándolas á la censura de D. Alonso de Ercilla, que confesaba ser de los mejores versos líricos que él habia visto (1), desde la primera página declaró *Espinel* el objeto que se proponia al intentar publicarlos, con aquel soneto que le sirvió de introducción y es sin duda uno de los mejores que hay escritos en castellano.

Dice asi:

Estas son las reliquias, fuego y hielo,
Con que lloré y can é mi pena y gloria,
Que pudieran ¡oh España! la memoria
Levantar de tus hechos hasta el cielo.
Llevóme un juvenil, furioso vuelo
Por una senda de mi mal notoria,
Hasta que, puesto en medio de la historia,
Abrí la vista, y vi mi amargo duelo.
Mas retiréme á tiempo del funesto
Y estrecho paso, dó se llora y arde,
Y casi en medio de las llamas puesto:
Que aunque me llame la ocasión cobarde
Más vale, errando arrepentirse presto,
Que conocer los desengaños tarde.

Tal vez á su regreso de Italia, *Espinel* habia ya perdido sus padres en Ronda. Ello es que al volver á Andalucia, no se dirigió desde luego á la ciudad que le vió nacer, sino á Málaga, á echarse en brazos de su antiguo amigo y camarada D. Francisco Pacheco de Córdoba, que desde 1575 ocupaba la mitra de esta diócesis y desde Málaga, por la costa de Marbella, á la Sauceda de Ronda, en una de cuyas pequeñas poblaciones de la propiedad del duque de Arcos, Casares, á la orilla derecha del Guaiaro, residia aquel Pedro Ximenez de Espinel, hermano de Juana Martin, madre del poeta, de quien éste hace la descripción, presentándolo como el hombre perfecto de la filosofía natural en la sencillez de su trato, en la templanza de sus costumbres, en la prudencia de su consejo y en la modestia y rectitud de su sano discurso. Ciertamente aquellas dos visitas fueron para nuestro protagonista del mayor interes, pues por los hechos posteriores resulta como indudable que si con la primera se allanó el camino para su ingreso al sacerdocio, con la segunda debieron removerse cualesquiera clase de obstáculos que para el disfrute de la desamparada capellanía hubieran surgido desde 1572. No obstante, es de presumir que, conocidas sus intenciones en Ronda por las emulaciones y envidias que en el país natal levanta siempre toda capacidad que sabe elevarse sobre el nivel comun, se trató de suscitarle inconvenientes, cuyas asperezas *Espinel* procuró limar mediante aquella *Canción á su patria*, uno de los poemas más ardientes que brotaron de su lira, y en que humilde, modesto, postrado, pidió á su cuna nuevo amoroso regazo y á sus compatricios benevolencia y protección. Tambien se duda de que nunca las obtuviera, pues por aquel

(1) Esta censura lleva la fecha de 7 de Enero de 1587: las «Rimas» no se publicaron hasta 1591.

tiempo dirigió á su nuevo Mecenas, el obispo de Málaga, Pacheco de Córdoba, la enérgica *Epístola*, donde sin declinar nada de las licencias de su juventud, apostrofaba á sus enemigos y condenaba la ruindad de las pasiones que contra el concitaban, con el vigor y la elocuencia propias de su pluma varonil abandonada á los arrebatos de su altivo corazon. Hé aquí algunos de estos robustos tercetos:

Bien sé, que yendo la razon delante,
De virtuoso no merezco el nombre,
Mas que de docto y sabio un ignorante;
Bien sé que no soy ángel, sino un hombre,
Y no quizá de inclinación tan buena,
Que de Florencia y de Turin se asombre.
Tuve en la juventud, de abrojos llena,
Virtudes pocas, abundantes vicios,
Que me amenazan con ardiente pena.
De la templanza traspasé los quicios:
De Baco y Céres ocupé el regazo;
Y en Chipre hice alegres sacrificios.
De mal sufrido tuve mi pedazo;
Y al maldecir de la figura muda,
Levanté contra el cielo rostro y brazo.
Acostumbré, con libertad desnuda,
Decir mi parecer al más pintado,
En torpe estilo ó con razon aguda;
Algo fuí, maldiciente y confiado;
Juez severo; en alabar remiso;
A todos los extremos inclinado;
Tal vez Gorgonio fuí, tal vez Narciso;
Y para no cansaros ni cansarme,
Dejé el humor correr por donde quiso.
Yo lo confieso: pueden condenarme,
Por mi dicho, mejor que por mi dicha:
Que ni quiero, ni quieren perdonarme...

Tras esta confesión leal é ingénua, aunque valiente, el poeta revuelve, como quien de su superioridad tenia tan hecha la conciencia, contra sus detractores y así los apostrofa:

¿De que le sirve aquel andar compuesto,
Al virtuoso, trafagando el mundo,
A mil peligros y borrascas puesto;
Andar surcando el ancho mar profundo,
Seis dedos de la muerte, en pino y brea,
Sujeto al soplo de Eolo feribundo;
Atravesar de la biforme y fea
Scila y Caribdis el estrecho seno,
Por ver el monte dó llegar desea;
Si un torreznero, de malicias lleno,
Y de cecina y nabo el tosco pancho,
De ciencia falto y de virtud ajeno,
Se ha de poner repantigado y ancho,
A escudriñar las cosas reservadas,
En su estrecha pocilga y bajo rancho?
Oscuras sabandijas levantadas,
Del polvo de la paja y de la escoria,
De las putrefacciones engendradas!
¿Podreis meter la mar en una noria;
Tener el viento en un costal atado;
Cubrir el sol, privarnos de su gloria?
Ni más ni menos estará encerrado
En vuestro pecho aquel profundo abismo
De la virtud, á pocos reservado.
Entre la discrecion y el barbarismo,
¿Que parentesco dais? ¿Que descendencia,
Entre la ciencia y vuestro ingénio mismo?
Entre la necedad y la prudencia,
¿Que símbolos hallais: que á tanto llega;
De un atrevido pecho la insolencia?
¡Oh carcoma infernal! ¡oh envidia ciega,
Rabioso cáncer que en el alma imprime,
Gota coral que al corazon se pega!
Envidia es ocasión que no se estime,
Al virtuoso, y que le den de codo,
Y que, olvidado, á la pared se arrime.
Envidia es ocasión, en cierto modo,
Que no esté puesto en el lugar más alto,
Quien vos sabeis y sabe el mundo todo...

En medio de estas adversidades, tal vez inesperadas, *Espinel* completó sus estudios de moral en Ronda, y llegó de una en otra á todas las órdenes del sacerdocio en Málaga. Es lástima que en los archivos de aquella mitra el desórden y el saqueo hayan hecho total estrago de muchos papeles interesantes para la historia, pues contra la desaparición absoluta de todos los que conciernen al registro de órdenes de aquel tiempo han tenido que estrellarse los esfuerzos de mi querido hermano el licenciado D. Leonardo Perez de Guzman, mi colaborador asiduo con su inteligencia, su saber y sus recursos en las investigaciones sobre *Espinel*, y á quien yo dí el encargo de buscar el modo de puntualizar las fechas que á esta parte de la vida de nuestro protagonista corresponden. Este silencio de los documentos textuales, por fortuna no se prolonga; pues el Archivo general de Simancas, ya desde 1587, nos suministra nuevos instrumentos diplomáticos desde el primer cargo eclesiástico que desempeñó *Espinel*. Fué este un medio beneficio en Ronda, el cual hasta aquí se habia atribuido tambien el favor del obispo Pacheco, cuando este prelado se hallaba ya en posesion de la sede de Córdoba, estando vacante la de Málaga, como se advierte por el siguiente documento que traslado íntegro. Dice así:

A SU MAGESTAD

Del Dean y cabildo de la Yglesia de Malâga; 4 de Mayo 1587.

Nominacion de medio beneficio de Ronda, a VIZENTE SPINEL.

«Señor: en la yglesia de la çiudad «de Ronda está vaco vn medio bene«fiçio, por asçensión que dél hizo á «vn beneficio entero en la misma

«yglesia el bachiller Joan Reynaldos; «para el qual se pusieron edictos, y «de las personas que se oppusieron «al dicho beneficio se hizo exámen «de la çiençia, vida y costumbres y «limpieça, como V. Mag.d por sus «çédulas tiene ordenado y mandado, «y juntos en nuestro cabildo, sede «vacante, llamados para la elecçión «del dicho beneficio: *en el primer lu«gar*, por la mayor parte, salió nom«brado *Vicente Espinel* vezino de «dicha çiudad de Ronda: es clérigo «presuiteró, buen latino y buen can«tor de canto llano y de canto de ór«gano.—En el segundo lugar salió «nombrado, por la mayor parte de los «Capitulares, *Gonçalo Gil ginete*, be«nefiçiado del burgo, vezino asi mis«mo de la dicha çiudad de Ronda: «es clérigo, presuítero; dió buena «quenta de la gramática y de sa«cramentos; canta con buena voz. «—En el Terçero lugar salió nom«brado, por la mayor parte de «los Capitulares, *Bartolomé Ximenez*, «clérigo presuítero, vezino asimismo «de la dicha çiudad de Ronda y be«nefiçiado de Villaluenga: Tiene Tres «cursos de Cánones; canta mediana«mente.—Todos estos tres asi nom«brados Tienen buena opinion de «vida y costumbres y son limpios «christianos viejos. Vuestra Mages«tad hará merçéd á aquella su Ygle«sia que con breuedad se prouea este «beneficio por la falta que en ella ay «de ministros. Dios guarde la cathó«lica persona de Vuestra Magestad, «de Málaga á quatro de Mayo de 1587 «años.—*El licenciado D. Bartolomé «Abrio, dean.*—Su rúbrica.—*Diego «Fernandez, racionero.*—Su rúbrica. «—Por el Dean y Cabildo de la Santa «yglesia de Málaga, *Francisco Piñoso «Barrantes, secretario.*—Su rúbrica. «—Al márgen hay un decreto que «dice:—*Dese al primero.*—Hay una «rúbrica (1).»

Insoportable debió ser para *Espinel* la monótona vida de Ronda, bien que por aquel tiempo se hubieran calmado algo las tempestades que la envidia le levantó á su vuelta. Así al menos lo corroboran la *Epístola dedicatoria* de sus *Rimas* á su jóven alumno D. Antonio Alvarez de Beaumont y Toledo, duque de Alba y de Huéscar, su amigo y su Mecenas; otra *Epístola* que desde Granada escribió tambien á su no menos estrecho camarada D. Juan Tellez Giron, marques de Peñafiel, primogénito de Don Pedro Giron, tercer duque de Osuna, tan afecto á poetas como el anterior, y á quien Juan de la Cueva de Gazoza, Luis Barahona de Soto y otros ingenios, dedicaron obras inmortales. Por último, hay otra tercera carta de *Espinel* en tercetos al doctor Luis de Castilla, mayordomo del jóven duque de Alba, en el mismo sentido que las dirigidas á los dos mencionados egregios magnates. *Espinel* probablemente pasó á Granada á fines del año de 1589, con ánimo de tomar el grado de *bachiller en artes*, que desde entonces va junto á su nombre en algunos documentos públicos. En su *Epístola al marques de Peñafiel*, describe con minuciosidad pasmosa de brillantes detalles, el incendio de la casa de un polvorista en Granada, junto á la iglesia de San Pedro y S. Pablo, y cuyo fuego propagándose en breve, llevó su horrible estrago hasta el palacio árabe, cuyos destrozos reconoció en 18 de Febrero de 1590, de órden del alcaide de la Alhambra, D. Miguel Ponce de Leon, el aparejador de las obras reales del alcázar, Juan de Vega.

Todas estas tres cartas están llenas de desaliento y de tristeza, y sobre todo del hastío del suelo patrio. A Peñafiel *Espinel* le escribia:

La destemplanza de este invierno frio,
Y entre estos riscos el levante y cierzo
Encojerán al mas lozano brillo.
Estoy cual sapo ó soterrado escuerzo,
Cual el lagarto ó rígida culebra,
La cerviz corva, sin valor, ni esfuerzo.
Voy á escribir y el brazo se me quiebra:
Si quiero asir el hilo antiguo roto,
Tiembla la mano al enhilar la hebra.
Ya, gallardo marques, estoy remoto
De mi: que la inclemencia de este cielo,
Tiene el ingénio remontado y boto.
Dicen algunos que antes este suelo,
Por la estrañeza de estos altos riscos.
Dará ocasion bastante al dios de Delo.
¡Mirad que gusto ofreceran lentiscos,
Chaparros y torcidas cornicabras,
Entre enconosos, fieros basiliscos!
Que aqui todo el lenguaje y las palabras,
Es cochinos, bellota, ovejas, roña;
Cultivar huertas y ordeñar las cabras;
Si crece el pan; si el alcacel retoña;
Si Abbu-Hassen promete viento ó pluvia;
Y todo el resto es vértigo y ponzoña...

(1) «Archivo gral. de Simancas:» Patronato Eclesiástico. -leg. 21. —1.°

Entretanto, procurando mejorar de posición y habiendo quedado vacante en Sta. María la Mayor un beneficio de los enteros, por muerte del bachiller Alonso Gomez, su último poseedor, aspiró á él, presentándose en Coin á las oposiciones ante el obispo de Málaga, D. Garcia de Haro, que sucedió á su favorecedor Pacheco. A 4 de Agosto de 1591 se elevó la propuesta del prelado á la resolución del Rey. Ocupaba el primer lugar en la terna Alonso Dominguez, bachiller en cánones por Osuna y beneficiado de Marbella, el cual antes habia sido durante once años cura y vicario de Ronda. Otro beneficiado de Santa Cecilia, que tambien habia desempeñado los curatos de Júzcar, Farajan, Córtes y Jimera, y el del Espíritu Santo en la ciudad natal, Juan Perez, iba en el segundo, y en el tercero *Espinel*, sin mas títulos que el de bachiller en artes, el de su medio beneficio en la Iglesia de Sta. María, su conocimiento en el latín y en el contrapunto y su destreza en canto, *ansi llano, como de órgano*. Esta vez el bachiller Dominguez fué mas afortunado y *Espinel*, que acababa de publicar sus *Rimas*, no se detuvo desde Málaga hasta Madrid. No fué estéril su viaje Habia en Ronda un Hospital Real, llamado de Santa Barbara, fundado y dotado desde el tiempo de la reconquista por los señores Reyes Católicos D. Fernando y D.ª Isabel. Disfrutaba pingüe renta con los acrecentamientos que despues se le habian ido agregando, y tenia un capellan de nombramiento real y con consignacion no escasa para los ministerios espirituales. El licenciado Francisco Diaz Gil, habia sido el primero en este oficio que sirvió por espacio de mas de treinta años desde 1520, en que el emperador Cárlos V organizó aquella fundacion Sucedióle hasta edad muy avanzada el licenciado Pedro Diaz Cansino, y á su muerte, ocurrida en la primavera de 1591, la ciudad nombró capellan interino entretanto que S. M resolvia No se allanó á aprobar esto el obispo de Málaga, y en tal disputa *Espinel* presentándose en Madrid, obtuvo que en él se resolviese la cuestion. Mal sentó en la ciudad su nombramiento; pero él quiso salvar el conflicto, quedándose personalmente en Madrid á caza de pretensiones mas ventajosas y nombró para el Hospital Real de Ronda sustituto en el licenciado Gabriel Espinosa de los Mossos, beneficiado de la Mayor y Comisario del Santo Oficio. Desde entonces comenzó en Ronda una nueva y cruda guerra contra *Espinel*, de quien se pretendia nada menos que renunciara el cargo. En 12 de Enero de 1594 la ciudad elevó un papel al Rey, en el cual le exponia que el Hospital se hallaba abandonado, que el beneficiado *Vicente Espinel*, á quien dió el Rey su capellanía, «está en essa corte y «no la a ydo ni ba a servir, de que «a auido algunos ynconvenientes», y por último solicitaba mandase «al «dicho *Viçente Espinel* la baya a se«ruir, dentro de vn mes, donde no «que V. mag.d mande nombrar otro «capellan, pues no es justo que los «pobres padezcan por no querer y á «cabo de tanto tiempo.» Por cédula de S. M. mandóse á *Espinel* fuera á residir su destino; pero él halló medio de excusarlo presentando en 28 de Abril instancia acompañada de una informacion de médicos hecha ante el vicario de Madrid, Alonso Serrano, canónigo de Toledo, en la cual el doctor Maximiliano de Céspedes y el licenciado Baltasar de Leon declararon que á causa del mal de orina y carnosidad que *Espinel* padecia, á ponerse en camino sin curarse, quedaba su vida en peligro. A pesar de todo, no fue posible prolongar mucho tiempo este estado y al cabo, en la primavera de 1595, hizo el poeta su cuarta y última expedición á su patria.

¿Volvió verdaderamente en ella á los desenfrenos de su juventud? Fueron todo armas de enemistad y venganza contra él? En 1596 por gestiones de Ronda se le quitó el medio beneficio de Sta. María y luego se redactó en su daño una información sobre su vida y costumbres desarregladas que el corregigor de Ronda, Alonso de Espinosa Calderon, elevó al Rey en 24 de Octubre de 1597. Habiendo sido remitida de órden de Felipe II al vicario de aquella ciudad, se ha perdido este documento y no consta por lo tanto en la copiosa colección diplomática de Simancas Se-

ria curioso verlo. Lo que consta en cambio son ciertas cartas del corregidor citado y de la ciudad en pleno, fechas de 24 de Octubre de 1597 y de 18 y 27 de Enero de 1598, con las sentidas quejas que las produjeron. Espinosa Calderon acusó á Espinel de que con la renta del Hospital «lo «pasa muy bien, sin que en ninguna «cosa se ocupe en el servicio de V. «mag.d como fundador dél. ni en mu«chas cosas a questá obligado del «seruicio de dios, nuestro señor;... y »apurando al capellan lo haga, se «escusa con dezir no está obligado, «ni á otra cosa alguna, ni lo haze «mas de tirar la rrenta.» No tuvo efecto este aviso y entonces se escribió otro, en que se agravaban los cargos y se decia:—«a el presente «sirue el dicho ospital *Viçente Espi«nel*. Este capellan es hombre de ta«les costumbres, trato y manera de «bibir, que paresce por la ynforma«cion que va con esta por sus vicios «y culpas y excessos y neglixençias «y cobdiçia, conviene al seruiçio de «dios, nuestro señor y de Vuestra «mag.d que se sirua Vuestra mag.d «de mandar proueer rremedio, man«dando nombrar otro capellan qual «convenga, porque con rreprehencion «ni castigo entendemos no podrá auer «rremedio contra lo ques condiçion «propia y costumbres antiguas.» A esta representación, además de la del corregidor, acompañaban las firmas de los caballeros regidores Diego Ximenez Bustos, D. Bartolomé de Villalon, Rodrigo Espinosa de la Rua, Martin Gonzalez Gil, D. Gutierre de Escalante y D. Gaspar Vazquez de Mondragón. No obstante el castigo para *Espinel*, no debió ser muy duro, pues se satisfizo con nombrar un nuevo sustitnto, que lo fué hasta su muerte, en la persona del beneficiado José Ruiz Parra y en volverse él á la córte, á su vida brillante de las letras y del arte que profesaba.

VII

A 13 de Septiembre de aquel año de 1598, murió en el Escorial el rey Felipe II, y no fué antes llegar á Ronda la noticia, que disponer su vuelta á la corte el inquieto capellan de Santa Bárbara. Al principio de 1599 entró en Madrid, y para Mayo del mismo año, ya se le habia dado colocación permanente, en uno de los cargos que más podian halagar la idea que él mismo tenia de sus propias habilidades. La facultad y los conocimientos musicales de *Espinel*, y su invención de la quinta cuerda de la guitarra española, más bien han sido considerados hasta aquí, como adorno de su persona y perfección de su ingenio, que como progresos positivos en una profesión, que á él le valió en vida tanta dignidad como el sacerdocio. El papel que en el arte divino ha representado siempre la guitarra no ha sido por otra parte, el más adecuado para conceder importancia á los adelantos reflejados sobre este instrumento. Sin embargo en el acto I, escena 8.ª de la *Dorotea* hace Lope de Vega decir á Gerarda: —«A peso de oro avíades vos de com«prar un hombrón de hecho y de pelo «en pecho, que la desapasionase de «estos sonetos y de estas nuevas dé«cimas ó espinelas que se usan; per«dóneselo Dios á *Vicente Espinel*, que «nos trujo esta novedad y *las cinco «cuerdas de la guitarra con que ya se «van olvidando los instrumentos no«bles*.»

El doctor Cristóbal Suarez de Figueroa en su *Plaza universal de todas las ciencias* en 1615, llamó á *Espinel autor de las sonadas y cantar de sala*, al tratar de los tañedores insignes de guitarra, como Benavente, Palomares, Juan Blas de Castro y otros El portugués Nicolás Doyzi de Velazco, músico de S. M. y del Sr. Infante Cardenal D. Fernando, en su *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra* que publicó en 1630 en Nápoles, hallándose al servicio del virey duque de Medina de las Torres, dijo que en Italia, en Francia y las demas naciones llevaba la guitarra el nombre de *española*, desde que *Espinel*, á quien conoció en Madrid, la aumentó la quinta cuerda á que llamamos *prima*, con lo que quedó tan perfecta como el órgano, el clavicordio, el arpa, el laud ó la tiorba y aun más abundante que estos instrumentos. De la misma invención de *Espinel*, dedujo la perfección que la otorga el licenciado Gaspar Sanz en su *Instrucción de música sobre la guitarra española*, que publicó en 1674 en Zaragoza y

dedicó á D. Juan José de Austria, el bastardo de Felipe IV. El mismo Lope de Vega, apenas nombra una sola vez á *Espinel* en alguna de sus obras, y lo nombra en muchas, sin celebrar al músico tanto como al poeta. En su dedicatoria de *El caballero de Illescas*, dice á *Espinel* que el bello arte «no olvidará jamas en los «instrumentos el arte y dulzura de «vuesa merced.» En la dedicatoria de *La viuda valenciana*, á D.ª Marta de Nevares, haciendo encomios de las bellas prendas que adornaban á esta señora, dijo Lope de Vega tambien: «si toma en las manos un ins«trumento, á su divina voz é incom«parable destreza *el padre de la músi«ca, Vicente Espinel*, se suspendiera «atónito.» Que esta era opinión comun entre los contemporáneos, no es preciso acreditarlo con los pasajes del *Márcos de Obregon* que á ello se refieren: basta registrar los libros dogmáticos ó rituales de la música de aquel tiempo, y muchos son los que entre sus precedencias contienen la autorizada firma de *Espinel* en el catálogo de sus censuras. Sabido es que estas no se confiaban sino á personas competentes en lo que habian de examinar. Sirvan de ejemplo los *Tres cuerpos de música*, compuestos por Juan Gil de Esquivel Barahona, racionero y maestro de capilla de la catedral de Ciudad Rodrigo, los cuales son misas, magnificat, himnos, salmos y motetes y otras cosas tocantes al culto divino, todo conforme al rezo nuevo, que por mandado del Sr. D. Martin de Córdova, presidente del Consejo de la santa Cruzada, aprobó *Espinel* en Diciembre de 1611, hallando en ellos «muy apacible con«sonancia y gentil artificio y música «de muy buena casta así en lo práctico, como en lo teórico.»

Seria un error creer que *Espinel* no sacara el debido provecho de esta tan educada capacidad que poseia; así se le vió en 1599, salir de Madrid para Alcalá de Henares, en cuya Universidad se graduó aquel año de *Maestro en artes* y desde la régia academia, fundada por el cardenal Ximenez de Cisneros, dirigirse á la *Capilla del obispo de Plasencia*, cuyo protector D. Fadrique de Vargas Manrique, le tenia reservado una plaza de capellan con 30,000 mrs. anuales de emolumentos y 12,000 más como Maestro de la linda capilla de música de que estaba dotada aquella fundación y por enseñar á los seises. Nada más curioso que registrar en los libros de cuentas de aquel tiempo, las partidas otorgadas á *Espinel* por gastos de su ministerio en la capilla del obispo En el libro II de dichas cuentas, á la primera vista que por ellas se pasa en las de 1599, al fól. 29 vto. se tropieza con esta partida: «Item, dá por des«cargo (el capellan mayor licenciado «Alonso Hernández) 46 rs. que pagó «por un libro de las *Magníficas*, para «la dicha capilla, como pareció por «certificación del maestro de capilla «*Espinel*.»—En las de 1601, al fólio 45 vto. tambien se le aprobó al mayordomo y capellan, Juan de Arganda, el siguiente capítulo: «Item: se le «reciben y pasan en cuenta 3 rs. de «una mano de papel que dió al Maes«tro *Espinel* para los villancicos.» En la capilla del obispo, *Vicente Espinel* perseveró hasta el término de sus dias y aun que algunos meses antes de su muerte, ascendió por antigüedad al cargo de capellán mayor, que era el último grado de los que en ella se obtenian, nunca dejó el de maestro de la de música, pues todavia en las cuentas de 1622 y de 1623, se hallan capítulos como los siguientes:—1622—«Recíbense en cuenta al dicho ma«yordomo (Gabriel del Espinar) 8,000 «mrs. por tantos que pagó al maestro «*Espinel*, maestro de capilla, de su «salario de ocho meses.»—1623—«Mas se le pasan en cuenta al dicho «4,000 mrs. por tantos qua pagó al «maestro *Espinel*, maestro de capilla «del salario de cuatro meses.»—¿No son estas noticias tan auténticas, un solemne mentís contra los que hasta aquí han venido sosteniendo que, pobre é imbele pasó *Espinel* el resto de sus dias, recogido en el asilo eclesiástico de Sta. Catalina de los Donados, que no era sino un Hospicio? Pero con esta ligereza está sostenido en España por los hombres más serios y de reputación más voluminosa, todo lo que hasta aqui está escrito en materia de biografía y de historia.

La época más brillante de la vida de *Espinel*, es la que corre por todo este tiempo hasta el término de sus

dias. Cervantes le llamaba amigo: Lope de Vega maestro, como en nuestro siglo Espronceda, Ventura de la Vega, Pezuela, Pardo, Escosura, daban este mismo nombre al venerable Lista. Apenas habia solemnidad literaria que *Espinel* no graduara con su presencia, ni producción de ingenio de aquella edad que no se ufanara con su censura. Cuando al estilo de Italia se importaron á España las *Academias poéticas*, bajo la protección de los Príncipes y Grandes, la de Madrid y su protector D. Felix Arias Giron, de la casa condal de Puñonrostro, segun Lope de Vega en su *Laurel de Apolo*, laurearon con grande aplauso de señores é ingenios á *Vicente Espinel, único poeta latino y castellano de estos tiempos*. Fundóse en 1608 bajo la protección del duque de Lerma, el poderoso favorito de Felipe III, la *Esclavonia del Santísimo Sacramento*, que no era sino una gran comunidad de grandes y gentes de letras, parecida á lo que ahora es un partido político y en la que Lerma se apoyaba para sostenerse en el poder, y á ella fué la autoridad del nombre de *Vicente Espinel*, entre los de la flor de la aristocrácia de la sangre y de las letras por aquel tiempo. Se canonizó san Isidro, patron de Madrid, cuyo suceso fué un gran acto de la política de aquel tiempo, y á sus justas y certámenes llevó *Espinel* el óbolo de sus versos, no por la codicia del premio, sino por tributo de altos respetos. Toda Sevilla leyó en 1609 en manos de Rodrigo Caro una carta de Juan Melio de Sandoval en que le decia:—«El discurso de vuesa «merced sobre la definición de la poe«sía tiene el señor conde de Lemos «con noticia de su dueño, y ha pa«recido muy bien; como al maestro «*Vicente Espinel* la *Canción á las rui«nas de Itálica*, que yo se la mostré «en la calle Mayor de Madrid, y le«yéndola dijo, antes que le dijéramos «cuya era:—*Este es ingénio andaluz.* «—Díjele que sí y el nombre ¡Bien «puede vuesa merced creer es buena, «pues ha sido graduada por tan gran «censurante.»

No prodigó *Espinel* entonces, ni nunca, los elogios de su pluma, para las precedencias de libros, aunque tampoco por esto debe creerse fué tacaño de su ingénio en las aras de la amistad. El primer libro que en 1586 se autorizó con sus versos laudatorios, fué el *Cancionero* de Lopez Maldonado. Despues escribió en 1599 un epígrama latino para la primera edición del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. En 1599 también, habiendo hallado en Madrid un antiguo camarada de las mocedades de Sevilla, D. Antonio de Saavedra Guzmán, que á la sazón imprimia su *Peregrino Indiano*, dióle unos sonetos de alabanza. Con otra poesia para las precedencias del *Modo de pelear á la gineta*. obsequió en 1605 á D. Simon de Villalobos y Benavides, su amigo en Bélgica, y con otra, en 1610, al capitan Gaspar de Villagrá, que entonces publicó su *Historia de Nueva Méjico*. Favores idénticos hizo en 1616, 1619 y 1622 respectivamente, á Céspedes y Meneses para su *Español Gerardo*, al padre Fray Hernando Camargo, fraile agustino, para su *Muerte de Dios por vida del hombre* y Gabriel Perez de Barrio Angulo para el *Secretario de Señores*. Gabriel Laso de la Vega, cuando publicó en 1601 en Zaragoza los *Elogios en loor de los tres famosos varones D. Jaime de Aragon, D. Fernando Cortés y D. Alvaro de Bazan*, no pidió nuevas obras al resumen de *Espinel*, pero tomó de su poema titulado *Casa de la Memoria* los elogios que el poeta habia hecho de Bazán y Cortés Si el antequerano Pedro de Espinosa proyectaba sus *Flores de poetas ilustres de España*, tributario hacia á su casi paisano de su interesante *Antologia;* del mismo modo que Fray Diego de san José cuando en 1615 describió las fiestas á la beatificación de Santa Teresa de Jesús, y el licenciado D. Pedro de Herrera al celebrar la reedificación del Santo Sagrario de Toledo por el cardenal arzobispo Sandoval y Rojas, cuyas fiestas y regocijos se celebraron con tan espléndido aparato.

Lo mismo se solicitaban sus cénsuras y aprobaciones. El primero en reelamarlas era el mismo Lope de Vega. En 1615 apareció la *Sexta parte de sus Comedias* y *Espinel* en su aprobación un año antes, decia solamente que aquel libro era muy digno de imprimirse, para que todos gozaran

de sus excelentísimos versos y conceptos. Vino en 1617 la parte séptima, y aquí fué ya más expresivo, contestando puntualmente á los tres extremos que la censura debía abrazar — »Cuanto á lo primero, decia, no hallo »mal sonante, ni cosa que ofenda á la »religión y buenas costumbres. Cuan»to á lo segundo tienen lenguaje muy »cortesano, puro y honesto: las perso»nas guardan la propiedad del arte; »de manera que ni el señor se humilla »al modo inferior del criado, ni la »matrona á la condición de la sierva, »y todo con pensamientos y conceptos »ajustados á la materia de que se tra»ta. Cuanto á lo tercero, si pueden »imprimirse, digo, que si hay permi»sion y es lícito representarse con los »adornos, palabras y talle de una »mujer hermosa y de un galan bien »puesto y mejor hablado; ¿por qué »no lo será que cada uno en su rincon »pueda leerlas, donde solo el pensa»miento es el juez, sin los movimien»tos y acciones que alegran á los »oyentes? ¿Donde es más poderosa la »vista que el oido? *Signia irritant »animos demissa per aures: quam quae »sunt oculis subjecta fidelibus.*» Otra vez en 1617 volvió el Consejo Real á encomendarle el examen de la *Docena parte de las Comedias de Lope*, y otra vez el las elogiaba, en lugar de censurarlas, y escribia:—«y por»que en esta obra campea la elocuen»cia española y el vuelo grande de »la retórica y poesía de su insigne »autor, la cual va acompañada con »mucha erudición de lectura y varia, »es bién que se imprima, *para que »los venideros escritores tengan que »imitar y los presentes que aprender.*» Para poner cima á la opinión que *Espinel* tenia de Lope, hay que leer todavía la censura del primero á la *Décima quinta parte de las Comedias* del segundo, en 1620. Hé aquí las palabras de *Espinel*.—«Deleita y sus»pende, dice, con la elegancia, sua»vidad y pureza del verso; enseña y »regala con la abundancia de senten»cias morales; edifica con la honesti»dad y admira con la multitud *nunca »vista*. Es mi parecer, *y de toda la re»pública*, que será bien recibido que »se imprima esto *y cuanto de sus ma»nos saliere.*» De 1620 á 1622 todavía *Espinel* tuvo del Consejo la comisión de examinar cuatro partes más de estas comedias, desde la décima sexta á la décima nona inclusive. Y por si esto no fuera bastante, también en 1622 se le encargaron las de don Juan Ruiz de Alarcon, de las que aplaudió el gentil estilo y los conceptos honestos y agudos.

Otras obras de diversa índole antes y aun despues, hasta 1623, vinieron con este objeto á sus manos; más por no parecer cansado, solamente citaré la *Patrona de Madrid restituida*, poema de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, impreso en 1609; la misma *Historia de la Nueva Méjico* del capitan Gaspar de Villagrá, en 1610; *La Filomena* de Lope de Vega, de 1621; las *Prosas y versos del pastor de Cleonarda*, de Miguel Botello de Carvalho, y *El mejor príncipe Trajano Augusto* del licenciado don Francisco de Barreda, de 1622, y finalmente las *Novelas amorosas*, de José de Camerino, y las *Divinas y humanas flores*, de Faria y Sousa, de 1623. Ni es probable que sus dolencias, cada vez más agudas, por la gota que padecia, le dejaran ya en lo corto que le quedó de vida volver á emplearse en ningun género de tareas del ingenio, del juicio ó de la erudición. Céspedes y Meneses en la introducción á la *Fortuna varia del soldado Pindaro*, dice: «era el rigor del más airado »y proceloso invierno que vió nuestro »siglo en España, últimos y primeros »días de los años 1623 y 1624; memo»rias prodigiosas á la posterioridad, »pues nunca rodearon nuestra penín»sula tan continuas y perdurables »nieves.» Si la edad y los padecimientos no vencieran ya por esta época á *Espinel*, ellas bastaran para agotar la salud, en una naturaleza, toda fogosa, á quien dañaban extremadamente las humedades y los frios. *Espinel* no pudo resistir la crudeza de aquel invierno. Rodeado en su lecho de muerte por perennes amigos, el primero de febrero de 1624, otorgó su testamento ante Juan Serrano, hallándose presente el padre Fray Felipe de Madrigal, de la órden de Santo Domingo, Juan Ruiz Aragonés, Fancisco Sotomayor, Custodio Sohotes y Martin Lopez. Dejó por albaceas y testamentarios al maestro Franco Alonso, cura de San Andrés

y al licenciado Jerónimo Martinez, capellan de la capilla del obispo de Plasencia, de que *Espinel* era presidente. Instituyó su heredero á su sobrino Jacinto *Espinel* Adorno, que residia en Ronda. Entregóse después á los cuidados del alma, y el dia 4 del mismo mes de febrero de 1624 entregó al Criador su espíritu, en su habitación de la mencionada capilla, siendo enterrado el cuerpo en la bóveda de San Andrés, para cuya fábrica de sepultura consignó en el testamento cuatro ducados».

. . . . . .

. . . . . .

En las últimas octavas de su poema *Casa de la Memoria*, narra Espinel las glorias españolas en el arte de la música. He aquí para terminar las referidas octavas de la clásica y magnifica composición conocida de todos los amantes de las letras:

. . . . . .

Desta pieza salimos, y al momento,
Una armonía celestial se siente,
De un concertado, y regalado acento,
Que del divino, no era diferente:
De la música entré en el aposento,
Llevado del oido blandamente,
Do ví dos hombres de saber profundo,
Maestros mios, y de todo el mundo.
Fué *Francisco Guerrero*, en cuya suma
De artificio, y gallardo contrapunto,
Con los despojos de la eterna pluma,
Y el general supuesto todo junto,
No se sabe que en cuanto el tiempo suma,
Ninguno otro llegase al mismo punto,
Que si en la ciencia es mas que todos diestro,
Es tan grande cantor, como maestro.
Otro es *Navarro*, á quien con larga mano,
Concede el cielo espiritu divino,
Consonancia, artificio soberano,
Estilo nuevo, raro y peregrino,
Tal, que cualquier trabajo será en vano,
Del que seguir quisiere su camino,
Que es don particular del Cielo infuso,
Que no puede aprenderse con el uso.
Estaba el gran *çaualllos*, cuyas obras,
Dieron tal resplandor en toda España,
Junto á *Rodrigo Ordoñez*, cuyas sobras,
Bastan á enriquecer la gente estraña:
Tu (*Voluda*) que en nuevo estilo cobras,
Fama que eternamente te acompaña,
Junto al divino *Galvez*, cuya gala,
No es sujeto del suelo quien la iguala.
Fuera destos maestros volerosos,
Que en hombros la gran máquina tenian,
Habia otros supuestos muy famosos,
Que la música en usò disponian:
Unos en instrumentos milagrosos,
Otros, que en dulce canto suspendian,
Con voz airosa, al agua, al viento, al fuego,
Y aquel Reino guardaban en sosiego.
De un sujeto ví allí la effigie pura
Que aquel gran *Cabeçon*, va dando caza,
En el orden de tecla y compostura,
Sin eceder un punto de su traza,
El término, caudal, desenvoltura,
Y las divinas manos de *Peraza*,
Y el divino *Salinas* allí estaba,
A quien todo el colegio respetaba.
Castillo, puro y singular sujeto,
En competencia el instrumento afina,
En la disposición docto y discreto,
Mano, y composición alta y divina:
Bosque en la pluma, y ordenar perfeto,
De veloz mano izquierda peregrina,
Dulce, apacible, regalado y casto,
Y que al recibo ecede con el gasto.
Con voz suave, y con veloz garganta,
Pura, distinta, dulce, y claro pecho,
En regalado canto se levanta,
Primo, y el coro deja satisfecho:
En competencia suya *Antolin* canta,
Pretendiendo el assiento por derecho,
Mas *Martin de Herrera*, que es del alma,
Al uno ecede, al otro lleva palma.
Oyese un dulce canto de improviso,
Que como en coro de Angeles bajaba,
Del alto techo, cual del Paraiso,
Y abrirse un globo que pendiente estaba:
Descubre cuanta gloria el cielo quiso,
Al mundo dar, y cuanto el desseaba,
Discreción, hermosura, y valor tanto,
Que siendo sin igual, iguala al canto.
Doña *Francisca de Guzman* se via,
Sereno el rostro en movimientos graves,
Tener suspensa aquella compañia,
Con acentos dulcisimos suaves:
Con la voz y garganta suspendia,
Al escuadron de las cantoras aves,
El aire rompe y passa por el fuego,
Al Cielo llega y vuelve al suelo luego.
En la divina mano el instrumento,
Doña *Isabel Coello*, tiene y templa:
Oyelo el soberano coro atento,
Y la disposición y arte contempla.
La hermosura, el celestial talento,
Que al mas helado corazon destempla,
Garganta, habilidad, voz, consonancia,
Término, trato, estilo y elegancia.
Llegó Doña *Ana de Suaço* al coro,
De *Agustina de Torres*, prenda cara,
Y de voz y garganta abrió el tesoro,
Diestra, discreta, y una y otra rara.
Y guardando al passaje su decoro,
Los labios mueve sin mover la cara,
Mostró siguiendo tan discreta senda,
Ser de tal madre soberana prenda
Oyense de una y de otra parte, acentos
Destos sujetos y otros muchos juntos,
Gallardas voces, graves instrumentos,
Galás, passajes, quiebros, contrapuntos:
Lleva el compas en tales movimientos,
Guerrero, y forma regalados puntos,
De oir quedé suspenso y elevado,
De mis intentos y de mí olvidado.
Un grave sueño al punto me arrebata,
Y todo el resto en confusión me muestra,
Por castigar mi condición ingrata,
Y el gran descuido de la patria nuestra;
Mas ya que por mi culpa se dilata,
De sus ingenios descubrir la muestra,
Doy mi palabra de escribir el resto,
Otra vez que allá suba, y será presto (1).

(1) *Diversas rimas de Vicente Espinel Beneficiado de las Iglesias de Ronda*,... En Madrid, por Luis Sánchez.—Año M. D. X. C. I.—(En 8.º). El Privilegio Real, tiene la fecha de Madrid, 7 de Marzo de 1591.—La Taza—en Madrid 9 de Julio de 1591.—Pero la Aprobación de D. Alonso de Erzilla tiene la fecha 7

Tiénese por retrato auténtico de Vicente Espinel, el que poseia años atras en Ronda el licenciado D. Cándido Gonzalez y Campos «Como lienzo es bastante bueno—decia *El Avisador* del año 1872—pero se ignora quien lo pintó. De él ha sacado Don José Hoyos Vela, dos copias al óleo, no de mucho mérito, una por encargo del Casino de Ronda y otra para Don Leonardo Pérez de Guzman, de aquella población.»

Espinel y Moya (José)

Maestro primer director del Liceo de Granada desde la época de la creación de esta escuela (1876). Falleció poco tiempo después.

Espino (José Fidel)

Músico mayor. En el verano de 1880 obtuvo un premio en el certamen celebrado por el *Liceo Brigantino*, de La Coruña.

Espino é Iglesias (Felipe) A. C

Nació en Salamanca el 26 de Mayo de 1860. A los siete años ingresó como alumno en la escuela de San Eloy, bajo la dirección de D. Pedro Sanchez Ledesma, alcanzando notas de sobresaliente en las enseñanzas de solfeo y piano.

Para recompensar los méritos del joven alumno, la Junta de la escuela le concedió un premio especial, *Adicto á la escuela*, que le permitia tener voz en las juntas generales de los Consiliarios ó Socios de la misma.

Hijo de padres humildes, hubo necesidad de dar una función á su beneficio á fin de que, con sus productos, se trasladase á Madrid, y continuara allí sus conocimientos de piano y composición, para lo cual escribió una zarzuela titulada *Eva*, en la que mostró aptitudes para la composición.

El año de 1878 ingresó en el Conservatorio, y en dos años alcanzó el primer premio en piano. Continuó estudiando harmonía, fuga y composición con los maestros Serrano, Fernández Grajal y Arrieta. El año 1882, hallándose vacante la plaza de pensionado de número en Roma, hizo oposición alcanzando la referida plaza.

En la Academia de Roma estuvo un año, y allí compuso, como trabajos obligados, un acto de ópera, un *Motete* de estilo antiguo á voces solas, y otro de género moderno á grande orquesta. Remitidos estos trabajos á la Academia de San Fernando, el Jurado le otorgó un premio extraordinario de quinientas pesetas. Después pasó el joven pensionado á Nápoles, Turín, Génova, Milán, Florencia y Venecia, dedicándose en esta última ciudad á componer los trabajos del segundo año de la pensión consistentes en una *Misa* en *re* y un poema vocal é instrumental titulado *La fiesta del Redentor en Venecia*.

Residió durante tres años en Paris, y allí compuso, como trabajo de su último año de pensión, la ópera en tres actos titulada *Zahara*. Mas tarde pasó á Londres, y visitó también las principales capitales de Europa.

Entre sus obras figuran un *Ave verum;* un *Minuetto* en *re bemol;* un capricho, *Zambra Morisca,* para piano; una *Misa;* una gran *Marcha Triunfal*, que sirvió como obra de concurso para un certamen de bandas celebrado en Salamanca; una gran *overtura*, premiada en varias exposiciones, etc.

Organizó uno de los primeros orfeones fundados en Castilla la Vieja y una sociedad de conciertos. Es autor de una zarzuela, *El Mudo*, no representada todavia y de otras composiciones.

Los editores Pujol y C.ª, de Barcelona, publicaron las siguientes:

Minuetto en *re bemol*, para piano.
Zambra morisca, id.

El Sr. Zozaya editó la siguiente:

El ocaso, melodía, letra italiana y española, para piano y canto.

Ultimamente, á principios del año 1897 le fué otorgada, previa oposición, la plaza de Profesor de Música del Colegio de Sordo-Mudos, de Madrid.

Espino y Teisler (Casimiro)

Nació en Madrid el 20 Junio de 1845. Estudió violín, harmonía y composición en el Conservatorio de Música.

de Enero de 1587.—Las octavas copiadas, se hallan desde el fólio 46 vuelto al 48 vuelto, ambos inclusive).

Compuso entre otras obras:

1) *Overtura* en *sol menor*, titulada *Génio y Locura*.
2) Sinfonía, *Flora*.
3) Sinfonía, *El despertar de las Hadas*.
4) Sinfonía, *El espíritu del bosque*.
5) *El destierro del amor*, zarzuela en 2 actos, (en coloboración con el maestro Rubiol letra de J. M. Liern.
6) *¡Como esta la sociedad!* id. en 1 acto (en id. id.) letra de Javier de Burgos.
7) *En la calle de Toledo*, id. en 1 acto (en id. id.) letra del Sr. Barón de Cortes.
8) *Meterse en honduras*, id. en 1 acto (en id. id.) letra de F. Flores
9) *Política y Tauromaquia*, id. en 1 acto (en id. id.) letra de Javier de Burgos.
10) *¡Quién fuera libre!*, id. en 1 acto (en idem id.) letra de Jakson Veyan.
11) *Las amazonas*, polka militar para piano.
12) *D. Abdon y D. Senen*, polka para id.

Ha editado las ocho últimas obras el Sr. Zozaya de Madrid.

Espino fué nombrado director de orquesta de la Sociedad de Conciertos *Unión Artístico Musical*, desde el año 1883; cuyo cargo desempeñó hasta su fallecimiento, 6 Enero de 1888.

Espinosa (.....)

Conozco una tonadilla á *duo* titulada *La toma de Mahon*, de un autor de este apellido y escrita á fines del siglo pasado.

Espinosa (Antón de)

Capellan y cantor de la Reina Católica. En el Arch. general de Simancas *(Quitaciones de Casa Real, Leg. 67)* existe el original de un albalá fecha de 23 de Septiembre de 1475 concediendo á Anton de Espinosa, canónigo en la iglesia de Palencia una ración para su mantenimiento «e vestuario en cada un año veynte mill mrs.»

Espinosa (Cristobal de)

Cantor de la real capilla. La Reina escribe desde Madrid al Cab. de la Cat. de Toledo con fecha 3 de Junio de 1522, diciendo, «yo he sabido que en essa dicha sancta yglesia ha vacado agora una ración, la qual diz que se ha de proveer á cantor y porque christoval de Spinosa cantor de mi capilla real llevador de esta me ha mucho sernido y sirue y es persona abile y sufficiente para seruir la dicha ración; yo vos ruego y encargo le proveays della etc.

Espinosa (Francisco)

Natural de Toledo, maestro muy celebrado del siglo XVI. Perteneció á la Cap Sixtina segun se lee en las *Osservazioni* de Adami da Bolsena: «Francisco Spinosa, toletano, soprano, 4 Febbrajo, 1592.»

Espinosa (Fray Santos)

Organista y corista natural de Pesquera. Profesó en el convento de Domus Dei de Aguilera el día 7 de Mayo de 1784.

Espinosa (Juan de)

Como escritor didáctico era algo conocido pero no como compositor hasta que Barbieri nos dió á conocer las dos composiciones señaladas con los N.os de orden 5 y 136 de su *Cancionero de los siglos XV y XVI*.

La primera composición versa sobre el conocido villancico:

Enemiga le soy, madre,
A aquel caballero yo:
¡Mal enemiga le soy!

Y la segunda sobre la preciosa canción:

De vosotros he mancilla,
Ojos tristes,
Pues tanta gloria perdistes, etc.

De sus obras técnicas impresas se deduce que fué familiar del Gran Cardenal D. Pedro de Mendoza: que lo fué tambien, después, del Cardenal Arzobispo de Sevilla D. Diego Hurtado de Mendoza y, en fin, que en el año 1520 era Arcipreste de Santa Olalla y racionero de la Catedral de Toledo.

Adquirió en su tiempo gran notoriedad á consecuencia de la polémica que sostuvo con otro escritor didáctico, Capellán en la Catedral de Burgos, llamado Gonzalo Martinez de Bizcargui, quien publicó en el mismo Burgos, en los años de 1509 y 1511, un *Arte de canto llano, de contrapunto e canto de órgano*, libro en el cual hizo gala de un espíritu innovador, con relación á las leyes de *temperamento* y á otros puntos de la teoria musical de aquellos tiempos, repitiéndose en cierto modo la polémica promovida años antes en Bolonia por el insigne maestro español Bartolomé Ramos de Pareja.

El libro de Bizcargui, fué recibido

por los maestros de la facultad con tal favor, que en el mismo año de 1511 ya se hizo de él una edición furtiva y en el año siguiente fué reimpreso en Zaragoza.

Juan de Espinosa, embebido en las teorias de Boecio, Gaforio y el valenciano Guillermo de Podio, no pudo dejar pasar sin correctivo las que juzgaba erróneas del libro de Bizcargui y al efecto, dió á luz en Toledo el año 1514, un tomo en 4.° intitulado *Retractaciones de los errores y falsedades que escribió Gonzalo Martinez de Bizcargui*, libro en el cual se desató en improperios contra el Capellan burgalés, acusándole «de enseñar e poner en escripto *herejías* formales en Música, contradiciendo á Boecio..... é á todos cuantos autores antes dellos et en su tiempo han escripto desta mathemática, etc:» pero Martinez de Bizcargui no se mordió la lengua, y en una nueva edición de su tratado, hecha en 1515, contestó á Espinosa, aunque en lenguage mesurado y además hizo de la parte de réplica de dicho tratado edición especial en un pliego de impresión, del cual se tiraron mil ejemplares que circularon por toda España.

En 1517 publicó Bizcargui en Zaragoza otra edición de su obra con algunas *enmendaciones*, aunque insistiendo en los puntos principales de su teoría. Esto hubo de excitar y descomponer el ánimo de Espinosa, pués dió á la estampa en Toledo, á principios de Junio de 1520, un nuevo libro intitulado *Tractado de principios de música prática é theórica, sin dexar ninguna cosa atrás*, en el cual insultó ferozmente á Bizcargui, pero éste no hizo caso alguno de los insultos y guardó silencio, viéndose tan apoyado por la opinión publica, cual lo demuestran las varias ediciones que siguieron haciéndose de su tratado, prueba evidente de que el espíritu innovador de Ramos de Pareja y de su continuador progresivo iba extendiéndose entre los tratadistas españoles, apesar de la obcecada y rutinaria intransigencia de Espinosa, cuyas obras didácticas no debieron alcanzar gran éxito, cuando los ejemplares de ellas son hoy tan extremadamente raros y su doctrina tan olvidada.

Segun Barbieri «el Maestro Alonso de Villegas, autor del *Flos Sanctorum* regaló á la libreria del Cabildo de Toledo un ejemplar del tratado de música de Guillermo de Podio, impreso en Valencia, 1495, cuyo ejemplar dice que lo hubo de un tio suyo, llamado Jerónimo Gutierrez, Capellan Mozárabe y gran amigo de Juan de Espinosa, *ambos excelentes en música*. Asi dice una nota escrita en dicho ejemplar y firmada por el mismo Villegas con fecha 1589.»

Son curiosas las particularidades bibliográficas de los libros de Espinosa, que apunto á continuación:

1) *Joannis de Espinosa, Retractationes de los errores y falsedades que escribió Gonzalo Martínez de Bizcargui en su Arte de canto llano.....*

Empieza el Proemio: «muy reuerendo y illustre señor.»

Todo el tratado está dividido en capítulos de Gonzalo Martínez, y en retractaciones de Espinosa. En el primero dice: «En este primer capítulo no hay que retractar» *(Al fin)* Unus Deus vivit et regnat in sæcula sæculorum. Impr. Toleti, anno 1514, 15 Aprilis.

En la Bib. Colomb. se conserva este ejemplar, núm. 4,041.

2) *Tractado de principios de musica practica | e theorica sin dexar ninguna cosa atras: compuesto por el arcipreste de san | cta Olalla Joannes de Spinosa Racionero en la sancta yglesia de | Toledo: dirigido al muy reuerendo e muy magnifico señor el S | don Martin de Mendoça arcediano de Talauera e Gua | dalajara en la dicha sancta yglesia: hijo del illustrissimo | señor el S. Duque del Infantazgo* (Al fin) *Fué imprimida la presente obra con la industria y expensas del honrrado Ar | nao Guillen de brocar impressor de la imperial maiestad en la | muy noble y leal cibdad de Toledo, metropoli de to | da España. Acabo se en seis dias del mes | de Junio del año de la incarna | tion de nuestro señor | de MDXX | años. | Laus Deo.*

En 4.° letra gótica que consta de 35 hojas y una en blanco, sin fol. ni recl., sign. *a-e*, todas de 8 hojas menos la ultima que tiene 4.

Portada. Sobre el título el escudo de los Mendozas, uno y otro en rojo y negro. La hoja vuelta en blanco.

Dedicatoria—Introducción—Texto (LXIII caps., el último: *Retractación contra Bizcargui).*

Fol. cij, escudo del impresor y al pié el colofon

En la Dedicatoria dice: *Et reduxe quatro libros en escripto de los quales este es el primero.*

Las notas musicales son cuadradas.

Ofrece este libro la particularidad de tener excesivamente grandes los márgenes inferiores, para que haya espacio bastante en aquellas planas que llevan ciertas figuras explicativas de la música, las cuales salen fuera de la caja tipográfica como un centímetro y á veces cerca de dos.

3) *Tractado breue de prin | cipios de Canto llano. Nuevamente com | puesta por Joannes despinosa: racionero | en la sancta yglesia de Toledo. Dirigido al | muy reuerendo y magnifico señor el | señor don Martin de Mendoça Arcedia | no de Talauera y Guadalajara*, etc.

En 8.° de 24 hojas (letra gótica,) sin foliar, sin año, ni lugar, que probablemente sería publicado en Toledo antes de 1520.

Consta de 38 capítulos y tiene la circunstancia de carecer de ejemplos de música.

El catálogo de la Biblioteca que fué de Salvá da las siguientes noticias del ejemplar que perteneció á dicha biblioteca y que hoy posée el Conde de Benahavis:

«Van precedidos los *principios* de Espinosa del escudo de armas de los Mendozas, con el lema *Aue Maria gracia*. Sin lugar ni año. Es un in 8.° letra gótica. 24 hojas con las signs. a .b. c.

»Desconocido á Nic. Antonio, añade Salvá el cual cita del mismo autor:

Tratado de principios de música.

Toledo, 1520. (1)

»En la dedicatoria del tratado de canto llano se refiere Espinosa á sus obras de música impresas; por lo mismo supongo que saldría á luz después del año 1520. No se como ponderar la rareza de este libro: baste decir que el Sr. Barbieri no lo posée, sin embargo de sus incesantes viajes y eficacia prodigiosa en busca de esta clase de obras».

1: Vid. la edición de referencia 2.

Espinosa de los Monteros y Jiménez (Gaspar) A. C.

Hijo de D. Gaspar y de D.ª Genara, nació en Múrcia, en cuya ciudad empezó á los diez años los estudios de solfeo y harmonía bajo la dirección respectivamente del maestro canónigo D. José Gil y D. Agustín Jiménez, organista de aquella Catedral. La carrera que pensaba seguir era la del notariado, á cuyo efecto practicaba en la notaría de su padre, hasta que, azares de la fortuna, obligáronle á abandonar aquella y dedicarse á la música, como único medio para poder subvenir á las necesidades de su familia, aprendiendo entonces algunos instrumentos para formar parte de las bandas y orquestas de aquella ciudad.

Su estudio favorito era la composición, y á los doce años escribió, sin tener conocimiento alguno, un trío en *sol*, para dos violines y violoncelo, que fué ejecutado repetidas veces y que á título de curiosidad conserva.

A los diez y siete años fué nombrado músico mayor de la banda de música *La Artillería*, cargo que abandonó poco después, trasladándose á Madrid, para perfeccionar sus conocimientos con el insigne Eslava. Terminados sus estudios fijó su residencia en Cartagena, siendo nombrado inmediatamente director de la orquesta y maestro de capilla de la iglesia principal, escribiendo con tal motivo gran número de obras de todos géneros.

Volvió de nuevo á Madrid, y entonces escribió aquellas célebres habaneras que tanta popularidad le dieron y de las cuales recordamos la que dice: *No me lleves á Pol...* Poco tiempo después volvió á Cartagena y fundó la Sociedad de Conciertos titulada *El Orfeón*, que dirigió él mismo, y con la cual tantos lauros alcanzó como director y maestro, por el número de obras que para ésta compuso.

Volvió luego á Madrid, obteniendo por oposición la plaza que desempeña hace muchos años de Director de la *Escuela Provincial de Música del Hospicio*.

En esta época escribió más de *quince* obras de concierto para la *Unión artístico-musical*, entre las cuales se cuentan sinfonías, overturas etc.

y el capricho instrumental titulado *Moraima*, popular en España y en el extranjero. La ejecución de esta composición obtuvo *Medalla de plata* en el certamen musical habido en 1887, en los jardines del Retiro, organizado por la sociedad *El gran pensamiento*.

Pertenece el maestro Espinosa á la Sociedad de Escritores y Artistas de la corte, á la de músicos de Santa Cecilia de Múrcia, á la de Autores y Compositores, de París y otras.

He aquí una lista no completa de composiciones del maestro Espinosa:

Teatrales.

1) *La muerte de Garcilaso*, ópera, letra de D. Antonio Arnao.

2) Zarzuelas: *Dar la hora*. 3) *La del piso cuarto*. 4) *La Perla Cubana*. 5) *Otro monaguillo*. 6) *La pluma roja*. 7) *No se permite fijar carteles*. 8) *Un banquete inesperado*. 9) *Carabanchel de arriba*. 10) *Vis á vis*. 11) *La Compañía de Jesús*.

De concierto:

12) *Sinfonía en mi mayor*.
13) Id. en *fa*.
14) Id. en *la*.
15) Overtura, *Recuerdo del baile*.
16) Id. *Ecos del Miño*.
17) *Recuerdo*, Melodía
18) *Florinda*, capricho instrumental.
19) *Matilde*, id.
20) *Polonesa de concierto*.
21) *Marcha de id*.
22) *Baile jitano*.
23) *Fantasía para flauta*.
24) Id. para trompa.
25) Id para bombardino.
26) *Moraima*, capricho instrumental.
27) *Fantasía gallega*.

BAILABLES

28) *Ondalina*, polka. 29) *Lucía*, id. 30) *La Patrona*, id. 31) *Angelita*, id. 32) *Trinidad*, id. 33) *Sultana*, id—34) *Juliana*, Gavota. 35) *Otello*, id.

PASOS-DOBLES

36) *El lirio*. 37) *Cazador*. 38) *Florete*. 39) *Arabi*. 40) *Don Canuto*. 41) *Rafael*. 42) *Veterano*. 43) *Montero*. 44) *Sergio*. 45) *Alberto*. 46) *Paco*. 47) *Alfonsa*. 48) *Jo y Ja*. 49) *El oso y el madroño*. 50) *Despedida de Bartolo*. 51) *El Turco*.

ONCE MARCHAS

52) *Dolores* y *Julia*, Mazurkas. 53) Varias habaneras. 54) *Valses*; *Luis—Emilio—Sufragio—Clara luna*—Lola.

RELIGIOSAS

55) 3 *Misas* orquesta y voces. 56) 5 Salves id. id. 57) Varios *Motetes*. 58) Varias *Letanías*. 59) *Siete palabras*. 60) *Miserere*.

El editor Sr. Zozaya, de Madrid, ha publicado las señaladas con los números de orden 17, 25 y 27.

Espinosa de los Monteros (Manuel Fernando)

Natural de Andujar, primer oboe de la Real Capilla, músico de cámara de S. M. y director de sus Reales Academias. Ocupó esta plaza por muerte de su antecesor el maestro Brunetti (Carlos), de Fanno (Italia). Sirvió la plaza de la Real Capilla desde 25 de Marzo de 1766 hasta su fallecimiento, acaecido el 21 de Abril de 1810.

Espinosa publicó la curiosa obra titulada:

Toques de guerra que deberán observar uniformemente los Pífanos, Clarinetes y Tambores de la infantería de S. M. Concertados por..... Año de 1769. gr. in 4.° todo grabado en cobre.

Espona (Antonio)

Maestro de capilla de la Seo de Urgel (Lérida) y después organista de la catedral de Lérida, donde al parecer murió á fines del siglo pasado ó principios del actual.

Poseo obras orgánicas de este autor que no se recomiendan por su bondad.

Espona (Fray Manuel)

Estudió música en el monasterio de Monserrat donde tomó más tarde el hábito de monge. Murió en el citado monasterio el año 1779 (día de 9 Enero.)

Esquivel Barahona (Juan de)

Juan Esquivel se llama él, Juan *de* Esquivel Barahona, escriben Espinel y el Licenciado Martín de Córdoba en las respectivas *Aprobación* y *Licencia*, que figuran al frente de la edición que más abajo señalo, y Juan *Gil* de Esquivel Barahona, le llama el biógrafo de Espinel, D. Juan Perez de Guzmán (1).

No se tenía noticia alguna del libro que aquí se señala, y de su autor solo sabemos hasta ahora lo que él mismo nos dice en la portada de su obra, que se llamaba Esquivel, que era natural de Ciudad-Rodrigo, racionero y maestro de capilla, y que habia compuesto los *tres cuerpos*, li-

(1) Vid. *Espinel (Vicente)*

bros ó tomos, que *vió* ó examinó el maestro Espinel.

De estos *tres cuerpos* de música, solo ha aparecido el segundo, del cual un amigo diligente tuvo la bondad de sacar copia de todo el texto preliminar que transcribo á continuación y de parte del musical, impreso en partitura de atril como solian estamparse esta clase de obras. Del mérito de las composiciones habla Espinel en la *Aprobación:* «tienen muy agradable consonancia y gentil artificio» y además que «es música de muy *buena casta*». Y cuando el muy entendido Maestro de Ronda lo dijo, solo he de añadir que, en efecto, las composiciones de ese *Tomus Secundus*, que yo conozco, me permiten asegurar que Esquivel es realmente un compositor abundante y lleno y no falto de precisión en sus ideas y manera de tratar el contrapunto y la polifonia.

Y con esto, véase el señalamiento de este hallazgo bibliográfico musical.

Portada *(en latín)*:

Tomo Segundo de los Salmos, Himnos, Magnificat y de cuatro Antifonas de la Virgen María propias del tiempo y además, T misas (1), *de Juan Esquivel natural de Ciudad-Rodrigo y Racionero de la misma Santa Iglesia.— Todo* (2) *conforme al Breviario Romano reformado por el Papa Clemente (VIII)—Dedicado al Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Fray D. Pedro Ponce de Leon Obispo de Zamora y Consejo Real* (Hay un gran sello que llena todo el centro de la portada)— *Con permiso de los superiores—En Salamanca en la Imprenta de Francisco de Cea Tesa, de Córdoba—Año 1613.*

En el fol. vuelto:

«*Aprobación del Maestro Espinel* (3) —«Por mandado del Señor Don Martin de Cordoua, Presidente del Consejo de la santa Cruzada, ví tres cuerpos (4) de Música compuestos por Juan Esquivel Barahona, Racionero y Maestro de Capilla de la Catedral de Ciudad-Rodrigo. Los quales son de Missas, Magnificas, Hymnos, Salmos y Motetes y otras cosas tocantes al culto diuino, todo conforme al rezo nuevo. Tiene muy apacible consonancia y gentil artificio, es música de muy buena casta, ássi en lo práctico, como en lo teórico, será del seruicio de Dios y de la Iglesia imprimirlos. En Madrid á siete de Diciembre de 1611.—*Vicente Espinel*»

Sigue:

«*Licencia del Comissario general.*—Nos el Licenciado D. Martin de Cordoua, del Consejo de su Magestad, Prior y Señor de la Villa de Junquera, de Ambia y su tierra, Comissario general de la Santa Cruzada, y otro sí juez Apostólico, y Real para lo tocante á los libros del nueuo rezado etc. Por la presente damos licencia a Joan de Esquivel Barahona, Racionero y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Ciudad-Rodrigo, para que pueda hazer imprimir tres libros que ha compuesto de música, uno de Missas, otro de Magnificas y otro de Hymnos, y Salmos, en qualquiera imprenta de estos Reynos, sin que por ello incurra en pena ni censura alguna. La qual dicha licencia damos por quanto nos consta lo tiene por bien el Padre Prior y Conuento de S. Lorenço el Real y atento á que serán muy útiles para el culto diuino de las Iglesias: y queremos que valga por tiempo de diez años que corran y se quenten desde el día de la fecha de esta. Y mandamos, sopena de la excomunión mayor y de quinientos ducados, que ninguna otra persona sino el dicho Joan de Esquiuel Barahona, pueda imprimir alguno de los dichos libros, al qual assi mismo mandamos que despues de impresos los dichos libros dé un par de ellos al dicho Monasterio de San Lorenzo el Real en reconocimiento desta gratia. Dada en Madrid á nueue dias del mes de Março de mil y seysientos y doze años. Y mandamos se imprima al principio de los libros esta licencia.—*El L^do Don Martin de Cordona.*—Por mandado de su Señoria —*Alonso Ruyz.*»

Sigue la Dedicatoria *(en latín)*.

«Al Preclarísimo Señor Fray Pedro Ponce de Leon dignísimo Obispo de Zamora, Juan Esquivel, Racionero de la Santa Iglesia de Ciudad-Rodrigo y

(1) *Necnon T Missarum*, dice el texto latino. No puedo adivinar el significado de esta T como no sea abreviatura de *Trium* que significaría *tres Misas*. También podría ser T abreviatura de *Tot* que entonces serían *otras tantas* esto es *cuatro misas*, aunque en el *Index Missarum* del tomo figuren más de cuatro como podrá comprobar el lector.

(2) Literalmente: *para el uso del*.

(3) En castellano.

(4) Tomos ó volúmenes

Maestro de Capilla de la misma, le saluda.

»En años anteriores habiendo sido elevado por la gracia divina para regir la Iglesia, ó Ilustrísimo Prelado, y habiéndote conciliado á todo el pueblo con especial muestra de amor; de tal manera á mi en primer lugar me ligó la mansedumbre y suavidad de tu ánimo, que ya desde entonces te elegí para patrono y protector en todas mis cosas. Y queriendo vivamente darte alguna prueba de este mi respeto y gratitud, hallé en la presente ocasión, medio de satisfacer mi antiguo deseo. Pues queriendo yo dar á la imprenta un volumen sobre el canto eclesiástico y ponerlo bajo la tutela de alguna persona principal, según es ya costumbre recibida, no tuve que deliberar un momento, puesto que se me ofrecieron muchas razones para preferir tu protección á la de las demás. Pues considero la antigüedad de tu familia y traigo á la memoria las memorables hazañas de tus progenitores desde hace seiscientos años en favor de la propagación de la religión cristiana, las historias narran claramente cuales victorias ganaron aquellos felizmente á los moros de Granada y de Africa. Y los piadosos y religiosos monumentos por ellos levantados atestiguan con qué preseas y con qué privilegios enriquecieron muchos templos sagrados. Y constando que todas esas acciones cedieron al mayor culto del Dios verdadero y á fidelidad práctica para con sus Reyes, de ahí resultó que no solo merecieron obtener juntamente el Señorío de Cadiz y de otras poblaciones, más también aumentar la nobleza adquirida de los Condes de Tolosa y de Narbona con un feliz parentesco de afinidad con los reyes de León y de Aragón. Mas como todas estas cosas pudiesen tal vez estar ya borradas por la larga duración de los tiempos, causa admiración al contar cuanto valor y fortaleza de ánimo en estos últimos tiempos el excelentísimo Duque Rodrigo hermano suyo mientras estaban llenos de terror todos los demás Señores de la Bética, procedió él al frente de brillantísima cohorte de súbditos suyos á arrojar de Cadiz á los pérfidos Ingleses y á vengar tantas injurias inferidas á los templos y á las vírgenes sagradas; de tal manera que la sola fama de su aproximación pudo arrojar de la ciudad saqueada á los enemigos aplastados con el estupor que un valor tan grande les causaba. Mas para que á Ti nadie pudiera por ignorancia tenerte por inferior á aquellos en algo, creo que fué inspiración divina el que cambiada la suave túnica por el cilicio y la brillante púrpura por el áspero y tosco sayal de la corporación dominicana, hayas elegido una más estrecha vida religiosa. Aquellos en medio del sonido de las trompetas, del estrépito de las armas y del rimbombar de los cañones alcanzaron gloria humana y por tanto floja y perecedera por haber dado grandes aumentos al Imperio de los Reyes Españoles; Tu no has quedado inferior á ellos, pues habiendo aprendido por las sagradas letras que el Reino de Dios padece violencia, deseando conquistarle, etc., practicaste las virtudes y pariste hijos para Cristo. Y siendo esto así, ¿A quién mejor y más rectamente he debido dedicar los frutos de mis lucubraciones para celebrar solemnemente el oficio divino compuestos (1), *con mayor estudio y diligencia que anteriormente*, sin á tí, cuyos antepasados, etc, fueron muy piadosos y lo fuiste tu mismo. Recibe pues, Ilustrísimo Prelado, este opúsculo de Salmos, Himnos, Magníficas y Misas aceptándolos benignamente atendido el poco valer de su autor; el cual opúsculo si consintieres que salga á luz bajo la protección de tu respetabilísimo nombre daré por muy bien premiado mi trabajo. Por lo demás Dios O. M. guarde á vuestra Señoría muchísimos años para gloria de su nombre y honra de la Iglesia.»

A continuación de la Dedicatoria.

Index omnium, quæ in hoc volumine continentur.

Psalmis omnes quatvor vocum.
Dixit Dominus, *Primi toni.*
Beatus vir.
Laudate Dominum omnes gentes.
Dixit Dominus, *Sexti toni*
Lætatus sum.
Lauda Hierusalem Dominum.
Credidi.

(1) Literal: *elaborados.*

In exitu.
Nunc dimittis.

Hymni omnes quatuor vocum.
In Aduentu Domini.
In Natiuitate Domini.
Sanctorum Innocentium
In Epiphania Domini.
Angeli Custodis.
Dominicæ in Passione.
Dominicæ in Albis.
In fest. S. Crucis.
S. Michaelis.
In Ascensione Domini.
In fest. Pentecostes.
In fest Sanctis. Trinitatis.
In fest. Corp. Christi.
In Natiuitate S. Joannis Bap.
In fest. Apost. Petri et Pauli.
S. Mariæ Magdalenæ.
S. Jacobis Apost.
Petri ad Vincula.
Transfigurationis Domini.
In festis Virgin. Mariæ.
Omnium Sanctorum.
Conuersionis S. Pauli.
Com. Apost.
Com Apost. temp. Paschali.
Unius Martyris.
Plurimorum Pontificum.
Virginùm.
Pro nec Virg. nec Mart.
Dedic Ecclesiæ.
Ad Completorium. *Procul recidant.*

Index magnificarum (In primis vesperis).
Anima mea

Primi Toni.	*quinque vocum*
Secundi Toni.	*ib.*
Tertij Toni.	*ib.*
Quarti Toni.	*ib.*
Quinti Toni.	*sex vocum.*
Sexti Toni.	*quatuor vocum.*
Septimi toni.	*ib.*
Octavi toni.	*ib.*

IN SECVNDIS VESPERIS
Et exultauit

Primi toni.	*quatuor vocum.*
Secundi Toni.	*ib.*
Terji toni	*ib.*
Quarti toni.	*ib.*
Quinti toni.	*ib.*
Sexti toni.	*ib.*
Septimi toni.	*ib.*
Octaui tono.	*ib.*
Benedicamus Domino.	*ib.*

QVATVOR ANTIPHONAE
B. Virginis

Alma Redemptoris mater.	*quatuor vocum.*
Ave Regina Cœlorum.	*quinque vocum.*
Regina Cœli.	*quatuor vocum.*
Salue Regina.	*ib.*

Te deum laudamus.	*quatuor vocum.*
Benedictus.	*ib.*
Vidi aquam.	*ib.*
Asperges.	*ib.*
Motetum commune ad omnia festa.	*ib.*

MISSARVM INDEX

Tu es Petrus.	*quinque vocum.*
Quarti toni.	*quinque vocum.*
B. Mariæ in Sabbato.	*quatuor vocum.*
Surge propera.	*trium vocum.*
Hoc est præceptum meum.	*quatuor vocum.*
Quasi Cedrus	*ib.*
Hortus Conclusus.	*ib.*
Deo Gratias.	*ib.*

PRO DEFVNCTIS

Responde mihi.	*quatuor vocum.*
Missa.	*ib.*
Lacrymosa.	*ib.*
Ne recorderis.	*quinque vocum.*
Requies cant in pace.	*quatuor vocum.*
Amen.	*quinque vocum.*

Esquivel Navarro (Juan)

Publicó:

Discvrsos | sobre el arte | Del Dançado | Y | svs excelencias y | primer origen, reprobando las acciones desho | nestas. | Compuesto por Juan Esquiuel Nauarro; | vezino y natural de la Ciudad de Seuilla, Dis | cípulo de Antonio de Almenda, Maestro de dançar de la Magestad de el Rey Nuestro | Señor Don Phelipe Quarto el Grande, | que Dios guarde. | Dedicados | á Don Alonso Ortiz de Zuñiga, Ponce de Leon y | Sandoual, hijo primogénito del Marqués de | Valdenzinas y sucessor en su Casa, | Estado y Mayorazgos | Con Licencia, | Impressos en Seuilla, por Juan Gomez de | Blas. Año de 1642. En 8.° de 50 págs. numeradas y 30 de prels sin numerar.

Aprobación—Licencia, y para libro tan pequeño, infinidad de poesias en elogio del autor, *á lo dançado del autor*, etc., suscritas algunas nada menos que por frailes del Orden del Cármen y de los Mínimos, escribanos y hasta un Abogado del Santo Oficio.

En casi todos esos versos laudatorios dedicados al autor se dice y repite que no era danzante de oficio, si bien cultivaba la danza con toda la seriedad de que hablaré. Se diferenciaba en esto del famoso P. Rojas, autor de la *Crotologia*, quien confiesa no haber tocado en su vida las casta-

ñuelas en tanto que Esquivel si no era danzante de oficio conocia el arte á la perfección y como verá el lector aceptó *retos*, habiendo él danzado «en la Escuela de Luis de Carauallo con mucho auditorio.»

Clemencin, en las notas al *Quijote*, parte segunda, capítulo LXII, cita esta obra y observa que en ella hay composiciones métricas de varios autores «que pueden considerarse como una especie de cancionerillo» y es mucho considerar, pues apenas si entre todas se pueden citar algunas que revelen ingenio. Por excepción el *Romance pastoril* de D. Alonso de Torres:

De esta vez dexo ell arado
y ell arado desta vez
también tiene de dançar
pues Nauarro ansi lo quier.

En aquestos sus escritos
no se cierto que se tien,
que de mirarlos solmente
casi me bullen los piés.

Aunque mi Menga se enoje,
yo tengo de deprender:
que tambien puede un *Villano*
tener costumbres de *Rey* (1)

El *villano* y la *pandorga* (2)
y *danza de cascabel*
todos juntos en malora
arredro vayan, amen.

Pero diga, señor bueno,
ansi Dios le haga bien,
quién dimuños le enseñó
tanto como aquí se vé?

Mas yo jurara, par diobre,
(perdóneme su merced)
que á la Peña Carmesi
sin duda lo fué á saber.

Mucho le debe á su engaño
todo el mundo, pues por él
no solo aprende á dançar
pero aprende á ser cortés.

Luego que ví su Discurso
por muy docto lo admiré,
y es sin duda, pues saltando
mil Doctos sabe hazer.

En ell aldea gruñendo
mil remoquetes se ven
sobre si aquesto que escribe
Mudança ó *Firmeza es*.

Y yo con mi mal pergeño
tengo aueriguado, que
ha de uiuir su memoria
muy más que Matusalen.

Yo le asseguro, por vida
de labrador sayagués,
que por ser él, le diera
de mi apéro el mejor buey.

Por milagroso prodijo
debian colgar sus pies
engastonados en prata
en el portal de Belen.

Quédese con Dios, que pienso
que mal le tengo de her,
y uiuo siempre apraudido
por siempre jamás, amen.

No deja de ser curioso el Soneto del Padre Fray Iuan Giron, *contra la obra y su autor:*

Nauarro, de esta vez os argumento,
Y perdonad, si os plaze la osadia,
Porque antes que alabaros mi porfia
Tiene el reprehenderos por intento.

El origen buscais (y es lo que siento)
Del Arte del Dançar; mas yo diria
Que hasta aora el Mundo no tenia
Pies que siguiesen músico instrumento.

Dareisme por razón (no me confundo)
Antiguos que alcanzaron mil renombres
Por el compás y Danza. Aquí me fundo

Para contradezir todos sus nombres,
Porque, si vos no estauais en el mundo,
¿cómo dançat supieron essos hombres?

Por vía de curiosidad citaré los nombres de los poetas laudatorios, que figuran al frente del tratadillo de Esquivel:

Alonso Ramirez, tiene unas Octavas y un Soneto: Rodrigo Martínez de Consuegra, Soneto y Décimas: Fray Pedro de Herrera, del Orden de los Mínimos, un Soneto: Francisco Morón de Acevedo, una Décima: Antonio de Burgos, hijo de Miguel de Burgos, escribano de Sevilla, una Décima: Felipe de Casaverde, dos Décimas: Antonio Ortíz Melgarejo del hábito de San Juan, dos Décimas: Alonso de Torres, autor del *Romance pastoril* citado y de una Décima: Juan Luís Galindo, una Décima: Francisco Navarro, primo del autor, cuatro Décimas: Don Mateo Girón, Licenciado en cánones, abogado del Santo Oficio, dos Décimas: Antonio de Cárdenas, id: Juan de Zurbarán, un Soneto: P. Fr. Juan Girón, del Orden de N. S. del Carmen, un Soneto, cuatro Décimas y el Soneto inserto. El Rodriguez Martínez de Consuegra ya citado, cierra la lista de autores de poesías laudatorias.

Hasta la fecha de la publicación de la obra de Esquivel no comienzan á aparecer esta clase de libros, mezclados con las danzas cortesanas, algunas de índole popular, aunque sea para reprobarlas como libres y des-

(1) Danzas de época.
(2) Vid. mi *Diccionario Técnico de la Música*.

honestas, lo cual no podía menos de hacer un hombre que tomaba su arte por lo sério como Esquivel, considerando la danza como una imitación de la numerosa harmonía de las esferas celestes haciéndola venir nada menos que del patriarca Dan, cabeza de una de las doce tribus. ¡A pesar de esto confiesa que no era danzante de oficio!

La obra de Esquivel, pues, se refiere exclusivamente á la danza grave, ceremoniosa y aristocrática, que formaba parte de la educación de los príncipes y grandes señores y de ningun modo, á los bailes picarescos que, sin embargo, solian contener elementos estéticos más pronunciados, hasta asemejarse á una pantomima ó representación muda. El autor sin embargo, menciona la *Chacona*, el *Rastro*, la *Jácara* y la *Zarabanda*, al lado de la *Gallarda*, el *Rey Don Alonso* y el *Bran de Inglaterra* y otras que verá el lector.

Capítulo I. De las excelencias del Dançado, su origen y primeros inuentores.

La danza para Esquivel «es una imitación de la numerosa harmonía que las esferas celestes, Luzeros y Estrellas fixas y errantes traen en concertado movimiento entre sí.» No se atreve á asegurar «qual fuese el primero que la puso reglas», si Teseo Pirro ó Chimele. «Mas hase de estar á lo que dize Joseph Aldrete en su libro del *Origen de la Lengua Castellana*, donde dize, «que este nombre de Dança, se ha tomado de Dan, capitan de una de las doze Tribus, hijo de Jacob, que quando le echó su bendición se llamó Cerastes, conque fué su nombre *Dancerastes*, por ser el primero que le dió reglas.» Y colige ser así y que de este nombre de Dan, se dijese Danza, como las décimas espinelas, por haber sido Espinel quien dió principio á este género de versos.

Paso por alto toda la balumba de erudición que amontona el buen Esquivel y tomo nota de lo necesario que es el danzado para los Reyes y Monarcas: «y no es de admirar que el mayor Rey de todo el Orbe, Phelipe quarto el grande nuestro Señor, á cuya obediencia se postran los dilatados términos del mundo, aprendió esta arte (1), y quando le obra, es con la mayor eminencia, gala y sazón que puede percibir la imaginación más atenta

Y porque «es razón que las alabanzas y grandezas del dançado, no solo se escriban en prosa, sino en verso también» el autor se arranca por Madrigales,

que no es razón ni justo
que el que ha nacido noble
en esta habilidad la hoja doble:
que parece es escudero,
si á dançar no se inclina un caballero.

Capitulo II. De los movimientos del dançado, y calidades que cada uno ha de tener, y sus nombres.

Los movimientos son cinco «los mesmos que los de las Armas», *accidentales, extraños, transversales, violentos y naturales*. De estos movimientos nacen las cosas de que se componen las *mudanzas*, que son: *pasos, floretas, saltos al lado, saltos en vuelta, encajes, campanelas de compás mayor*, graves y breves, y por dentro *medias cabriolas, cabriolas enteras, cabriolas atrauesadas, sacudidos, cuatropeados, vueltas de pechos, vueltas al descuido, vueltas de Folías, giradas, sustenidos, cruzados, reverencias, cortadas, floreos, carrerillas, retiradas, contenencias, boleos, dobles, sencillos y rompidos*.

Como «los que no han cursado Escuelas ignoran la calidad de estas cosas» las da á entender con órden y método.

Parece que ejecutaba superiormente las *medias cabriolas*, «Juan de Pastrana, discípulo de mi maestro Antonio Almenda, vecino de Madrid», y Antonio de Burgos, hijo de Miguel de Burgos, escribano público de Sevilla, uno de los autores de poesias laudatorias puestas al frente del libro. Eran diestros en el movimiento de la girada «que es el más *peligroso* que hay en el danzado (y no ha habido ninguno á quien no le haya costado algunas caidas y vaivenes)», Josef Pastrana y Juan de Pastrana su hermano en Madrid, en Sevilla Antonio de Burgos discípulo de Josef Tirado, «que tiene Escuela en Sevilla en la calle de Ximios, y él (Tirado) lo es

(1) Fué discípulo de Juan de Almenda maestro, asimismo, de Esquivel.

de Antonio de Almenda y Francisco Ramos, que tales cepas no podian menos de dar ramas y pimpollos que los dichos.» Lo que maravillará, presumo, al lector es que «Antonio de Burgos es de edad de 14 años, y de once ya hacía ruido por las Escuelas.» El tal hacía las *giradas* de 5 vueltas, con tanta destreza y aire, «que en medio de la violencia con que las obra (que es grande) las ataja». Alaba el autor á este niño «por grandeza» pues, «solo una criatura *que no se ha extragado* podrá obrar esas giradas.. .. movimiento venturoso» que, al parecer «unas veces salían más bien que otras.»

El *substenido* «es un movimiento grave que se practica en *Torneo*, *Hacha*, *Pié de Giuado*, Alemana y otras danças á este tono, de que se fabrican laços para máscaras y saraos.» Explicando en qué consiste el movimiento llamado *Floreo* dice, que «lo pide todo el dançado y baylado menos el *Rastro*, que algunos llaman *Mariona* y en Seuilla *Montoya*.

En cuanto al *Boleo* «se obra en el *Villano*», y «es un puntapié que se de en algunas mudanzas de él». Según refiere nuestro tratadista «en la Escuela de Joseph Rodriguez, un discípulo suyo con un *Boleo* que hizo en el Villano derribó un candelero que estaba colgado á manera de lámpara más alto que la cabeza dos palmos.»

Los *Dobles* se hacen en *Folias*, en el *Rey* y en el *Villano*.

Explica *con que pié se comiençan las danças* de la *Pabana*, los paseos de la *Gallarda*, el *Canario*, etc. Recomienda la compostura del cuerpo y dice que «se han de llevar los ojos serenos mirando al descuydo, dando á entender que lo que está obrando es al descuydo, porque verdaderamente *el Dançado es un descuydo cuydadoso.*» Habla de las reverencias «una *cierta* comun y otra que se llama *galana*:» de las reverencias de varias danzas «excepto en la *Gallarda* que es costumbre dançarla con el sombrero en la mano.»

Capitulo III. Del modo que han de tener los Maestros en enseñar, y los discipulos en aprender, y proporción de cuerpo.

Lleno de santa indignación nos dice Esquivel; que «los maestros que tienen Escuelas abiertas ó las han tenido, son efectivamente maestros, y los que no, no hay que hazer mención de ellos» porque á estos les llama mequetrefes por ponerse á enseñar sin fundamento huyendo de las Escuelas: que muchas personas principales «sin conocer estos sujetos, se valen de ellos para mostrar (enseñar á) sus hijos, por parecerles que enseñan á menos costa, ó por no saber que hay Maestros mas científicos etc.»

Dice «del estilo que se ha de tener para enseñar es, concertarse con el discípulo, asentar su nombre en un libro, pidiéndole el mes adelantado y no trayéndole á la tercera ó cuarta lección plantarle en la calle: las Pascuas y Carnestolendas deben los buenos discípulos regalar á su maestro, y pagarles las cuelgas, si las hiciere: mientras el maestro enseña la *Pavana* y la *Gallarda*, antes de començar á dar lición, se le ha de repasar todo lo que se le ha enseñado desde el *Alta*: dáse una sola lición cada dia,» enseñándose comunmente el *Alta*, cuatro *mudanzas* de *Pabana*, seis *paseos* de *Gallarda*, cuatro *mudanzas* de *Folías*, dos de *Rey*, dos de *Villano*, *Chacona*, *Rastro*, *Canario*, *Torneo*, *Pie de gibado* y *Alemana*, etc.

Capítulo IV. *Del estilo de Dançar en Escuelas.*

Júntanse en las Escuelas media hora después de anochecido, los discípulos, y otras personas y en siendo hora de dançar.... el Maestro si ve que se tarda en salir á dançar, les dice:—Suplico á Vs. ms. se entretengan un poco, que ya es hora. Luego sale el que le parece y enciende las luzes: y esto lo suele hazer el discípulo más moderno.» Convienen los discípulos entre sí, en quien ha de danzar el *Alta*, que es la danza con que se saca á danzar los demás... Juntos los que han de danzar en el Haya (ó puesto del estrado donde se de la lección), van desarrollando el programa de la lección danzando sucesivamente varias *mudanzas* de Pavana, Gallarda, etc. etc., todo con grandes cortesias y reverencias. «Y aunque ay *Rastro*, *Jácara*, *Zarauanda y Tárraga*—añade—estas cuatro piezas son una misma cosa.» Acabada la Escuela, los discípulos pagan el repaso y despues se les puede permitir conversación en

pie ó sentados. Fuera de este caso, cuando se danza todos guardan silencio y nadie se rie, porque es mal parecido é impropio de la solemnidad del acto.

Capítulo V. Del estilo que se ha de tener en entrar en Escuelas y estar en ellas.

La persona que entrara en las Escuelas, «debe en primer lugar hazer la cortesia al Maestro y luego á los circunstantes:» el maestro debe quitarle el sombrero y despues «tomará el asiento que pudiere ó el que le dieren, que deben los circunstantes ofrecerle.» Si el Maestro «tañere dançando alguno, cumple solo con baxar el rostro, porque no es estilo en tal ocasión, dexar de tocar, sino es entrando un Juez, como Oidor ó Alcalde de Corte ó otro juez de esta calidad.» El Maestro no debe estar en su Escuela con un solo instrumento..... «Si entran algunas mujeres en la Escuela, debe el Maestro leuantarse con mucha cortesia y acomodarles en parte que no esten junto á los hombres ni conuersando con ellos..... Cuando el que dança haze la reuerencia, debe hazerla á todo el auditorio y todos, deben quitarse el sombrero... Si algún discípulo viene á la Escuela á dançar con malos çapatos ó roto el vestido, de suerte que se le vea la camisa ó puntos en las medias..... debe el Maestro corregirlo.....» La cosa como juzgará el lector no resultaba divertida que digamos: allí no se aprendia solamente á danzar sino á tener cortesia, aliño, compostura y buena crianza. La única diversión que se consentia en las escuelas mientras no se dançaba era hablar «de la destreza de las armas, de la Gramática (?), de la Filosofía (¿?) y de todas lar anilidades que los hombres de buen gusto profesan.»

Capítulo VI. De las propridades, (sic. por *propiedades*) *que deben tener los Maestros.*

Empieza el capítulo con una *octaua del autor, al que quisiere ser maestro.* El caso es solemne porque

... si en destreza quieres ser Adiante,
No á que de ti te fies me acomodo:
Imita á el más capaz, prudente y diestro,
Pues las señas te doy de mi Maestro

En efecto, el capítulo es un elogio de «las partes y propriedades» de su maestro Antonio de Almenda y de otros contemporáneos que tenian «Escuelas uivas» como Francisco Ramos, Felipe de Casaverde de Sevilla, etc. Nos dice Esquivel que los Maestro de la Facultad danzaria «deben saber todos los tañidos y dançaș antiguas, aunque aora no se practiquen como *Españoleta*, el *Bran de Inglaterra*, el *Turdión*, el *Hacha*, el *Caballero, la Dama* y otros semejantes, *que siruen en los saraos y máscaras que se hazen á su Magestad y otros Príncipes* » El maestro de Felipe IV y de nuestro Esquivel tenia gran «ciencia para inventar «laços:» estaba «en todos los tañidos que ay» sin omitir el *Alta*, *Rey D. Alonso* y la *Baxa*. Cita la gran habilidad de Felipe de Casaverde, natural de Sevilla, en cuya alabanza hizo Antonio Ortiz de Melgarejo, del hábito de S. Juan, estos versos por la mucha velocidad de sus manos.»

No los copio, pero sí merecen este honor los que el autor dedica *á la Bandurria de Felipe de Casaverde*, porque tienen interés organográfico.

Sonora vi la voz de mi instrumento
suspenso y atento
que el alma presumía
que en la esfera celeste tañía;
el engañarme dudo,
pues fué Felipe quien tocarle pudo.

La vista aplico á la ligera mano,
con que tocaba ufano
una Bandurria breve,
que con *tres lenguas* siete voces muevó,
con más dulcura y gracia
que la Lira que puso el cerco en Tracia.

Gloriosamente tuve divertidos
á un tiempo dos sentidos
sin penetrar cual fuera
quien mayor suspensión al alma diera,
el que oyó suavidades
ó el que en sus dedos vió velocidades.

Si el diestro Apolo huuiera merecido
que llegasse á su oido
lo canoro y suaue
deste instrumento, dulcemente graue,
tanta su inuidia fuera
que en Bandurria la Lyra conuirtiera.

Tus verdes años (Casauerde ilustre)
jamás el tiempo frustre,
porque al mundo no falte
quien valor de á la Música, y la exalte,
y quien á los sentidos
eleuados los tenga, y suspendidos.

Capítulo VII. De los Retos, y Hayas.

«Pica tanto el dançado á los que tratan del,.... y se han echado en Escuelas muchos retos que suelen ve-

nir á parar en cuchilladas.» Los retos se echaban en esta forma: «El que está ofendido va á la Escuela de donde emanó el enfado, y quando la ve más plena, pide el *Alta* y en dançandola, dize desta manera (puesto su sombrero, capa y espada):—Reto y desafío á fulano, discipulo de fulano, á dançar y bailar quatro *mudanças* de *Pavana*, seis *paseos* de *Gallarda*, dos *mudanzas* de *Folias*, dos de *Rey*, dos de *Villano*, *Chacona*, *Canario* y *Rastro* á más hazer y á mejor parecer, debaxo de buen tañido y deposito tanta cantidad en el señor Maestro, cuya Escuela elijo, para que se execute, y señalo tal día: el dinero la mitad para quien tocare, y la mitad para quien ganare: y nombro por mis padrinos á fulano y fulano.» Asi por el estilo prosigue el buen Esquivel *codificando* sobre la importante materia tratada en este capítulo. No le parece bien que un discípulo rete á un maestro, «y así yo—añade—el año de treinta y siete, recien venido de la Corte á esta ciudad (Sevilla), auiendo dos escuelas no más, una de Luis de Carauallo y otra de Melchor de Gueuara, *auiendo yo dançado* en la Escuela de Luis de Carauallo, con mucho auditorio, en que se halló un cierto Maestro, después de haber salido yo de la Escuela, diciendo unos discípulos suyos, que les había parecido bien lo dançado, les respondió por complacerlos, que la *doctrina* no era buena.» Esto llegó á oidos de Esquivel, y como no lo dijo en su presencia no le quiso retar á el sólo en nombre de su maestro, sino que echó un reto general á cualquiera que de la doctrina de su maestro dijese mal ora fuese maestro ó discípulo. Llegó el plazo del reto despues de haber estado ocho dias fijado el cartel en la escuela, firmado de su nombre «y no huuo quien saliesse á él» pues aunque Esquivel no era dançante de oficio practicaba la *doctrina* danzaria como maestro y práctico consumado.

«Las *Hayas* suelen echarse las Pascuas y dias muy festiuos... Hízose el *Alta* para tres ocasiones, para hacer Escuela, lo principal, para *retos* y para *hayas*», que á lo que parece era el ejercicio quinta esencia del dançado, para gente de alto copete.

Gracias al librito de Esquivel sabemos que «todos los Maestros aborrecen á los de las *danças de cascabel*, y con mucha razón, porque es muy distinta á las de *quenta*, y de muy inferior lugar, y ansi ningún maestro de reputación se ha hallado jamás en semejantes chapadanças... La dança de cascabel es para gente que puede salir á dançar por las calles, y á estas danças llama por gracejo Francisco Ramos «la Tararia (¿la tarasca?) del día de Dios.» El danzado de cuenta era para Príncipes y gente de reputación.

Termina el libro con una lista de *Grandes señores, diestros en dançar*, que el autor ha visto y «son muy diestros», el Duque de Lerma, el Conde Delda, el de Sástago, los hermanos Gaviria pages de su Magestad, etc.

Dedica una nota á los *Maestros de Dançar, que á auido desde cien años á esta parte.* «El gran Maestro de Maestros Quintana el Viejo, que fué 70 años maestro: Damian Dança que tuvo Escuela mas de treinta años: Marcos Pérez, gran Maestro, que tuvo Escuela mas de quarenta años y fué Maestro de mi Maestro Antonio de Almenda y de Francisco Ramos: Julian, que tuvo Escuela treinta años: Marcos Fernandez de Escalante, fué Maestro de Su Magestad quarenta años: Luis Fernández de Escalante, su hijo, que le sucedió y lo exercitó quinze años hasta que murió»

En cuanto á los *Maestros que oy ay en Madrid*, cita á Antonio de Almenda, Francisco Ramos, Francisco Magre, discípulo de Almenda, Juan de Castro, Francisco de Ayala y Alonso de Balbuena, «todos los quales son discípulos de Almenda y Ramos, por que aunque Castro vino de Múrcia y otros de Italia y Venecia con algunas curiosidades de muy buen gusto para poner sus Escuelas, fué fuerça arrimarse á la doctrina destos dos insignes Maestros.»

Ejercian la profesión, Juan Gutierrez en Alcalá de Henares; Cerdan en Toledo; Pedro Fernández en Málaga; Miguel Angel en Cádiz.

Los maestros de Sevilla eran Hierónimo Torres, Pedro y Diego Hernández, Melchor de Guevara, Luis de Carauallo, José Rodriguez Tirado y Marcos Gomez.

Cita asimismo á los discípulos de Almenda, Ramos, Rodriguez Tirado y Luis de Caravallo.

Cierran la última página del libro dos *Décimas de Alonso Ramirez al autor* á quien dice:

. . . . . .
nadie embidioso presuma,
igualaros, pues ya es llano,
con su estilo soberano,
que a quantos embidia es,
la gala de vuestros pies,
les ganasteis por la mano.

Estapá (Antonio)

Ministril del Ayuntamiento de Reus á quien se le consignó en 1739, una retribución de 5 libras por los buenos servicios que había prestado durante muchos años.

Estapá (Jaime)

Músico violón de la capilla de Reus en 1755 siendo maestro de la misma Juan Hernández.

Estarrona (José) A. C.

Compositor. Publicó en casa del editor de Madrid, Sr. Zozaya, una barcarola para piano, titulada: *¡Al mar, al mar!*

Esteban (Alfonso)

En 1786 fué nombrado organista segundo de la Capilla del Pilar de Zaragoza por jubilación de Don Tomás Serrano. Esteban se despidió en Junio de 1790 para ir á La Almunia.

Esteban y Vicente (Matilde)

Nació en Salamanca el año 1841. Bajo la dirección del maestro Don Benito Rodriguez estudió los elementos de la música que completó con los de canto, harmonia y declamación en el Conservatorio de Madrid, dedicándose, después, desde el año 1859 á la zarzuela habiendo sido escriturada en diversos teatros de Madrid y provincias.

Esteban (Fernand)

Escribió:

Reglas de canto plano, é de contrapunto, é de canto de órgano, fechas é ordenadas para información y declaración de los inorantes que por ellas estudiar quisieren: por ...., sacristan de la Capilla de San Clement de la cibdat de Sevilla, Maestro del sobredicho Arte. E fueron acabadas de hunes. postrimero dia de Marzo, año.....1410.

Manuscrito de la Biblioteca provincial de Toledo. Posseía una copia el Sr. Barbieri. Gallardo le extractó. Véase el segundo vol. de su *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, cols. 966 y 967, (número de órden 2,142.)

El autor del manuscrito (no menos que de principios del siglo XV), aunque sigue la tradición gregoriana y de Boecio, «é Albertus de Rosa, é Mosen Filipo de Vitriaco, é Guillelmus de Mascadio, é Egidius de Morino,» se manifiesta inclinado á las novedades de un «su maestro, el cual había nombre Ramón de Cacio..... E maestro le puedo decir á este sobredicho facedor sobre este arte, *por que muy muchas cosas fizo nuevas*, fundándose sobre lo antiguo..... *Muchas cosas le vi fazer, las cuales cosas nunca jamás vi en ome que desde arte supiese.*»

Estellés (Ramon) A. C.

Oriundo de Valencia y autor de las siguientes zarzuelas en un acto:

1) *Cátedra de flamenco.*
2) *Correos.*
3) *Dia de prueba.*
4) *El barbero de mi barrio.*
5) *El camino del paraiso.*
6) *El corazón de mi padre.*
7) *El mesón del sevillano.*
8) *El murciélago alevoso.*
9) *El robo de la calle del Gato.*
10) *El toque de rancho.*
11) *Fígaro.*
12) *La nueva Arcadia.*
13) *La* soirée *de los calaveras.*
14) *Las dos madejas*
15) *Los quintos de Villarrubia.*
16) *La mascarita*, letra de los Sres. Ruesga y Prieto.
17) *¡Olé, Sevilla!* en coloboración de Don Julian Romea.

El editor de Madrid, Sr. Zozaya, tiene publicadas las señaladas con los N.os 16 y 17.

Esteva (P. M.)

Escribió:

Armonicorum libri tres..... Barcelona, 1670. M. S.

Posée dicho M. S. D. Juan Carreras. Nadie da cuenta de este autor.

Estevan (Jaime)

Cantor. En el *Jardin de Apolo, Academia celebrada por diferentes Ingénios, recogida por D. Melchor de*

Fonseca y Almeida, (Madrid, Julián de Paredes, 1655), el Licenciado Marco Garcia dedica unos versos «á Don Jaime Esteuan, Orfeo español que adornó las Academias con su canto.» *(Vid. op. cit. fol. 22 vuelto.*

Estévanez de Calderón (Serafín)

Merece ocupar un puesto en estas páginas el ameno *Solitario* (nació en Málaga en 1799, murió en Madrid en 1867), el más simpático de nuestros escritores de costumbres, porque es de todos el más original, el que menos imitó á los franceses. Castizo y español en sus famosas *Escenas*, «los cuadros de Estévanez no son caprichos fantaseados á placer,»—escribe el P. Blanco (1),—sino reproducciones fidelísimas de la realidad, que andando el tiempo servirán de documentos inapreciables para la historia del pueblo bajo andaluz, si algun día llegan á modificarse ó á desaparecer sus costumbres. Las conoció él de cerca como pocos, y en su entusiasmo por todo lo que llevase el sello de la patria nacionalidad, se encariña con sus personajes de zambra y de figón, como podria hacerlo con los suyos el autor de una epopeya.»

Titúlase el original y graciosísimo libro de costumbres populares andaluzas en acción:

Escenas Andaluzas, bizarrias de la tierra, alardes de toros, rasgos populares, cuadros de costumbres y artículos varios, que de tal y cual materia, ahora y entonces aquí y acullá y por diverso son y compás, aunque siempre por lo español y castizo ha dado á la estampa el Solitario (*Estévanez Calderón*) *nuevamente ahora reducidos á un cuerpo y compilación etc. etc.....* Madrid, Baltasar Gonzáles, 1847, un vol in 4.° mayor de 332 pags.

Tiene relación con el *folklore* musical popular, y mucha, el artículo III, titulado: *El Bolero*. Pasa en revista el saladísimo articulista todo lo que se refiere al *bolero*, á la *etimología* histórica, por decirlo así, de este baile, á los bailes en el confundidos, á los danzarines más célebres, á los maestros de danzado, etc. En el gracioso artículo aparecen los famosos tañedores ó maestros de bolero *Gorito, el Rondeño, la Celinda, la Almanzora, Cerezo*, el calesero sevillano *Anton Boliche* (á quienes se atribuye la invención del citado baile) *Lázaro Chinchilla, Estéban Morales* el inventor de *las vueltas de pecho,)* el murciano *Requejo*, la *Mariana Vazquez*, la *Antonia Prado*, la *Caramba*, la *Brianda;* allí desfilan los *graves* autores de danzado, y de *obras* de danzado, los *Almendas*, los *Quintanas, Don Preciso, Juan Gomez de Blas, Juan Jacinto Rodriguez Calderón:* allí, por último, se describe la bulliciosa *genealogía* del *bolero*, hijo de la *Chacona* y del *Bureo*, se narran los méritos de la *Jacarandina*, la *Zarabanda*, que se tañe y se canta, el *Olé*, la *Tirana*, y de las mudanzas del *bolero* las llamadas *Glisas*, el *mata-la-araña*, el *laberinto*, la *macarena*, el *pasuré*, el *Zorongo*, el *fandanguillo de Cádiz*, el *Charandé*, el *Cachirulo*, el *taconeo*, el *avance y retirada*, el *paso Marcial*, las *puntas*, la *vuelta perdida*, los *trenzados*, y las terribles *vueltas de pecho*, que tuvieron *su martir*, Esteban Morales, el inventor de esta última *suerte*.

No es menos interesante por lo que á la música popular se refiere, el artículo XV, *Un baile en Triana*. Se trata en el de los antiguos bailes españoles la *Gallarda* el *Bran de Inglaterra*, la *Pavana*, la *Haya*, de los nuevos, de la recomposición de los unos, de la fusión de los otros, etc., etc. Quiere el autor que los bailes deben dividirse en tres grandes familias, que según su condición y caracter pueden ser, ó de origen morisco, español, ó americano. Para Estebanez la *Caña* es el tronco primitivo de los cantares de filiación árabe ó morisca: descúbrense por la melancólica, dulzura de su música y canto y por el desmayo alternado con vivísimos arrebatos en el baile. Describe la *Caña*, la entrada de los cantadores en la copla, la tonalidad, la manera de herir las cuerdas, etc. Describe, asimismo, las fiestas en que se cantan romances antiguos, señalados con el nombre de *corridas*, sin duda por contraposición á los *polos*, *tonadas*, y *tiranas*, que van y se cantan por coplas y estrofas sueltas. «¿Porque se han conservado en Andalucía,—escribe,—mejor que en Castilla ú otras provincias, estos cantares y romances?... La música oral los ha conservado así

(1) La *Literatura Española en el siglo* XIX.—Parte Primera, pág. 336.

como los cánticos de Escocia y la poesía de otros pueblos». Acúdase á este y otros artículos del citado libro para hallar los últimos restos de costumbres y tradiciones llamadas, quizá, á desaparecer.

Estevão (Fray)

Formaba parte de la capilla del Orden de Cristo, de Thomar, cuando publicó, competentemente reformado, el *Libro de Pasiones* y *Lamentaciones* de Manuel Cardoso. Vid. en este apellido otra obra de Fray Estevão.

Esteve (P. Fray Benito)

Nació en Capellades (Barcelona), estudió música en Montserrat donde tomó el hábito de monje en 1721, habiendo sido nombrado, posteriormente, maestro del colegio de música.

En 1734 ajustó con el organero de Barcelona D. Antonio Buscá la construcción de un órgano para el presbiterio del templo, escribiendo una *Salve* para el día de inauguración del nuevo instrumento (2 Abril de 1735). Murió el P. Esteve el día 16 de Julio de 1772.

Esteve y Grimau (Pablo)

De otro ignorado ¡de otro, todavia! he de hablar aquí, del compositor de los teatros de Madrid de quien solo se ha hecho de pasada en nuestros tiempos esta mención, «que el día 27 de Junio de 1785 dirigió en Aranjuez la Loa que los actores de ambas compañías de la corte ejecutaron para el festejo hecho á S. S. A. A. los Sermos. Príncipes de Asturias é Infantes»: del compositor *catalan*, como él mismo nos dice en la portada de una de sus obras, olvidado por su misma patria: del humilde tonadillero Esteve y Grimau, uno de los maestros de más facundia é indigenismo musical que haya producido España de un siglo y más á esta parte.

Según el *Memorial literario*, «de Barcelona (1) vino á Madrid en 1760 y al año siguiente compuso su primera tonadilla á *duo*, que principia

Fortunita, fortunita
no me persigas cruel.»

(1) No he podido averiguar en qué parte de Cataluña nació el famoso tonadillero.

Pero antes ya habia compuesto música para los teatros. Según él mismo dice en el documento que cita en *La Tirana* (2) mi insigne amigo Don Emilio Cotarelo y Mori, á quien debo, sea dicho en honor suyo, muchos de los datos que aquí tengo la fortuna de presentar, llevaba en 1786, veintiocho años de servicios, lo cual indica que empezó á componer en 1758. Antes de empezar las representaciones de la temporada 1787-1788 acudieron los dos *autores*, Martínez y Ribera, á la Junta, quejándose de que «los maestros compositores adscritos á las compañías no cumplian sus compromisos, pues estando obligados á dar cada uno 62 tonadillas nuevas cada año, apenas en el pasado habían entregado la mitad, y muchas de ellas de poco ó ningún mérito». Los músicos se disculpaban con la carencia de ingenios para las letras, sin embargo de estar pagándose á cien reales cada una. Ya á los comienzos de 1786 habían los mismos maestros recurrido (3), manifestando D. Pablo Esteve que en años anteriores «algunos aficionados del teatro, ó llevados »de las pasiones de las actrices, regalaban las letras de las tonadillas», pero que al presente carecían de aquel alivio, «sea por lo dificultoso »de ellas ó por haber cedido aquellos »fuegos y espíritus de pasión»: que les costaban un doblón (40 reales) cada letra de las diarias y 80 reales las *de teatros*, y con dificultades para encontrarlas, «pues no es lo mismo »hacer versos que escribir una pieza »pequeña de música, como es la to»nadilla, la que es un agregado tan »original y tan bien recibido del pú»blico en nuestro teatro.» (4)

En este curioso memorial se dan otros pormenores de nuestro compositor: que en 1783, suplicó se le con-

(2) *Estudios sobre la Historia del Arte Escénico en España.*—II, *María del Rosario Fernández, La Tirana*, Madrid, 1897.

(3) Vid. en el vol. I de mi *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX* los documentos sobre esta cuestión.

(4) En 27 de Marzo de 1800, Laserna y Esteve (éste jubilado ya diez años antes) exponen que el importe de la letra de las tonadillas y piezas musicales corra á cargo de la Junta de teatros y no de la suya: que los ingenios que se dedican á escribir esta clase de composiciones son pocos y están disgustados de las exigencias de los actores y especialmente de las actrices, etc.

cediese ración diaria de *galán* para el gasto de las letras de las tonadillas, cuya súplica no le fué admitida: que «*cuenta veintiocho años de servicios*» lo cual indica—repito, que empezó á componer música para las compañías en 1758 y que llegaría á Madrid antes de la fecha de 1760 indicada por el *Memorial literario:* que en un quinquenio no ha ganado más que á razón de 8,500 reales anuales, y pide que se le agregue á él la plaza de músico, «por no estar el actual (1) impuesto en el gusto de la música *del sistema del día,* y tener más edad que el que se jubiló en la otra compañía.»

Esteve fué el primero que dignificó el cargo de *músico* adscrito al teatro haciéndole cambiar por el de maestro *compositor*. Con él entró en 1778 en la compañía que dirigía en Madrid Manuel Martínez, mediante las condiciones estampadas en el precioso documento siguiente en el que se especifican menudamente sus deberes y emolumentos.

»En Madrid á 5 de Mayo de 1778, D. Pablo Esteve, profesor de música, dijo: que en papel de 31 de Marzo del presente hizo proposición á Manuel Martínez, *autor* de una de las compañías, que ahora sirve en la Cruz, de que se encargaría de componer tonadillas nuevas á todas las partes de cantado que se hayan elegido para ella, bien fuesen á sólo, á duo, etc.; de componer igualmente otras cuatro tonadillas cada mes con determinación á las personas que se le mande; otras doce para las seis funciones *de teatro*, ó grandes, que se acostumbran á servir todo el año; las arias, recitados, seguidillas, pastorelas, cuatros y todo lo tocante á música de comedias sainetes y zarzuelas; tocar el clave ó poner de su cuenta y coste profesor que lo ejecute, siempre que el copiante de la compañía estuviese enfermo, como igualmente costearse las letras de las tonadillas que hasta aquí había pagado Madrid ó la compañía, todo ello con tal que se le incluyese como tal individuo de la compañía con el partido de 30 reales, opción á las sobras y goce de jubilación, tanto por haberse inhabilitado en actual ejercicio como por haber servido el tiempo competente».

Dada cuenta á D. José Antonio de Armona, corregidor, y Comisario de comedias por memorial de 3 de Abril, se admitió por decreto de S. S.ª de 7 de idem, separando la circunstancia que aumentó el autor Martínez de que las 4 tonadillas mensuales habían de ser para las partes que él mandase, previniéndose en esto que debiendo cantar todas las partes por turno y las *graciosas* alternativamente, se habían de igualar, cuyo cargo sería del compositor, bajo la aprobación del corregidor y Comisarios.

No se llevó á efecto el nombramiento por la oposición que manifestó la compañía de Eusebio Rivera á la concurrencia de la 3.ª parte de la media diaria consignada al otorgante, por decir se le seguirá perjuicio. Sobre este punto se tuvieron varias juntas, en que se resolvió no había tal perjuicio y se mandó por el Corregidor se hiciese la escritura de obligación; y en su virtud, Esteve se otorga por individuo de la compañía de Martínez, con las condiciones indicadas por él. Además se añade que será de su obligación componer tonadillas nuevas al principio de temporada cada año para todas las partes de cantado que haya en la compañía, sean á solo, á duo, ó en otra forma *(las otras 4 nuevas mensuales las distribuirá por sí con acuerdo del Corregidor y Comisarios)*, las tonadillas de las seis grandes funciones serán doce».

«Que por todo el referido trabajo y gastos que se han de ocasionar al referido D. Pablo Esteve, ha de gozar éste el partido de 30 reales á estilo cómico, en la misma forma que se practica con el primer galán, con derecho al goce de las sobras que se repartan en las respectivas temporadas *(Corpus, Navidad* y *Carnaval)* además de la media parte diaria; é igualmente todos los demás auxilios que disfrutan los individuos en las temporadas de vacante» (en la temporada extraordinaria de verano la compañía trabajaba para sí) «tanto por la compañía como por Madrid en las jubilaciones que concede á los que sirven el tiempo competente ó se

(1) Lo había sido Manuel Ferreira: pero la Junta se resistía á desamparar al anciano Francisco Méndez, que no tenía otro medio de subsistencia.

inhabilitan.» *(Sigue lo demás de rúbrica.) (Archivo de protocolos de Madrid. Escrituras de Manuel Estevan y Repiso.* Extracto de la otorgada por Esteve con el Ayuntamiento de Madrid en 5 de Mayo de 1778).

Desde entonces hasta su retiro figura constantemente como *compositor* de la compañía de Martínez, que unas veces actuaba en el teatro del Príncipe y otras en el de la Cruz.

A consecuencia de una tonadilla satírica que compuso en 1779 aludiendo á la Condesa-Duquesa de Benavente y á la famosa Duquesa de Alba, Doña María Teresa Cayetana de Silva, estuvo algun tiempo en la cárcel, como indica D. Tomás de Iriarte en una carta esrita á un amigo suyo residente en París, con fecha 11 de Mayo y que el Sr. Cotarelo publica en su libro sobre *Iriarte y su época.*

Poseo un documento relativo á la prisión de Esteve, copiado de un tomo de varios, manuscrito en 4.°, que perteneció á la Biblioteca de Fernan-Nuñez, el cual Barbieri adquirió por compra y regaló á D. Pascual de Gayangos en Enero de 1868.

Dice así:

«En uno de los teatros de Madrid donde representa la compañía de Martínez se cantó por la *Caramba* una tonadilla en que la acompañaba un Volante muy adornado de plumas y talcos; la sustancia de la letra era que las Señoras en Madrid gustaban y buscaban para este ejercicio á los buenos muchachos, y que gastaban con ellos mucho. La Condesita de Benavente que lo supo ó lo vió, tomó tanta parte de enfado de ello, que podría decirse que era una de las que indicaba la representación Se encendió en cólera, y mandó un recado al Corregidor para que no permitiera se cantase más: Empero sin declamar contra el autor de la música y la letra, informó al Duque de Arcos del suceso; enfurécese este señor como suele, y es propio de su caracter; embía á buscar á Martínez por un Lacayo, previniéndole á este le digera en el camino que no había sabido hasta aquel momento de la tal *canción,* y que á no haber sido así le hubiera hecho romper los brazos á palos antes de permitir se diera al público, repitióselo á la vista con la eficacia que le es natural; se sorprendió el pobre hombre que padecía sin culpa, pero como aquella, y peores críticas se han permitido en el teatro sin prevenirle nada en contrario se fué sofocado á su casa y tuvo que sangrarse tres veces para no sufrir peores resultas. La noticia de este suceso llegó á Mariquita, se indignó como si fuera también comprendida, gritó por el castigo severo, y le inspiró cuanto pudo al Prior diciendo, que si se permitía esto sin castigar como merecía, se atreverían otro día á poner en el público críticas de otras cosas de mayor importancia. El Prior aunque desaprobó la *tonadilla* no tomó tanto fuego como se pretendió, pero las personas primeramente indicadas le han tomado tanto que hacen vivas diligencias por hallar á *D. Pablo Esteve* que suponen autor de música y letra, y él, anda huyendo como si fuera reo de Estado: Así se escribe de Madrid y ha sido el asunto de muchas conversaciones por algún tiempo allí.— *Finis.*»

El curioso escrito que acabo de transcribir revela que Esteve se codeaba con gente tan principal como la Condesita de Benavente y el Duque de Arcos y, además, que habia entrado con buen pie en la corte, como se dice vulgarmente, pues ya desde 1768 se llama en un folleto impreso en Madrid, *Maestro de capilla, catalan y de casa del Excelentísimo Señor Don Pedro Zoilo Tellez Jirón, Duque de Osuna,* á quien *con* el mayor respeto y obsequiosa veneración dedica el folleto aludido (1).

«Los gajes del socorrido oficio de tonadillero, víctima propiciatoria de las irritables actrices, de los quisquillosos actores y sobre todo de las *ordenancistas* Juntas de Teatros, le acarrearon nuevo encarcelamiento en 1785 ó principios de 1786 segun demuestra un memorial de Jacinto Valledor y La Calle fechado el 10 de Marzo de 1786 y remitido á informe del contador de teatros, Don Juan Bautista Lavi, en el cual dice éste, entre otras cosas (2), que «lo extraor-

(1) Vease más adelante en el Catálogo de obras de Esteve.

(2) Vid. vol. I. *Teatro Lírico español,* página XVII.

dinario que trabajó Valledor durante la prisión de Don Pablo Esteve se le pagó, etc.»

Debia de tener el carácter algo inquieto, dado el medio en que vivió, pero no sentiría perezas en su trabajo, trabajo de forzado, aunque con fecha 14 de Febrero se quejó de ól á la Junta de Teatros, la célebre María Antonia Fernandez, *la Caramba* en los términos que se expresa la actriz *de cantado* en este memorial exhumado por mi buen amigo el citado Señor Cotarelo:

«Illmo. Sr:—María Antonia Fernández, *graciosa de música* en la compañía de Manuel Martínez, á V. I. hace presente como há tiempo de ocho años que está sirviendo á esta ilustre villa con el anhelo que es notorio, á fin de dar gusto al público, y habiendo experimentado en el año próximo pasado, que D. Pablo Esteves (*sic*), compositor de dicha compañia, no ha observado la obligación que tiene de darle á la suplicante las tonadillas necesarias para el desempeño de su obligación, pues las que ha franqueado han sido pocas y de poco gusto al público por tener para ello *fines particulares*, y conociendo ser *su mayor contrario* (1), suplica á V. I. se sirva mandar se le ponga otro compositor para poder seguir en su destino, ó se le mude á la otra compañia, alternando con la graciosa en el cantado: y si en esto hubiese oposición, la coloque de sobresaliente de música con la obligación de cantar en los teatros y demás funciones que convengan, en lo que recibirá merced.—Madrid y Febrero, 14 de 1782.—*María Antonia Fernández.*»

Pedía *la Caramba* que se le pusiera *otro compositor* y era mucho pedir, porque en realidad ni el mismísimo Laserna, el compositor de la compañía del otro teatro, hubiera sido capaz de acomodar á los desgarrados y gitanescos cantos de la actriz la gracia musical que desborda de todas las tonadillas que Esteve escribió *exclusivamente* para ella el año 1779, *Los pasajes del verano*, con su preciosísima jota, *El viejo enamorado*, *Los objetos*, *La diversión*, *Los manolos de las ferias*, *La maja y el amolador* (2), *Las murmuradoras* (3), todas estas á solo; *Garrido come con todas*, *Los celos del segador*, ambas á 3; *El valenciano*, *la ramilletera*, *la consejera y los frauces*, y las dos tonadillas generales, preciosísimas, *El Indiano gitano* y *Los soldados alojados:* las siete que le dedicó el año siguiente, *El yesero y su mujer*, *El desvalido* con su endiablada tirana, *Entre tunos no hay engaño*, *El Pretendiente*, *Los dos afligidos*, *El yesero y la cuajadera*, *Los quejosos y huérfanos del teatro*, todas á 2: las que le dedicó el año 1781 entre las cuales figuran *La folla de María Antonia*, á solo, saladísima, *La paya y el quintado alegre*, *La marcha del oficial* y aparte de otras la picaresca, *Los majos del baile:* las que compuso el año 1782, siempre para ella, *Los duendecillos*, á solo, *La malicia del terno*, que tiene una arrumbadora tirana (4), *La desgracia de las Tonadillas*, *Los majos reñidos*, con su característico bailete gitano, todas estas á 3 y la siguiente á 4, *La ama de llaves y el chusco*.

La queja de la *Carumba*, era injusta. Los resquemores con el compositor serían fuertes y hondos, y como la petición del año 1782 no obtuvo resultado, renovóla en el siguiente año diciendo pestes del compositor, entre otras que «debiendo (éste) dar las tonadillas nuevas que son de su cargo, con arreglo al caracter de quien las canta, no lo hace así, motivo por el cual tiene la suplicante que suplir estas faltas con otras antíguas, etc. Fechaba la *Caramba*, su petición «esperando favor de la iusta (sic) piedad de V. S. S.» en Madrid y Marzo 20 de 1783

Al día siguiente la Junta pide informe al Contador (5) y este dice que

(1) ¿Que *tiquis miquis* mediarian entre Esteve y *La Caramba*, ó qué *genialidades* de la actriz experimentaria en cabeza propia el pobre Esteve, el compositor obligado de su canto desgarrado y gitanesco, de sus voluptuosos y descarados taconeos y de aquellos *ayes* que sacaban de quicio á la terrible mosqueteria?

(2) En esta tonadilla la *Caramba* cantaba en francés chapurrado.

(3) En esta tonadilla la *Caramba* lucia sus habilidades de tintrionisa procaz remedando á una vieja, bailando el fandango que interrumpia á lo mejor para hacer la rueda como un pavo, fingiendo bruscamente y con gesto provocativo la torcedura de un pié.

(4) Pueden verse ésta y otras en el vol. II de mi *Teatro Lírico*.

(5) Al dia siguiente, porque ¿cómo desairar á la actriz? Por nada del mundo se atreveria la Junta: el público se hubiera sublevado.

el compositor de música tiene obligación de componer *cuanta sea necesaria* á las piezas que se pongan durante el año; de dar tonadillas nuevas al principio de temporada *para todas las partes de cantado*: de aprontar *cuatro nuevas cada mes* repartidas por el mismo compositor *con aprobación* del Corregidor y Comisarios, y *doce* más para las seis funciones principales, cuya obligación debe precisársele á que cumpla por la órden de alternativa que prescribe la escritura que tiene otorgada, etc.

A la querella de *la Caramba* únese, agravando los cargos, un informe de Manuel Martínez suscrito á 15 de Marzo del mismo año, en el cual dice: que Esteve no *ha cumplido* con lo que tiene contratado, ni en dar tonadillas, ni en parecer por los ensayos: que *se le busca en su casa y no se le encuentra nunca* y, en fin, que acude á otros medios para eludir el puntual desempeño de su compromiso artístico.

Y quieras que no quieras, harto de actrices, de autores y de comisarios, dobla la cabeza el desventurado Esteve y se dispone á escribir para la implacable actriz todas las tonadillas que quiera, entre otras *Los agraviados*, *Los celos iguales* con su movida tirana del cangrejo (1), á solo, *El enfermo burlado por el practicante*, á 3, y la general y tan hermosamente típica *Los presidiarios de Madrid*, y al año siguiente la farsa, mejor que tonadilla, *Garrido de luto por la muerte de la Caramba* y más y más tonadillas todavía, hasta que la Magdalena se convierta, se arrepienta, abandone el teatro y muera, llena de maceraciones y ayunos (2).

Sobre las dificultades del maestro para cumplir la obligación que se habia echado encima por la escritura de 5 de Mayo de 1778, habla harto claro Esteve en el memorial que con fecha 4 de Marzo de 1786 dirigió á la Junta, y que en lo esencial queda anteriormente extractado.

Al año siguiente, en la Junta de 13 de Marzo de 1787 los dos jefes de las compañías de Madrid, Martinez y Ribera, formularon nuevas quejas de los compositores Esteve y Laserna; pues teniendo obligación de dar cada uno 62 tonadillas nuevas, apenas habian dado en el año anterior la mitad y muchas de poco ó ningun mérito. Los compositores alegaron ser excesivo el número de ellas y no hallar poetas para las letras, aunque estaban pagando 100 reales por cada una. En vista de esto la Junta acordó reducir á 40 el número total de tonadillas anuales: diez nuevas al principio de temporada en Pascua de Resurrección para otras mujeres ó alguna más si la hubiera en la compañía; de forma que todas las que sean de cantado tengan tonadilla nueva; otras 12 nuevas para las seis funciones principales, á dos en cada una, y 18 tambien nuevas entre año, distribuyéndolas mensualmente en el modo que sea más conveniente, en lugar de las 4 mensuales á que antes estaban obligados, pero á condición de que estas 40 han de ser buenas, supliendo *con otras* las que no agradasen. (*Archivo Mun. de Madrid. Sección de espectáculos.—Leg 2-46-2-6)* (3).

Desde esta época hasta su retiro no tengo más noticias de Esteve.

Con fecha 20 de Febrero de 1790 presentó memorial á la Junta de Teatros pidiendo su jubilación á causa de sus enfermedades que le habian tenido inutil todo el invierno y que los médicos le habian desahuciado (*Arch. Munic.* 2-462-16).

A pocos dias la Junta nombró á D. Bernardo Alvarez Acero «compositor de música durante la enfermedad de D. Pablo Esteve (*Idem idem* 1-162-17.

La Contaduría de valores de sisas en el Propio de Coundias expidió un Decreto de D. Josef Antonio de Armona, fechado el día 4 de Diciembre de 1790, en el cual se lee: «Por jubilación de D. Pablo Esteve, compositor de música de la Compañia cómica de Manuel Martinez quedó vacante esta plaza: y habiendo convocado á oposición se verificó ésta en el Coliseo del Príncipe en la noche de Noviembre último, donde se cantaron varias piezas de música que á este

(1) De buen humor estaría el pobre maestro al escribirla.

(2) (Vid. todos estos episodios en la letra correspondiente, *Fernández* (*María Antonia*).

(3) En el vol. I. del *Teatro Lírico*, he publicado este documento.

efecto compusieron los dos opositores D. Pablo del Moral y D. Mariano de Bustos á presencia de varios profesores de notoria habilidad de la Real Capilla, nombrados por censores de quienes oido su parecer..... he nombrado para la referida vacante á Don Pablo del Moral, etc.—*Armona.*»

No falleció de su grave enfermedad porque en 1792 seguia gozando la jubilación de 15 reales diarios que le fué concedida en 1790, sucediéndole desde este año al de 1805, Don Pablo del Moral (1).

En 1800 (27 de Marzo), Esteve y Laserna exponen lo que ya queda referido respecto á que corra á cargo de la Junta de Teatros y no de la suya, el importe de las letras de las tonadillas y demás piezas musicales, y esto prueba que á pesar de sus achaques todavia se hallaba amarrado, *pro pane lucrando*, al duro banco del galeote. De otra manera no se explica el memorial firmado por los famosos compositores de ambas compañias á pesar de que yo no he sabido encontrar pruebas de convicción, composiciones de Esteve escritas desde el año 1789 al de su jubilación, y los diez ó doce años posteriores hasta el día de su muerte.

Hasta aquí los datos recogidos que una mano diligente podrá completar con ayuda de los señalamientos que he dejado consignados.

Dificil será sino imposible redactar el catálogo completo de la productividad de Esteve por las condiciones especiales del material escrito exclusivamente para el servicio diario del teatro en que hubo de manifestarse dicha productividad, consistente en particellas de apuntar, en papeles sueltos de orquesta, rarísimas veces en partitura como material escrito deprisa y al correr de la pluma que no da tiempo para escribir aquélla. En muchísimos casos faltan los papeles sueltos de orquesta por medio de los cuales puede reconstituirse casi siempre la partitura, y ya comprenderá el lector que la obra que se halla en tales condiciones es obra perdida de imposible reconstrucción.

De algunas de las obras catalogadas, la música se ha perdido y solo existe el libro.

Notará el lector que la parte principal, no completa, del catálogo comprende unicamente los años transcurridos desde 1779 á 1788. Aparece alguna obra fechada los años 1764, 1768 y 1768, pero ninguna para llenar los vacios desde el año 1760 al de 1778, salvo los años indicados, y ninguna tampoco referente á los años posteriores al de 1788. Por supuesto que, como he dicho, habiendo sido escrito este material para el servicio diario y necesidades imperiosas de momento, ni el copista de música del teatro ni el mismo Esteve cuidarian de consignar por descuido ó innecesidad la fecha de muchísimas composiciones algunas de las cuales solo se ejecutarian una noche, raramente dos noches seguidas.

Tenga presente el lector todas estas particularidades cuando realmente admirado pase la vista por las cifras elevadísimas de ese catálogo de producciones, no completo ni mucho menos, repito, el cual he ilustrado con brevísimas acotaciones que merecerian ampliarse bibliográficamente, consultando y confrontando catálogos especiales literario-dramáticos.

Catálogo de composiciones del maestro Esteve y Grimau.

TONADILLAS Á SOLO.

1) *Abundancia del mundo* (La).
2) *Abusos del mundo* (Los).
3) *Afecto de la Nicolasa* (El) (2).
4) *Agradecimiento de la Rodrigo* (El).
5) *Agraviados* (Los) (1788).
6) *Ama cansada de las criadas* (El) (1779).
7) *Aviso á los forasteros y mal uso del idioma* (1784).
8) *Bando de los viejos* (El).
9) *Bandolera* (La) (1780).
10) *Buscando varias casas.*
11) *Carta* (La) (1779) (3).
12) *Carro de los tontos* (El) (1781).
13) *Cazadora del teatro* (La) (1781).
14) *Celos de Garrido* (Los) (4).
15) *Chasco del mozo* (El).
16) *Circunstancias del novio* (Las).
17) *Comedia nueva* (La).

(1) Vid. *Moral (Pablo).*

(2) Se refiere á la actriz llamada Nicolasa Tordesillas.
(3) Misón tiene otra del mismo título.
(4) Del *gracioso* Miguel Garrido.

18) *Consejo de la vieja* (El) (1).
19) *Consejos de los jubilados* (Los) (1784).
20) *Contento de la Lefebre* (El).
21) *Contrabandistas del mundo* (Los) (1782).
22) *Cortesana en la quinta* (La)
23) *Cortesana pastora* (La) (1783).
24) *Cosas de la Cuaresma* (Las) (1782).
25) *Cosas del invierno* (Las) (1779).
26) *Criada Alcarreña* (La) (1780).
27) *Criada de las inocencias* (La).
28) *Criada disgustada* (La) (1779).
29) *Criada serrana* (La).
30) *Criada vengada* (La).
31) *Crítica del teatro* (La) (1782).
32) *Cuenta sin la huespeda* (La).
33) *Cuento de la Petimetra* (El).
34) *Cuento de una moza que se casó* (El).
35) *Cuento del Prado con el indiano* (El).
36) *Cuento de la moza pobre* (El).
37) *Dama Esquiva* (La).
38) *Delirio humano* (El).
39) *Desengaño del Mundo* (El).
40) *Desmayo* (Del) (1779).
41) *Desesperada* (La) (1779).
42) *Diversión* (De la) (1779).
43) *Duda de Rafaela* (La) (1782).
44) *Duendecillos* (Los) (1782).
45) *¡Ea, pues, queridos mios!*
46) *Edictos de los refranes* (Los) (1786)
47) *Esclavos del mundo* (Los) (1781).
48) *Esperanzas sin logro* (Las).
49) *Extrangera* (La) (1780).
50) *Falsa belleza* (La).
51) *Favor de la luneta* (El).
52) *Folla de Maria Antonia* (La) (1781) (2).
53) *Gracias de las mujeres* (Las).
54) *Gran loteria* (La).
55) *Granadero* (El).
56) *Gratitud de la Rosa Pérez* (La) (1785).
57) *Guia de Madrid* (La).
58) *Hidalgo admirado* (El).
59) *Humorada de Garrido* (La).
60) *Ilustre corte de España* (1780).
61) *Inconstancia de la mujer* (La) (1779).
62) *Jardinera del gusto* (La).
63) *Juicio del año* (El) (1779).
64) *Juzgar de lo bueno por lo malo.*
65) *Lance del Retiro* (El)
66) *Lección de las tonadas* (La) (1780).
67) *Lo que han utilizado los españoles* (1787).
68) *Los objetos* (De) (1779).
69) *Mandas de la Felipa* (¿Laborda?) (Las).
70) *Manolas de las ferias* (Las) (1779).
71) *Máscara* (La).
72) *Modo abandonado por el hijo* (El) (1781).
73) *Modo de cortejar de los hombres* (El).
74) *Mudanza de las cosas* (La) (1779).
75) *Mundo al reves* (El) (1786) (3).
76) *Murmuradora* (La) (1784).
77) *Murmuradores* (Los) (1779).
78) *No puedo hablar.*
79) *Noticias de una carta* (Las) (1779).
80) *Obligación de la Pérez* (La)
81) *Pasajes del verano* (Los) (1779).
82) *Pasiega* (La) (1779).
83) *Peregrina viajante en España* (La).
84) *Petimetra de moda* (La) (1779).
85) *Petimetra hipócrita murmuradora* (La) (1781).
86) *Propiedad de cada uno* (La) (1785).
87) *Protección de la Rosa Pérez* (La) (1784)
88) *Protestas de la Nicolasa* (Tordesillas) (Las) (1782).
89) *Provincia de Madrid* (La) (1782).
90) *Provisión de Madrid* (La).
91) *Proyectos de una nueva* (Los) (1786).
92) *¿Qué es lo que han hecho de mi?*
93) *Quejosos del mundo* (Los).
94) *Razón de Estado* (La).
95) *Recuerdo de una sala* (El).
96) *Remedios* (Los) (1782).
97) *Salgo con mi guitarra* (1780).
98) *Segunda prueba y el furor de la Luneta (La).*
99) *Signos del año* (Los) (1782).
100) *Siglo pasado* (El) (1784).
101) *Soldada* (La) (1779).
102) *Soy una petimetra.*
103) *Sueño del mundo al revés* (El).
104) *Sueños hay que verdades son.*
105) *Susto del hidalgo* (El) (1779).
106) *Testamento de Coronado* (El) (1781) (4).
107) *Triste y alegre* (La).
108) *Vanidad mal fundada* (La) (1784).
109) *Varias cosas para serviros.*
110) *Varias locuras* (5) *del mundo* (1786).
111) *Verdades en boca de la mentira* (Las) (1779).
112) *Vida de los lugares* (La) (1783).
113) *Viejo enamorado* (El) (1779).
114) *Visita al Usia* (La).
115) *Viuda cazadora* (La) (1779).
116) *Ya sale mi guitarra.*
117) *Yo estaba en el comercio.*

Además de las *á solo* citadas, las siguientes sin título:

118) *Para empezar temporada* (1787).
119) *Para id. id.* (1788).
120) *Otra para id. id.* (1788).

TONADILLAS Á DOS

121) *Abate quejoso* (El) (1782)
122) *Abogado y la cocinera* (El).
123) *Aceitero y la chusca* (El).
124) *Amante apocado* (El) *y la dama quejosa.*
125) *Arbitrio para comer* (El) (1785).
126) *Aventuras del gitano* (Las).
127) *¡Ay, mosqueteros!*
128) *Buñolera y el Catalán* (La).
129) *Calesin de venta* (El).
130) *Carpintero y la maja* (El).
131) *Cautivo y una mora* (El).
132) *Cazadora de su marido ó la fingida cazadora* (La) (1785).
133) *Celos* (Los).
134) *Celos de Clori* (Los).
135) *Celos de Clori* (Los). Segunda parte.
136) *Celos de Clori* ó tercera parte de *El cariñito.*
137) *Celos de la carta* (Los).
138) *Celos iguales* (Los) (6).

(1) El maestro Esteve escribió otras dos, *Los Consejos y los Consejos de una vieja* (1779), que no he comprobado si son distintas de la indicada en el texto. Laserna tiene tambien una tonadilla *Los consejos de la vieja.*
(2) De Maria Antonia Fernandez, la *Caramba.*
(3) Laserna tiene otra del mismo título.
(4) Del actor Diego Coronado.
(5) En otra copia se dice *noticias* en vez de locuras.
(6) Laserna tiene otra del mismo título.

139) *Chasco de Polonia* (El) (1).
140) *Chasco de la botillería* (El).
141) *Corte de mi vida.*
142) *Cortejos reñidos* (Los) (1784).
143) *Corto de genio* (El).
144) *Criada y el barbero* (La).
145) *Crítica del bolero* (La).
146) *Crítica de los bolatines* (La) (1785).
147) *Dama y el abate* (La).
148) *Dama y el zapatero petimetre* (La).
149) *Desdicha de las tonadillas* (La).
150) *Desgracia de Garrido* (La) (1786).
151) *Despedida del arriero y la lavandera* (La).
152) *Desvalido y el protejido* (El) (1780).
153) *Dos afligidos* (Los). (1780).
154) *Encuentro de noche de un majo y una maja* (El) (1784).
155) *Encuentro de los pasiegos* (El).
156) *Entre tunos no hay engaño* (1780).
157) *Esquilador de lo supérfulo* (*sic.*) (El) (1786).
158) *Gallegos de la siega* (Los).
159) *Garrido de luto por la muerte de la Caramba* (1784).
160) *Hidalgo de Uclés y la Usía* (El).
161) *Hidalgos* (Los) (1785).
162) *Hortelano y la maja* (El).
163) *Huesped y la posadera* (El).
164) *Ibañez y el payo* (La).
165) *Jardinero celoso* (El) (1780).
166) *Jardineros* (Los) (2).
167) *Lacayo y la criada* (El).
168) *Lecciones de Garrido* (Las). Primera y Segunda Parte, ésta del 1780.
169) *Leva de Lavapiés* (La) (1786)
170) *Maja celosa* (La).
171) *Maja de Cádiz y el petimetre* (La).
172) *Maja de Coronado* (La).
173) *Maja disfrazada* (La).
174) *Maja y el amolador* (La).
175) *Maja y el arriero* (La) (1780)
176) *Maja y el oficial* (La).
177) *Majo Matón* (El).
178) *Majos reñidos* (Los) (1782) (3)
179) *Malicia del terno* (La) (1782).
180) *Marido cicatero y la petimetra de moda* (El)
181) *Marmiton y la rabanera* (El) (1782).
182) *Mayores enemigos* (Los).
183) *Médico de costumbres* (El).
184) *Miquelete y la bellotera* (El)
185) *Novia bonita y sagaz* (La).
186) *Nuevo de las boleras* (El).
187) *Oposición de cortejos* (La) (1780).
188) *Panadero y la chusca* (El) (1782).
189) *Parlamento del bis bis* (El).
190) *Pastelero á tus pasteles.*
191) *Pastor sordo y la cazadora* (El).
192) *Pastor y la zagala* (El).
193) *Pastores amorosos* (Los).
194) *Paya y el quintado alegre* (La) (1781).
195) *Peón de albañil y su mujer* (El).
196) *Pepín fuera de la cárcel* (1785).
197) *Pescadora inocente y el arriero* (La).
198) *Pescadora y el marinero* (La).
199) *Petimetra y el trapero* (La).
200) *Petimetre afectado y la maja de rechupetaso* (El)
201) *Pillos cicateros* (Los).
202) *Polonia y Aldovera* (La) (4).
203) *Pozo* (El).
204) *Pretendiente* (El) (1780).
205) *Pretendiente de la cómica y un petimetre en la corte* (La).
206) *Quejosos y huérfanos de cortejo* (Los).
207) *Quesero y la cuajadera* (El).
208) *Remedo de Nicolasa y Garrido* (El).
209) *Retrato* (El).
210) *Serrana y el cazador* (La).
211) *Segadores* (Los).
212) *Soldado y la maja* (El) (1779).
213) *Tercos* (Los).
214) *Turronero y la chusca* (El).
215) *Usía y el abate* (La) (1779).
216) *Venida de María Antonia* (La).
217) *Viuda de Saturio* (La).
218) *Visita de Vicente* (¿Querol?) *á la Nicolasa* (Tordesillas) (La).
219) *Viudo y la criada* (El).
220) *Vuelta del pastor de la corte* (La).
221) *Yesero y su mujer* (El) (1780).

TONADILLAS Á TRES

222) *Abate y la Dama* (El) (1779).
223) *Acciounero, una maja y el esportillero* (El).
224) *Ama, una criada y el paje* (Una).
225) *Amo enamorado de su criada* (El).
226) *Antojo de Garrido* (El).
227) *Artilleros* (Los).
228) *Autor del Parador del Sol* (El).
229) *Avellanera y los franceses* (La).
230) *Bellotera y dos petimetres* [La].
231) *Buena Madre y la mala hija* (La).
232) *Burla del petimetre en el meson* (La).
233) *Burla de los abates* (La.)
234) *Capitan y los negros* (El) (1785).
235) *Casados en discordia* (Los).
236) *Casados encontrados* (Los).
237) *Caza en el monte* (La) (1779).
238) *Celos del segador* (Los) (1779).
239) *Celos de Rosa* (Los).
240) *Celoso chasqueado* (El).
241) *Chasco del arca* (El).
242) *Chasco del francés* (El) (1784).
243) *Chapucero y el barbérillo* (El).
244) *Clavetera, una dama y un galan* (La).
245) *Convidado al baile* (El).
246) *Cuajadera, una ramilletera y un tuno* (La).
247) *¿Cual vida es la mejor? ¿la de la corte ó la de la aldea?* (1781).
248) *Cuñadas y el oficial* (Las).
249) *Dama Cadete* (La).
250) *Dama, el cadete y la criada* (La).
251) *Dama esposa disfrazada* (La) (1784).
252) *Dama, hortera y choricero* (La) (1784).
253) *Desagravio del Abate* (El) (1779).
254) *Desagravio de los detalles* (El) Primera Parte.
255) *Desfalco de la papelera* (El).
256) *Disputa de las entradas* (La).
257) *Dos limeras y un murciano.*

(1) El lector habrá caido en la cuenta de que casi todos los apellidos que aparecen en los títulos, se refieren á actrices y actores *de canto*, de las compañías que dirigía Esteve.

(2) Misón, Laserna y Moral tienen tonadillas del mismo título.

(3) He publicado muchas piezas sueltas de varias de estas tonadillas en el vol. II de mi *Teatro Lírico anterior al siglo XIX*.

(4) Actriz y actor de cantado, llamados Polonia Rechel y Miguel Aldovera

258) *Dos ingénios* (Los) (1781).
259) *Elección de novio* (La).
260) *Encuentro del tio y la sobrina* (El).
261) *Enfermo burlado por el practicante* (El) (1783).
262) *Enhorabuenas* (Las).
263) *Entrada de la Cazuela* (La).
264) *Enviados del pueblo alto y bajo* (Los).
265) *Esparraguera, el valenciano y el extrangero* (La).
266) *Esterero, valenciano y la cuajadera* (El) (1).
267) *Examen de los cortejos* (El).
268) *Francés y las majas* (El).
269) *Galanes de la Petrola* (Los).
270) *Galanteo nocturno* (El).
271) *Garrido come con todas* (1779).
272) *Gurrumino tuerto, la usia coja y el com padre cortejo* (El) (1784).
273) *Hermano obediente* (El).
274) *Hidalgo de Ocaña* (El).
275) *Hidalgo en la fonda* (El) (1785).
276) *Huéspedes de Garrido* (Los) (1782)
277) *Madre burlada* (La).
278) *Mala madre* (La).
279) *Maestros de la Ronquillo* (Los).
280) *Maja barbera, el mancebo y el payo* (La) (1784).
281) *Majos del baile* (Los) (1781).
282) *Maniático* (El) (1786)
283) *Marcha del oficial* (La) (1781).
284) *Marido, una dama y un galán* (Un).
285) *Marmotiña* (La).
286) *Médico adulador* (El) (1782).
287) *Medico tronera* (El).
288) *Melonero* (El).
289) *Molinera sorda y abates de la Unión* (La) (1782).
290) *Molinera, la pescadora y el pajarero* (La).
291) *Molinera y pescadores* (La) (1781).
292) *Mónstruo del gusto público* (El).
293) *No hay buen estado á disgusto.*
294) *Noticia de los peinados del peluquero francés.*
295) *Novio simple y las dos hermanas* (El) (1781).
296) *Novios de Leganés* (Los) (1783).
297) *Novios y la maja* (Los) (1784).
298) *Nueva carta dama* (La) (1782).
299) *Operista fingido* (El).
300) *Oruga en el Prado* (La).
301) *Paje de las habilidades* (El) (1785).
302) *Paje galanteador* (El).
303) *Paje montañés y el oficinista* (El) (1779)
304) *Paya y los casadores* (La).
305) *Payo bobo y las dos novias* (El).
306) *Payos á bellotas* (Los)
307) *Payos chasqueados* (Los).
308) *Payos del Malbrú* (Los).
309) *Peregrino de amor* (El).
310) *Peregrinos perdidos* (Los) (1780).
311) *Petimetre, una maja y el tostonero* (Un)
312) *Preguntones y el ciego* (Los) (1787).
313) *Recien casados* (Los).
314) *Riña* (La).
315) *Riña de un matrimonio.*
316) *Sacrificio* (El).
317) *Salida de la comedia* (La)
318) *Seguro aplauso de los cómicos* (El).
319) *Señorito tonto* (El).
320) *Serrana viuda y los pastores* (La) (1781).
321) *Serranos inocentes* (Los) (1781).
322) *Tabernilla y el vinatero* (La)
323) *Teatro y los actores agraviados* (El).
324) *Tertulia* (La).
325) *Tia y dos sobrinos* (Una).
326) *Todos alaban su gusto*
327) *Torero, la maja y el petimetre* (El).
328) *Tres ingénios* (Los).
329) *Vanidad castigada* (La) (1783).
330) *Vejete burlado por el sacristan* (El).
331) *Vinagrero y las majas* (El).
332) *Visita á Chinita* (La).
333) *Vuelta de Vicente Camas ó el indiano* (La)
334) *Zagales ó el pozo* (Los) Segunda Parte.
335) *Zapatero de viejo* (El) (2)
336) *Zapatero, su mujer y el petimetre* (El)

TONADILLAS Á CUATRO

337) *Acomodadora de amas de cria* (La).
338) *Ama de llaves y el chusco* (La) (1782).
339) *Ama y criado* (1779)
340) *Ayos descuidados y los señoritos* (Los).
341) *Bellotera* (La) Segunda Parte.
342) *Bolsillo del gascón* (El) (1785).
343) *Criada que no habla, una viuda, un petimetre, un payo y una paya* (Una).
344) *Dama y los carpinteros* (La).
345) *Dos mozas de cantarillo y los dos majos* (Las) (1785).
346) *Enredo de Tadeo* (El).
347) *Escofietera y el abate* (La).
348) *Esposas amorosas* (Las).
349) *Esterero* (El) (1783).
350) *Fonda nueva* (La).
351) *Herrero y la camisola del paje* (El).
352) *Manolillo el presidario*
353) *Noche de máscaras* (La).
354) *Noches del Prado en Madrid* (Las).
355) *Nueva graciosa* (La).
356) *Paca afligida* (La)
357) *Pajarero* (El).
358) *Paje petimetre, la tia y los dos sobrinos* (El) (1786)
359) *Panaderita* (La) (1781)
360) *Parmesana y las majas* (La).
361) *Pastor borrego* (El) (1783).
362) *Pastorcillos graciosos* (Los) (1784).
363) *Peluquero y la modista* (El).
364) *Pepillo Lechuza retraido* (1785).
365) *Peregrinos perdidos y el encanto de la venta* (Los).
366) *Petimetra y el chusco andaluz* (La).
367) *Pintor y la vieja* (El).
368) *Prueba de la cuarta Dama* (La) (1786).
369) *Salchichera* (La).
370) *Usia en el bodegón* (El).
371 *Vanidosa en su lugar* (La).
372) *Viejo D Sabañón* (El).
373) *Ya serían las seis.*

TONADILLAS Á CINCO

374) *Boda en una aldea* (La).
375) *Colegialas de moda* (Las).
376) *Dos amigos* (Los) (1781).
377) *Forastero y los payos* (El) Segunda Parte.

(1) En el texto se ha hablado de esta tonadilla, que forma parte de la Opera-cómica-bufo dramática *Los Jardines de Aranjuez*.

(2) Tonadilla intercalada en la Opera-comico-bufo-dramática, *Los Jardines de Aranjuez* de que se ha hablado en el texto.

378) *Garrido enfermo y su testamento.*
379) *Guardas y la lavandera* (Los).
380) *Juego de los payos* (El).
381) *Moja, un arriero y tres bandoleros* (La).
382) *Paje* (El) Segunda Parte (1783).
383) *Pintor* (El) (1783)
384) *Ramilletera, la conejera, los franceses y el valenciano estrero* (La).
385) *Tunos y la sopa* (Los).
386) *Valenciano, la ramilletera, la conejera y los franceses* (El) (1779).
387) *Venida inesperada del hermano de Indias* (La).
388) *Vuelta del arriero y los vecinos* (La).

TONADILLAS Á SEIS

389) *Hortelana* (La).
390) *Payos y serranos.*

TONADILLAS GENERALES

391) *Albañiles y el chasco de los cortejantes* (Los).
392) *Aguadores y los payos* (Los) (1783).
393) *Atarantulado* (El)
394) *Chico tartamudo y la chica sorda* (El) (1784).
395) *Conducta de los majos* (La).
396) *Dama de buen gusto* (La) Segunda Parte
397) *Delicias del prado* (Las).
398) *Desafío de la Polonia ó la folla real y la cucaña de Nápoles* (El).
399) *Dos alojados* (Los) (1779).
400) *Escuela de Garrido* (La) (1783).
401) *Esterero, la petimetra y el oficial* (El).
402) *Galanteador de todas en el concurso del Prado* (El).
403) *Indiano gitano* (El) (1779).
404) *Oficial y el abate* (El).
405) *Pagar la merienda para otros.*
406) *Playa y puerto de mar (para la fiesta de los Infantes y ajuste de la paz).*
407) *Presidarios de Madrid* (Los) (1783).
408) *Recibo del cochero simón* (1784).
409) *Soldados alojados* (Los).
410) *Tahonero y la sobrina* (El).
411) *Una tonadilla general* (sin título) *para la Sra. Lorenza Correa.*»

ZARZUELAS

412) *Espigadera* (La). Primera Parte. Letra de D. Ramón de la Cruz. (1)
413) *Jardineros de Aranjuez* (Los). Se representó el año 1768 La letra es del mismo Esteve. Vid. más adelante, al fin de esta sección lo que se dice sobre esta obra en el folleto de Esteve, *Letras de la música que se canta, etc.*
414) *Portentosos efectos de la naturaleza* (Los) Colaboraron en esta obra Scarlatti y Esteve, dice la *particella* de apuntar. Lo más probable es que Esteve escribiese nueva música al mismo libro antes puesto en música por Scarlatti. (2).
415) *Puerto de Flandes* (El). La letra es de D. Luciano Francisco Comella. Data del año 1781.
416) *La buena muchacha.* (Adaptación de *La buena figliuola*) representada por la compañía de María Hidalgo (teatro de la Cruz) en 1765. Hay un libro impreso. El arreglo musical con adiciones de arias es de Esteve.

Esteve, como se le ha visto en esta sección, escribió la música de la comedia nueva *La Espigadera* y de la segunda parte de la misma, *La Espigadera y la vendimia* tambien comedia, letra de D. Ramón de la Cruz. Ambas obras figuran en la Colección de las Comedias y Sainetes de Don Ramón publicadas en vida del autor.

Los personajes de la primera, son: *Benito—Matilde—Marcelo—D. Diego—D. Jacinto—Marcos—Tomás—Teresa—Cecilia—Colás y Gerónimo*, segadores—*Un Lacayo*. He tenido á la vista una edición de Barcelona (sin año): Por la Viuda de Piferrer (véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent y en Madrid en la de Quiroga.)

El libro de *La Espigadera* es notable lo mismo que las situaciones musicales, verdaderamente idílicas. El mérito de la música corre parejas con el del libro.

La letra de *Los Jardineros de Aranjuez* requiere amplio comentario.

La sospecha de que Esteve pudo escribir la de algunas de sus composiciones era tanto más verosímil cuanto que era persona ilustrada y no hubiera hecho otra cosa en esto que imitar á Misón, que sin duda escribió la de algunas de sus obras, y á los mismos cómicos que representaban las farsas por ellos inventadas.

El libreto impreso de una ópera cómico-bufo-dramática de Esteve reveló lo que yo sospechaba y, además de la provincia de naturaleza, dato ignorado hasta ahora, el cargo honorífico que desempeñaba en la corte en casa del Duque de Osuna.

La importancia de este hallazgo exige amplio señalamiento del tal libreto, que se titula:

Letras | *de la música,* | *que se canta en la Opera Cómico-Bufo-Dramática,* | intitulada: | »*Tambien de Amor los rigores,* | *sacan fruto entre las flores*»: | por otro título: | «*Los Jardineros* | *de Aranjuez.* | Representada en el Coliseo | de la Cruz, de esta Corte, por la Compañía de María Hidalgo. | Compuesta | por D. Pablo Esteve y Grimau | Maestro de Capilla Catalán y de casa del Ex- | celent. Sr. D. Pedro Zoylo Tellez Jiron, | etc Duque de Ossuna mi Señor á cuyos pies | con el mayor respeto y obsequiosa

(1) La música de la Segunda Parte es tambien de Esteve. Vid. núm. 443 de órden en la Música de Comedias y Dramas, pues en realidad es mas bien Comedia que Zarzuela.

(2) Sabido es que Scarlatti (Domingo) residió en Madrid desde 1729 á 1754.

venera | ción la Dedica. | Con Licencia | En Madrid: En la imprenta de D. Manuel Martin calle de la Cruz. Año de 1768. Opúsculo en 8.° de 44 págs. y 4 sin numerar de una Nota impresa con posterioridad segun se desprende de su contenido.

Hay una Dedicatoria al Duque de Ossuna en la cual dice Esteve que »si la composicion de música de esta obra es generalmente mia, por consecuencia debe contemplarse respetuosamente vuestra» etc. Fecha la dedicatoria «12 de Junio de 1768. su más humilde criado Pablo Esteve y Grimau». Sigue:

»*Prólogo al que le coja*.—Gracias al cielo, lector indiferente... que ha llegado el tiempo de ofrecerte una obra puramente castellana y producida sin las angarillas de la traducción intrusa.... Esta obra no es del único ingenio que tiene la corte, pero si del ingenio único que en ella se conoce, porque se conoce... Sin gastar rodeos... te debo decir, además de lo expuesto, *y lo que en otras ocasiones* te tengo insinuado, que habiendo debido al cielo la dicha de estudiar Methódica; y formalmente la composición, bajo la doctrina de los más acreditados maestros de España; como buen hijo de mi patria, he procurado, en esta ocasión experimentar con mis facultades si la aplicación puede, acordando los esmeros, poner en solfa los aplausos; con ella he inventado sus Arias, Acavatinas *(sic)* y Cantinelas; con ella he discurrido sus travesuras, juguetes y novedades: con ella he trabajado lo posible en mi pequeñez, para mostrar el espíritu verdadero que pide el Theatro, á quien escribo muy distante del que requiere otro mas serio destino, que muchos saben que no ignoro: y, ultimamente, con *ella he premeditado el genio de nuestra Nación* para que salga á medida de su notoria específica vivacidad».

Esteve concluye diciendo que »si su obra no agrada podrá lisonjearse de que cuanto incluye esta Fiesta es originario de su poco ó mucho caudal y no concebido en otro idioma, animado en otro estudio y solo abortado por su voluntariedad. Salga pez ó salga rana no es *pescado*».

He aqui los interlocutores de esta ópera:

Patricio, joven capataz de los jardineros, Señora Maria Josefa Guzman: *Marcos, jardinero hermano de Isidora* Señor Ambrosio Fuentes: *Lorenzo, id. hermano de Isabela*, Señor Diego Coronado: *Don Luis, cortesano*, Señora Gertrudis Cortinas: *Isidora, jardinera*, Juana Garro: *Isabela*, id, María de la Chica: *Robertina, jardinera rústica*, Señora Teresa Segura. *Damas, Caballeros, Criados, Jardineros, Un calesero* (No hablan). La escena se finge en el Real Sitio de Aranjuez.

El argumento de la ópera es un verdadero cien piés y los versos están á la altura del asunto.

Sigue despues del acto primero Tonadilla á tres: *El esterero valenciano y la cuajadera*. El restante personaje es un *Petimetre*.

Despues del segundo y último acto de la ópera que termina con un *Final á 7*, sigue un *Fin de Fiesta (Paseo á ver las yerbas á Santa Cruz)* y la tonadilla á tres *El Zapatero de Viejo*, en la cual intervienen, *Juana*, mujer de *Pedro*, zapatero, y Don *Pepe*, Majo.

Dice la *Nota* final á que antes he aludido que esta obra debió salir á luz en el Colíseo de la Cruz, »mucho tiempo antes que el presente: y asi notarás lector piadoso que se represente en el Coliseo del Príncipe y que el papel destinado á la Señora Juana Garro, le ejecuta la Señora María Mayor, la que en el Acto segundo, antes del *Sexteto*, cantará la *Acabatina* siguiente etc. Añade que las *Tonadillas* y *Sainetes* prevenidos para ella, se han omitido por dar lugar á la bien ordenada diversión de los Bailes que servirán de intermedio y fin de Fiesta. Todo lo cual te prevengo porque estas Letras, como se imprimieron con antelación, se tiraron antes de tiempo etc.

Música de Comedias y Dramas

417) *Acasos* (Los).
418) *Acción más noble y heroica del rey Don Alfonso el Casto* (La)
419) *Alejandro en Macedonia*.
420) *Ambición, riesgo y traición, vence una mujer prudente*.
421) *Amistad es lo primero* (La).
422) *Amor cómo ha de ser* (El).
423) *Austria en Jerusalen* (El).
424) *Bandos de Paris* (Los)
425) *Bodas de Camacho el rico* (Las).
426) *Buen Padre* (El).
427) *Buen vasallo ha buen rey*.
428) *Casada con violencia, el matrimonio violento* (La).

429) *Castigo en la traición y triunfante el perseguido.*
430) *Católico Recaredo* (El).
431) *Cayo Fabricio Consul.*
432) *Celos contra los celos* (Los).
433) *Clorinda.*
434) *Constante amor perseguido.*
435) *Cordroas y Erachio.*
436) *Cual es el afecto mayor, hallar sangre y amor.*
437) *Dar honor el hijo al padre.*
438) *Destrucción de Sagunto* (La).
439) *Don Juan del Espino en Madrid.*
440) *Encanto, hermosura y rey.*
441) *Enemistad más cruel* (La).
442) *Es la parca más sangrienta, mujer amante y airada.*
443) *Espigadera y la vendimia* (La). (1).
Esposo más honrado (El).
444) *Etrea.*
445) *Federico II.*
446) *Fingida Arcadia* (La).
447) *Grito de la naturaleza* (El). En colaboración con Laserna.
448) *Guapo Baltasarete* (El).
449) *Hallar la vida en la cueva.*
450) *Hallazgo, paz y privanza*
451) *Inocencia de la mujer* (La).
451) *Jarretiera de Inglaterra* (La).
452) *Joven isleña* (La).
452) *Magdalena cautiva* (La).
453) *Mágico de Astrakan* (El).
454) *Mágico de Candallar* (El).
455) *Mágico del Mogol* (El).
456) *Malgastador* (El).
457) *Marido de su hija* (El).
458) *Marquesita* (La).
459) *Marta la remorantina* (Segunda Parte).
460) *Mas vale el amor que el reino, ó Demofonte.*
461) *Matronas catalanas defensoras de Tortosa* (Las).
462) *Necepsis buena esposa y mejor hija.* (2).
463) *Noble pescador* (El).
464) *Odio y rencor implacable.*
465) *Pardos de Aragón* (Los).
466) *Parecido en el trono* (El).
467) *Pastorfido* (El).
468) *Persecuciones y desdichas de Raimundo* (Las).
469) *Por cumplir una palabra derramar su propia sangre.*
470) *Precepto obedecido* (El).
471) *Pruebas de amor y amistad.*
472) *Pueblo feliz* (El).
472) *Religión española y musulmana nobleza.*
473) *Sertorio el magnánimo.*
474) *Sitiador sitiado* (El).
475) *Tamara* (La).
476) *Toma de San Felipe* (La).
477) *Triunfos de valor y ardid.*
478) *Valor de las murcianas contra lunas africanas* (El).
479) *Valor godo español* (El).
480) *Valor y amor de Otoniel.*
481) *Vayalarte* (*Pedro*) (Sexta Parte).
482) *Víctimas del amor* (Las). (1).
483) *Villano del Danubio* (El).
484) *Virtud consigue el premio y la maldad el castigo* (La).
485) *Viuda indiferente y esquileo de Castilla* (La).

La música de la Comedia Nueva en 3 Jornadas, *El Galeote Cautivo* es también de Esteve y debía figurar en esta sección. Hay edición del libro sin año, lugar, ni nombre de impresor. Personajes: *Rey de Argel*—*Don Leandro de Aragon*, galeote cautivo—*Muley*, privado de Tarif—*Mustafá*, su ministro y corsario—*Alí*, capitán de la guardia—*Tarfe*, confidente de Mustafá—*D. Alvaro de Silva*, Mariscal de campo—*D. Plácido de Silva*, viejo venerable, cautivo—*D.ª Margarita*, cautiva, en traje de hombre—*Arlafa*, hermana de Tarif—*Zalema*, su criada—*Machaca*, criado de *Don Leandro*—*Zelmio*, cabo de la guardia—Comparsa de Moros, Moras, Cautivos y Soldados españoles.

Tampoco figura en esta sección la comedia *No hay en amor fineza más constante que dejar por amor su mismo amante*, cantada en el teatro de la Cruz en 1766 y cuya música fué compuesta por el fecundísimo compositor catalán. Porque la letra de esta comedia está impresa y porque el folleto contiene un importantísimo *Prólogo*, conviene tomar acta de las ideas expuestas en él.

Léese en la portada del folleto:

Letras que se cantan en la comedia «No hay en amor fineza más constante que dexar por amor su mismo amante» inclusas las tonadillas (2) *que se cantan igualmente en los Saynetes de esta Fiesta en el Coliseo de la Cruz, Año de 1766... Madrid, Manuel Martin*, en 8.º

En el *Prólogo al que leyere* se muestra Esteve músico serio profundamente enamorado de su arte, y dice «que su mayor deseo es que el auditorio conozca la letra de sus *arias* para que pueda comprender la música: que no se le tache de atrevido porque no ha visto un solo autor que dé reglas invariables para escribir en los teatros, y menos en los nuestros: que siendo la música, según San Agustín

(1) Vid. la nota al número de órden de obras, 412.

(2) Conozco edición de *La Necepsis (Tragedia nueva en 5 actos)* corregida y aumentada en esta *segunda edición*, Barcelona, s. a., en la imp. de Carlos Gibert y Tutó.

(1) Moral tiene otra del mismo título.

(2) Las tonadillas son: *El Pintor y la vieja*, y *La avellanera y los franceses*. Vid. los números 229 y 367... del catálogo de obras de Esteve.

ciencia bien modulada, y según otros autores, ciencia que en números, proporciones, consonancias, medidas é igualdades consiste, podrás advertir, lector, si me aparto de esta definición en la obra que te presento: y si arreglado á ella cumpliese el *bien* (modulada) que dice San Agustín, hoy cuenta que puedo prometerme sin lisonja la mayor estimación de tu agradecimiento, pues logré la palma de las dificultades. Si eres inteligente, no la novedad, siendo acertada, te cause envidia: si no entiendes el punto de la diferencia que te desagrada, no publiques tu ignorancia: y si ni lo primero ni lo segundo tuvieres, conténtate con no meter tu cucharada si puedes en lo que no sabes y dexate de historias que no alcanzas.» Pide después al lector «que tenga lástima de los que exponen al público sus obras que por más acertadas que sean en el mérito, suelen padecer el desaire de no ser conocidas y verse despreciadas: así les ha sucedido al gran Terradellas en Roma con las óperas del *Sessostres* (sic), al Sassone (1) en Nápoles y á Ferradini en Barcelona.» Termina diciendo que no quiere obtener la estimación del público por sus tonadillas, aunque muchas de su cosecha hayan sido de su agrado: «porque por estas obras, que cualquier barbero las puede componer al zarandeo de su mala guitarra, *no quiero que me gradues de compositor de música*, por que de poetas saineteros y músicos de tonadillas *libera nos Domine*.» Asegura que únicamente las expresiones ingeniosas del entendimiento son las pruebas de un magisterio acertado; y pide que el auditorio le juzgue con benevolencia, «porque el éxito de una obra pende de su situación, más bién que del estudio de un artista, pues muchas veces por no estar *acorde* con el público, queda el mejor compositor destemplado.»

Verdadero rasgo autobiográfico que nos revela en un solo trazo al compositor aparecido en época en que por no estar acorde ó *afinado* con el gusto exótico y decadente del público, estaba de Dios que *quedaría destemplado*, matando en flor sus facultades extraordinarias llamadas á más altos empeños. Y que no es exagerada la presunción de lo que el destino le reservaba á haber florecido en época más cercana á la nuestra, bien á las claras lo revelan sus obras, la facundia que las inspiró y los horizontes de indigenismo musical que su genio adivinara.

Por eso tengo para mí y repito que en Esteve había un génio de primera magnitud, un compositor genial y lleno de facundia que *destemplaron* la batalla de la vida y el medio y la época en que vivió, que no podía estar de *acorde* con sus extraordinarias facultades.

Loas

486) *Los dos caminos* (1784).
487) *El examen cómico* (1783).
488) Para la zarzuela *Los portentosos efectos de la gran naturaleza*. (Vid esta obra en la sección *Zarzuelas*).
489) *Otra loa, sin título* (1792).
490) *Id. id. para el día de San Luis*, (*sic* en la parte de apuntar).
491) *Id. id. sin id.* (1789).
492) *Id. id. para el dia de San Carlos.*
492) *Id. id en los años de Carlos IV* (1788).
493) *Id id., sin título* (1787).
494) *Id. id., sin id.* (1786).
495) *Id. id., sin id.* (1785).
496) *Id. id., para la comedia Las Bodas de Camacho el rico* (1784)
497) *Id. id., sin título* (1782).
498) *Id. id., sin id.* (1781).
499) *Id. id., sin id.* (1780).
500) *Id. id., sin id.* (1779).
501) *Id. id., sin id.* (1766).

Música de Entremeses

502) *Alemanas* (Las).
503) *Anticuario* (El).
504) *Desatinos errados* (Los).
505) *Detenidos* (Los).
506) *Hábito no hace el monje* (El).
507) *Novios inocentes* (Los).
508) *Paje duende* (El).
509) *Un entremes sin título* (1764).
510) *Otro id. sin título ni año.*

Música de Sainetes y Fin de Fiesta

511) *Abate y el Albañil* (El).
512) *Algazara de un mesón* (La).
513) *Ayala* (1) *por lo serio y octavo Temistocles.*
514) *Baños del Manzanares* (Los).
515) *Boda deshecha* (La).
516) *Bodas de Camacho el rico* (Las).
517) *Botillería* (La).
518) *Casa de los abates locos* (La).
519) *Celos aparentes* (Los).
520) *Cien novias en careo* (Las).
521) *Chasco de las criadas* (El).
522) *Chasco del Usía* (El).

(1) Basse llamado por los italianos *il sassone*.

(1) Actor gracioso de la época.

523) *Confitero y la vizcaina* (El).
524) *Criados astutos y embrollos descubiertos* (Los).
525) *Crítica* (La) (Primera Parte).
526) *Id id.* (Segunda Parte).
527) *Desafío de Polonia* (1) (El). Primera Parte.
528) *Desconfiados* (Los).
529) *Despedida* (La).
530) *Entre las chanzas las veras.*
531) *Escarmiento del indiano* (El).
532) *Esquileo* (El).
533) *Figuras naturales* (Las).
534) *Función del lugar* (La).
535) *Gitanos y los payos* (Los).
536) *Gran químico* (El).
537) *Hombre pobre todo es trazas.*
538) *Hospital de los maridos* (El).
539) *Italiano fingido* (El).
540) *Juanito y Juanita (¿ó el chico y la chica?).* (2).
541) *Locuras más graciosas por el engaño creído* (Las).
542) *Maestra de niñas* (La).
543) *Malicia castigada* (La).
544) *Manchega honrada* (La).
545) *Maniático* (El).
546) *Médico extranjero* (El).
547) *Mentira sin provecho* (La).
548) *Merienda en el jardín* (La).
549) *Miralo todo* (El).
550) *Modelo del nuevo peinado de Para* (El).
551) *Panderos* (Los).
552) *Paso de Proune* (El).
553) *Peor está que estaba.*
554) *Perlático fingido* (El).
555) *Pieza de piezas* (La).
556) *Puerta del Sol por la mañana* (La).
557) *Quien todo lo quiere todo lo pierde.*
558) *Regimiento de la locura* (El).
559) *Remedo de los cómicos* (El).
560) *Soldados, el ratón y el paso de las bailarinas* (Los).
561) *Sonrojo de los críticos* (El).
562) *Sorteo de los milicianos* (El).
563) *Teatro de la civilización* (El).
564) *Teatro renacido* (El).
565) *Tío Chivarro* (El).
566) *Tío Gil el zurrador* (El).
567) *Tío Bigornia el herrador* (El).
568) *Tragedia por señas* (La).
569) *Tres hermanos rivales* (Los).
570) *Venganza sin sangre ó el desmonte del Prado* (La).

COMPOSICIONES VARIAS

571) *Son los hombres, señorita* ... Aria.

Admira, verdaderamente, hallar una cifra tan crecida de composiciones cuando se piensa que dista mucho de ser completa, pués sólo comprende contados años de productividad, desde que el maestro apareció en los teatros de Madrid, en 1760 hasta el de su jubilación, 1790; cuando se piensa que en el material de innumerables particellas de apuntar y de partes de orquesta examinado por mi pueden atribuírsele por su estilo, facundia y caracter general otras 200 ó 300 obras, aunque no figure en dicho material el nombre de su autor.

Se dirá que toda esa productividad se compone de obras *menores*, algunas de ellas sin importancia. Sea. Pero yo que he estudiado á fondo la música y la genialidad indígena de Esteve diré con él, variando los términos, que quiero que se le gradue de compositor de música y de gran compositor indígena porque escribió coplas, tiranas, caballos y seguidillas, y porque precisamente escribió esta clase de obras aunque él diga de ellas con cierto desprecio «que cualquier barbero las puede componer al zarandeo de su mala guitarra.»

Consulte el lector esa música mal llamada *de barbero* (1), reflexione sobre la semejanza del caso de Esteve con el de Cervantes posponiendo el *Persiles* al *Don Quijote* ó con el de D. Ramón de la Cruz avergonzándose de sus *Sainetes*, y dígame si estoy ó no estoy en lo justo al decir de Esteve que quiero que se le gradue de compositor de música y de gran compositor indígena, precisamente porque escribió esas coplas de barbero devueltas al pueblo purificadas por el arte y enaltecidas por el esfuerzo del artista, esas coplas de barbero, manifestacion genuina de una parte del alma nacional é hija de la tradición de un gusto peculiar que le ha infundido vida y vida propia.

Esteves (Juan Rodriguez) Vid. **Rodrigues Esteves (Juan)**

Estevez (José)

A fines de 1865 fué agraciado, previa oposición, con la plaza de M. de C.

(1) De la Polonia Rochel, celebrada actriz *de cantado*.
(2) El maestro Rosales escribió la música de una composición del mismo título.

(1) Vid. mi *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*, en cuya publicación entro en detalles referentes á compositores, autores, actores y actrices, que huelgan aquí, y presento muestras de la música de nuestro teatro antiguo, la música de los *tonos* y *tonadas*, de las *églogas* y *farsas*, de los *pasos*, *loas* y *autos*, de la característica música de las *fiestas de zarzuela* y *tonadillas* en la cual todo lo fecundiza el espíritu genuino de la nacionalidad que á la larga ha establecido la transformación del canto popular en música dramática, conquista de los tiempos modernos preparada por los oscuros y los olvidados, como Esteve, Laserna y otros.

de la Cat. de Leon, cargo que seguía desempeñando todavia en 1868.

Estrada (Gregorio)

Publicó:

Manual de Música. A la Sociedad Económica Matritense de Amigos del Pais... dedica la Biblioteca Popular Ilustrada el socio D....., Un vol. in 8.° de 237 pags. y 2 de ejemplos de Música. Contiene:

Dedicatoria — Prefacio — Discurso preliminar. Cuatro capitulos destinados al *Manual de Música (Solfeo—Armonia—Contrapunto y Fuga—Melodia)* Compréndense en un *Apéndice,* la instrumentación de orquesta y banda—y se trata además de la poesía aplicada al canto.

Estrella (Fray Gregorio de la)

Admirable voz y organista, dicen las *Informaciones* del Arch. escurialense. Nació en San Asencio (Logroño) en 2 de Junio de 1635. Llamóse Francisco Rubio de Ferreros Vistió el hábito jerónimo en 30 Abril de 1652: profesó el 3 de Mayo de 1653 y murió en 4 Septiembre de 1687.

Estrella (José)

Según el *Diario curioso de Madrid,* perteneciente al dia 4 de Noviembre de 1786, habitaba en Madrid y se dedicaba á la fabricación de bajones, flautas, oboes, clarines (clarinetes) fagotes y otros instrumentos.

Estremera (Juan y Francisco)

Cantantes. Actuaban en el teatro de Cadiz el año 1799.

Estropa (Cándido)

Fué infante y después tenor en la Cap. del Pilar de Zaragoza hasta que obtuvo un beneficio en la Cat. de Toledo, donde falleció el año 1893.

Estruch (José)

Director de música del teatro de Cadiz, el año 1790.

Everli

En los Arch. de la Coronilla de Aragón, de Barcelona, se conservan muchas cartas reales que tienen relación con el *ministrer* de este nombre.

Sumario marginal de la Carta de Juan I al conde de Foix, Zaragoza, 1388:

»Everli fué músico del Duque de Austria y Juan I se lo atrajo, por su fama de ser el mejor del mundo». *(Sigue la carta)* Arch. citado N.° 1954 fol. 137.

Id. id. de otra Carta del mismo año:

»Pregunta Juan I si Everli y sus compañeros se han presentado al rey de Francia, la opinión de éste y la acogida que les ha hecho» (Sigue la carta). Arch. cit. N.° id. fol. 158 vuelto.

Id. id. de otra carta de Juan I á los Vizcondes de Rochaberti y de Roda, fechada en Monzón, 1388:

»Permiso de Juan I á *Colinet* y á *Matadança* para ir á las cortes de los reyes de Castilla y de Navarra y del Conde de Foix, hasta Navidad. Colinet hace saber al rey que dejaba su servicio para pasar al del Duque de Torena Indiferencia del rey por bastarle *Everli* y *Matadança* (1)». Arch. cit. N.° 1954, fol. 158.

Id. id. de otra Carta de Juan I al conde de Foix, desde Monzon, 1388:

»Everli y sus compañeros fueron enviados á Flandes en busca de instrumentos de *novella guisa.* A su regreso debian ir al Conde de Foix, y de éste solicitaba Juan I le mandase á *Huelin* y *Juan.*» Arch. cit. N.° 1954, fol. 91.

En otra Carta de Juan I al vizconde de Roda, fechada en Zaragoza, el mismo año, se lee:

»Lo rey d' Arago: Vezconte.... Quant es dels ministrers nons cal curar quens en trametats, car açi son Everli et ços II companyons lo qual Everli, segons fama et ço que nos ne conexem, par que sia lo mellor et pus apte que trobar se puxa....» Arch. cit. N.° 1954, fol. 136.

Parece que Everli y sus compañeros habian servido antes al conde Virtut. A su llegada á la corte de Juan I, el rey encantado de sus servicios y alto mérito, les regaló un *esmalt* á cada uno.

Eugenio III (San)

Arzobispo de Toledo de quien tomó

(1) El rey los llama en la citada carta *fort aptes de cornamusa.*

el nombre el llamado *canto eugeniano ó gótico*, llegado tradicionalmente hasta nuestros dias también con su primitivo nombre de *Melodia* y que, al parecer, no fué inventado sino reformado por el Santo Arzobispo, aplicándole la notación gótica introducida en España por los visigodos en 412. Opínase que el canto proviene de la tonalidad de la Iglesia romana, pero no del canto gregoriano.

El gusto por los adornos del canto oriental, introducido en España por los moros, modificó el canto eugeniano y se formó el llamado *mozárabe*.

Los doctísimos prelados Lorenzana y Fabián y Fuero han explicado en obras *ad hoc* los antiguos neumas eugenianos, acometiendo después la misma empresa el maestro P. Jerónimo Romero y el canónigo toledano, después arzobispo de Santiago, Don Felipe Fernández Vallejo

Como ilustración á esta materia consúltense especialmente las siguientes obras:

Lorenzana: *Missa Gothica seu Mozarábica, Angelopoli*, 1770

Lorenzana: *Breviarium gothicum*, Matriti, 1775

Fernández Vallejo: *Memorias y Disertaciones*, Ms. inédito, en fol. existente en la Bib del general marqués de San Roman (Vid. *Disertación V*, sobre la música)

Y, además, la *Compilación de los despachos sobre la traslación de San Eugenio con la música de la Misa*..... Toledo, 1566, en 4.°

Eximeno y Pujades (P. Antonio)

Algunos escritores suponen que nació en Barbastro. Según él mismo dice y consta en su fe de bautismo, nació en la ciudad de Valencia el lunes 26 de Septiembre de 1729, siendo bautizado al día siguiente en la parroquia de S. Pedro, en la Seo de la misma ciudad, con los nombres de José, Antonio, Pedro, Vicente, Matias, Damian é Ignacio.

Sus padres, Vicente Eximeno y María Francisca Pujades, pusieron esmero en la educación y en temprana edad hicieron cursar á su hijo en el Seminario de Nobles de Valencia, regido por los P. P. de la Compañía de Jesús.

En aquel Seminario y bajo la dirección del maestro de retórica P. Tomás Serrano, hizo Eximeno progresos notables. Cuando aun no contaba diez y seis años de edad, traducía y comentaba los poetas latinos clásicos, improvisaba poesías latinas y castellanas, dictaba al mismo tiempo sobre asuntos diferentes dos poesías latinas y en un certamen efectuado en 1745 daba clara idea de su genio que propendía al cómico y satírico sin excluir la tendencia filosófica, que había luego de tomar en él tantas proporciones.

Inclinado á la Compañía de Jesús vistió la sotana en 15 de Octubre de aquel año, cuando acababa de cumplir diez y seis. Siendo todavía muy joven se le encomendaron las cátedras de Retórica y Poética en la Universidad de Valencia y en el seminario de Nobles Fué destinado más tarde á enseñar matemáticas en dicho Seminario y al crearse la *Real Academia de Cadetes del Cuerpo de Artillería* en Segovia, el Conde de Gazola, encargado de dicha fundación, propuso al rey Carlos III el nombramiento de Eximeno, siendo aprobadala propuesta en San Lorenzo, á 7 de Octubre de 1763.

La pragmática de expulsión de los jesuitas publicada en Abril de 1767 no exceptuó á Eximeno, que se vió precisado á partir junto con sus compañeros los P. P. de la Compañia residentes en Segovia. Se presume que fué uno de los que en la gran secularización de jesuitas españoles que tuvo efecto en el mismo año de la expulsión, se separó de la Compañia y pidió sus dimisorias.

En 1768 emprendió el estudio de la música concurriendo á la escuela del P. Masi, maestro de capilla de la iglesia *de' S. S. Apostoli* en Roma, el cual pasaba por uno de los mejores de su tiempo.

En 1771 tenia concluida su gran obra musical y publicó en Roma su prospecto y plan detallado. En 7 de Octubre del año siguiente la remitió á la censura saliendo por fin á luz por Febrero ó principios de Marzo de 1774 con el título que más adelante verá el lector.

Con el nombre de *Aristógenes Megareo* habia entrado antes, allá por el año 1773, en la academia de los *Arcades de Roma*, y más tarde en la

de *los Ocultos*. En 1778 el Gobierno le duplicó la pensión de ¡125 reales mensuales! que hasta entonces habia cobrado lo mismo que los demás individuos de la Compañia expatriados

Murió el rey Carlos III en 1787, y Eximeno pronunció en Roma la oración fúnebre del monarca.

Mal podia vivir en Roma, declarada en república en 1798, un ex-jesuita achacoso, que ya contaba sesenta y nueve años de edad. Asi es que Eximeno tuvo que pedir real permiso para volver á España, llegando á Valencia á mediados de 1798. En Valencia escribió varias obras entre ellas su famoso *Don Lazarillo Vizcardi*, contento por la pensión vitalicia de 800 reales mensuales que el rey le otorgara el 8 de Junio de 1800.

No habia terminado aún el *Don Lazarillo* cuando se volvió á Roma donde falleció el 9 de Junio de 1808.

Remito al lector que desee conocer la biografia y la historia de la productividad del sabio y genial jesuita al *Preliminar* que escrito por Barbieri figura al frente de la edición del *Don Lazarillo Vizcardi* dada á luz por la *Sociedad de Bibliófilos Españoles*.

Examinemos ahora, la productividad de Eximeno empezando desde luego por su magna obra titulada:

Dell' origine e delle Regole della Musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione. Opera di..., fra i Pastori Arcadi Aristosseno Megareo, dedicata all' Augusta Real Principessa Maria Antonia Valburga di Baviera, Elettrice vedova di Sassonia frà le Pastorelle Arcadi Ermelinda Talea. In Roma. 1774. Nella Stamperia di Michel Angelo Barbiellini, nel Palazzo Massimi. En cuarto grande, 10 hs. sin foliar de Preliminares, 16 págs. de Prólogo, 3 hs. de tabla, 466 págs. de texto, 1 de erratas y 23 de láminas.

Antes de entrar en el exámen de la obra conviene presentar el rotulado de la traducción hecha por Gutiérrez, de acuerdo con Eximeno, que introdujo en ella muy notables modificaciones, y que por esta razón es preferible al texto primitivo.

Del origen y Reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración. Obra escrita en italiano por el abate don Antonio Eximeno y traducida al castellano por D. Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de Su Majestad y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid. De orden superior. Madrid en la Imprenta Real. Año de 1796. Tres tomos in 8.° Bonitas viñetas de cabecera, alusivas á los asuntos de cada uno de los diez libros en que la obra se divide. Las viñetas son reducidas de las que lleva la edición italiana, como el tamaño de la edición española lo exigía.

«Obra excepcional, dice el Sr. Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*, obra de un verdadero iniciador artístico, á quien el entusiasmo de sus contemporáneos italianos llamó *el Newton de la Música* (hoy le llamarían Wagner), obra que no desmerece puesta al lado de lo mejor que en la época de su aparición produjo la crítica musical, obra que avaloran la franqueza, el sutil espíritu de observación y el admirable espíritu de independencia artística que se adelanta á su época, vive todavía en la nuestra á título de reformador de la teoría de la Música, tal es esa historia del origen y reglas de la Música, su historia, su progreso, su decadencia y restauración.

»Sale de España con sus hermanos en religión, el P. Arteaga, el P. Andrés, el P. Lampillas y otros, en 1767 (1). Su reputacion en España era de matemático; dedicado en Sego-

(1) «De una plumada fueron arrojados de España seis mil religiosos españoles, en cuyo número se contaban los sabios Serrano, Isla, Masdeu, Hervás, Eximeno, Arteaga, Lampillas, Andrés, Requeno, Diosdado, Terreros,» (en las páginas de este *Diccionario* hallaremos muchas veces los nombres de los autores citados) «y otros muchos que, ó no exhalaron la más leve queja, ó correspondieron á la crueldad con que les trataba la madre patria, escribiendo y publicando en paises extraños obras eminentes, que ensalzaron el abatido nombre español.» (Barbieri, *Preliminar* al *Don Lazarillo Bizcardi*.

Merece toda clase de elogios el acto patriótico artístico realizado por el maestro Barbieri al publicar la obra citada del sabio jesuita español *D. Antonio Eximeno*, nombre popularísimo en la Europa artística, aunque no en España, «porque á él va unida una revolución musical muy importante.» Y muchos más todavía haber presentado en el *Preliminar* aludido un estudio completo de tan eminente filósofo, que reune todavía otros méritos dignos que agradecerán y aplaudirán los amantes de la Música en particular y de las glorias de la patria en general, por haber completado, expurgándolas de las contradicciones que presentaban, las noticias que suministran Diosdado, Caballero, Fuster, los P. P. Backer y otros autores.

via á enseñar ciencias exactas, dió á conocer antes muy celebrados trabajos astronómicos, y sólo cuando el destierro lo arrojó á Italia se aplicó al estudio de la Música, á poco de llegar, á poco de darse á buscar nuevo rumbo á sus diversas aptitudes, sirviéndole de incitador y despertador el hecho casual y ordinario de haber oído un día en la Basílica de S. Pedro el *Veni Sancte Spiritus* del maestro Jomelli.

»Dióse á meditar sobre los efectos de aquella composición y se apoderó de su espíritu la idea de que la Música es una prosodia cuyas reglas podrá fijar experimentalmente el teórico si prescinde de números y proporciones (1).

»Conforme la idea iba tomando proporciones é investigaba allá en su mente las reglas que á su entender debían exponerse con tan inflexible lógica como natural claridad, echaba por tierra las opiniones pitagóricas consagradas hasta entonces y se derrumbaban precipitadamente las de Euler, Tartini, Rameau, Burette, del P. Martini y demás didácticos (2).

(1) «Un conjunto de circunstancias,—dice el abate Eximeno, en el *Prólogo del autor*,—de que no puedo instruir al lector sin escribir un dilatado discurso, me hicieron, cuatro años há, dar una mirada á la Música, cuyo estudio creí deberme ser muy fácil por hallarme bastante instruído en los principios de los Matemáticos, *de donde comunmente* se cree derivarse la Música. En breve quedé convencido por experiencia propia, de que para la práctica de la Música de nada sirve la teoría de las Matemáticas, y si yo conservase las primeras lecciones de contrapunto que hice según las reglas *que intenta sacar de los números* el P. Kirker *tendría el documento más decisivo de la presente cuestión*, y el más propio para hacer tapar los oídos ó hacer reir á los hombres más estúpidos.» Añade que le ocurrió alguna sospecha de *que nada absolutamente tienen que ver con la Música las Matemáticas* y que siguió ejercitándose por una parte en el contrapunto bajo la dirección de un maestro, y por otra formándose una teoría matemática de la música. El pobre Eximeno hizo en vano inmensos esfuerzos *para descubrir alguna luz entre las densas tinieblas del tratado de la armonía de Tartini;* se formó una breve teoría que le pareció *alguna cosa buena*, mas, á pesar de esta teoría y del cotidiano ejercicio de componer, el más sólido, sin duda, se hallaba, en cuanto á la práctica enteramente á ciegas. Su complaciente maestro le alababa muchas lecciones y aun le decía con frecuencia, *que no comprendía como teniendo tan poca práctica*, hacía modular tan bien las partes, particularmente los bajos. Todo esto lo hacía él á tientas y, segun confiesa, se desesperaba de que hoy le alabase una lección y mañana le reprobase otra, quedando en ayunas del porqué. En los autores prácticos solo hallaba amontonamientos de reglas de Canto llano, que pronto echó de ver eran *falaces y falsas*, puesto que todos los días las veía quebrantadas en las más bellas composiciones. «¿De qué sirve me decía yo,—prosigue,—la regla de no hacer saltar una voz de *quinta falsa*, cuando este salto causa tantas veces placer al oído? ¿Por qué se me impone la ley de preparar toda disonancia, cuando todos los días se usa de *la séptima* y de *la quinta falsa* sin preparación?...» Para entender todas estas cosas, le decían, se necesita una larga práctica de cantar ó tocar. «¡Buen Dios!—exclamaba el atribulado jesuita,—pero ¿que especie de arte es éste?... ¿es posible que la Música sea un arte que carezca de verdaderos principios, y que en ella se deba aprender todo á fuerza de brazos ó del mismo modo que aprende un perro á hacer centinela ó á llevar una luz en la boca delante de su amo?»

Arredrado por estas reflexiones, el P. Eximeno abandonó, *por no decir otra cosa*, añade, el estudio de la música y estuvo más de un año sin pensar y aun sin querer oír hablar de ella, hasta que hallándose la mañana de Pentecostés en la Basílica de San Pedro, mientras se cantaba la composición aludida, puesta divinamente en Música por Jomelli, iba recitando entre sí junto con el músico «las mismas palabras con aquel fervor y energía con que las hubiera recitado al pueblo para conmoverlo y excitar su devoción cuando advertí que mi voz hacía una modulación, aunque oscura, muy semejante á la del músico.» Sintióse iluminado de sorprendente claridad acerca de la Música y decía entre sí: «¿conque *la Música* no *es* más que *una prosodia para dar al* lenguaje *gracia y expresión? ¿y qué conexión tiene la prosodia con las Matemáticas?*»

Las primeras palabras del Prólogo de Eximeno («Un conjunto de circunstancias de que no puedo instruir al lector...») sugieren al maestro Barbieri las siguientes observaciones dignas de tenerse en cuenta: «..Hay motivos fundados para sospechar que Eximeno se separó de la Compañía de Jesús, y que en este hecho hubo de haber circunstancias muy oirginales si se atiende á las palabras con que el mismo Eximeno se expresa en el *Prólogo* de la primera obra que publicó en Italia, que dicen así: «*Una combinazione de circostanze, delle quali non posso instruire il lettore senza scrivere un lungo romanzo »mi fecero quattro anni sono volgere uno sguardo «alla Música.....*» «De modo añade Barbieri, que cuando él mismo dice que le sería necesario escribir *una larga novela* para explicar porqué llegó á ponerse á aprender Música, podemos presumir al menos, que los incidentes que motivaron su separación de la Compañía, y tal vez la necesidad de procurarse los medios de vivir independientemente, (pues la pensión de *125 reales mensuales* que, como á cada jesuita, le abonaba el Rey de España, no podía bastarle en la espléndida Roma), serían los móviles que le impulsaron á volver la vista hacia la Música, Arte bello que, andando el tiempo, debía darle mayor celebridad que cuanto había estudiado y hecho anteriormente.»

Otra observación digna de tenerse en cuenta expone el maestro Barbieri y que se refiere á los estudios musicales realizados por el P. Eximeno: «Desde luego, dice sabemos que ya en 1768 había emprendido el estudio de la Música, pensando (son sus palabras) «que debía serle »tanto más fácil, cuanto que se encontraba su»ficientemente provisto de los principios de »Matemáticas, de los cuales se supone derivarse »la Música.» Discretamente calla quien fué su maestro: pero una carta del P. Sabbatini al P. Martini (*Cart. Mart.*—T. XIX. *lettera* 42), declara que concurrió á la escuela del P. Masi, maestro de capilla de la iglesia *de' S. S. Apostoli*, en Roma, el cual pasaba por uno de los mejores de su tiempo.»

(2) La Música según las consecuencias que deducía Eximeno «procede de aquellas modifi-

»Así lo anunció en 1771, en una hoja ó prospecto del plan de su obra lanzada al público, que las hecharía por tierra y que probaría, además, que el contrapunto no debe fundarse en las reglas del canto llano, y que el llamado *contrapunto artificioso* es una reliquia de los tiempos bárbaros (1).

»Tres años se retardó el cumplimiento de lo prometido en el prospecto, tres años que bastaron para hacer olvidar el escándolo que en unos pro-

---

caciones del lenguaje que le hacen eficaz para deleitar los oídos y conmover los ánimos y estas modificaciones consisten en el acento y la cantidad de las sílabas, *las cuales* á ninguno filósofo le ha pasado jamás por la imaginación deberse sujetar á reglas matemáticas.» Cuantas más observaciones hacía sobre el común hablar de los hombres, y en particular de las mujeres, tanto más convencido quedaba de esta verdad. Ponía se á hablar junto al clave, y observando las variaciones de su voz, las hallaba después exactamente en las cuerdas de aquel instrumento. Examinaba las prosodias de las lenguas más cultas cuales fueron la griega y la latina, observaba que las reglas sobre los acentos se dirigen generalmente *á hacer en el habla común una série de cadencias musicales* y que toda la variedad de *tiempos* y de *notas* que usa la Música, eran otros tantos *piés* de la Poesía griega y latina; y *como estas cosas tienen el mismo* origen que el lenguaje del *mismo deben proceder inseparablemente* el lenguaje, la *prosodia y la Música*. Dado este común origen podría explicar sin confusiones ni dudas en qué consiste el gusto y el génio, y *porqué la Música haya hecho tantos progresos sin verdadera teoría y aun sin reglas de verdadera práctica*: podría demostrar, además, combatiendo otra vulgar preocupación, cómo y porqué habla el hombre, analizar esta impresión innata ó instinto y todas las modificaciones que hacen deleitable el lenguaje: al demostrar é indagar todas estas investigaciones sí, hablaría con los filósofos y con las personas instruidas, de quienes, puesto que hacen profesión de dar oído á la razón, podía esperar tuviesen buena acojida sus opiniones. «¿Pero qué no debo temer, añadía, cuando en el libro III digo que los maestros de capilla *no tienen ni una sola regla de contrapunto* que no sea falsa ó mal entendida?» Sin perder de vista la identidad de la Música con las modificaciones del lenguaje, en efecto, era muy arriesgado en los tiempos de Eximeno tomar por base de las reglas de la práctica dos experimentos, siquier triviales; uno sobre las diferencias de la voz humana, y otro sobre el modo con que los hombres *por puro instinto de la naturaleza* se ponen acordes para cantar juntos. De estos dos hechos puramente experimentales infería una serie de proposiciones muy sencillas que serían la clave de otras tantas reglas de armonía ó de contrapunto libres de toda excepción. Persuadióse que los profesores de Música jóvenes que aun conservaban el entendimiento flexible á la razón, le estarían agradecidos por estas reglas, pero ¿que no dirían aquellos *maestrazos de contrapunto*, «en quienes con la edad se han envejecido las preocupaciones, y que hablando misteriosamente del Arte de la Música, se *hacían respetar como oráculos*, precisamente *porque no se comprende* lo que dicen? Mucho más de que charlar hallarán estos *maestrazos* en el libro IV con motivo de aquellas pequeñas lecciones de contrapunto que he juzgado conveniente añadir á las reglas . . , sin embargo de que estas reglas me han puesto en estado de componer alguna cosa. . , lo que jamás pudo llegar á hacer con sus rancias reglas de Canto llano. Se hallará, sin duda, en mis ejemplos mal preparada una disonancia, otra mal resuelta, una parte que no canta bien, la otra que salta demasiado, y muy malo el todo de la composición: y ¡pobre de mí, si en el ángulo de algún compás se me han escapado dos quintas! En suma ¿se concluirá que he sido un temerario por haber querido meterme de hoz y de coz en la práctica, no habiéndome visto jamás á la cabeza de un coro espantando las moscas de la iglesia?. . . Por lo que mira á la teórica,—añade más abajo,—hablo con los filósofos, y por lo que toca á la práctica, con los jóvenes amantes de la Música.» ¿Y qué aconsejaba á los *maestrazos*, á los que sempiternamente juraban en boca de los tratadistas empíricos? «El mejor partido que pueden tomar,—dice,—es no leer este tratado, *del cual no sacarán otro fruto que inquietarse inútilmente*.»

Como se ve por esta breve exposición de ideas que forman el fondo de la obra de Eximeno, ataca con razón los sistemas de todos los que buscan por medio de pretendidos cálculos matemáticos los puntos de apoyo de un arte cuyo fin es el de agradar y conmover: quizá exajeró un poco la idea de prescribir la ciencia de las combinaciones armónicas, queriendo hallar en la prosodia exacta y fiel del canto, medios de efecto más ciertos y universales, idea, sea dicho de paso, muy acariciada por la mayor parte de los literatos que se han ocupado sin prevenciones de escuela en este orden de investigaciones.

(1) Las infundadas críticas dirigidas á Eximeno empezaron ya desde el momento en que apareció el prospecto de su obra. «Pero así como entre el vulgo de los poetas,—escribe el jesuita,—levantan como príncipes del Parnaso la frente coronada de laureles un Metastasio, un Matei . . , así también dan honor á la profesión Música algunos facultativos juiciosos que *adornan el génio con la erudición* y se lamentan mucho de ver su arte deshonrada entre los hombres de razón por la falta de conocimientos en el mayor número de aquellos que la profesan... Cuán diferentemente habla de mi prospecto un profesor en cuya presencia enmudecería todo el congreso de músicos reunidos en el rincón de un café: este es el Sr. Nicolás Jomelli, que en una carta me dice así: «Tengo gran deseo de manifestar á Vm. con obras, todo el »elogio y toda la justicia que merece su bellísimo y utilísimo prospecto. Por tanto viva Vm. »seguro de que mi mayor cuidado será estimular »á todo buen profesor y á todo verdadero amante de la Música á que se interesen con eficacia »en animar á un hombre de su gran mérito, de »quien podemos sacar aquellas luces que absoslutamente necesitamos para ver en la más »conveniente claridad y en el mejor camino »esta nuestra *Arte divina tan infelizmente extraviada y prostituida*.»

Según el Sr. Barbieri, en 1771 ya tenía concluida la obra, y publicó en Roma su prospecto y plan detallado, en una hoja en 4.° mayor, á dos columnas, sin lugar ni año de impresión.

En el asunto de las críticas anticipadas, convendrá recordar que entre los maldicientes figuraba en primer término un cantante capón, «picado de erudito con sus pujos de astrónomo,» el cual iba diciendo por plazas y corrillos: *A los africanos, y no á los italianos, pueden ir los españoles á enseñar la Música;* «especies,—añade Barbieri,—que, unidas á otras muchas análogas que llegaron á conocimiento de nuestro autor, engendraron en él la idea de escribir una novela satírica, por el estilo del *Quijote*, cuyo asunto fuese la vida y aventuras del maestro Pandolfo, el cual, desde tejedor y organista de un pueblo, llegó á ser maestro de capilla.» Por entonces

dujo tal reto y la curiosidad en todos (1).

»Al fin apareció en 1774, en lengua italiana el libro por tanto tiempo esperado...

»La idea é importancia de la obra se adivina muy pronto.

»Destruye la teoría de la armonía de Tartini, se ríe del fárrago de reglas de los autores prácticos de canto llano, emprende probar que la «Músi»ca no es más que una prosodia para »dar al lenguaje gracia y expresión;» que se debe condenar la falsa inteligencia del principio de *imitación;* que «para formar el estilo no es necesario »proponerse la imitación de un autor »determinado, puesto que por nuevos »y diversos caminos se puede llegar »á la suma excelencia en cualquier »arte, y un genio creador se forma »siempre por sí un estilo enteramente »nuevo»; que la Música consiste en las modificaciones del lenguaje natural, y que los maestros de capilla «no »tienen ni una sola regla de contra»punto que no sea falsa ó mal enten»dida.»

»Puede suponerse el efecto que producirían estas embestidas (2) y más aun los inauditos atrevimientos que entrañan las afirmaciones siguientes: «Los temperamentos no tienen »base sólida, puesto que *los números* »*son absolutamente impertinentes á la* »*Música*».... «Hoy día no hay género »*diatónico*, ni *cromático*, ni *enarmónico*, ni canto llano, ni figurado.»—«La Música (insiste de nuevo) es un »lenguaje puro, que tiene sus funda»mentos casi comunes con los del habla.»—Todas las extravagancias pitagóricas sobre la virtud de los números, la armonía de las esferas, *el arte de hacer cábalas*, ó la Música tal como la explica Boecio, son «un perpétuo testimonio del extravío de

---

no realizó Eximeno su intento: mas no se le apartó de la mente, y fué, por decirlo así, uno de los gérmenes de la obra póstuma (*D. Lazarillo*), que dió á la estampa el maestro Barbieri.

(1) El conspicuo musicógrafo con objeto de dar á las materias un orden más natural, alteró algún tanto el de los libros, de que, según el prospecto citado, debía componerse; y casi separó de la obra el *Diccionario de la Música* prometido en el prospecto, dándole el título de *Introducción* (la general de la obra, páginas 1 á 90 del texto) por contener cosas de terminología, sistemas, definiciones, etc., etc., que hubiera omitido á no haberse visto precisado á fijar de antemano los significados de los vocablos de la Música que son un caos confusísimo.

Confiesa que el Diccionario le costó casi tanto trabajo como lo restante de la obra. El embarazo de escribir en italiano siendo el autor ultramontano, detuvo por más de un año la publicación de la obra. Escribía con franqueza aquel italiano que aprendió desde luego conversando con los romanos y leyendo algunos libros: pero las diversas y contrarias opiniones que oyó sobre el modo de escribir bien el italiano, le hicieron estudiar para imitar el estilo de uno ú otro autor. Viendo, sin embargo, que aun en esta frívola materia no podía atenerse á un partido sin contrariar la preocupación del otro, *se hechó en brazos de la naturaleza, y escribió de nuevo toda la obra copiando al natural sus pensamientos*, «persuadido de que el escribir de otro modo (y además amplificando con fastidiosas paráfrasis las ideas y formando muchos volúmenes) es una afectación ridícula, indigna de un filósofo ¿No se desean hallar en los libros más pensamientos que palabras?»

(2) Ya he citado algunas de las contestaciones que merecieron. No es floja la siguiente en boca de crítico italiano: *Bizzarro romanzo di Música, con cui vuol distruggere senza poter poi rifabbricare.* (V. *Elogi italiani*, vol. VIII).

El P. Martini, á quien hallaremos luego, abandonó por un momento las alturas de la Historia y se dispuso á atacar, como lo hizo, el sistema de Eximeno.

Pero los que se despacharon á su gusto fueron los terribles *maestrazos de contrapunto*, como les llamaba graciosamente nuestro autor.

¡Los maestrazos de contrapunto, sus rivalidades sus conocimientos, su ignorancia! Así los pintaba en el siglo pasado (y ciertamente, la pintura no ha desmejorado con el tiempo, es de actualidad, puede contemplarse á sabor y con melancólica admiración): «Toda profesión se compone, como las repúblicas, de las clases noble, media é ínfima. Pero lo que confiesan los facultativos de Música de la clase superior, y aun de la media, es que el vulgo de la profesión *es mucho más numeroso é ignorante que el de otra cualquiera arte de génio.* Un poeta, por miserable que sea, está precisado á manejar algún libro y hacer uso de la facultad de pensar: pero la mayor parte de los profesores de Música se forman con el puro ejercicio mecánico de la garganta ó de las manos, sin enriquecer la mente de los conocimientos necesarios para crear una Música adaptada á cada asunto, y teniendo en ocio perfecto la facultad de pensar. ¿Qué juicio se puede esperar de semejantes profesores sobre un libro de Música?... Una mezcolanza de verdades y de despropósitos, aprendidos éstos y aquellas como se aprende la Música, á saber, por el oído, *puesto que si se entra en el estudio de esta casta de gentes, no se halla otro libro que el calendario.*»

La polvoreda que levantó en Italia la aparición de la obra original de Eximeno fué grandísima y no menor la que causó en España la traducción «Los músicos rutinarios, dice Barbieri, pusieron el grito en las nubes; y llenos están los periódicos *Diario de Madrid* y *Memorial literario*, desde Octubre á Diciembre del mismo año 1796, de artículos virulentos en pro y en contra, no sólo de la obra, sino del autor y del traductor; otros suscritos por *El músico sin vanidad*, *El organista de Gandullas*, *El vanidoso sin Música* y *D. Agustín Iranzo y Herrero*. Este último, maestro de capilla en Alicante, no contento con sus artículos de periódico, publicó, seis años después, en Múrcia, nada menos que un tomo en 4.°, intitulado *Defensa del Arte de la Música*, en el cual se desató en invectivas contra Eximeno y contra Gutiérrez.»

»la fantasía humana» (1).

»Ninguna de las principales teorías de la música que privaban en su siglo satisface á nuestro innovador, ni la de Euler, ni la de Tartini, ni la de Rameau, expuesta y corregida por D' Alembert. Del tratado de Euler dice que es una pura falacia: á Tartini le llama superficial matemático y físico (2): al hablar de Rousseau, escribe: «Yo no comprendo cómo en su »*Diccionario de la Música*, supone »que se oculta alguna profundísima »verdad en ese laberinto de líneas »rectas y curvas, de círculos y cuadrados (el principio del sistema del violinista Tartini). Por lo que á mi »toca, confieso que cuando, sin mirar »el título, abrí el tratado de Tartini, »pensé tener entre la manos un libro »de Nigromancia.» Al llegar su turno á Rameau, prosigue Eximeno, alega que «enseñó el contrapunto por reglas, »en su mayor parte falaces como las demás.»

»Cuando Eximeno ha cumplido la palabra empeñada, esto es, destruir las teorías de la música que corrían con más crédito, levanta su sistema, sensualista puro como toda su filosofía, y reducido á este sólo principio: «*La Música procede del Instinto, lo »mismo que el Lenguaje.*» «La Música »es un verdadero lenguaje. En el canto de las palabras la Música adorna »á éstas con variedad de tonos para »causar en el ánimo una impresión »más viva»... «La Música y la prosodia tienen el mismo origen. ¿No sería »necedad decir que para hablar con »perfección es necesario medir las »distancias de los planetas, y arreglar »después, conforme á estas medidas, »los tonos de la voz? ¿O que los tonos »del habla se contienen en una fórmula algebraica, ó en las propiedades »del círculo?»... «La práctica de la »Música depende precisamente del »exercicio de una facultad del hombre, que tiene en sí toda la virtud »necesaria para expresarse con los »tonos convenientes de la voz, ya »hablando, ya cantando, cualquier »afecto del ánimo; las reglas no son »más que observaciones sobre los tonos, y *la falta de verdadera reflexión »no es impedimento absoluto para las »operaciones del hombre, que proceden »de puro instinto. Para componer Mú»sica es preciso abandonarse en los »brazos de la Naturaleza y dejarse »conducir por las sensaciones*.»

»No puedo seguir extractando porque este comentario se alargaría desmesuradamente, ni puedo escribir aquí opiniones particulares sobre tan peregrina obra, porque huelgan en este estudio. La simpatía que la obra del gran removedor de ideas me inspira en edad viril, tiene su raíz en el entusiasmo con que la admiré en mi primera adolescencia y hasta en el influjo que en mis ulteriores estudios y aficiones ejerció.

»El P. Eximeno fué *el primero* en hablar de *gusto popular* en la Música y en insinuar que *sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema*.»

La grande enseñanza que encierra este párrafo, permanece por desgracia, obstinadamente, en pié: el canto nacional que *podía* construir en nuestro pueblo su sistema, como lo ha construido gloriosamente en Rusia, es todavía entre nosotros un deseo, una aspiración, como lo era en los tiempos del P. Eximeno.

El P. Andrés no podía dejar en olvido la obra de su hermano en religión el P. Eximeno: júzgale con el cariño del sabio y del amigo. «Compareció Eximeno, escribe, *(Origen, progresos y estilo actual de toda litera-*

(1) Dice Eximeno: «Si Pitágoras fué tan filósofo como se supone, no pudo tener tan desarreglada la fantasía como dan á entender sus secuaces. O es que estaban tan persuadidos los pitagóricos de que el mundo se había fabricado con reglas de Música, y que les parecía oír, realmente, con sus propios oídos la armonía de los cielos. El entendimiento, según ellos, se compone, como *la octava*, de siete intervalos, esto es de mente, pensamiento, imaginación, memoria, opinión, razon y ciencia, y la parte sensitiva se compone, como *la quinta*, de cuatro intervalos, que son: ver, oír, oler y gustar. Parece increible que así hayan filosofado hombres racionales: y sin embargo, aun en nuestros días se ven estas cosas referidas seriamente por algunos escritores que parece quieren dar á entender que se contiene en ellas alguna cosa de verdad.»

(2) Oigamos al mismo Eximeno:

«Tartini, después de haber hallado *el modo más gracioso de tocar el violín*, quiso también ser inventor de una nueva teoría de Música. Fué hombre dotado de grande entendimiento é investigador de cosas demasiado ocultas. Pero no habiendo tenido más que una idea superficial de Matemática y de Filosofía, abusó tanto de los vocablos de estas ciencias para escribir un *Tratado de Armonía*, que nadie hasta ahora le ha podido entender, ni creo que el autor se entendiese á sí mismo.»

tura, vol VII, página 505), muy versado en la Matemática y en la Música para conocer íntimamente la naturaleza de la una y de la otra, y muy sincero filósofo para decir libremente su opinión sin respeto á otros escritores, y quitar á la Matemática todo influjo sobre la Música. Expone él, y refuta los sistemas músicos de los matemáticos y de los músicos que le habían precedido, y quiere fundar su sistema, nó sobre cifras y figuras, ni sobre raciocinios matemáticos, sino sólo sobre la observación de la naturaleza. Los tonos de la Música no son para él más que los acentos del habla: y siete son solamente los tonos de las voces y de las cuerdas armónicas, porque por más que sean las personas, á quienes se haga entonar la voz que les sea más fácil y natural, no se oirán otras que las de los siete tonos: y así es perfecta la armonía de tercera, quinta y octava, y son consonantes los intérvalos que se encuentran entre aquellas cuerdas, porque este es el temple dictado por la naturaleza, y el que sin reglas de Música harán muchas personas que quieran formar naturalmente un concierto. De estas simplicísimas observaciones saca las reglas de la Música, y hace volver á entrar este Arte en la verdadera filosofía... La Música más ha de ser mirada como arte deleitable, que como ciencia matemática: la acústica que debe comprender toda la doctrina del sonido, puede considerarse aún como naciente, y apenas tocada en pocos de sus puntos: empleen en ella sus estudios los geómetros y los físicos... y nos formarán una verdadera ciencia de la acústica.»

Una muestra del sentido artístico de Eximeno se halla en la definición de los dos géneros de música que, segun él, deben existir para el uso de la Iglesía, «el uno es el canto de la liturgia que se dirije precisamente á fomentar la devoción del pueblo, y el otro es la música que la Iglesia permite para acrecentar la magnificencia y pompa de las grandes solemnidades, y cuya música no es tanto un estímulo de la devoción, cuanto un sagrado entretenimiento del pueblo. El canto ordinario de la Liturgia debe ser sencillo, no sólo porque se debe cantar las más veces por el pueblo, sino también para formarse con la sencillez de los sentimientos de la religión, y porque siendo más compuesto y artificioso ó causa más bien distracción que devoción. La uniformidad del ritmo de una música sencilla aviva el movimiento igual de la sangre y la tranquilidad del espíritu, y atribuyendo este placer interior al objeto que la mente nos representa digno de culto resulta la agradable devoción.»

Pero hay mas todavia: es tanto lo que cautiva esa vidente conspicuidad de Eximeno que habría que citarlo todo ó por lo menos extractar lo mejor de lo más notable, ya que verdaderamente todo lo es en su obra, especialmente el *Libro segundo*, que mereceria encuadernarse con cubiertas de oro, y se titula: *Del origen de la Música*, dividido en los siguientes capítulos: *Naturaleza de la Música.—Origen, naturaleza y reglas de la Música.—Que cosa sea instinto.—Instinto de las bestias.—Instinto del hombre.—Uso y abuso de la reflexión.—Origen de las Artes.—Artes de ingenio*, etc. etc. En el capítulo VII (vol. II), titulado *Verificación de la teoria*, hallará la crítica moderna modelos que no abundan y que enseñarán á juzgar composiciones musicales con conocimiento de causa, entrando en el fondo de la obra y no quedándose cobarde é ignorantemente en las gradas de esos mentideros de la gacetilla moderna: allí pasa en revista composiciones de Palestrina, Nanini, Clari, Pergolesse y Corelli que, en efecto, son la más exacta y cabal verificación de la teoria valientemente demostrada por el conspícuo jesuita.

Define mejor que Berlioz, sin las chanzas de mal gusto que se le ocurren al músico francés para escapar por la tangente, esa terrible figura musical que se llama *Fuga*. «Los antiguos, dice, tuvieron tal pasión por esta figura, que casi vino á ser el objeto primario de la Música. A un hoy día las disputas de *lana caprina* de los contrapuntistas del siglo XVI giran sobre esta materia, y van por lo común, á terminar en el sangriento duelo de pedirse uno á otro un *tema de Fuga*. No pretendo deprimir el mérito de esta figura, pero tampoco quiero

concederla más del que merece. La *Fuga* con respecto á la Música, es lo que son las figuras de las palabras con respecto á la elocuencia. La artificiosa correspondencia de ciertas palabras hace que un período sea agradable al oido: pero si aquel período no tiene por sí la fuerza conveniente para convencer el entendimiento ó ánimo, las figuras son adornos góticos y ridículos. Igualmente la artificiosa correspondencia de las modulaciones que componen la *Fuga*, es un adorno bellísimo de una composición, llena por otra parte de armonía y de buen gusto: pero el poner en *Fuga* ciertas cantinelas inspiradas sacadas de los Antifonarios antiguos, es trabajo perdido y ridículo.»

Pensó Eximeno escribir un tratado sobre la fuerza de la expresión ó elocuencia de la música, á cuyo fin quiso imprimir los dramas de Metastasio con la mejor Música que sobre ellos se hubiese compuesto, añadiendo al último sus observaciones y reflexiones. Comunicó su pensamiento al mismo Metastasio rogándole le comunicase las suyas sobre tal materia, cuyo proyecto alabó mucho el celebrado poeta italiano: pero la achacosa edad de Metastasio y el temor de indisponerse con los maestros de Capilla, por ser indispensable posponer unos á otros, esquivó las respuestas á los puntos que nuestro autor le iba consultando: por unos y otros motivos y ademas haber reanudado durante este intérvalo de tiempo otra clase de estudios, no realizó su importante pensamiento.

La *Conclusión* de la obra de Eximeno revela al pensador profundo: ella cerrará dignamente el comentario, quizá demasiado largo, que me ha inspirado su memorable producción, honra de la nación española.

«Pero no es la Música el motivo principal por que deba gloriarse una nación. La sencillez de costumbres, la hombría de bién de los ciudadanos, la libertad de ánimo, la justicia, la fidelidad, la paz en suma, la unión del gusto griego y la virtud romana es lo único capaz de hacer una nación gloriosa y feliz; y entrando en esta unión la Música, ella será el contraveneno del ocio de los nobles, será el alivio de las fatigas más penosas, y preservará al pueblo de la rusticidad enemiga de las delicias de la sociedad. Pero cuando la Música se cultive por mera pasión del pueblo, ella hará á los ciudadanos voluptuosos, afeminados, enemigos del trabajo, amantes solamente del placer, vanos, de malas costumbres y capaces de negar á sus propios hijos el sustento necesario, por alimentar las sirenas devoradoras del público.»

Sólo me resta, ahora, presentar la bibliografía cronológica general de las obras completas del insigne jesuita valenciano.

1) *Mercurio Sacro y Poético.*—Valencia Dolz, en 4.°

Es una relación del certamen literario público efectuado en el Seminario de Nobles de Valencia, en 1745, dada á la estampa por don Joaquín Castelví, condicípulo de nuestro autor en cuyo certamen figura Eximeno entre los alumnos más aventajados, y como improvisador de ocho composiciones latinas y castellanas, en las cuales manifiéstase la precocidad de su talento, la viveza y alegria de su carácter.

2). *Fiestas seculares.*—Valencia, Viuda de Orga, M.DCCLXII, gr. in 4.°

Contiene sonetos castellanos alusivos, compuestos por Eximeno, escritos en la celebración del tercer centenario de la canonización de San Vicente Ferrer.

3). *De sinceritate Sacræ Doctrinæ..... Valentiæ adetanorum: Typis Benedicti Monfort, juxta Scholasticorum Nosocomium M.DCCLVII.* (Folleto en 4.° de cuatro ojas de portada y prels. y 16 páginas de texto.

Es una de las *Oraciones latinas* que pronunció nuestro autor, siendo todavia muy joven, pero ya investido con el título de *Rhetorices Professore.*

4) En este número figura la relación de un certamen escrito por el mismo Eximeno é impreso por Monfort, en 1758. Merced á ella se sabe que compuso la *Tragedia de Amán* y un intermedio chistoso y satírico rotulado *Apolo medallista*, que representaron sus dicípulos de Retórica y Poética. Las obras citadas han quedado manuscritas.

5.) *Observatio transitus Veneris per discum solarem facta in Regia*

specula uno cum Christiano Regner.— Viena, 1761.

Estaba el autor de catedrático de Matemáticas en el Seminario de Nobles cuando escribió dichas observaciones sobre el paso de Venus por el disco solar. Llamaron mucho la atención y los sabios astrónomos alemanes las dieron á luz con otros trabajos análogos bajo el título expresado.

6.) *Sermón que en la fiesta que se celebró en la Iglesia de Santa Catarina Mártir de esta ciudad..... dijo.....*— Valencia. Monfort, 1763, in 4.°

7.) *Sermón que en la fiesta que celebró la Esclavitud de Jesús Nazareno, etc .....* — Valencia, Monfort, 1763, en 4.°

8.) *Oración que en la abertura de la Real Academia de Caballeros Cadetes del cuerpo de Artilleria nuevamente establecida en el Real Alcázar de Segovia, dijo.....* Madrid, por Eliseo Sánchez, 1764, en 4.° mayor.

El Conde de Gazola, encargado de fundar dicha *Real Academia* propuso al rey Carlos III el nombramiento de Eximeno, aprobado por S. M.

9.) Eneste número debe colocarse un *Tratado de Física*, obra inédita, y tal vez perdida del P. Eximeno.

10.) En éste el prospecto y plan detallado de la obra *Dell' origine*, etc. en una hoja en 4.° mayor á dos columnas, sin lugar ni año de impresión.

11.) *Dell' origine e delle regole della Música*, etcétera, *ut supra*.

Concluyó de escribirla el 7 de Octubre de 1772. Aprobada en 1.° de Enero y 15 de Febrero de 1773, fué luego á la imprenta, saliendo un año después, por Febrero ó principios de Marzo de 1774.

12.) *Risposte al giudicio delle* EFEMERIDI LETTERARIE *(1) di Roma sopra l' opera di Don Antonio Eximeno circa l' origine e le regole della Musica.*

Un cuaderno de 42 páginas en 4.° mayor, impreso en Roma.

Dichas *risposte*, que son cuatro, en igual número que los artículos publicados contra la obra de Eximeno en las citadas *Efemeridi letterarie* por el director y redactor el abate Pezzuti, auxiliado por el célebre capón de quien se habló antes, están escritas con tanto chiste, tanta ciencia y tan satírica intención, que hicieron callar al envidioso abate y al capón, su ayudante, sin que se atrevieran á publi-

(1) El rotulado exacto de las *Efemeridi* es el siguiente.

Efemeridi letterarie di Roma per gli anni 1772, 1773, 1774 et. 1775. In Roma, preso Gregorio Settari e compagni, 4 tomos in 4.°

Los asuntos musicales tratados en los citados volúmenes relativos á nuestro Eximeno son como siguen.

Tomo perteneciente al año 1774:

Pag. 89.—Primera censura de la obra de Eximeno *Dell' origine e delle regole della Música.*

Pág. 97.—Segunda censura.

Pág. 105.—Tercera censura.

Pág. 113.—Cuarta y última censura de los autores de las Efemérides, á las cuales respondió Eximeno con las cuatro famosas réplicas.

Pág. 356 y 360.—Discúrrese sobre el *Saggio di contrappunto* del P. Martini, y tócanse otras cuestiones relacionadas con la Música en la última página citada.

Tomo perteneciente al año 1775:

Pág. 321.—Interesantísimo artículo sobre *il Dubbio*, de Eximeno, *intorno al Saggio di contrappunto*, del P. Martini. El *efemeridista* prodiga grandes elogios á Eximeno.

Pág. 329.—Prosíguese el mismo asunto.

Pág. 337.—Razónase sobre las dos indicadas obras de Eximeno y del P. Martini.

El docto é ilustrado compilador del *Catálogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, en curso de publicación, el profesor Gaetano Gaspari, al tratar de la obra indicada de Eximeno, *Risposta al giudizio delle Efemeridi letterarie di Roma*, etc., escribe. «Dichas respuestas son cuatro, contenidas en otros tantos opúsculos impresos en 4.°, sin nombre de impresor, pero publicados en 1774, formando, todos juntos 42 páginas. Para todos los detalles de esta diatriba léase todo lo que sobre ella se escribió en las *Efemeridi letterarie di Roma per l' anno 1774*, pág. 89 (primera censura), pág. 97 (segundo artículo crítico), página 105 (tercera oposición), pág. 113 (cuarta y última censura).»

Da cuenta, además, del *Carteggio relativo alla discordia passata fra l' Eximeno e il P. Martini e successiva rappacificazione avvenutane per l' ufficioso interporsi di alcuni amici dell' uno e dell' altro.* (Son cartas en parte autógrafas y en parte copias auténticas).

El autor del citado Catálogo del *Liceo Musicale* de Bolonia, el profesor Gaspari, añade este comentario á continuación del rotulado del *Carteggio*: «El orígen de esta enemistad desprendese de varios escritos del P. Martini: *e fu precisamente* (copio al pié de la letra) *«per aver mandato l' Eximeno il manoscrito della sua opera*, Dell' origine e delle regole della Música, *al detto P. Martini, onde colla sua approvazione in fronte si stampasse dappoi, e così ne venisse un saldo sostegno alle ardimentose e tutte nuove opinioni che in essa avea spiegate l' Eximeno. Al che politamente rifiutatosi il P. Martini*, ne divampó di sdegno *il focoso spagnuolo, e prese occasione d' impugnare il primo tomo del* Saggio di Contrappunto *del P. Martini, tostoché il vide alle stampe, scrivendo contro di esso il* Dubbio.»

¿Hizo y pretendió realmente, Eximeno todo lo que adelanta Gaspari?

Los lectores, recordando los lances del singular proceso especificado en el texto, juzgarán si el comentador italiano está ó nó en lo cierto y en lo justo, y no podrán menos de notar que Gaspari no conoce á fondo los episodios de esta polémica.

car otros dos artículos más que tenían preparados.

—

13.) *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del Reverendisimo Padre Maestro Giambattista Martini.*—In Roma, l' anno del Giubileo MDCCLXXV (1775).—*Nella stamperia de Michel-Angelo Barbiellini* —En 4.° mayor.

Tradujo también la obra el fiel amigo y admirador del P. Eximeno: *Duda de D. Antonio Eximeno sobre el Ensayo fundamental práctico de contrapunto del M. R. P. M Fr. Juan Bautista Martini: traducida del italiano á nuestro idioma por D. Francisco Antonio Gutiérrez*, etc. Madrid, en la imprenta Real, por D. Pedro Julián Pereyra, año de 1797. Un vol. en 4.° mayor de XIV—313 págs.

La Hisforia de esta nueva obra del valiente campeón de la literatura musical es la siguiente:

Su famosa producción modelo, *Del Origen y reglas de la Música*, apesar del mérito que en sí encierra y de los elogios que mereció de los sabios profesores y eruditos de las naciones extrangeras, fué, como sabemos, impugnada y no como quiera, sino con desconocida saña. Apenas se publicó en Roma cuando se insertó en las *Efemeridi di Roma*, vol. IV pág. 321 un análisis severo de aquella obra, á que satisfizo cumplidamente su autor. (Véanse, además, los números de aquella publicación pertenecientes al 19 y 26 de Marzo, y al 2 y 9 de Abril del año 1774)

Eximeno respondió á estos artículos publicando cuatro opúsculos que constan de 42 páginas en 4.° sin f ni l. de imprenta, con el título de

Risposte al giudizio delle EFEMERIDI LETTERARIE DI ROMA, *sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa l'origine e le regole della Música.*

La noticia es de Fétis y, además, que estos opúsculos son rarísimos. Los contemporáneos de Eximeno, dice el citado autor, no hicieron justicia al singular mérito de nuestro autor.

Era natural. Los amantes de la antigua escuela, acostumbrados á medir su imaginativa con los números servilmente atados al contrapunto, é idólatras de sus llamadas reglas para componer, dolíanse del favor que alcanzaba entre los músicos instruidos la obra de Eximeno, y los llenaba de confusión el ver que los autores de *Le Novelle litterarie* de Florencia y los de la *Gaceta Literaria* de Milán llamasen á un ultramontano el *Newton de la Música* y en el *Diario de los Revisores* de Londres, *autor original*. Carecian de luces para impugnarla y viéndose perdidos imploraron la protección del P. Martini, llamado en Italia *El Dios de la Ciencia Música*. Este, pues, tomó á su cargo la impugnación de la obra de nuestro autor, la defensa de las antiguas reglas, y destruir el revolucionario sistema de Eximeno. A este efecto dió á luz su *Ensayo fundamental* (1) cuyo objeto era persuadir la necesidad que había de componer sobre el Canto-llano para aprender el arte del contrapunto, etc., etc. Pero tomando por base de su obra la totalidad del Canto llano, cuya analogía con la Música moderna no es facil explicar quien no se halle iniciado profundamente en el Arte, sucedió que el buen P. Martini en lugar de impugnar, prestóle armas á su contrario quien supo aprovecharse de esta coyuntura y servirse de ella combatiendo en favor de su opinión con singular gracejo y guasa como diríamos hoy día.

Tal es, pues, el asunto de este pequeño pero instructivo y erudito volumen.

Pero oigamos á nuestro autor y dejemos aparte comentarios inoportunos, ya que nadie como él tiene el derecho de hablar y el singular encanto de convencer. «El muy erudito P. Martini, dice sardónicamente, quizá ocupado hasta ahora en preparar los materiales de la Historia de la Música no había aun satisfecho el deseo de la República musical, que unánime deseaba de él algún *Ensayo* de las reglas del Contrapunto, para disipar con las luces de un maestro tan célebre las tinieblas que con tanta frecuencia se hallaban envueltos no solo los discípulos, sino también los maestros de este Arte. Algunos de estos, movidos del natural deseo de ilustrarse, sin detenerles el título de

(1) *Esemplare.*

maestros que ya gozaban, pasaron á Bolonia (1) con el objeto de rectificar sus ideas musicales bajo la enseñanza del P. Martini: y aunque en el mero hecho de haberse puesto y sujetado á la direccion de este sabio maestro por algun tiempo, les haya acrecentado su crédito con los votos de aquella numerosa escuela, sin embargo, ni estos, ni aquel se han dignado aun de comunicar al público el secreto de su escuela, ó un sólo compendio de las reglas de Contrapunto que hiciese metódico y claro el estudio de este arte. Finalmente mi atrevida resolucón de querer facilitar el método y claridad de este estudio con mi obra sobre el *Origen y reglas de la Música*, sin internarme antes en el secreto de la referida escuela, habrá tal vez sacado del P. Martini lo que no habían conseguido los votos de la república musical, la que espero me agradecerá este importane servicio, que sin pensar la he hecho.»

El P. Martini, aunque honraba á nuestro autor concediéndole el *gran talento y singular penetración* que ciertamente tenía Eximeno, no obstante se proponía *ilustrarle*, y deseaba *se internase algo más en la naturaleza del Canto llano*. Pero al paso que se iba internando en el estudio de la obra del P. Martini, le ocurrió una *Duda, que no he podido resolver* por mi mismo, añadía el muy ladino crítico, «y por tanto la propongo á la decisión de los literatos y de los profesores de música. La mencionada *Duda* es esta: *si el P. Martini ha publicado su* Ensayo *como un contraveneno de mi obra, ó como un testimonio auténtico á favor de la misma*. Cuando veo que el Padre Martini me supone poco instruido y necesitado de internarme en los fundamentos de su escuela: que renueva y sella con su autoridad las antiguas reglas de Cantrapunto reprobadas por mi como falaces y falsas; y que en todas partes recomienda con sumo celo á sus discípulos el amor ciego y respeto á aquellas reglas, me parece que su secreta intención ha sido prevenir el peligo de alguna heregía musical que podría hacer nacer mi obra en la República Musical. Pero cuando reflexiono en los ejemplos que el P. Martini propone para verificar las verdaderas reglas de contrapunto: en la insubsistencia de las reglas antiguas que yo he refutado, y que el P. Martini renueva sin consolidarlas; y en el contrato que el mismo Padre reconoce entre las reglas del Canto llano y las del contrapunto, quedo, por decirlo así, admirado, y me parece que no podía yo desear testimonio más auténtico á favor de mi obra que el que dá el P. Martini en la suya.»

Como se deja adivinar el P. Eximeno se disponía á atacar á su contrincante por los flancos débiles. La obra del P. Martini, en efecto, no tenía otra división de materias que las que llevan consigo los ocho Tonos ó Modos del canto llano, sobre cada uno de los cuales presenta este autor algunos ejemplos de los más celebrados maestros, ilustrándolos con notas relativas á la práctica del contrapunto. Pero del Prólogo de la obra del Padre Martini se deducían los tres principales puntos que se propuso el sabio historiador para persuadir á los lectores: 1) que el canto llano era *la base fundamental* del contrapunto: 2) que las verdaderas y fundamentales reglas de este son las de los autores de los siglos XV y XVI, y, 3) que Eximeno habia atribuido *con ligereza* á los griegos el contrapunto, sin haberse hecho cargo de las razones alegadas por él en la Disert. 2.° del vol. I de la *Hist. de la Mús.*; razones que *se lisonjeaba fuesen convincentes para negarlo*.

Estos tres puntos le suministraron á Eximeno la división de su *Duda* en tres partes

No puedo seguir paso á paso á nuestro autor en el lucido desempeño de su obra que puede consultar y estudiar todo el que quiera, pero no he de pasar por alto alguna de las cosas más notables que contiene con objeto de llamar la atención sobre ellas: desde luego, porqué causa en el frontispicio de su obra del *Origen de la Mús.* se puso el nombre *Arcádico de Aristógene* y es que este fué su precursor en su modo de pensar, es decir, en hacer desaparecer toda conexión y dependencia entre la Música y las Matemáticas (Parte tercera, cap. IV). Son de admirar los capítulos en que trata de los tres géneros de la música

(1) Residencia del P. Martini.

griega, «el *enigma que hace creer á los modernos que nuestra Música se funda en principios diversos de aquellos en que estuvo fundada la griega* (Véase Parte Tercera, cap. V): g, entre otros, no menos notables, el que dedica á la *discordancia entre la voz humana y el clave*, y en el cual se adelanta, realmente, á la teoría y observaciones de Helmoltz.

La singular erudición del P. Martini, queriendo sostener la autoridad de los antiguos que fundaban las reglas del Contrapunto en el Canto llano, le hicieron reproducir aquellos mismos argumentos de que se valió Eximeno para separar del Canto llano las reglas del contrapunto: he aquí de que manera, dado este *quid pro quo*, la intención del buen P. Martini fué contraria á la obra del discretísimo valenciano, pero el éxito muy favorable.

En una palabra, para combatir la obra del P. Martini nuestro osado autor válese como he dicho, del raro artificio de fingir que *duda* si el libro del P. Martini es apología ó censura del suyo, puesto que las pruebas y ejemplos que alega, más bien favorecen á la opinión de Eximeno que á la contraria: puesto en este terreno trata las cuestiones de canto llano y acaba negando que sus reglas sean la base de las del contrapunto. En consecuencia, y ya sobre el terreno firme, declara inútil cuanto enseñan los autores del siglo XVI sobre la naturaleza de los modos musicales, su extensión, propiedad, cadencia, y la serie de las cuerdas ó voces de que están compuestas, y vana y sofística la distinción de los modos en *auténticos y plagales*. Declara más, todavía, y afirma que en las composiciones de los más excelentes maestros de capilla se hallan quebrantadas las reglas que dá el P. Martini, citando entre aquellos nada menos que al famoso y purista Tomás Luis de Victoria: acaba, finalmente declarando guerra sin cuartel al terrible *diabolus in musica*, al célebre *mi contra fa*.

Elogia á Aristoxeno, á quien llama *mi precursor*, porqué fué el primer en contradecir los principios matemáticos introducidos por los pitagóricos, y las proporciones atribuidas á las cuerdas musicales. Afirma que los tres géneros de música de los griegos no eran más que tres diversas órdenes arbitrarias que daban á las cuerdas de ciertos instrumentos suponiéndolos correspondientes á tres diversos estilos de Música.

Explica la supuesta discordancia entre la voz humana y el clave, y la *necesidad de hacer algo desiguales las* quintas, *las* terceras *y los* semitonos *en toda suerte de instrumentos*.

Para el P. Eximeno, en fin, todos los sistemas teóricos de temperamento han fracasado, por fundarse únicamente en razones numéricas.

—

14.) A este número corresponde un *Elogio fúnebre* á la temprana muerte de Rufino Battoni, hijo del célebre pintor Pompeyo del mismo apellido, que entre los *Arcades de Roma* figuraba con el seudónimo de *Carintea*. Su autor, el P. Eximeno, que tomó el nombre de *Aristóxenes Megareo* (nombre significativo de los conocimientos matemáticos y musicales del jesuita valenciano) en aquella lucida sociedad de sabios italianos, daba sucinta idea del perfecto canto, y de los vicios que comenzaban ya á corromperle en la misma Italia.

No se tiene noticia de que se haya impreso el citado *Elogio*.

—

15.) *Poesie degli Accademici Occulti* ...

Roma, por Juan Zampel, 1777, en 4.°

Pertenecía Eximeno á la llamada *Academia de los Ocultos*. En el libro rotulado hay una composición suya titulada: *Vaticinium calcantis ode*.

—

16.) *Lettera del Sig. Abate D. Antonio Eximeno al R. P. M. Fr Tomasso Maria Mamacchi, sopra l' opinione del signor Abate D. Giovanni Andrés intorno alla letteratura eclesiástica de' secoli barbari.*—Mantova, 1783. en 8.°

Tradujo esta obra al castellano Don Francisco Javier Borrull, discípulo de Eximeno. Hé aquí el rotulado de dicha traducción:

Carta del abate D. Antonio Eximeno al R. P. M. Fr. Mamacchi sobre la

opinión que defiende el abate Andrés en orden á la literatura de los siglos bárbaros. Madrid, por Sánchez, 1784, in 4.°

—

17.) *Antonii Eximeni presbyteri valentini. De studiis philosophicis et mathematicis instituendis. Ad virum clarissimum suique amicissimum Joannem Andresium. Liber unus.—Matriti. Ex Typographia Regia, MDCCLXXXVIII in 8.°*

Vid. en el *Preliminar* citado de Barbieri la historia bibliográfica de esta obra de Eximeno, (pág. XXXVII y sig.)

—

18.) *Lo spirito del Macchiavelli, ossia Rifflessioni sopra l' Elogio di Niccolo Macchiavelli detto nell' Accademia Fiorentina dal Sig. Gio, Batista Baldelli. In Cesena, per gli Eredi-Biasini*, 1795. *in 8.°*

Combatió Eximeno victoriosamente en este opúsculo lo que trató de probar Baldelli en el citado *Elogio*, esto es, que los más fieros detractores del político florentino fueron los jesuitas.

—

19) *Antonii Eximeni, Presbyteri valentini Institutionis Philosophicæ et Mathematicæ.*—Matriti. Ex tipographia Regia MDCCLXXXXVI—2 volumenes en 8.° prolongado.

Vid. asimismo, en el *Preliminar* citado las circunstancias bio-bibliográficas de esta obra.

—

20) *El espíritu de Maquiavelo, esto es, reflexiones de D Antonio Eximeno sobre el* Elogio de Nicolás Maquiavelo, *dicho en la Académia Florentina por el señor Juan Bautista Baldelli en el año 1794. Traducidas del idioma italiano al castellano, corregidas é ilustradas por el autor con un prólogo y dos disertaciones, la una sobre el valor militar en defensa de la religión christiana: la otra sobre la versión de Aristóteles de que se sirvió Sto. Tomás para comentar los libros* de la Política.—Valencia. En la imprenta de Don Benito Monfort. Año 1799.—en 4.°.

Traducida, cumentada y publicada á poco del regreso de Eximeno á su patria (1795).

—

21) *Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el* Quijote *Dedicada por Don Antonio Eximeno al Excelentísimo Señor Príncipe de la Paz.*—Madrid, imprenta de la Administración del Real Arbitrio, 1806, en 8.° mayor.

Vid. *Preliminar* de la op. cit.

—

22) *Don Lazarillo de Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso á un magisterio de Capilla vacante, recogidas y ordenadas por.....* Dálas á luz la *Sociedad de Bibliófilos Españoles*. Madrid, imp. y estereot. de M. Rivadeneyra, 1872-73. Dos vols. in 4.° mayor, el 1.° de págs. LXI—368 (las LXI contienen el *Preliminar* escrito por el maestro Barbieri), y el 2.° de 396. La Novela alcanza hasta la pág. 270 del 2.° vol. Siguen: *Apéndice, Notas é Ilustraciones del autor pertenecientes á la Historia de la Música antigua y moderna:* Textos de Hucbaldo, Guido Juan Diácono, etc. Prólogo y diseño (primitivo) del *Don Lazarillo*: y, al fin, Indice de los autores citados en el Preliminar y en el libro, sacado por Barbieri para mayor comodidad de los lectores. En el tomo el retrato del P. Eximeno conseguido gracias á la diligencia del ilustrado musicógrafo.

Las investigaciones músicas de Don Lazarillo Vizcardi, retratan por manera admirable las opiniones corrientes entre los Jesuitas espulsos, durante el reinado de Carlos III, en materia de estética literaria y musical, lo mismo las del P. Eximeno que las de sus hermanos en religión los P. Llampillas, Serrano, Arteaga, etc., etc., las de Eximeno, especialmente, que como crítico musical, se recomiendan por la franqueza revolucionaria y por el sutil espíritu de observación.

Desde luego, la pesadilla del Padre Eximeno es combatir lo que el llama *el espantajo de los misterios*, ó sean las famosas, *descomulgadas*, como dice, *unidades de lugar* y tiempo. Ved con que singular arrojo las tritura. «Es-

tas reglas, lo mismo que las de nuestros viejos contrapuntistas, son hijas de una misma madre, nacida para cortar las alas al genio, ya en la poesía dramática, ya en la música. La perfección y belleza de una pieza dramática consistentes en la natural y perfecta imitación de los intrincados sucesos que la variedad y contrariedad de las pasiones y caracteres de los hombres ocasionan ó pueden ocasionar en la vida civil. La invención de tales acontecimientos, nacidos unos de otros, y que natural é insensiblemente conduzcan á un suceso mas notable, en el cual los personajes que han obrado hasta entonces llevados cada cual por su pasión, reconozcan la verdad y lo justo, este es el ancho campo en que esparcirse debe el genio dramático, sin mirar á otros límites que los que la varia é inagotable naturaleza le pone Si á un tal genio, mientras va por este espacioso campo, copiando aquí un carácter, allí otro, é inventando y enlazando sucesos nacidos de los varios humores de los personajes, le sale al encuentro un *unitario* diciéndole: «Mira que este hecho acaeció tres dias después de aquel: mira que el lugar de la primera escena dista una legua del de la cuarta: mira que aquel criado va y vuelve demasiado presto..... y otros tales miramientos..... ¿qué hará el genio en semejante caso? Si es fuerte y varonil, apartará de si con enfado al *unitario*: si es débil y flaco, plegará las alas, apagará el fuego del astro y engendrará un hijo enjuto y macilento .. A no haber cerrado los ojos y tapádose los oidos á las reglas de los unitarios, ni Inglaterra hubiera tenido un Shakespeare, ni España un Lope de Vega... No vayas á buscar si lo que haces representar ha podido suceder en veinticuatro horas ó en veinticuatro dias ó años, y si algun pobre critico te va á argüir con el calendario y el mapa en la mano, *vuélvele las espaldas y apela al espectador*, el cual sin pensar en calendarios ni en mapas, sólo quiere que en el espacio de tres ó cuatro horas (y esta es la verdadera unidad del tiempo) le hagas ver una trama de sucesos que le embelesen y sorprendan, y que no le contrasten sus familiares ideas »

La misma zumba y matraca sobre los calendarios y los mapas y demás puerilidades de la crítica pseudo-clásica, se observa al presenciar con el autor el lastimoso estado á que habían llegado en España la teoria y la práctica de la música al comenzar el siglo XVIII.

Este estado explica las abultadas aunque chistosas caricaturas del Padre Eximeno en *D. Lazarillo Vizcardi*, tan picantes y garbosas como las de Marcello en su *Teatro alla moda*.

Imperaba en aquella época *el Melopeo* de Cerone, del pedantesco y antipático Cerone que paga con ingratitudes lo que España hizo por él!.....

El legislador y oráculo infalible en materia de música y de gusto musical era ese híbrido engendro de latín y castellano, henchido de lucubraciones sobre la *armonia celestial* y, amenizada con las peregrinas tablas de los *enigmas musicales* que ya figuran elefantes, ya una balanza, ya dos sierpes enroscadas, ya un sol eclipsado, ya un tablero de ajedrez.

En semejante engendro doctrinal, ¡in fólio de letra apiñada de 1160 páginas!, sustraida, quizá, como se asegura, la idea de la obra de algunos manuscritos inéditos que dejó Zarlino! en semejante engendro doctrinal aprendian los maestros de capilla, la teoría de «los trocados, (como dice Eximeno) y contrapuntos dobles á la octava, á la decena y á la docena, puesto el canto llano encima, abajo, enmedio, por delante y por detrás,» especie de gongorismo ó de barroquismo musical (pesado fardo que nos arrojaron, cansados y molidos de llevarlo sobre sus espaldas, tantos años los maestros de la escuela gótica flamenca), cuyos estragos no eran menores que los del barroquismo arquitectónico ó literario. Aceptado el principio (y lo aceptaron cuando los otros renegaban de él, abandonándolo, desprestigiándolo y considerándolo como un mal necesario, pues, antes de su adolescencia, no podia eximirse el arte de verse atacado de todas aquellas enfermedades que rodean á la infancia), aceptado el principio de que «el gusto de la Música consiste, en el artificio de las partes y no en la suavidad de las voces, en el concierto de los contrapuntos y no en la suavidad de las consonancias,

y que, por tanto, el verdadero juez de ello ha de ser el entendimiento artificioso del perfecto músico, y no el simple oido de cualquiera persona» (así se explica el malhadado Cerone en *El Melopeo ó Maestro*, libro I, capítulo XXXIII), creyéronse los contrapuntistas facultados para desvariar á su capricho, sin respeto á la razón ni á los oidos, convirtiendo el arte en un enigma, tan enfadoso como pueril, sin rastro ni reliquia de sentimiento estético.

Esta enfermedad, mejor dicho esta recidiva á los tiempos de los contrapuntistas belgas, contagió á hombres que verdaderamente tenian aptitud y alma de artistas, como la tenia, no hay sino registrar sus obras, el famoso organista ciego del convento de San Francisco de Zaragoza («organista de nacimiento y ciego de profesión» le llama malignamente Eximeno), Fr. Pablo Nasarre y otros que seria ocioso enumerar.

Nuestro autor, á quien los sucesos de Roma de 1797, habian abierto, aunque por breve tiempo, las puertas de su patria, aprovechó sus ocios de Valencia para dar la última mano á su sátira *musical* escribiéndola en castellano y hundiendo de paso á sus adversarios con las armas de la burla y del ridículo. Pero queriendo imitar á Cervantes, cayó en la aberración de creer (copió al Sor. Menedez Pelayo en los valientes párrafos que dedica al P. Eximeno) que una polémica sobre motivos de canto llano podía dar asunto á una novela entretenida y chistosa, cuyas peripecias más dramáticas consistiesen en los incidentes de la oposición á un magisterio de capilla vacante y en las extravagancias de un organista, que se vuelve loco por la lectura asídua del *Melopeo* de Cerone y de la *Escuela Musical* del P. Nasarre, y compone un *Lunario* para enseñar á los maestros de capilla á levantar el horóscopo de los ocho tonos del canto llano, y, finalmente se sale al campo en una noche fria y serena, á oir la armonia de los planetas, con lo cual cobra una calentura acompañada de dolor de costado que le pone á punto de muerte.

La obra está saturada de disquisiciones puramente técnicas, que solo pueden interesar á los músicos y no á todos. Así se comprende, dice el Sor. Menendez Pelayo, aunque no se justifique, la indignación un tanto cómica que se apoderó de la mayor parte de los *Bibliófilos Españoles*, cuando dicha sociedad dió á luz este libro en 1872.

Esnos (José)

Cantante bajo. En 1803 cantaba en el teatro de los Caños del Peral.

Espeleta, Azpeleta ó Espeleta (Fray Juan y Fray Pedro de Vid. **Sanchez Espeleta, Ezpeleta ó Azpeleta (Fray Pedro de)**

Fábregas (Felicíano)

Presbítero, *premicer* y beneficiado cantollanista de la parroquia de Santa María del Mar, de Barcelona. Murió en Barcelona el año 1862.

Fábregas y Vilardebó (Jaime)

Bajo de zarzuela. Murió en Buenos Aires el año 1868.

Fabrés (José)

En un libro de antiguas composiciones existente en la Colegial de Gandía se halla un «*Christus factus est*... del canónigo Joseph Fabrés que se canta en los tres dias de tinieblas.»

Fabri (Horacio)

Organero. Ignoro su nacionalidad, pero el interés del documento que transcribo á continuación me incita á no pasarlo por alto.

«Illmo. Señor:

«*Oracio Fabris* y *Gaspar Breuos* templadores de la Cappilla Real de su M. supplican á V. S. Illma. se sirua demandar se les de un carro en que lleuen a Çaragoça el órgano de S. M. y ellos vayan acomodados. Porque de otra manera les es imposible ponerse en camino y conbiene que en esto haya breuedad, porque ellos la tengan en su partida, y no se haga falta al seruicio de S. M.» Anotado al margen: S. M. manda que se les de un carro... XXXI de Enero de 1585.»

Fabro (Gerónimo)

Arpista de la Cat de Toledo. «En 2 de Abril de 1671 se libró á *Gerónimo Fabro* arpista de esta sancta iglesia 500 reales de vellon... como ayuda de costa.. para traer su casa á Toledo. (Vid. *Lib. de gastos del año indicado, fol 122 vuelto*)

En 17 de Abril de 1677 años el cabildo de la citada Cat. manda pagar á Doña María Guerrero, viuda de Gerónimo Fabro, arpista que fué de esta dicha sancta iglesia 50 ducados de vellón..... de ayuda de costa por una vez.»

Factor (Beato Nicolás)

Nació en Valencia el día 18 de Junio de 1519. A los dieciseis años tomó el hábito de religioso en el convento de San Francisco, de Valencia, llamado de Santa María de Jesús. Escribía en verso y prosa, era gran músico, excelente pintor y consumado latino. Murió en dicha ciudad el día 19 de Enero de 1593.

Facundo

Facundus scriptor, así firma el codicista que escribió el *Tractatus de Apocalipsi Johannis* y la *Explanatio Danielis Prophetæ*, Ms. del siglo XI que se conserva en la Bib. Nac. de Madrid. Consta el Códice de 312 fols. (27 ½ × 19). Interesa porque contiene una gran colección de figuras tañendo instrumentos del siglo XI. El *Facundus scriptor* floreció en la era 1085 correspondiente al año 1047. Vid., especialmente para los instrumentos de música los fols. 6 verso, 202 y 207.

Fajardo (Diego Dionisio)

«Presbítero de la Villa de la Membrilla y maestro de capilla de la Parrochial de ella» certifica haber celebrado las 4 Misas cantadas «en la hermita de N.ª S.ª del Espino» etc. «Membrilla á 10 de Enero de 1713—*Diego Dionisio Fajardo.*»

Fajas y Calafell (José)

Pianista y compositor. Murió en Barcelona en 1881 á la edad de 16 años.

Fages (Antonio)

Contralto de la R. C. de Madrid de cuya plaza tomó posesión el año 1828. Era natural de Barcelona.

Faguanca (Luis)

Organista víctima del terremoto que fué la ruina del castillo y sacro colegio del convento de Montesa. Su cadaver fué hallado contiguo á la capilla de San Jorge, el día de la desgracia, 23 de Marzo de 1748.

Falces (Fray Andrés de)

Nació en Falces el año 1642 Llamóse en el siglo Andrés Martínez Castellano. Sirvió de infante en la parroquial de su pueblo. En 20 de Junio de 1661 tomó el hábito de monge jerónimo del Escorial: profesó el año siguiente y murió en el año 1700. «Fué buen músico y tenor de excelente voz con la cual sirvió muchos años en la capilla y como corrector de canto.»

Falcó (Félix)

Doctor. Según Don José Ferrer *(Escudo político)* inventó un nuevo instrumento con «que dió perfección cabal á todo género de intervalo y elemento músico y fué discípulo del maestro Ortells.»

Falcó y Torró (José) A. C.

Nació en Onteniente el dia 16 de Marzo de 1840. Estudió el solfeo con el maestro D. José Mir y el órgano con el organista D. Francisco Bonastre. El año 1858 ingresó en el Conservatorio de Madrid obteniendo en los concursos del año 1866 medalla de oro. En 1876 fué nombrado profesor auxiliar de la clase de solfeo de dicha Escuela.

Primer premio en certamen público para celebrar el Centenario de D. Pedro Calderón de la Barca, es autor de doce solfeos á dos voces, de una *Misa de Gloria* á 4 voces y órgano, de una *Salve* á dos voces é idem, de una zarzuela en tres actos, de algunas melodías para canto y piano y de varias composiciones para este instrumento.

Falcón (Pedro)

Celebrado organista, muerto en Valencia, de donde era natural, el 20 Abril de 1801.

Falguera (José)

Hijo de Francisco Falguera y de Josefa Gatull, ésta de Barcelona y ellos de Tarrasa. De edad de 16 años tomó el hábito de monge del Escorial en 18 de Noviembre de 1794: profesó en 22 de Noviembre de 1795 tomando el nombre de Fray José de Montserrate Criado y educado en Montserrat, como escolán, tenía habilidad de organista y violinista «aunque de gramática tenía poco conocimiento, por no enseñar en aquel monasterio más que música» (Vid. Escorial, *Actas Capitulares*, 2.°—*362*) Es autor de los *Maitines de Apóstoles* que se cantaron en presencia del rey Fernando VII en 1821. Falleció en Belmonte (Mancha) el año 1823 ó 1824.

Falomír (Bartolomé)

Contralto de la Cap. de música de San Nicolás de Alicante, en tiempo del maestro Mosen Manuel Comeres.

El 15 de Febrero de 1755, «á consecuencia de la avanzada edad del contralto Mosen Bartholomé Falomir» se admitió como socio del referido contralto, á Mosen Gabriel Aznar.

Falomir murió el 15 de Marzo del año siguiente.

Falquina y Valero (Vicente) A. C.

Nació en Madrid el 27 de Marzo de 1843. Estudió solfeo con Don Manuel Moya. Ingresó el año 1854 en el Conservatorio de Madrid y al terminar sus estudios en 1866 obtuvo medalla de oro en los concursos públicos de composición.

Ha escrito varias composiciones entre otras alguna zarzuela. En la actualidad (1897) desempeña el cargo de segundo organista de la Iglesia Cat. de Madrid.

Farfan (.....)

Nombrado maestro de seises de la Cat de Sevilla el sábado 9 de Abril de 1588 con salario de media ración, 100 ducados y 40 fanegas de trigo, todo de la Fábrica, «como se le pagaba antes á Guerrero.»

Fargas y Soler (Antonio)

Hallándose su familia accidentalmente en Palma de Mallorca, vió Fargas la primera luz en aquella ciudad, el día 26 de Octubre de 1813, pasando un año despues á Barcelona.

Muy niño aun, ingresó en la escolanía del convento de Religiosos Mercedarios, dedicándose con asiduidad al violin.

Desde sus mocedades mostró la mayor predilección por la Estética y la Historia del Arte, desarrollándose en él el mayor entusiasmo por los clásicos alemanes del siglo pasado, cuyas obras dió á conocer en Barcelona, con la cooperación de dos hermanos suyos y otros profesores, que consiguieron aclimatar en cierto modo los conciertos clásicos, compuestos preferentemente de trios y cuartetos.

Desde 1838 á 1841, colaboró en distintos periódicos, dando á conocer sus especiales dotes de crítico musical en los juicios de las óperas de los autores catalanes D Vicente Cuyás, D. José Piqué, D. Antonio Rovira y D. Eduardo Domínguez de Gironella.

Fué uno de los fundadores y sostenedores de la *Sociedad Filomática*, que existió desde 1844 á 1854, dirigiendo la orquesta de los grandes conciertos vocales é instrumentales que se dieron en ella.

Tambien contribuyó personalmente á la fundación de la *Sociedad Literaria*, que durante mucho tiempo fué el centro en donde se reunían los principales literatos, tales como Tió, Milá, etc., etc.

Prolijo por demás sería enumerar todos los artículos publicados por el señor Fargas en distintas épocas. Merecen, empero, citarse especialmente la necrología del malogrado compositor D. Vicente Cuyás, fallecido en 1839; varios trabajos críticos publicados en la *Revista de Cataluña* en 1860, con otros sobre historia de la música retrospectiva, bajo el epígrafe de *La música en los pueblos de la antigüedad*, y las biografías del célebre guitarrista y compositor Sors y del maestro Carnicer.

En 1840 tradujo y dió á luz la obra de Fétis *La música al alcance de todos*. En 1873 se publicó la segunda edición de esa traducción.

Publicó el año 1853 un *Diccionario de la Música*.

Contrariando sus inclinaciones, poco favorables á la polémica, y con el único propósito de salir á la defensa de la ópera italiana y de sus autores, tantas veces enaltecidos por él, empeñó en 1878 ardiente controversia con D J. Marsillach y Lleonart, por su *Ensayo biográfico de R. Wagner*, á cuya refutación dedicó un opúsculo de 36 páginas. Replicó su contrincante y á la réplica de éste opuso el señor Fargas infinidad de nuevos argumentos en otro folleto de 26 páginas.

No se limitó á esto su laboriosidad. Escribió un *Compendio de historia de la Música*: un *Diccionario lírico*, que comprende mas de 12,000 títulos de óperas de todas las naciones, nombres de sus autores y teatros en que se representaron por primera vez; unos *Anales de la Opera en los teatros de Santa Cruz y Liceo de Isabel II*, y las *Biografías de los músicos mas distinguidos*, dispuestas por órden alfabético. Todas estas obras son inéditas, á escepción de la última, que consta de cinco tomos de regulares dimensiones y de la cual publicó *La España Musical*, en forma de folletín, desde 1866 á 1873, hasta la letra L, no terminada.

El señor Fargas fué designado para sustituir en la Redacción del *Diario de Barcelona*, á D. Pablo Piferrer, y su primer artículo de crítica musical apareció en la edición de 26 de Mayo de 1845. Era un juicio de la representaciónde la ópera *Saffo*, dada en el Teatro de Santa Cruz, para la primera salida de la señora Aguiló-Gerli. Se conoce que en él se propuso el Sr. Fargas establecer una línea de conducta para la carrera que emprendia.

Decia el señor Fargas:

«Por nuestra parte huiremos siempre de comparaciones; ó por lo menos las evitaremos en cuanto nos sea posible. . . . . .

»Más inclinada al encomio que á la censura, nuestra pluma corre fácilmente para tributar elogios, cuando son merecidos, al paso que encuentra frecuentes escollos cuando la crítica no ha de ser favorable.»

Familiarizado con Scudo, con Fetis y con todos los escritores músicos que se han ocupado de crítica, distinguiéndose en ella, el señor Fargas supo sostenerse en el justo medio, tan necesario cuando ha de agradarse al público sin menoscabo de la consideración que se debe á las reputaciones artísticas, cualquiera que sea el grado á que se hayan elevado. Las obras de esos autores fueron siempre para él la parte más importante de su biblioteca, leyéndolas y releyéndolas con verdadera fruición.

Los conocimientos del Sr. Fargas no eran universales, ni aún en la especialidad de la música. Sabia, sin embargo, todo lo que era menester para ejercer con la debida seguridad la difícil misión que tenia confiada. Y si en la apreciación de los asuntos musicales que habian merecido su preferencia se elevaba á cierta altura, daba á comprender siempre que, no por eso, desconocia los demás.

Su laboriosidad era otra de las condiciones raras de aquel carácter especial. Era concurrente asiduo de todos los sitios en donde se daba á la música la debida importancia. Asistia en fuerza del cargo que desempeñaba en el *Diario*, y con ánimo de cumplir debidamente con sus habituales lectores. Aun en las épocas en que su salud no le permitia un esceso de trabajo asistia á todas partes, habiéndose dado el caso, digno de mencionarse, de haber hecho en un solo día lo siguiente: á las seis de la mañana se le vió ya en un concierto matutinal de la sociedad Euterpe; á las once asistió á una audición de pianos; á la una de la tarde, á un concierto Pujol dado en los salones de casa Bernareggi; á las seis de la tarde, al estreno de una producción religiosa en una iglesia y por la noche, á la ópera.

El día del estreno de la ópera *Tannhauser*, se hallaba enfermo de un ataque de reuma. Habia nevado y hacia un frio intensisimo. Por esta causa el teatro se vió desierto. Habia en él poquísimos espectadores, pero entre ellos se hallaba el Sr. Fargas.

Nombrado socio correspondiente de la Real Academia de B. A. de San Fernando y premiado en un certamen celebrado en San Felio de Guixols, desempeñó hasta su muerte, acaecida el 17 de Julio de 1888, el cargo de redactor encargado de la crítica musical del *Diario de Barcelona*, desde 1845.

De las obras que dejó inéditas ya se ha hablado.

He aquí una nota de las que publicó:

1) *La Música puesta al acance de todos ó sea breve exposición de todolo que es necesario para juzgar de este arte y hablar de ella sin haberla estudiado*. Escrita en frances por Mr. F. J. Fétis.... traducida y anotada por A. F. S. Barcelona, J. Verdaguer, 1840. Un vol. in 8.° de VIII—235 págs. é índice. Una segunda edición posterior, tambien traducida y anotada Barcelona, 1873.

Fétis dijo en su *Biografia Universal de los Músicos* (2.ª edición) que D. A. F. S., D. Mariano Soriano Fuertes (?) le habia hecho el honor de traducir su obra en lengua castellana: rectificó en otra parte de la misma obra y acertó con el verdadero nombre del traductor D. Antonio Fargas y Soler.

Viendo agotada la primera dió á luz una segunda edición que salió muy mejorada de erratas y sin las estemporáneas notas con que habia adornado la primera.

La traducción de la obra de Fétis en otros paises más aficionados al es-

tudio que el nuestro, habria alcanzado, como las ha alcanzado en otros, buen número de ediciones, dada la forma en que está escrita, muy á propósito para vulgarizar nociones generales de un Arte tan difundido y tan mal comprendido como es la Música.

2) *Diccionario de Música ó sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del Arte, y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, segun los mejores Diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania por*.... Barcelona, 7, Verdaguer, 1853, un vol in 8.° de VI—230 pags.

Muy sucinto, erudición de segunda mano y sin interés. Una de las contadas obras que en este género posée la literatura musical española.

3) *Filosofía de la Música*.... Traducción del estudio del mismo título, de Fétis.

4) *Biografía de los Músicos más distinguidos de todos los paises, bajo la dirección de*.... Este Diccionario biográfico empezó á publicarse en 1866 en pliego especial ó folletin de una revista mensual titulada *La España Musical*, que editaba en Barcelona la casa de D. Andrés Vidal y Roger. Desapareció la *España Musical* y no pudo terminarse el Diccionario biográfico, que viene á ser un extracto de la *Biographie Universelle des Musiciens* de Fetis.

Consta la obra impresa en Barcelona, por Juan Oliveres, de tres tomos en 8.° menor; el primero de 488 páginas, el segundo de 513 y el tercero de 518. Este llega hasta el apellido *Lipandro*.

La indicación, *bajo la dirección*, que se lee en la portada no implica que dirigiese la publicacsón sino que escribió ó mejor dicho tradujo de Fétis las biografías qne contiene el Diccionario.

5) *Influencia de la Música en la Sociedad. Opúsculo premiado en el certámen celebrado en San Feliu de Guixols el día 2 de Agosto de 1884, por*..... Barcelona, Jaime Jepuis 1885 folleto de 16 págs.

Especie de Memoria acerca del origen, desarrollo, vicisitudes y progresos de la Música.

6) *Utilidad de la Música á todas las clases de la sociedad, opúsculo premiado en el concurso del Colegio Mercantil de Barcelona en el mes de Septiembre de 1876 por*..... Barcelona Ramirez y C.ª 1878.

Forma un opúsculo en 4.° de 13 páginas.

7) *Observaciones* (en vindicación de la ópera italiana) *al ensayo biográfico-crítico de R. Wagner por Don J. Marsillach Lleonart*, por..... Barcena..... 1878. Folleto de 36 págs.

Pequeños combates en pró y en contra de la idea wagneriana. El Señor Fargas y Soler, llevaba en esta cuestión la contra y el Sr. Marsillach el pró (Veanse las obras de éste: *Ricardo Wagner, ensayo biográfico-crítico y Contraréplica á las «observaciones» de D. Antonio Fargas y Soler, en vindicación de la ópera italiana*.

Fargas contestó á la *Contraréplica* de Marsillach y Lleonart en el folletito titulado:

8) *Contestación á la Contraréplica de D. J. Marsillach*. Barcelona 1879.

Fargas y Soler (Pablo)

Nació en Barcelona el 9 Febrero 1816.

Violoncelista, hermano de D. Antonio y autor de varias composiciones de música religiosa, fué maestro de la clase de violoncello del Conservatorio del Liceo Barcelonés, y profesor de orquesta del teatro del Liceo, cargos que desempeñó hasta su muerte, acaecida el año 1877.

Faria (Enrique de)

Músico portugues del siglo XVII. Fué maestro de música en la parroquia de Sta. Justa y Nuestra Señora de los Martires de Lisboa, habiendo antes ejercido el mismo cargo en la Iglesia Matriz de Crato.

Perteneció á la escuela del celebre Duarte Lobo con el cual—segun Machado en su *Bibl. Lusit.* vol. II página 448—llegó á rivalizar. Compuso para el servicio de la Iglesia de Crato;

Varios servicios completos, que se conservaban en varios conventos del Reino (Vasconcellos, *Os Mus Portuguezes*).

Faria (Luis de Costa y) Vid. en el *Suplemento*. **Costa y Faria (Luis de)**.

Faria Arraes (José de)

Nació en Setúbal, año de 1672. Fué eminente profesor de música y cultivó la poesía. Dejó manuscritas dos comedias y siete loas.

El Pastor de las Brottas—Bien sucede á quien bien vive—Siete Loas con sus *Bailes*, en obsequio de Nuestra Señora de las Brottas.

Farreras (P. Fray Pedro Pascual. Vid. **Ferreras (P. Fray Pedro Pascual)**

Farrobo (Conde de)

Aficionado distinguido de música y compositor, gentilhombre portugues fallecido no ha muchos años, exerció verdadera influencia en el desarrollo del arte musical en Lisboa. Las notabilidades artísticas que visitaron Lisboa desde 1830 á 1860 recuerdan la importancia que dió á la dirección del teatro de San Carlos, las representaciones extraordinarias que organizó en Lisboa y en los salones de sus palacios.

Faura (Conde de)

»Primoroso en los acompañamientos, y discípulo del maestro Ortells» segun su condiscípulo D. José Ferrer autor del *Escudo Político* Vid. *Ferrer (José)*

Faura y Vendrell (Valentin) A. C.

Obtuvo por oposición el beneficio de organista primero de la capilla del Pilar de Zaragoza, vacante por muerte de Don Valentin Metón, en Julio de 1862, á los veintitres años.

Febre y Orozco (Antonia)

Famosa en las tonadillas, que cantó muchas veces en funciones reales. Figura en las listas de la compañía de Manuel Martinez desde la temporada 1786-1787. En las listas de dicha temporada se incluye la actriz de *cantado*, italiana, Rosini Pequeli que fué rechazada por el público.

En los conciertos que se dieron en los Caños el 6 de Marzo de 1790 por resolución de Floridablanca cantaron *rondós* Lorenza Correa, Antonia Febre y Orozco y Catalina Tordesillas, *arias* esta misma, María Pulpillo y Petronila Correa, una *cavatina* la Lorenza, etc. Diéronse ocho conciertos que produjeron mejor resultado que el que lograron los italianos, celebrados anteriormente bajo la dirección de la empresa de Montaldi.

En las observaciones que sobre cada autor acompañó la Junta de teatros de Madrid el año 1791 las propuestas que hizo al Ministro, se dice de la Febre y Orozco: «Aplicada y se nombra para (funcionar en) los Sitios »

Febrer (Fray.....)

En el artículo *Castillo (Fernando)* se hace mención de Fray Febrer y otros discípulos de Castillo.

Fedriany (José)

El apellido de este cómico me recuerda un documento dirigido á las Córtes de Cádiz por Fedriany y otros artistas dramáticos que actuaban en dicha población, que prueba el entusiasmo que despertó en el país la jura de la Constitución:

»Señor: Cuando resuenan por todas partes los ecos de placer que brota el pecho de los buenos españoles, al mirar publicada la venturosa Constitución que este Congreso augusto ha hecho y sancionado, para engrandecimiento y libertad de nuestra grande monarquía, permita V. M. á los profesores cómicos que, uniendo sus votos con los de la nación entera tributen á V. M., el debido homenaje de su gratitud y su alabanza.

»Oscurecidos, oprimidos, privados hasta aquí de representación civil, levantan ya la abatida frente al verse restituidos, por aquel benéfico libro, á la dignidad de hombres libres, y á la clase de ciudadanos de la patria. ¡Gloria eterna, bendiciones sin fin á V. M. que rompió el yugo ominoso que la arbitrariedad y la ignorancia cargaron sobre sus cuellos! ¡Fama y laurel á los protectores de los derechos sociales, cuyos nombres irán de lábio en lábio, por todos los ángulos del mundo, y se perpetuarán en el templo de la libertad española! Dígnese V. M. admitir tan ardientes votos y conceder su soberano permiso á los actores del teatro, para que, esculpiendo en jaspe y oro la siguiente inscripción, y colocándola en la puerta principal, hagan triunfar del tiempo y del olvido, tanto las glorias de V. M. como las pruebas de su inmortal reconocimiento.

INSCRIPCION

—

AL CONGRESO NACIONAL
QUE EN SU INMORTAL CONSTITUCION
HA REINTEGRADO Á LOS ESPAÑOLES,
EN SUS DERECHOS DE CIUDADANOS
AÑO DE MDCCCXII
Y DE LA GUERRA DE ESPAÑA CONTRA LA TIRANIA.

»Séales dado, Señor, gozar en la celebridad de tan plausible dia, el cual harán tanto más sublime, cuanto prometen engrandecerlo en los términos que en la adjunta nota van escritos.

»Asi lo piden y esperan de la benevolencia de V. M.—Cádiz 24 de Marzo de 1812.—Señor, á L. P. de V. M.

»A nombre de todos sus compañeros: *Juan Carretero.—José Fedriany. — José María Navarro. — Mariano Querol*

Los dos últimos actores eran famosos en el género tonadillesco.

Feijoo (Ildefonso)

»De España, pianista aficionado. Cantó la parte del *Notaro* en *Sonambula*, con la compañia de aficionados de la señorita Pedroso.» (S. Ramirez, *La Habana artistica*)

Feijóo y Montenegro (P. Fray Benito Jerónimo.)

Benedictino español, célebre polígrafo y Maestro general de su orden, nació en 1701 y murió en 1764.

»La página mas brillante de crítica musical que se escribió en España durante la primera mitad del siglo XVIII»,—escribe el maestro Menéndez y Pelayo (1)—»partió de un hombre que no era músico, pero á quien su grande entendimiento y su perspicacia analítica hizo acertar con la verdad en éste como en otros muchos puntos, y derramarla á raudales por el suelo español, abriendo una era científica que por excelencia debiera llevar su nombre, *siglo del Padre Feijóo*, puesto que heredó todas sus cualidades y todos sus defectos. El memorable *Discurso* del P. Feijóo sobre *La Música en los Templos*, forma parte del primer tomo del *Theatro Crítico*, impreso en 1726. Nadie esperaría del P. Feijóo, espíritu grave, positivo y un tanto prosaico, tan poco sensible á los encantos de las demás artes, el entusiasmo que respiran algunas cláusulas de este *Discurso*. Sin duda alguna fué la Música la única manifestación estética que llegó á conmover las fibras de su alma. Por eso le dolia tanto la profanación de la música sagrada, la invasión de las arias italianas en el sagrado recinto del templo... Partidario entusiasta del canto llano no reprueba sin embargo el P. Feijoo el *canto figurado ó de órgano*, pero estigmatiza sus abusos. Apesar de la doctrina de Santo Tomás, que, al parecer, lo prohibe, no está mal con el uso de los instrumentos en las iglesias: sólo exceptua los violines (1)... Nacia la indignación del P. Feijóo de la misma vehemencia con que él sentia el halago estético de la música, y del singular poder que la concedia, para despertar virtudes y combatir ocios .. Creía firmemente, y lo defiende en una de sus *Cartas Eruditas* (la primera del tomo IV), no sólo que el deleite de la música es el más acomodado á la naturaleza racional, sino que este deleite, acompañado de la virtud, *hace la tierra noviciado del cielo*. Al revés de casi todos los estéticos, daba la palma entre las Artes á la Música »por razón de su mayor nobleza y de »su mayor honestidad ó utilidad mo»ral».... Feijóo, adversario resuelto de la música italiana cuya introducción en nuestro suelo atribuye al compositor Durón (2), predice la decadencia de esa escuela *por abuso de adornos impropios y violentos*.....»

...Su superioridad sobre casi todo lo que le rodeaba, fué causa de que los músicos rutinarios y los malamente innovadores (3) que se empeñaban en llevar á la música del templo todos

(1) *Hist. de las ideas estéticas en España.*

(1) »Censura como muelles y corruptores »aquellos leves desvios que con estudio hace la »voz (del violin) del punto señalado, aquellas »caidas desmayadas de un punto á otro, pasando »no sólo por el semitono, sino tambien por las »cómas intermedias ..»

(2) Vid. el articulo dedicado á Durón en el cual se rectifica esta especie.

(3) Sobre el *Discurso* del gran polígrafo benedictino se imprimieron, por lo menos las refutaciones y apologías de autores músicos que se hallarán en los artículos correspondientes á Cerbellón de la Vera (Eustaquio), Corominas (Juan Francisco), Madariaga (P. Fr. José), Gutiérrez (José), Sayas (Juan Francisco de), París y Royo (Pedro), Martínez de la Roca y Bolea (Joaquín), Ureña (Marqués de)» Vid estos apellidos en los artículos de referencia.

los artificios y galanterías del teatro, se desatasen contra él en invectivas, ni más ni menos que lo hacian los médicos, acusándole unos y otros de intruso en sus profesiones respectivas»...

Le dolía la profanación de la música. «Las cantatas que ahora se oyen en las Iglesias, son, en cuanto á la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de *Menuetes*, *Recitados*, *Arietas*, *Allegros* y á lo último se pone aquello que llaman *Grave*, pero de esto muy poco, porque no fastidie. ¿Que es esto? ¿En el Templo no debiera ser toda la Música grave? ¿No debiera ser toda la composición apropiada para infundir gravedad, devoción y modestia? Lo mismo sucede en los instrumentos. Ese *aire de canarios*, tan dominante en el gusto de los modernos, y extendido en tantas *Gigas*, que apenas hay sonata que no tenga alguna ¿que hará en los ánimos sino excitar en la imaginación pastoriles tripudios?»...

«Y por mi digo que los violines son impropios en aquel sagrado teatro. Sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos, y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus, muy distante de aquella atención decorosa que se debe á la magestad de los Misterios: especialmente en este tiempo, que los que componen para violines, ponen estudio en hacer las composiciones tan subidas, que el ejecutor vaya á dar con el *puente* con los dedos» (1)

Censura como he dicho, «aquellos quiebros amatorios, aquellas inflexiones lascivas,... aquellos leves desvíos que, con estudio, hace la voz del punto señalado,... aquellas caidas desmayadas de un punto á otro pasando, no solo por el *semitono*, más también por todas las comas intermedias...»

No quiere desterrar la alegría de la Música, si sólo la alegría pueril y bufona. «Puede la Música ser gustosísima,—exclama,—y juntamente noble, magestuosa, grave, que excite á los oyentes á afectos de respeto y devoción. O, por mejor decir, la Música más alegre y deliciosa de todas es aquella que induce una tranquilidad dulce en el alma, recogiéndola en si mismo, y elevándola, digámoslo así, con un género de rapto extático sobre su propio cuerpo, para que pueda tomar vuelo el pensamiento hácia las cosas divinas»

Predice la decadencia de la famosa antigua escuela de Música religiosa española y sólo confia en compositores del mérito de Don Antonio Literes que, «acaso el único ha sabido juntar la magestad y dulzura de la Música antigua con el bullicio de la moderna; singularísimo,—le llama,—en el manejo de los puntos accidentales, pues casi siempre que los introduce, *dan una energía á la Música, correspondiente al significado de la letra, que arrebata.*»

El estado de la música de su tiempo todavia indigna más al P. Feijóo, por lo que contrastan con la gravedad de la Música religiosa de los buenos días del siglo XVI, «los tránsitos de modulaciones sueltas extrañas al tema, aquellas gracias de *chufleta* y aquellas armonías de *chuladas*».

Bien decia del P. Feijóo un biógrafo de su tiempo «la fama del eruditísimo Feijóo durará entre nosotros mientras la nación sea culta, y en los fastos de su literatura hará época la de su tiempo.»

Apenas tomó la pluma en 1725 contra el torrente de las preocupaciones vulgares cuando se vió combatido por una multitud de contradictores que amargaron sus horas. Para la precisión de vindicar su concepto, para sostener aquella lucha constante es menester una firmeza de ánimo decidido como la suya, una aplicación y una constancia en el estudio como las que tuvo aquel sabio que se rindió solamente cuando las fuerzas le abandonaron lleno de años de merecimientos y de fama.»

Los obcecados músicos de aquella época le dieron no pocos disgustos al P. Feijóo. ¿Como no desatarse contra él en inventivas, cómo no llamarle

(1) El P. Feijóo fué consultado por Benedicto XIV el cual en la *Carta circular* de 19 de Febrero de 1749 dirigida á todos los obispos con motivo del Año Santo (1750) después de reprobar con energía desde el parágrafo IV al X inclusive contra el estilo teatral introducido en el templo, ordena en el X parágrafo: «En cuanto á los instrumentos que pueden admitirse en la iglesia, el arriba citado Benito Jerónimo Feijóo Maestro general del Orden de San Benito, de España, admite los órganos, admite otros instrumentos, pero desearia fuesen desterrados de la iglesia los violines..... (Vid. Baini, *Memorie Storico-Critiche*... Vol. I. pag. 331, Nota 412).

intruso en su profesión, todos aquellos maestros de música rutinarios que se empeñaban en llevar á la música del templo todos los afeminados galanteos del teatro? ¿cómo otorgarse autoridad y ciencia para atreverse á realizar y poner de manifiesto los secretos de su profesión? ¿cómo no aprovechar la ocasión para entablar nueva y ruidosa polémica?

Y uno por uno fue engrosándose el coro de los impugnadores sistemáticos, músicos, médicos, literatos á quienes habia tocado en lo vivo y que tomaron á pechos la empresa de ir refutando sin dejar uno solo, todos los discursos del *Teatro Crítico*. Pero ¡que contendientes! Uno confesaba que «mejor le sonaba una caxa mili»tar que todas las melodias de los más »sonoros ruiseñores». Otro, un tal Armesto Ossorio, que blasonaba de filarmónico, creia que «Peon curó á muchos casi sin esperanzas de vida, con canciones festivas y Asclepiades á los sordos con el ronco són de las trompetas».

De las obras del P. Feijóo cuentanse por lo menos *quince ediciones* completas. Recomiéndase como la mejor la que hizo la Compañia de Impresores y Libreros, hácia el 1760 y siguientes, á la cual precede la biografía del autor, escrita, según afirma Sempere y Guarinos, por el Conde de Campomanes. Consta de 14 vols.

Formó Campomanes esmerada bibliografía en el prólogo citado, de los folletos escritos contra y en pro del famoso monge

El literato d' Hermilly, tradujo al francés todo el *Teatro Crítico* (París, 1742, 12 vols in 8.°) y se publicaron en aleman algunos extractos de las obras del famoso crítico, entre otros el que aparece en el tomo primero págs. 526-533 de los *Hamburgisch» Unterhaltungen*, ó sea la primera de sus *Cartas Eruditas*, aquella en que habla *del deleite de la Música*.

Felxa (.....)

En Julio de 1850, se representó en el teatro de Santa Cruz, de Barcelona, una zarzuela cómica en un acto titulada *Todos locos y ninguno*. Felxas arregló para ella una música en forma de *pasticcio* ó de recopilación de motivos de ópera conocidos, sin que ninguna de la melodías tuviese sabor español. Pero como el conjunto abundaba en chistes y gracia cómica, fué bien recibida.

Felipe (Jerónimo)

Encargóse del magisterio de la C. de Valenciá por muerte ó dejación del maestro D Juan Arcis (¿Narciso?) Leisa ó Leysa. El maestro Jerónimo Felipe era cantor de la Cat. y antes de tomar posesión del magisterio de Valencia, habia desempeñado desde 1592 el de la Cat. de Albarracin.

A su muerte acaecida, sin duda, en Valencia, fué nombrado sucesor del Maestro Felipe el celebrado Mosen Juan Bautista Cómes.

Felipe (José)

Cantor de la R. C. de Madrid. Segun Soriano Fuertes (1), hizo un viaje de recreo á Italia y el marqués de Roda, que á la sazón era nuestro embajador en Roma, para expresar á un amigo suyo el efecto que habia causado el cantor en la capital del mundo católico, le escribió las siguientes palabras: «aquí ha llegado un cantor romo, que ha pasmado á Roma.» Esto acaecia á mediados del siglo pasado.

Felipe III

Hijo de Felipe II y de Ana de Austria nació en 1578, heredó el trono á los 20 años y murió en 1621. Aficionado á la música y amigo de los maestros de este arte, los protegió, imitándole sus cortesanos, dándose el caso de que muchos individuos de la nobleza, eran compositores como su soberano, de quien se dice que se ejerció en la composición.

De Felipe III de España, siendo Príncipe en 1594, dice un escritor extranjero:

«Il s' estoit grandement incliné à la musique et aux instruments, principalement à la violle d' arcq ou de gamba ayant eu pour maistre un certain grand musicien appelé N. de Froyolo, (*sic*), qui quelque temps auparavant, non mément avant le voyage de Taraçone, l' avoit enseigné sur ladicte violle, et qui, peu de temps aprés, y vint à mourir, et ne

(1) *Hist. de la Mús Esp*, vol. III, pág. 224.

laissa pourtant d' en continuer, suyvant le bon fondament que cedit maistre luy avoit donné, et en devint si adroict et bien versé, que par le seul exercice de cest instrumens (qui en soy es fort musical) apprint aussi la musique et la voix, chantant fort seurement sa partie; mais comme il avoit la voix tendre et point encore, faicte et exercitée luy estoit pénible de la bien et nettement proférer, de dégorger sans s' en désentoner quelque fois, par oú fust contrainet de chanter tousjours accompaigné et guydé par la voix d' aultruy, et sçachant que je ne chantois aulcunement ma partie, me commanda de chanter avecq luy le dessus en falcet, comme je le fis chasque fois, jusques à ce que la voix luy changea par son eage en un bascontre, laquelle forma divinement bien, et en devint avecq le temps si adroict et expert, qu' il n' y avoit mot et madrigal ou autre quelle pièce de musique que ce fust, qu' il ne la chantoit fort bien et aussi du mesme la touchoit sur la violle, sur laquelle me fist l' honneur de m' enseigner luy mesme les premiers commencemens, qui fust, (si bien me souvient) la premiere fois en la ville de Taraçone, et des lors l' estudiay si bien que (bien ou mal) chasque nuict me falut toucher en sa compaignie; car son Alteze l' alloit ainsi continuant jusques á l' heure présente.»(1)

Dícese del mismo que siendo Príncipe, por los años de 1595 al 96, «se »entró en una pieza donde tañian »cuatro vihuelas de arco, que las to»caban con maravillosa dulzura: que »cierto entre toda la variedad que se »halla en la música instrumental, »ninguna hay que con tanta suavidad »gravedad, concordia y fidelidad se »ajuste al oido del hombre, como este »instrumento: y si como guarda cada »uno una voz, pudiese cumplir él so»lo con todas, como hace la vihuela »de mano, ninguna cosa habria en la »tierra que le igualasse. Tañeron allí »acordadamente algunos bayles y »danças estrangeras y Españolas, en »las cuales el Príncipe nuestro señor »se exercitó un buen rato. Y aunque »parezca á algunos, que el entreteni»miento del dançar es superfluo, y »no siempre necessario, es maravillo»so exercicio en los Caballeros Corte»sanos, é importante particularmente »á los Príncipes: porque en el dançar »se aprende el buen ayre del cuerpo, »serenidad en los ojos, compostura »del semblante, graciosos movimien»tos: adquiérese fuerza en las piernas »haciéndose el cuerpo robusto y agil: »y á los grandes Príncipes y Monar»cas, que tienen debajo de su mano »diversas Provincias y Reynos, y »participan de estrañas naciones, les »está bien, y aun les es necessario »saber este ejercicio, porque con él »manifiestan su afabilidad, y son »amados y reverenciados de sus va»sallos, viéndolos que se aplican á »sus usos y costumbres y los estiman »y guardan. Su Alteza se ocupó en »esto un buen rato, con muy buen »ayre, compas y destreza, hasta que »ya fué tiempo de que se retirasse á »su retraymiento para descansar.»

(*Obregón y Cerezeda.=Discursos sobre la filosofía moral de Aristóteles.* Valladolid, 1603, en 4.°—Fólio 100 vuelto).

En las *Memorias Cronológicas* del Corregidor Armona, se dice de Felipe III: «Dió poca entrada á las comedias en su corte, aunque entonces Lope y sus comedias corrian por los mayores aplausos de su fortuna. El Rey era el *Danzarin* más ayroso que havia en su tiempo: gustaba mas de acreditar esta galanteria en los Saraos que se hacian en Palacio, en las fiestas de años que de Comedias.»

Felipe IV

Hijo de Felipe III y de Margarita de Austria, nació en 1605 y murió en 1665. Fué apellidado el *Grande* por sus aduladores. Afable, instruido, amigo de los literatos y artistas, músicos y poetas; tambien, se entregaba de contínuo á sus gustos favoritos y se cuidaba poco ó nada de los asuntos de Estado. En su época florecieron grandes hombres, de quienes fué protector: pero con los certámenes poéticos, los saraos y Fiestas de Música del Buen Retiro dió un paso más hácia la ruina de España.

En un libro escrito por Don Lázaro Díaz del Valle y de la Huerta, cantor

(1) Vid. *(Les Passetemps de Jehan Lhermite,* Tom. I pág. 242)

de la R. C. y Cronista de S. M., se halla «un catálogo en forma de árbol de todos los músicos que ha tenido en su Real Capilla, todo el tiempo que reinó el muy católico rey de España nuestro señor D. Felipe IV (que Dios guarde muchos años).»

«El primero de estos tipos á quien el mundo ha dado el laurel—escribe Diaz del Valle—fué el maestro Capitán, Mateo Romero, maestro en el arte de la música del rey nuestro señor D. Felipe IV, y maestro de su Real Capilla, mereciendo por sus obras ser honrado y favorecido de S. M. con plaza de su capellan de honor, y capellan de los Reyes Nuevos de Toledo, sobre ser maestro de los músicos de su Real Cámara. Honróle también S. M. con hacerle secretario de la gran Caballeria del Turon todos los cuales dichos oficios, con pensiones que tenia sobre obispados, le valian en cada año cinco mil ducados de renta, sin las ayudas de costa que S. M. le daba, Fué de nación flamenca, natural de Lieja (1): tuvo el mejor gusto para componer villancicos y tonos de guitarra que se ha conocido en hombre de su arte. Compuso muchas misas, muchos salmos y motetes, canciones, himnos, salves y cánticos con tan sonora armonia y consonancia que puedo decir con verdad que muchas veces se me espeluznaban los cabellos de gozo cuando mis compañeros y yo los cantábamos. En fin mereció por muchas razones el nombre de Capitan, dado desde cuando era niño.

En el mismo libro, se lee:

«El muy católico rey de las Españas, nuestro señor D. Felipe IV (que Dios Nuestro Señor guarde muchos años), es cientifico compositor, tanto que los cantores de su Real Capilla cantan en ella misas de tres y cuatro coros, psalmos, motetes y villancicos en que han dado muestras de su gran talento, y siempre que los cantores de su Real Capilla cantan alguna obra de música nueva, se le da un repartido de ella, que tiene en sus reales manos, honrando el arte de la música: fué discípulo del maestro Capitán (2).

»Es tan científico compositor el rey Don Felipe IV, nuestro señor, que habiendo compuesto Cárlos Patiño, maestro de su Real Capilla, dos misas sobre un tema, que dice: «*Que razón podeis vos tener para no querer?*» una de cuatro voces y otra de á cinco, las quiso S. M ver en repartidos, y después de haberlas pasado por sus ojos halló que en ellas estaban dos puntos fuera de su lugar, y haciendo dos cruces, una en cada parte, mandó al señor patriarca D. Alonso Perez de Guzman, su capellan mayor, que le dijese al maestro cómo había notado aquellos yerros en las misas. Eso fué el mes de Octubre de este año de 1654.»

Segun Roel del Rio (*Institución armónica*) »Felipe IV fué compositor: favoreció mucho la música dice el maestro Velasco en sus Misas á 8 impresas.» (Ob cit. pág. 32)

De Felipe IV se ha dicho que á no haber nacido rey, hubiera sido histrión. Vió á la Calderona representar una comedia de Lope de Vega, en el teatro de la Cruz y no paró hasta hacerla su manceba. De esta conjunción de los astros nació aquel satélite que en la historia militar fué conocido por Don Juan de Austria (1)

Desde la celosia misteriosa del coliseo de la Cruz, rival del llamado de la Pacheca, contemplaba el monarca los encantos de su bella amiga María Calderón, importándole un ardite que la vena satírica de los grandes enemigos de Don Juan de Austria, escribieran pasquines tan crudos como este:

Un fraile y una corona
Un duque y un cartelista,
Anduvieron en la lista
De la bella Calderona.

El rey se hizo el sordo. Mas cuando las gracias de la mujer se fueron marchitando por la edad y los sufrimientos, y su presencia en la corte pudo ser causa de murmuraciones y osadías, Felipe tuvo á bien ordenar que la artista, orgullo de Madrid, dejase el teatro de sus glorias y se metiera monja reclusa en el monasterio de Valfermoso, de la provincia

(1) Ya se verá esto en el articulo dedicado á Romero.

(2) Mateo Romero,

(1) Nació en 17 de Abril de 1629

de Guadalajara, donde alguien dice que murió en olor de *santidad (1)*.

El P. jesuita Atanasio Kircher dedica en su *Musurgia* un párrafo á Felipe IV (2): «Acabo de saber que el rey católico (el rey de España Felipe IV) ha compuesto con gran talento unas letanías. No he tenido todavía tiempo para procurármelas, á causa de la urgencia de la presente publicación, así me veo obligado con pesar á suprimirlas».

Las noticias tradicionales atribuyen á Felipe IV la composición de la comedia titulada *El Conde de Sex* (Essex) *ó dar la vida por su dama*. Quieren otros que el autor real de esta obra fué Don Antonio Coello, poeta muy favorecido del Rey.

Felipe y Andrés (José)

Tiple de la R. C. de Madrid para cuya plaza fué nombrado el 22 de Marzo de 1756. Fué natural de Brias (Soria) y murió en Madrid el año 1819 (10 de Enero).

Feliu (Buenaventura)

Maestro de Cap. de la Iglesia parroquial de Tárrega (Lérida) Floreció á fines del siglo pasado y segun parece dejó varias obras de algun mérito.

Feliu y Codina (José)

Nació en Barcelona en Junio de 1845. Tomó el título de licenciado en Derecho civil y canónico en 1867. Fué secretario de los Gobiernos civiles de Cuenca y Barcelona, y Jefe de la sección de Fomento del de Madrid.

En su importantísima producción teatral figuran algunas obras que tienen relación con la música.

Lo rovell d' ou, zarzuela en 2 actos y en verso Música del maestro Sarriols. Se estrenó en el teatro Romea de Barcelona, en 1869.

La Rambla de las flors, zarzuela en 1 acto, música del maestro Vilar Estrenada en el Tívoli de Barcelona 1875.

El testamento de un brujo, comedia de magia en 4 actos, música del maestro Don Juan Goula, estrenada en el Circo de Madrid en 1876.

L' esparver, zarzuela en 3 actos, estrenada en el Circo de Barcelona en 1884.

La barretina, revista en 2 actos, música de Pérez Cabrero, estrenada en el Tívoli en 1882.

La tuna zarzuela en 3 actos y en verso, música del maestro Manent, estrenada en el Circo de Barcelona en 1882.

La Dolores, drama en 3 actos, fué puesta en música previa refundición y nueva versificación del original por el maestro Bretón.

Feliu y Codina murió prematuramente para el porvenir de gloria que le reservaban las Letras, el día 2 de Mayo de 1897

Feliu y Ferrusola (José) A. C.

Nació en Gerona el 16 de Marzo de 1862. Trasladado á Barcelona estudió solfeo con el profesor Sr. Payrot é ingresó en la escolanía de la Catedral. A los 11 años cursó harmonía en el Conservatorio del Liceo Barcelonés obteniendo varios premios en esta y en otras asignaturas.

En 20 de Abril de 1892 fué nombrado maestro-director de la Banda-Orquesta y Escuela Municipal de Gerona.

Lleva escritas varias composiciones entre otras la romanza *Sogno d' amor*, la serenata *Addio, signora*, el duo *Addio*, una colección de *solfeos* á 2, 3 y 4 voces y otras que sería prolijo enumerar.

Felix (Fray Juan de San)

Religioso portugués, compositor de mérito y organista distinguido que pereció en 1755 á consecuencia del horrible terremoto de Lisboa. Habia nacido en 1689.

Fermoselle

Compositor desconocido. En el *Cancionero Musical de los siglos* XV y XVI publicó Barbieri una composición de este autor cuya letra empieza:

Amor, por quien yo padezco
Dolor et pena crecida,
Quéjome de tus engaños
y de tu ley dolorida, etc.

(1) En Mayo de 1646 terminó su cargo de abadesa.

(2) Vid. pag 690: *Athanasii Kircheri, Fuldensis e soc. Jesu presbyteri Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta.... Romæ ex typ. hæredum Francisci Corbelletti, anno Jubilæi, 1650*, dos vols en fol.

Fermoso (Juan Fernandes) Vid. **Fernandes**

Fermoso (Juan)

Fernandez (Antonio)

Segun Vasconcellos (1), fué maestro de música de la iglesia de Santa Catalina del Monte Sinai, Vicario de Coro en la parroquia de Santa Catalina de Lisboa y no maestro de capilla como dice el Cardenal Saraiva (2).

Tuvo escuela pública de música.

Vivió en el siglo XVI y era natural de Souzel (Alemtejo).

El Cardenal atribuye erroneamente su fallecimiento como acaecido en 1625.

Publicó:

1) *Arte de Musica de Canto de Orgam e Canto chão proporções da musica divididas harmonicamente. Dirigida ao insigne Duarte Lobo, Quartanario e Mestre de Musica na Sé de Lisboa.* Lisboa, Pedro Craesbeck, 1625, peg. in 4.° de XII—125 pág. numeradas de un solo lado.

Sigo á Vasconcellos en el análisis de este celebrado libro. Dice:

El frontispicio grabado, que representa el arbol genealógico de la Música coronada con el retrato severo de Duarte Lobo, no aparece en todos los ejemplares de este libro.

Divídese en 3 Tratados. En el 1.° apunta los principios generales de la Musica (46 págs.). En el 2.° enseña el Canto llano: y en el 3.° trata de las Proporciones (79 págs.)

Este libro, escrito por un dicípulo entusiasta de Duarte Lobo, merece especial atención, dice Vasconcellos y está en lo justo, pues, en efecto puede colegirse algo acerca del método de enseñanza de aquel famoso artista. Casi todos los libros didácticos sobre la Música, anteriores á este, y aún muy posteriores, presentan empíricamente las reglas relativas al canto y á la composición, no como las sugerian la experiencia, sino como las imponia la tradición de los maestros.

Antonio Fernandes no se contentaba con esto: procura demostrar, intenta reducirlo todo á un principio único y se esfuerza queriendo conciliar la verdad de sus principios con demostraciones aritméticas.

El autor puso realmente en práctica el examen científico aplicado á la Música é inaugura un método analítico nuevo que, más tarde debia producir resultados admirables, creando la parte científica del Arte, la Acústica, y estableciendo científicamente, las bases sólidas y principios de la harmonia.

2) *Explicaõ (1) dos segredos da Musica ua a qual brevemente se expende as causas das principales causas que se contém na mesma arte.*

Esta obra clasificada como importante por los escritores contemporáneos, existia en la Bib. de Juan IV. Ms. en fol.

3) *Arte de Musica de Canto de Orgao composta por um modo muito differente do costumado por um velho de 85 annos desejôso de evitar ó ocio* Ms. en fol.

4) *Theoria do Manicordio e sua explicaçao.* Ms.

5) *Mappa universal de cualquer causa astsim natural como accidental que se contem na Arte da Musica com os seus generos e demanstraçoes mathematicas.* Ms. en fol.

Vasconcellos rectificando un error de Fétis dice que no era el autógrafo de la primera obra el que existia en la Biblioteca mencionada, sino los de la 3), 4) y 5), como se ve en la *Bibl. Lusit.* vol. I, pág. 263.

Fernández Fermoso (Juan)

Nacido en Lisboa hacia el año 1510. Fué M. de Cap de Juan III.

Entre las composiciones de música religiosa que escribió, distínguese:

Passionario de Semana Santa. Lisboa, por Luiz Alvarez, 1543 en fol.

Fernández (José)

Josephe Fernandes se le llama en una lista de recepción de cantorcillos fechada en 1605 (*Arhc. del Palacio Real.*)

Fernández (P. Manuel)

Del P. Manuel Fernandes, dice Vasconcellos: «Maestro de música que vivió en la isla de Madeira á mediados del siglo XVI. Era canónigo de una de las iglesias de la isla y fué maestro de composición (2) del célebre Francisco de Vahadolid.

Fernández (Miguel)

Cantor de la «Capilla del Rey de

(1) *Os Mus portugueses.*
(2) *Lista de Artistas portugueses*, pág. 45.

(1) Pedro Diniz escribe *Especulaçasa de segredos* etc. en *Das Ordens religiosas em Portugal* págs. 267 y 268

(2) De contrapunto querrá decir sin duda.

su Casa de Bergoña» que en los *Sumarios y Nóminas* de 1633 figura »alcançado con veynte y cuatro plazas.» Reaparece su apellido en la lista de *Gajes* de la misma capilla fechada «en este tercio postrero de 1637.»

F. P. (J.)

Con las iniciales expresadas publicó este autor desconocido:

Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro.... Segovia..... 1798.

Tengo sospechas de que el tal *Ensayo* es una versión española de la obra de Francisco Milizia intitulada *Del Teatro* impresa en Roma en 1771.

Fernández (.....)

Publicó:

Diccionario usual de Música y Dactilologia. .. Madrid, 1852, in. 4.° con grabados.

Fernández (Alvaro)

En el Arch, gral. de Simancas (Quitaciones de Casa Real, leg° 66) existe un albalá de la Reina Católica fecha 8 de Julio de 1480 ordenando que es su voluntad »tomar por organista á Aluaro Fernández criado que fué del Señor Rey Don juan mi padre..... e que haya y tenga de ración cada día con el dicho oficio 30 mrs. que le montan al año etc.

En nota marginal, añádese: «No se le han de librar estos mrs. sino desde V días de Julio que se le acordó la Ración no se le han de librar más de 16,000 mrs. cada año que es cuanto tenia luis de Sancta Maria organista porque sea en el albalá que el Rey fizo como los otros.»

Fernández (Alonso)

Natural de Ávila, admitido seise de la Cat. de Toledo en 16 de Marzo de 1581.

Fernández (Antonio)

Trompeta de S. M. en 1578.

Fernández (Avelino) A. C.

Profesor de violin nombrado auxiliar de dicha enseñanza en la E. N. de M. y D. el 10 de Marzo de 1891.

Fernández (Baldomero)

Organista de la parroquia de Santiago el Mayor, de Ecija á principios de 1861.

Fernández (Bartolomé)

Cantor de la Cat. de Sevilla. Aumentáronle el sueldo por acta capitular de 23 de Mayo de 1524.

Fernández (Bartolomé)

Natural de Leganés. En 18 de Abril de 1571 el cabildo de Toledo mandó instruir información de limpieza de sangre para ser admitido seise de la Catedral.

Fernández (Diego)

Vasconcellos, que le llama P.e Diogo Fernandes, dice de este maestro: »Capellan-cantor de la Capilla Real de Felipe II y de su sucesor. Habia nacido en Faro y murió en Lisboa el 6 de Mayo de 1599 con opinión de santidad que mereció por la caritativa abnegación que habia mostrado durante toda su vida.

Aparece el nombre de Diego Fernandez, en el *Cancionero Musical de los siglos* XV y XVI publicado por Barbieri del cual autor dice éste: «No tengo noticia de este compositor: pero de su mismo apellido cita mi amigo Don Manuel Cañete en su prólogo á las *Farsas y églogas de Lucas Fernandez*, un poeta del primer tercio del siglo XVI, autor de la *Farsa llamada Fedilonica, en coplas.*» ¿Será éste nuestro músico,—pregunta Barbieri, refiriéndose al autor de las dos composiciones publicadas en dicho Cancionero?

Son estas:

N.° 18

Tres moricas m' enamoran
En Jaen,
Axa y Fátima y Marien.

N.° 132

De ser mal casada
No lo niego yo:
Cativo se vea
Quien me cativó.

El Diego Fernandez, autor de las dos composiciones indicadas ¿sería acaso el Diego indicado por Vasconcellos ó el homónimo Diego Fernandez que aparece en varias actas capitulares del Cabildo de Málaga? Vid. los apuntamientos dedicados á este en el artículo *Fernández López (Diego).*

Fernández (Francisco)

Constructor de pianos-fortes de cámara nombrado de la de S. M. en 8 de Diciembre de 1816.

Fernández (Gaspar)

Racionero corrector de libros de canto de la Cat. de Toledo, en 1578. En dicho año (11 de Noviembre) el cabildo de dicha Cat. le manda dar 30,000 mrs. «por el tiempo que se ocupó en la enmienda y corrección de libros de canto..... que se reduxeron al nuevo rezado etc.

Fernández (José) A. C.

Autor de un *Album de baile, facil y sin octavas, para piano*, publicado por la casa editorial del Sr. Zozaya, de Madrid.

Fernández (José Hilario)

«De España, profesor de canto que tomó parte en varios conciertos del Liceo artístico y literario.» (S. Ramirez *La Habana Artística*).

Fernández (Juan)

Se ha hecho una mención de este artista en el artículo dedicado á *Cordoba (Juan de)*.

Fernández (Juan)

Músico del señor Conde de Monterey. Figura entre los criados de ración del referido conde. Vid. *Memoria de los criados que tiene en su servicio D. Luis Mendez de Aro mi Sr.* (fol. 237 del tomo 52 ms. en fol. de la Bib. de Salazar-Academia de la Hist.) El ms. parece de letra de fines del siglo XVII.

Fernández (Juan)

Trompeta italiana de S. M, en 1623.

Fernández (Lucas)

Salmantino y autor dramático que publicó en su patria un tomo de *Farsas* cuando más florecia el famoso Juan de la Encina, en el año de 1514. Escribió además de las piezas de aquella colección el:

Diálogo para cantar (entre Juan Pastor y Bras), fecho por Lucas Fernández, sobre *¿Quien te hizo Juan Pastor?*

Fernández ó Hernández (Lucas)

Catedrático de Música de la Universidad de Salamanca por los años de 1538 de quien se tienen vehementes sospechas de que era el mismo Lucas Fernandez, autor de las *Farsas y églogas* (Vid. *Fernández Lucas)*.

Sin embargo, según una ordenanza impresa en letra gótica que posée D. José de Sancho Rayón, se viene en conocimiento de que entre los maestros de la Universidad de Salamanca, en Julio de 1538, se contaban Lucas Hernández y Enrique Hernández.

Fernández (Manuel)

En 1894 desempeñaba el cargo de organista primero de la Catedral de Orense.

Fernández (María Antonia)

«Sobrenombrada la *Caramba* (1), célebre por su belleza, su cánto desgarrado y gitanesco, donde acumulaba toda la voluptuosidad andaluza, su alegre conducta y su extravagancia en el vestir, lo que no impidió que el enorme lazo de la cabeza, por ella ideado, que tomó su nombre y sacó en 1778, fuese luego de uso general. A éste adorno y quizá pintando tambien la inventora del mismo, aludió Jovellanos en una de sus sátiras contra aquellas encopetadas damas de su tiempo que, á pesar de su alcurnia, no desdeñaban imitar á la *Caramba*.

La que olvidando su orgullosa suerte,
Baja vestida al Prado cual pudiera,
Una maja con trueno y rascamoño,
Alta la ropa, erguida la *Caramba*,
Cubierta de un caudal más transparente,
Que su intención, á ojeadas y meneos,
La turba de los tontos concitando.

«Era granadina, nacida en Motril en 1751. De Cádiz, escuela entonces de los principales artistas de Madrid, vino como *sobresalienta de música*, en 1776. Dos años más tarde se la nombró *tercera de cantado*, con solo la obligación de hacerlo así y con partido de *22 reales y 9 más de ración*. La tonadilla y el sainete cantado fueron desde el principio su gran triunfo

(1) Pertenecen estos datos á la preciosa obra de mi buen amigo el Sr. D. Emilio Cotarelo y Mori, *María del Rosario Fernández, La Tirana*, Madrid, 1897.

(1). El público corría precipitadamente á oir aquellos *ayes* interminables y al parecer tan hondamente sentidos. Todo el arte de la *Caramba* se reducia á esto: mas por nada del mundo se atreveria la Junta á excluirla, el pueblo se hubiera sublevado. Toleraba pues, sus desafueros y extravagancias, dentro y fuera del teatro, á trueque de que la terrible *mosqueteria* estuviese contenta..... Hízose en 1.º de Marzo de 1781 la pregunta de costumbre (si querian los actores seguir representando en las mismas condiciones el nuevo año teatral) y todos contestaron en sentido afirmativo excepto la *Caramba*, que se manifestó—según dijo—resuelta á dejar el teatro. La causa de ello fué que se le ocurrió, como uno de tantos caprichos, el de casarse, según lo verificó el 10 del mismo mes con un Agustin Sauminque, hijo de D. Antonio y D.ª Catalina Bedó, *naturales del reino de Francia*. En la escritura de capitulaciones, otorgada con tal motivo, declaró la novia aportar al matrimonio 165,233 reales en dinero, alhajas, trajes y otros objetos «que heredó (dice) de sus difuntos »padres...» Pero es el caso que sus padres no eran difuntos, al menos su madre, que la sobrevivió, ni dió su verdadero nombre, pues en lugar de Bernardo Vallejo, hizo llamar Don Benito Fernández al autor de sus dias, y D.ª Manuela Rodriguez á su madre María Manuela Fernández. Verdad es que ella misma seguia desfigurando el suyo, que como se ve, era María Antonia Vallejo y Fernández. En su testamento, otorgado tres dias antes de su muerte, deshizo todos estos embelecos, que achacó á distracción del escribano (2).»

En el artículo *Esteve y Grimau (Pablo)*, he entrado en detalles, respecto á los *tiquis miquis* y á la verdadera enemiga con el maestro Esteve y al deseo de la *Caramba* de llegar á la cima del escalafón cómico para lucir su talento.

«A fines del verano antecedente (1785)—prosigue el Sr. Cotarelo—salió una tarde la *Caramba*, como de costumbre, al Prado..... Como inopinadamente descargase una fuerte tempestad, huyendo de ella refugióse la *Caramba* en el convento de Capuchinos del Prado (estaba en la Carrera de San Jerónimo) en ocasión en que uno de los padres estaba predicando. El susto causado por la tormenta se acrecentó de tal suerte con las palabras del fraile, á las que daría más fuerza la contemplación de aquel cuadro de Jordán representando á la *Magdalena penitente* que allí existía, que la cómica..... no quiso poner más los pies en el teatro. Desprendióse de todas sus galas y atavios, y vistiendo solo sayales y cilicios, como aquella famosa Francisca Baltasara actriz del siglo XVII, trajo en adelante vida de mortificacion y penitencia. Veíasela pobrísimamente vestida, el rosario en las manos....., seca de carnes,..... causando la admiración de cuantos la conocian, que era todo Madrid.....

«Pronto las enfermedades completaron la obra que las maceraciones y ayunos habian empezado, y antes de los dos años, en 10 de Junio de 1787, falleció en la calle del Amor de Dios esta extraña mujer siendo enterrada en la capilla de la Novena de la iglesia de San Sebastián »

Grabóse su retrato en hábito de beata y se vendió públicamente; y el *Diario curioso y erudito* del 13 de Junio publicó un soneto como *Epitafio á* la Caramba, *célebre cómica española*: el *Correo de Madrid* de 20 del propio mes, se revolvió contra el anónimo autor del soneto que había dicho que la corte hesperia celebraba las gracias de la actriz, cosa que el autor de la carta redujo á «cierto número de distraídos, etc. Aludiendo á estas disputas de ultratumba otro poeta ramplon escribía en el mismo *Diario* pocos dias después:

Si *la Caramba* os oyera
Dichosa y feliz que no,
Pregunto: ¿Vivir quisiera,
Y este cilicio añadiera
A sus muchos?—No sé yo.

(1) Para más detalles Vid. el artículo dedicado á D. Pablo Esteve y Grimau.

(2) Como documento curioso para conocer de qué modo vivia la *Caramba* véase en el *Apéndice* de la obra de Cotarelo la lista del haber de la actriz aportado á su matrimonio.

Fernández (Mateo)

M de C. de Valladolid en 1538 y Pbro. de Palacio (Vid. *Col. Salazar*—A—51—fol. 60).

Fernández (Micaela)

Farsanta tan habil en *hacer damas* como en *hacer galanes*; vestida de hombre, ya en la compañía de Miguel Vallejo, por los años de 1670, ya en la de Miguel de Castro por los años de 1688.

Fernández (Paulino Antonio)

Cantante de teatros que funcionaba en los de Barcelona y Alicante á fines del siglo pasado.

Fernández (Pedro)

Doctor. Ocupa el magisterio de la Cat. de Toledo, desde el año 1556 hasta el de 1563 en cuyo año le sucede el maestro Bernardino de Ribera.

Fernández (Pedro)

En el *Cancionero* de Barbieri hay una composición con las iniciales P. F. ¿Podria atribuirse á un *Pedro Fernández*, músico Salmantino de principios del siglo xv? La composición es la que corresponde al n.° 407 de dicho *Cancionero*. Dice así el principio:

Cucú, cucú, cucú,
guarda no lo seas tú

Fernández (Pedro)

Tengo noticias de otro autor del mismo nombre y apellido del cual han aparecido ha poco, gracias á las diligencias de mi ilustrado amigo D. José Rafael Carreras, varias composiciones conservadas en dos libros de atril del siglo xvi pertenecientes al Arch de Santa María del Mar de Barcelona. ¿Desempeñaria, acaso, el magisterio de aquel antiguo magisterio, que al parecer inauguró su contemporáneo Narciso Leysa ó Lerisa, como se escribe en algun documento de la Cat. de Valencia?

Fernández (Petra)

Actriz de cantado. Funcionaba antes de 1792 en el teatro de Zaragoza y en el año expresado en el de Valencia.

Fernández (Roy)

Poeta y trovador galicio-lusitano. Vid. *Annes Marinho (Pero)*.

Fernández (Ruperto)

Obtuvo por oposición plaza de sochantre de la Cat. de Astorga á fines de 1864.

Fernández (Vicente)

Figura como maestro de la Cap. del Pilar, de Zaragoza, el año 1791. Conserva el Arch. del Pilar varias obras de este compositor, en las cuales, por rara coincidencia, se observan ideas y procedimientos muy usados despues por el maestro Cuellar.

Fernández Arbós (Enrique) A. C.

Nació en Madrid el 24 de Diciembre de 1863. Estudió el solfeo bajo la dirección de su padre. En Octubre de 1871 se matriculó en la Escuela N. de M y D de Madrid, y en los concursos de violin del año 1876 obtuvo el primer premio, lo mismo que en los de harmonia verificados el año siguiente cuyas asignaturas estudió respectivamente con los maestros Monasterio y Galiana y despues con Hernando. Terminados sus estudios, conociendo su profesor de violin las disposiciones de su dicípulo, solicitó de la S. A. R. la Serma. Sra. Princesa de Asturias, hoy Infanta Doña Isabel una pensión para perfeccionar en el extrangero las disposiciones del jóven violinista.

Marchó Fernández Arbós á Bruselas y despues de haber estudiado con el gran violinista Vieuxtemps obtuvo en 1879 el premio llamado de excelencia y capacidad.

Dedicado á la vida de concertista racorrió durante algunos años las principales capitales de Europa, desempeñando durante algun tiempo la plaza de profesor de violin del Conservatorio de Hamburgo En Julio del año 1888 hizo oposicion á la clase de violin de la E. N. de M. y D. habiéndole adjudicado la plaza por unanimidad.

Se ha dedicado á la composición habiendo producido algunas obras para el instrumento de su especialidad. En su balance de composiciones figuran además algunas obras sinfónicas de concierto y la música de la opereta *Viaje al centro de la tierra*, letra de Don Ricardo Monasterio, que se representó, en el teatro Apolo, de Madrid, el año 1894.

Arbós es además profesor de violin

de la Real Academia de Música, de Lóndres.

Fernández Bellido (Francisco)

Natural de Madrid. Profesor de contrabajo muerto el año 1811,

Fernández Caballero Casares (Manuel)

A. C.

Nació en Murcia, y desde muy niño empezó su educación musical. Sus primeros maestros fueron D. Julian Gil, cuñado suyo, distinguido violinista y maestro de capilla, y D. José Calvo, notable maestro y compositor. Durante sus primeros años (desde los cinco) cantó como tiple en la capilla de Madres Agustinas, y estudió el piano, violín y flautín, tocando á los siete en la orquesta y banda.

Desempeñó la parte de *Polión* en la ópera *Norma*, que fué representada por niños, obteniendo un gran éxito.

Sin necesidad de Profesor aprendió el cornetín, figle, oboe, trompa, etc. que, á más del violín y flautín, tocaba indistintamente.

A los doce años ya compuso algunas obras religiosas, pasos dobles, marchas, polkas, etc., para banda y orquesta.

En Murcia recibió algunas lecciones de D. Indalecio Soriano Fuertes. A los quince años se trasladó á Madrid perfeccionando sus estudios de violín con D. José Vega, y continuando con D. Indalecio Soriano Fuertes, con quien empezó la harmonia; pero muerto dicho señor, consiguió le admitiese en su clase D. Hilarión Eslava; y al ser éste nombrado profesor del Conservatorio, ingresó en dicho establecimiento en la clase de piano de Don Pedro Albéniz; en la de acompañamiento de D. Antonio Aguado, y en la de Eslava, con quien terminó la harmonia y estudió el contrapunto, fuga y composición.

Terminados brillantemente sus estudios, fué admitido por unanimidad á concurso, obteniendo el primer *primer premio* que se concedió en dicho establecimiento, año de 1856, consistente en medalla de oro y título de profesor.

Tomó parte en las oposiciones al magisterio de capilla de Santiago de Cuba, y á pesar de sus merecimientos no se le concedió la plaza por no haber cumplido la edad exigida.

Desde los quince años fué admitido en la orquesta del Real como primer violín, y á los diez y ocho logró el cargo de director de orquesta en el teatro de Variedades, y sucesivamente el mismo cargo en los de Lope de Vega, Circo y Español. Para todos ellos escribió un sinnúmero de composiciones de todos géneros.

Su primera zarzuela se estrenó en el teatro Lope de Vega, el año 1854. Se titulaba *Tres madres para una hija* y obtuvo un gran éxito, pero no dió su nombre.

El año 1864 llevaba escritas más de treinta zarzuelas en uno, dos y tres actos.

En dicho año marchó á la isla de Cuba como director de una compañia de zarzuela.

Allí permaneció largo tiempo, durante el cual se estrenó en Madrid su famosa obra *Luz y sombra* Organizó grandes conciertos, que fueron muy elogiados por la prensa, en los que tomaban parte solamente sus dicípulos, y obtuvo los primeros premios en infinidad de juegos florales que se celebraron.

Regresó á España, y siguió de nuevo dedicado á la zarzuela, donde ha conquistado sus mejores triunfos. En la actualidad lleva escritas más de ciento cincuenta zarzuelas en uno, dos, tres ó mas actos, algunas de ellas en colaboración, además un gran número de composiciones religiosas, canciones, guarachas, cantatas, etc.

Ha sido director de compañias de ópera, en Murcia, Matanzas y la Habana, y de zarzuela en varias provincias, y en Madrid en los teatros de Apolo, Zarzuela y Príncipe Alfonso.

Es en la actualidad académico electo de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando; socio honorario de la *Internacionale di M. S. fra Artiste Lirici é Maestri affini*, de Milán; de la de Escritores y Artistas Portugueses; de la de Escritores y Artistas Españoles; socio de mérito y facultativo de la sección de música del Liceo Artístico Literario de Matanzas, honorario y de mérito de la Artístico-musical de Santa Cecilia, de Murcia:

protector de la Española de Beneficencia, de Buenos Aires; honorario de la de Conciertos de Madrid y de la Unión Artístico Musical, que ha dirigido en los conciertos de los Jardines del Buen Retiro, y de otras varias.

Por Reales órdenes, ha formado parte de los jurados para las oposiciones de pensionados en Roma por la Academia Española de Bellas Artes; para los exámenes y concursos en la Escuela Nacional de Música y Declamación, y para diferentes juegos florales algunos como presidente.

En 1884 estuvo en Lisboa, dirigiendo algunas de sus obras que aún no eran allí conocidas, obteniendo grandes ovaciones, y mereciendo la distinción de que los reyes le felicitasen personalmente y le nombrasen Caballero de la Orden de Cristo.

En 1885, su excursión por las Repúblicas americanas fué un verdadero triunfo, recibiendo grandes obsequios de los presidentes, sociedades y particulares.

Murcia, su país natal, ha esculpido su nombre en mármol, colocándolo en la plaza donde nació, á la que ha dado nombre, invitándole á presenciar este acto, al que asistieron el Ayuntamiento, comisiones, sociedades, las músicas de la ciudad y el pueblo en masa.

Con motivo de uno de sus últimos estrenos, decia un distinguido escritor: «Es el Tostado musical: ha puesto en música las tres cuartas partes de las zarzuelas aplaudidas, y ha hecho famosas la mayor parte de las zarzuelas que tienen fama.»

He aquí una lista incompleta de las obras teatrales del fecundo maestro:

1) *Tres madres para una hija*, 2 actos letra de Alverá, 1854.
2) *La vergonzosa en palacio*, 1, Eguilaz, 1855.
3) *Mentir á tiempo*, 1, Dacarrete, 1856.
4) *Cuando ahorcaron á Quevedo*, 3, Eguilaz, 1856.
5) *Juan Lanas*, 1, Camprodón id.
6) *La jardinera*, 3, idem, 1857.
7) *El vizconde de Letoriere*, 3, García, 1858.
8) *Un cocinero*. 1, Camprodón, id.
9) *Frasquito*, Ricardo Vega, 1859.
10) *La guerra de los sombreros*, 1, Picón, id.
11) *Una emocion*, 1, Bremon, id.
12) *Un zapatero*, 1, Castellón, id.
13) *El gran bandido* (con Oudrid), 2, Camprodón, 1860.
14) *Los dos primos*, 1, Ricardo Vega, id.
15) *La red de flores*, 1, Pedrosa, 1861.
16) *El caballo blanco*, (Oudrid), 1, Frontaura, idem.
17) *Llegar y besar el Santo* (id), 1, Inza, id.
18) *Un embargo*, 1, Inza, id.
19) *La reina Topacio*, 3, Alvarez, id.
20) *El loco de la guardilla*, 1, Serra, id.
21) *Requelaure* (con Oudrid), 3, Belza, 1862.
22) *Equilibrios de amor* (con id), 1, Pedrosa, idem.
23) *Juegos de azar* (con id), 2, Pina, id.
24) *Los dos mellizos*, 1, Camprodón, id.
25) *Los suicidas*, 1, idem, idem.
26) *Aventuras de un joven honesto*, 3, Pina id.
27) *La campanilla del boticario*, (con Campos,) 1, Pina, id.
28) *El hijo de Lavapies*, 1, Belza y Maciá 1864
29) *Tres para dos*, 1, Zafra, 1865.
30) *Luz y sombra*, 2, Serra, 1867.
31) *El primer dia feliz*, 3, Céspedes, 1872.
32) *El atrevido en la corte*, 3, Larra, id.
33) *La gallina ciega*, 2, Carrión, 1873.
34) *El sargento Bailen*, (con Llanos y Broca), 2, Artes, id.
35) *Las hijas de fulano*, 1, Amalfi. 1874.
36) *El velo de encage*, 3, Puente y Brañas, id.
37) *El año del diablo* (con Nieto), 1, Granés, 1875.
38) *Este joven me conviene* (con Casares), 1, id id
39) *El trono de Escocia*, (con Acébes), 3, Puente y Brañas, id.
40) *La clave*, 2, Carrion y Arjona, id.
41) *Las nueve de la noche*, (con Casares), 3, Trigo y Bermejo, id.
42) *La Marsellesa*, 3, Carrión, 1876.
43) *El siglo que viene*, 3, Carrión y Coello, id.
44) *La jaula de locos*, 1, Ricardo Vega, id.
45) *Blancos y azules* (Oudrid y Casares), 3, Nogués y Lierns, id.
46) *Los sobrinos del capitan Grand*, 4, Carrion, 1877.
47) *La aurora de un reinado*, (con Casares), 3, Godino id.
48) *El salto del pasiego*, 3, Eguilaz, 1878.
49) *La banda del Rey*, (con Casares), 3, Alvarez, id.
50) *Las dos princesas*, 3 Carrión y Pina 1879.
51) *El lucero del alba*, 1, Pina, id.
52) *La jota aragonesa*, 1, Navarro, id.
53) *Amor que empieza*, 1, Dalmau, id.
54) *El Corpus de sangre*, 3, Larra, id.
55) *Las hazañas de Hércules*, 3, Alvarez 1880.
56) *Al Polo*, (con Espino), 1, Navarro, id.
57) *El asesino de Arganda* (con id), 1, Pina, idem.
58) *Los feos*, 1, Gil, id.
59) *Matamoros*, 1, Navarro, id.
60) *El sacristan de S Justo* (con Nieto), 3, Blanc y Navarro, id.
61) *Contaduría*, 1, id, 1881.
62) *Los bonitos*, 1, Gil, id.
63) *De verano* (con Rubio), 2, Pina, id.
64) *La farsanta* (con id), 3, Pina, id.
65) *Mantos y capas*, (con Nieto), 3, Santero, 1881.
66) *La niña bonita*, 3, Larra, id.
67) *Dar la castaña*, 1, Navarro, 1882.
68) *Los mil y una noches*, (con Rubio), 3, Pina, id
69) *El gran Tamorlan* (con Nieto), 3, Santero idem.

70) *Curriya*, 1, Andrade, 1883.
71) *El capitan Centellas* (con Almagro), 3, id.
72) *Trabajo perdido*, 1, Lastra, 1884.
73) *Para casa de los padres*, 1, Pina, id.
74) *Los aparecidos*, 1, Lucio y Arniches.
75) *A ti suspiramos*, 1, Liern.
76) *El cabo primero*, 1, Lucio y Arniches.
77) *Cuba libre*, 2, Jaques.
78) *La chiclanera*, 1, Jackson Cortés.
79) *El golpe de gracia*, 1, Sanchez y Hurtado.
80) *Las mujeres que matan*, 1, Coello.
81) *De Herodes á Pilatos*, 1, Larra y Gollón.
82) *La Revista*, 1, Echegaray.
83) *Campanero y sacristan*, 1, Aymo y Labre.
84) *Los dineros del sacristan*, 1, Lara y Gullón.
85) *¡A que no puedo casarme!* 1, Navarro.
86) *Los zangolotinos*, 1, Jackson Vega.
87) *El Duo de la Africana*, 1, Echegaray.
88) *Los africanistas*, 1, Lopez y Marin.
89) *La viejecita*, 1, Echegaray.

Fernández Caballero (Mateo)

Mencionado en el art. *Diaz del Aguila (Alfonso)*.

Fernández Cabredo (Tomás)

Fué uno de los cinco fundadores de la cofradía de la Novena, y autor de comedias, como consta en la *Loa* con que empezó á representar en Madrid y trae *Quiñones de Benavente*. Murió en 1634.

Fernández Cruz Sista (Manuel Mariano)

Nació en Madrid el día 13 de Septiembre de 1778. En 1814 obtuvo la plaza de oboe de la R. C. y al año siguiente la de profesor de flauta de la R. Cámara.

Murió en Pozuelo de Alarcón (Madrid) el dia 9 de Septiembre de 1832.

Fernández Delgado (Manuel)

Tres actas capitulares del Cabildo de Málaga, tienen relación con el maestro Fernández Delgado.

«*8 Noviembre de 1732.*—Leyéronse los memoriales de los pretendientes á la ración entera de magisterio de capilla, los que se pusieron en el realejo, para votar dos que proponer á S. M., en primero y segundo lugar: y el Sr. Obispo envió su voto al Señor Dean, y habiéndose votado el primer lugar, salió electo para él con 13 votos, D Manuel Delgado *(sic)*, de 16 que concurrieron al cabildo, habiendo suspendido su voto el Señor Canónigo Cornejo. En segundo lugar salió electo con todos los votos, uno suspenso, D. Juan Francés de Irribaren.»

«*14 Marzo de 1733.*—Se vieron las pruebas de Don Manuel Fernández Delgado, hechas en la villa de Olmedo, para calificar su persona por haberle S. M. hecho merced de la ración entera afecta al magisterio de capilla vacante en esta Iglesia por los comisionados de la Inquisición de dicha villa por dispensa de S. M., y ante todo se abrió el voto cerrado del Sr. Obispo, quién lo cometió al Sr. Dean; y vistas dichas pruebas, se declaran por calificadas, y se aprobaron por todos los votos, *nemine discrepante*.»

«*7 Junio de 1733.*—El Sr. Dean, dijo: que D. Manuel Fernández Delgado, á quien S. M., por su Real Cédula de 26 de *(ilegible)* del año pasado de 1732 había presentado á la prebenda ración entera del magisterio de capilla vacante, habiendo hecho sus pruebas, que fueron aprobadas por el cabildo en 12 de Marzo del presente año; y como en virtud de testimonio de aprobación de ellas, Su Illma. le había dado colación de dicha prebenda en 2 del presente mes y año, había muerto en esta ciudad en el Hospital de Santo Thomé en este día á las 3 de la mañana, sin haber tomado posesión de dicha su prebenda, y que hasta esta hora no sólo no le daban disposición del funeral y entierro pero ni aun le habían amortajado ni encendido algunas luces, que alumbren el cuerpo, pues además de no haber dejado dineros algunos, quedaba empeñado con el Sr. D. Antonio Lozano, prebendado de esta Santa Iglesia, su albacea testamentario, en cantidad de 200 ducados, siendo causa de estos gastos el continuado padecer de tres meses, fuera de su casa, lo que ponía en noticia del cabildo para que resolviese lo que gustase, y redunde en crédito, estimación y honor del cabildo: y conferido largamente se acordó se libren al Sr. Lozano en el caudal procedido ó que fuere procediendo la vacante de dicha ración de maestro de capilla, 20 ducados para pago de la deuda contraída y más los gastos que se causaren en el entierro, atendiendo han sido asignados con el ánimo de servir al cabildo.»

Fernández Ecocequil (Juan)

Maestro de la Cat. de Santander á fines del siglo pasado, y discípulo del M. de la Cat. de Leon D. Ramón Gargollo.

Fernández Grajal (Manuel y Tomás) A. C.

No puede hacerse separadamente la biografía de cada uno de estos dos hermanos, porque unidos constantemente han estudiado y han asistido allí donde el arte pudiera revelarse en cualquiera de sus manifestaciones.

Nació Manuel en Madrid el día 5 de Junio de 1838 y Tomás, también en Madrid, el día 15 de Diciembre del año siguiente. Su padre, D. Tomás Fernández Ureste, antiguo é inteligente empleado, determinó dedicarlos simultáneamente á la pintura y á la música; á cuyo efecto los matriculó en la Academia de dibujo de Santa Catalina y posteriormente en la Real de San Fernando, encargándose él de aleccionarlos en el solfeo y en el piano hasta el año 1852. La cortedad de vista les obligó á decidirse por la música ingresando el año 1852 en el Conservatorio siendo sus maestros los Sres. Mendizabal, Aguado, Asis Gil y Arrieta en las enseñanzas de piano, acompañamiento, harmonía y composición respectivamente. El año 1862 fueron nombrados repetidores auxiliares de la clase de piano.

Cuando durante el año 1863 fué honrada la corte con la visita de Verdi que puso en escena su ópera *La forza del destino*, organizóse en su honor una fiesta musical en el Conservatorio mereciendo D. Tomás ser elegido para componer una *Cantata* cuya poesía escribió D. Ventura de la Vega. A poco obtuvo por unanimidad el primer premio de composición y en el próximo año mereció igual distinción su hermano. En 1864 inauguraron ambos sus trabajos de composición teatral colaborando con su profesor Arrieta y varios condiscípulos en una revista titulada, *1864 y 1865*. En la misma forma colaboraron en la zarzuela en 3 actos, de Larra, *La insula Barataria*.

En el concurso celebrado el año 1867 para premiar las mejores óperas que se presentasen obtuvieron los dos hermanos el 2.º premio por la titulada *Una venganza* (1), libro de D. Mariano Capdepon.

A propuesta de Arrieta fué nombrado D. Tomás profesor ausiliar de Contrapunto y Fuga en 31 de Diciembre de 1868 (2). D. Manuel obtuvo en 4 de Julio de 1874 la plaza de auxiliar de Piano para cuya enseñanza escribió una obra elemental titulada *Fundamento del pianista*, adoptada de texto en la Escuela.

Del año 1871 data la zarzuela en 2 actos escrita por los dos hermanos sobre un libro de Capdepon, *Travesuras amorosas*, estrenada en el teatro del Príncipe Alfonso. Desde 1871 hasta 1876 compusieron las siguientes: *Las fieras de S. A.—¿Quién me compra un lio?—Amores del otro mundo—Francisco Estéban—Por echarlas de Tenorio—Una conspiración—De incógnito—Un drama de familia* y otras.

Después de esta época Don Tomás escribió la ópera *El Príncipe de Viana*, libreto de Capdepon, que fué presentada al concurso establecido en virtud del contrato por la empresa del Teatro Real y se representó el día 2 de Febrero de 1885.

En el transcurso de estos últimos años no ha dejado de componer el Sr. Fernandez Grajal menor, gran número de obras de diversos géneros entre otras las dos composiciones para piano publicadas en el *Almanaque de la Ilustración Española y Americana* del año 1876, un *Nocturno*, una *Barcarola*, un *Concierto* para violoncello y piano, *6 duos* para violín y violencello y tres composiciones sinfónicas que ejecutó la Sociedad de Conciertos.

Fernández Lidón (Andrés)

De los libros de actas del Cabildo de Córdoba extracto las noticias referentes á este artista. Fué primer organista durante el tiempo que ejerció el magisterio de la Cat. cordobesa D. Jaime Balius y Vila. A petición de Fernández Lidón parece que Balius influyó para que le aumentase

(1) Se estrenó en el teatro de la Alhambra la noche del 31 de Mayo de 1871.

(2) Han pasado por el aula del Sr. Fernandez Grajal en calidad de discípulos la mayor parte de los compositores que han estudiado en el Conservatorio incluso el maestro Chapí.

como le aumentó el sueldo hasta once mil reales.

Mas tarde hubo en Granada otro Andrés Fernández Lidón. Tuvo un altercado sobre cuestiones políticas con un Sr. Canónigo, al cual amenazó con un arma de fuego y como el capitular diera parte á la autoridad, el Fernández Lidón se marchó á la Habana abandonando el magisterio que ocupó previa oposición en 1878, D. Juan Gómez Navarro.

Decíase del Fernández Lidón contemporáneo de Balius y Vila que habiendo sido profesor particular de la reina Amalia, esposa de Fernando VII, hubo gran empeño en alejarlo de la corte al parecer por exceso de precauciones del rey.

Si este hecho es cierto, creo que se han confundido el artista mencionado con D. Mariano Lidón (ignoro si el primer apellido de este era Fernández) maestro de Cámara que fué en tiempo de Fernando VII, de S. S. M. M. y A. A. El Mariano falleció en Madrid el año 1867.

Fernández ó Hernández Lopez (Diego)

Se ha hablado de este maestro en uno de los *Apéndices* al estudio de Juan del Encina. En la página 532 de este DICCIONARIO, nos dice el señor Mitjana, autor del estudio en cuestion, que del acta del cabildo malacitano fechada en 20 de Julio de 1527, resulta que el organista Fernando López y el maestro de capilla, Diego Fernandez, eran hermanos y que segun esto el maestro de que se trata deberia llamarse Diego Fernández no teniendo nada de particular que su hermano el organista, tomara el apellido materno segun solia practicarse en aquellos tiempos.

Además de las actas citadas allí por el Sr. Mitjana, traslado á continuacion las siguientes, que han llegado á mi noticia.

6 de Noviembre de 1515.

«Expuso al cabildo el racionero, *Diego Fernandez*, cantor, que en ciertas memorias que los catalanes querian hacer en su capilla, se sirviese el cabildo dar licencia á los cantores que dijesen los responsos é oficios de canto de órgano, y llebasen el salario que les quisiesen dar. Y se acordó que haciendo el cabildo los oficios lo tenia á bien y no de otra manera, y que pudiesen llebar lo que les diesen por su trabajo.»

11 de Noviembre de 1523.

«En este dho día mandaron á mi Juan Miguel su secretario que diga al Racionero Diego Fernandez, maestro de capilla, que cante canto de órgano á los mozos y personas que quieran oyr licion á la ora acostumbrada conforme al Statuto que sobre ello fabla so la pena en él contenido.»

2 de Diciembre de 1540.

... Praticaron acerca de la mucha falta que ay en esta iglã. de libros para cantar canto de órgano: acordaron que se espere hasta que venga el Sr. Obispo, y cometieron al Sr. Canónigo Sebastian de Corita y á Diego Fernández, maestro de capilla, para que vean á Fernando Convesano si será suficiente para puntar algunos motetes, y que si es abile que los puntę por que el dhõ Fernando Convesano sea aprovechado en algo porque es pobre.»

Vid. para más informaciones lo que se dice en el artículo consagrado á otro maestro del mismo nombre y primer apellido.

Fernández ó Hernández López (Fernando)

Vid. lo que se dice sobre este maestro organista en el artículo anterior.

Fernández ó Hernández Palero (Francisco)

Otro desconocido de quien he hallado composiciones, en el rarísimo tratado de cifra de Venegas de Henestrosa.

Las composiciones de Fernández Palero halladas en el tratado de Venegas de Henestrosa y traducidas por mi son estas (1).

Un verso de Morales, del quinto tono, glosado de Palero.	fol. XXXix
Septimo tono Francisco Fernandez Palero.	XXXij
Otro séptimo tono, Palero. . . .	XXXij
Octavo tono de Palero.	XXXiij
Otra *aue maris stella*, Palero. . .	Xlix
Veni redemtor quæsumus, Palero. .	l
Primer Kirie de Jusquin, glosado de Palero.	liiij
Mira, Nero, de Tarpeya, Palero. .	lv

(1) Sigo para este señalamiento el índice de todo lo que se refiere á Palero en el expresado tratado de cifra.

Passeauase el rey moro, Palero. . . lvj
Aspice (Motete) á cinco de Iaquet, glosado de Palero. lx
Queramus de Monton (sic por Mouton) glosado de Palero. . . . lxiij
Mors ma priue (sic), Palero. . . . lxxii

Dos veces se consigna el nombre de este excelente organista en actas capitulares del Cabildo de Málaga. En la primera de 20 Diciembre 1568 se dice: «Se presentaron á oposición tres organistas y entre ellos el de Palencia (1), de los cuales fué juez...., Palero, organista de la Capilla Real de Granada, llamado á ésta para dicho exámen.» Se prorogaron los edictos por tener noticias el Cabildo malacitano «de que algunos músicos de tecla habian dejado de venir por hacer falta en sus iglesias.» Se presentaron á oposición dice otra acta, Lorenzo de Valencia, Juan Ruiz de Barrera, Gonzalo Gutierrez, Luis de Ballesteros y Miguel Bosque Se trató de diferir el nombramiento de organista por todo el mes de Abril «para ver si se presentaban más opositores»; se volvieron á prorrogar los edictos por todo el mes de Mayo, y en 2 de Abril de 1569 además de esto se consigna que se resuelve «en esta forma» por la necesidad que tenia Palero de ir á Castilla á comunicar con suspadres.

En el artículo *Aguila (Bernabé del)* pueden leerse los nombres de los opositores que tomaron parte en el acto y los de los organistas que fueron propuestos para la ración, Bernabé del Aguila y Fernando Rodriguez.

Nada más se dice de Palero en las actas referidas. Despréndese de su contenido que tenia padres y que por tanto era joven en aquella fecha, habiendo ya obtenido los honores de edición las composiciones que Venegas de Henestrosa inserta en su tratado.

En los terribles cargos que se hacen en la visita del año 1891 al levantisco Cotes (Vid. este apellido, *Ambroso ó Ambrosio* de) maestro de capilla y capellan de la Real Capilla de Granada, recordará el lector á los músicos de dicha capilla que Cotes llama «sus enemigos declarados» entre los cuales figura nuestro Fernández ó Hernández Palero.

El juicio que he formado de las obras de Palero es relevante. Merece ser tenido como digno colega de los Peraza, Soto, Cabezón, Vila y otros contemporáneos suyos.

(1) Llamábase Fernando Rodriguez.

Fernández Pérez (Wenceslao)

Presbítero y M. de C. de la Cat. de Avila en 1863. A fines de 1867 pasó á desempeñar el magisterio de la de Santander y en 17 de Marzo de 1879 fué nombrado Académico corresponsal de la de B. A. de San Fernando.

Fernández Ramos (María del Rosario)

Sobrenombrada *la Tirana*. Citase aquí excepcionalmente el nombre de la famosa actriz sevillana nacida en 1755 y muerta en Madrid en 28 de Diciembre de 1803 (2) porque en el interesante estudio que mi docto amigo Don Cárlos Cambronero hace en la *Revista Contemporánea* sobre Comella cita un fin de fiesta inédito titulado *El premio*, escrito por el famoso poeta vicense y representado á fines de 1789, en cuya representación intervino *cantando la Tirana*. Es pieza de costumbres teatrales y en la primera escena se supone á la compañia esperando la llegada de *la graciosa de versos;* y como la tardanza de la actriz excita la impaciencia de sus compañeros exclama la

Tirana La Monteis parece que
quiere hacer Carnestolendas
con nosotros. Si discurre
que porque Naturaleza
la hizo matrona en el cuerpo
en el corazón manchega,
en el modo catalana
y en lo picante extremeña
ha de jonjabarnos, juzga
mal; y yo la haré que sepa
que tengo, cuando me enfadan,
el genio de aragonesa,
el corazón de andaluza
y manos de verdulera,
para darle un vapuleo
donde en un mes no se pueda
sentar.
Petrola (Correa) ¡Señora *Tirana*
lusted maja!
Tirana Y de potencias

(2) Para más detalles biográficos relativos á la genial actriz vid el libro que le ha consagrado Don Emilio Cotarelo y Mori, *María del Rosario Fernández, la Tirana* Madrid 1897.

Lorenza (Correa) ¿Cómo siempre no lo es usted?
Tirana Porque mi majeza es periódica. etc.

Concluye esta piececilla cantando una *tirana* la misma María del Rosario, y ésta es la única vez que la vemos cultivar el divino arte» *Revista Contemporánea* del 15 de Diciembre de 1896, pag. 504).

Fernández Valledor (Juan Angel)

Asturiano, nacido en el lugar de La Linera, cerca de Castropol, marido de la famosa actriz Agueda de la Calle, de cuyo matrimonio tuvieron á María Teresa y á Jacinto. Vid. más detalles en la biografía de *Valledor y la Calle (Jacinto)*.

Fernández Vallejo (Felipe)

Canónigo de la Cat. de Toledo y después Arzobispo de Santiago.

Escribió un Ms. de 707 págs. (fechado en 1785) titulado:

Memorias y disertaciones que podrán servir al que escribe la historia de la Iglesia de Toledo desde el año 1085 en que la conquistó el Rey D. Alonso VI de Castilla.

En las *Disertaciones* V y VI, trata de la historia de la música en la Catedral de Toledo, del canto llano, eugeniano etc. Versa la Disertación VI, especialmente, *sobre las Representaciones poeticas en el Templo, y Sybila de la Noche de Navidad.*

Posée este interesantísimo Ms. el Marqués de San Roman, Madrid.

Fernandez Vallesteros (Fray Pedro Vicente)

Escribió:

Libro de Coro á canto llano que contiene la Bendición de ramos, las tinieblas y Misa del Jueves Santo, el Lavatorio, las timeblas y Oficios del Viernes Santo, el Sábado Santo y la Bendición de la Ceniza. Fué compuesto y escrito en 1790 para el convento de monjas Agustinas de Salamanca. Grande in fol. Ms. de 93 páginas útiles.

Fernández de Alcubillete (Martín)

Escritor y puntador de libros de música del cual se conservan en el *Libro de Ob. y Fab. de la Cat. de Toledo*, año de 1428, un recibo de 60 mrs. que el citado Fernández «ouo de auer por rrazon de ciertos rresponsorios que escrinió e puntó de la nauidad etc. para las procesiones por quanto non estauan escriptos en el procesionario de la eglesia,» y otro recibo de 80 mrs., fecha 1.º día de Diciembre del mismo año, por un cuaderno que escribió en el cual «estan ordenadas las fiestas que han de fazer procesiones en la dicha eglesia. de Toledo etc.»

Fernández de Bustamante (José)

Publicó una colección de Comedias nuevas (Madrid, Francisco Xavier García, año 1759) y es autor de la zarzuela en dos actos:

Por conseguir la deidad, entregarse al precipicio, ejecutada en el teatro de la Cruz el 5 de Diciembre de 1733. La música es de Don Diego Lana. (Citada en el Cat. de Durán).

Fernández de Castilleja (Pedro)

De este autor dice el maestro sevillano Francisco Guerrero en su *Viaje de Hierusalem*, que fué «Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Sevilla y Maestro de los Maestros de España.»

En las breves noticias que de este maestro publicó Eslava en la *Lira Sacro-Hispana*, llamándole á secas Pedro Fernandez, dice que nació hacia 1500, que en 1538 era ya maestro de capilla de la Iglesia Metropolitana de Sevilla y que falleció en 1583 á los 25 años de haber sido jubilado.

En el vol. I de mi Antología *Hispaniæ Schola Musica Sacra* digo, comentando la cita de Guerrero, que los términos de la misma hacen presumir con fundamento sólido, que Pedro Fernández de Castilleja tuvo escuela en Sevilla. Lo que consta positivamente es que Pedro Fernández de Castilleja fué admitido M. de Capilla en dicha Cat. de Sevilla en 11 de Agosto de 1514, que fué jubilado en 1544 y que falleció, siendo muy anciano, en 1574.

Fernández de Carvalho (Juan José)

Compositor, pianista y profesor de música portugués. Nació en Anadia en 1783 y murió miserablemente en Porto, donde se había establecido, el año 1853.

Escribió para sus relaciones y discípulos gran número de variaciones reducciones y fantasías sobre temas de óperas, muy aplaudidas en su

época. Solo publicó la siguiente tan floja como las inéditas, al decir de Vasconcellos:

Four brilliant Variations for the Piano-Forte ou the celebrated air Rule Britannia... London, T. Welch.

Fernández de Castro (Antonio)

Cantor de la capilla de la real casa de Borgoña en tiempo del maestro Patiño. Figura su nombre en la lista de *Gajes* del tercio postrero del año 1637.

Fernández de Castro y Bocangel (Jerónimo)

Doctor, secretario del Consejo y caballerizo del Marques de Castelfuerte virrey del Perú. Residia allí en 1724 y entre otras obras escribió un *Fin de Fiesta*, titulado, *Introducción al sarao de los planetas*, compuesto de sarao con música y la introducción expresada para la comedia que en el Callao representaron los parientes y criados del virey en su palacio.

Fernández de Córdoba (.....)

En 13 de Julio de 1760, y para solemnizar la entrada en Madrid del Rey Don Carlos III, se representó en el teatro del Buen Retiro la *comedia con música*, *El triunfo mayor de Alcides*, compuesta por Francisco Scotí y Fernández de Córdoba. Tomaron parte en ella: Maria Ladvenant, Agueda de la Calle, Sebastiana Pereira, Francisca Muñoz, Teresa Garrido, Maria Antonia Castro, Nicolás de la Calle, José García Ugalde, Juan Angel y Felipe Calderón.

Fernández de Córdoba (Francisco)

Notable impresor de libros del siglo XVI, Imprimió entre otras los *Libros del Delfin de Música*, de Luis Narvaez.

Fernández ó Hernandez de Córdoba (Gonzalo)

Maestro de hacer órganos vecino de la ciudad de Córdoba, del cual se hace mención en el art. *Gaytan (Juan)*.

Fernández de Huete (Diego)

«En 5 de Agosto de 1697 se libraron á Diego Fernández de huete arpista de esta sancta iglesia 220 reales de vellón..... de ayuda de costa por una vez» (*Vid. Libro de gastos de la Cat. de Toledo, del año 1697, fol. 133.*)

Otro libramiento por ayuda de costa fechado en Toledo en 24 de Septiembre de 1700.

Esto es todo lo que se sabe del arpista de la Cat. de Toledo.

Publicó un curioso tratado de *cifras armónicas* del que paso á dar cuenta con alguna extension porque el tratado es hoy una verdadera rareza bibliográfica Posee dos partes mi distinguido amigo Don Jesus de Monasterio. Barbieri solo poseia la primera. Hállase un ejemplar de la segunda en la Biblioteca de San Isidro. El tratado de Fernandez de Huete es mejor bajo el punto de vista técnico que el de Lucas Ribayaz, *Luz y Norte*, dedicado asimismo al arpa.

Léese en la portada del de Fernández de Huete.

Compendio numeroso | de zifras armónicas, con theoria, y práctica | , para harpa de una orden, de dos órdenes, y de órgano | , compuesto por Don Diego Fernadez (sic.) de Hvete | , Harpista de la Santa Iglesia de Toledo, Primada | de las Españas | . Y le dedica y consagra | al Rey Nuestro Señor | por mano del excelentísimo Señor Conde | de Benavente Sumiller de Corps | . Primera parte | Con privilegio | En Madrid, en la Imprenta de Mvsica, año 1702.

Un vol. en 4.° apaisado, á dos cols. mitad impreso mitad grabado al agua fuerte. Consta de 16 páginas sin numerar de prels., 22 de texto numeradas, otras 8 sin numerar que corresponden al *Indice por Abecedario de lo que contiene esta Primera Parte* y de 54 láminas grabadas de texto musical.

Despues de la portada sigue: Dedicatoria *Al Rey nuestro Señor*—*Aprobación de Don Pedro de Ardanaz, maestro de capilla y racionero* de la Cat. de Toledo, fechada á 30 de Septiembre de 1699—*Licencia del Ordinario* (Toledo á 8 dias de Octubre de 1699)—*Aprobación de Don Jvan de Nabas harpista de la Real Capilla y Cámara de su Magestad....* (Madrid á 6 de Agosto de 1700)—Svma del privilegio fechada en Madrid á 25 de Febrero de 1698—Fee de erratas—

Svma de la tasa—Carta de *Don Joseph Solana, organista y racionero* de la Cat. de Toledo (Toledo á 6 de Agosto de 1700)—Dos Sonetos al autor y á continuación:

Prólogo al Lector. Despréndese del Prólogo que habiendo aprendido «lo poco que sabe de los mejores maestros de España», procuraba no deslucir su doctrina en el ejercicio de treinta años de práctica. Añade que todo el trabajo se reduce á tres cuerpos ó tomos y cada uno de ellos se subdivide en tres libros: «y lo contenido en este primero, reconocerás por el índice: los otros dos, que ya están concluidos en el estudio y saldrán á luz muy brevemente (1) se componen de *sones de Palacio*, canciones de clarines, pasacalles por diversos términos, reglas de acompañar, y obras que pertenecen á el Culto Divino etc.»

Dedica todo el texto restante á la *Explicación, de los números | de que se compone la cifra del Harpa | de la primera orden* y en el Capítulo III trata de la manera de suplir la falta de sostenidos «poniendo el dedo pulgar de la mano izquierda junto á la cabeça del Harpa y se aprieta un poquito, tocando la cuerda con el dedo de la mano derecha que corresponda al caso». El *bemol* se producía haciendo la misma operación sobre la nota próxima natural descendente de aquella que habia de ser alterada.

Como obras escritas para los que no saben *Solfa* trata *del modo de templar la primera orden y la segunda*: da advertencias para los que solo pueden tocar de una orden: especifica la diferencia que hay entre el arpa y el órgano, y *cómo se han de ejecutar las cifras del uno en el otro* y en este capítulo (XIV) termina el texto de la primera parte.

Sigue: Indice por Abecedario de lo que contiene esta primera parte con advertencias de los modos de templar para su execución, en harpa de una orden.

Antes de comenzar el texto musical aparece una lámina que ostenta esta inscripción.

(1) Salió, en efecto, el segundo cuerpo, ó tomo como dice el autor, en 1704; pero yo no creo que se haya publicado jamás la parte tercera correspondiente al órgano.

Para darse las dulzuras
A todo afecto Sanson
Oi mejoran de Leon

Alude á la figura de la lámina que representa la piel de un leon.

Emplea las dos primeras láminas del texto musical dando cuenta de los números de la primera orden, de los de la segunda, notas de música, *carrerillas*, modo de bajar ó subir con la derecha ó la izquierda, subir y bajar con ambas manos etc.

En la lámina 3 empiezan las composiciones propiamente dichas, que contiene el método. Son

Lámina 3: *Gallarda, Xacara, Mariona, Zarauanda, Gaita*
Id. 4: *Mariona agaitada, Zarambeque criollo, Paracumbe, Triste de Xerxe.*
Id. 5 *Zarambeque, La Ungara, La tonadilla de Baldemoro* (sic), *Matachines.*
Id. 6: *Las sombras, Ruede la bola.*
Id. 7: *Zarambeque, Guineo.*
Id. 8: *Canarios*
Id. 9: *Villanos, El Villano caballero.*
Id. 10: *Villanos agaitados, Gaitas*
Id. 11 y 12: *Folias agaitadas, Paradetas*
Id. 13: *Otras agaitadas, Xácara de la costa.*

En la lámina siguiente, empieza el:

Libro Segundo.

Láminas 14, 15 y 16: *Gallardas.*
Id. 17, 18, 19 y 20: *Españoletas.*
Id. 21 y 22: *La tarantela.*
Id. 23 á 26: *Vacas.*
Id. 27 á 35: *Pasacalles.*

Libro Tercero.

Lámina 35: *Canción italiana.*
Id. 36: *Canción alemana, Canción francesa.*
Id. 39: *Canción* por 2.° tono. *Canción aclarinada.*
Id. 40: *Valenciana, Canción de 2.° tono, canción flamenca.*
Id. 41: *Canción portuguesa.*
Id 42: *Canción inglesa. Minué.*
Id. 43: *Canción italiana.*
Id. 45: *Correnta.*
Id. 46: *Monsiur* (sic) *de la boleta.*
Id. 48: *Canción mallorquina, Canción por 8.° de Chirimias.*
Id. 49: *Batallas.*

He aquí, ahora, el señalamiento de la Segunda Parte de esta curiosa obra:

Compendio numeroso | de zifras armónicas, con theorica y practica, | para Harpa de una orden, de dos ordenes y de órgano, | compuesto por D. Diego Fernández de Huete, | harpista de la Santa Iglesia de Toledo, Primada | de las españas | Y le dedi-

ca | á N. Señora del Sagrario | por mano del Exmo. Señor Don Luis Manvel Fer- | nandez Portocarrero, Cardenal Arçobispo de Toledo | Segunda Parte. | Con privilegio en Madrid, en la Imprenta de Música. Año de 1704 | Véndese en casa de Manuel Balaguer, en la Calle de Toledo | junto al Colegio Imperial.

Un vol en 4.° apaisado, á dos columnas, mitad impreso y mitad grabado al agua fuerte. Consta de ocho páginas sin numerar de prels: 15 de texto á 2 cols., numeradas, otras 8 sin numerar, que corresponden al *Indice*, y de 67 láminas grabadas de texto musical.

Despues de la portada: Dedicatoria al Cardenal.—Dedicatoria á María Santísima del Sagrario, Soneto (compuesto por el autor).—Fe de erratas —Suma de la tasa.—*A Don Diego Fernandez de Huete.....* décimas por D. Matias Fernandez de Consuegra, Presbítero y amigo del autor.

Sigue: *Introducción* y *Reglas* y *Ligaduras* «para que usen de ellas quando lo hayan menester.»

Despues del Indice, «Nota para tocar en arpa de una orden el *Ave María*, como se canta en Madrid y como se canta en Toledo

Siguen dos láminas sin numerar que contienen una Estampa con la Vírgen del Sagrario y debajo una Sta. Cecilia tocando el arpa, un angel cantando y otro tocando el arpa. A ambos lados de la estampa el texto del *Ave María* que termina en la lámina siguiente, que trae, además, la Letania de N. S.

Láminas 1 á 26: *Pasacalles* por los tonos del canto llano y por distintas proporciones.

A la lámina 26 siguen otras dos sin numerar: contiene la primera una Estampa de la Virgen dando de mamar al Niño Jesús y la segunda, el texto musical del *Ave* y *Santa María*.

En la Lámina siguiente, comienza el:

LIBRO SEGUNDO.

Lámina 27: *Diapason de Primero Tono y consonancias que se pueden usar.*

Id. 28: *Ligaduras de primer tono.*

Id. 29: *Falsas de primer tono, Ligaduras con cromáticos y Cláusulas de primer tono.*

Láminas 31 á 44: *Diapason, Ligaduras, Cláusulas, Malas por buenas, por Segundillo, tercer tono, cuarto, quinto, sexto, septimo, octavo, etc.*

Lámina 45: *Diapason de 8.° de Chirimias y modo de pasar del blando al fuerte y viceversa.*

Id. 46 á 48: *Cláusulas y Ligaduras*

Id. 49 á 52: *Diapason por varios tonos punto bajo ó punto alto etc., Ligaduras á compás mayor, Cláusulas etc.*

Id. 53: *Circulo músico.*

Otras dos láminas sin numerar. Contiene la primera la Estampa de una Custodia y á ambos lados el Rey David tañendo un arpa y San José ostentando en la mano la vara florida. Comienza á los lados de la Estampa el texto del *O Admirable Sacramento*, que termina en la siguiente.

A continuación el:

LIBRO TERCERO.

Láminas 54 y 55: *Lauda Jerusalem Dominum.*

Lámina 56: *In te Domine speravi* (verso de séptimo tono).

Id. 57: *Cor mundum crea*, (verso de quinto tono).

Id. 58: *Gloria Patri*, (verso de segundillo).

Láminas 59 á 67: *Pange lingua.* Sólo hay letra en la lámina 59 y en la 67: las otras son glosas de tiple, bajo, etc., sobre el canto de dicho himno.

Fernández de Huete (Francisco)

En el Arch. del Real Palacio existe la nota de una «Instancia (4 de Enero de 1696) de D. Francisco Fernández de Huete para que se le jure en la plaza de arpista de cámara de la Reina, que dice haber servido ocho años con puntualidad sin gages ni ración. El Marqués de Balbasch, mayordomo mayor de la Reina informa que nunca ha habido tal oficio en la cámara de la Reina y pide que se le excluya.»

¿El Fernández de Huete llamado Francisco, sería hermano ó próximo pariente de Diego? Vid. *Fernández de Huete (Diego).*

Fernández de León (Melchor)

Nació á mediados del siglo XVII, y según parece en Alcalá de Henares.

Escribió:

Letra del *Baile de las Aves* para la *Loa* al nombre de la reina María Luisa de Borbón.

Venir al mundo, y labrar flechas contra sí, fiesta de zarzuela al nombre de Carlos II..... año de 1686.

Icaro y Dédalo, con *Loa* y *Baile*.

Fernández de Mora (Pilar) A. C.

Pianista y discípula laureada del Conservatorio de París. A fines de 1896 obtuvo previa oposición la plaza de profesora de número de piano en la E. N. de M. y D.

Fernández de Rojas (Fray Juan)

El R. P. M. Fray Juan Fernández de Rojas, fraile del convento de San Felipe el Real de Madrid, sabio teólogo y continuador de la *España Sagrada*, fué escritor festivo y poeta agustiniano, menos conocido por su doble apellido que por el pseudónimo de *El Licenciado Francisco Agustín Florencio* con el cual firma su famosísimo tratado de *Crotalogía*. Con este nombre lo registra Fétis en su *Biografía Universal* llamándole «Licenciado que vivía en Madrid á fines del siglo XVIII y autor de un libro titulado *Crotalogía ó Ciencia de las Castañuelas*, etc.» y terminando este señalamiento bibliográfico con la siguiente graciosa mención: «No ha parecido la segunda parte de este libro.»

La *Crotalogía* del *P. Florencio* es objeto de una cita y una *recomendación* especial en la *Histoire de l' Instrumentation de Lavoix fils*. El autor francés creyó, como Fétis, que la *Crotalogía* es un tratado para enseñar el arte de tocar las castañuelas.

En los *Doc. Históricos* que Barbieri dejó inéditos hállase una abundantísima documentación bio-bibliográfica sobre el famoso autor de la *Crotalogía*. No puedo insertarlos aquí porque necesito el espacio para estudios de diversa índole, relacionados con el P. Fernández Rojas y la música.

Es muy notable el estudio que del autor de la *Crotalogía* hace el P. Fr. Conrado Muiños Saenz, agustiniano, en su Discurso *Influencia de los Agustinos en la Poesía Castellana*. «Famoso es en nuestra historia literaria—dice—el nombre del P. Fernández Rojas (*Liseno* según la denominación poética), no tanto por sus poesías, inéditas la mayor parte, cuanto por su chispeante *Crotalogía* .... Ingenio retozón y travieso, hasta en algunas de sus más tiernas cantinelas demuestra su inclinación á la sátira..... Esta inclinación..... le movió á escribir el amenísimo y castizo libro titulado *Crotalogía, ó Arte de tocar las castañuelas*, finísima sátira contra el método geométrico que entonces prevalecía en las ciencias y contra las tendencias rigoristas de la escuela ultraclásica. Para burlarse de aquel cúmulo de reglas con que esta escuela aherrojaba el ingenio, supone el P. Fernández que va á enseñar á tocar las castañuelas con gran aparato de principios, axiomas, reglas, definiciones, escolios, notas y observaciones entre las cuales sienta axiomas del calibre de los siguientes, que por su gracejo se han hecho famosos: *En suposición de tocar, mejor es tocar bien que tocar mal—El bailarín que toca las castañuelas hace dos cosas, y el que baila y no toca no hace más que una cosa—Un mismo cuerpo no puede á un mismo tiempo tocar y no tocar las castañuelas—El que no toca las castañuelas no se puede decir que las toca bien ni mal*. Heredero el P. Fernández del espíritu español de su maestro» (el famoso P. Diego González, ingenios agustinianos fundadores de la escuela salmantina), «y amigo por ende del antiguo arte nacional, se ensaña con la escuela francesa haciéndole blanco de su donosísima sátira, principalmente en el género dramático, que él quería encaminar por más amplio y desembarazado sendero del que le señalaba Moratín.»

La Crotalogía levantó una tempestad literaria, que interesó hasta el punto de hacerse muchas ediciones y de provocar una curiosa polémica.

La edición *príncipe* data del año 1792, Madrid, imp. Real.

Conozco una tercera edición del mismo año y de la misma imprenta: una quinta edición de Barcelona, Viuda de Piferrer (sin año) y otra de

Valencia, del impresor Fauli, Conozco, además, *El triunfo de las Castañuelas ó mi viaje á Crotalópolis* por Alejandro Mota (Madrid, imp. de González, MDCCXCII) y la *Impugnación á la Crotalogía erudita ó ciencia de las castañuelas para vaylar el bolero que en IV reimpresión ha dado á luz el Lic. Francisco Agustín Florencio, escribesela en forma de carta Juanito Lopez Polinario, Valencia Imprenta del Diario, año 1792.*

Es del P. Fernández Rojas la titulada *Madama Crotalistris, Carta sobre la segunda parte de la Crotalogía escrita por el Licenciado.....* Madrid, imp. de Cano, 1792.

Como he dicho la *Crotalogía* á pesar de la broma de su título, poco ó nada tiene que ver con las castañuelas, siendo una peregrina sátira de los abusos del método analítico, entrevesada con alusiones jocosas á otros vicios y opiniones literarias, entre las cuales no sale muy bien librado el sistema de las tres unidades.

Y ahora insertaré á continuación el curioso y erudito trabajo que envió á la revista *La Ciudad de Dios*, (1) titulado *Un libro* del *P. Fernández Rojas*, el Sr. D. Domingo Hergueta por referirse al poeta agustiniano y al famoso Iza Zamácola, el reevindicador de nuestra música popular y de nuestros bailes, tan conocidos ambos en la historia de nuestras letras.

Dice así el artículo del señor Hergueta:

«El insigne Sr. Menéndez y Pelayo, en su *Historia de las Ideas Estéticas en España*, t. III, vol. 2.°, apéndice, pág. 579, atribuye á *D. Preciso*, ó sea al escribano D. Juan Antonio de Iza Zamácola y Ozerin, el chistoso folleto titulado *Libro de Moda ó Ensayo de la Historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas de nuevo cuño, escrito por un filósofo Currutaco, y corregido nuevamente por un señorito Pirracas.*—Tercera edición, Madrid, imprenta de D. Blas Román, 1796 (2).

«Como dicho académico no consigna las razones que tuvo para tal aseveración, y como me sospecho que haya sido alucinado por una advertencia que se lee al principio de dicha obrita, donde se dice que *D. Preciso* fué el que primero ridiculizó á los Currutacos, Pirracas y Señoritos del nuevo cuño, y que las cartas publicadas con tal motivo en el *Diario* dieron la idea para formar la sátira del *Libro de Moda*, me obliga á que exponga los fundamentos en que me apoyo para considerar como su verdadero autor al P. Juan Fernández de Rojas.

»Sabido es que, en la segunda mitad del siglo pasado, tuvieron la manía casi todos nuestros escritores de encubrirse con pseudónimos, que han ido descubriendo el Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, el P. Muiños, y, con una miajita de pretensión, el que esto escribe. Pues bien: refiriéndonos únicamente á los citados Iza Zamácola y P. Fernández de Rojas, no sólo emplearon uno, sino varios pseudónimos, principalmente en los diversos escritos suyos que aparecieron en el *Diario de Madrid* para dar á éste más importancia, lucir ellos su ingenio y conseguir que tuvieran más visos de verosimilitud las frecuentes discusiones que entre los mismos se sostenían, á pesar de que coincidían en el fondo; esto es, en ridiculizar las nuevas costumbres introducidas de Francia.

»Así Iza Zamácola tomó el de *El Bachiller Zocamala, el Bascongado, D. Extravagantismo, D. Preciso, El Despreocupado* y otros varios; y por eso un tal Concha, en el *Diario de Madrid* de 19 de Septiembre de 1795, le decía: «Usted es un Proteo literario y el hombre más original de la Corte, usted tiene la libertad de transformarse tomando los nombres que quiere: unas veces defiende y otras impugna, y en todo hace según su genio y antojo».

»El P. Fernández de Rojas es, según mis sospechas, el *Censor Mensual* y crítico literario por algunos años del *Diario de Madrid*, y el *D. Extravagante, D Currutaco, Un Filósofo Currutaco, Liseno, Agustín Florencio, Joanito López Polinario, La Petimetra, El Currutaco Intruso*, etc.

»Si no temiera alargar demasiado este artículo, encaminado nada más que á señalar la verdadera paterni-

(1) Núm. II, 3.ª época, perteneciente al dia 20 de Mayo de 1897.

(2) «Existe en la Biblioteca Nacional otro ejemplar de la segunda edición, también publicada en Madrid, en la imprenta de Fermín Villalpando, año de 1795: consta de 135 páginas en 12.° prolongado, y de él nos hemos valido.»

dad del *Libro de Moda*, trasladaría aquí noticias por mí adquiridas para probar la aplicación al P. Rojas de aquellos pseudónimos.

»Este escribió bastante en el *Diario de Madrid;* con la firma de *Liseno* aparece, en el de 29 de Junio de 1795, una *Canción elegíaca de Liseno en la muerte de su Padre* que empieza:

«Hondos valles, estancias pavorosas,
oscura soledad, bosque sombrío,
insondable guarida,
negra mansión de fieras horrorosas,
vuestro duelo parad al duelo mío
y haced mi dura pena más crecida:» etc.

»Y en el de 24 de Octubre del mismo año, una carta dirigida á la *Señora Principianta*, etc.

»En unión y compañía de *D. Preciso* combatió con mucha gracia á los que entonces llamaban señoritos de ciento en boca y madamitas de nuevo cuño, en varios artículos publicados en dicho *Diario* el año de 1795, que todavía nos hacen reir y aún pueden tener aplicación á los modernos *gros* y *contragros*, ó señoritos de la *high-life* De dichos artículos surgió en él la idea de formar un opúsculo que apareció anunciado en el *Diario de Madrid* de 29 de Septiembre de 1795 en esta forma: «*Libro de moda en la feria, que contiene un ensayo de la historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo cuño, y los elementos ó primeras nociones de la ciencia currutaca, escrito por un filósofo Currutaco, publicado, anotado y comentado por un señorito Pirracas.*»

»A los nueve dias, el propio *D. Preciso* dirige una carta al autor de aquel librejo, y, para que no quede duda, en el mismo *Diario* y fecha 21 de Octubre siguiente se lee una carta firmada por *V.*, con la siguiente advertencia..., entre otras: «Señor Currutaco pegadizo: Aunque con sobrada injusticia han querido defraudar á V. del mérito contraído para elogio de los verdaderos currutacos, diciendo que su larga carta de los Diarios de 13 y 14 de Octubre es mía, declaro, para descargo de mi conciencia y honor de V., que es suya y que no puede ser de otro Soy más indulgente con el autor del *Libro de Moda en la Feria* Sus obritas han merecido ser leídas, y *D. Preciso, á quien algunos sin razón han confundido con el autor de esta obrita*, no es capaz de despedazar, morder ni silbar á este sujeto, pues los dos aman á *Doña Chispa*, escudo invulnerable de la currutaquería».

»Hay que tener en cuenta que *Doña Chispa*, personaje que desconozco y á quien alude, era íntima de *Don Preciso* y *Liseno* pues á ella está dedicado el repetido trabajito.

»Para más corroborar lo dicho, el *Censor Mensual* (que repito era, á mi juicio, el mismo P. Fernández) escribía el 3 de Noviembre: «En el día 8 ridiculizó *D. Preciso* un librete sobre los Currutacos en la Feria: muy mal hecho; porque no ha dado el golpe de gracia ni ha conocido dónde le dolía al pobre autor. Este infeliz quiere hacer gala del sambenito en la afectación del estilo afrancesado, en la erudición de poliantea y en la extravagancia de las ideas, lo cual no tiene necesidad de afectar, pues le es tan natural todo esto, que no sabrá escribir una página de serio sin que se vean reunidas todas estas gracias. Bien claro se ve esto en su respuesta de los días 13 y 14, tan mal escrita como insípida y fastidiosa; pero tiene el mérito de ser en extremo impertinente y prolija, sin saber qué pretende el pobrecito.

»En 7 de Enero de 1796 anunció el *Diario* la segunda edición del *Libro de Moda*, adicionado nuevamente con una explicación del origen de esta obra, las graciosas cartas de *Don Preciso*, respuestas del *Currutaco*, las *Ordenanzas Currutacas sobre la Contradanza*, escritas por el *Abate Muchitango* (1) y una famosa lámina que figura la máquina calzonaria.

»Para tener una idea del *Libro de Moda*, digno hermano de la *Crotalogía* y del *Pájaro en la Liga*, y para que se vea está cortado por el mismo patrón y por la misma mano, voy á esbozarlo muy á la ligera.

»Comienza con una *Dedicatoria á Doña Chispa*, madamita del nuevo cuño: luego trae una *advertencia* don-

(1) «Creo es el P. Basilio Pérez, excelente guitarrista, quien se atribuye las iniciales B. P. F. en carta inserta en el *Diario* de 20 de Diciembre de 1795.»

No pudo atribuirse tales iniciales el P. Basilio puesto que su nombre verdadero era *Manuel García*, como digo en el artículo correspondiente *(Nota del autor de este* Dic.)

de dice que *D. Preciso* fué el que primero ridiculizó á los Currutacos, Pirracas y Señoritos del nuevo cuño, y que las cartas publicadas en el *Diario* con tal motivo dieron la idea para formar la sátira del *Libro de Moda*, é inserta una carta de *Don Preciso* y la respuesta de *D. Currutaco*.

»Para que el proemio tenga analogía con una obra de tamaña magnitud y domine en ella un bello desórden, viene detrás un *Discurso preliminar*, que da la razón de la obra, que es la Ciencia currutaca, y termina con estas palabras: «Estudiad mi método. Huyo en lo que puedo de él, y éste es un bello desórden en el orden que procuro guardar. Envuelvo mis ideas en una hermosa nube de brillantes expresiones; así me oculto á los ojos vulgares y groseros; perdería mi mérito si fuese entendido. ¿Queréis comprenderme? Imitadme.»

»Sin que se interrumpa la *Introducción*, entra en el *Ensayo de una Historia Filosófica de los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo cuño*.

»*Libro I.—Escasez de memorias.—Materiales para formar esta Historia.—Plan —Método.—Estilo.*— Véase un párrafo de este libro: «La Historia currutaca debe escribirse en un instante de entusiasmo y de fuego. En una erupción de espíritu. Cuando agitado, exaltado, elevado, electrizado éste por el baile, los licores, la música, los objetos deliciosos, concibe las ideas más fuertes, más nuevas, más sublimes, entonces el pensamiento se *lanza* con rapidéz, la expresión es vehemente. Abundan las palabras. La pluma vuela. Mientras se toma una taza de café se hace el plan, se dispone y arregla, al mismo tiempo que se imagina una nueva contradanza. En un rato de descanso sobre un sofá delicioso se *vomita* un capítulo Toda la obra se completa en quince dias.»

»*Libro II.—Historia del dia —Resortes currutacos.—Universalidad de luces.*—Aunque el libro I se compone de cinco hojas, repara el autor que realmente lo es, por contener las ideas de un libro entero, aunque otro le llamaría párrafo: mas el presente no tiene más que dos hojas.

»*Libro III.—Descripción filosófica y física del ente Currutaco.—¿Es hombre?—Señales de separación ó diferencia entre los dos seres —Análisis de la historia natural del Currutaco* — He aquí cómo le describe: «El Currutaco es superficial é inconstante. Su espíritu se exhala y evapora. Carece de reminiscencia. Jamás piensa lo que va á hacer. No hay razón ni reflexión. Al contrario, todo es en él locura, extravagancia. Es brillante, florido, chistoso, agradable; pero falso, superficial, inconsecuente. No se fija. En todo toca, en nada profundiza. Su espíritu está en una agitación contínua. Se le borran y desaparecen prontamente las ideas. Vuela en contínuo giro, como la mariposa. Es sutil como el viento, veloz como el pensamiento mismo: como él penetra y se introduce en todas partes. Todo lo divide y desune. Su corazón, engañoso, y, al parecer, franco. Su alma, agradable, hermosa en el exterior; pero horrible, espantosa en el interior. La superficie, brillante; el fondo, ninguno. Su alma reside, ya en los ojos, ya en la extremidad de la lengua, ya en las manos, ya en los pies; jamás en el cerebro. Es cobarde, vengativo, mañoso, astuto y engañoso como todos los animales débiles.»

»*Libro IV.—Variedad de especies en el género currutaco.*

»*Libro V.—De los Pirracas.*—Dice que es el Currutaco bastardo ó de una clase menos noble. Este libro tiene mucha sal.

»*Libro VI.—De las Madamitas del nuevo cuño.*—Manifiesta que son, respecto del Currutaco, lo que la mujer respecto del hombre.

»*Libro VII y último —De los Señoritos de ciento en boca* Cien de ellos hacen la octava parte de un Pirracas y la decimasexta parte de un Currutaco: se necesitan, pues, ochocientos Señoritos de ciento en boca para hacer un Pirracas completo, y mil seiscientos para hacer un Currutaco.

»*Recapitulación.* — «Mucho hemos dicho: mucho más nos queda que decir. Pero acordaos que éste es un ensayo. Pasemos á la ciencia currutaca.»

»*Elementos ó primeras nociones de la Ciencia Currutáquica.—Introducción.*

«¡Ah, qué reflexión tan filosófica y profunda se me ocurre para dar principio á mis lecciones currutacas! Leedla y meditadla. La línea extensiva de la ciencia se pierde en los cabos del infinito.

»¡Quién podrá hallar su exacta dirección, descubrir el punto donde acaba la cadena de los conocimientos! La imaginación se pierde. ¿Qué es lo que se sabe en comparación de lo que se ignora?... La empresa es grande, los medios para lograrla pequeños. La ciencia infinita; finitos, limitados, ceñidos los medios de alcanzarla. La vida es corta, las fuerzas del entendimiento débiles, los sentidos torpes, groseros, siempre sujetos al error. ¡Cuán bien venía aquí la sentencia con que Hipócrates (creo) comienza sus aforismos: *ars longa vita brevis!* Pero yo no quiero hacer citas comunes ni quiero á los Médicos más que para mi última enfermedad». .

»*Ciencia currutacaria.—Aparato — Definición primera.* «Llamamos ciencia currutacaria la que enseña á vestir, andar, bailar, cantar, hablar, pensar y hacer al uso del dia, ó lo que es lo mismo, á la moda.»

»*Axioma primero.*—«El que profesa esta ciencia se llama Currutaco.—*Escolio.*—Se divide esta ciencia en otras tantas cuantos son los objetos á que se dirige. Cada una tiene nombres propios: la Ciencia del Tocador, del Espejo; la Ciencia Umbelaria ó del Sombrero.»

»*Ciencia ó lección primera.—El Tocador* — «Este método matemático me incomoda ya desde el principio. Es necesario por ir al uso del dia, por la precisión y certidumbre que da á las cosas El que forme el curso completo debe seguirlo constantemente, y allá se arregle como pueda; pero yo, que sólo doy nociones, puedo emplearlo y dejarlo según, como y cuando me acomode. No hay que criticarme Un filósofo currutaco es superior á las críticas comunes. Inventa, descubre, delira, trastorna, confunde con libertad; es seguido, aplaudido é imitado. Se rie de los frios y exactos autores de críticas. En un mismo renglón podéis notar muy bien una variedad de método, una contrariedad de ideas. Tanto mejor: esto es escribir á lo currutaco. Es una carga pesada y fastidiosa el no contradecirse nunca, el seguir constantemente el mismo camino. Nuestras pasiones, nuestros humores, nuestros gustos, nuestras inclinaciones ¿no se varían y contradicen á cada instante? Pues ¿por qué no sucederá lo mismo á nuestros discursos y á nuestras producciones? La inconsecuencia es una de las cualidades características del currutaco. Hágaseme ver un autor, hombre ó currutaco que no se contradiga.»

»Se notará que no habla una palabra del Tocador.

»*Definición primera. — Escolio. — Problema primero.—Señalar las partes constitutivas, integrantes y necesarias á un Tocador.— Resolución — Problema segundo.—Construir la máquina calzonaria ó para montar, esto es, ponerse los calzones.—Demostración y modo de usar dicha máquina.* —«Es necesario para ponerse los calzones estrechos que estén sin forro, sin costura y sin pretina, y han de ser dos dedos más estrechos que el muslo; si no no valen...»

»*Escolio: Problema tercero. Hacer unas patillas barbudas y señalar sus exactas dimensiones —Resolución.— Escolio: Problema cuarto. Señalar la figura exacta del corte del pelo.—Resolución. — Observación. — Problema quinto. Señalar y fijar el uso del Tocador.—Resolución.*

»*Lección segunda. —El Espejo.— Definición primera.—Corolario.—Escolio.— Axioma primero.—Ejemplo. —Axioma segundo.—Axioma tercero. —Problema 1.° Construir una sala propia para las lecciones del Espejo. —Resolución.— Demostración.—Problema 2.° Señalar la postura que corresponde al Currutaco estando parado. —Problema 3.° Ejecutarlo con gracia. — Resolución. — Corolario. — Escolio.—Problema 4.° Tomar un polvo con gracia.—Resolución.—Demostración.—Problema 5.° Señalar las posturas y modos de sentarse con gracia.—Problema 6.° y último. Gesto llamado zorongo* (1).—*Escolio.*

»*Lección tercera —Ciencia Umbela-*

(1) «Su explicación, con el de todos los correspondientes á las Señoritas de nuevo cuño, debe verse en la obra de *Madama Chispa:* aquí solo se da una ligera idea.»

ria.—Definición primera.—Escolio.—Problema 1.° Señalar el modo de ponerse el sombrero á la rigurosa moda currutaca.—Resolución.—Problema 2.° Hacer una cortesía currutaca.—Resolución.

»*Lección cuarta.—Arte de andar ó ciencia incedaria.—Nuevo método* (1).

»*Lección quinta.*—«No hablo del arte de bailar, de cantar, de pensar, de hablar á lo Currutaco, porque estas materias *son muy profundas*». Sin embargo, trata de ellas.

»*Suplemento:* Contiene una revelación de lo sucedido ó tratado en una Junta de Currutacos, que fueron las reglas que deben observar las gentes currutacas.—*Calidades para ser Currutaco.—De las varias clases de Currutacos.*

»*Clase I. Currutacos de la quinta esencia ó de punto de azúcar.—Clase II. Currutacos milflores.—Clase III. Currutacos cualquiera.—Clase IV. Currutacos efímeros.—Clase V. Currutacos intrusos ó pegadizos.—Literatura currutaca.—Nuevas Ordenanzas para los bailes de contradanza, compuestas por el abate Muchitango, Secretario de la Academia Currutaca.*

»Después de leído este opusculito, ¿quién tiene duda en atribuírselo al autor de la *Crotalogía?*

Fernández de Scalante (Antonio)

«Maestro de música» *(sic)*.

Le había entregado al mercader de Madrid Antonio Mañany desde 25 de Junio de 1625 hasta 17 de Dicbre. de 1626, 9506 reales que este le había ido devolviendo poco á poco, quedándole á deber un resto de 4132 en ocasión del mercader declararse en quiebra y firmarle Carta de obligación de pago con fecha 24 Enero de 1627, ante el Escribano Bernardo de Santiago Villota. El deudor declara que en su débito entraba un perrito de oro de peso de dos onzas y media con 70 diamantes pequeños, que era propiedad del dicho Fernandez de Escalante, valuado en 700 reales.

Fernández del Rubio (Ambrosio)

Seudónimo. Publicó:

A la vida y muerte de María Ladvenant—Ecloga (sic) *ó diálogo pastoril entre Mopso y Coridon. Su autor Don..... La Scena es en una Cabaña á las inmediaciones de Madrid*.—Madrid. Por J. I. 1767. Se hallará en la lib. de Fran.co Fernández. En 4.° de 16 págs.

Es uno de tantos desahogos poéticos destinados á llorar el prematuro fin de la farsanta Ladvenant.

Fernández y Bordas (Antonio) A. C.

Nació en Orense el año 1870.

El año 1880 ingresó en el Conservatorio estudiando el violín con Don Jesús de Monasterio y en los concursos del año 1883 obtuvo el primer premio.

Fernando (Juan)

En la Dedicatoria y aprobaciones de la *Escuela Música* de Fr Pablo Nassarre (Vid. *Primera Parte*) se hace la historia de autores ciegos que el mundo «venera en obras grandes» y entre otros «del poeta, lógico, filósofo y *músico tan excelente*, Juan Fernando, hijo de padre español, de patria flamenco, no solo en todo género de instrumento, si compositor admirable, tanto que arrebataba con métricas consonancias los ánimos de cuantos le oían, como dice Beyerlinck (tomo I. *Theatr. vit. hum verb.* Alacritas, *fol.* 189, vol. 1.ª) etc.»

Fernando I

En la Bib. de la Universidad de Santiago de Galicia se conserva el *Diurno* del *Rey Fernando I* que contiene el *Liber Psalmorum David*. Data del siglo XI. Los fols. miden 29½×18½ centímetros. Después del Calendario siguen los salmos y algunos nocturnos y responsorios, éstos con música. En uno de los fols. del manuscrito entre los nocturnos y los responsorios se halla el nombre del que ilustró el Ms.

Era millena novies
Dena quoque terna
Petrus erat Scriptor
Frictosus deniq. pictor.

Fernán Sanchez Vid **Sanchez (Fernán)**

Ferrán (Eusebio) A. C.

Pianista compositor y maestro de música de la Escuela de ciegos y sordo-mudos de Barcelona.

(1) «El autor deja ya el método geometrico, que le parece fastidioso.»

En 1876 publicó un *Album de piezas para piano*, con el título *El Pentágrama* y entre otras composiciones escribió la música de la zarzuela en 3 actos, *Yo inocente en paz vivia*.

Ferrán (Luis)

Llamado Vila por haber sido sobrino del célebre Alberto Vila de quien se habla en el *Llibre de algunes coses assenyalades*, Vid. *Vila (Alberto)*

Ferrandez (Alfonso)

«Recibió Alfonso Ferrández, cantor .... racionero, que ovo de auer de su oficio de mostrar á los moços el canto de órgano, del tercio primero que se cumplió en fin de abril, desde año de 1418 años, 333 mrs e dos tercios otorgo que los rrecibió de Alfonso Martinez en 6 dias de Junio deste dicho año, ante mi etc. *Vid Lib. de gastos del Arch. que fué de la O. y Fáb. de la Cat. de Toledo.*

Ferrandeiro Vid. **Ferrandiere (Fernando)**

Ferrandiere (Fernando) Vid **Ferandiere**

Ferandiere (Fernando)

Zamorano, al parecer, llamado por algunos Ferrandiere y Ferrandeiro. Publicó varios tratadillos y compuso algunas tonadillas.

Entre los primeros figuran los siguientes:

1) *Prontuario músico, ó Arte de tocar el Violin, Málaga*..... 1775

No conozco esta obra La menciona el mismo Ferandiere en el Prólogo á su *Arte de tocar la Guitarra* (segunda edición de 1816 que tengo á la vista) «como obra que agradecerian los amadores de la Música». Remítese el autor en el citado Prólogo á las obras de Música (para guitarra sin duda), que escribió en Cádiz y en Madrid en el espacio de 10 años.

2) *Prontuario Músico para el instrumentista de Violin y Canto*..... Málaga....., 1791.

Forma un pequeño en 4.° con música grabada en madera.

3) *Obra instrumental, titulada el Ensayo de la naturaleza, explicada en tres cuartetos de guitarra, violin, flauta, y fagot: el primer cuarteto imita desde que amanece hasta mediodia; el segundo imita desde el medio dia hasta al anochecer; y el tercero imita todo el peso fúnebre de la noche.*

Con este título singular anunciabase el día 6 de Septiembre del año 1799 el indicado *Ensayo de la naturaleza*.

4) *Arte de tocar la guitarra española por Música, compuesto y ordenado por D.*.... Madrid, en la imprenta de Aznar, 1799, en 4.° de 12 páginas con 17 láminas.

Estas son las noticias de referencia que tengo de la *primera edición*. Además de otras curiosidades, se inserta un diálogo entre maestro y discípulo sobre las excelencias de la composición.

Tengo á la vista la 2.ª edición del librejo de Ferandiere. Léese en la portada:

5) *Arte de tocar la guitarra española por Música, compuesta y ordenado por D.... profesor de Música en esta Corte. Segunda edición* — Con licencia En Madrid, imprenta de la viuda de Aznar, 1816. En 4.° de VIII-30 págs., 2 más de anuncios y 17 láminas grabadas de Música.

Después de la portada sigue un *Plan ó Extracto de este libro*, y luego una *Satisfacción al corto volumen*. Ferandiere pretende hablar no como matemático ni filósofo, sino puramente como músico y de este modo ahorra engolfar al lector en pasages de la sagrada historia, en citas de Santos Padres con su latín al canto y le hace gracia de nombres de autores, de cuentos, versos laudatorios, etc., etc.

En el prólogo *Al Lector* dice que no solicita otro interés que facilitar á los amadores de la guitarra española el modo de tocarla: espera agradecerán este beneficio, «del mismo modo que agradecieron el *Prontuario Músico, ó Arte de tocar el violin*, que imprimí en Málaga el año de 1775».

No desea solo que haya acompañadores de *fandangos*, *jotas*, *boleras*, *arias* y *tonadillas*, sino tocadores que hagan *cantar* el instrumento, «y que el resto de los demás instrumentos le hagan la sinfonía mientras éste se dispone para hacer un paso de *campanelas*, un paso cantante expresivo, un paso de carreras tan dilatado que llegan á unirse los dedos de la mano izquierda con los de la derecha». Remítese á *las obras de Música que escribió en Cádiz y en Madrid en el espacio de diez años, donde se verá todo lo dicho y aún más.* (1)

(1) He indicado algunas. ¿Hay algunas más?

Para que sea menos molesto á los discípulos el estudiar las lecciones de su *Arte*, dispone que en la 2.ª lección figure una *alemanda*, en la 3.ª un *minué*, en la 4.ª un *rondo*, en la 5.ª una *contradanza de los currutacos*, en la 6.ª un *laberinto armónico*, en la 7.ª una *graciosa polaca* y en la 8.ª unas *boleras* cantadas con acompañamiento de guitarra.

La guitarra de seis órdenes de Ferandiere montábase con once cuerdas, un bordon *sextillo* (una octava más alto) en el grave «quedando sola ó sin doblar la *prima*».

Aconseja aprender por el solfeo francés (sin mudanzas) porque de este modo todas las cuerdas tendrán su nombre fijo.

Explica las posturas, la formación de los tonos, los valores, etc. y una por una las lecciones de su *Arte* contenidas en las láminas.

«Sin sentir,—según dice,—se ve en la precisión de tratar de la composición, *porque alguno no diga que se metió en lo que no entendia*. No hizo aprecio de tocar el violín, ni menos la guitarra *pero si de su pluma*, «que á voces están diciendo mis obras que aprendí la composición por principios» (siendo colegial en el colegio de Zamora).

Escribe un *Diálogo entre Maestro y Discípulo* y explica qué es contrapunto, cuáles son las especies consonantes y disonantes etc. En la página 28 acaba el diálogo y *pasa á concluir* su libro, prometiendo *que puede ser que en otra ocasión escriba un arte de composición*.

En cuanto á tonadillas conozco las siguientes:

A SOLO

1) *La consulta*. La cantó *la Mayora*, dice la parte de apuntar.
2) *La nueva jardinera*, para *la Rafaela*.

A DUO

3) *El cortesano y la paya*.
4) *Los majos operantes*.

A TRES

5) *Los españoles viajantes*, segunda parte. La cantaron: la Polonia (Rochel), Soriano (Miguel) y Tadeo (Palomino). Tiene dos *cantiñas* muy lindas.
6) *La viuda engañada*.

GENERALES

7) *Los avaros*.

En el Arch. de la Cat. de Málaga se conserva un legajo de 3 *Villancicos de Concepción*, compuestos por Fernando *Fernandiere* (sic.)

Ferráz (.. ..)

En el Arch. de la Cat. de Segorbe se hallan algunas obras de un autor de este apellido.

Ferré (José)

Natural de Reus, autor de la zarzuela titulada *Lo mistaire*, que puso en música el maestro Vidal, del sainete muy popular *Saldoni y la Margarida* y del curioso *Llibre de festejá*. Fué simple albañil cuya natural disposición le dió celebridad entre el vulgo. Preciábase tambien de compositor y sin más instrumento que un guitarrillo componia música coral de baile, que interpretaba una sociedad creada por él.

Ferreira (Cosme Baena)

Mozo ó infante de la Cat. de Evora su patria y después Maestro de la Cat. de Coimbra y Prior de S. Juan de Almedina de la misma ciudad.

Fué profesor y compositor de mérito, segun Vasconcellos.

Compuso:

1) *Enchiridion Missarum et Vesperarum*.
2) *Officium Hebdomadæ Sanctæ*.
3) *Responsorios do Officio de Defuntos*, á 4 voces. Ms.

Ferreira (Luisa)

Conocida por la *Todi*, segun Soriano Fuertes *(Hist. de la Mús.*, tomo IV pag. 221) «cuyo nombre tomó de su maestro Francisco Todi. Vasconcellos *(Os Mús. Portuguezes*, la llama *Luisa Rosa de Aguiar Todi* y dice que casó dos veces, la primera con Francisco Xavier Todi, violinista distinguido. No se conoce el nombre del segundo marido.

Ferreira (Manuel)

Músico, guitarrista, como se decía entonces, de los teatros de Madrid, que figura primeramente en las listas del año 1737 de las compañías de Manuel Muñoz y José Parra, y después en las de Ribera y Martinez.

Los últimos *músicos* ó guitarristas de las compañías fueron Manuel Ferreira en la de Ribera y Antonio

Guerrero en la de Martinez. Desempeñaron el cargo muchos años hasta que en 1776 murió Guerrero y pasó Ferreira á la compañía de Martinez. En el lugar que dejó entró el famoso tonadillero D. Blas Laserna con el simple dictado de *músico*, como Ferreira. Aunque en 1778 entró D. Pablo Esteve y Grimau en la compañía de Martínez como compositor no por eso cesó Ferreira, quien prosiguió en su antiguo punto, hasta que fué jubilado en 1780: y ni aun entonces su plaza fué amortizada porque se nombró para ella á Francisco Mendez, músico antiguo, y siempre conservando á Esteve.

En un curioso memorial de Esteve en el cual pide que se le agregue á él la plaza aludida de *músico*, añade ser justo «por no estar el actual impuesto en el gusto de la música del *sistema del día* y tener más edad que el que se había jubilado en la otra compañía,» es decir, Manuel Ferreira. Figura al lado de los principales y primeros compositores de tonadillas, el italiano Coradini, D. José de Nebra, D. Antonio Guerrero y D. Luis Misón.

Constan los nombres de Ferreira y Guerrero como *músicos principales* en la Escritura de Concordia llamada Monte Pío. El documento está fechado en Madrid en 20 de Mayo de 1775.

En un memorial de 6 de Enero del mismo año pide Ferreira «guitarrista de la compañía» cierta ayuda de costa que le fué negada por los dos comisarios de teatros D. Manuel Pinedo y Don Pedro José de Noriega.

Ferreira no alcanzó la época del desarrollo de la tonadilla y no conozco ninguna composición suya de este género ni ningún *cuatro* ó *princesa* como solían llamarse también. En cambio conozco y se conserva bastante música de *Sainetes*, *Fin de Fiesta*, *Dramas y Comedias* compuesta para el servicio de ambos teatros. He aquí la lista.

MÚSICA DE SAINETES Y FIN DE FIESTA

1) *El Desprecio vengado.*
2) *El Tribunal de la poesía dramática.*

MÚSICA DE DRAMAS Y COMEDIAS

3) *Acaso y el error* (El).
4) *Afectos de odio y amor.*
5) *Amado y Aborrecido,* (comedia).
6) *Amante mudo* (El) id.
7) *Amantes de Teruel* (Los) escena trágico-lírica La letra es del famoso Comellas.
8) *Amar después de la muerte ó Tusani.*
9) *Antonio García,* (comedia).
10) *Armas de la hermosura* (Las) id.
11) *Aventuras de Tequeli y amazona de Mogatz* (Las) id.
12) *Blasón de los Guzmanes* (El) id.
13) *Ciro reconocido.*
14) *Cuentas del Gran Capitan* (Las).
15) *Dama presidente* (La).
16) *Desden con el desden* (El).
17) *Dido abandonada.*
18) *Duelo contra su dama* (El), comedia.
19) *Esclavo en grillos de oro.*
20) *Estados mudan costumbres.*
21) *Fineza contra fineza.*
22) *Hasta el fin nadie es dichoso.*
23) *Inclinación Española* (La).
24) *Juan labrador.*
25) *Judía de Toledo* (La).
26) *Más valiente guerrera* (La).
27) *Mejor es lo mejor* (Lo).
28) *Mujer de Peribañez* (La).
29) *Picarillo en España* (El).
30) *Primero en la honra* (El)
31) *Príncipe prodigioso* (El).
32) *Querer sabiendo querer.*
33) *Sacrificio de Ifigenia* (El).
34) *Secreto á voces.*
35) *Segundo Scipión.*
36) *Si una vez llega á querer, la mas firme es la mujer.*
37) *Siroe.*
38) *Tambien da amor libertad.*
39) *Tres afectos de amor.*

Ferreira Adao (Vicente)

Perteneció á la Cap. Real de Don José y de Doña Maria I, en cuya Cap. desempeñaba la parte de Clarín. Con el título de Clarín de la Casa Real firma un Soneto dedicado á Francisco Ignacio Solano, leido en celebración del Discurso ó Disertación pronunciado por el referido teórico portugués en 2 de Noviembre de 1779.

Ferreira da Costa (Rodrigo)

Caballero de la Orden de Cristo, Bachiller en Derecho y Matemáticas y Socio de la Academia real de Ciencias, de Lisboa. Falleció en 1834 ó 1837.

Es autor del libro titulado:

Principios de musica ou Exposiçao methodica das doutrinas da sua composiçao e execuçao Lisboa, 1820-1824, dos vols en 4.°

Orden del primer volumen:

Titulo—Ordem para a impressao—Erratas—Privilegio — Prologo — Explicaçao dos signaes usados na obra

Consta de XVI-181 págs. y 5 láminas.

Orden del segundo volumen:

Titulo — Erratas — Advertencia. Consta de IV-281 págs. y 10 láminas.

El autor prometió una tercera parte que no se publicó.

La obra, según Vasconcellos, es en gran parte una reproducción de las ideas de la *Encyclopédie Méthodique* de Ginguené y Framery, continuada por el abate Feyton.

Ferreira Veiga, Vizconde de Arneiro (José Augusto) A. C.

Hijo de padre portugués y de madre sueca nació en Macao (China) el 22 de Noviembre de 1838. Estudió harmonia, contrapunto y piano con los profesores Botelho, profesor de orquesta, Schira, director de orquesta y Soares, maestro de capilla del antiguo Seminario patriarcal, establecidos á la sazón en Lisboa.

Ensayóse en la composición produciendo infinidad de piezas sinfónicas, entreactos, romanzas, duos, la música de la comedia *A questao do Oriente*, una Misa en sol mayor y otras composiciones de género religioso. En Marzo de 1866 hizo representar en el Teatro de San Carlos un baile fantástico en 1 acto y 3 cuadros, titulado *Ginn* y en 1871 compuso un gran *Te Deum* ejecutado en la Iglesia de San Pablo de Lisboa. Ejecutada más tarde en París dicha producción su autor la tituló *sinfonía-cantata*.

Pertenecen al mismo autor las composiciones siguientes:

Scherzo en mi bemol.
Polonesa de concierto.
Colección de piezas características, titulada, *Refrains du Printemps.*
Elisire di giovinezza, opera semi-seria, representada en 1876 en el teatro de San Carlos.

Establecido durante una temporada en Barcelona, los editores Guardia y Ayné publicaron algunas obras de piano y piano y canto de su composición.

Ferreñac (Ramón)

Procedente de Huesca, fué nombrado organista de la Cap. del Pilar de Zaragoza el 15 de Diciembre de 1785. Fué uno de los más esclarecidos de su tiempo y sus obras orgánicas son buscadas por su profundo saber técnico y belleza de factura.

El sabio maestro francés Jaime Hipólito Arístides Farrenc anunció en su notable colección *Le Tresor des pianistes* (1) la publicación de algunas obras de Ferreñac, pero desgraciadamente la publicación de dichas obras quedó en proyecto.

En el *Curso completo de composición* que escribieron los maestros Aranaz y Olivares, se habla de un manuscrito de Ferreñac titulado, *Llave de la modulación extraña* y según aquellos autores, Ferreñac explica «el modo de hallar con brevedad todos los términos de la Escala por la *séptima diminuta*, formándola en varios signos».

Yo he visto ha muchos años un cuaderno de ejercicios impresos en litografía suscriptos por el sabio organista.

Ferrer (Fray Antonio)

Fraile agregado en 1481 á la corte de Fernando I de Nápoles como constructor de *certi istromenti da sonar* Vid. Vander Straeten *La Musique aux Pays-Bas*, tomo IV, pág. 31.

Ferrer (Enrique)

Pertenecen á este autor las siguientes composiciones editadas por el Sr. Zozaya, de Madrid:

1) *Motete á Santa Teresa*, á solo de tenor y duo con acompañamiento de órgano.
2) *¡Viva España!* paso doble para banda.
3) *Zangá, zangá*, tango sevillano para piano.

Ferrer (Eusebio)

Natural de Reus. En Noviembre de 1869 compuso en Barcelona una marcha titulada *El 29 de Septiembre* y un tango *La revalenta arábiga*.

Ferrer (Fray Francisco)

Fraile del convento de la Merced de Valencia «insigne músico y muy conocido por su mucha destreza y habilidad, al son de una Arpa con voz muy dulce y agradable cantó:

(1) Colección escogida de obras de todos los paises y de todas las épocas, desde el siglo XVI á mediados del presente, terminada por su viuda Madama Juana Luisa Farrenc.

Para bien del cristianismo
aparece esta doncella
dentro el monte que mirais
que es el Puche de Valencia.

Doce versos más que concluyen con este estribillo:

Mira bien lo que debes
Valencia noble,
á María, Dionisio,
Nolasco y Jorge.

Esto pasó el 10 de Octubre de 1638. (Vide *Orti, siglo quarto...*, fol 95).

Ferrer (Guillermo)

Actuaba de Director de orquesta del teatro llamado de los Caños del Peral durante la temporada 1788-1789, y en la serie de ocho conciertos que se dieron el año 1790 por resolución de Floridablanca en el teatro del Príncipe se tocó «una *Sinfonía* del maestro Guillermo Ferrer.» Esto es lo único que se sabe de este autor á quien pertenecen las tonadillas siguientes, que aquí se señalan por primera vez:

A solo

1) *Ay, corazón mio!*
2) *La prendera y el choricero.*
3) *El remedo del gato* (1)
4) *Madrid de toda mi vida,* fué escrita para la presentación de la famosa actriz de cantado, Felipa Laborda.

A duo

5) *El petimetre inclusero y la petimetra burlada.*

Generales

6) *La Dama Abate.* Fué escrita también para la Felipa Laborda.

Ferrer (Fray Jaime)

Nació en Cervera del Maestre (Castellón de la Plana), el 10 de Agosto de 1762 siendo bautizado al siguiente día con los nombres de Jaime, Joaquín, Andrés, Tiburcio. Profesó el hábito de monge gerónimo escurialense en 20 de Febrero de 1780 donde murió en 21 de Agosto de 1824.

Fué propuesto á la comunidad escurialense como organista, sin embargo de estar muy á los principios de la gramática: «el maestro de capilla de la comunidad alabando su buen manejo en el órgano y las bien fundadas esperanzas que se advertian de que en breve se impondría en la composición y acompañamiento en que estaba algo atrasado, la comunidad pasó á votar y fué admitido en 15 de Octubre de 1779.»

Fué gran músico organista (dicen los registros é informaciones del Escorial) y murió á los 36 años que ejercía el oficio de Maestro de la Capilla. Dejó en el Arch. 189 manuscritos.

Ferrer (José)

Nació en la Villa de la Cañada de Benatanduz (Zaragoza), siendo bautizado en 8 de Septiembre de 1682. Estuvo empleado como músico en la Cat de Toledo y antes en la de Valencia. En 24 de Mayo de 1720 fué admitido músico de la Cat de Toledo y murió á 12 de Diciembre de 1752.

Publicó la importantísima siguiente obra:

Escudo político | de la entrada | del Miserere nobis | , de la Missa Scala Aretina | , que compuso | el Licenciado Don Francisco | Valls, maestro de Capilla de la Santa Iglesia | de Barcelona | . Y le ofrece al publico | el Licenciado Don Josep Ferrer | , Presbytero, y Musico de la Santa Iglesia de | Toledo, Primada de las Españas. | Debaxo de la proteccion | del Excelentissimo señor | D. Miguel Mascarell | , cavallero, y gran cruz | de la orden de S Juan, Comendador de Torrente, Baylio de Caspe, General de Mar y Tierra, Teniente General de los Exercitos de su Magestad, Embaxator de Malta etc.—Año 1717. Sin p. de imp. Un vol. en 4.° de 78 págs con ejemplos tipográficos de música en el texto. La impresión es, sin duda, de Toledo.

La obra de Ferrer es importantísima porque pone al corriente de todo el famoso proceso de la polémica promovida por la Misa Scala Aretina del maestro Valls.

Contiene: Dedicatoria á D. Miguel Mascarell, persona muy entendida en música, al decir de Ferrer.

Aprobación de Rvmo P. Fray Antonio Marqués, religioso de S. Francisco, Predicador Mayor del Convento de San Juan de los Reyes de Tole-

(1) En el vol. II de mi *Teatro Lírico español*, he publicado una característica canción perteneciente á esta tonadilla.

do, etc. Dice que es justificado el título de *Escudo Político*, en defensa de su maestro (Valls) y en que manifiesta el autor su mucha comprehensión de la música, su honra singular en saber ser agradecido á quien le enseñó, etc. El examinador dice de Ferrer que «le he pedido no retarde sacar á luz *otras muchas obras*, hijas de sus honrados desvelos, sin que le estanque la prensa el no tener magisterio en alguna capilla, pues es cierto le tiene en su habilidad etc.»

Licencia del Ordinario.

«Parecer del Lic Joseph San Juan, Presbytero, Maestro que fué de la Santa Iglesia Cathedral de la Ciudad de Sigüenza y al presente de la Capilla Real de las Señoras Descalzas de esta Corte (Madrid y Febrero 17 de 1717)».

Venimos en conocimiento por lo que dice el maestro San Juan que Valls fué discípulo de «el eruditísimo Ortells».

«Parecer del Lic. Don Phelipe Hernández, Maestro de Capilla, que fué en las iglesias Colegiales de Daroca y en el Santo Sepulcro de Calatayud, y al presente Capellán Titular de Su Magestad, y Músico de la Real Capilla de la Encarnación, en esta Corte de Madrid. (De la posada 23 de Febrero de 1717)».

Muéstrase el maestro Hernández hombre de espíritu liberal en materia de arte.

«Aprobación de Don Francisco Sarrio, Presbítero, Maestro de Capilla que fué en San Martín de la Ciudad de Valencia y organista actual de las Señoras Descalzas Reales de esta Corte».

Dice que tomó á su cargo vindicar la injuria imaginada en parte de las obras del Sr. D. Antonio Teodoro Ortells, «maestro..... que también lo fué de Vmd. y mío».

«Parecer del R P. Fray Lucas Negueruela, religioso de la Orden de San Francisco.... y organista mayor del convento de San Diego de Alcalá». (1)

«Parecer del Lic. D. Francisco Hernández, Presbítero, Maestro de Capilla que fué de Sigüenza y Capellán Titular que hoy es y Maestro de la Capilla Real de la Encarnación. (Madrid, Marzo 7 de 1717)». (2)

Soneto acróstico de Fray Antonio Marqués.

Otros dos sonetos de amigos del autor.

Prólogo al que leyere.

Un enigma musical y «soneto que declara las particularidades del misterioso enigma».

A continuación da comienzo el texto.

En el párrafo 5.º hace un panegírico «de las ilustres prendas que adornaron la persona del Sr. Don Antonio Theodoro Ortells» maestro del autor y en los párrafos 9.º y 10, habla de otros discípulos del maestro Ortells, el Doctor Tosca, el Doctor Félix Falcó, el conde de Villanueva y el de Faura, D. Antonio Escrivá, D. José Cardona y Pertusa y otros.

Entra en materia «expresando como la música puede privilegiarse con excepción de Regla tal vez en su composición» y procura evidenciar que no hubo error en su maestro «en la música que tiene hecha el Sr. Don Antonio Theodoro Ortells en la Lamentación del sexto tono á doze, sobre la voz *destructæ* etc.» Los impugnadores de Valls habian anatematizado lo mismo á Ortells que á otros maestros diciendo que las reglas en materia musical eran absolutas y que no se podia atentar á ellas. Ferré cree que un maestro de música no ha de ser de menor condición en su magisterio, que en el de sus poesias lo fué Virgilio: si éste en determinado caso hizo espondeo lo que debía ser dáctilo ¿porqué se censuraba esto y porque «esto lo reparan los mismos de la profesión? Dios nos dé su gracia, que es cosa de risa, que haya de tener más privilegio un maestro de poesía, que un maestro de capilla: un gentil que un católico, etc. Encierra en si la música singulares virtudes, maravillosos secretos,—continua con amplio criterio el defensor de Valls—«y para que cada día se vayan descifrando y descubriendo, *no debe estrecharse la libertad de los ingenios*, ni menos limitarlos en sus composi-

(1) Se llama discípulo del Maestro Caseda *(sic.)*

(2) Fué discípulo de Ortells.

ciones á los que la protestan solo á reglas generales, etc

Entra en la parte didáctica de la defensa de la composición debatida y presenta ejemplos en abono de la trangresión cometida á sabiendas por Valls, de los maestros Guerrero (Misa *Beata Virgine*), Paredes, Zarlino, ejemplos destinados á probar que «las pausas, aun por su naturaleza no suponen voz, si solo quando el arte necesita suponerla ó quando no lo impide algun movimiento.» Pasa despues á probar la misma regla por *ligadura* y en abono de esta regla nota una observación del maestro Paredes, «sujeto conocido en toda España por sus admirables prendas, por sus eruditos escritos, por sus utilísimas aprehenciones, etc. Glosa la doctrina de este maestro que consistia en dividir en tres partes (el efecto de) la ligadura, «son á saber, en *Total*, en *Parcial* y en *Fracta* (se entiende la que está partida» esto es «que pudiera bien entenderse de la voz que *golpea* al tiempo que liga.» En apoyo de esto presenta ejemplos de Zarzoso, maestro de Berlanga, de autor moderno, de un *cuatro* de Patiño cuya letra dice, «que es desvario» de Don Luis Vicente Gargallo y del P. Nassarre. Ofrece nuevos ejemplos sobre el tema cuestionable de «suplir en practicados casos unas voces por otras,» uno de la Misa *O quam gloriosum est regnum*, de Tomás Luis de Victoria (*el resurrexit tertia die*), otro de la Misa á 11 con bajoncillos, segundo tono, punto bajo, del maestro D. Miguel Ambiela «que al presente lo es con notables aciertos en esta Sta Iglesia Primada:» otro de la Misa *Iste Sanctus* (*et resurrexit tertia die*), de Guerrero, etc

«Sentados los (fundamentos) que intenté probar» pasa á construir los fragmentos del maestro Valls y su venerado maestro Ortells «que son todo el assumpto al aparato de mi obra.» Propone al caso ejemplos claros, «que prueben el acierto de los fragmentos, que tocan á la composición de mi maestro Ortells y del maestro Valls.» Los ejemplos que afianzan el pasaje *destructæ* de la citada Lamentación á 12 de Ortells, son el citado de Guerrero, el de Nassarre y el de Zarzoso.

Cuando el maestro Ferrer agota las razones técnicas se acoge á las de sentido común del expresivismo de la letra, y da gusto contemplar cómo defiende sus principios de estética puramente intuitiva en los cuales manifiesta aciertos verdaderamente sorprendentes.

Terminada esta parte de su estudio, en defensa del maestro Ortells pasa á la disputada postura «del erudito maestro Don Francisco Valls en la Misa *Scala Aretina* en el *Miserere nobis* del *Gloria* Apoya la transgresión «por la fuerza que tiene una parte pausa en el dar del compás» con una segunda prueba con ejemplo de Bailon (*Lætatus sum*), una tercera con autoridad de Zarzoso, y la cuarta con otra prueba de Nassarre, etc

Es curiosa la teoría de los tiempos fuertes y débiles, que llamariamos hoy (todo lo que se debatia fincaba sobre este punto mal comprendido por los tratadistas y maestros del siglo pasado). Compara las «mensuras del tiempo con el reloj cuya división de horas en proporciones tiene, sin embargo sus partes principales: la primera parte desde una á dos, es aquel punto en que da la una: entre ésta y las dos, está la media, tambien parte principal por ser mas conocida y contener en sí otras partes menores y es la última al dar la hora siguiente.» La comparación, como no dejará de notar el lector, es tan ingeniosa como exacta. Saca partido de ella y afirma con nuevos brios que «el arte aprueba en todas las partes del compás el uso de las especies asi consonantes como disonantes en diversos modos fuera del dar del compás y en él las disonantes solo por ligadura los aprueba: y aun las consonantes se miran en sus movimientos y ciertas consonancias con más rigor por ser tiempo más cierto y señalado, que los que siguen al dar del compás.»

En todo el libro procura el autor satisfacer su noble empeño ponderando las razones de las debatidas y geniales invenciones de los maestros Ortells y Valls.

Termina diciendo que «despues de ideados estos renglones, vi un defensorio á favor del maestro Valls (1),

(1) Se refiere al opúsculo publicado por el mismo Valls. Vid. este apellido.

acertadísimo é igualmente autorizado de gravísimos maestros en la facultad, en desempeño de las voces que dicho maestro tiene puestas en el *Miserere nobis* de su Misa, etc. Contentaréme como el maestro Ferrer con poner aquí sus nombres acompañados de los merecidos elogios que les tributa.

«Defensa del maestro Valls, autorizada con ejemplos de los sapientísimos maestros Galan, Hinojosa, Ortells, Bailón y muchos autores antiguos.

«Dictamen de D. Francisco Zacarias Juan maestro de capilla de la Sta. Iglesia de Cartagena, autorizado con ejemplos de los maestros Capitán Ortells y con ejemplo propio, dignísima obra de tan erudito autor.

«Parecer del maestro Don Isidro Escorihuela maestro de la Sta. iglesia de Alicante, autorizado con maravillosa teórica.

«Parecer del sapientísimo Don Francisco Hernández, maestro de capilla en la Real de la Encarnación, autorizado con dos ejemplos, uno propio, y otro del maestro Capitán.

«Parecer de su hermano D. Felipe Hernández, músico, capellán titular de dicha Real Casa, cuyos aciertos en el magisterio de esta facultad son bien notorios.

Parecer de D. Gaspar de Úbeda, maestro de la Sta. Iglesia de Sevilla, autorizado por su maestro Pacheco, discípulo de Galán.

«Parecer de D Gregorio Santiso, maestro de la Sta. Iglesia de Sevilla, autorizado con ejemplos de los maestros Bailón, Hernández y Argani.

«Parecer de D. Roque Montserrat, maestro jubilado de la Iglesia de Cartagena, autorizado con ejemplos de D. Joaquín Martínez, organista mayor de Palencia.»

«Parecer del licenciado D. Isidro Serrada maestro de capilla jubilado y organista de la Cat. de Urgel, autorizado con 21 ejemplos de Galán, Gargallo, Hinojosa, Bailón, Cavanillas, Paredes, Vado y Ardanaz.

«Parecer de D. Gabriel Zarçoso, canónigo y maestro de capilla de la Sta. Iglesia de Berlanga, etc.

«Todos estos ilustres maestros—añade Ferrer, han dado su aprobación á favor del maestro Valls, en dicha postura con razones teóricas y ejemplos prácticos y aun me persuado no *han acabado de ponderar los aciertos de dicha composición*.

Ferrer (José)

Organista de la Cat. de Pamplona. El día 4 de Julio de 1780, anunciaban los periódicos de Madrid la publicación de *seis sonatas* para forte-piano ó clavicordio, y el 23 de Febrero de 1781 la de *tres sonatas* para clave y forte-piano con acompañamiento de un violín, obra segunda, composiciones escritas por Don Joseph Ferrer.

Ferrer (Mateo)

Nació en Barcelona el 24 de Febrero de 1788. Estudió contrapunto y composición con el maestro don Francisco Queralt y órgano con el organista de la Cat. de Barcelona, D. Carlos Baguer. Al fallecimiento de éste fué nombrado Ferrer su sucesor: en 20 de Junio de 1800 contaba Ferrer 20 años. Habiéndosele impuesto la condición de ordenarse *in sacris* en el término de tres años en 1815 presentó una instancia al capítulo de la Cat. en la que decía que no tenía vocación para el sacerdocio y que atendido que la plaza de organista de aquélla no era un beneficio ni capellanía, se le relevara de ordenarse *in sacris*, como se le tenía prevenido.

Le fué concedido cuanto pedía, obteniendo más tarde, en 1830, el nombramiento de M. de Cap. de la misma Catedral.

En 1827 ocupó la plaza de director del teatro de Santa Cruz (Principal), que desempeñó por espacio de más de treinta años. Reemplazó en el cargo al maestro Carnicer que fué *embargado* para funcionar de maestro y compositor de los teatros de Madrid por orden gubernativa.

Murió Ferrer en 4 de Enero de 1864 á la edad de 76 años. Como tributo del profesorado se dedicaron á Ferrer unos funerales con la particularidad original de que la *Secuencia* de la Misa de Difuntos fué compuesta por los maestros Saldoni, Manent, Rovira, Carreras y Suñer, un trozo de *Secuencia* cada uno, y lo mismo el texto restante de la Misa en el cual colaboraron por decirlo así los maes-

tros Rius, Porcell, Samper, Carreras, Mariano, Soriano Fuertes y otros.

En el *Diario de Barcelona* se publicó en vida de Ferrer un artículo intitulado *Academia de música*, algo así como el plan de una institución que se pensaba implantar. Parece que se omitió entre varios profesores propuestos para formar el núcleo de la *Academia* el nombre del maestro Ferrer y esta omisión dió lugar á que un filarmónico enviara un remitido á dicho periódico, manifestando que consideraba á aquél entre los *genios de la música*. Así le consideraron no sólo el anónimo comunicante, sino maestros que han ganado cierta nombradía y aura pública, más ó menos debida á las leyendas que sobre los méritos de ciertas individualidades artísticas, literarias ó científicas se forjan en nuestro país. Lo que pudo ser y fué realmente Ferrer en aquellos tiempos de decadencia absoluta de la música religiosa, de la especial orgánica y de la teatral italiana sostenida ésta por los débiles hombros de los Mercadante, los Morlacchi, el mismo Rossini y otros Dioses menores del Olimpo de la antigua ópera de Cimarosa venida muy á menos, el lector podrá juzgarlo por los mismos elogios que del *genio de la música* escribieron los biógrafos de su tiempo. Oigase al buen Saldoni: «Como organista no le hemos conocido superior .. así en el género fugado (¡!) como en el libre (rossiniano puro) y lo propio decimos de la manera ó estilo con que versificaba sobre los salmos y el canto llano» ¡manera despachada que consistía en adaptar sobre el canto llano del salmo que ordinariamente se confiaba al bajo, todas las nonadas musicales de la ópera italiana que pasaban del teatro á la iglesia sin protesta de nadie ni siquiera en nombre de la antigua cultura musical española, aunque á decir verdad ¿qué cultura musical podía invocarse cuando nadie la tenía y nadie bebía en otras fuentes de inspiración y aficiones musicales que en las de la ópera italiana, el molde en el cual se vaciaban con inspiración de segunda mano la Misa, el motete, la salmodia orgánica, todo? Acababan de representarse, haciendo furor, pongo por caso *I Baccanali di Roma* de Generali, *Giulietta e Romeo* de Vaccaj, la *Caritea* de Mercadante ó el *Tibaldo e Isolina* de Morlacchi y á buen seguro que al cabo de una semana volvía á escuchar el pueblo en el templo lo que la semana anterior había oído en el teatro, aunque transformado en Misa de *Requiem*, de *Gloria*, pastoril ó *de aguinaldo*, según los casos. En el paroxismo de la admiración añadía Saldoni: «todo era improvisado» (lo que tocaba) «y jamás tocó nada estudiado» (y así salía ello) y exclamaba: «¡qué frescura en las ideas, cuyo ritmo (ordinariamente salpimentado de tresillos) embelesaba! ¡qué ejecución tan rapidísima! etc., etc.

El lector haga los comentarios del caso y si ha oído ó ha pasado sus ojos por alguna composición del biografiado diga si me he quedado corto en mi honrada protesta, y si merece ó no más duras frases todavía la degradación musical de aquella abominable época, antiartística por excelencia.

Ferrer (Miguel)

El nombre de este maestro aparece como autor de la música del *Austria en Jerusalen*, comedia de Don Francisco Bances Candamo. Vid. mi *Teatro Lírico anterior al siglo* XIX, vol. III.

Ferrer (Miguel) A. C.

Organista y maestro de la capilla de la Purísima Concepción, de Sabadell. Ha escrito varias composiciones para el servicio de la capilla de su cargo.

Ferrer (Pedro)

Nacló en Zaragoza, según Latassa y fué peritísimo en música.

Publicó la obra titulada:

Yntonario general para todas las yglesias de España. Corregido y en muchos lugares emendado. En el cual se han añadido los ocho tonos ó modos de Mirauete y las Prefaciones q. se cantan en la missa y el Pater noster. Con otras cosas muchas y muy necesarias para los sacerdotes q. fueron zelosos de saber cantar las cosas que incumben á su profesion: conforme á lo que dize el psalmista *Psallite sapienter*. Yntitulase general á fin

q. generalmente sin perjuyzio y afrenta y sin imitar vna diocesi a otra puedan cantar en cualquiere yglesia por el dicho intonario. Con priuilegio imperial M. D. XLVIII (1548) *(Al fin)* A honra y gloria de nuestro redemptor y sal | nador Jesu Christo y de la gloriosa y bien | auenturada virgen María madre | suya. Fue impreso el presente | Yntonario en la muy noble | y leal ciudad de Zara | goça en casa de Pedro Bermuz. Acabóse á siete días d'l mes de Mayo Año de mil y quinientos y cuarenta y ocho. —4.°, perg. let. got. Se compone de título á dos tintas, y encima el escudo de armas del Arzobispo de Zaragoza D. Hernando de Aragón; á la vuelta dedicatoria al mismo Arzobispo, en cuyo encabezamiento aparece el nombre del Autor; siguen á esta hoja, cinco más de principios, con un precioso grabado en la última plana; viene el testo en 58 hojas foliadas en núm. rom., con su bonita orla la 1.ª plana, y finaliza con el escudo del impresor; figuras y notas musicales así en los principios como en el testo.

Edición rara y desconocida de Latassa que cita otra de 1559, también en 4.°

En la Dedicatoria habla el autor de la conveniencia de dar á cada sílaba el verdadero acento que pide y á las divisiones y cláusulas de la oración la legítima cadencia que se las debe, conservando siempre la mejor armonía de la música. Pone después la tabla de lo que en el *presente Intonario* se contiene, y es como sigue:

—De los ocho tonos ó modos de canto llano que se dicen de Miravete. —De la forma que han de tener en comenzar, mediar y acabar las horas canónicas.—La aspersión del agua bendita.—Reglas para saber cómo se han de cantar las oraciones en la *Salve*, en procesiones, en preces, en los defunctos á las sepulturas, y las oraciones que se cantan en las horas del día y la diferencia que hay de unos finales á otros cuando se dicen dos oraciones ó más debajo de una conclusion. — Avisos para que se haga buena conveniencia cantando. —Reglas para conocer los puntos que comunmente se hallan en canto llano, y para saber cómo se ha de poner la letra en ellos —Para conocer depresto todos los *introitos*, *kiries*, *responsos* y *antifonas*.—*Introitos de Misas* en los ocho tonos con los versos y *Glorias*.—Instrucción para cantar los *kiries* y los *kiries de primer tono* — Intonaciones de *Glorias* y reglas para cómo se ha de entonar.—Instrución para las oraciones que se cantan en *Misa*, *vísperas*, *laudes* y *tercia*.— Cómo se ha de acabar cuando se cantan dos ó más oraciones debajo de una conclusión. — Instrución para cantar la *epístola*, para saber qué cosa es interrogante y *colum majus*, *colum minus*, *virgula diástole* y *coma*, y una epistola expresada para imitación por punto.—Todos los títulos de las epístolas ó la mayor parte de ellas. Reglas para los nombres monosílabos.—Para saber cómo se ha de tomar y acabar los interrogantes en fin de oración prolija y en fin de oración breve —Cómo se ha de tomar y concluir cuando acaba en dicción de una sílaba y cuando acaba en dicción que tiene el acento en la última sílaba.—El orden que se ha de tener en cantar las oraciones incisas ó imperfectas, que son las que se señalan con *diástoles* ó *colum minus*, y cómo se ha de hacer en ellas las flexiones cuando frecuentaren muchas veces —Cuando vinieren dos oraciones incisas, el *colum minus* en cuál de ellas se hace flexión —En fin de qué oraciones se hace flexión, porque no en fin de todas parece bien.—Cómo muchas reglas de las españolas sirven para *capítulas*, *lecciones* y *profecías* — Instrución para saber cómo se ha de cantar el *Evangelio:* en la cual se declara qué cosa es pausa y en qué sílabas se ha de hacer.—Cómo se cantan los interrogantes en el Evangelio.—Cómo los nombres monosílabos y los que tienen el acento en la última sílaba se cantan diferentes de la epístola.—Cómo se han de cantar las dicciones señaladas con *diástoles*, *colum minus* ó *virgulas* — El Evangelio *por punto* para que, conforme aquél, sepan cantar los otros.— —Instrución para intonar el *Credo*, y reglas para cada intonación: y un *Credo moderno* puntado *ad longum*.— Las prefaciones que se cantan en la *Missa* y *Pater noster*.—Conclusiones de *Missas* de todos los ocho tonos, y reglas para saber á qué punto han

de intonar el *Ite missa est*, *Benedicamus Domino*, *Requiescant in pace*, *Flectamus genua*, *Humiliate capita vestra Deo*.—Instrución para saber intonar los *Psalmos* y *cánticos* de todos los ocho tonos, y para conoscer las *anthíponas* de cada tono.—*Psalmo*, *cántico* y *gloria* de cada tono.—*Instrución para cantar las capítulas*, y la diferencia que hay de unos *finales* á otros.—Instrución muy provechosa para que sepan intonar por el breviario todos los himnos conforme á las reglas que para ello se dan.—Responsos breves para *infra annum secundum tempus*.—Responsos de *defunctos*.—*Jube domne benedicere* por punto.—Liciones para *infra annum*, y para la *Semana Santa* y de los *defunctos* y *prophecías*.—La *Salve* puntada en canto llano.

Fin de la tabla».

Ferrer (Pedro)

Arpista de la Cat. de Toledo por los años 1670 y 1671.

Ferrer (Fray Plácido)

Nacido en Barcelona, estudió música en Montserrat donde tomó el hábito de monje en 1642. Falleció en 1645.

Ferrer (Vicente)

En la lista de los *Officiales de la casa de la Reina Cathólica Doña Isabel*, del año 1498, figura el apellido de Vicente Ferrer entre los «tañedores de las cañas» Rodrigo Donayre y Cristóbal Danijan.

Ferrer (Vicente)

Fabricante de pianos fallecido en Madrid el día 17 de Febrero de 1856. Nacido en Alicante el día 4 de Octubre de 1804, quedó huérfano en los primeros dias de la vida, y se crió y educó al cuidado de una tia. A la edad de nueve años se dedicó á la fabricación de pianos en casa de un constructor establecido en dicha ciudad, y cuando adquirió alguna práctica se trasladó á Madrid. Al cabo de pocos años estableció una modesta fábrica y notando la aceptación que tenian en aquella época en Madrid los pianos de mesa Collard y Collard logró imitarlos con rara perfección, siendo recompensado con medalla de plata en la Exposición de objetos de la industria española de 1845.

A poco de esto marchó á Francia é Inglaterra, visitó sus fábricas y supo introducirse como simple obrero en las de Pleyel y Erard, de París.

Desde el año 1850 montó sus talleres en la corte, en la misma forma que había observado los de Francia. Produjo buenos instrumentos de mesa, obteniendo mucha popularidad los que él llamaba *piccolos* ó pianinos de estudio.

Ferrer (P. Fray Vicente)

Natural de Barcelona. Estudió música en Montserrat, donde tomó el hábito. Falleció en 1632.

Ferrer y Esteve (José) A. C.

Distinguido profesor de guitarra establecido en Gerona oriundo de Torroella de Montgrí, población de la misma provincia, patria de otros dos guitarristas notables Don José Hugas, D. José Costa y Hugas, y del celebradísimo monje benedictino de Montserrat, el maestro Fray Anselmo Viola.

Ferrer y Miralles (Antonio)

Nació en Santa Coloma de Queralt (Gerona). Estudió la carrera eclesiástica y en 1870 fué ordenado de sacerdote en Roma. Se dedicó al órgano y desempeñó el cargo de organista y sochantre mientras terminaba sus estudios eclesiásticos en Berga. En 1872 fué nombrado sochantre de la parroquial de Santa Ana, de Barcelona, y estudió harmonia con el maestro Anselmo Barba.

En 1885 publicó un Tratado de canto llano, que valió á su autor el ser nombrado profesor de dicha enseñanza en el seminario Conciliar.

Posteriormente dió á luz un *Cantorale* para uso de todas las iglesias.

Murió en Barcelona el año 1895.

Ferrer y Rodrigo (Domingo)

Nació en Barcelona el año 1842. Estudió piano con los Sres. Blach y Biscarri y la harmonía y composición con los maestros Balart y Rovira.

Ha compuesto infinidad de música de todos géneros y entre otras obras las siguientes:

1) *Tanda de valses* (1859).
2) *Salve á voces solas* (id.)
3) Música en el drama titulado *Los dramas de la taberna* (1862).
4) *La mariposa*, sinfonía (1863).
5) *Armando el pescador*, zarzuela en 2 actos (1867).

Ferrera (Manuel)

Maestro de fines del siglo XVII y principios del siguiente.

Ferreras (Fray Pedro Pascual)

Extracto y anoto (porque en verdad necesita grandes rectificaciones) la siguiente biografía del P. Ferreras, de la obra: *Biblioteca Mercedaria ó sea escritores de la celeste, real y militar orden de la Merced, Redención de Cautivos, con indicación de sus obras tanto impresas como manuscritas*, etc. etc. por el M. R. P. Fray José Antonio Garí y Suimell. Barcelona 1875.

«Ferreras (Fray Pedro Pascual)—Religioso Mercenario. Hijo de Juan y de Francisca Escarrás, nació en Badalona, villa muy cerca de Barcelona, en el año 1775, y vistió el hábito en este primer Convento de la Orden. Dios le había dotado de un talento especial y extraordinaria disposición para la música. A pesar de que al vestir el hábito no conocía nota musical, estudiando filosofía y en la convalescencia de una enfermedad empezó á escribir notas en un papel y cantar con tanta afinación y entusiasmo, que los superiores tuvieron que prohibírselo á fin de que no descuidara el estudio de la filosofía. El organista del convento quedó sorprendido y admirado de la afinación con que solfeaba, y el acierto con que escribía sus lecciones, sin más reglas ni maestro que su númen é ingenio. Concluídos sus estudios hizo oposiciones para Lector, pero como había otros más antiguos que el, no fué agraciado, y siguió la carrera de predicador conventual en Berga; concluída esta pasó á Barcelona al lado de su íntimo amigo el distinguido organista D. Mateo Ferrer. Colocóse siempre entre los que no admiten que puedan quebrantarse las leyes severas del contrapunto, y los que quieren romper la valla dando libre curso á la imaginación, sin respetar regla alguna: sus composiciones demuestran como efectivamente, sin sujetarse demasiado al rigorismo de las reglas, se puede escribir con pureza, enriquecer la melodía sin echarla á perder, manejar la orquesta, y ser buen armonista y buen compositor. Así lo prueba su grande y última misa á toda orquesta, que compuso para cantarse el día de nuestra Santísima Madre de la Merced del año 1832, en la cual se vé por otra parte una música de grande efecto, ajustada al estilo de Rossini, de quien el P. Ferreras era un entusiastata admirador poseyendo de tan insigne maestro una copia ó ejemplar de sus mayores producciones en partitura, como son, *Otello, Elisabetta, Torbaldo y Dorliska, Barbero, Gazza ladra, Mosé, Tancredo, Guillermo Tell*, y otras óperas en las cuales había aprendido una música fácil, espontánea, afectuosa, inspiradora de suaves sentimientos y nobles afectos, (1) dejando siempre á parte los sonidos estrepitosos y lo de tambores obligados, como cosa que no venía á su intento.

«En el año 1804 se inauguró en el Convento de Barcelona la tan reputada escolanía de la Merced, que se disolvió en 1808 á causa de la guerra y al restablecerla después, el P. Ferreras fué el maestro y director, teniendo por coadjutor al P. Ignacio Combelles, mercenario, famoso profesor de flauta. En aquel cargo pudo demostrar el P. Ferreras el gran caudal de recursos musicales que encerraba su fecunda imaginación, pues con suma facilidad escribía no solo obras preciosas y de gran mérito, sino tambien los primeros rudimentos de la música adaptables á la capacidad de cada uno de los monascillos, y poseía el arte de enseñar con método sencillo y fácil. La revolución política en el año 1835 suprimiendo las Ordenes religiosas dió al traste con la benéfica y filarmónica institución de la escolanía, mas el P. Ferreras no desmayó, sino que buscando medios é ideando nuevos elementos logró reorganizarla con tan feliz éxito que algunas iglesias de Barcelona imitaron luego su pensamiento. Finalmente este hombre extraordinario (?)

(1) Y no muy apropósito, que se diga, para escribir la misa de que nos habla el cándido biógrafo.

en el arte musical, fué un religioso humilde, observante, activo y de caracter bondadoso: pasó á mejor vida en Barcelona el día 16 de Junio del año de 1849, á los setenta y cuatro de su edad.

Las obras de música religiosa que escribió, y formaron parte del repertorio propio de dicha escolanía fueron: á toda orquesta: 1.° *Tres misas*. 2.° Dos *Misas de Requiem*. 3.° Unos *Responsorios* para *Maitines de Nuestra Señora de la Merced*. 4.° Otros *Responsorios* para *Maitines de nuestro Padre San Pedro Nolasco*. 5.° Otros para *Maitines de San Ramón Nonnato* 6.° Un *Te-Deum*. 7.° Cuatro *Benedictus*. 8.° Seis *Graduales*. 9.° Un *Oratorio*. 10. Un drama sacro del *Hijo pródigo*. 11. Once *Rosarios*. 12. Diez *Motetes*.

«Con acompañamiento de órgano compuso; 13. Dos *Misas* á cuatro voces. 14. Una *Misa pastoril*. 15. Unos *Responsorios* para *Maitines de la Natividad del Señor*. 16. Una *Nona* á dos coros. 17. Veinte *Rosarios*.

«Imposible sería saberse el número de composiciones escritas por el P. Ferreras, para el uso de la escolanía pero estando aquel establecimiento suficientemente provisto de toda clase de música de autores antiguos y modernos, seguramente las dos terceras partes era producción de aquel Padre mercenario Añádase á esa multitud de composiciones, un gran número de trozos sueltos de oratorios, cantatas, imitaciones, etc., y con dificultad se concibirá que haya podido un hombre en el espacio de treinta años, producir lo que parece demasiada tarea para la vida de muchos hombres. ¿Y donde se conserva tan precioso caudal de música? Al fallecer este célebre compositor manos profanas se apoderaron de él, y gran parte se vendió casi de balde en los encantes de Barcelona (1).

Ferriol y Boxerans (Bartolomé)

Publicó:

Reglas útiles para los aficionados á danzar, provechoso divertimiento de los que gustan tocar instrumentos, y políticas advertencias á todo género de personas. Adornado con varias láminas. Dedicado á S. M. del Rey de las dos Secilias... Su autor....., único autor en este idioma de todos los differentes passos de la Danza Francesa, con su braceo correspondiente, chorografía (sic), *amable, contradanzas, etc...* Nápoles, á costa de Joseph Testore, Año de 1745, 8.°, láminas, 10 hs. prels. y 302 páginas texto.

Hay ejemplares que se dicen impresos en Capua, el mismo año y por el mismo impresor, pero son idénticos. Yo conozco otro sin portada, con la licencia de Málaga.

En el siglo XVIII el arte de la danza expererimenta en España una radical transformación; se altera, pierde su carácter y bastardea el modo de ser castizo é indígena.

Privan las danzas francesas en la corte y en los salones, y borran el recuerdo de las *Alemanas*, *Pavanas*, *Gallardas y Bran* de Inglaterra.

Una cáfila de libros portugueses y castellanos, extractados ó traducidos del francés, y debidos algunos de ellos á maestros extrangeros, sustituyen la antigua penuria doctrinal con una abundancia enfadosa y estéril. Reducíanse estos escritores (dice el Sr. Menéndez Pelayo guiado por las interesantes observaciones del Sr. Barbieri) á copiar servilmente la *Coreographie*, ó arte de escribir la danza (2), de Feuillet (1701), el *Maestro de Danzar*, de Rameau 1734, las *Cartas* de Novarre (1803), y más aún el tomo de la *Enciclopédia Metódica* concerniente á las *Artes Académicas*, donde los artículos de baile corrieron á cargo de Rameau.

Debo decir para completar esta nota que el libro contiene láminas curiosísimas: además, la música correspondiente á las distintas clases de danzas que describe; se marcan en ellas de un modo muy original los movimientos de los pies y las posiciones de las manos.

Es libro muy escaso.

La edición que se dice de Ca-

(1) No se perdió gran cosa, sea dicho con respeto del biografiado y del autor de la Biblioteca Mercedaria. Las reflexiones puestas al fin de la biografía de Ferrer (Mateo) convienen al de la presente.

(2) En este caso se hallan los tratadillos de Minguet é Irol, Cabreira, Bonem, Roxo de Flores y otros.

pua (Capoa reza el original), acusa que todas las ediciones y quizá la misma de Málaga (sin portada esta) se hicieron en Italia.

Ferro (Antonio)

Celebrado compositor portugués del siglo XVI. Nació en Portalegre y fué maestro de capilla de esta ciudad. Cítanse entre sus discípulos á Juan Gomez, Manuel Leitam de Avilez, Manuel Tavarez. Machado *(Biblioteca Lusit.* vol. II, pág. 669) le llama *grande profesor*.

Ferro (José)

Músico valenciano según consta en actas del cabildo de la Cat. de Málaga En la de 2 Abril de 1703, se consigna: «El Señor Dean dijo que el Sr. Obispo le habia comunicado como se hallaba en esta ciudad un valenciano con la habilidad de tañer *violin* y *ravel*.» En acta de 4 Julio del mismo año propone el Sr. Dean «que D. Joseph Ferro sea recibido para tañer el violón y *violin*.»

Figueiredo (Antonio Pereira de) Vid. **Pereira de Figueiredo (Antonio)**

Figueiredo (José Antonio de)

Es uno de los buenos organistas citados por Villela de Silva en sus *Observaçoes criticas*, artículo *Musica* pág. 128.

Su actividad artística comprende el período que media entre fines del siglo XVIII y principios del presente.

Figueiredo Annaya (Luis de)

Filósofo y canonista, nacido en Santarem á 11 de Diciembre de 1675 hijo de Matias de Figueiredo Torres y Elena Annaya y Sousa, familia distinguida.

A consecuencia de una negativa á ciertas justas mercedes que reclamaba retirose al Seminario de Varatojo y sin profesar partió hácia España en 1715, donde se casó y estableció. Ejerció los cargos de Abogado de los Consejos Reales y de Corregidor de Alicante, muriendo en esta ciudad el 15 de Octubre de 1720.

Citase aquí el nombre de Figueiredo como autor de un libro cuyo título lo mismo que estos datos tomo de Vasconcellos *(Os Mus. portuguezes* artículo *Figueiredo* (*Luis Botelho Froes de*), libro escrito en el estilo gongorico de la época y al parecer concebido durante la estancia de Figueiredo en el Seminario de Varatojo.

Dice la portada del libro:

Coro celeste: Vida Musica em solfa metrica da esclarecida Augustiniana B. Ritta, advogada poderosa dos impossiveis com un Ramillete dos seus milagres colhido na Floresta dos suas Virtudes: Com hum encomio mais á mesma Santa e hum Periodo latino a sua Morte. Lisboa, por Antonio Pedroso Gabrao, 1714 en 4.° de VIII—176 págs.

Este libro debe de ser hermano de los que cita el mismo Vasconcellos, que á pesar de no tener nada que ver con la música ostentan títulos tales como los del buen Gobernador de Alicante, *Doze Fugas de David*, por Fray Baltasar Limpo (Lisboa, 1642, en fól.), *Numero vocal* por Sebastian Pacheco Varella (Lisboa, 1702 en 4.° y *Viola de Lereno*, por un autor de este apellido (Lisboa, 1787 en 4.°).

Figueras (Salvador)

Maestro catalán. Publicó:

La luz sin niebla, oratorio, que en la solemne fiesta de San Antonio de Padua en el Real Convento de San Francisco de Barcelona, siendo mayorales de su ilustre cofradía los Señores D. Francisco de Labastida, Juan Antonio Fontaner y Trullas, burgués honrado de Perpignan, Jochin, Salla, Mercader, Salvador Rifa, confitero, Joseph Cases, tejedor de velos y Joseph Pi, panadero: cantó en la capilla de Sta. María del Mar, siendo su Maestro el L.do Salvador Figuera, día 13 de Junio de 1736.—Barcelona.—En la imprenta de María Martí, viuda.

Figueras fué nombrado maestro de la referida capilla el día 30 de Marzo de 1734 cuya plaza renunció el día 8 de Julio de 1745.

Figueras de la Costa (Santiago)

Catalán, cantante tenor que funcionaba en los teatros de la Cruz, del Príncipe y del Circo de Madrid durante las temporadas de 1835, 1836, 1844 y 1845. De 1836 á 1843 cantó en algunos teatros extrangeros y cuando se retiró de la escena, el em-

presario Robles le ofreció una plaza en la Administración del teatro Real que desempeñó hasta su muerte.

Figuerido (Manuel)

Excelente músico en S. Sebastián, y especialmente en Irún en donde residió muchos años. Fundó en Bilbao la banda de Sta. Cecilia y en Irún una de las mejores músicas que han existido en dicha villa.

Falleció en Octubre de 1895.

Figueroa (Antonio)

«De Santiago de Cuba, violinista de mérito. Recibió las primeras lecciones de su padre, muy entendido profesor en varios instrumentos, particularmente en violín y guitarra. Después las tomó de D. Tomás de la Rosa, hasta que marchó á Jamaica, y allí se puso bajo la dirección del violinista Vilem. En 1872 pasó á París y trabajó sin descanso con Alard y White, obteniendo un *accesit* en el Conservatorio... Es un solfista prodigioso, lée admirablemente y hace brillantes reducciones de orquesta á piano y cuarteto.» (S. Ramirez, *La Habana Artistica).*

Figueroa (Bernardino de)

En el *Libro de la declaración de instrumentos* de Fray Juan Bermudo, se habla diferentes veces del maestro Figueroa, maestro de la capilla Real de Granada y lo mismo en la requisitoria de la comisión de inspección publicada en el artículo *Cotes (Ambrosio)*, sucesor de Figueroa en el magisterio de Granada.

Figueroa no ha dejado huellas de su carrera artística y no debe confundirse con su contemporáneo Bartolomé Cairasco de Figueroa, poeta distinguido, canónigo y prior en la iglesia catedral de Sta. Cruz de Tenerife (Canarias), de donde procedia, que en el *Templo militante, flos sanctorum y triunfo de las virtudes*, puso al frente de la vida del Papa S. León un elogio de la música en la celebrada canción cuyas cuatro estrofas merecieron el honor de insertarse en el *Parnaso español.*

En la primera edición del *Libro de la declaración de instrumentos* (1548) que solo comprende el *libro I*, Bermudo inserta la *Epístola de Figueroa, maestro de capilla de Granada*, que reprodujo en la edición de 1555.

La *Epístola recomendatoria* del maestro Figueroa como se titula la que figura en dicha edición no contiene ninguna clase de detalles que puedan esclarecer la biografía del maestro. Bermudo cita muchas veces su nombre, como músico de gran mérito y en una ocasión *(Prólogo)* le llama «el no menos sabio que humilde señor Bernardino de Figueroa, maestro de capilla de la real de Granada, *siendo electo en Arzobispo.*

Menciona otras y otras veces el nombre del celebrado maestro sin adelantar otro dato biográfico que el que acabo de apuntar.

Figueroa (Gabriela de)

Hija de Roque de Figueroa, casada con José Garcerán, autor de compañía, en la cual representaba con lucimiento, papeles de primera dama por los años de 1632.

Figueroa (Juan de)

Maestro del siglo XVI. Perteneció á la Cap. Sixtina. Adami da Bolsena pág. 167 de sus *Osservazioni* etc. lo cita en estos términos: *Giovanni di Figueroa, spagnolo.*

Figueroa (Roque de)

Hijo de familia distinguida, abandonó los estudios por la carátula, se hizo autor de compañías y en calidad de tal recorrió con gloria y provecho los más célebres lugares de España, Portugal, Italia y Flandes. Cuando vino de Alemania D.ª Mariana de Austria á casarse con su tio D. Felipe IV, se agregó con su compañia á la comitiva, y en Denia representó comedias, y en Valencia también bautizándolas con el título de *Autos*, por no faltar á la prohibición de representar en los teatros. Lució sus prendas personales, singularmente en el Buen Retiro, en cuyo estanque representó comedias y entremeses. Fué poeta bastante notable. Se casó dos veces, habiendo tenido del segundo matrimonio á Gabriela de Figueroa, que en la compañía de su marido, José Garcerán, desempeñó con lucimiento el papel de primera dama por los años de 1667. Entró en la cofradía de la Novena en 1732 y murió de ochenta

años de resultas de un callo, que le rapó un francés estando en el baño.

Figueroa Lasso de la Vega (Manuel Antonio)

Publicó una especie de comedia alegórica con personajes bufos y música, intitulada:

Obsequiosos Lemmas que en aplauso del Angélico Doctor el Sr. Santo Thomás de Aquino han de representar sus acendrados alumnos la Dominica *in Albis* por la tarde, día 28 del mes de Abril de 1737, en la iglesia del Espíritu Santo de los R. R. P. P. Clérigos Menores, de esta ciudad de Sevilla, siendo Rector etc. etc. Componíalos Don....., un menor Alumno del Sapientíssimo Doctor. Con licencia en Sevilla, en la imprenta de Joseph Navarro y Armizo en le calle de Génova.

Figuerola (Francisco)

Caballero valenciano: nació á mediados del siglo XVIII y murió en 1694. Fué de natural y feliz ingenio, aunque sólo cultivado por el estudio de la gramática. Imprimió pocas obras y entre las que dejó manuscritas figuran estas:

Una *Loa*

Un *Baile entremesado*

Una mojiganga titulada: *Fiestas de Valencia en el jardin de Flora.*

Filgueiras (Luis). A. C.

Nació en Lisboa el 21 de Agosto de 1862. Estudió bajo la dirección del maestro Freitas Gazul los rudimentos de la música, con el profesor Antonio Croner la flauta y la harmonía y contrapunto con el maestro Eugenio Ricardo Monteiro d'Almeida.

Terminados sus estudios dedicóse al profesorado, fué uno de los fundadores del Instituto Musical, y ejerció durante muchos años la clase de rudimentos en la Real Academia de Amadores de Música. Habil intrumentador ha producido gran cantidad de música original ó transcrita para grande y pequeña orquesta. Como obras originales ha compuesto:

1) Meditaçao para orquesta

2) Petite sérénade

3) Bailable ejecutado en el teatro de S. Carlos, en 1890, escrito en colaboración con J. Neuparth.

Filipo (Calisto de)

Nació el año 1780 en Bilbao. En 1806 entró en la C. Real de Madrid desempeñando durante muchos años la plaza de primer violin, instrumento que cultivaba con gran perfección.

Filomeno (José María)

Músico notable, cuya memoria está aun muy fresca en Lima como de habil compositor, y nada descaecida en Arequipa, pueblo de su nacimiento.

Finisterre (Vicente)

En un Ms. titulado *Libro de tonos puestos en cifra de arpa*, aparecen algunos *Tonos de D. Vicente Finisterre de este año de 1706.*

Fischer y Payés (Eduardo)

Nació en Madrid el año 1826. Fué discípulo de violín de D. José Vega y en 1844 obtuvo previa oposición una plaza de violinista de la R. C.

Fischer y Payés (Enrique Nicolás)

Nació en Vinaroz (Castellón de la plana) el día 6 de Diciemdre de 1821. En 1844 ganó, previa oposición, la plaza de primer clarinete supernumerario de la R. C. de Madrid, habiendo entrado á desempeñarla en propiedad por fallecimiento del que la disfrutaba el 14 de Marzo de 1849. En 1856 entró á ocupar la plaza de primer clarinete de la orquesta del Teatro Real y en Agosto de 1879 fué nombrado profesor de clarinete de la Escuela Nacional de música.

Falleció en 27 de Abril de 1889.

Fischer y Payés (Federico)

Discípulo de clarinete de su hermano D. Enrique, obtuvo en 1877 una plaza en la R. C. Nació el año 1834.

Fischer y Payés (Ricardo)

Nació en Madrid el año 1829. En 24 de Julio de 1844 obtuvo una plaza de tiple supernumerario de la R. C. de Madrid y posteriormente otra de violín de la misma capilla. Falleció en Madrid el año 1896.

Fita (Fray Felipe)

Natural de Puigcerdá (Gerona) estudió música en Monserrat tomando el hábito de monje en 1609.

Fité (Dionisia)

Nació en Barcelona el año 1847. Estudió canto con el maestro Goula, con quien contrajo matrimonio á poco de empezar su carrera artística en 1868, cantando por primera vez en el teatro de Palma de Mallorca. Tuvo contrata en los teatros de Moscou, Hamburgo, Barcelona, Sevilla y en Madrid, donde murió el dia 9 de Abril de 1873.

Fogaça y Silva (Fray Juan)

Hijo de Francisco y de Luisa, natural de Lisboa, donde nació en 1589.

Profesó en el convento de S. Pablo y fué maestro de cap. del convento de Serra de Ossa vistiendo el hábito el 31 de Agosto de 1608.

Perteneció á la escuela de Duarte Lobo de la cual fué discípulo distinguido. D. Juan IV que estimaba el mérito de este excelente compositor, le señaló una pensión anual de 48 mil reis, suma considerable para aquella época. Murió en la capital en Agosto de 1658 Tenía mucha habilidad para iluminar libros de coro.

Compuso entre otras obras:

1) *Homo natus*, á 8 voces.
2) *Responde mihi*, á id.
3) *Parce mihi*, á id.
4) *Pelli mea*, á id
5) *Spiritus meus*, á id.
6) *Versa est in luctum*, á 6.
7) *Lacrymosa dies illa*, á id.
8) *Qui dabit, capito meo*, á 4.
9) *Beata Dei genitrix*, á id.
10) *Missa defunctorum*, á 4 y á 8.

Todas estas composiciones hallábanse en la Biblioteca de D. Juan IV.

Folch (Fray Ramiro)

Natural de Vilanova de Cubellas (Barcelona), estudió música en Montserrat, distinguiéndose en el violin. Tomó el hábito de monje en 1701 y falleció cuando apenas contaba veintinueve años.

Foncalada (Fray Plácido)

Natural de Cardona (Barcelona). Estudió música en Montserrat donde tomó el hábito de monje en 1.° de Junio de 1627. Fué docto en música y letras. Falleció en 1664.

Fondevila (José)

Actor de cantado del teatro de Sta. Cruz, de Barcelona, en 1794.

Fonseca (P. Cristóbal de)

Jesuita, natural de Evora, uno de los mejores compositores de música sacra, segun Vasconcellos (*Os. Mús. portuguezes*).

Fué profesor de música del colegio de P. P. Jesuitas en Santarem hasta 19 de Mayo de 1728 año en que falleció. Había nacido en 1682.

Entre sus composiciones éstas:

1) *Te Deum*, á 4 coros.
2) *Vísperas*, cantadas en la iglesia de San Roque (Agosto 1727).

Fonseca (Juan)

Organista de la Cat. de Tuy. Falleció en 1860. Le sucedió en el desempeño de dicha plaza D. Gabriel Baltierra.

Fonseca (Fray Juan Seixas de) Vid. **Seixas de Fonseca (Fray Juan)**

Fonseca (Lucio Pedro de)

Maestro de la Capilla ducal de Villa-Viçosa en 1640 y discípulo de Manuel Rebello. Era natural de Campo-Maior (Alemtejo).

Compuso varias obras musicales que se conservaban manuscritas en la Biblioteca Real de Música.

Fonseca (Nicolás de)

Discípulo del famoso Duarte Lobo maestro de Capilla de la Cat. de Lisboa y Canónigo de 4.ª prebenda de esta Iglesia.

Vivió á principios del siglo XVII (1615).

Produjo muchas obras como se ve en el Catálogo de la Biblioteca de Juan IV. Entre sus composiciones hallábase una *Misa* á 16 voces.

Fonseca (Pedro)

Músico, estuvo en Valencia con la compañía de Cristóbal Caballero, en 1679. Su padre fué el Alonso de quien habla Quiñones en sus *Entremeses*.

Fonseca murió en 1682.

Fonseca (Ricardo Porfirio de)

Talento extraordinario, pero poco cultivado, decía de este artista, muerto el año 1858, Platao de Vaxel en sus *Apontamentos para a Historia da Musica em Portugal* (publicados

en la *Gazeta da Madeira* de 19 de Junio de 1866.

Fonseca fué organista de la iglesia inglesa de Funchal y dejó gran número de *Himnos* para la iglesia anglicana, *Sonatas* para piano y una *Sinfonía* que tocó la Sociedad Filarmónica de Funchal.

Fué discípulo de Juan Fradesso Bello.

Font (Antonio)

En el Arch del Municipio de Madrid existe un proyecto de contrata de la Real Dirección de Teatros admitiendo «la ópera nueva española (no dice el título), compuesta la poesía por Don Joaquín Esquerra y la música por D. Antonio Font», en el cual se trata «de las condiciones de la representación, derechos, etc.» El documento, aunque sin fecha, pertenece á últimos del siglo pasado.

El Font de que se trata aquí desempeñó una plaza de primer violín de la C. Real de Madrid, desde el día 3 de Septiembre de 1789 hasta el de su muerte, 13 del mismo mes y año 1810.

Font (Juan)

Nombrado músico de Cámara por Real Orden de 22 Junio de 1814.

Font (Luis) A. C.

Profesor de trompa de la E. N. de M. y D. nombrado en virtud de oposición el día 13 de Febrero de 1883. Es primer trompa de la R. C. y durante muchos años ha desempeñado la plaza de primero de dicho instrumento en el Teatro Real y en la Sociedad de Conciertos.

Font (Pablo)

Natural de Barcelona y contrabajista supernumerario de la R. C. de Madrid para cuya plaza fué nombrado el 31 Enero de 1794. Falleció el año 1822.

Font y Moreso (Eusebio)

Profesor de piano, literato y fundador del colegio de Isabel la Católica establecido en Barcelona. Oriundo de Figueras, perfeccionóse en el extranjero en el mecanismo del piano, que tocaba á la perfección.

A su regreso á Barcelona influyó poderosamente en la enseñanza de su instrumento favorito y sentó los fundamentos de una escuela de piano, que puede llamarse catalana de la cual han salido numerosos y aventajados discípulos.

Aunque compositor publicó excaso número de obras. Ha ejercido la crítica musical y se ha ensayado, asimismo, en el teatro.

Entre sus trabajos literarios se cuentan:

El emigrado ó sea tempestades del corazón, Barcelona 1856, un vol. en 4.° de 268 págs. con láminas.

¡Cuatro millones! La Real Academia española de la lengua le concedió mención honorífica en 3 de Diciembre de 1876.

El maestro de escuela y una plaza de toros. Plan de una comedia jocoseria en un acto, así titulada, publicado en la *Crónica científica*, 1878.

Font y Morgades (Domingo)

Autor de varias composiciones dramáticas. Entre las musicales cuéntanse las siguientes:

Una nit de S. Juan, zarzuela en un acto y en verso (1875).
¡Toruga! zarzuela en un acto (1878).
Aqafarho al punt, id. en un acto (1879).
L'isla tranquilitat, id. en 2 actos (1883).

Fontseré (Antonio) A. C.

Requinto de la banda militar de Artillería y después en 1871, músico mayor de la charanga de cazadores de Ciudad-Rodrigo Al retirarse del servicio militar y establecerse en Barcelona, cultivó el oboe siendo profesor de la orquesta del teatro del Liceo y del Conservatorio Barcelonés de Isabel II.

Fontanete (Rafael)

Racionero y organista de la parroquia de Villanueva del Huerva (Zaragoza) nombrado en Julio de 1789.

Fontanilla y Miñambres (Pedro) A. C.

Nació en Madrid el día 10 de Febrero de 1863. Primer premio de piano y primero y extraordinario de composición, en la E. N. de música y Declamación, ex-director de Bandas militares, ex-secretario de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico

y Literario, de Madrid, y actualmente (1894), Secretario Contador y Bibliotecario de la E. N. de Música y Declamación Fué nombrado para el cargo de Bibliotecario el 4 de Octubre de 1889, para el de Secretario el 31 de Agosto de 1893 y para el de Profesor de Harmonía el 12 de Diciembre de 1895.

Es Caballero de la Real y distinguida orden de Cárlos III.

Foradada (José)

Publicó en *El Arte en España*, t. VI p. 105 (Imprenta de Galiano, 1862-1870, ocho tomos con láminas) un artículo con *fac simile* en que el autor pretende hallar una íntima relación entre los signos de la música mozárabe ó visigótica y ciertos caractéres de letras cursivos, empleados algunas veces para la signatura de documentos de los siglos X, XI y XII, tratando la cuestión bajo el punto de vista paleográfico.

Fornells (José)

De Barcelona, pianista. Estuvo en la Habana y admirado del talento de Ruiz Espadero se puso bajo su dirección estudiando con provecho. En 1875 dió un gran concierto en el teatro de Tacon, que fué muy celebrado Mas tarde fué el primer profesor de la celebrada pianista Angelina Sicouret. Regresó á España y se estableció, según parece, en Barcelona.

Fornells y Vila (Manuel)

Nació en Madrid el año 1775. Fué notable profesor de fagote y de flauta, habiendo sido nombrado profesor de la Real Capilla el 12 de Marzo de 1815. Falleció el año 1828.

Forner (Fray Jaime)

Monje de Montserrat. Cultivó la música y falleció siendo Abad en 1608.

Forner (Fray Plácido)

Natural de Santa Coloma de Queralt (Barcelona), estudió música en Montserrat tomando el hábito de monje el año 1666. Falleció en Montserrat el año 1714.

Forniés (Modesto)

Se educó en el Colegio de Niños Infantes del Pilar de Zaragoza. Se estableció en San Sebastian donde se distinguió en la enseñanza del piano hasta su prematura muerte, ocurrida años atrás en el manicomio de Zaragoza.

El editor Zozaya, de Madrid, ha publicado de este autor:

En la playa, mazurka de salón, para piano.

Forns y Sabater (Francisco)

Profesor de viola y compositor. En 1863 obtuvo el primer *accesit* por un coro á voces solas *Las huestes de Pelayo*, en un certamen celebrado en Barcelona, promovido por D. José Anselmo Clavé. Ejerció el cargo de profesor de la orquesta del Liceo y compuso varias obras religiosas entre ellas una Misa sobre el *Tantum ergo*, dedicada al Cabildo de la Cat. de Barcelona.

Formajal (Francisco)

Violón de la Reina, recibido en 1.° de Mayo de 1599. Falleció en Febrero de 1617 *(Arch. de Palacio)*.

Formalages (María de la Concepción)

Actriz, sobresaliente de la compañía de María Ladvenant durante la temporada 1763-1764. Fué llamada la *Portuguesa* como la famosa Petronila Gibaja, no porque lo fuese ésta, sino porqué allí residió algún tiempo y de allí trajo la celebridad

Fors (Luis Ricardo) A. C.

En 1869 dirigió en Buenos Aires una revista titulada *El Progreso* y en 1875 *El Archivo latino-americano*.

Ha publicado:

De la abogacía y de los abogados, Barcelona, 1865.

Miscelánea Americana, Madrid, imp. de Valera, 1872.

Por las piernas, peripecias de la vida de un artista, Habana, 1880.

Gottschalk. Edición ilustrada con el retrato del insigne pianista y música en el texto.—Habana, *La Propaganda literaria*, 1880, 1 vol. en 8.°

Fors de Casamayor (Francisco)

Abogado que fué de los Tribunales del Reino, Auditor honorario de Marina, Asesor de primera clase de la provincia y tercio naval de Barcelona, Socio de la Academia de Jurisprudencia, etc. Publicó varios artículos literarios en la revista *El Heraldo*,

algunas revistas de crítica musical y libretos de algunas óperas.

Publicó:

1) *Massaniello* (traducción) Barcelona, imprenta de Olivereş, 1844.

2) *La Estrella de Montserrat*, impresiones y recuerdos de este monasterio, Madrid, imp. de E. Cuesta, 1867, en 8.º de 124 págs.

3) *Noticias biográficas del maestro Don Mariano Obiols, Director del Conservatorio de Música del Liceo Barcelonés y opinión de la prensa periódica acerca de su última composición musical Editta di Belcour* melodrama..... representado en el gran Teatro del Liceo la noche del 28 Enero de 1874. Barcelona, imp. de Obradors y Sulé, 1874, folleto de 47 págs.

Murió en Calella el 20 de Octubre de 1889.

Forte (Felipe)

Racionero de la Cat. de Segovia. El cabildo de la Cat. de Toledo le otorga en 26 de Julio de 1647 «una ayuda de costa para el viaje que ha hecho á esta ciudad (Toledo) á dar muestra de su voz »

Fortuny (Andrés)

El reputado violinista catalán Andrés Fortuny, nació el día 14 de julio del año 1835, en el pueblo de San Martín de Provensals. Pasó allí sus primeros años. Desde muy niño, y habiendo recibido poquísimas lecciones de un maestro oscuro, empezó á recorrer acompañado de su padre algunas poblaciones de Cataluña, con el doble objeto de proporcionarse recursos de que andaba muy necesitada su familia y exhibir sus extraordinarias facultades artísticas, que ya fueron muy de elogiar en tiernísima edad.

Después de varias excursiones por distintas comarcas de España, Fortuny, que sin otro maestro que su propio talento, adquirió las condiciones de habilísimo violinista, pasó al extranjero, siendo objeto de muy señaladas distinciones. Varias importantes asociaciones artísticas le concedieron títulos de socio de mérito, honrándole algunos soberanos con presentes de valía, condecorándole el rey de Portugal con la cruz de la Orden del Santo Cristo, y la reina Isabel II de España con la de Cárlos III, señalándole, además, una pensión que Fortuny dejó de cobrar desde 1868.

Fortuny habíase dado á conocer como compositor, dejando escritas varias estimables obras que el público aplaudió en varios conciertos. Demostró en el teatro Real de Madrid y en varias ciudades del extranjero, poseer dotes de director de orquesta.

Pero era conocido y celebrado principalmente y con justicia, como genial concertista de violin, instrumento que dominaba produciendo variadísimos efectos.

Cruel enfermedad minaba traidoramente la salud de Fortuny, de la cual sucumbió en Barcelona el 24 de noviembre del año 1884.

Fué su muerte muy sentida, pues Fortuny tuvo amigos y admiradores que no le abandonaron en las luchas de la vida, aliviando la suerte de su familia, que á la muerte del malogrado artista, quedó sumida en triste y precaria situación.

Díjose á poco de la muerte de Fortuny, que el Municipio de San Martín trataba de reclamar el cadáver del artista para darle sepultura en lugar distinguido, como hijo ilustre de aquella población. La realización de esta piadosa idea sería pagar una deuda de justicia, dando un ejemplo que debería ser imitado.

Fosalva (.....)

El Sr. Carreras y Dagas poseia el original de un manuscrito de este autor, titulado:

Notas breus y curiosas de la Música.

El caracter de la letra parecía de principios de este siglo.

Fournier (Alejandro)

Natural de Valencia, compositor, concertista de piano y socio de la Academia filarmónica de Sta. Cecilia de Roma. Falleció apenas inaugurada su carrera en la Habana el año de 1865.

Flecha (Fray Mateo)

Hasta ahora las únicas noticias respecto á este autor, si no las más exactas por falta de comprobantes cuando menos las que entran en el terreno de probables, son las que ha dado Fétis y decimos esto último porque en alguna fuente segura, hallaría las que no se encuentran en

Nicolás Antonio, autor consultado por el musicógrafo belga.

«Monje español—dice—nacido en 1481 en Prades (Cataluña) (1), estudió en Barcelona y fué discípulo de música de Juan Castello, de dicha ciudad, (Vid. *Castello)* Fué maestro de música de los Infantes (2) de Castilla y murió á la edad de 72 años en el monasterio de Poblet, en Cataluña. Su sobrino, de quien se habla en el artículo siguiente, recogió y publicó sus obras, con este título:

Las Ensaladas (3) *de Fecha, músico de capilla, que fué maestro de la* (*sic* por *las* sin duda) *Infantas de Castilla recopilladas por Fray Mateo Flecha su sobrino con algunas suias y de otros autores por el mismo corregidas. Praga, 1581.*

Flecha (Fray Mateo)

Dice Fétis: «Sobrino del anterior, nació en Prades, hácia 1520 y estudió música bajo la dirección de su tio. Habiendo tomado el hábito del orden franciscano, fué maestro de capilla del Emperador Carlos V. Despues de la abdicación de este príncipe (4), vivió algunos años en un convento de la Bohemia. Volvió en 1589 á su patria y se retiró en una abadía de benedictinos de Solsona, pequeña ciudad de Cataluña donde murió el 20 de Febrero de 1604.»

Después de esto añade Fétis en una nota: «El Sr. Mariano Soriano Fuertes se ha equivocado diciendo en su *Historia de la Música Española* (t. II, págs. 134-135) que el compositor flamenco Felipe María Rogier, sucedió á Flecha, despues de la muerte de éste, en el magisterio de capilla de la corte de España. Precisamente en el momento en que Flecha se retiró á la abadía de Solsona, Rogier tomó posesión de dicha plaza dirigiendo la capilla de Felipe II, que murió en 1598.»

Veamos primeramente lo que dice Soriano Fuertes en el pasage en cuestion: «Ocupaba la vice-maestría de la real capilla el flamenco D. Felipe María Rogier á la muerte de Flecha acaecida en 1589 y en este mismo año fué aquél (Rogier) nombrado maestro entrando á ocupar su plaza el célebre compositor Don Tomás Luis de Victoria, etc.»

Tantas palabras como errores. En el artículo dedicado á Clavijo del Castillo (Bernardo) (Vid. dicho apellido y la nota 9 pág. 369 del presente volumen) he esclarecido este punto sobre el cual insistiré nuevamente para rectificar á la vez á Fétis y á Soriano Fuertes.

Felipe Rogier es nombrado teniente ó vice-maestro de capilla en 1584.

En 1588 es agraciado con la plaza de *maestro de capilla*.

Muere el día 29 de Febrero de 1596.

Como habrá observado el lector Flecha no figura para nada en este breve estado, que ampliaré en el artículo dedicado á Victoria ni tampoco éste como vice-maestro, pues los que desempeñaron este cargo fueron desde 1584, Rogier, sucediendo á éste en el cargo Guillermo Bosquier, cuando Rogier fué nombrado maestro de capilla en 1588.

Torres y Amat (Vid. *Memorias para ayudar á formar un diccionario crítico de los escritores catalanes y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña*..... Barcelona, Verdaguer, 1836) es mas explícito que Fétis:

«Fletxa (Fray Mateo) del órden del Cármen, fué natural de Prades, en la diócesis de Helna *(sic)*. Tomó el hábito del Cármen en Valencia. Desde la Abadía *Tianensi apud Hungaros*, fué trasladado á la Abadía de la Portella en Cataluña, en 1599, (Nicolás Antonio, tomo II, pág. 92), y muy apreciado de Sixto V. Fué insigne músico y *prefecto* de los músicos de Carlos V y muy estimado de este gran monarca (Marcillo página 348.»

A continuación presenta la bibliografía correspondiente al autor, y al fin del artículo añade:

Murió á 20 de Febrero de 1604.

(1) Provincia de Tarragona.

(2) Mas adelante escribe *Infantas*.

(3) Las *Ensaladas*, segun Rengifo en su *Arte Poética* eran unas composiciones formadas de coplas, redondillas, entre las cuales se mezclaban todas las diferencias de metros no solo españoles sino de otras lenguas, sin orden de unas á otras y al albedrío del poeta y segun la variedad de las ideas, se iba mudando la música, llamándolas por esta razon *ensaladas*.

(4) Todo esto podrá ser cierto, pero es muy extraño que en ninguno de los innumerables documentos referentes á las capillas y á los músicos al servicio de Carlos V se hable de Flecha.

Caresmar y Martí dicen equivocadamente que murió en 1540.

Si reina no poca oscuridad en los datos biográficos relativos á ambos Flecha, es cuestión de caminar á tientas cuando se trata de los bibliográficos.

Torres Amat atribuye á Flecha sobrino las obras siguientes:

1) *Libro de música de punto.* Praga 1581 en 4.° por Jorge Nigrino.

Fétis da el título de la obra citada y la traducción francesa en estos términos: *Traité de l' usage du point dans la musique*, como si la música de punto ó cifrada tuviera algo que ver con el signo musical llamado puntillo. Pasa tambien por alto el nombre del impresor, Jorge Nigrino.

2) *Las ensaladas de su tio Fletxa* continua Torres y Amat—*músico de capilla de los Reales Infantes* (sic) *de Castilla*, Praga 1581.

El lector recuerda sin duda el rotulado de esta obra que señala Fétis en el artículo precedente. Ahora bien, tengo vivísimas sospechas de que el *Libro de música de punto* y las *Ensaladas* son un único y solo libro de música de punto ó cifrada para vihuela, sin duda compuesto de Ensaladas para cantarse y acompañarse con dicho instrumento, y me lo hace sospechar las transcripciones más ó menos glosadas que de dichas ensaladas se hacen en las obras de Pisador, Fuenllana, Valderrabano y otros vihuelistas.

En el registro de Torres Amat figura en último lugar la obra:

3) *Divinarum completarum* etc. Praga 1588.

Y añade el sabio Obispo: «Publicó estos libros de música en España y Francia (?), que vió Don Nicolás Antonio.»

No tengo ni tiene nadie noticias hasta ahora de que Flecha imprimiese libro alguno ni en Francia ni en España.

Fétis es algo más explícito respecto á esta obra, que intitula:

Divinarum completarum, psalmi, lectio brevis, Salve Regina cum aliquibus mottetis. Praga. 1581 (sic) en 4.°.

Señala tambien la siguiente:

4) *Madrigali a quattro et cinque voci, con uno a sesta et un dialogo a otto, novamente composto* —Libro primo — In Venezia appreso d' Ant. Gardano, 1568.

Mis noticias sobre un ejemplar de este libro, existente en la Biblioteca Imperial de Viena con las signaturas A. N 35. B. 5, difieren un poco de las de Fétis He aquí el texto de la papeleta Bibliográfica que me comunica un amigo:

Fleccia. F. Matteo Carmelita capellano dell Imperatore e musico della Maesta Cesarea di Carlo V. | Il primo libro de Madrigali a quattro e cinque voci con uno sesto e un Dialogo a 8 novamente da lui composti—Libro I —In Venezia apresso Antonio Gardano, 1568. En cuarto apaisado. Contiene 32 Madrigales.

En otra parte de su *Hist* (pág. 130 del tom. II) repite Soriano Fuertes la noticia antes extractada, y añade otras: «El maestro de la real capilla de Carlos V, Mateo Flecha, *continuó desempeñando* el mismo puesto *en tiempo de Felipe II*, en el cual la capilla del palacio de Madrid se aumentó con profesores de violas y violones (1), y se organizó bajo su dirección la nuevamente creada en el Escorial poniendo en ella un coro de voces numeroso y escogido, y muchos instrumentos de varias clases». Y como si esto no bastase, dicho así sin ninguna clase de pruebas, añade: «Para el mejor buen éxito de la empresa, hizo un viaje á expensas del soberano en 1579 que duró cuatro años.»

En nota á este pasaje añade por fin: «El retrato de este célebre compositor pintado al óleo se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid.»

Saldoni describe en estos términos el retrato:

«El retrato del célebre Flecha, pintado al óleo, se halla en la Biblioteca nacional de Madrid (escribía esto en 1867), en la sala de manuscritos, señalado con el núm. 4 Detrás del cuadro se lee: *Flecha, músico de Felipe II.* Está en ademán de poner en Música el motete *María Mater Dei, memor esto mei*, cuyas palabras tienen ya la melodía escrita, al parecer, en

(1) Sucedió esto más tarde, no en la época de Felipe II, Vid. sobre esto lo dicho en el artículo correspondiente á *Durón*.

re natural menor, de la que nosotros hemos sacado copia. Su traje representa el de un eclesiástico: cubre su cabeza un solideo ó cosa parecida y por el cuello y bocamangas se deja ver un poco la camisa blanca.»

En efecto, en la sala de manuscritos estuvo el retrato en cuestión hasta la época del traslado de la Biblioteca al edificio moderno Parece el retrato copia que acusa una mano experta. En la sala destinada á encuadernaciones lo vi el año 1896. Allí está aguardando colocación el retrato del afamado compositor.

Poco crédito morece todo lo que refiriéndose al famoso y desconocido manuscrito de Perez y al no menos ignorado autógrafo de Teixidor cuenta Soriano Fuertes (*loc. cit.* tom. II págs 139 y siguientes) sobre el melodrama el *Parnaso* cuya composición musical, según Pérez, fué debida al genio de Mateo Flecha, el asunto del mismo, «la bella sinfonía ejecutada por un gran número de instrumentistas, los recitativos y arias acompañados de chirimías perfeccionadas *que tal vez fueron oboes*, etc. etc.» Bien decía Peña y Goñi que «Soriano Fuertes ha debido morir persuadido completamente de que Dios es español y nació en Murcia.» El españolismo de Soriano revestía los caracteres de un *delirium tremens*.

Florencia (Felipe)

En una lista de la Capilla de Granada, redactada en 1612, se leen bajo el intitulado *Ministriles* los nombres de los que entonces ejercian cargos en dicha capilla, el citado Felipe Florencia y sus compañeros Luis Muñoz, Francisco Vázquez, Juan Gutierrez Pinzón y Pedro Romero.

Florencio (Francisco Agustin)

El seudónimo usado por el P. Fernández de Rojas en su famosa *Crotalogía ó Ciencia de las* castañuelas, etc. hizo cometer un *lapsus* á Fétis que tomó por lo serio la existencia real y positiva del autor del tal tratado, «licencié ès lettres» nada menos, autor de la «Crotalogía ó arte de tocar las castañuelas para bailar el bolero, *única* obra de este asunto y cuya segunda parte no se ha publicado.»

Que Fétis cometiera el *lapsus* indicado no tiene nada de particular. Lo gracioso es que cayera en el lazo Soriano Fuertes, y que en unos apuntes biográficos publicados en la *Gaceta Musical Barcelonesa* agravase la cuestión en estos saladísimos términos:

«Florencio (Francisco Agustin), *maestro de baile* (¡maestro de baile el P. Fernández de Rojas, que según confiesa en la *Crotalogía*, jamás había tocado las castañuelas ni había levantado un palmo del suelo los piés!), que vivía en Madrid á mediados del siglo XVIII, escribió un libro con el título de *Crotalogía*, etc. reimpreso muchas veces después. Puede asegurarse que es obra única en su género.»

Como era de esperar fué asimismo inducido á error el buenísimo de Saldoni, que copia al pié de la letra las noticias de Soriano Fuertes y no pareciéndole bien el nombre de *Florencio* le da los de *Florencia ó Florencio* seguramente por aquello de que en ciertas materias *in dubiis libertas*.

Parada y Barreto solo traduce en su Diccionario lo que avanzó Fétis, pero no le achaca al P. Fernández el magisterio de bailarín, como si dijéramos, práctico y técnico.

Flores (Alfonso de)

Arpista en la compañía de Manuel Villaflor é hijo de Juan de Flores, el actor llamado *siete coletas*.

Flores (Antonio)

Habanero, uno de los más fecundos autores en el género de tiranas—al decir de Don Serafín Ramirez en su *Habana Artística*—lo cual le valió el sobrenombre de *Tirano*. Era esto antes del año 1830 época en que estuvieron en gran boga en aquella capital los *boleros, polos, seguidillas y tiranas*. «Mas de una vez—dice el Señor Ramirez—hemos oido decir al profesor D. Enrique González, al cual había que dar crédito en cuestiones de elogios pur ser muy parco en ellos, que Flores era hombre de genio y gracia, y que habiéndole tratado íntimamente, tuvo ocasión de oirle muy á menudo. Improvisaba bonitas *tiranas*, acompañándose en la guitarra de una manera llena de encanto para cuantos le oian.»

Flores (Benito)

Segoviano, notable violoncelista. Falleció en Paris el año 1807.

Flores (Francisco)

Murciano de quién hacen muchos elogios «por sus pianos hechos en Madrid al estilo de los de Inglaterra» las Gacetas de 27 de Octubre de 1784 y 16 de Mayo de 1786. También se habla del mismo en el *Diario curioso* de Madrid de 2 Mayo de 1787.

Flores (Juan de)

Arpista de la compañía de Inés Gallo. Murió ahogado en la barra de Huelva.

Flores (Juan de)

Actor, de apodo *siete coletas*, como su homónimo é hijo, Alfonso de Flores. Casado con María de la O de la Berruga y padre del arpista Alfonso Vid. *Flores (Alfonso de)*.

Flores Cellin (Juan)

Maestro de la Cat. de Toledo el año 1542, sucesor de Antonio Manrique (1541) y antecesor de Alonso de Cabria (1546). Flores Cellin reemplazó á Alonso de Cabria á poco de haber tomado éste posesión de la plaza. La substitución sería hasta encontrar sucesor á Cabria, pues en el mismo año de 1546 aparece como maestro el Licenciado Juan García de Quintanilla.

He aquí la lista cronológica de los maestros de la capilla de Toledo durante el siglo XVI (1).

Alonso Sanchez (13 Septiembre de 1520)
Francisco Polentinos (1520).
Carlos Polentinos (1522).
Antonio Manrique (1541).
Juan Flores Cellin (1542).
Alonso de Cabria (1546).
Juan Flores Cellin (1546).
Licenciado Juan García de Quintanilla (1546).
Doctor Pedro Fernández (1556)
Bernardino de Rivera (1563).
Juan Caballer (1564)
Francisco Laredo (1580).
Licenciado Ruiz de Laraña, ocupa el magisterio entre el año 1580 y el de 1582.
Francisco de Tapia (1582).

(1) Para la de los maestros del siglo XV, XVII XVIII. Vid. respectivamente *Sanchez (Fernan) Lobo (Alfonso), y Juncá (Francisco)*.

Flores Laguna (José)

Nació el día 3 de Mayo de 1817 en Villamayor de las Iviernas (Guadalajara). Estudió solfeo con Don Juan Lorenzo Muñoz, maestro de capilla de la catedral de Sigüenza, de cuya capilla fué infante de coro. En el colegio de infantes de S. Felipe Neri de la misma ciudad, estudió humanidades y trasladado después á Madrid entró de primer contralto en la Real Capilla de Sras. Descalzas.

Fundó en Madrid el *Orfeón de El Fomento de las Artes* y después el *Artístico matritense*, de los cuales fué director y presidente.

Dedicóse con verdadero ahinco á los estudios de literatura musical, mostrando aptitudes especiales para la paleografía como es de ver en las obras que produjo.

El Repertorio Clásico Musical Se publicó el año 1863.

Cuentan entre las publicaciones de Flores Laguna, las dos láminas siguientes:

a) Grupo de las llaves y transporte de los tonos, con el fingimiento general de las mismas, en una lámina con su explicación al pié.

b) Estudio de lo mismo para instrumentos de teclado, con la aparición de las llaves para ambas manos, segun corresponden al trasporte que quiere hacerse y conocimiento de los tonos sinónimos.

1) *Guía general, notas y reglas del Cuadro Sinóptico Histórico Musical* (2) *y Repertorio clásico, compuesto y dedicado al Sr. D. Hilarión Eslava*... por... Madrid, imp. de la Esperanza, á cargo de D. Antonio Perez Dubrull, 1862. Un folleto in 4.° de 38 págs.

La Guía de Flores Laguna, es una ampliación de las notas que se hallan al pié del *Cuadro Sinóptico-Histórico musical*, verdadera *mesa-revuelta* de signos igriegos, muestras de canto llano antiguo y muzárabe, de claves literales y numerales, de las cuerdas antiguas y modernas, de figuras de

(2) Grabado aparte en un gran pliego en forma de mapa y presentado sin órden ni concierto Como indica el título, es una especie de comentario y aclaración al *Repertorio Clásico Musical*, publicado comose ha dicho el año 1863.

canto llano sobre una sola línea sin llave, de *Evovaes* y cifra para guitarra, etc. etc.

En cuanto á la parte del Guia que se refiere al *Repertorio clásico* (impreso aparte) está destinada á la inteligencia de obras escritas en notación antigua, para lo cual da reglas á fin de distinguir los compases antiguos, conocer el valor de las figuras etc etc. Explica varias especies de *canon* y la notación de un *Pange lingua* de Guerrero, la manera de descifrar un *Aleluya infantil,* un *canon congrizante* y un *canon enigmático,* etc Para probar y dar á conocer cuan equivocado es el juicio de los que creen que los antiguos carecian de genio y gusto para escribir, y demostrar la conformidad é íntimo enlace y sucesión de la antigua escuela con la moderna, elige el *brindis* de la ópera del maestro Verdi, *la Traviata,* escríbela en notación antigua... y queda «probada y comparada la exactitud y conformidad de la escuela antigua del arte de la música con los adelantos y mejoras con que tantos siglos la han venido embelleciendo y perfeccionando.»

Termina en la pág. 16 de este opúsculo la ampliación de las notas que se hallan al pié del *Cuadro Sinóptico* y en la pág 17 sigue:

«Guía general y reglas para el *Cuadro Sinóptico Histórico-Musical y Repertorio clásico* » Tiene esto relación con las obras clásicas que Flores Laguna publicó aparte en una pequeña colección. Pide que se le dispense «*la falta de ilación y sucesión lógica* que se observarán en las reglas que á continuación insertamos; pero como nuestro ánimo sea solamente hacer un ensayo, y *como tambien no nos haya sido posible adquirir obras* que reuniesen á su pequeña extensión los requisitos esenciales á la perfección del método, nos hemos visto precisados á adoptar la forma empírica que se observará: si bien *esperamos que nuestros constantes esfuerzos y asiduo trabajo nos proporcionarán al fin los medios necesarios* para presentar una publicación que contenga todo cuanto de más bello y correcto veamos de este género á la vez que la buena y perfecta sucesión tan necesaria para la claridad del método.»

He copiado este trozo porque la personalidad de Flores Laguna sale retratada de cuerpo entero. Le faltó todo para llevar á buen término sus afanes y aficiones de paleógrafo musical; conocimientos de la índole del arte musical y del desarrollo de sus períodos históricos; protección y sobre todo libros, pues apenas si puede afirmarse que viera otras obras que las de Boecio, la embrollada de Cerone y pocas más, y á la verdad, con tan débiles ayudas no se pueden realizar grandes proezas paleográficas.

Disponíase á publicar la segunda colección del *Repertorio clásico-musical*, tratando de descifrar los cinco ó seis primeros ejemplos del *Cuadro Sinóptico,* en la cual figurarian producciones de Alfonso Lobo, Vivanco Egues y otros.

En el fondo de los trabajos de Flores Laguna, había un interés y un deseo dignos de encomio que hace realmente simpática su figura: el amor á que las bellezas de tantas y tantas obras olvidadas no permanecieran en la oscuridad. Y esto le hacía exclamar al final del opúsculo en que me ocupo: «si de las personas á quienes consagramos nuestro trabajo merecemos una pequeña muestra de *gratitud y beneplácito,* están satisfechas por completo nuestras ambiciones: más si asi no fuese exclamaremos con Francisco I: *Todo se ha perdido menos el honor*» Trocando el concepto bien pudo haber exclamado el pobre Flores Laguna: *Todo se ha perdido menos el amor á la cultura del arte de mi patria.*

El *Cuadro sinóptico* de Flores Laguna fué premiado en varias exposiciones y señaladamente en la de Viena del año 1873.

Escribió, además, las dos obras siguientes, la primera de las cuales no he logrado ver:

2) *Bidiapasones, tonos, tetracordos y signos musicales* usados *en los primeros tiempos.*

3) *Instrucción teórico práctica de la música de Catedral* (canto figurado) *por..... Profesor de la Real Capilla de señoras Descalzas de Madrid, ó sea la aplicación de lo contenido en el* Cuadro sinóptico-histórico musical *publicado por el mismo.—Resúmen de lo contenido en las doce Instrucciones, Solfeos y Ejercicios prácticos.*

He aquí dicho resúmen:

12.° **Fuga á 3, del mismo autor.**

13.° *Canon in undecimam*, composición á 6 voces.

14.° Para voz de Tenor (Llave de Fa en 3.ª) se hallan figuras con Plica, Alfas y negras.

15.° Para voz de Bajo, tiempo binario y ternario.

16.° Id. Bajo, más variedad de figuras negras. Tiempo binario y ternario.

17.° *Canon cangrizante*, VADAM ET VENIAM AD VOS (una sola voz)

18.° *Agnus Dei*, á 6 voces, *Canon cangrizante* «IN DIAPASON VADO ET VENIO.» Maestro Cardoso, año 1636.

19.° *Manum suam*, á sólo. Reproducción del solfeo 4.°

20.° *Canon*, á 5 voces, Maestro Vivanco. TRINITAS IN UNITATE. (Llaves altas.) DUO SUNT IN CARNE UNA.

21.° *Canon simple*, á 3; tres llaves en una sola voz, Maestro Vivanco.

22.° *Canon*, á 8 voces; cuatro Llaves en una voz, se ven Alfas, Breves y Semibreves.

23.° *Domine, ¿tu mihi lavas pedes?* Composición á 5. Llaves altas, del Maestro D. Luis Tomás de Victoria, se canta en la Catedral de Sigüenza el Jueves Santo.

24.° *Sanctus*, á 4, tomado de la MISSA, dedicada á Felipe IV. Tiempo binario y ternario, Alfas y Breves negros.

25.° *Madrigal* á 4. Maestro L. Marenzio, año 1570. Tiempo Binario (*un Breve en cada compás*) Figuras negras.

Id. *Heu, Salvator noster*, cuarteto. Maestro Mencía.

26.° *O salutaris*, á 3. Maestro Palestrina, siglo XVI.

Tiempo $\frac{1}{2}$ (*un Breve en cada compás*).

27.° *Hosanna* á 5, *Gradatin ascendit*. Tiempo y Prolación perfectos. Figuras bicoloradas y denegridas.

28.° A solo al Santísimo. Maestro, D. Juan de Navas. Prolación perfecta, año 1540.

29.° Tiempo perfecto. Reproducción del solfeo 3.°: aparece el Sostenido para destruir el efecto del Bemol. Alfas y figuras denegridas.

30.° *Sanctus*, volviendo el papel, aparece *Agnus Dei*. Maestro Furio. (*Catedral de León*). Año. 1773.

31.° *Canon*, en Llave de **A**, en una línea sola, con Bemol; volviendo el papel es igual que al derecho.

32.° *Canon* á 6, *Beata es virgo María*, en Llave de **A**.

33.° Música en el Tetragrama. Canto figurado, año 1524.

34.° *Pange lingua*, en el Tetragrama. Canto-mixto, Longas, Breves y Semibreves.

35.° Apoyaturas. Tiempo Binario.

36.° *Canto ad libitum*.

37.° *Canto-semitonado. Salve Regina*.

38.° *Fabordón* á 4, 2.° tono. Maestro Santa María, 1565. Se halla el canto llano en sistema literal, **EVOVAE**. Su explicación.

39.° *Fabordón* á 4, 7.° tono, colocado el Canto llano con letras en el Tetragrama, Llave de color (AZUL), de Dó. **EVOVAE** y Llaves **F. C.**

40.° *Fabordón* á 4, 8.° tono. Id. **EVOVAE.** *Himno* de San Juan y *Ave maris stella*.

Dos comprobantes del sistema literal.

Introito Gaudeamus omnes (CANTO LLANO), sin líneas ni espacios, también comprobante. Sistéma del siglo VI.

Beata viscera Mariæ, á Re-Fa, primer tono. *Gloria Patri*, id. id.

INSTRUCCION 1.ª De las Figuras, pausas sus valores, y la nomenclatura antigua de éstas.

INSTRUCCION 2.ª De los Tiempos binarios, ternarios, cuaternarios, señales para expresarlos y perfección de las figuras.

INSTRUCCION 3.ª Imperfección de las figuras y puntillo de perfección para las mismas.

INSTRUCCION 4.ª De las Plicas, y del Ligado de las Longas, Breves y Semibreves.

INSTRUCCION 5.ª Figura Alfada.

INSTRUCCION 6.ª Escala antigua (Exacordo), mano musical, signos é iniciales de la escala Guidoniana, uso de las iniciales en el Tetragrama, y las mutanzas para el Diapason ú octava; que es Diathesaron, Diapente, y la diversidad de Llaves.

INSTRUCCION 7.ª Llaves altas y Llaves bajas, trasporte que se necesita hacer en el órgano al preparar el tono al cuartetto ó el coro.

INSTRUCCION 8.ª Tonos de Capilla, uso del sostenido, y bemol, desuso del becuadro, que es el **EVOVAE.**

INSTRUCCION 9.ª Del canon, y las diferentes maneras de indicarlo en su entrada y final.

INSTRUCCION 10.ª Hay otro género de canto figurado, figuras usadas en éste, y su medida.

INSTRUCCION 11.ª Del canto *Ad libitum*.

INSTRUCCION 12.ª Rezo semitonado, fabordones á 4 Canto-llano, propio del tono, apropiado á los cánticos y á los salmos.

Solfeos y ejercicios prácticos.

SOLFEO 1.° A dúo, de Tiple y Contralto.

IDEM 2.° Fuga, á 3, Tiple, Contralto y Tenor.

IDEM 3.° Solfeo-vocalización de Tiple, en *tiempo perfecto*.

IDEM 4.° Práctica de figuras Alfadas, y puntillo de perfección.

IDEM 5.° Prolación perfecta.

IDEM 6.° A dúo de tiples; Alfas ascendentes y descendentes, Breves y Semibreves negros, puntillos de perfección y de aumento; aplicación del Sostenido.

PRIMER EJERCICIO PRÁCTICO.

Marcha Real Española, *comprobante de la escuela antigua con la moderna*, donde se presentan figuras negras, bicoloradas y Alfadas.

2.° *Canon* á 3, Maestro, D. José Torres, 1712.

3.° *Canto popular*, á 3, á la muerte del Rey D. Sebastián. (Llaves altas.)

4.° *Hosanna*, Maestro Morales (*Tiempo perfecto*).

5.° *Agnus Dei*; *Canon*.

6.° *Altus primus in diapente*.

7.° *Superius secundus in unisono*.

8.° Figuras ajustadas en tiempo binario y cuaternario, igualmente las pausas. variedad de Plicas y destino del Guion.

9.° *Canon ad unisonum*. Llaves altas.

10.° *Canon, cantus secundus, in Dia thesaron*. Llaves altas.

11.° Fuga á 4, Maestro Alfonso Lobo, de Borja. Composición en 1602, señalando las entradas.

Tampoco he logrado ver la siguiente, publicada, también, al parecer, por Flores Laguna:

4) *Método teórico práctico para los orfeones.*
5) Método de Canto llano y figurado por.... en el que se comprende todo lo necesario para estudiar bien el arte.—Madrid, Imp. de la Compañía de Impresores y Libreros á cargo de D. A. Avrial, 1863. Un opúsculo en 4.° de 58 págs. ejemplos de música de canto llano en el texto y una lámina sobre la reducción del canto figurado llamado *Cuatro al Facistol.*

Flores Laguna amplió más tarde este método escribiendo un volumen que no llegó á publicarse, titulado *Llave del canto llano* y que envió á los congresistas de Arezzo por conducto del Sr. Hoeph. En este volumen trataba de la parte práctica del canto llano y comparaba la duración de sus figuras con la medida musical ordinaria. Explicaba también el uso del canto en el tetragrama y presentaba en la última página algunos motivos tomados de antiquísimos libros de coro que, á su modo de ver, tenían relación con la notación del códice calixtino.

Tradujo á notación musical moderna gran número de obras á 4, á 5, á 6, á 7 y á 8 voces de Pontac, Torrentes, Oliach, Richefort, Orlando Lasso, Kircher, Mencía, Morales, Zarzoso, Navas y otros, reuniendo todas esas traducciones en gruesos tomos que ignoro donde fueron á parar después de su muerte.

6) *Canto de los peregrinos flamencos.* Facsímile del original del Papa Calixto II, traducido á notación moderna en Julio de 1882 por...
A continuación el texto del canto, al pié del cual aparecen la firma de Flores Laguna en estampilla y el nombre del impresor J. Cruzado Peñon, 7. Forma una hoja de papel, impresa por una sola cara.

El lector habrá adivinado que se trata aquí del famoso canto *Ultreja*, que fué causa de tantas polémicas, canto que tradujo por encargo de la Real Academia de la Historia y dedicó al Cardenal Payá y Rico, arzobispo de Compostela.

Referiré suscintamente la historia de esta polémica.

Los deseos que animaban al sabio Cardenal Payá por llegar á oir en las solemnidades del Santo Apóstol uno de los cantos de *Ultreja* le indujeron á invitar y á rogar á muchos maestros hiciesen examen de la plegaria cantada por los peregrinos flamencos á principios del siglo XII y escrita en el famoso Códice del Papa Calixto II al folio CXCIII, y á ser eso posible tradujesen á notación moderna la indicada plegaria, mandando sacar numerosas fotografías que diseminó dentro y fuera de España. Flores Laguna notició á los comisionados por S. Eminencia *que no le arredraba un encargo de esta especie* y, en efecto, dió figuración moderna á la notación neumática del canto, publicó dicha traducción y la plegaria fué cantada en la basílica de Santiago.

El Cardenal compostelano entregó como testimonio público de agradecimiento á Flores Laguna un despacho oficial y autógrafo en el cual le manifestaba cuanto estimaba la dedicatoría que le había hecho «de la preciosa traducción musical del canto *Ultreja* etc.»

Desde el año 1880 en que se publicó el libro del P. Fidel Fita y Colomé y D. Aureliano Fernández-Guerra, intitulado *Recuerdos de un viaje á Santiago de Galicia* (Madrid, imp. de Lezcano y Comp.ª, 1880 en 4.°), los individuos de la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando tuvieron fija su atención, como particulares, en el canto que en el dicho libro se dió á conocer. La de la Historia olvidó á su hermana la de Bellas Artes, que no fué consultada antes de traducir el himno. Llegó por fin la consulta de la Academia de la Historia, después de impreso y cantado el himno y Barbieri se encargó de dictaminar en nombre de la de Bellas Artes sobre un cuaderno impreso intitulado *¡Ultreja! Canto de los peregrinos flamencos al Apóstol Santiago*, en cuyo cuaderno se incluia tambien el *Himno de los milagros* al mismo Santo, piezas ambas traducidas á notación moderna por Flores Laguna.

Barbieri se muestra incrédulo en el referido dictámen «porque en materia tan intrincada no se deben asentar principios absolutos,» lo cual traducido á la letra, y para decirlo con una frase vulgar, significa, que el buen Flores Laguna hizo un pan como unas hostias al traducir el canto en cuestión sin la necesaria preparación que exigen conocimientos de esta índole.

Replicó Flores Laguna y contrareplicó Barbieri y de todo esto se deduce que Flores no consideró *enton-*

ces sino como primer ensayo la traducción del canto, *que no la dió como representación ó interpretación exacta y definitiva*, «en cuyo caso—añadía Barbieri—queda probado ó que los datos en que se apoya el traductor son falsos ó insuficientes, ó que no ha sabido interpretarlos ni aplicarlos como fuera debido.» Desautoriza, en una palabra, á Flores Laguna citando como *confesión de parte* lo que él mismo escribió para desautorizar otra obra suya (1) sacando á colación el mismo pasaje que yo he extractado del opúsculo *Guia general* para pintar la personalidad moral de Flores Laguna paleógrafo y musicógrafo de conocimientos deficientes, que solo merecen excusa y consideración por el noble empeño que informó cuanto produjo y cuanto dió á luz.

Flores de la Bimera (Pedro)

Maestro de C. de la colegiata de Cangas de Tineo, segun se desprende de un Soneto á la muerte de la marquesa de la Bimera que como autor del mismo publicó en *El Correo de Madrid* del sábado 22 de Diciembre de 1787.

Florez (Fray Andrés)

Del Libro de Doctrina Cristiana de este fraile dominico, cuyo libro describe minuciosamente Gallardo en su *Ensayo*, N ° 2249, copio este pasaje (fól. lxvij vuelto): «*Primera Parte de tres, del librico que dió el Ermitaño al Niño: es summa de toda la dotrina cristiana en coplas; con su tono puntado. Ponèse assi: porque con suavidad los niños canten esto, y olviden muchos malos cantares, y para que lo retengan mejor en la memoria. Que assi se usa en la Iglesia en Hymnos y Prosas, y el profeta David en sus salmos. El qual dice:* Tus mandamientos y tu doctrina, señor, dignos son para ser cantados en este destierro. *Ps. 118.*

«Al fól. 68 se halla la música para el fin de cada copla de los artículos de la Divinidad, Humanidad etc. de Jesucristo.

«El fraile metrifica toda la Doctrina. Este libro se usaba en las escuelas por lo menos de ambas Castillas y de Galicia. Hay edición de Valladolid, del año 1552. Pero conste que se imprimió antes, en 1546.»

Florez (Fray Enrique)

Sabio teólogo, historiador y arqueólogo, nació en 1701 y murió en 1773. Entró en la órden de S. Agustín, fué profesor de teología y se dedicó luego á estudios históricos y de antigüedades Tiene relación con la música la disertación *De antiqua Missa Hispánica seu de officio mozarabico* que se halla en el tomo III pág. 360 de *La España Sagrada ó Teatro Geográfico-Histórico de la Iglesia de España* (Madrid, 1747-1770, veinte volúmenes en 4.°)

Florian (.. ..)

Cuenta Caramuel *(Primus calamus)* que «en Madrid se tuvo por famoso cantarin, el año del nacimiento de la Señora D.ª Ana María Antonia de Austria, hija de Felipe el Grande, un tal *Florian* y para ponderar su habilidad se dijo de él:

> En fin, cuando ya salió,
> con festivos ademanes,
> la Música se excedió:
> *Florian* por angel pasó,
> y los demás por florianes.

Floridablanca (Francisco, Antonio, Mofino, Conde de)

Cito excepcionalmente el nombre de este célebre estadista y diplomático, porque en el escrito clásico, suyo de sobre el reinado de Carlos III añadido á la *Historia* del P. Juan de Mariana, hay muchos datos sobre espectáculos, instituciones etc. y se habla, además, de Cómes, Ortells y otros maestros españoles.

Frades y Sierra (Miguel de)

Racionero músico contralto de la Cat. de Toledo de cuya plaza tomó posesión en 9 de Noviembre de 1667.

Nació en la villa de Arcos (Burgos) siendo bautizado en 17 de Julio de 1633.

Fué primeramente *ministro cantor* en la Cat. de Burgos de donde pasó á la cap. de las Descalzas de Madrid.

Fradexas (Ramón)

Nació en el Lugar de Pozo Antiguo (Zamora) siendo bautizado en 3 de Septiembre de 1749. Fué nombrado

(1) *El Cuadro Sinóptico*.

«cantor tiple de la Cat. de Toledo el clerigo de corona Fradexas en 13 de Febrero de 1773 » Murió en la ciudad de Toro á 14 de Marzo de 1786

Frágua (Lorenzo de)

Se tiene noticia de este prebendado músico de la Cat. de Málaga por lo que se consigna en acta capitular de 18 de Febrero de 1729. Dice: «Leyóse un memorial del Sr. Don Lorenzo de Frágua, prebendado músico de esta Iglesia en que pide licencia para ausentarse de esta por tiempo de un mes: y se acordó se le diese dicha licencia hasta el Miércoles de Ceniza».

Fralle (Nicomedes)

Presbítero y M. de Cap. del convento de las Descalzas Reales de Madrid, cuya plaza desempeñó hasta su muerte acaecida por los años 1885 ó 1886.

Publicó en casa del editor Sr. Zozaya, de Madrid:

1) Plegaria á 4 con harmonium y violoncello.
2) Motete al S. Smo. á voces solas.
3) Id. de difuntos, á 4.
4) Id. al S. Smo. para tenor y bajo, y órgano.
5) Motete plegaria á 4, órgano, violoncello y contrabajo.
6) Motete á S. Smo. á 3, órgano, violin y contrabajo.
7) Motete plegaria á 4 y dos bajos á solo. con órgano, violoncello y contrabajo.

Framengo (Felipe)

Publicó:

Madrigali á 5 voci. Venezia, 1584.

Es español al decir de Fétis Ni lo niego ni lo afirmo sin conocer la colección indicada, que quizá resolveria la duda.

Framengo vivió en Italia desde mediados del siglo XVI, añaden los que han copiado á Fétis.

França (P. Luis Gonzaga y)

Publicó:

Compendio ou explicação methodica das regras mais importantes e necessarias, tanto para a intelligencia do Canto chão theorico como pratico, e para saber escrever e compōr, segundo o systema dos sete vozes: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, etc. Lisboa, imp. Real 1831, in 4.° de VIII—132 págs.

Dice Vasconcellos:

El libro divídese en 2 partes: en la 1.ª trata del Canto llano *liso ó batido* (canto plano) y figurado (56 págs.) en la 2.ª solfeos y ejercicios hasta la pág. 102. Luego hay un *Appendix* de «Rudimentos de música métrica» en 10 lecciones con ejemplos. *Index.*

El autor desempeñaba el cargo de Capellán cantor músico de la Iglesia Patriarcal de Lisboa á mediados de este siglo (1820-1830.

Francés de Iribarren (Juan)

Organista de la Cat. de Salamanca de cuya plaza tomó posesión en 10 de Mayo de 1717 y cesó en 1.° de Octubre de 1773, en que tomó posesión del magisterio de la Cat. de Málaga.

Vacaba el magisterio de Málaga por fallecimiento del maestro Don Francisco Sans y había sido nombrado teniente de maestro de capilla Don José Meseguer, que hacía las veces de interino, cuando el cabildo malacitano determinó proveer dicho magisterio en los términos que consignan distintas actas capitulares.

18 Abril de 1732.—«El Sr. Dean propuso al cabildo que era ya tiempo de tratar de la provisión de la ración de maesto de capilla vacante en esta Santa Igesia: y habiéndose leído diferente cartas y memoriales de pretendientes, se confirió largamente si se pondrían edictos, y se acordó que respecto de que si se ponían vendrían muchos opositores y que era preciso en este caso traer maestros de otras Iglesias, para piezas de la oposición todo lo cual acarreaba grandes gastos y no tenían la fábrica ni canongía de cantores fondos algunos, para suplirlos, por lo que no parece convenía se hiciese concurso de oposición, sino que se eligiese el sujeto que pareciese de mejor crédito y habilidad, y que todo esto se consultase con el Sr. Obispo para lo que fueron nombrados diputados para tratar esta dependencia con S. S. Illma. los Sres. Chantre, Tesorero, Doctoral y Cerezeda, y que fuesen prevenidos, que el maestro D. Francisco Sanz, y su antecesor D. Alonso Torices, (1) fueron electos al dicho magisterio sin la circunstancia de edictos, como constaba de las actas capitulares y que dichos Sres. Diputados diesen cuenta al cabildo de lo que hubiesen tratado con Su Illma: con que se acabó el cabildo.»

(1) Vid. *Bello de Torices.*

2 Mayo de 1732.—«El Sr. Chantre, dijo: que al encargo que se le hizo con los Sres. Tesorero, Doctoral y Cerezeda de proponer al Sr. Obispo los inconvenientes que el cabildo hallaba en la propuesta de S. M. de maestro de capilla se hiciese precediendo edictos, y que deseaba se hiciese sin ellos, respondió Su Illma. hecho cargo de no convenir poner edictos, le parecía preciso, para quedar sin escrúpulo, el que se siguiese uno de dos medios, ó hacer la propuesta con expresión de no haber puesto edictos, no obstante prevenir el Estatuto se haga, manifestando los inconvenientes que se ofrecían, y haberse dado sin ellos los magisterios de Torices y Sanz, ó el de pedir permiso á la Cámara, antes de proponer, para hacerlo en la forma referida: y se acordó se pida á la Cámara la licencia para hacer la propuesta sin edictos, manifestando el Estatuto, los ejemplares de D. Alonso Torices y D. Francisco Sanz con los reparos que hoy se ofrecen para hacerla con concurso: y que de este acuerdo se de parte á Su Illma. por los mismos Sres. Diputados, pidiendo escriba á la Cámara al tiempo que lo haga el cabildo.»

17 Octubre de 1732.—«Leyóse la carta del Abad de Vivanco, Secretario del Real patronato, en que da noticia haber dispensado la Cámara para que el cabildo proponga sujeto para la ración vacante de maestro de capilla, sin preceder edictos: y se acordó, que los Sres. Tesorero, y Cerezeda, vean en diputación á S. Illma. llevando la carta, y conferencien lo que se deba ejecutar, y en el interin se canten algunas tardes, después de Completas, las obras que han enviado algunos pretendientes.

23 Octubre de 1732.—Los Señores Tesorero y Cerezeda, diputados nombrados por el cabildo para conferir con Su Illma sobre el modo con que se deba proceder en la proposición que se ha de hacer á la Real Cámara de sujeto para el magisterio de capilla, dijeron: que habiendo conferido con Su Illma. sobre dicho asunto, fué el sentir del Sr. Obispo, que se propusiesen dos sujetos, respecto de que la carta orden mandaba se propongan sujetos y nó sujeto, lo que conferido largamente en el cabildo por mayoría de votos, se resolvió conformarse con el dictámen del Sr. Obispo, y que cuando llegue el caso de hacerse la elección, se elijan dos, los que parecieren más hábiles, y se propongan á la Cámara: y que luego que se hayan probado las obras de los pretendientes, pasen los Sres. diputados á verse con Su Illma. y dar noticia de ello, para pasar después á la elección.»

30 Septiembre de 1733.—«*Prueba de D. Juan Francés de Iribarren*:—Abriéronse é hiciéronse las pruebas de la genealogía y limpieza de sangre de D. Francisco Francés de Iríbarren presentado por S. M. á una ración entera afecta al magisterio de capilla vacante en esta Santa Iglesia, las cuales se hicieron en la ciudad de Sanguesa, Reino de Navarra, (1) por Comisionados del Santo Oficio, en virtud de Cédula de S. M. que por esta vez las dispensó, y por Comisionados del Sr. Obispo de esta ciudad, quien envió su voto para la vista, aprobación y calificación de ellas al Sr. Dean ó Presidente del Cabildo, y, vistas, se dieron por acabadas y calificadas por todos los votos *nemine discrepante*, y se acordó se le diese testimonio de su aprobación para que pueda tomar la colación: con lo que se acabó el cabildo, etc...»

1.º Octubre de 1737.—«D. Juan Francés de Iríbarren hizo presentación de una cédula de S. M., su data en San Ildefonso á 20 de Julio de este año, firmada de Su Real mano, y refrendada de D. Lorenzo de Vivanco y Angulo, su Secretario, por la cual le hace merced de una ración entera afecta al magisterio de capilla vacante en esta Santa Iglesia por fallecimiento del Sr. D. Francisco Sanz=Y, asimismo, otra Real cédula, de 11 del expresado mes de Julio, en la misma forma, en que S. M. dispensa, por esta vez, para que se hagan las pruebas por el comisionado del Santo Oficio el más cercano al pueblo de su naturaleza=Y, asimismo, un título dado por el Illmo. Sr. D. Silvestre García, Obispo de Salamanca, en que consta le ordenó de presbítero

(1) Según esto, el maestro sería natural de Sanguesa ó de sus inmediaciones.

=Y un título de colación de dicha prebenda, dado por el Sr. Obispo el día 30 de Septiembre próximo pasado: y pidió, que en vista de dichos instrumentos se le diese la posesión: y vistos por el cabildo, acordó se le diese la dicha posesión. Y en su virtud entró en el cabildo, é inclinado de rodillas delante del Sr. Dean, puestas las manos sobre los Evangelios de un misal; juró defender el misterio de la Purísima Concepción de Ntra. Sra. concebida en gracia desde su primer instante: guardar los Estatutos de esta Santa Iglesia y secreto en las cosas de cabildo: y, habiéndose levantado, se nombraron por diputados para que le diesen la posesión en el Coro, los Sres. Tesorero y Cerezeda, los cuales con el presente Secretario, sacristán pertiguero, y demás ministros, fueron á él á la hora de tercia y le sentaron en la silla que le pertenecía del Coro del Sr. Arcediano de Málaga, leyó en un diurno, derramó moneda, é hizo otros actos de posesión y de que la tomaba quieta y pacíficamente sin contradicción de persona alguna. Fueron testigos D. Francisco Felix de Mora, pertiguero, Pedro Martínez Guerrero, y..... de Aguilar; y habiendo vuelto al cabildo, dió las gracias abrazando á los Sres. de él; y se sentó en señal de posesión, y lo pidió por testimonio: y el cabildo acordó se le diese »

15 Octubre de 1733.—«Leyóse un memorial del Sr. Don Juan Francés de Iríbarren, racionero entero y maestro de capilla de esta iglesia, en que representa al cabildo como habiendo presentado memorial al Señor Obispo suplicándole, que en atención á los muchos gastos que había tenido para ponerse en posesión de la prebenda con que el cabildo le había honrado, y á su escasez de medios, fuese servido librarle una ayuda de costa; y que Su Ilma. había sido servido, por lo que tocaba á la fábrica mayor, librarle 100 ducados, como se había hecho con su antecesor: por lo que suplicaba al cabildo, fuese servido dispensarle el mismo favor, según y como lo había executado por su piedad con el referido su antecesor=Y, visto, se acordó por todos los votos, *nemine discrepante*, se le libren 100 ducados de ayuda de costa por una vez.»

12 Abril de 1734.—«El Sr. Tesorero propuso, que por la falta de medios con que se hallaba el Sr. D. Juan Francés de Iribarren, racionero entero, etc., suplicaba al cabildo con el mayor rendimiento se sirviese mandar se le adelantasen 1,100 reales que necesitaba, á cuenta de lo que había de haber de sus planas, cuya gracia se había hecho con otros prebendados recien venidos; y oido por el cabildo (salió el Sr. Dean), acordó se le librasen dichos 1,100 reales en el caudal del depósito de canongías de cantores, reintegrándolos al Sr. Rubirá, superintendente, de los primeros repartimientos que se hiciesen á sus planas.»

25 Enero de 1735.—«Vióse un memorial del Sr. D. Juan Francés de Iríbarren, racionero entero, etc., en que representa al cabildo resultar en deshonor de ella (de la Sta. Iglesia), y desestimación del suplicante, se hayan de mendigar en cada un año las letras que se ofrezcan para esta Santa Iglesia en las festividades de Resurrección, *Corpus*, Concepción, Natividad, y Reyes, tomándolas para la composición de aquellas que se han cantado en otras Stas. Iglesias, por no haber en esta sujeto determinado para el asunto, por lo que propone al cabildo que D. José Guerra, *poeta de la Capilla del Rey*, y sujeto de conocida habilidad, compondrá, para esta Sta. Iglesia cuantas letras nuevas se ofrezcan, dándole por su trabajo en cada un año en canongias de cantores, 24 ducados al referido poeta, con la obligación de componer anualmente las letras que se ofrecieren para las festividades de esta Santa Iglesia.» (1).

26 Enero de 1740.—«Vióse un memorial del Sr. Racionero Don Juan

(1) El cabildo debió de acordar lo solicitado por Iríbarren y así explica el portentoso número de Villancicos (cuya letra escribiría el mencionado *poeta de la Capilla del Rey*), que compuso y se guardan en el archivo de la catedral. Imprimiéronse algunas de estas y puedo presentar registro bibliográfico de una de ellas.

Letras | de los villancicos | que se han de cantar en la Sta. Iglesia Catedral de esta muy noble y muy leal ciudad de Málaga | En los maitines del nacimiento | de nuestro Señor | Jesucristo | Este año de 1761 | Puestos en música | por Don Juan Francés de Iribarren | Racionero y Maestro de Capilla | de dicha Sta. Iglesia.—Con licencia: En Málaga, en la imprenta de la dignidad episcopal y de la Sta Iglesia Catedral. En la plaza.

Francés de Iríbarren, maestro de capilla de esta Sta. Iglesia, diciendo que para dar gusto á su madre, que se hallaba bien desazonada en esta ciudad con su poca salud y considerarse tan ausentes sus dos hijos, ha admitido el magisterio de Valladolid con que le brindó aquel Señor Obispo y Cabildo, sin embargo de los muchos pretendientes que hubo. Y pidió al cabildo lo tenga á bien y dé su permiso para ir disponiendo su viaje, ofreciendo avisar luego que se halle en posesión de dicho magisterio para que el cabildo se sirva proveer el de esta Sta. Iglesia en la persona que sea de su agrado =Y el cabildo, considerando la importancia de mantener al referido en este magisterio por sus buenas prendas y conocida habilidad, le aumentó 100 ducados de renta de por mitad en fábricas y canongías sobre la prebenda que goza, de los cuales hizo gracia á Doña Agueda Echevarría su madre, para que, si le sobreviviere los goce durante su vida con tal que dicho su hijo fallezca en el servicio de esta Sta Iglesia: y hallándose presente el Sr. Gobernador lo consintió así y ofreció dar el decreto por lo perteneciente á fábricas y se encargó al Sr. Tesorero trate con dicho maestro la separación del referido magisterio y lo mismo persuada á su madre ofreciéndole traer á su hijo (2) á esta provincia de Andalucía con el favor de su Eminencia de que se hizo cargo el Sr. Gobernador.

El Cabildo malacitano concedió todo cuanto pedía el maestro Francés por que no ignoraba que era uno de los más afamados de la época.

Tocaba á su término la vida de servicios prestada por Francés al Cabildo como puede verse por el acta siguiente:

20 Septiembre de 1760.—«D. Juan Francés de Iríbarren, maestro de capilla de esta Sta. Iglesia desde el año de 1733 y antes organista principal de Salamanca desde el de 1717, por cuya cuenta lleva 43 años de prebendado en una y otra parte con 62 de edad, pide se le releve del cargo de maestro de capilla por sus muchos padecimientos y avanzada edad; y se acordó que lo releve el Sr. Piera.»

Siete años disfrutó el maestro Francés la merecida jubilación otorgada por el Cabildo, al cabo de los cuales murió como acusa el acta siguiente:

2 Septiembre de 1767.—«En este día á las tres de la tarde falleció Don Juan Francés de Iríbarren, maestro de capilla.»

Si se considera el respetable número de años que Iríbarren rigió el magisterio de la capilla malacitana y que era un maestro tan concienzudo como inteligente, se comprenderá la importancia del abundante repertorio que legó á la Catedral de Málaga. Descontando las obras de circunstancias puedo afirmar que todo lo demás es grano puro. Francés de Iríbarren fué uno de los *últimos romanos* de nuestra antigua escuela, especialmente cuando escribía en la forma antigua. Merece significada y honrosa conmemoración porque en vida del maestro malacitano los *bárbaros* del arte estaban ya á las puertas de Roma.

He aquí el catálogo de composiciones legadas por Francés de Iríbarren al Archivo de la Catedral de Málaga:

1) *Oficio doble de difuntos*, á 8 con viols 1738
2) *Motete y responsos* de Difuntos á 8 (1742).
3) *Parce mihi*, á 8 (1726).
4) *Motete de Difuntos*, con trompas y flautas (1750).
5) *Otro* id. (1717).
6) Otro id. á voces solas (1733).
7) Otro id. con flautas (1755).
8) *Parce mihi*, á 8 (1742).
9) *Oficio de Difuntos*, completo (1764).
10) *Misa de id.* (1758).
11) Oficio de id. á 4 (1744).
12) *Parce mihi*, á 6 (1749).
13) *Parce mihi*, á 8 (1757).
14) *Motete*, á 4 para el Jueves Santo.
15) *Id.* á 8 al SSmo. S (1741).
16) *Otro* id. al id. (1756).
17) *Diez* id. al id.
18) Miserere á 3 (1756).
19) Motete á 4 (Resurrección y Dominicas de Pascua (1734).
20) Veintiun Motetes á diferentes santos y festividades.
21) Veintiun Motetes con instrumentos y sin ellos á la Virgen.
22) 6 Misereres con id. ó sin id.
23) 24 Juegos de Lamentaciones.
24) 14 Misereres con ó sin instrumentos.
25) 5 Salmos de Completas.
26) 13 sequencias varias.
27) 5 Invitatorios para Navidad.
28) 28 juegos de salmos de vísperas.
29) 25 *Salves*, 9 en partitura y 16 en partes sueltas.

(2) A su otro hijo «ausente,» como dice el acta, que residía en Valladolid.

30) 2 Letanías.
31) 3 *Te Deum*.
33) 3 *Verxilla regis*.
34) 14 Misas.
35) 70 Villancicos de Navidad y Reyes (años 1733 á 1740 inclusive)
36) 74 id. de id. (1741 á 1746).
37) 53 id. id. (1753 á 1758).
38) Varios villancicos de los años 1759, 1760, 1764 y 1766.
39) 54 Villancicos de la Concepción. (1734 á 1750).
40) 18 id. de id. (1751 á 1756)
41) 34 id. de Resurrección.
42) 9 *Kalendas*.
43) 22 Villancicos al SSmo.
44) 17 Villancicos de la Concepción.
45) 9 *Kalendas* de Corpus.
46) 27 Villancicos al SSmo.
47) 31 *Arias* y *Duos*, al SSmo.
48) 39 Motetes para varias festividades.
49) Mas de 150 obras varias.

Franch (. . . .)

En el Arch. de la Cat. de Segorbe se conservan algunas obras de un maestro de este apellido.

Francho

Apodo del gracioso de la compañía de Manuel Palomino, Francisco Rubert (Vid. este apellido) que con los gestos y exclamaciones de sus entremeses hizo que se designara con el nombre de *Chorizos* á los actores de aquella compañía, tomando el de *Polacos* los de la que dirigía Guerrero.

Francisco (Fray Luis de San)

Llamado en el siglo Luis Pinheiro. Nació en Lisboa, estudió Derecho civil en Coimbra y fué Senador de Porto y Comisario de la Orden tercera.

Profesó en el convento de S. Antonio de Figueira el 3 de Octubre de 1652 y murió el 5 de Noviembre de 1696.

Escribió muchas obras teológicas y tienen relación con la música las siguientes:

1) *Quartettos e Sextillas cantadas pela solfa de discursos predicativos sobre os dous Hymnos das Maytines e Vesperas da solemnidade de Corpus Christi no triduo anual festivo que se faz ao desagravio do S. S. Sacramento pelo sacrilego desacato que contra elle se cometten na freguezia de Odivellas no anno* 1675—*Coimbra por José Ferreira*, 1682 *en* 4.°

Se trata de un sermonario.

2) *Globus canonum et arcanorum, linguæ Sanctæ ac divinæ Scripturæ. Romæ*, 1586.

En el capítulo IX del Libro X se trata de la música de los Hebreos.

Franco (Vicente)

Guitarrista celebrado, natural del Ferrol. Se formó con los estudios de Aguado y las clásicas composiciones de Sors. Compuso obras originales que merecen bastante aprecio. No así los ejercicios de Talberg que transcribió para la guitarra sacándola de su ambiento propio. Por el año 1858 vivía en la Habana donde al parecer publicó un método del instrumento que cultivaba.

Francot (Francisco Cornelio)

Músico de la Cap. del Duque de Alba en Nápoles, regida por Diego Ortiz. En el artículo consagrado á este maestro, Vid. la *Nomina de sueldos* de dicha Cap. en 1558.

Franquesa (Francisco de P.)

Colaborador en 1863 de la Revista *El Metrónomo*, fundada por Clavé, y compositor musical.

En 1856 publicó una colección de poesías con el título *Flores de amistad* en 8.° 224 págs.

Franvila ó Frombila (Carlos de)

Cantor de la capilla flamenca de S. M. nombrado en 1591 en el mismo año en que Adrian Capi empezó á ejercer las funciones de «teniente» del maestro de capilla Felipe Rogier.

Franvila figura en los estados y nóminas de la capilla del año 1593 (tercios primeros)

En la Lista de los cantores de la capilla flamenca, «que se fueron á Flandes» (redactada el segundo tercio del año de 1599) aparece el nombre del cantor con esta mención: «Carlos Frombila, cantor que fué, se le ha de contar desde principio de este tercio, á razón de cinco reales y medio en cada un día».

Freire Gongora (José)

Pianista español que estuvo en la Habana. Tocó en público sin éxito y fué á establecerse á Puerto Príncipe como profesor de piano. (Vid. S. Ramirez *La Habana Artística.)*

Freitas (. . . . .)

Violinista residente en Lisboa á principios del siglo (1810-1830). Distinguíase por el brio y sentimiento

de su ejecución. Su hijo seguía con empeño laudable los pasos de su padre.

Freitas (Ignacio)

Compositor. Vivía en Lisboa. Tal vez este artista y el violinista del mismo apellido, Vid. *Freitas (.. ...)*, sean una misma persona. Compuso algunas piezas más ó menos desarrolladas; llamadas impropiamente *Sinfonías*.

Freitas (Juan da Matta de) Vid. **Matta de Freixas (Juan da)**

Freitas Gazul (Francisco de) A. C.

Natural de Lisboa. Hijo de Francisco Gazul, profesor del antiguo colegio de Nobles y del Conservatorio, y de María Cándida Freitas Pinheiro, nació el 30 de Septiembre de 1842. Terminados los estudios elementales entró en el Conservatorio y aprendió solfeo con Felipe Real, violoncello con Juan Jordani y Guillermo Cóssoul y composición con Monteiro de Almeida. Despues de terminados sus estudios, entregóse á la composición y adquirió cierta popularidad teatral entre los frecuentadores de los coliseos Príncipe, Real y Trinidad, por el caracter nacional que sabe imprimir á su música aunque su estilo no es del todo definido y característico.

Además de profesor del Conservatorio, Freitas Gazul es músico de la Real Cámara de la Iglesia Patriarcal y director de orquesta del teatro de la Trinidad. Es oficial de la Orden de Santiago.

He aquí parte del catálogo de sus obras:

Opera.

1) *Frei Luiz de Souza* (1891).

Operetas.

2) *Annos da menina* (*Os*), en 1 acto.
3) *Brazileiro Pancracio* (*O*), en 3 actos.
4) *Cento e tres* (*O*), en 1 acto.
5) *Cigana* (*A*), *en* 3 *id.*
6) *Damnaçao du Fausto* (*A*), en 4 id.
7) *Experiencia* (*A*), en 1 id.
8) *Furias do Amor*, en 1 id.
9) *Garra de leão*, en 3 id.
10) *Homeu da Bomba* (*O*), en 3 id.
11) *Larmaujat* (*O*), en 3 id.
12) *Loucuras de rapaz*, en 3 id.
13) *Minuete* (*O*), en 2 id.
14) *Mocidade de Figaro* (*A*), en 3 id.
15) *Morangos* (*Os*), en 1 id.
16) *Noiva* (*A*), en 1 id.
17) *Piparote* (*O*), en 3 id.
18) *Ponte de Diabo* (*A*), en 3 id.
19) *Rey Kalakaua* 37 (*O*), en 2 id.
20) *Reino das mulheres* (*O*), en 3 id.
21) *Revista do anno de* 1875, en 3 id.
22) *Roupa de Francezes*, en 3 id.
23) *Sal e pimenta*, en 3 id.
24) *Seis partes do mundo* (*As*), en 3 id.
25) *Tres dias na bertinda*, en 3 id.
26) *Trinta e sete da* 4.ª (*O*), en 3 id.
27) *Viagem á roda do mundo* (*A*), en 3 id.
28) *Violetas* (*As*), en 1 id.

Magias.

29) *Cauda de Belzebuth*, en 3 id.
30) *Cebola mysteriosa* (*A*), en 3 id.
31) *Satanaz Junior*, en 3 id.
32) *Sete castellos do diabo* (*Os*), en 3 id.

Música de dramas.

33) *Caridade* (*A*).
34) *Homeus féras* (*Os*).
35) *Homeus do povo* (*Os*).
36) *Noventa e nove de linha* (*O*)

Oratorios.

37) *Conversão de S. Paolo* (*A*), en 3 partes.
38) *Santa Quiteria de Meca*, en 3 id.

Parodias.

39) *Elixir de amor* (*O*), en 3 actos.
40) *Lucrecia Borgia*, en 3 id.
41) *Norma*, en 3 id.
42) *Traviata* (*A*), en 4 id.

Música sacra.

43) *Libera me*, á 4 voces y pequeña orquesta.
44) *Liberame*, solos, coro y grande orquesta. Obtuvo el primer premio en la Exposición industrial de Lisboa en 1888.
45) *Missa de Requiem* para tenores y bajos.
46) *Septenario*
47) *Missa*, á 3, estilo imitativo.
48) *Missa*, á 4, á solo, coro y grande orquesta. Premiada el año 1888
49) 5 *Missas*, para pequeña orquesta y 3 voces.
50) *Missa*, para orquesta mayor y 2 pianos (?).
51) 3 *Te Deum*.

Música de *camera*.

52) 4 *Cuartetos*.

Marchas.

53) *Guttemberg*, para orquesta y banda.
54) *Id.* reducción para banda.
55) *Marcha* para orquesta.
56) *Marcha triumphal*, ejecutada en la apertura de la Exposición de 1888.

Varias.

57) *Suite d'orcheste*. A) Escala diatónica. B) Escala cromática. C) Las antecedentes en imitación.
58) Varias *oberturas y sinfonías*.

Ha escrito aparte de éstas gran número de piezas para banda, y ha instrumentado diferentes operetas.

Los biógrafos portugueses colocan á este autor «al lado de las estrellas fulgurantes de la Historia nacional de la música portuguesa, Marcos de Portugal, Bomtempo, Manuel Innocencio y Casimiro Junior.»

Freixas (José)

Nació en Barcelona. Estudió la carrera de Derecho en la Universidad de Barcelona y se dedicó á la música

y á los estudios filosóficos. Compuso la ópera en tres actos y un prólogo, *La figlia del deserto*, un *Stabat Mater*, una *Misa de Gloria* y otras piezas. Cuánto escribió y compuso dió lugar á polémicas y hasta pleitos, que fueron tema de hablillas. Poseía talento, natural gracejo que rayaba en sátira cuando se apasionaba por un asunto. Escribía con facilidad y tenía cierta disposición para la música aun cuando no la había estudiado ni conocía la composición. En 23 de Marzo de 1859 se puso en escena en el teatro Principal la ópera *La figlia del deserto*. Cuestiones habidas con la empresa y la actitud de parte del público produjeron ciertos rozamientos con aquella, que motivaron fuese retirada de la escena despues de la segunda representación. Freixas no se conformó con esto y publicó remitidos y más remitidos en los periódicos, poniendo cual digan dueñas á sus contrincantes. En uno de ellos inserto en *La Luz* (pág. 48, año 1860) decía: «Si mi ópera ha sido tratada burlonamente por *marroquies*, todavía lo sea acaso algun día imparcialmente por españoles. Si ha militado también contra ella la *guardia negra* en bárbara y aleve acometida, tal vez tarde ó temprano el noble españolismo y la verdadera razón, que acaba siempre por hacerse escuchar, dará cuenta del brusco ataque.»

No satisfecho con éste y otros escritos publicó el folleto intitulado:

Historia de la ejecución de la ópera titulada «La Figlia del deserto», con un sucinto análisis razonado de la misma..... por el autor de la ópera. Barcelona imp. de Ramirez, 1854, un opúsculo in. 4.° de 87 págs.

Es una violenta diatriba dirigida á los que criticaron á Freixas por haber sido autor de una ópera *sin ser músico*, ó como dice él mismo, «por haberse atrevido á crear una producción lírica armonizada *por algunos profesores*, en razón de ignorar el autor el mecanismo del arte.

Tal es la singular tésis que defiende Freixas, abogado de profesión y monomaníaco musical de lo más singular que puede darse, en quien, sin embargo, debe reconocerse cierta aptitud musical.

La tésis de Freixas era insostenible. Apesar de esto, se despacha á su gusto y emprende descomunal batalla para desfacer los muertos y herir á *sus* enemigos conjurados contra él durante los ensayos y las representaciones de la ópera, ejecutada efectivamente, nada menos que en uno de los principales teatros de Barcelona.

Hé aquí algunos de los curiosos puntos defendidos por el sagaz abogado: «Nadie desarrolla mis ideas líricas ó cantos, sino que estos se escriben tales como los dicto, compás por compás, no debiendo ciertamente esto sorprender en quien no conoce el mecanismo del arte, pues para ello basta cabalmente el númen lírico.... No debe, pues, extrañar, que sin conocimiento del mecanismo del arte, que no he aprendido, ni por consiguiente de las notas ó signos, ni de los valores, tonos ... lo haya dictado porque el canto se concibe y existe independientemente del conocimiento de estas circunstancias..... Como la música *escrita* es ya por todo el mundo ilustrado considerada como un idioma, una gramática, ó especie de taquigrafía de ideas ó discursos melódicos, las notas ó signos musicales no son más que la ortografía ó la analogía del arte lírico..... Tan gratos é idénticos, pues, en cuanto á la parte vocal ó melódica hubieran sido los inspirados cantos de Donizetti y Bellini escritos por su mano, como por la de otro.»

Y así por el estilo sienta principios tan ocurrentes tocante á la parte instrumental y demás trabajos prévios y complejos de la composición en general.

Freixa era uno de los contertulios del *Café nuevo de la Rambla* de Barcelona. Para los contertulios (Tusquets el melodista, hermano del pintor del mismo apellido asistía á las reuniones lo mismo que Rauret, el Doctor Furell, Pepe Pallejá, el bajo Agustin Rodas y otros) Freixa era un hombre listo y de mucha sal y .. sorna.

La figlia dil deserto, fué á componerla en casa de un maestro, quien iba apuntando los cantos que Freixa tarareaba. Una vez fijados éstos en el pentagrama, venia la parte instrumental, discutiéndose entre el autor y su amanuense el compositor,

sobre si tal ó cual frase había de cantarla la viola, el clarinete, el fagote ú otro instrumento, y con este motivo se armaba á cada punto un galimatías que no había mas que oir. Freixa decía á veces á sus contertulianos, que la composición de esta ópera y otras producciones musicales de que era autor, no le costaba menos de diez mil duros.

Era por otra parte una bellísima persona y se había hecho célebre por sus respuestas prontas. Voy á citar algunas por vía de muestra.

Alguien le dijo un dia poniéndole cariñosamente la mano sobre el hombro:

—¡Qué lástima, amigo Freixa: es V. un diamante en bruto!

A lo cual replicó con gran rapidez:

—Peor V. que tiene mucho de bruto y nada de diamante. El interlocutor de esta anécdota fué, si no recuerdo mal, Soriano Fuertes.

Otra anécdota que me contó un buen testigo presencial.

Acababa de estrenarse en el Liceo *La figlia dil deserto*, con un éxito el más deplorable: nunca el público del gran Teatro se ha distinguido por su moderación y la noche del estreno de la ópera de Freixa echó, como suele decirse, el resto.

Al día siguiente del fracaso, un amigo de Freixa, le dijo:

—En su *desierto* habrá muchas fieras.

—¡Muchísimas!—contestó Freixa algo amoscado.—Todo el público.

—Advierta V.: es que yo no estaba.

—Una menos!—dijo el autor de la ópera, volviéndole la espalda.

Cuando yo estrené mi primera ópera en 1874 recuerdo la presencia de un hombre bajito, rechoncho, de ojos vivarachos, que aislado de todos asistía á los ensayos sentado en una butaca de las últimas filas. La noche del estreno se me encaró el desconocido: «Yo sey Freixa,—me dijo:—Bien, joven, pero cuidado con que *te la peguen*.

Dicho esto se alejó, dejándome absorto y no sé si con ganas de reir ó de llorar.

En 1853 publicó en tres tomos la obra *El socialismo y la teocracia* (Barcelona, imp. de Narciso Ramirez) en la que pretendía refutar algunos conceptos expuestos por el Marqués de Valdegamas en sus *Ensayos sobre el catolicismo*.

Murió en Villafranca del Panadès en Octubre de 1879.

Freixas (José)

«De España buen músico y el primer director de zarzuelas que tuvimos aquí.» (S. Ramirez, *La Habana Artística*).

Frias (Alfonso de)

Cantor que fué del Duque de Arcos, «vecino de la collación de S Lorenzo, en Sevilla,» por escritura del miércoles 21 de Junio de 1480, reconoció deber «al trapero Gonzalo de Xerez 500 mrs. por paños que le había comprado.»

Frias (Juan de)

Músico violin de la Cat. de Toledo. El cabildo Cat. libra á dicho Frias 40 ducados «para ayuda de costa para traer la familia.» Vide *Libro de gastos* del año 1693, fol. 133.

Frias (Miguel Jerónimo de)

El cab. de la Cat. de Toledo ordena «a quatorce del mes de Junio de 1548 años que de los marauedis della fabrica della libreys a miquel bieronimo de Frias vezino de la ciudad de valencia diez ducados por rrazón que vino aqui a mostrar su habilidad en el tañer del organo .. despues que el officio de organista della vacó...(Vid. *Leg. 1.°—Archivo que fué de O. y Fab. de la Cat. de Toledo.)*

Frias y Fontanillas (Isidoro)

Catedrático que fué del Instituto de segunda enseñanza de Reus. Murió en Enero de 1890.

Entre sus obras literarias figura:

Colón, zarzuela estrenada en el Teatro Español, de Barcelona. Compuso la música el maestro Vergez.

Frigola (Buenaventura) A. C.

Nació en Castellón de Ampurias (Gerona). Recibió las primeras lecciones de música del maestro Lleys, estudió el violín con su padre, músico de profesión, y á los 18 años, allá por el de 1847 se presentó en Barcelona ganando, prévia oposición, una plaza de violin segundo en la orquesta del Li-

ceo. Partió de España el 1.° de Mayo de 1851 para ponerse como compositor y director de orquesta, al frente de una *troupe* de baile francés formada por el director Bartorello, en la cual figuraba una celebridad de aquella época, la famosa bailarina Rosa Espert.

Las composiciones bailables de aquel jovenzuelo director llamaron la atención del famoso Auber y del público inteligente del teatro *Varietés* de París.

Frígola pasó por el Conservatorio de París recibiendo no muchas lecciones, pero sí buenos consejos, del sabio maestro Reber; mereció un segundo premio en el curso del año 1855 y como no quiso emprender el camino de la *cittá dolente*, al término del cual se halla la gloria, no prosiguió los estudios en el Conservatorio de París porque no creía, ni cree ahora tampoco, que con varios *accésit*, con *prix* ni siquiera con el codiciado *prix de Rome* se forman los compositores.

Pasó por los primeros pupitres de orquesta de los principales teatros de París y cuando se cansó de la vida nómada de profesor de orquesta, acudió al llamamiento de sus ancianos padres para hacer oposiciones á la plaza de maestro de Capilla, vacante en su población natal. Las ganó y tomó posesión del magisterio de dicha Capilla en 1854, permaneciendo cuatro años en Castellón hasta que el gobierno procedió á la venta del beneficio anejo al cargo, que Frígola desempeñó á satisfacción de todos, y hubo de renunciar por aquella causa.

Desde Castellón tomó el camino de una población de la Francia admirablemente situada para un aficionado al mar y á las montañas, y más aficionado todavía á las delicias de la pesca y de la caza que á *hacer música*.

Tan buenas amistades contrajo en el Havre, que fué el punto de Francia á donde le llevaron á establecerse sus dos pasiones favoritas; tantas pruebas de afecto y de consideración mereció de sus habitantes su carácter dulce y bondadoso, que el día que abandonó el Havre (aunque temporalmente, como pensaba el maestro) redoblaron aquellas pruebas llamando repetidas veces al compositor á su segunda patria, ofreciéndole posiciones no despreciables, una muy señalada entre todas y que arguye distinción tan honrosa como merecida, la dirección del Conservatorio regional creado en aquel visitado puerto de mar.

Pero sucedió que fué llamado de Barcelona para ponerse al frente de unos conciertos inaugurados en la sala Beethoven por el pianista señor Pujol, y cuando el maestro creyó haber abandonado temporalmente á sus amigos de la otra parte de los Pirineos, los de Barcelona le ataron con cadenas de oro y lo retuvieron prisionero de arte.

No he de hablar de los aplausos que en los citados conciertos mereció el purista compositor, y no menos el sobrio y entendido y diligente director, aplausos que significaban una reacción producida por su manera de dirigir en una tierra en que, gracias al consentimiento de toda clase de exageraciones musicales, los directores de orquesta son medio funámbulos y medio músicos.

Un sacerdote tan virtuoso como ilustrado y los *obreros* de una iglesia muy concurrida y que inspira mucha devoción á los barceloneses, el Reverendo Sr. Rector de la Merced y la *obra* de la misma, apretaron un poco más los eslabones de aquella cadena de oro, y le ofrecieron por aclamación el magisterio de Capilla de la citada parroquia.

Todo lo que el maestro Frígola ha producido desde el año 1881 en que tomó posesión del magisterio de la Capilla de la Merced, no solo ha influido en el esplendor artístico de la Capilla, sino que se ha dejado sentir en la música religiosa, género lastimosamente descuidado entre nosotros.

Frígola es un artista ilustrado, ecléctico sin absurdos exclusivismos de escuelas, que ha sentido y meditado todo lo que ha escrito, que no es poco, aunque él diga que no se ha distinguido por el amor al trabajo.

No conozco nada de lo mucho que produjo en su *tournée* artística y muy poco de lo que escribió en el Havre, entre otras composiciones una *Cantate avec chœurs et soli*, ejecutada en la inauguración de la Exposición Marítima Internacional del Havre, *paroles*

de V. Fleury según la edición de Girod que tengo á la vista, dedicada, como reza la partitura, *á mes bons amis Pujol et Bosch*, sus camaradas de estudio durante la estancia de Frigola en París.

Pero si es tan poco lo que conozco de aquellos dos períodos de la vida intelectual del maestro, no se me escapará nada de lo que ha producido en el tercero durante su permanencia en Barcelona al frente del magisterio de la Escolanía de la Merced; tanto es así, que le voy á dar una prueba de mi diligencia, á espantarle tal vez al maestro que, según afirma y repito, no se ha distinguido por el amor al trabajo, poniéndole á la vista, *pêle mêle*, todo lo que ha producido en este último y corto período. Una gran *Misa de Requiem*; otra coral de *Gloria;* tres responsorios á la Virgen de las Mercedes; un salmo *Deus, Deus meus*; dos responsorios de difuntos, uno de ellos *(Peccantem me quotidie)* publicado; tres motetes al Santísimo Sacramento; un *Miserere* alternado con el canto llano; un motete para la ceremonia del *mandato* de Jueves Santo y otro motete al Sagrado corazón de Jesus. Las siguientes piezas con acompañamiento de violines, violoncellos y harmonio, para tiples: tres composiciones á la Virgen; algunos *Padre nuestros y Ave Marías*; un motete *(Pie Jesu)*; dos *Salves* con los instrumentos indicados y otra con acompañamiento de arpa y harmonium; la composición titulada *Estrella del mar*, poesía de Zorrilla y el Villancico *Non! non!* á voces solas. Señalaré, por último las de orquesta á solo: el *Minueto en mi*, ejecutado en los conciertos de la Sala Beethoven; la meditación ó elegía *Una lágrima* (para corno inglés, clarinete bajo, fagot, arpa y cuarteto) escrita expresamente en memoria del malogrado joven Don Joaquin Valls; la *Sinfonía* en *la* para quinteto, inédita, parte de la *sinfonía* ó *suite La Verbena de San Juan*, de la cual sólo se ha ejecutado uno de sus números, *La siesta*, en *mi mayor*, que consta además entre otros números, de la *Marcha dels borriquets;* y, finalmente, el *idilio* para orquesta intitulado *La Marquesita*, dedicado á la señorita Adela Roger el día que se casó con el Sr. Marqués de Santa Isabel, ejecutado durante la ceremonia nupcial.

Al cuidado de numerosa familia compuesta de hermanos y sobrinos del compositor cuya biografía he intentado trazar, el maestro Frigola posée cualidades y condiciones de carácter digno de encomio; una bondad á prueba de decepciones y contratiempos, una afabilidad que encanta y un trato que atrae, no solo por su ilustración nada comun, si no por las salidas, ocurrencias, y *bons mots* con que salpica su conversación.

El maestro, tan poco aficionado al trabajo, como él dice, espantado al léer el catálogo de obras que me he complacido en ponerle á la vista, exclamará:—Señor lo que he trabajado y los buenos ratos que he robado á la caza, á la pesca... y á la astronomía, porque la astronomía es otra de sus pasiones favoritas.

Frombila (Carlos de) Vid. **Fronvila ó Frombila (Carlos de)**

Frontera de Valldemosa (Francisco) Vid. **Frontera y La Serra (Francisco).**

Frontera y La-Serra (Francisco)

Conocido por Frontera de Valldemosa, nació en Palma de Mallorca (Baleares) el día 22 de Septiembre de 1807. Después del solfeo estudió el violín con D. Luis Gazaniol y Don Juan Capó y á poco el piano y la harmonía. Para atender á la subsistencia de su familia daba lecciones de solfeo, piano y canto, desempeñando á la par el cargo de maestrino en el teatro de Palma. A principios de 1836 pasó á París y estudió la composición con M. Colet y más tarde con M. Elwart. Dedicóse al estudio del canto y recomendado por Bordogni y Caraffa se formó una clientela de discípulos que recibía con agrado las lecciones del cantante-profesor.

Dióse también á la composición y publicó en París algunas romanzas de salón.

En 1841 fué nombrado maestro de Isabel II y de su hermana la Duquesa de Montpensier. A poco de su llegada á Madrid fué nombrado profesor de canto del Conservatorio y vocal de la Junta facultativa del mismo.

Cuando Rubini llegó á Madrid, Frontera dirigió la orquesta en las óperas que ejecutó el celebrado cantante.

En 8 de Septiembre de 1846, Isabel II le nombró director de los reales conciertos y posteriormente director de cámara y del teatro particular de S. M.

Fué nombrado comendador de número de las órdenes de Carlos III, Isabel la Católica y Cristo de Portugal, Secretario honorario de S. M., Miembro del Instituto de Francia y en 1867 Bayle general del Real patrimonio Balear.

Retirose á su pais natal y todos los años emprendía un viaje á la corte á ofrecer sus respetos á la Real familia

Murió en su patria el año 1891 y su íntimo y fiel amigo el sabio literato D. José María Quadrado le dedicó la cariñosa necrologia que inserto á continuación para no privar de ella á mis lectores.

FRANCISCO FRONTERA DE VALLDEMOSA

«Mallorca está de luto: se le ha extingnido una eminencia musical, y no queda sino un nombre, glorioso sí, pero que pasará también más ó menos tarde si alguna feliz eventualidad no lo salva en medio de la incesante renovación, de aquel reclaro artista, de aquel leal súbdito que venia habitando por largo período el palacio de los antiguos reyes de Mallorca. El maestro de Isabel II, puesta á sus once años con su menor hermana la duquesa de Montpensier, bajo la dirección del reputado profesor llamado de París expresamente, el que reprodujo á su tiempo lecciones, servicios y solícitos cuidados á la infanta Isabel, á sus hermanitas, á Alfonso XII, vinculado en cierto modo á la dinastía, sobreviviendo ó reviviendo más bien con ella, acaba de morir en la real mansión de provincia, donde tenia retiro, tan honroso para el que lo concedía como para quien lo disfrutaba, en calidad de monumento viviente de fiel y mútuo cariño, que á estimarse por lo raro no llenaria hoy muchas salas de museo. Acabáronse las tarjetas de augustos retratos de todos tamaños y formas, remitidos al buen veterano, y los telégramas de éste á la aproximación de cada fiesta de gala, apurando ingenio y corazón en entusiastas protestas á sus amos, y las quejumbrosas lamentaciones de sus achaques, y las oraciones en la capilla de palacio procuradas por la salud de sus Magestades y Altezas, y seguidas de copiosas limosnas á los pobres. Háse acabado ¡ay! estos días, cruzándose con las recientes felicitaciones, el súbito anuncio de muerte, esa correspondencia sin igual de reyes á vasallo, que por lo llana y constante no formaría la página menos plausible de la historia intima de los Borbones de España.

»Como si tuviera el encargo de hacer los honores del alcázar á las autoridades superiores militar y judicial de las Baleares en él alojadas, desde que entró á habitarlo poco antes de la revolución de 1868 á fuer de bayle del Real patrimonio de las islas, transcurrido el interregno de los seis años, volvió á ocuparlo hasta hoy, vecino nato y amigo finísimo y consecuente de cuantos funcionarios se han sucedido durante diez y seis años. Constituíanle centro á propósito para francas reuniones con escogidos elementos del pais y forasteros su exquisito trato y vida sedentaria, por efecto de perezosos hábitos y de aprensiones inveteradas que suele agravar la desconfianza de la medicina; y distraía de ellas la conversación, la jovial y discreta oportunidad de su digna compañera, á quien conserve Dios, en medio del irreparable quebranto que la abruma, su mayor juventud de espíritu en algo mayor edad y las tradiciones indelebles de aquella gracia moratiniana bajo que fué educada por su tio D. Pedro Gorostiza. De Valldemosa he de confesar que murió harto precozmente por el divino arte que le vivificaba y que tan intensos y vehementes goces le valia desde sus primeros albores juveniles en el estudio y ejecución de las obras ajenas, tantos aplausos y fama en la creación de las propias, tan merecidos triunfos, tan altas recompensas; hízose en cierto modo culpable de ingratitud no estimando por sí bastante las desinteresadas fruiciones, y volviendo la cara atrás

á los adquiridos merecimientos para estacionarse y vivir á costa de ellos en vez de lanzarse á sancionar y acrecer con otros nuevos su nombradía; y debió no dejar extinguir en su seno el fuego sacro, si no de la inspiración en que su mejor edad le hizo producir, no mucho, pero bueno, siquiera del amor sublime á la elevada ciudadanía de que no le era lícito abdicar. Sentía por momentos á ráfagas ecos de lejanas melodías que pasajeramente le transfiguraban, ahuyentados á lo mejor por un ligero ronquido de pecho ó por un *alifafe* cualquiera, y el alma recaía abrumada bajo el peso de la materia. Complacíase en recordar los laureles recogidos en toda su brillante carrera, los eminentes alumnos por él formados, los insignes obsequios, la cordial intimidad con el gran Rossini, los autorizados homenajes de competentísimos maestros, y sobre todo las inmensas ventajas reconocidas en el mundo musical para adelanto de la enseñanza en su *Teoría de la equinotación*, publicada desde 1858 é introducida al fin por *vía de Alemania*, que se esforzaba en propagar por celo á la vez que por natural ambición de revindicar la indisputable gloria del invento (1); pero esta hoja de servicios, no bastante impresa acaso en la gratitud y respeto de la nueva generación, careció de eficacia para derramar luz y calor en su solitaria yerma ancianidad. Debiera bastar para vigorizarle el testimonio de su propia conciencia.

»Lo que hay es que la vida cortesana profesada por tantos lustros, y que invariablemente cruzó por singular excepción con tanta pulcritud de alma como de semblante y apostura, no es, sin embargo, la más adecuada para forjar el temple de carácter y para nutrir el espíritu en sanas y generosas ideas. La sociedad y más *la buena* por antífrasis, enerva: del mérito y de la gloria no estima sino los signos y las galas. Y así mi pobre amigo, que con tan nobles afanes la había apetecido y tan legítimamente ganado, dióse al cabo á apreciarla bajo el aspecto *social* en el mar sin orillas, cuyos límites se cuidan de ensanchar diariamente con el sinnúmero de favorecidos á fin de evitar el contacto de todos; y de títulos, cruces, condecoraciones y tratamientos, más por el brillo material que por la procedencia que en su persona los justifica, prendóse ¿por qué no decirlo? como un niño sus juguetes. Bien están en la esquela funeraria, bien están en la losa de su tumba; pero á Dios gracias, y que sea por siglos, Valldemosa no las necesita para recordar quien fué y lo que valía, y si previno mencionarlas, desconfió demasiado de sí mismo.

»Mas si no pudo substraerse del todo á la influencia del mundo, del *gran* mundo en que le cupo la suerte de moverse y alentar, tan frívolo por lo común en gustos, tan insubstancial en pláticas, tan ligero en juicios, en cambio ¡cómo se estrelló en la rectitud y honradez de sus principios, en la bondad y nobleza de sus afectos, en su carácter á prueba de defecciones y eclipses hermanado con el alma más ingénua y candorosa! La córte no se le infiltró más adentro de la epidermis; incontaminado la atravesó (*hásele hecho universalmente esta justicia en las difíciles posiciones, en las críticas circunstancias*). Para nada había nacido menos que para héroe, y donde tantos héroes han tropezado lo ha sido cabalmente de lealtad. Con más competencia que yo, por más indiferente, una pluma que adivino, porque pocas vuelan acá tan alto, ha trazado en *La Almudaina* de anteayer con tanta verdad como realce la figura y tipo de Valldemosa yo no debía ni pudiera hacer otro tanto; menos me toca considerarle como artista, y aquilatar el mérito de sus composiciones, que llevan algunas por letra mis pobres versos allá en los lejanos albores de una amistad nacida ya en su apogeo. Mutuas simpatías y afectuosas corrientes la formaron desde 1842 á mi primera llegada á Madrid; y hoy es la postrera manifestación de ella, no porque en mis esfuerzos quepa, dulcísimo Valldemosa, aumentar un ápice tu sola y verdadera gloria como tanto hiciste para ensanchar la mía, sino para que no falte en el supremo

(1) Véase el notable folleto acerca de la *Equinotación*, dado á luz en 1888 en la imprenta de Gelabert por inteligente escritor.—*(Nota del autor de este artículo)*

día sobre tu féretro en el concierto de tus amigos la voz del más *querido* y del más *ingrato*, como le llamabas en la efusión de tu cariño, de tu inseparable.»

Escribió varias composiciones y entre otras las siguientes.

1) *Se mai*, aria escrita para S. M.
2) *Passar quei dolci istanti*, aria á la condesa Merlin.
3) *Se lontan*, cánon á 4.
4) *Il Lamento*, melodía dedicada á la Paulien García Viardot.
5) *Non so frenare il pianto*, melodía.
6) *La scusa*, cavatina.
7) *Nuevo método para leer y trasportar*, publicado en París.
8) *Marcha* con canto nacional.
9) *Himno* á María Cristina.
10) *Canción española*, poesía de la Infanta D.ª Luisa Fernanda.
11) *Cuatro villancicos*, compuestos para la cámara de S. M.
12) *El iris de España*, cantata al nacimiento del príncipe de Asturias.
13) *El voto de España*, id. al nacimiento de la Infanta D.ª Isabel.
14) *A escuchar el feliz juramento*, himno á la llegada de la Reina Madre.
15) *La aurora*, polka-mazurca destinada á S. M. el Rey.
16) *Barcarolas veneciana y española*.

Publicó, además, las siguientes obras técnicas:

17) *Manual de Armonía, de acompañamiento de bajo numerado, de reducción de la partitura al piano*, (de Elwart) *traducido de la tercera edición por* ..... Madrid, A. Romero 1856, pequeño fol. de 23 págs. de texto y música.

18) *Equinotación ó Nuevo sistema musical de Llaves (sin variar su figura) por el cual desaparece su actual complicación, y se facilita la inteligencia de toda Música escrita á dos ó más partes, la de las grandes particiones y el arte de transportar para los acompañantes, por..... Maestro de Canto de S. M. ....., Director de sus reales conciertos, Profesor en el real Conservatorio etc.* Madrid, Imprenta, fundición y librería de Don Eusebio Aguado, 1858. Un vol. in fol. de 20 págs. de texto y 88 de Música grabada.

Contiene: Dedicatoria—Advertencia (sobre el objeto de la obra)—Documentos (una aprobación del pianista Enrique Herz: Acta de la Junta celebrada por los profesores del Real Conservatorio de Madrid: Aprobaciones de D. J M. Guelbenzu y D. Joaquín Gaztambide).

A continuación presenta y explica el Sr. Valldemosa su sistema que consiste en subir la clave de *Fa* á la 5.ª línea, denominar clave de *Re* la que antes era de *Do* en 4.ª, conservar el nombre y posición de la de *Sol* en 2.ª y suprimir todas las demás

El proyecto de Valldemosa tiene algunos puntos de contacto con el de reforma de claves publicado en Madrid en 1824 por D Federico Moretis.

Presenta por duplicado el citado Valldemosa varios fragmentos y piezas completas, como ejemplos de la Equinotación: en la página de la izquierda los escribe por el método á la italiana y en la de la derecha los reproduce exactamente por el nuevo sistema.

19) Un folleto acerca de la *Equinotación*, dado á luz en 1888 en la imprenta de Gelabert (Palma de Mallorca).

Frovo (Juan Alvarez) Vid **Alvarez Frovo (Juan)**

Frutos (José)

Gracioso de la compañía de Antonia de Prado y marido de Josefa Lobaco. Murió en Toledo y fué enterrado en el convento de San Francisco.

Fuenlabrada (Fray Baltasar de)

Cantor excelente y corrector del monasterio del Escorial, natural de Fuenlabrada (Madrid). Tomó el hábito jerónimo en dicho monasterio en 10 de Octubre de 1609: profesó en 1.º de Noviembre de 1610 y murió en la abadía de Parraces en 25 de Octnbre de 1651. El cronista Santos, 4.ª Parte, pág 793 da algunos detalles.

Fuenllana (Miguel)

Famoso vihuelista oriundo de Navalcarnero y autor del preciosísimo *Libro de Música para Vihuela, intitulado Orphenica Lyra*, ciego de nacimiento como Salinas, Cabezón y Nassarre, músico de la marquesa de Tarifa, y .. postillón, caso que maravillará al lector. Un contemporáneo suyo da fe de esto, el P. Zapata, que hablando *De habilidades de ciegos*, en su curiosa *Miscelánea* dice: «Y otro Fuenllana, ciego, cuando el rey de Bohemia gobernó á España, era postillón: que salía con los correos y caballeros de casa del maestro de postas, y les guiaba á su jornada y les tornaba á volver, y así no se podía decir: cuando los ciegos guian, guay de los que van detrás, sino guay de los que corren la posta.» (1)

(1) Vid. tomo XI del *Memorial Histórico Español*.

Cita varias veces á nuestro vihuelista el P. Bermudo (Vid este apellido) en su *libro de la Declaración de instrumentos*. El de la *Orphenica Lyra* ha sido muy mal descrito por Fétis, Lavoix (hijo) (1) y otros extrangeros y rematadamente mal por nuestros autores didáctico musicales. Weckerlin (2), salvo ligeros errores describe bastante bien el rarísimo libro del vihuelista-postillón.

Hay una portada postiza grabada en cobre en algun ejemplar del libro de Fuenllana en la cual se lee el pié de imprenta: «En Madrid por Francisco Sanchez—Año de 1564.»

No he visto ningún ejemplar de ésta fecha y tampoco ha llegado á mi noticia la edición de Valladolid que existe, realmente, al decir de Barbieri. Sólo conozco la de *Montesdoca*, de Sevilla, que he estudiado con detenimiento traduciendo gran número de las composiciones cifradas que contiene el texto, y en cuya descripción detallada no podré entrar aquí reservándola para obra ó publicación especial.

He aquí la descripción sucinta del

Libro de musica para | Vihuela, intitulado, Orphenica lyra. En el qual se contienen muchas y diuersas obras. | Compuesto por... Di | rigido al muy alto y muy poderoso señor | don Philippe principe de España, rey de | Inglaterra, de Nápoles..... Con privillegio Real | 1554... impresso en Sevilla | en casa de Martín de Montesdoca. | Acabose á dos dias del mes | de Octubre de mill y | quinientos y cin | quenta y quatro años, in fólio.

La portada y la música (de negro y colorado) 10 hojas prels. hasta 185 págs. entre todas. Una en que bajo el escudo que vá copiado al describir *la comédia pródiga*, de Luís de Miranda, están las señas de la edición.

Contiene: Dedicatoria—Prólogo al lector—Texto—Tablas—Dos composiciones latinas—Soneto—Otra composición latina—Texto de música.

En el colofón se lee:

Fué impreso en Sevilla, | en casa de Martín de Montesdoca. | Acabóse á dos dias del mes | de Octubre de mill y | quinientos y cin | cuenta y qua | tro años.

Sobre este colofón se halla el escudo ó marca del impresor, que consiste en una oca (alusión al apellido del impresor) que tiene en el pico una cinta con la leyenda *Vigilate*. Al pié, que se apoya sobre una calavera, las iniciales M. D. M

Hay en dicho texto, dividido en seis libros, composiciones transcritas de Josquín, Lupus, Lirithier, Gascon, Gombert, Andrés de Silva, Adrian Willaert, Jaquet, Archadelt y Laurus: pero los que más composiciones tienen son Fuenllana, Juan Vázquez, Morales, Guerrero (Pedro y Francisco), Flecha y algunas Ravaneda y Bernal. Del célebre Flecha hay algunos *villancicos, ensaladas* y estrambotes. (3) En el libro de Fuenllana se hallan puestas en cifra algunas poesías que no se encuentran en nuestras antologías.

El autor declara su ceguera en la dedicatoria: «Sentencia es scripta en el Libro de Job, que el hombre nasce más para experimentar la aspereza de los trabajos, que para vivir sepultado en la ociosidad. Pues queriendo yo conforme á esta doctrina seguir lo uno y huir lo otro, elegí entre las artes la más proporcionada á mi inclinación, que es la música; en cuyo ejercicio con contínuo estudio he gastado la mayor parte de mi vida. Y puesto que á la bondad divina, por oculto juicio suyo, le plugo desde mi infancia privarme de la luz corporal, no permitió su grandeza que mis trabajos quedasen sin fruto, pues en esta parte quiso comunicarme este talento, etc.»

Entre los versos laudatorios dedicados al autor de la *Orphenica Lyra* figura el siguiente *Soneto* de Juan Iranzo:

Dos hombres han los hombres castigado,
que robaron su corte soberana:
el uno fué Prometheo, otro *Fuenllana*,
que su música y su fuego han hurtado.

Quitan al uno el ver, otro ligado
dejan por cebo á una águila inhumana:
uno daba á las piedras vida humana,
otro en piedras los hombres ha tornado.

Apolo fué el que tuvo más porfía
en darle aquel castigo, con recelo
que viese como de él aprendía.

Y á los Dioses les dijo (aunque con celo)
Fuenllana ha mejorado la armonía
que no estaba tan dulce acá en el cielo.

La *Orphenica Lyra* contiene ciento setenta y tres piezas y está dividida en seis libros, el quinto y sexto de

(1) *Hist. de l'instrumentation*, Fermín Didot París 1878.

(2) *Catalogue de la Bib du Conservatoire de París.*

(3) Morales y Gombert son los autores más glosados de la obra.

madrigales, villancicos, un estrambote de Verdelot, ensaladas, etc.

El autor de quien más respetable número de composiciones glosadas se hallan en el tratado de Fuenllana, aparte de las citadas de Morales y Gombert, es Pedro Guerrero, hermano mayor de Francisco el célebre maestro sevillano. Buena falta hacen para reconstituir un dia su bibliografía, pues salvo algunas conservadas en el Arch. musical de Toledo no aparecen por ninguna parte obras de dicho autor que produciría muchas, y explica la cantidad de transcripciones que de sus composiciones se hacen en obras como la de Fuenllana en el *Pronimo* de Vicente Galilei y otras.

He aquí la letra de un madrigal de Garcilaso, música de Pedro Guerrero, transcrito para vihuela por Fuenllana (fol. cxxiij verso).

¡Oh! más dura que el marmol á mis quejas
y al encendido fuego en que me quemo
más helada que nieve, Galatea,
estoy muriendo y aun la vida temo:
témola con razón, pues tu me dejas,
que no sin ti el vivir para qué sea.
Verguenza hé que me vea
ninguno en tal estado,
de ti desamparado
y de mi mismo yo me corro agora:
de mi alma te desdeñas ser señora
donde siempre moraste,
no pudiendo della salir un hora;
salid sin duelo, lágrimas, corriendo.
¿Tu dulce habla, en cuya oreja suena?
¿Tus claros ojos á quien los volviste?
¿Por quien tan sin respeto me trocaste?
¿Tu quebrantada fe dó la pusiste?
¿Cuál es el cuello que como en cadena
de tus hermosos brazos añudaste?
No hay corazón que baste,
aunque fuese de piedra,
viendo mi amada yedra
en otro muro asida,
y mi parra en otro olmo entretejida,
que no esté con llantos deshaciendo
hasta acabar la vida.
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Entre las letras de los villancicos música glosada de obras originales de Juan Vázquez, que es persona distinta del secretario de Felipe II que firma por mandado la real cédula de permiso de su obra, figuran éstos:

¿Cómo quereis, madre,
que yo á Dios sirva,
siguiéndome el amor,
á la cortina?
Cuanto á Dios más sirvo,
amor más me sigue:
cuanto á el más me llego,
más me persigue:
tal vida como esta,
no se quién la vive.
¿Cómo quereis, madre etc (1)

Morenica, dame un beso.—
¿Como es eso?—
Aquesto que has oido —
Oxe, afuera,
no seais tan atrevido.—
Mira que no soy quien quiera.
Dame lo que te demando,
no seas desagradescida,
mira que tienes mi vida,
continuamente penando.
Y pues tu me tienes preso,
dame un beso,
que de merced te lo pido.—
Oxe, afuera,
no seais tan atrevido,
que no soy quien quiera.

A continuación la letra del villancico á 3, del citado Vazquez.

Vos me matastes,
niña en cabello,
vos me habeis muerto.
Riberas de un rio,
vi moza virgo,
niña en cabello.

Y despues la música de éste:

¡Ay que non oso mirar ni hacer del ojo!
¡Ay que no puedo deciros lo que quiero!
Y si os miro con temor de enojaros,
doy un suspiro y paso sin hablaros:
todo es amaros y nada lo que espero.
¡Ay que non oso, etc.

Sigue la música de estos:

No sé que me bulle,
en el carcañar,
que no puedo andar:
yéndome y viniéndome,
á las mis vacas,
no sé que me bulle,
entre las faldas,
que no puedo andar, etc.

Duélete de mi, señora,
duélete de mi,
que si yo penas padezco,
todas son por tí.
El día que no te veo,
mil años son para mi:
ni descanso ni reposo,
ni tengo vida sin ti.
Todas las horas del día,
sospiro siempre por tí.
¿Donde estás, que no te veo?
¿Alma mia, que es de ti?
Duelete de mi, etc.

No me hableis conde,
de amor en la calle,
cata que os dirán male,

(1) Vid. Fol. cxxij.

conde, la mi madre.
Mañana iré, conde,
á lavar al rio:
allá me teneis, conde,
á vuestro servicio.
Cata que os dirán male,
conde, la mi madre.

Quiero dormir y no puedo,
que el amor me quita el sueño.
Manda pregonar el rey,
por Granada y Sevilla,
que todo hombre enamorado,
case luego con su amiga.
¿Que haré yo, triste cuitado,
pues es casada la mia?
Quiero dormir y no puedo, etc.

¡Con qué la lavaré,
la flor de la mi cara!
¿Con qué la lavaré,
que vivo mal penada?
Lávanse las casadas,
con agua de limones:
lávome yo, cuitada,
con ansias y dolores.

¡Cobarde caballero!
¿De quién aviedes miedo,
durmiendo conmigo? —
De vos, mi señora,
que teneis otro amigo.—
¿Y de esso aveys miedo?
¡Cobarde caballero!

Siguen á continuación algunos villancicos á cuatro de Flecha: el primero, que no he visto citado en ningun romancerillo, en su lengua natal. Dice:

Que faran del pobre Juan—de la farirunfan
Ma muller se nes anat—lloat sia Deu.
Aont la irem a secar—de la farirunfan
al ostal de fanain—lloat sia Deu.
I digao, lo meu bein—de la farirunfin
ma muller si l'aveu vista—lloat sia Deu.
Para ma fé lo meu bein—de la farirunfin
tres jorns ha qui nan l'ha vista—lloat sia Deu.
Sta nit a..... mi sopa—de la farirunfa
y en tant s'es trasfigurat—lloat sia Deu.
Ell s'en tornára á su ostal—de la farirunfa
et troba 'ls infans que ploran—lloat sia Deu.
—Non ploreu los meus infans—de la farirunfa
—O mala dona reprobada—lloat sia Deu.

Siguen:

Terecica hermana—de la fariririrá

y el que empieza:

Mal haya quien á vos casó
la de Pedro Borreguero, etc.

Paso por alto los *Sonetos*, en uno de los cuales se menciona al autor de la poesia, Garcilaso. Es el que empieza:

Pasando el mar Leandro el animoso,
en amoroso fuego todo ardiendo, etc.

Entre los romances viejos figuran el compuesto por Morales sobre la letra:

De Antequera sale el moro
de Antequera se salia:
cartas llevaba en su mano,
cartas de mensageria, etc.

El compuesto por Bernal sobre la conocida letra:

A las armas, moriscote,
si las has de voluntad:
los franceses son entrados,
los que en romeria van:
entran por Fuenterrabía
salen por San Sebastian.

Y el tan conocido, que glosaron Pisador, Narvaez y otros vihuelistas:

Paseábase el rey moro
por la ciudad de Granada, etc.

Siguen á estos romances la letra de varias *ensaladas* puestas en música por el famoso Flecha y trascritas por Fuenllana, entre otra la que empieza:

Bomba, bomba y agua fuera,
vayan los cargos al mar, etc.

Fuente (Fray Joseph de la)

Publicó:

Reglas de Canto llano .... Sevilla, Pedro Joseph Diaz, s. a. En 8.º Las aprobaciones llevan las fechas de Sevilla 27 Agosto 1742.

Fuente (Fray Juan de la)

Cantor bajo, organista y corrector mayor del monasterio del Escorial. Nació en Acrijos (Soria). Llamóse en el siglo Juan de la Fuente. Tomó el hábito en 11 Febrero de 1593: profesó en 26 Febrero del año siguiente y murió en 17 de Julio de 1632.

Fuente (Martin de la)

Presbítero y Maestro de Cap. que inaugura la cronología de los que florecieron en la Cat. de Córdoba. Martín de la Fuente fué nombrado *director músico* el año de 1515, cargo que desempeñó hasta 1521, sucediéndole el maestro Pedro de la Vega.

Fuente el Saz (Fray Julian de)

Iluminador del monasterio del Escorial, nació en la villa de Fuente el Saz (Madrid). Vistió el hábito de monje en la abadía de Parraces en 1.º de Junio de 1574.

Fué de los primeros que trabajaron en los libros de Coro mandados ilu-

minar por Felipe II. A Fray Julian y á Fray Andres de Leon, de la misma época, se les agregó Ambrosio de Salazar en 1579.

Fuente (Fray Pedro de la)

Natural de Andalucía y organista sobresaliente. Murió en Madrid el 27 Marzó de 1642.

Fuentes (Ambrosio de)

Hermano de Simón y padre de la actriz de cantado Rosalía de Fuentes.

Ambrosio de Fuentes aparece en la compañía de la Petronila Givaja ó Xivaja el año 1745, y en dicho año estrena la *Serenata armónica*. intitulada *La Briseida*, letra de D. José de Cañizares y música de Coradini, representando el papel de *Clearco*. Hállase en la compañía de Agueda de la Calle á partir del año cómico 1762-1763 y en la de María Hidalgo, 1768-1769, en cuyo año de 1768, Fuentes y las tres actrices María de Guzman, María Mayora Ordoñez y Gertrudis Cortinas, estrenan el día 11 de Julio, la *Briseida* de D. Ramón de la Cruz y de Don Antonio Rodriguez de Hita. El mismo Fuentes estrenó en Septiembre del año siguiente (representando la parte de *D. Leandro*) *Las Labradoras de Murcia*, libro y música de D. Ramón y Rodriguez de Hita.

Fuentes (Francisco)

De la Habana, profesor de piano muy conocido y bien reputado. Fué discípulo de Ruiz Espadero.

Fuentes (Fray Francisco de Santa María)

Del orden de San Jerónimo.

Publicó la obra titulada:

Dialetos Músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la Armonía, escritos por.... Madrid, Joachim Ibarra, MDCCLXXVIII, in 4.° de 310 pág. música en el texto.

El P. Fr. Francisco es de los autores que se quedaron rezagados. Insístese todavía en el prólogo en que Seth, hijo de Adan, escribió esta facultad en dos columnas, que Tubal inventó el monocordio de una cuerda y otras lindezas por el estilo. El autor ha leido á Mr. Alembert y á Mr. Ramón (Rameau), como le llama, pero á pesar de todo y de todos se empeña en que el sistema de *Mutanzas* «es el más excelente, porque adoptando el que usan los Franceses (pues qué ¿no lo usaban acaso los Españoles, ó no llegó á oidos del buen Padre?) no se destruye *nada de cuanto sobre* esto se ha escrito.»

El autor explica qué se entiende por cantar de moda ó á lo moderno, qué es cantar aumentando ó disminuyendo la voz proporcionadamente *según lo que se canta, en donde, ó con quien se canta*. «Quiebro es otra cosa de moda muy dulce, *si se hace bien;* es como un quejido, en que se quiebra la voz, y el aliento: no se apunta» (ya lo apuntará *mañana* papá Rossini): «el músico de habilidad le hace *cuando tiene proporción*.»

El P. Santa María no sabe de que lado inclinarse; en los primeros tratados de su libro jura por las mutanzas, por las propiedades de textura y, por las proporciones, y en los últimos dice, al Sr. Ramón me atengo, al señor Tartini y á d'Alembert y se pasa al campo *enemigo* en donde hay luchas y *trastornos* (inversiones) de acordes de séptima, de *grandes sextas (do mi sol la)*, de *sextas supérfluas* y hasta *terremotos* de *séptima diminuta!*

Me he entretenido más de lo que merecía este libro para señalar como ya se habrá notado, la decadencia de nuestros tratadistas conforme nos alejamos de la época en que se acaba el siglo de oro de nuestra música y desaparecen aquellos famosos compositores *del buen tiempo* ....

Aquí puede el crítico decir con Garcilaso.

Y de mismo yo me corro agora.

Fuentes (Laureano)

«Nacido en Santiago de Cuba el 4 de Julio de 1825. La llegada á esa ciudad tan ilustrada y filarmónica de los violinistas Segura y Wallace le impulsaron al estudio formal del violín, bajo la dirección del profesor Sr. Miyares... A los quince años ganó por oposición la plaza de violín principal de la Catedral. Aprovechando las lecciones del erudito Don Juan Casamitjana... escribió seis sonatas para 2 violines viola y violoncello .... Ha escrito *Misas, Salves* y toda clase de obras sagradas á voces y orquesta: ha dado á la estampa óperas, zarzuelas y sinfonías...» (S. Ramirez, *La Habana Artistica*).

Fuentes (Laureano)

Hijo del anterior, nacido en la misma ciudad y pianista de mérito.

Fuentes (Manuel)

Contrabajista muy acreditado. Nació en Cadiz el año 1770.

Fuentes (Manuel)

De Santiago de Cuba, profesor de canto y cantante tenor, establecido en la Habana, antes de 1891.

Fuentes (Pascual)

Nació en Albayda (Valencia).

Desempeñó el magisterio de capilla de la iglesia de San Andrés, de Valencia, y en 8 Junio de 1757 tomó posesión del de la Catedral que desempeñó hasta su muerte, 26 de Abril de 1768.

En el Arch. de la Cat. de Valencia se conservan sobre doscientas obras de este maestro desde 4 á 12 voces, en uno, dos y tres coros, abundando entre ellas los Villancicos con orquesta.

En las de Segorbe y Orihuela hay también obras de Fuentes.

Fuentes (Rosalía de)

Hija de Ambrosio. Habiendo denegado la Junta de Teatros la jubilación que en 1786 pedia la veterana Nicolasa Palomera, si bien se la eximió de hacer las cuartas *damas* en comedias y sainetes, se ajustó para estos papeles á Rosalía de Fuentes, hija del cuñado de Nicolasa. Pero Rosalía fué mal recibida del público «por cuya causa (dice la interesada) padece bochornos que le son muy sensibles, como no acostumbrada á ellos, á Dios gracias, en ningún teatro de los muchos y principales de España que he corrido, sino todo lo contrario, y por cuya buena voz, generalmente se la había colocado en estos de la corte». Pidió, pues, su licencia con no disimulado despecho, y se le concedió en 24 de Mayo.

Fuentes (Simón de)

Quinto galan de la compañía de Nicolás de la Calle, desde la temporada de 1766-1767, muy adecuado á los papeles que hacía en el teatro, por su elevada estatura, voz formidable, caracter duro y pendenciero. Estuvo casado con la famosa Nicolasa Palomera, que pertenecia de antiguo á las tablas madrileñas en las que no faltó desde 1770, haciendo primeras partes de por medio, y desde 1773 las cuartas damas, sobresaliendo como cantora en las tonadillas, entremeses y comedias de música.

Contrajo Fuentes grave enfermedad y fué jubilado en 1783.

Fuentes (Tomás)

Ministril bajon de la Cat. de Toledo cuyo cabildo ordena se libren á dicho Tomás (en 11 de Marzo de 1734) 102 reales de vellón por el coste de una chirimia que de órden del Sr. Obrero ha comprado para enseñar á Antonio Avendaño, seise. En 24 de Octubre de 1736 se le dan de ayuda de costa 500 reales de vellón «en atención de hauer enseñado tañer vajón á Antonio García Noues, que fué seise de esta Catedral etc.»

Funoll y Alpuente (Francisco)

Publicó en casa del editor Zozaya, de Madrid:

Método completo de solfeo sin acompañamiento, dividido en tres partes.

Y en casa Romero:

Método completo de bombardino bajo, de bombardino barítono y de trombon tenor..... (1862).

Fué músico mayor del Regimiento de infantería de Toledo.

Furio (Pedro)

Maestro de capilla de la Cat. de Oviedo que substituyó en el cargo á D. Enrique Villaverde, por los años de 1730.

Escribió la música del Oratorio:

El Exemplar de la devoción al S.mo Sacramento S. Pascual Baylon. Oratorio sacro que se canta en... S. Felipe de Neri. Puesto en música por..... Valencia, Salvador Fauli, 1770, 16 páginas.

Compuso y dedicó al Cabildo de la Catedral de Oviedo una colección de *Nueve Misas*, cuyo manuscrito, fechado el año 1776, he examinado con detención. En su estilo, algo incorrecto, asoma un principio de decadencia. Es osado en algunos casos pero no sabe ocultar sus osadias con los primores de la forma ni con los

rasgos geniales de la imaginación, poco rica en aquellos recursos fecundos de invención que son de admirar en los clásicos de nuestra música religiosa del siglo XVI.

Al final de la Misa de Quinto Tono se lee esta nota escrita, al parecer, por el copiante del manuscrito: «Todas estas Misas las dió de lección Juan Gayo, Colegial, en San Josef, 1820.»

Flores Laguna, señaló en la *Instrucción* que acompaña al *Repertorio clásico-musical* un *Sanctus* de Furio (parte de una Misa, sin duda) existente en la Catedral de Leon y fechado el año 1773.

Furundarena (Fabian de) A. C.

Pianista compositor y concertista.

Estudió el piano en el Conservatorio de París obteniendo premios y distinciones.

En la casa Díaz y C.ª, de San Sebastian, ha publicado las obras siguientes:

1) *Scherzetto*, Op. 1.
2) *Merope*, Op. 3.
3) *Vals*, Op. 4.
4) *Souvenir de Paris*, Op. 5.
5) *Pan*, Op. 11.
6) *Chanson*, Op. 12.
7) 1.er *Petite Mazurka chromatique*, Op. 13.
8) *Menuetto*, Op. 14.
9) 2.me *Mazurca*, Op. 15
10) *La Llorosa*, Op. 16, 3.ª Mazurka.
11) *Zortzico*, Op. 17.
12) *Adios*, Op. 18.
13) 4.ª *Mazurka*, Op. 19.
14) 5.ª *Mazurka*, Op. 20.
15) *Menuetto*, en mi.

Furriel (Patricio)

Organero muy acreditado. A principios de este siglo restauró los órganos de la Cat. de Córdoba.

Fusté (Francisco)

Monje cantollanista del Monasterio de Montserrat. Falleció en el monasterio el día 1.º de Diciembre de 1782.

Fuster (Francisco)

Primer maestro de trombon que hubo en el Conservatorio de Madrid, y profesor del Teatro Real y del Cuerpo de Guardias Alabarderos.

Murió en Panticosa el año 1851.

Fuster (José)

Mosen Josep Fuster, fué Ministril de la ciudad de Alicante segun los *Estatutos de la Ciudad*, concedidos por Carlos II en 18 de Diciembre de 1669.

Fuster (Pedro Juan)

«Corneta, ministril y músico y maestro de música, leer y escribir» dice uno de los asientos de los «Estatutos para el Govierno de la ciudad de Alicante concedidos por la S. C. R. M. del Rey N. S. D. Carlos II, en 18 de Diciembre de 1669.»

Fuster (Valero)

El ilustrado escritor D. Luis Tramoyeres posee unas coplas impresas de este autor que se cantaban por Valencia en el siglo XVI y en las cuales se hace mención de varios instrumentos músicos de aquella época.

Dicen asi:

Escrivia Valero Fuster les presents cobles noves de la crich-crach *juntament ab altres cansons molt gracioses per prechs d' alguns amichs y amigues y fals estampar en Valencia en l' any Mil D. L. V. j.— Hara lligquen los curios la* crich-crach, *que diu aixina:*

En aquell gran temps passat,
Quant jo trist jovenet era,
De fet me posi á servir,
Una molt gentil doncella:
La crich-crach

Y per ser tan imprudent,
Tots me deyen taravella:
Mes jo foll, perdut d' amor,
De totes coses me reja:
La crich-crach.

Se hizo un *sayo papal* y unas *calses ab braguella*, se colgó al cuello una *gran esquella* y

Fiuli aprés per namorarla,
Una dolsa musiquella,
De *trompins* y *cornicons*,
y *rabenets de golella*:
La crich-crach

Y *flautes* y *tamborets*,
Y *veus* de gran maravella.
La traidora que asi veu,
Tost y prest fou en piquella:
La crich-crach, etc.

Fuster y Carceller (Justo)

Profesor de música de las Escuelas Pías de Valencia, persona ilustrada aunque tocado de ciertas originalidades de caracter de las cuales recuerdan muchas los numerosos discípulos que formó en aquel centro de enseñanza (1). Como rebuscador infatigable de libros de música era una especie de agente de Barbieri, quien por mediación de Fuster adquirió preciosos libros procedentes del antiguo Reino de Valencia.

Murió el dia 6 de Julio de 1876

(1) Sus discípulos eran su verdadera familia. Bien recuerdan esto Roberto Segura, José Valls, Blas Colomer, Amancio Amorós y otros que se formaron en la clase de música de las Escuelas Pias.

Acabóse de imprimir el **TOMO PRIMERO**

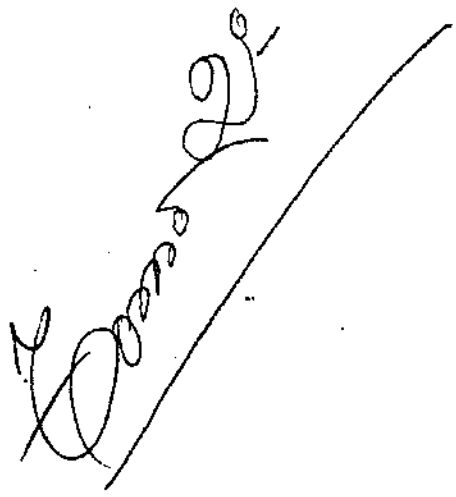
de este

DICCIONARIO BIOGRÁFICO Y BIBLIOGRÁFICO

en la Tipografía de Don Víctor Berdós y Feliu

establecida en Barcelona,

el día treinta y uno del mes de Octubre del año 1897.



DICCIONARIO

BIOGRÁFICO Y BIBLIOGRÁFICO

de Músicos y Escritores de Música españoles,
portugueses é hispano-americanos
antiguos y modernos

DICCIONARIO

BIOGRÁFICO Y BIBLIOGRÁFICO

DE

MÚSICOS Y ESCRITORES DE MÚSICA

españoles, portugueses é hispano-americanos

antiguos y modernos,

ACOPIO DE DATOS Y DOCUMENTOS PARA SERVIR Á LA

HISTORIA DEL ARTE MUSICAL

en nuestra nación,

POR

Felipe Pedrell

TOMO II.

Quedan depositados los ejemplares que ordena la ley.

Ga y Allende (Juan de)

Nació en Tordelaguna á 2 de Diciembre de 1553. Racionero maestro de capilla de la Cat. de Toledo, tomó posesión en 3 de Agosto de 1588, y falleció en 30 Septiembre de 1591.

Gabaldá (José)

El Obispo de Segorbe Fray Alonso Cano, después de concienzudos estudios y conferencias con el cabildo catedral segobricence, habia dado en 9 de Mayo de 1778 un decreto de reducción y supresión de algunos beneficios y de creación de capellanias, y en virtud de esta disposición se establecieron 33 de esta clase, asignando á cada una sus correspondientes oficios, que fueron los siguientes con respecto á la música: 4 *succentores* (Sochantres), *Maestrò de Capilla, Organista, Ayudante* de estos dos, 2 *Domeros*, 2 *Contraltos* (uno de primero y otro de segundo coro), 2 *Tenores* (uno de primero y otro de segundo coro), 2 *Bajones*, un *Oboe* ó *Chirimia*, un *Violón, Evangelistero - contralto, Epistolero-tenor, Escritor de libros de coro* y 2 *Salmistas;* además seis infantillos con medio personado cada uno.

Todas estas Capellanías proveianse mediante oposición ó concurso.

El maestro Gabaldá habia probado su mérito y suficiencia en la brillante oposición que en 1772 verificó juntamente con el agraciado Mosen Olmos por lo que el Cabildo creyendo justamente que las especiales dotes musicales de Gabaldá servirian á la Iglesia, se apresuró, aún en estudio el citado decreto del Sr. Cano, á conferirle una Capellanía con los cargos de *Suplente* de maestro de Capilla y organista y primer tenor, á la vez que Director de la escuela de música.

Su modestia, tal vez no le permitió opositar á la plaza de primer maestro, vacante en 1779, en cuyas oposiciones actuó juntamente con el primer organista Mosen Casaña como censor, en vista de lo cual y en recompensa bien merecida, se le agració con la Capellanía de *Ayudante del Maestro de Capilla* y 2.° Organista, una de las treinta y tres del Sr. Cano.

Por fin lleno de méritos. después de cumplir su cargo, y otros especiales que en varias ocasiones le habia confiado el Cabildo, ya sirviendo de censor en muchas oposiciones, ya tocando la *espineta*, ya por fin instruyendo en composición á los sacristanes menores, etc ..., murió después de treinta y dos años de servicio, siendo llorado por sus innumerables

discípulos y estimados profesores en 11 de Abril de 1804. (1).

En su gran laboriosidad legó muchas obras al Cabildo de Segorbe, ¡lástima que hoy no pueda recomendarse otra que un Salmo de oposición *Dixit incipiens in corde meo*, á 8 voces.

Escribió, como su coopositor, un *Villancico* á 7 voces con el curioso estribillo siguiente: *Miren Srs. que va—una tonadilla nueva—que dice por ser de prueba—ut, re, mi, fa, la, sol, fa.* Compuso *Villancicos* para Navidad y aumentó el archivo con diferentes *Misas, Pangue lingua* y *Salmos de Completas* que le fueron gratificados en una ocasión con 8 libras valencianas.

Gabriel el músico

Era «Cantor de la Capilla del Rey» según el Cancionero de Castillo, 1511, fol. cxlix vuelto.

Vid., además, *Mena (Gabriel).*

Gabriel (Lucas de)

Ugier de saleta y músico de la cámara y capilla de S. M. por los años 1641 á 1646.

Gabriel y Carreras (Pedro)

Nació en Tarrasa (Cataluña) el año 1836. Estudió solfeo y órgano con el profesor presbítero D. José Terrades, que continuó con Don Bartolomé Blanch. Fundó una orquesta infantil y poco después fué nombrado suplente del Sr. Blanch, maestro de capilla de dicha localidad. En 1855 entró de violin segundo en la capilla de la catedral de Barcelona. A los tres años hizo oposición á la plaza de maestro de capilla y organista de Tarrasa, que le fué concedida. En 1862 creó en Tarragona un Orfeon y en 1872 se embarcó para Puerto-Rico, estableciéndose en la ciudad de Ponce

Escribió infinidad de composiciones de todos géneros de escasa importancia.

Gaeta y Durán (Joaquin) A C.

Con fecha 15 de Septiembre de 1896 apareció en el periódico *Ilustración Musical Hispano-Americana* la biografía de este músico escrita por D. Rafael Mitjana, de la cual extractamos lo siguiente.

«Nació este reputado artista en Málaga, el 16 de Julio de 1858, perteneciendo sus padres á una distinguida familia de aquella capital. Desde muy pequeño, sentía grandes aficiones por el arte músico, siendo su distracción favorita el retirarse á lugares apartados de su casa para entonar trozos musicales, que el mismo ideaba y llevar el compás, imitando á un director de orquesta. Tan decidida vocación, llamó la atención de distinguidos músicos malagueños, y al fin lograron que el joven Gaeta ingresase como alumno en las clases de solfeo que acababa de crear la Sociedad Filarmónica, base del futuro Conservatorio de María Cristina. Tuvo la fortuna de tener por profesor al insigne maestro Don Eduardo Ocon, verdadero artista que goza de grandísima nombradía. Estudió bajo tan acertada dirección no solo los rudimentos de la música, sino tambien el piano, instrumento que llegó á dominar por completo, no obstante la poca simpatía que le inspiraba.

»En los conciertos que celebraban en Málaga lo mismo la Sociedad Filarmónica, que el Liceo y otros centros recreativos, por los años de 1877 á 78, tomaba parte casi siempre nuestro artista, y alcanzaba grandes aplausos en la ejecución de los trozos mas selectos del repertorio clásico. Pero su vehemente deseo era el estudio de la harmonía, ciencia que le atraía irresistiblemente. El maestro Ocon, fué su profesor, y no pudo quejarse de su discípulo. Poco tiempo después Gaeta comenzaba á producir obras que eran acojidas con agrado y satisfacción por cuantos las escuchaban. De esta época data, un Valz titulado: *Recuerdos del Guadalevin*, que se ejecutó en el Liceo de Málaga la noche del 28 de Septiembre de 1878, logrando quedar de repertotio durante muchos años y ser muy popular y apreciado en toda Andalucía. El éxito obtenido fué tan grande que la notable revista *Crónica de la Música*, lo publicó en su número correspondiente al 11 de Noviem-

(1) «En 12 de Abril de 1804. Yo Don Juan Mínguez, Vicario, dí sepultura en el Vaso de la Venerable Hermandad de Beneficiados y Capellanes á Mosen José Gabaldá, Pbro Capellán residente en esta Catedral; recibió todos los Sacramentos é hizo testamento.....

bre de 1879, siendo muchos los elogios que de él hicieron los principales periódicos de Madrid y provincias.

»Terminados sus estudios musicales con gran provecho siguiendo las indicaciones de su maestro, Gaeta, se hubiera dedicado á la enseñanza de su arte; pero el ser nombrado para desempeñar un puesto en la sucursal del Banco de España en Granada, le hizo variar de proyecto y marchar á la ciudad de la Alhambra, donde permaneció varios años, durante los cuales fué llamado distintas veces á Málaga para tomar parte en diversos conciertos celebrados por el Liceo, que en agradecimiento le nombró Sócio de Mérito.

»Durante su estancia en Granada, no abandonó el artista malagueño el estudio de la música, si bien descuidó bastante el piano. Por entonces escribió algunos valses y otras composiciones que gustaron sobremanera. Contratiempos amorosos, y otras vicisitudes, acabaron por quebrantar la salud de Gaeta, que enfermó y se vió precisado á dejar la ciudad del Darro y del Genil, y á regresar á su ciudad natal en busca de un clima mas templado.

»Repuesto de su enfermedad, nuestro músico se dedicó por completo á la enseñanza, llegando á reunir gran número de alumnos, y siendo nombrado profesor de la Academia Politécnica de Málaga, cargo que desempeñó durante la época en que dicho Colegio fué uno de los mejores de su clase en España Por aquel tiempo compuso un himno para coros y orquesta, denominado *El triunfo de Higia*, (Diosa de la salud), cuya letra había sido escrita por el mismo. Despues de vencer grandes dificultades, todo estaba dispuesto para la ejecución de esta obra en el Conservatorio de Maria Cristina; cuando algunos hechos contrarios al espíritu de la letra, y el asegurarse que el célebre D. Isaac Peral, había de visitar el puerto de Málaga con su famoso buque submarino, decidieron al autor á modificar su composición, y variando la letra, y parte de la música, escribió una nueva partitura sobre la letra de Don Enrique Vilches denominada: *El triunfo de la ciencia*.

»Habían comenzado los ensayos, pero estos tuvieron que aplazarse, porque desgraciadamente en la noche del 10 de Noviembre de 1888, ardia el edificio donde se encontraban instalados el Conservatorio de Música y la Sociedad Filarmónica, y para colmo de desgracias, el Sr. Gaete que residía en las cercanias del lugar del siniestro, tuvo el horrible pesar de ver morir á su madre casi repentinamente.

»Por fin el 28 de Mayo de 1889, se ejecutaba el himo de cuyo título hubo que prescindir, por haber fracasado el viaje á Málaga del Sr. Peral, anunciándolo en los programas, con el nombre de *Marcha de Concierto*. Tomaron parte en la interpretación, cerca de cien personas, entre orquesta y coro, hallándose éste compuesto á más de los alumnos del Conservatorio de María Cristina, por Srtas. de la mejor Sociedad de Málaga. La partitura fué muy aplaudida y obtuvo merecidos elogios de la prensa local.

»Posteriormente el Sr. Gaeta ha escrito diversas composiciones, entre las que se cuentan un *Vals Caprichoso*, ejecutado por el notable pianista Sr. Rando. Decidido á dedicarse por completo á la música, quiso trasladarse á Madrid á fin de poder hacer progresos efectivos en el arte. Con el fin de contar con una base sólida en caso de necesidad, solicitó una pensión del Ayuntamiento de Málaga, que atento á sus méritos y valimientos no vaciló en concedérsela. El acuerdo tomado por el Cabildo Municipal, á instancias del Alcalde Don Francisco Prieto y Mera, fué recibido con aplauso por todos los periódicos malagueños sin distinción de matices políticos.

»Desde Septiembre de 1894, el Sr. Gaeta reside en Madrid, habiendo logrado estrenar en el Teatro de Eslava la noche del 30 de Abril de 1895 un juguete cómico en un acto, denominado *El paraguas*, que obtuvo un éxito muy lisongero, y cuya letra había sido escrita por los escritores malagueños Sres. Urbano y Ponce. La prensa elogió la música y principalmente la instrumentación.

»D. Joaquín Gaeta, á más de ser músico notable, es hombre de gran cultura, escritor galano y facil, poeta algunas veces, y persona de es-

quisito trato que merece el aprecio y la consideración de cuantos le conocen.»

Ocupaciones agenas á la música, enfermedades y desgracias de familia han impedido á Gaeta dedicarse seriamente á la música y á la literatura antes de trasladarse á Madrid en cuyo punto puede decirse que empieza su verdadera labor, habiendo escrito hasta el presente las obras que á continuación se expresan:

1) *Nocturno*, para piano.
2) *Vals Primicial*, para piano.
3) *Helena*, Canción, piano y canto.
4) *Angela*, Vals polka para piano.
5) *Recuerdos del Guadalevín*, Vals para piano año de 1878.
6) *Saludo á Gades*. Vals para piano. 1879.
7) *Reflejos de la Luna*. Vals para piano 1879.
8) *L' Alba* (*La Alborada*). Valses para piano. Impresos con el vals que le sigue, en Italia. Milano, D. Vismara. 1883.
9) *Le Marionette* (*Las Figuras de Movimiento*). Vals para piano. 1883.
10) *El triunfo de Higia*. Himno piano y coro á tres voces. Escribió tambien la letra, 1886.
11) *Tanto monta*. Vals para piano, con motivos de *L' Alba*, 1888.
12) *El Triunfo de la Ciencia* ó *Marcha de Concierto*. Refundición de *El Triunfo de Higia*. Partitura, piano y coro á tres partes y piano solo. Escribió la letra D. Enrique Vilches. médico de Málaga. 1888.
13) *Ida*. Vals paro piano, á dos y cuatro manos, con motivos del *Vals Primicial*, 1890.
14) *Cinco Fechas*. Valses para piano, 1890.
15) *Vals Caprichoso*, para piano con motivos de *Le Marionette*, 1890
16) *Canto á la Paz* Himno. Partitura y piano y coro á tres partes. Letra de Don Francisco Galvez Durán, médico y poeta de Granada, 1891.
17) *El Embajador de las Islas Lácteas*. Revista en un acto. Letra y música del biografiado pero sin terminar. Piano y canto, 1891.
18) *Humo y Viento* ó *La Fantasía de Musa*. Humorada satirica en un acto. Libreto y música. Piano y canto, 1892.
19) *El Paraguas*. Juguete en un acto original de D. Ramón A Urbano y D. Agustin Ponce escritores malagueños. Partitura y piano y canto, 1893.
20) *El Arte Culinario*. Juguete en un acto, original de D. Juan Morales Pleguezuelo. Dos números de música. Piano y canto, 1893.
21) *Terapéutica del Dia*. Humorada satirica en un acto, sobre el pensamiento de *Humo y Viento*. Libreto y música. Piano y canto, 1895.
22) *Recuerdos del Carnaval de* 1894. Tres pequeños bailes para piano, 1894.
23) *Los Inventores*. Juguete en un acto. Libreto y música. Piano y canto, 1895.
24) *Invento Prodigioso*. Juguete en un acto, original de D. José María Nogués, escritor sevillano. Partitura y piano y canto. Terminado en 1897.
25) *Monsieur Flambeau*. Juguete en un acto, sobre el pensamiento de *Los Inventores*. Libreto en colaboración con Don Luciano Boada, escritor madrileño. Partitura y piano y canto. Terminado en 1897.
26) *Vals sin título*, para piano, 1896.

Además, tiene sin terminar el libro de un juguete en un acto titulado *Todo el Mundo en la Gruta* y el del disparate en dos que tiene por título *Los Amantes de Teruel*. Asimismo ha escrito entre otras cosas, unas *Ideas coordinadas para una zarzuela del género chico*, y muchos artículos, revistas, poesias y pensamientos, publicados en periódicos de Málaga.

Actualmente prepara otras obras teatrales en colaboración con afamados escritores.

Gall de Aguirre (Francisco)

Mozo de capilla y oratorio desde 1630 á 1637 según las listas de *Gajes que han gastado en la Real Capilla del Rey....., las personas que han servido en ella*, etc.

Gainza y Garamendi (José)

Naeió en Allo (Navarra) el dia 28 de Abril de 1844. Discípulo de Eslava obtuvo en 1868 el primer premio de composición siendo nombrado el año 1870 profesor auxiliar de solfeo.

Murió prematuramente en Madrid el día 4 de Marzo de 1882.

Galán (Cristóbal)

Licenciado y famoso músico del siglo XVII.

Pocas noticias se tienen de su vida. En cambio un feliz hallazgo ha revelado de repente á la historia al compositor fecundo y genial.

Fué maestro de capilla del Real Convento de Señoras Descalzas de la corte, dato consignado por él mismo en la aprobación que dió al tratadillo de arpa de Lucas de Ribayaz, *Luz y Norte musical*, etc. fechando dicha aprobación en Madrid 12 de Abril de 1677 Másadelante cito obra impresa, aunque sin año, que confirma el dato.

Dícese que fué maestro de D. Juan Pacheco, así á secas, y como ha habido varios distinguidos maestros de este apellido, colijo que, en caso, pudo haberlo sido de D. Juan Pacheco Montion que lo fué de la capilla catedral de Córdoba desde 1684 hasta 1706.

En los escritos de Lope de Vega y *de otros poetas de su tiempo* dice Eslava en los *Apuntes para la Historia Musical de España* (Vid. Gaceta Musical, Año I, 1855, pág 101) que «encontró elogiados» los nombres de diversos artistas entre otros el maes-

tro Galán. Dice Eslava: «D. Cristóbal Matias Madrid, de quien dicen *que en cantar y llorar fué un angel hombre* (1) (escriben esto porque despues de haber sido el embeleso de la corte de Felipe II y de Felipe III por su gran pericia en el canto), tomó el hábito de religioso en el convento de Agustinos recoletos de Madrid, *en compañía de otro amigo suyo, D. Cristóbal Galán*, profesor también distinguido. Ambos siguieron el ejemplo de D. Salvador Luis, famoso cantor de la real cámara de Felipe II, que habiendo pasado á Valencia, donde fué el *Orfeo* del virrey y de toda la nobleza, distinguiéndose al mismo tiempo por sus aventuras y galanteos, concluyó por hacerse monje cartujo.»

Para Saldoni, que reproduce la anecdota llamando José al compañero de Galán, son dos personas distintas y en esto quizá tenga razón, pues, como digo, llama á José distinguido cantor y tiene por compositor á Cristóbal.

Galán escribió zarzuelas, loas y bailes para los teatros del Retiro sobresaliendo entre sus contemporáneos, compositores de igual género de obras, Antonio Lopez, Juan Risco, Rafael Zaragoza, Juan Losada, José Marín, Pedro Rodriguez, Juan Hidalgo y otros.

En ninguna parte he hallado mención de títulos de las tales zarzuelas y bailes que se cree tradicionalmente escribió Galán.

Conozco el epúsculo siguiente publicado por el músico Licenciado que nos da nóticias de 18 villamcicos de su composición:

«A honor de la pura Concepción de María, conceptos suaves y piadosos, que han de cantarse en los nueve dias, que celebran de festivo culto á este Soberano Misterio los Reinos de Castilla en el Convento de la Concepción Francisca *(Estampeta de la Virgen)*—Puso la música el Licenciado Don..... Maestro de Capilla de las Descalzas Reales.» En 4.° S. l. n. a ni imp. de 25 fols. y una hoja en blanco. Posee este ejemplar D. José Sancho Rayon.

Son 18 villancicos, que empiezan:

1) *La tierra, el cielo.*
2) *Oygan del Alva, luces y plantas.*
3) *Ha de la Deidad, que es Golfo.*
4) *Oygan todos del Ave las luses.*
5) *No temas, no receles, candor del Alva.*
6) *Repitan nuestras voses.*
7) *Ya el Sol puede estender su claridad.*
8) *Vexamen se prevenga.*
9) *Ha de la Luna, ha del Sol.*
10) *Copia el Sol á candores en su Alva Glorias.*
11) *Quien será, desid.*
12) *Sea bien benida.....*
13) *Al Oráculo atended.....*
14) *Para vencer al Tirano.....*
15) *Guerra, guerra.....*
16) (Seguidillas) *Oye tus essenciones. ...*
17) (A S. Miguel) *Del invencible valor.*
18) (Al mismo Santo) *Oygan, silencio.*

Continuando la enumeración anterior tomo nota de las obras de Galán que he visto y examinado permitiéndome asegurar lo que he dicho antes respecto á este compositor.

19) *Ave Sanctissima María*, á 8.

Hállase esta composición junto con otras de Galán, Marín, Hidalgo, Patiño, Latorre, etc. en un legajo de manuscritos rotulado *Hidalgo (Juan)* perteneciente á la Biblioteca Nacional.

20) *Beatus vir*, á 9.

Hállase esta composición en el pliego 48 de un volumen en fól. señalado con el de órden N.° 8, titulado *Libro de borradores* (la mayor parte partituras autógrafas) perteneciente al Arch. de la Cat. de Oviedo.

En los Archs. de Segorbe, Málaga y de la Colegiata de Gandia, existen algunas obras de Galan, una de ellas fechada en 1693, no se si por el autor ó por el copista.

En el tratado de Valls (Vid. este apellido), titulado *Mapa Armónico* y en el folleto escrito por éste en Defensa de su *Misa* titulada *Scala Aretina*, hay una porción de *ejemplares* (ejemplos) entresacados de obras de Galán.

Véanse á continuación:

a) *Doleo super te*, motete á 12.
b) *Vuelan los pájaros*, Villancico á 12.
c) *Dixit Dominus*, de 8.° tono á 8.
d) *Deficit Gaudium*, motete á 11.
e) *Si llama enemiga*, villancico á 5 al Santisimo Sacramento.
f) *Que no se descubre*, id. á 4 al id.
g) *Que es nieve, que es llama*, id á 8.
h) *Oid, troncos*, id á 4.

La única obra de Galan que se conserva en el Arch. de Málaga, es el Salmo.

(1) Esta frase corresponde á estos versos de Lope:

que con cantar y llorar fué un angel hombre
porque si cantando mereció á los reyes
á Dios llorando mereció, descalzo.

21) *Credidi*, á 8.

Entre las obras profanas figuran las siguientes en el expresado legajo de la Biblioteca Nacional:

22) *Ya los caballos*, tonada humana á solo.
23) *Atención al retrato de Filis*, solo humano.
24) *Veneno de los sentidos*, tono humano á solo.

Galán (Jerónimo)

Fué recibido violón de la Cat. de Toledo en 1.° de Febrero de 1677.

Galán (José)

¿Ha existido realmente este *distinguido* cantante, compañero de Cristóbal Matias Madrid (Vid. el artículo anterior) ó es el mismo maestro llamado Cristóbal?

Galbez y Villarreal (Juan José de)

«Capellán de la Santa Iglesia de Sevilla con la Cátedra del Colegio, interin el Cabildo la provée por muerte de su maestro Don Gabriel de Villarreal, pretende hacer oposición al magisterio de cap. de Avila.—Sevilla 16 de Febrero de 1685» *(Vid. Arch. hist. de Avila —Cartas)*

Galcerán Pujol (. . . . . .)

Pbro. primer M de Cap que hubo en la del Palau de Barcelona de la cual tomó posesión el año de 1593. Murió á principios del siglo XVII.

En el archivo de la citada capilla se conserva un *Planctus in passione Domini juxta monumentum* del cual poseo copia. La composición ha sido retocada por una mano poca experta que tuvo el desacierto de exornarla con indicaciones de movimiento, *largo assai*, apoyaturas y otras profanaciones harmónicas por el estilo.

Galera (Inocente)

Uno de los dos trompeteros de la banda del Archiduque Felipe el Hermoso. Formaba parte de la famosa capilla doméstica del soberano dispuesta en 1501 para. acompañarle en su viaje de entrada á España.

El personal se componia de la siguiente manera:

Gran soberano de la capilla, Monseñor de Cambray.

Soubs luy, Messiere Anthoine, bastardo de Brujas. Los honorarios de estos personajes eran de XXIV *solz* (sueldos) diarios.

Fray Juan de Noyelles.

15 Capellanes cantores, entre ellos Pierre de la Rue.

5 Capellanes des *haultes messes* y sumilleres.

1 Furrier.

1 portador de los órganos.

4 clérigos destinados al servicio del altar (portatil) grande y del pequeño.

Todo este personal formaba la *Gran Capilla*. He aquí el de la *Pequeña Capilla:*

4 capellanes de misas rezadas.

2 Sumilleres de oratorio.

1 limosnero.

10 trompeteros entre ellos Inocente Galera.

3 *musettes*.

2 tamborileros de Alemania. Pueden seguirse día por día laa etapas de este viaje en el curioso relato que hace Antonio De Lalain, señor de Montigni en la *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, tomo I pag. 123 y siguientes.

Gall Ramoneda (Ignacio)

Nombre y apellidos paternos del monje escurialense que al profesar tomó los de Fray Pablo Ramoneda. Vid *Ramoneda (Fray Pablo)*.

Galiana y Folqués (Miguel)

Nació en Onteniente el año 1814. Estudió la música con el maestro de capilla de la parroquia de Santa María, Don José Mir Baquero. De 1836 á 1839 desempeñó la plaza de organista de la citada parroquia. Hasta 1850 en que pasó á Madrid, desempeñó en Valencia las plazas de maestro de coros y al *cembalo* de las compañías de ópera que actuaron en el Principal de dicha ciudad. En 1859 fué nombrado maestro supernumerario de canto del Conservatorio de Madrid y luego supernumerario y por fin, en 1861, numerario de la clase de harmonia elemental y superior que desempeñó hasta su muerte acaecida en Onteniente el dia 3 de Agosto de 1880.

En 1858 publicó:

Prontuario teórico musical dispuesto en forma de diálogo para mayor facilidad de los que estudian la música... Madrid, Antonio Romero 1856, en 4.° mayor 82 págs. de texto y 11 de música.

Dicho prontuario segun el plan de su autor es aplicable al Método de Solfeo sin acompañamiento de Eslava

Compuso la música de dos zarzuelas.

Los cazadores en Africa (1863)
Las damas de la Camelia (1861

Galiana y Folquès (Pascual)

Nació en Onteniente el año 1823. Como su hermano Don Miguel, estudió solfeo con el maestro de capilla Sr. Mir. Después pasó á Valencia estudiando con el organista Don Pascual Pérez Gascón y por último á Madrid, donde estudió piano con Don Pedro Albéniz y composición con el maestro Carnicer. Murió prematuramente en el Cabañal (Valencia) víctima del cólera el año 1855.

Galindo y Pérez (Francisco)

Capellan cantor y cantollanista de la Real Capilla, nombrado en 13 de Septiembre de 1793. Murió en Villarrobledo, su patria, el año 1810.

Galino (Mariana)

Cantante que se presentó por primera vez en el teatro del Príncipe de Madrid el día 5 de Agosto de 1779.

Galino de Alfaro (Isabel)

«De España primera tiple de la compañía lírico-dramática que trabajó en el Principal el año de 1810. Fué muy aplaudida». (S. Ramirez. *La Habana Artistica*).

Galofaro y Valero (Don Eustaquio)

Tomó la borla de Doctor en Medicina en la Universidad de Granada el día 30 de Octubre de 1735.
En el *Bejamen* que se le dió dice:

«Mire. V S. como saca el hocico el compañero (1) por detrás, afilando las uñas, y aguzando el oido, como el que espera entrar la segunda vez en un Duo. Ea, Señor Don Eustaquio Galofaro y Valero, acompañe V. S. mientras yo canto de plano. Sepa V. S. que este Doctor, Almanaque de Santos de Gaceta, con el Sol en un ojo, y la Luna en otro en dí nublado. Es Médico tan consumado en la Ciencia, que con método nuevo, ha puesto los Aforismos de Hipócrates en música, y las Epidemias en solfa: diciendo han salido muchas enfermedades por el Rabél, y que los italianos curan con la guitarra tarantela; que un fandango bien tocado puede resucitar un muerto y que ha hecho milagros el Guitarron de Iznajar, como lo trae Pedro Miguel, en una cuestion de nombre.

«Como el Sr. Don Eustaquio, y el Sr. Don Pedro, son uña y carne, y ambos de la carda, se juntaban, el uno con su rabél, y el otro con la chirimia del Señor Burrueso, y se ponian el cuerpo de solfa, que les bajeaba. Oiga V. S. una cantada á estos dos gaznates, que descalabran con su canto.

Música.—«Ay, que me metes
Ay, que me sacas,
Manteca de vacas,
Entona el rabél,
Y en la melodia
De mi chirimia,
Cruge el cascavel,
Ay avecillas que pican en él.»

«Y pasando desde Músico á Médico, que en todo es malo, y en todo igual: Estando para actuar en la Pública, cuya potíssima era negar el uso de los Cánticos, tuvo un llamamiento secreto de su tierra para ir á curar no se qué difunta.

. . . . . .
. . . . . .

«Médico que el accidente
saca por el contrapunto;
no habrá enfermo, á quien difunto
no conponga de repente.
Que con destreza colija
es fuerza tu erudición,
de García el Garañon,
si ha de parir hijo ó hija.»

Galván (Ventura)

Compositor de tonadillas de la buena época de este género de espectáculo, contemporáneo de Esteve, Laserna, Valledor, Ferrer y otros, de quien ignoro hasta el nombre de pila pues no figura ni una sola vez en las 20 *particellas* de composiciones suyas que conozco, las cuales me produjeron buena impresión como factura y facilidad de estilo.

He aquí la lista de obras teatrales de este compositor:

MÚSICA DE SAINETES

1) *Los esclavos fingidos.*
2) *Las preciosas ridículas.*
3) *La procesión de los payos.*

(1) Alude á D. Pedro Esteban de Sotomayor.

LOAS

4) Una sin título ni año.
5) Otra sin id. fechada en 1767.

ZARZUELAS

6) *Las Foncarreleras.*

TONADILLAS Á SOLO

7) *El cuarto del señorito.*
8) *La pastorcita alegre.*
9) *La vieja celosa.*
10) Sin título y con esta indicación: *para la señora Polonia* (¿Rochel?).

TONADILLAS Á DUO

11) *El cabrero y Paca.*
12) *Hija y madre.*
13) *Los majos sevillanos.*

TONADILLAS Á TRES

14) *El abate D Tiburcio.*
15) *El chasco del farolero.*
16) *La estafa del matrimonio y casamiento fingido.*
17) *Los Hortelanos y el payo.*
18) *El petimetre.*

TONADILLAS Á CUATRO

19) *Los molineros.*
20) *El rodrigon de la Puerta del Sol.*

Galván (Vicente)

Excelente *segundo* y actor de cantado, cuyo nombre figura en las particellas de algunas tonadillas y en las listas de la compañía de Manuel Martinez del año 1780.

Murió el año 1785 ó el siguiente.

Galvez (Gabriel)

Calvez, escriben varios autores. Lo probable es que su apellido fuese Galvez.

«Gabriel *Calvez*—dice Fétis—músico español, vivia en Roma hacia mediados del siglo XVI, formaba parte de la capilla de Sta. María la Mayor, en calidad de *çantor*» (no de sochantre, como traducen la voz *chantre*, usada por Fétis, algunos glosadores españoles). «El año 1540 publicó en dicha ciudad algunos motetes á cuatro voces. La melodía de uno de estos motetes (*Emendemus in melius quœ ignoranter peccavimus*) sirvió de tema á Palestrina para su Misa *Emendemus.*»

El dato de Fétis procede de Baini, *Memorie* vol. II pág. 289, que al hablar de la Misa de Palestrina *Emendemus* compuesta sobre la melodía temática del motete de Galvez (Calvez le llama), *Emendemus in melius* etc. dice que la composición de Palestrina «é di un carattere severo anzi che nó.» Y como la obsesión de Baini tiende siempre á rebajar á todo maestro contemporáneo de Palestrina añade: «ma (la Misa de Palestrina) é insieme cosi lontana dalla stitichezza che ha dato all' enunciato mottetto Gabriele Calvez, spagnuolo, che par proprio falta per il fine stesso, per cui Michelangelo disegnó quella *testa colossale* in una delle camere del palazzo dalla Farnesina: quand' io la miro, o l' odo, mi par di sentire una voce di rimprovero che intuoni al Calvez: mira, se le tue medesime idee povere, e pesantemente moventisi in terreno fangoso, possono di leggieri scorrere quasi fiume reale a gloria ed utile di una metropoli.»

Todas las apreciaciones críticas de Baini son de la *fuerza* de la que se acaba de leer.

En actas del cabildo de Málaga se menciona, sin nombre de pila, un Gálvez que junto con los maestros Ordoñez, Cepa, Ravaneda, Çavallos ó Cevallos y Cano hizo oposición á la plaza de maestro de capilla de dicha Catedral que quedó vacante por «dexación y ausencia de Guerrero.»

¿El Gálvez de Málaga será la misma persona que el Gabriel Gálvez, cantor de Santa María la Mayor de Roma?

Consignase en acta de 25 Junio de 1554 «que no pudiéndose hacer elección de maestro de capilla hasta saber de la limpieza de sangre de los opositores, se les diese á Ordoñez, Cepa y Ravaneda, á cada uno 10 ducados y á Ceballos, Cano y Gálvez *por vivir mas cerca* á cada uno 5 ducados etc.»

El magisterio vacante se concedió á Juan de Cepa, siendo propuesto en segundo lugar Ceballos.

Espinel en su *Casa de la Memoria*, menciona al maestro Gálvez, al parecer al artista de que se trata en este apuntamiento:

Tu, *Voluda*, que en nuevo estilo cobras,
Fama que eternamente te acompaña,
Junto al Divino *Gálvez*, cuya gala,
No es sujeto del suelo quien le iguale.

Gálvez (Jerónimo)

Maestro de capilla de la iglesia del Palau de Barcelona, á principios del siglo XVII.

Gálvez (Joaquin María)

«De España, ilustrado escritor musical que por mucho tiempo publi-

có en *La Patria* de esta ciudad interesantes revistas teatrales.» (S. Ramirez, *La Habana Artística*).

Gallao (P. Juan)

«Fué maestro de la Capilla ducal de Villa-Viçosa, Portugal, durante la primera mitad de este siglo.»

«Era natural de Alemtejo.

«Dejó algunas composiciones religiosas que no son conocidas.» (Vasconcellos, *Os. Mus. Portuguezes*).

Gallardo (Lino)

«Buen profesor de canto, violoncello y contrabajo... Compositor ingénuo y de gracia ligera, escribió algunas canciones patrióticas y suministró á su época todo el repertorio de baile. Fué además director de la primera compañía lírico-española que vino á Carácas. La música de Gallardo descuella por la originalidad la gracia y cierto sabor local que trasciende en todas sus composiciones.» (Vid. *Ensayos sobre el Arte en Venezuela* por el general Ramón de la Plaza, 1883).

Gallardo (Nicolás Sabas)

Organista primero de la Cat. de Cuenca, cuyo cargo desempeñaba en 1824.

Gallardo (Pedro)

Capellan y cantor de la Capilla del Santo Sepulcro, en Osuna, por los años 1537 (Vid. *Bosquejo biográfico de D. Juan Tellez Girón IV Conde de Ureña*, pág. 49.

Gallego (Antonio)

En el Arch. de la Cat. de Valladolid se conservan en un libro de atril del siglo XVI, las siguientes obras de este autor:

1) *Misa de Requiem*, á 4.
2) *Parce*, á 4.
3) *Invitatorio de Difuntos y Ne recorderis*.
4) *Domine, memento mei*.
5) *Domine Jesu Christe*...

Encuadernadas en el mismo libro hay obras de Guerrero, Ordoñez, Morales, Mouton, Vergara (*Inter vestibulum*), Pedro Alba, Pastrana y otros.

Conozco la Misa de *Requiem* por una copia que hizo el maestro de aquella catedral, García Valladolid. una pura preciosidad.

Gallego (Diego)

Cantor El cabildo de la Cat. de Toledo le otorga en 19 de Febrero de 1596 cincuenta reales «para ayuda á su camino», y en 5 de Noviembre de 1604 manda se entreguen al licenciado Diego Gallego, maestro de capilla de la Capilla del Obispo (de Madrid?), una cantidad bastante crecida para que compre una partida de libros que se venden en Madrid «y vea vengan cavales.»

Gallego (Fray Manuel Buenaventura)

Organista mayor en el convento de S. Francisco de Madrid.

El 17 de Abril y el 8 de Mayo de 1798 anunciaba un periódico de la época la publicación de las siguientes obras del P. Fray Gallego:

1) *Salmodia orgánica. Juegos de versos de todos tonos para los días clásicos, para los religiosos y religiosas que en su soledad y retiro carecen de ejemplares para el desempeño de su magisterio.*
2) *Juego de versos largos de octavo tono para órgano, dispuestos con particular elección de registros para la hora de Nona del día de la Asención.*

Gallego (Pedro Luis)

Nació en Madrid el año 1815. Estudió el piano y la composición y ejerció la crítica musical. A los 15 años estuvo empleado en el Tribunal de Guerra y Marina y en la Junta de Aduanas y Aranceles. El año 1836 fué admitido socio del Ateneo científico literario y artístico de Madrid. En 1837 el jefe político de Guadalajara le nombró de la comisión de inventario del convento de la villa de Horche. En el mismo año fué nombrado profesor del Liceo artístico y literario de Madrid é individuo de la Junta examinadora de las obras de música que se presentasen para su ejecución á los teatros.

Enfermó y se fué á la Alcarria donde escribió varios artículos musicales y novelas. Dibujó algunos cuadros, retrató á algunos amigos y vuelto á Madrid, escribió una colección de artículos sobre la *Creación de la ópera española* y llegó á componer el primer acto de una ópera titulada *Don Juan*, letra de Zorrilla, que ensayó á presencia de varios amigos. No pudo terminarla porque le cogió la

muerte en Salamanca el 8 de Octubre de 1840.

Gallego Luengo Zamora (Isidro)

En el Apéndice al *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, aparece el nombre de Gallego Luengo Zamora como autor de una *Colección de Carteles de Música por..... En folio grande.*—Texto español.

Gallego Castro (Mariano) A. C.

Ingeniero de Montes, aficionado músico, compositor y escritor de varias materias musicales.

Ha publicado con relación á la música:

1) *Nuestros constructores de instrumentos de arco.*

En estos artículos, que yo tuve el gusto de hacer publicar en la *Ilustración Musical Hispano Americana* (N.° 111 y siguientes, año v) se habla de los violeros españoles Don Vicente Asencio, llamado el Cura, Don José Contreras, apellidado el Granadino y Don Silverio Ortega.

2) El maestro *pianissimo* (Poesía) Número 114 de la publicación citada.

3) Del *virtuosismo* en general y más particularmente de los virtuosos violinistas. Id. Núm. 119.

El año 1896 fué nombrado el Sr. Gallego Castro correspondiente de la Real Academia de B. A. de San Fernando.

Gallegos (J.....)

Mecánico español, inventor de un instrumento llamado *Arpa-filarmónica* y que Mr. Paul Lavigne (Anatole Loquin) describia en los siguientes términos en el *feuilleton* musical (1.° Mayo 1866) del periódico *La Gironde:* «Mr. J. Gallegos es autor de uno de los instrumentos de música más curiosos, que segun pensamos está destinado á reemplazar, si su autor puede difundirlo, los distintos instrumentos de cuerdas punteadas de nuestra época. Este instrumento, llamado por su inventor *Arpa-filarmónica* tiene todas las cuerdas graves de un violoncello, las de una guitarra y toda la serie de cuerdas agudas del arpa. Tiene dos mangos, uno para los bajos y otro para la guitarra y su forma es elegante.»

La noticia procede de Pongin, *Sup.* á la *Biog. Universelle*, de Fétis.

Gallés y Salabert (José)

Presbítero, organista y maestro de capilla de Vich, nacido en Castelltersol (Barcelona). Murió en Vich el año 1836 á los 75 de edad.

Gallo (Inés)

Célebre histrionisa, mujer de Pedro Carrasco, músico tenor, que huyó de su esposa hasta las Indias Orientales, donde murió. Su mujer continuó en las tablas como *autora* de una compañía, hasta que con toda ella se ahogó al forzar la barra de Huelva en 1678.

Gallo (Juan)

Capellan de banco y cantor de la Real Capilla flamenca, en 1636, regida á la sazón por el maestro Don Carlos Patiño.

Gallo (Tomás)

Violinista de la real capilla, recibido el año 1652, cuya plaza desempeñaba junto con Felipe del Vado y otros. Habiendo muerto en 1689 entró á reemplazar á Gallo, Juan Cornelio.

Gallo y Muguiro (Miguel)

De Alcalá de Henares donde nació el año 1842. Es autor de varias piezas de baile, bachiller en Artes, etc.

Gamarra (.....)

Compositor venezolano en el siglo pasado. En el Arch. musical de la Cat. de Carácas se encuentran varias obras de este autor.

Gamarra (Juan Antonio)

Primer contrabajo de la orquesta del teatro del Príncipe, de Madrid, en 1806.

Gamarra (Manuel de)

Maestro de cap. de la Real Sociedad vascongada, de Vitoria, en 1786, de la cual era Socio profesor.

Gamboa (Pedro de)

Abate, compositor y profesor de música portugués, de la orden de San Benito. Leão de Santo Tomas, (*Benedictina Lusitana*, tomo II pági-

na 42) hace elogios de este monje benedictino, cuyas composiciones han quedado inéditas.

Gamiz (Agustín)

Racionero organista de la Cat. de Zamora. El Cabildo le recomienda al de Avila, haciendo mérito de su habilidad para que le atiendan en su pretensión de obtener el magisterio de éste último punto Zamora 29 de Marzo de 1734. (Vid. *Arch. hist. de Avila.—Cartas).*

Gante (.....)

Maestro (¿español?) del siglo XVI, cuyo nombre aparece en una colección manuscrita de Villancicos incompleta, de la cual solo se conservan las partes de *Superius* y *Altus*, como autor de la música del siguiente:

¿Que se hizo hermano Juan
Tu placer?
Que tú alegre solias ser,
¿Qué se hizo tu postura, etc.

Gaos (Andrés) A. C.

Nació en la Coruña el día 21 de Marzo de 1874. Estudió en el Conservatorio de Madrid bajo la dirección de Monasterio y después con Dancla é Isaye.

Dedicado á la carrera de Concertista ha viajado por España, Portugal, Cuba, México y otras naciones siendo aplaudido y elogiado por el público y la prensa.

Garagarza (Manuel)

En 1817 desempeñaba la plaza de organista de la villa de Oñate (Guipúzcoa). Garagarza fué el primer maestro de música de Don José Juan Santesteban.

Garáu (¿Francisco?)

Sospecho que es el artista violinista recibido en la R. C. de Madrid, el año 1669, llamado Grau (Francisco) y cuyo apellido refiriéndose al mismo he visto ortografiado Garau, Garao y Grau.

Del Francisco Garau ó Grau conozco los dos *Solos Humanos:*

1) *Alerta que de los montes.*
2) *O nunca, tirano amor.*

Garay (Ramón)

Racionero y maestro de capilla de la Cat. de Jaen á últimos del siglo XVIII.

Publicó, según anuncios del *Diario de Madrid:*

1) *Misa* á duo y órgano obligado (19 Enero 1795.)
2) *Misa* á tres y á siete voces con violines trompas y bajos (27 Noviembre 1795).
3) Dos *motetes* y dos *villancicos* al Smo. Sacramento á sólo y á cinco voces con dos violines y bajo.

Tengo noticias de dos obras de este maestro conservadas en el Arch. de música de Málaga:

4) Una *Kalenda* de Navidad y ocho Responsorios de «Ramón Garay, maestro de Jaen.»
5) *Dixit Dominus* y *Magnificat.*

Garay (Luis de)

Nació en la villa Veteta (?) en 6 de Noviembre de 1613. Cuando pasó á Toledo en 21 de Mayo de 1644, era maestro de capilla de la iglesia de Guadix. Desempeñó poco tiempo el magisterio de Toledo pues entró á reemplazarle el año siguiente, ignoro si por muerte ó dejación (1) el Doctor Vicente García.

El cabildo de Toledo en 14 Enero 1845 manda se le paguen á Garay, racionero maestro de capilla, 4 mil mrs. «por los villancicos que se cantaron las pascuas de navidad pasadas y 2 mill para la impresión de dichos villancicos.»

De Luis de Garay es una tonada puesta á 3 voces de la á solo compuesta por Juan Hidalgo, y cuya letra parece conmemorar la muerte de Felipe IV, acaecida el año 1665.

Dice así el principio de la letra:

Empezó la noche toda
sin cesar clamorearon
las campanas de su corte
al Grande Filipo quarto.
Las campanas dan y darán.
y sus clamores servirán, etc.

He publicado la tonada de Hidalgo en el vol. III de mi *Teatro Lírico Español anterior* al siglo XIX, y puedo asegurar que la ampliación de Garay no mejora el sencillo á solo de Hidalgo.

Garcerán (José)

Actor, casado con Gabriela, hija del famoso Roque de Figueroa. Vid. este apellido.

(1) Saldoni dice que en 1664 fué nombrado maestro de capilla de la Catedral. La fecha, compulsada por mí, es la que indico arriba. Dice también Saldoni que en 1675 pasó á Granada con el mismo destino.

Garcés (Fray Antonio)

Publicó:

Consulta y respuesta del Revmo. Padre Maestro..... sobre las comedias y Bayles de Contradanzas y otros deshonestos, é instrucción de la buena crianza de los hijos etc. Pamplona, Ibañez, 1756, folleto en 4.°

Garcés (José)

Libro de tonadas de Joseph Garzés. Se trasladó el dia 2 de Septiembre Año 1694. Ms. de veinte hojas en 4.° con diversidad de versos cantables, al parecer de diferentes autores de aquella época, versos que valen poco. Pertenece á la Bib. de D. José Sancho Rayon. ¿El tal Garcés seria músico?

Garcés (José)

Actor tan estimado de todos y aplaudido por su singular talento de ayudar la naturaleza con el arte, que lleno el pueblo de entusiasmo en apreciarle no le dejó retirar, y estuvo haciendo el papel de primer galan hasta la edad de ochenta y cinco años, en cuyo término falleció.

Garcés (Marcos)

Actor llamado *El Capiscol*. Valenciano. Fué sacristan de la parroquia de Santo Tomás. Era arpista de compañías de representantes en el siglo XVII.

Garcés (Vicente)

Organista de la Cap. de La Seo de Zaragoza en el primer tercio de siglo.

Garcia (Antonio)

Trompetero de S. M. en 1625.

Garcia (Antonio)

Entre las aprobaciones de *El Porque de la Música* de Andrés Lorente, obra impresa en Alcalá de Henares por Nicolás Ximares, año 1672, figura la del maestro de este nombre y apellido fechada en Alcalá 27 Febrero 1672.

Rigió, efectivamente, el magisterio de Alcalá de Henares, como es de ver por la aprobación señalada y el apuntamiento bibliográfico siguiente:

Villancicos qve se han de cantar en la Santa Iglesia Magistral de S. Justo, y Pastor desta Villa de Alcalá de Henares en los Maytines de Nauidad deste año de 1668 Siendo maestro de Capilla el Maestro Antonio Garcia (*Al frente del texto*).

Consta de 11 págs. y una blanca, sin lugar ni año: en 4.°

Empieza:

Escuchad Moradores del Mundo la mysteriosa lección.

Garcia (Benito)

Sé de este autor lo que consignan las actas del cabildo capitular malacitano.

23 Noviembre de 1768.—D. Francisco Villafranca, segundo organista de esta Sta. Iglesia pretende firmar oposición á la media ración de órgano vacante en ella, y pretenden lo mismo *D. Benito García y D. Antonio Bueno.*»

«*29 Noviembre de 1768.*—«Informe dado por D. Antonio Ripa, maestro de capilla de Sevilla:=Illmo. Señor: Señor: Hallándome igualmente constituido en examinador para la prebenda de órgano y habiendo asistido á todos los actos que han hecho los cinco opositores, que han concurrido, hallo: Ser idóneos para cumplir con las obligaciones de esta prebenda, *D. Jaime Torrens y D. Benito García*, excediendo el primero á éste segundo en la práctica y ejercicio para usar de su facultad en catedrales=Este es el juicio que ha producido mi conciencia, dirigido siempre al mayor servicio de Dios y obsequio de V. S. Illma. por cuya vida pido á N. Señor conserve muchos años en su mayor grandeza, Málaga y Noviembre 29 de 1768=Illmo. Sr.—A. L. P. de V. S. Illma.=*Antonio Ripa.*

. . . . . .

«Informe de Don Francisco Soler, maestro de capilla de Jaen:=Ilustrísimo Sr.=Señor: En atención á los pretendientes á la media ración de órgano: Habiendo examinado con cuidado todos sus actos, Digo: Que entre los cinco hay dos que exceden en todo á los demás, tanto en tocar suelto como acompañar, como tambien en la obra de los puntos que se les dieron, los cuales son Don Jaime Torrens y D. Benito García. D. Jaime Torrens se le conoce alguna maestria.....» (Falta la continuación).

31 Diciembre de 1768.—Se acordó prorogar los edictos.»

10 Enero de 1769.—Salió elegido en primer lugar para la plaza de maestro de capilla *D. Jaime Torrens* por los votos de 11 que habían concurrido, y en segundo lugar *Don Benito García.*»

Garcia (Bernardo)

«Canónigo de Zamora en España—dice Lich tenthal en su *Dizionario*, añadiendo:—*Vid. Antonii* (Nicolás) *Bib. Hisp.*»

«García, presbítero, P. Bernardo, licenciado en cánones, natural de Lillo (Toledo)—escribe Saldoni—fué canónigo doctoral de Zamora. Murió en 1583... .

Egidio Gonzalez Dávila, en su obra titulada *Theatro Zamoranis Ecclesiæ*, dice que García escribió un libro cuyo título es, *De Musica tractatum.*»

Léese en la *Institución Harmónica*, de Roel del Rio:

«Doctor, colegial mayor de San Bartolomé y canónigo de Zamora está considerado como uno de los ilustres varones de aquel colegio en el *Theatro* del cronista Gil Gonzalez (tom. III) por haber escrito *dos tratados de Música.*»

Para más detalles Vid. Vidal, *Memoria histórica de la Universidad de Salamanca*, pág. 401—Gil González de Avila, *Hist. de las antiguedades de Salamanca*, 1606, pág. 344.

Garcia (Diego)

En un catálogo de composiciones de maestros antiguos de los cuales existen obras en el Arch. de la Colegiata de Gandía, léese el nombre de «Mosen Diego García» y entre paréntesis, «Concentaina» (¿natural de?)

Garcia (Domingo)

Llamado *Pestecilla*, arpista de la compañía de José Carrillo, estuvo en Valencia, año 1662. Murió en Granada, en 1689.

Garcia (Félix)

Organista y contrabajista de la Cap. del Pilar de Zaragoza. Distinguióse en el piano y compuso algunas obras, un *Rosario* solemne, un salmo *Credidi* y algunas *Ave María* para los cantores de la Cofradía del Rosario.

Murió en Enero de 1891.

Garcia (Francisco)

Léese en un acta capitular del cabildo de Málaga:

«Lunes 12 de Agosto de 1499.—..... El lúnes doze dyas del mes de agosto año susodho, este dho dia, estando los Sres. Dean y cabildo en su ayuntamiento, este dho dya, los dhos señores mandaron assentar y rescevieron á Francysco García .... *(ilegible,* y mandáronle dar una cantorya de cinco myll mrs pagados por sus servicios.....»

Garcia (Francisco)

Dice Vasconcellos *(Os Mus. Portuguezes)*: «Vivió en la segunda mitad del siglo XVI. Es conocido como autor de una colección de Misas, publicada con el título:

Missas de varios tonos. Lisboa, por Pedro Craesbeck, 1609, en fol.

Juan Franco Barreto hace mención de este autor y de su obra en la biblioteca *Portugueza manuscripta.*

Garcia (Francisco)

Músico cantor de la corte del príncipe de Mantua de quien solo se conoce el dato siguiente consignado en una carta de Giaches Wert, maestro de capilla del Príncipe, dirigida al mismo. Dice la carta:

Francisco Garzía al mio parere se fosse sicuro del cantare sarebbe buono in capella et in camera, ma é tanto male auiato di sanitá che io non so che dirmi lascio che S. A. col suo perfettissimo giuditio si risolva etc Da Mantua alli 21 settembre 1586—Giaches Wert.

(Vid. La Musica in Mantova, 1400-1600, por A. Bertolotti.

Garcia (Francisco)

«Maestro de hacer instrumentos músicos». En 25 de Noviembre de 1719 se libraron á dicho García 1675 reales por un monacordio nuevo y aderezo de otro que se le han comprado para Juan Lain y Juan Sanchez, seises para que aprendan á tañer órgano. *(Vid. Lib de gastos de la Cat. de Toledo, año 1719.)*

Garcia (Francisco)

«Colegial seise que fué de la Cat. de Avila, pide al cabildo ayuda de costa para ir á hacer oposición al magisterio de capilla de Leon, como ya la hizo al de Lugo.—Sin fecha (Siglo XVIII) Vid. *Arch. hist. de Avila. —Cartas.*

Garcia (Francisco Javier)

Hace presente al Cabildo de Avila su deseo de hacer oposición á la plaza de organista de la Cat. Sus méritos son los de la oposición que hizo en la Iglesia de Calahorra, haber servido 4 años de organista 1.° en la de Valladolid, y haber venido á la corte á hacer oposición á la plaza 1.ª de la Capilla Real de las Descalzas... Madrid 27 de Agosto de 1727—*(Arch. hist. de Avila—Cartas.)* El lector comprenderá que el Garcia de que aquí se trata es persona distinta de Garcia Fajés (Francisco Javier).

Garcia (P. José Mauricio Nuñez) Vid **Nuñez Garcia (P. José Mauricio.)**

Garcia (Juan)

Segun anunciaba el *Diario de Madrid* de 1.° de Septiembre de 1780, publicó:

1) Cuatro *divertimientos* para salterio y bajo.
2) *Sonata y Fandango* para guitarra de seis órdenes.
3) Quinto y sexto *divertimientos* y dos *Tiranas* nuevas, puestas para salterio (1781.)

Garcia (Juan)

Escribió un nótable *Método elemental* de canto llano, impreso en Valencia, 1862.

Garcia (Fray Juan)

Oriundo de Aragon estudió música en Monserrat donde tomó el hábito de monje en 1669 Murió en el monasterio el año 1707. Las notas del monasterio redactadas después de muerto Fray Garcia dicen, que fué organista y compositor, maestro de los escolanes: que á instancia suya se compuso el órgano grande: que ilustró la capilla con su voz «que fué en lo sonoro y grato singular»: y en fin, que llamado á la corte y capilla de Madrid por Carlos II no quiso aceptar las conveniencias que le proponian.

Garcia (Manuel)

Conocido por el Padre Basilio Su verdadero apellido era Garcia, de nombre Manuel ó Miguel segun dicen algunos autores.

El P. Basilio fué religioso profesor de la órden del Cister y organista en el convento que la órden tenia en Madrid á últimos del siglo pasado. Mostró gran afición á la guitarra, instrumento que en época del fraile del Cister se destinaba á acompañar los tonos y tonadas humanas tan de moda en los siglos XVII y siguiente. Perdida la tradición de los buenos vihuelistas y guitarristas abandonó el P. Basilio la forma de tocar rasgueada, la única á que habia quedado reducido el cultivo de la guitarra en manos de pocos y verdaderos aficionados y barberos romancistas, restaurando el antiguo tañer punteado. Llamado el P. Garcia para que lo oyesen tocar la guitarra y el órgano Carlos IV y Maria Luisa, fué tan admirado lo que tocó especialmente en la guitarra que quedó en la corte como maestro de la reina.

Entre sus discípulos se cuentan Don Dionisio Aguado, Don Francisco Tostado y Carvajal y hasta el mismísimo Príncipe de la Paz, Don Manuel Godoy.

Solía decir el P. Basilio que le gustaba más modular en la guitarra que en el órgano y con esto confesaba implícitamente, que su saber musical era excaso, y esto acusan sus composiciones, además de gran pobreza de frases y de inventiva musical, que le asignan punto merecido en el grupo de guitarristas de segunda clase.

Compuso gran cantidad de música para guitarra y especialmente *duos*, que eran su pasión favorita.

Garcia (Marcos)

Cantor de la Cap. Real en 1633 y años siguientes.

Garcia (Mariano)

Nació el año 1803 en Aoiz (Navarra). En 1817 entró de infante de coro en la Cat. de Pamplona estudiando solfeo con el bajonista de dicha iglesia D. Mateo Jimenez. Habiéndose dedicado después al violín, obtuvo plaza de este instrumento en la

capilla de la misma. Estudió luego harmonía y composición con D. José Guelbenzu, organista de la parroquial de San Saturnino de dicha localidad.

Nombrado más tarde director de la escuela musical de Pamplona compuso gran número de obras de música religiosa. Eslava publicó en la *Lira Sacro Hispana* un *Ave maris stella* del maestro navarro.

García (Mariano)

«De España, profesor de canto y de piano y músico mayor en esta plaza .... El Liceo artístico y literario premió con medalla de oro y título de socio de mérito en 1856 un *sexteto* y un *coro*, que compuso para los *Juegos Florales*... Fué segundo director de orquesta al lado del maestro Muzio en la temporada lírica de 1861 1862 y murió en esta capital hará unos diez años.» (S. Ramirez, *La Habana Artística*).

García (Mariano)

D. Mariano García y D. Miguel Clavea concurrieron á las oposiciones celebradas en Alicante los dias 26 y 28 de Noviembre y 2 de Diciembre, para obtener la vacante de maestro de capilla de la parroquial de S. Nicolás y para cuya plaza fué nombrado D. Miguel Clavea Según el informe de los censores D. José Gazquez, maestro de Múrcia, D. José Ramón y D. Joaquin Cascales, maestro de Cap. y organista segundo de la Cat. de Orihuela, Mariano García tocó el órgano «no con la limpieza que era de desear» dando muestra de «ideas de un gusto mediano, etc.»

García regia en 1868 el magisterio de la Cat. de Cartagena. Parece seguro que despues desempeñó el mismo cargo en Múrcia.

García (Miguel)

Cantorcillo de la Real Capilla en 1608.

García (Fray Pedro)

Fraile agustino, organista que fué de la parroquia de S. Salvador de la villa de Concentaina, allá por los años de 1854 y siguientes.

García (Pedro)

Fué agraciado con el primer premio de violin en los exámenes y concursos de las escuelas gratuitas de Geometria, Arquitectura y Música, celebrados por la *Sociedad de los verdaderos patricios de Baeza y reino de Jaen* en los dias 2, 4 y 6 de Septiembre de 1776.

García (Plácido)

Racionero Organista de la Cat. de Burgos, fué elevado á M. de C. de la misma, desde 3 de Marzo de 1825, hasta su muerte acaecida en Burgos el 13 de Julio de 1832. Antes habia desempeñado la plaza de organista segundo de la Seo de Zaragoza, para la cual fué nombrado en Septiembre de 1794.

García (Sebastian)

Ministril de la capilla de S Nicolás de Alicante en la época en que Don Carlos II concedió los «Estatutos para el gobierno de la ciudad» (18 de Diciembre de 1669).

García (Tomás)

Organista y arpista de la Capilla de música de S. Nicolás de Alicante y regente de la misma cuando en 8 de Marzo de 1729 murió el maestro D. Isidro Escorihuela.

García (Vicente)

Nombrado en 21 de Marzo de 1610 M. de Cap. de la Cat. de Orihuela por muerte de su antecesor Diego Herrera, acaecida en 1.° de Marzo de 1609, despues de algunos años pasó al magisterio de Valencia y en 17 de Marzo de 1618 tomó posesión de este magisterio substituyendo al insigne maestro Cómes, que por aquella fecha obtuvo la plaza de teniente de maestro de la Real Capilla de S. M. en Madrid.

Al uno ó al otro homónimo de este autor, Vid. *García (Doctor Vicente)* pertenecen las únicas obras firmadas, Vicente García, existentes en el Arch. de la Catedral de Valencia:

1) *Himnus in festo Sancti Jacobi*, á 4,
2) Tonada á 3, *Al valle desciende el alba*... Estribillo: *Si agradas con ella*...

García (Doctor Vicente)

Díceme mi amigo el ex-maestro de Cap. de la Cat. de Valencia, P. Guzmán que conoce bien el Arch. de música de la misma, cronologías y cuanto se refiera al magisterio referido: «En 5 de Diciembre de 1621 fué nombrado *otro D. Vicente* presbitero» (homónimo de Vicente García), que lo era de Orihuela y sucedió en 17 de Marzo de 1621 á Cómes en dicho magisterio cuando éste obtuvo la plaza de teniente de maestro de la Real Capilla de Madrid.

Ténganse presentes estos datos para esclarecer las biografías de los dos Vicente García, del que lo era de la Catedral de Orihuela y del llamado Doctor D. Vicente García que acabó sus dias en Toledo.

Fué, como he dicho, Doctor, natural de Valencia en cuya parroquia de S. Miguel recibió el bautismo en 24 de Enero de 1593, según se colige de datos existentes en los Archs. de Toledo.

Fué pretendiente Ministril á una plaza vacante en la Cat. de Valencia. Poco después maestro de niños cantores y al cabo de algun tiempo se colocó (no dice la fecha ni la clase de colocación) en las monjas de la Encarnación, de Madrid. En 5 de Diciembre de 1621 fué nombrado maestro de la Cat. de Valencia, el *otro* Don Vicente á que se refiere el P. Guzmán, cuyo cargo desempeñó al parecer hasta el 16 de Octubre de 1632 en que fué restituido al magisterio de Valencia el insigne Cómes, «el cual—dice el P. Guzmán—por segunda vez estaba desempeñando el mismo cargo en la iglesia llamada del Patriarca.»

¿Que hizo el Doctor García desde esta época hasta 1.° de Julio de 1645 en que tomó posesión del magisterid? ¿Fué durante aquel espacio de años cuando se colocó en las monjas de la Encarnación de Madrid?

Pasemos, ahora, á Toledo, y veamos lo que dicen los libros del Archivo.

Catedral de Toledo, Año 1645.—Maestro de Capilla.—*García (D. Vicente)*. Tomó posesión en 1 de Julio de 1645 (1) y amaneció muerto de repente en Toledo 21 de mayo de 1650; se enterró junto á la puerta de la Capilla de San Ildefonso.»

(Vide *Registro de Racioneros y Capellanes*, libro en folio con cubiertas de pergamino, signado con el n.° 2, del Archivo capitular de la Catedral de Toledo)

He aquí, ahora, otros documentos del mismo origen, que tienen relación con el Doctor García y algunas composiciones ignoradas del mismo.

Primeramente una carta á Don Pedro Lopez de Inarra Issasi, Canónigo y Arcediano de Guadalupe (2).

«*Sr. Pedro Inarra.*

Olgareme mucho esta alle a V. M. con la salud que este su capellán desea yo la tengo al seruicio de V. m. deseando se ofrezcan muchas ocasiones en que servirle. Tendo entendido que V. m. como tan aficionado a la musica y mas *a mi maestro Vicente García* a recojido muchas obras suyas para que haya memoria en esa Santa Iglesia de un tan gran Maestro que en todas partes ha sido muy conocido por ser tan grande Maestro en las cosas de latin a V. m. doy las gracias por la memoria que tiene de el que con eso quando canten sus obras se acordaran de encomendarlo a nuestro Sr. Las que yo tubiere estaran al servicio de V. m. y de esa Sta. Iglesia como hijo que soy de ella y assi remito con el portador las *tres lamentaciones de la semana santa* que canta la capilla, que son la primera del miércoles y primera del Jueves y primera del viernes, que son de las cosas que mas estimaba como lo dirá la encuadernación y apuntación de ellas: el sobrino hizo grandes diligencias por ellas yo las he guardado para entregarlas a la Iglesia y lo demas que tuviere V. m. le haga decir algunas misas que lo estimare como es raçon: nuestro señor guarde a V. m. y de la salud que deseo para mi de Madrid a 12 de Octubre de 1653. De V. m que su M.° V.ª *Phelippe Rubio.* (3)

»Las *tres lamentaciones* contenidas en esta carta e visto y por el traslado

(1) Sucedió en el cargo de maestro á D. Luis de Garay.

(2) Pertenecia á la Catedral de Toledo desde el año 1637.

(3) Felipe Rubio fué Clerizón de la Catedra de Toledo, desde 1650.

de ellas me parece se manden decir cinquenta misas por el anima del autor como pide la carta y quedan en mi poder en ocho quadernos y lo firmé en Toledo a 19 de Octubre del 1653. *Thomas Micieces*. (1)

»Recibí del Sr. D. pedro de inarra canónigo y obrero mayor desta santa yglesia cien reales de la limosna de cinquenta missas que se an dicho en la capilla del sepulcro por el maestro vicente Garcia en agradecimiento de *tres lamentaciones* enquadernadas que se cantan la semana santa. Y su albacea las presento a esta Sta. yglesia. Y yo como Guarda de los libros della las recibi y entregue a el maestro de capilla *Tomas Micieces* como parece por su recibo en toledo á veinte de otubre de mill y seiscientos y cinquenta y tres años. *Lic.do Andrés de Valera*.

»Francisco Lorenzo Ayudante desta Contaduria del dinero de la obra depositado en las arcas de ella que esta a su cargo mande pagar al Lic.do Andres de Valera sacristan del sepulcro cien reales de vellón que valen tres mil y quatrocientos mrs. de la limosna de cinquenta misas que ha hecho decir por el anima del *Doctor Vicente Garcia* por *tres lamentaciones* suyas que ofreció su albacea para que se canten en esta santa yglesia que con esta y su carta de pago haviendo tomado la razón Juan de llano Contador se recivirán y pasarán en quenta. Dada en Toledo a veinte de octubre de mill y seiscientos y cinquenta y tres. Tome la raçon—»*Juan de Llano.*»

(Vide *Leg.*° 2.° *Archivo histórico de Toledo.*)

«En 15 de otubre de 1654 años se libro *á miguel de la bermeja ministril* çiento y çinquenta rreales vellon que valen çinco mill y cien mrs. que son de 15 quadernos con sus pergaminos de la *missa* que compusso *vicente garcia* (titulada)» de S. Geronimo *entre fragosas breñas* etc.

(Vide *libro de gastos del año 1654, fol.° 169*).

»En 28 de Marzo de 1657 años se compraron *dos missas* del Maestro *vizente Garçia* la una intitulada *hodie nobis cœlorum rex* á 12 (contiene 15 cartapacios) y otra intitulada *Pan Soberano* a voces, contiene (*en blanco*) quadernos *(no dice cuantos)* y el psalmo *Memento Domine Dauid* a 8, todo en trueco de un pasionario y se entregó de ellos al maestro de capilla.»

(Vide *libro de gastos del año 1657, fol 100).*

En 26 de henero de 1673 se libró a *mathias Fernandez de consuegra* (2), trecientos rreales de vellon que valen diez mil y duzientos mrs y con 50 rreales que se le dieron a quenta en 5 de agosto pasado de 1672 se le acaba de pagar los nueve libros y tres motetes y quatro missas del *maestro Vicente García* que por estar mal tratados los a echo otra vez de nuebo como consta de zertificación que va con la libranza.»

(Vide *libro de gastos del año 1673, fol.° 150).*

En los Archs. de la Cat. de Orihuela y de la Colegiata de Gandia hay obras de Vicente Garcia, sin que pueda especificar á cual de los dos Garcia pertenecen

El Doctor Garcia era persona peritísima en letras, segun se ve por alguno de los documentos que he presentado. Fuster (*Bib. Valenciana*, tomo I, año 1636) habla de un manuscrito, *Discurso en alabanza de la Música*, atribuido al Doctor García, que coloca como acabo de expresar al autor y su obra al año 1636 de su cronología bibliográfica. «Hállase dicho manuscrito—dice Fuster—en el tomo I de las Adiciones de varias y diversas cosas del Doctor Sebastian Jordan, pág. 294.»

«Fué García—segun Fuster—natural de Alcoy (?) sujeto muy inteligente en la música, logrando por

(1) El maestro Tomás Micieces sustituyó á García en la Ración y magisterio de Capilla de la Cat. de Toledo en el año 1650.

(2) Entró de seise en la Cat. de Toledo en 1669.

ella ser maestro de Capilla de la Iglesia mayor de esta ciudad.»

Garcia (Vicente Blas)

Publicó:

Descriptio, sive Hipotiposis, in quæ rarissima et ante hoc tempus inaudita. Petauristarum quorundam, quos vulgus, Bolatines *appellat, peritia et ægilitas breviter summatimque describitur ad initiationem Epistolæ: Autore Vicente B. Garcia an Dm.* 1599.

Publicó antes la misma obra con el título:

Descripción de las raras y maravillosas vueltas de los volteadores comunmente llamados «bolatines», en una carta fechada el 22 Junio 1598.

Ximeno indica otra edición posterior:

Descriptio, sive Hipotiposis ejus saltationis, que ab horribili saltationis habitu valentine Diablera *latine* Tartarea *vocatur.* Anno 1603.

Esta descripción del baile de la *Diablera* es el de *los Momos.*

Garcia Arboleya (Fernando) A. C.

Figura este artista como asociado compositor, de Cadiz, en las listas de la Sociedad de Autores, compositores y editores de Música (Octubre de 1893).

Garcia Bermejo de la Cruz (Rafael)

Autor desconocido del cual sólo conozco estas obras que me parecieron notables.

1) *Magnificat* de 6.° tono.
2) *Christus factus est.*

Existen en un *Libro de Borradores* (partituras la mayor parte autógrafas) manuscrito de 359 hojas, señalado con el Número (de orden) 8, que se conserva en el Arch. de la Cat. de Oviedo.

Consta de composiciones de Galán, Gomez, Pantoja, Patiño, y otros autores del siglo XVII y principios del siguiente

Garcia Borreguero (José Carlos)

Tenor de la Cat. de Salamanca, fué nombrado M. de C. interino de la misma para suplir á Doyagüe, por sus achaques y última enfermedad, en 25 de Junio de 1841, y murió en dicha ciudad en 20 de Febrero de 1867, sin que conste cuando le dieron el magisterio en propiedad, si acaso lo llegó á tener en tal concepto.

Garcia Carrasquedo (Antonio)

Maestro de cap. de la Cat. de Santander á principios de siglo. Al parecer fué discípulo de D. Francisco Xavier García.

Garcia Catalá (Juan) A. C.

Oriundo de la región valenciana, compositor, director y concertador de compañias de zarzuela desde el año 1860.

Ha compuesto las siguientes zarzuelas:

EN UN ACTO

1) *Blanca ó negra.*
2) *Boquerón.*
3) *Casino nacional.*
4) *Desenlace de un drama.*
5) *El marquesito.*
6) *El sol de Ruzafa.*
7) *La amazona.*
8) *La deseada.*
9) *La favorita.*
10) *La restauración.*
11) *Las niñas al natural.*
12) *Pilades y Orestes.*
13) *Quid pro quo.*
14) *Receta infalible.*
15) *Retroceso en Picaña,* (1.ª y 2.ª parte).
16) *Rosalia,* (1878).

EN DOS ACTOS

17) *La Virgen del mar* (en coloboración)
18) *Los cuatro elementos.*

EN TRES ACTOS

19) *La campana milagrosa,* (en coloboración)
20) *Sustos y enredos.*

Garcia Coronel (Tomás)

Nació en Almazán (Soria), el año 1849. Estudió el cornetín y el clarín en el Conservatorio de Madrid en la clase del Sr de Juan, obteniendo el primer premio el año 1880. Es actualmente profesor del Conservatorio y de la Real Capilla en virtud de oposición

Garcia Duque (Adela) A. C.

Primer premio de piano y repetidora de esta asignatura en la E. N. de M. y D. desde Septiembre de 1888.

Garcia Fajer (Francisco Javier)

Latassa da estas noticias de Francisco Javier García Fajer. «Este actual zaragozano de familia noble estudió la música en el Convictorio de la Pietá de la Corte de Nápoles. En

Roma la ejerció con aceptación, y después siendo M. de C. de la Cat. de Terni, de donde vino á la Metropolitana del Salvador de aquella capital. En este año de 1801 sirve su magisterio de capilla y ración aneja: siendo conocido en toda España, etc Se sabe ha trabajado:

1) La ópera de *Pompeyo en Arménia*, para el teatro de Aliberti de Roma.
2) Dos *Oratorios* para la iglesia de S Felipe Neri de la corte.
3) Una *Misa á 8 voces*, escrita para la oposición al magisterio de Toledo.
4) Otra *Misa* para la oposición á la metropolitana de la Seo de Zaragoza.
5) Un *Miserere á 8 voces*, para dicha iglesia.
6) Diversas *Vísperas y Versos*.
7) Los Responsorios de los Maitines de Natividad, que varió el año 1796. Tambien trabajó los *Responsorios de los Maitines* de los Santos Reyes, que se cantaron el año 1797 en el Pilar.
8) Una *Misa* que le encomendó para su iglesia el Arzobispo de Granada.
9) En 1794 y siguientes compuso para la Seo de Zaragoza 7 ú ocho *Misas de órgano*, habiendo suprimido las de atril.
10) Las *Lecciones* para el oficio de difuntos, y la secuencia para la Misa.
11) Diferentes *Himnos*, *Kiries*, etc.
12) Diversos *Oratorios*.»

Eslava en su *Lira Sacro Hispana* publicó las siguientes:

13) *Lamentación primera del Miércoles Santo* á 8 voces, con orquesta de violines, bajones, trompas y bajo.
14) *Lamentacion primera del Jueves Santo*, á 7 voces con orquesta de violines, viola, trompas y bajo.

Acompaña la publicación de estas piezas con las noticias siguientes:

«*García (Francisco Javier).*—Conocido por el *espagnoletto* nació en 1731 en Nalda, obispado de Calahorra, provincia de Logroño. Después de haber recibido su primera educación musical en España pasó á Italia donde la completó y se dió á conocer ventajosamente adquiriendo el sobrenombre indicado que conservó entre sus contemporáneos de regreso á su patria. Fué el que principalmente impulsó en España la reforma (?) de la música religiosa dirigiéndola á la expresión de la palabra, excluyendo por completo de sus obras el género fugado. Desempeñó el magisterio de La Seo de Zaragoza Fueron numerosas las obras que compuso, conocidas en casi todas las Catedrales de España, especialmente sus *Responsorios* de Navidades y de Reyes. Fué sumamente apreciado por su mérito y por su bondad y virtud. Fué un sacerdote ejemplar y, como tal, después de una vida laboriosa, murió, víctima de la caridad, socorriendo á los apestados en el célebre sitio de Zaragoza, el día 26 de Febrero de 1809 á los 78 años de edad.»

Como complemento á las noticias anteriores insertaré aquí una documentación epistolar muy curiosa entre el maestro de Zaragoza y el Cabildo de la Catedral de Málaga, documentación sacada de las actas capitulares malacitanas que citaré oportunamente:

Carta á D. Francisco Javier García.

«Zaragoza y Agosto á 25 de 1798=Illmo Sr. Señor: D. Francisco Javier García, racionero y maestro de capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de la Seo de Zaragoza, puesto á los pies de V. S. Illma. con el mayor respeto dice: que cuando el famoso Fray Diego de Cádiz, capuchino, estuvo en esta ciudad y dió ejercicios al clero, encargó mucho se cantaran la noche de Natividad los Responsosorios del Oficio Divino propios de dicha festividad, en lugar de los *Villancicos*: y también Benedicto catorce en su Bulario, cap diez y ocho, en el tratado de Música, reprende el cantarse en la Iglesia letra romance; y con el motivo de que yo tengo compuestos no solo los *Responsorios* para los *Maitines* y *Calenda* de Natividad, más también los de los Santos Reyes: Suplico á V. S. Illma. me haga el honor en permitirme remita á V. S Illma los *Responsorios* para los *Maitines y Calenda de Natividad*, y si en esa Iglesia se celebra la festividad de los Santos Reyes, remitiré, también, *Responsorios* para dicha festividad, si es gusto de V. S. Illma. Este honor me han hecho las Iglesias de Santiago de Galicia, la de Granada y la de Pamplona, en donde ya se cantan mis *Responsorios*, y á más de ser Música propia para el templo de Dios, me consta que dan mucho más gusto que los *Villancicos* y espero en la bondad de V. S. Illma. me concederá esta gracia de lo que quedará infinitamente agradecido este su más humilde capellán y servidor que B. L. M. de V. S. Illma=*Francisco Javier García*.

8 de Septiembre de 1798.—Carta á D. Francisco Javier Garcia, racionero y maestro de capilla de la Santa Iglesia de Zaragoza:

«Hemos recibido la de V. de 25 del pasado en que se sirve ofrecernos los *Responsorios* que tiene compuestos para los *Maitines* y *Calendas de Natividad* y de los *Santos Reyes*: y apreciando como debemos su oferta, la admitimos, desde luego, con sumo gusto por las particulares recomendaciones de su autor, cuyo mérito no ignoramos.

»En esta virtud, y dando á V. las más expresivas gracias por su atención y favor, esperamos se sirva V. enviarnos, como nos lo ofrece, no sólo sus *Responsorios* para los *Maitines y Calenda de Natividad* sino tambien los de *Maitines y Calenda de los Santos Reyes*, cuya festividad se celebra en esta Santa Iglesia con la misma solemnidad y aparato que aquella.

»Como igualmente se celebra en esta Santa Iglesia la festividad de la Concepción de N.ª S.ª en cuyos *Maitines* solo se han cantado *Villancicos* en lugar del primer *Responsorio* de cada *Nocturno*, esperamos que V tenga la bondad de componer y enviarnos tambien los *Responsorios* correspondientes á la primera, cuarta y séptima leccion de dichos *Maitines*, lo que contemplamos fácil á la habilidad é inteligencia de V.: advirtiéndole para su gobierno, que todos y cada uno de los referidos *Responsorios* y *Calendas*, convendrá y deseamos en borrador (1)

»Con este motivo nos ofrecemos agradecidos á V. y rogamos á N.º Sr. le guarde muchos años. Málaga de nuestro cabildo etc.

... *Septiembre de 1798.*—«Illtmo. Sr. Con todas las veras de mi corazón doy infinitas gracias á V. S. Illtmo. del honor que me hace en recibir mis *Responsorios de Natividad y de los Santos Reyes*: los de la *Concepción de N.ª Señora* Madre amantísima, los estoy trabajando, y aseguro á V. S. Illtma. los trabajo con el mayor gusto pues, es para culto de esta Madre amorosa, y los remitiré luego que los tenga concluidos: la semana que viene, Dios servido, enviaré algunos *Responsorios de Navidad* y de los *Santos Reyes* para que puedan empezar á copiarlos; y todos los restantes los enviaré con tiempo. Toda mi vida tendré presente el grande honor que V.S. Illtma. me hace, de lo que estoy sumamente agradecido y deseo con todo mi corazón que V. S Illtma. mande cuanto guste á este su mas humilde capellán y servidor obligado que B. S. M. de V. S. Illtma.—*Francisco Javier Garcia*».

13 Octubre de 1798.—Illtmo. Sr: En el correo de este día acabo de remitir al muy Iltre. Sor. Dr. D. Agustin Galindo, canónigo y Scrio. de V. S. Illtma. los nueve *Responsorios* para los *Maitines y Calenda del Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo;* los ocho para los *Santos Reyes*, y cuatro que he compuesto nuevos para la *Concepción de Maria Santisima*, tres para los *Maitines* y uno para la *Calenda*; yo deseo con todo mi corazón sean del agrado de V. S. Illtma: solo temo si serán largos ó breves, pues, como yo no sé la costumbre de esta Santa Iglesia, temo si serán defectuosos por largos ó cortos: pero si alguno de estos *Responsorios*, por este ú otro motivo, no son del agrado de V. S. Illtma. con el mayor gusto los mandaré para otro año, pues para este año ya no hay tiempo y si V. S. Illtma. gusta que le remita *Psalmos*, *Misas*, *Misereres* ó que trabaje nuevamente algunas obras, me ofrezco con todo mi corazón á servir á V. S. Illtma. en cuanto me mande, pues estoy sumamente agradecido del honor que V. S. Illtma. me ha hecho en recibir mis pobres obras. El Señor llene á V. S. Illtma. de su santo amor. Zaragoza y Octúbre á 13 de 1798= B. L. M de V. S. Illtma. su más humilde capellán y servidor obligado = *Francisco Javier Garcia.*=Illtmo. Sr.

10 Noviembre de 1798.—Carta á D. Francisco Javier Garcia, maestro de capilla de la Catedral de Zaragoza. «Habiendo recibido las composiciones de Música que Vmd. se ha servido dirigirnos, sobre los *Responsorios de Concepción*, *Natividad y Epifania*, damos á Vmd. las más atentas gracias por su favor y quedando con la singular satisfacción de que se canten en esta nuestra Sta. Iglesia obras

(1) Partitura.

de un autor tan conocido y recomendable como lo es Vmd : hemos determinado hacerle el corto obsequio que verá Vmd. por la adjunta en que esperamos atienda Vmd. más á nuestro afecto y gratitud, que á otra causa, comunicándonos las órdenes que sean de su mayor agrado. Ntro. Sr. guarde á Vmd. muchos años etc.»

Al margen de la anterior carta se encuentra la nota siguiente:

«A Don Francisco Javier García, Maestro de capilla de la Sta. Iglesia de Zaragoza, por el Maestre Escuela se incluyó en esta carta una letra de tres mil reales para el expresado maestro de capilla.»

24 Noviembre de 1798.—Carta de D. Francisco Javier García «Ilustrísimo Sr: Con lo más vivo de mi corazón y de mi alma, doy infinitas gracias de los tres mil reales que V. Señoria Illtma. se ha dignado regalarme: todos los dias de mi vida tendré presentes los muchos favores que he recibido de V. S. Illtma para encomendar al Señor tan buenhechor y me ofrezco á remitir á V. S Ilustrísima cuantas obras de Música guste, sin útil ninguno y á servir á V. S. Ilustrísima en cuanto alcancen mis fuerzas. Zaragoza y Noviembre 24 de 1798=B. L. M. de V. S. Illma. su más humilde capellán y servidor obligado=*Francisco Javier García*= Illmo. Sr.

García Guerrero (Bartomé)

Teniente cura de la Cat. de Córdoba en la época en que rigió el magisterio D. Jacinto Antonio Mesa (1656-1683), de quien fué discípulo García Guerrero. Dejó García Guerrero un catálogo de las obras existentes en su tiempo en el Archivo cordobés, redactado el año 1696, con el cual se ha podido establecer una confrontación utilísima para la redacción de otros catálogos redactados posteriormente. En estos aparece García Guerrero como autor de las siguientes obras, conservadas en dicho Arch.

1) *Dixit Dominus*, á 8
2) Otro id. id. á 8
3) *Domine ad adjuvandùm y Dixit Dominus* á 12.
4) *Beatus vir*, á 8.
5) Otro id. á 8.
6) *Laudate Dominum*, á 8.
7) *Magnificat*. de 4.° tono.
8) Otro id á 8.
9) *Credidi*, de 8.° tono, á 8.
10) *Lauda Jerusalem*, á 10.
11) Otro id á 8
12) *Lætatus sum*, á 10.
13) Otro id á 8.
14) Motete á S. Sebastian, á 8 (*Beatus es*).
15) *O vos omnes*, á 8.
16) *Miserere*, á 4 coros (17 voces) año 1665. Dice una nota: «Coro en la capilla mayor al lado de la Epístola—Coro al lado de las sillas del Evangelio—Coro en la tribuna—Coro en el órgano»
17) Otro id. año 1669.
18) Otro id. año 1679.
19) *Te Deum*, á 4 coros (1684).
20) *Dicebat Jesus*, á 8. Dice una nota: «Chorus in Harpa.»
21) *Gloria*, á 8.
22) Dominica cuarta ¿Motete?
23) *Nunc dimittis*, á 12.
24) *Tota pulcra*

Parece ser que García Guerrero regentaba la Capilla en ausencias y enfermedades de su maestro.

García Hidalgo (Felipe)

Profesor de la R. C. y de los teatros de Madrid nacido en la corte, el año 1731, donde murió el año 1840.

En 12 de Agosto de 1830 fué nombrado profesor de violoncello del Conservatorio de Madrid, en cuyo cargo cesó el 4 de Octubre del mismo año.

García Hugalde (José)

«Actor notable por sus conocimientos, su observación y trato con los extrangeros en los mejores teatros de España. Estuvo en el teatro de Lisboa en tiempo de D. Juan V, alternando con el de la grande ópera y últimamente en los de la Corte. Alcanzó los tiempos de Fernando VI y principios del reinado de Carlos III. D. Antonio Rezano Imperial le dedicó su obra intitulada *Arte cómico, desengaño de los engaños, en que viven los que ven y executan comedias.*»

García Hugalde fué tio de García Villanueva Hugalde y Parra, á quien pertenecen las frases entrecomilladas sacadas del libro de que se hablará en su biografía.

García Hugalde, fué llamado el *Redentor*. Se le hizo primer galan como adjunto del ya viejo Martinez Gálvez, en la compañía dirigida por este, la temporada 1760-1761. Casó con la celebrada Mariana Alcazar,

que lograba aplausos de los corrales madrileños en lo jocoso y haciendo majas ordinarias ó de plazuela, siendo además excelente en la música. Fueron padres de las, años despues celebradas, Juana y Rosa García.

García Hugalde se volvió sordo y aunque entrado en años no dejó jamás de mostrarse tan despota y duro como actor de poco fuste. A este mismo Hugalde es á quien su sobrino dedicó el caluroso elogio que antes he copiado Rezano Imperial, el que le dedicó el *Arte cómico* (1768), digno compadre del comicastro. Bien es verdad que este autor decia que en las obras dramáticas «el que escribe hace lo menos y el actor hace lo más» y sus ripios poéticos no se pagaban, según Lista, «con cuantos tronchos se han tirado desde Adan acá.»

García Hugalde (Juana)

En la lista de la compañía de Manuel Martinez designada para uno de los dos teatros de Madrid en 17 de Febrero de 1780 aparece por primera vez el nombre de esta actriz, de cantado al principio, y de representado, después tan famosa. Como *sobresalienta de representado*, figuraba su madre, Mariana Alcazar, ya en el ocaso de su carrera, pero que aun hacia recordar sus desgarros y majezas en otro tiempo tan aplaudidos.

Los principios de Juana no fueron sorprendentes. Cuando la Junta y el Corregidor de Madrid trataban de la formación del año cómico 1784-1785, decía uno de los individuos de aquella que «Juana García estaba sin caudal» (de comedias para representar) «y no tenia habilidad ni aceptación en el público.»

Algunos años más adelante Moratin le llama «la frigidísima y yerta Juana» y en crónicas de teatro se le nombra «la dama siempre ronca.»

Estimulada por su madre salió pronto de la clase de *sobresalienta* quedando como dama el año 1787. Para el puesto que se dejaba vacante se trajo de Reus á la hija mayor de Joaquin de Luna, llamada Josefa, hermana de Rita, la futura rival de Juana García Hugalde.

El público se mostraba reacio con la *primera dama* tanto es así que en la época en que el establecimiento de la ópera italiana en Madrid «habia traido á discusión los méritos comparativos de los actores extrangeros y nacionales. un coplero muy afecto á la tertulia de la Condesa de Benavente, donde se rendia culto á todo lo francés y eran oráculos los Iriartes, exclamaba:

> La ópera dicen algunos,
> que existe ya medio muerta,
> y que no la dan de vida,
> si no hasta Carnestolendas.
> Si esto sucede, preciso,
> es volver á las com-dias:
> á ver moros y cristianos,
> dar cuchilladas de á tercia:
> á sufrir de la *Juanita* (1),
> la intolerable cadencia, etc. (2).

A su vez la Junta de teatros en las propuestas que hizo el año 1791 para remunerar á los actores que más se hubiesen distinguido en todo el año, concedia 1,200 reales á Juana García, haciendo esta observación: «Es muy aplicada y desempaña bien algunos papeles: pero no adelanta en la parte cuánto se desea.»

Crecióse, sin embargo, al primer amago de la lucha entablada con la famosa Rita Luna, que entró de sobresalienta de música (á los 18 años) en la compañía de Eusebio Ribera en cuyas listas figura desde 1788.

Aquella hermosa estatua de nieve metia en graves apuros á los comisarios, que idearon un medio decoroso para deshacerse de Juana disponiendo que ella ejecutase tres comedias y Rita Luna otras tres, para que, en vista del mérito de cada una por la general opinión, se quedase la del mayor por *dama* y la otra de sobresalienta. No asintió Juana y se retiró acordándose en 17 de Marzo de 1792 poner de dama á la Rita Luna. La disputa se agrió, hubo cabildeos y componendas y al fin se acordó «que por este año (1792-1793) siga Juana García de *dama* y Rita Luna de *sobresalienta* de ambas compañías con las *preeminencias de dama*. El lector curioso no ignorará que Juana concluyó por abandonar el campo á su rival y se eclipsó la fama de la antigua actriz de tonadillas y dama de los teatros de Madrid.

(1) Juana García Hugalde, primera dama de la *compañía de* Ribera.

(2) Vid. Emilio Cotarelo y Mori, *La Tirana*, Madrid, 1897.

García Hugalde (Rosa)

Hija de José y Mariana Alcázar, hermana menor de Juana, y aplaudida actriz de cantado, cuyo nombre figura en la lista de compañía del autor Joaquín Palomino en la temporada de 1781-1782.

Cuando la famosa *Tirana* estrenó á primeros de Mayo de 1786 una comedia del teatro antiguo, mal refundida en 4 actos con el título de *Los acasos*, en uno de sus intermedios cantó Rosa García Hugalde una tonadilla satírica muy celebrada, en que al fin decía estos versos, mejores para cantados que para leídos:

Es un monte la corte
tan espacioso
que en él hallarse suelen
de todos monstruos.

———

Hay raposas en nombre de *chuscas*,
lobos hay con nombre de *cortejos*,
fieras hay con nombre de marido
y hay con nombre de abates mil cuervos.
. . . . . .
Además de éstos
hay mil lagartos
á los que el mundo
los llama *gatos*.

García Jimenez (Leopoldo)

Nombrado primer organista interino de la Cat. de Salamanca en 16 de Septiembre 1872. No consta cuando cesó.

García Luna (Isabel)

«De España, celebrada actriz que trabajó en nuestras sociedades y teatros con gran éxito en la temporada 1848-1849. De aquí marchó á México.» (S. Ramirez, *La Habana Artística*).

García Malibran de Beriot (María, Felicia) Vid. **Malibran de Bériot (María Felicia)**

García Muñoz Vid. **Garcimuñoz ó García Muñoz**

García Ocaña (Fray Rafael)

Nació el año 1801 en Alcalá la Real. Fué fraile jerónimo en Granada y al fallecer en Febrero de 1882 era beneficiado cantor (tenor) de la Catedral de dicha ciudad.

García Pacheco (Fabian)

Natural de Escalonilla. Fué admitido seise de la Cat. de Toledo en 18 de Julio de 1735. Después fué maestro de capilla de la Soledad, de Madrid, iglesia que aun existía en los primeros años de este siglo.

Escribió algunas obras para la referida capilla, *responsorios*, *misas*, etc que se distinguen por su estilo ramplon y chavacano.

Si como autor de música religiosa no pueden recomendarse sus composiciones, todavía son mas desgarbadas y sosas las profanas de las cuales conozco:

1) *La Arcadia*, sainete.

2) *El buen marido*, zarzuela en dos actos, letra de D. Ramón de la Cruz. En las partes sueltas de esta zarzuela se fija el año 1791 como fecha de estreno.

3) *La maja y el majo*, tonadilla á duo.

4) *Dueto* (sic) *terceto y quinteto del Nacimiento del Hijo de Dios.*

El *Diario de Madrid* (21 Diciembre de 1795) anunciaba la composición que acabo de citar.

En el Arch. de la Cat. de Orihuela hay alguna obra de García Pacheco.

García Pacheco puso la música de una zarzuela de Don Ramón de la Cruz, que fué muy discutida. Titúlase:

En casa de nadie no se meta nadie, ó el buen marido: Zarzuela jocosa escrita y dedicada al Excmo. Sr. Duque de Alba etc. por Don Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla La música es del maestro Don Fabián....: Con superior permiso. En la imp. de Blas Roman. Año 1770 en 8.º de 136 páginas, 3 de nota final.

Personas: *Don Joaquin*, la señora Josefa Figueras: *Doña Magdalena*, su mujer María Ordóñez: *Doña Isidora*, Teresa Segura: *La tia Francisca*, Joaquina Moro: *D. Enrique, capitan de infanteria*, Casimira Blanco: *Un Alcalde*, José Espejo: *Ruperta*, Polonia Rochel: *Lorencillo*, Gabriel Lopez: *celias* Chinita: *Silverio, barbero*, *Ambrosio de Fuentes*: *Un criado viejo*, Tomás Carretero: *Una cocinera*, la señora Juana Blanco.

Cruz al imprimir á deshora esta pieza añadió al final una nota en la que despues de reivindicar la originalidad de su obra, aseguraba que nada de común tenía con uno de los cuentos de Marmontel de igual título (*El buen marido*).

García Pertierra (Miguel)

Oboista de la R. C de Madrid, plaza que desempeñó desde 1796 hasta su muerte, 1826.

García Puyazuelo (Martín)

Nació en Caspe por los años 1441 según parece. Fué primero humilde pastorcillo después infante de la Metropolitana de S. Salvador de Zaragoza, doctor y canónigo de la misma iglesia. Compartió con S Pedro de Arbues los trabajos de la publicación del *Misal Cesaraugustano* impreso por Huris en Zaragoza 1485, en fol: Murió en Caspe el día 7 de Marzo de 1521.

García Reyes (Nicolás)

Artista lírico español que se estableció en la Habana en 1836. Más tarde fué secretario de la Sección de Música del antiguo Liceo habanero.

García Robles (José)

Nació en Olot (28 de Julio) por los años de 1838 ó 1839. A los ocho pasó á Reus donde hasta los doce aprendió solfeo y piano, dirigido por el malogrado D Francisco Vidal, hijo de la última población, autor de varias zarzuelas que si revelaban disposiciones, fueron poco cultivadas y mal aprovechadas. De Reus pasó García á Vich, dedicándose á la enseñanza pianística, y de Vich á Barcelona, para perfeccionarse en el estudio, habiendo elegido como profesor al pianista Nogués.

Dedicábase con igual ahinco y afición que al cultivo de la música al de la pintura, tanto que cursó cuatro años seguidos en la Academia establecida en Barcelona y tomó lecciones particulares del pintor D. Jaime Batlle, catedrático de la misma. Para no ser gravoso á su familia, propúsole el Sr Batlle á García la idea de concurrir á oposiciones á una plaza de profesor de dibujo vacante en el colegio de Mataró, dirigido y fundado por el célebre orador sagrado D. Hermenegildo Coll de Valldemia, que fué ganada por el biografiado.

El profesor de música que había entonces en el colegio de Valldemia, no debía de ser muy fuerte en composición. Le ofrecian propicia ocasión de manifestar García su competencia, las fiestas íntimas musicales que se celebran en el colegio. Ocurrió un día que el profesor de dibujo tuvo necesidad de trocar los pinceles y lapiceros por la pauta y el papel de partitura, y sucedió que García músico iba á hacer olvidar á García dibujante: la causa de esa trasformación artística fué una *Salve* con coros y quinteto, compuesta por García, ejecutadas dos de sus partes acompañantes, por dos celebridades musicales, cada una por su estilo y relativamente, hijas de la población, el distinguido maestro de Capilla don Manuel Blanch y el famoso ciego, intuición musical admirable, que tantas cosas *vió* en música, el malogrado Carlos Isern. La *Salve* de García, una de sus primeras tentativas en composición, se ejecutó en el lindo teatro del colegio. García fué compositor desde aquel día, y lo fué sin haber tenido maestros: escribió cuatro óperas sencillas y de tal modo compuestas, que pudieran ejecutarlas los escolares; titulábanse *El Angel de Puigcerdá*, *Las coronas* (poesia de Valldemia), *El Olimpo en Narbona* (letra humorística de los mismos alumnos del colegio) y *Charles VI*, en francés, poesia del profesor del colegio Sr. Franquesa. El Señor Conde de Peñalver, persona amantísima de la música, oyó un coro y un himno de una de las composiciones citadas, y encarándose con el autor, le dijo:—Amigo mío, hay más corazón que cabeza en su composición—palabras que incitaron al novel artista á estudiar y á estudiar profunda y seriamente.

De una de las sencillas óperas citadas, de la titulada *Las coronas*, nació la idea de la ópera seria en 4 actos de García Robles, *Julio César*. Fué el caso que el cultivador de bellas artes y letras, Nonito Guille, discípulo que fué del colegio del Coll de Valldemia, hubo de fijarse y recordar, andando el tiempo, la *plegaria* que García Robles compuso para *Las coronas*: el recuerdo de la citada melodía y «la impresión que en Guille produjeron las fotografías de las más preciadas obras pictóricas de Gérome», le sugirieron la idea de escribir un libro sobre el *Julio César*, cual libro debia poner en música, exclusiva y decididamente, el autor, de la

plegaria, Garcia Robles. De esta ópera, en parte inédita, diéronse en audición algunos fragmentos en el teatro Español, de Barcelona, *La Marcha* (que orquestó para banda militar, y ejecutó la de Ingenieros, su director á la sazón D. Ramón Roig): *Las Lupercales* (escenas bailables): la *Romanza* (con coros) de *Porcia* (que desempeñó la Srta: Musté), y por último otra *Romanza* (de *César*) que ejecutó un paisano del autor, el bajo Meroles.

Las composiciones del Maestro García Robles, que datan de la época que pasó en el colegio de Mataró son las siguientes: Varios coros, las 4 operetas citadas, un *O Salutaris*, un *Ecce panis*, 2 *Salve Regina*, 3 melodias catalanas, poesias de Terencio y Silvino Thos y Codina, y un *Tedeum*.

Las que datan de la época en que el maestro se estableció, definitivamente, en Barcelona, se expresan á continuación: *Vals Scherzo* para piano, publicado por mi en la Revista *Notas Musicales y Literarias:* 4 Mazurkas, una de ellas publicada también en la citada Revista: 2 *Doloras*, publicada una de ellas en *El Mundo ilustrado*; *Ultima lágrima*, en las *Notas Musicales*; Elegia, Valz de concierto, Pavana (publicada, *Impromptu Gavota*, *Allegro deciso*, para 6 pianos á 4 manos y harmonio, escrito para los dicipulos del concurso Bau, *Pastorella* para órgano, *Anyoransa*, melodia para violin y piano, id. para Violoncello y Arpa; *Elegia* para id y piano, *¡Que solos se quedan los muertos!* meditación para quinteto piano y harmonio; *Monserrat, Cansoneta* para Violin, Violoncello, Viola, Ar y P; *Fantasia* para 2 pianos, quinteto pequeña orquesta, *Gavota*, escrita para los conciertos Pujol, Violin, Viola, Violoncello, Ar. y P.

El catálogo del biografiado comprende, además, algunos números de Música sacra (para harmonium y otros instrumentos) entre ellos un *Levavi oculos* dedicado al cantante Uetam, varias melodias catalanas, 5 con letra de Matheu (una de ellas publicada en la *Ilustración catalana*), 3 con letra de Oller, Picó y Emilia Palau, 5 *follias* (genero popular) poesia de Riera y Bertran, un *Himno á la primavera* (core á 4 voces y orquesta letra de Riera y Bertráu) y una *marina* á grande orquesta titulada *¡Retorn!*

Figura entre las inéditas la ópera *Garraf*, poema en verso y en prosa del Sr. Picó y Campomar.

Garcia Robles (Manuel)

Segundo organista de la Cat de Avila en la primera mitad del siglo XVIII.

Garcia Rodrigo (Manuel)

De Arcos de la Sierra (Cuenca). Estudió en el Colegio Real de niños cantores, de Madrid, y poseyendo buena voz de contralto en la Cap. Real de Madrid el día 3 de Diciembre de 1774.

Murió el 12 de Junio de 1804.

Garcia Rubio (Juan Manuel)

Escribó un tratadillo muy curioso, titulado:

Arte, Reglas y Escalas Armónicas para aprehender y punt ar la Guitarra Española de seis órdenes segun el estilo moderno. Dispuestas y formadas con algunos solfeos que acompañan...

M. S. en fol. apaisado que lleva la fecha de 12 de Marzo de 1799.

Pertenecía á Barbieri.

Garcia Salazar (Juan)

En 1691 era organista de la Capilla del Pilár, de Zaragoza. De Zaragoza pasó á Zamora según noticias sacadas de la secretaría capitular de dicha catedral. Según dichas noticias, «no aparece la admisión al magisterio de García Salazar aunque consta que en 1691 era ya maestro de capilla. Consta, asimismo, que en el año 1705 regaló al Colegio Seminario de Música—del cual el mismo García Salazar nos habla en la aprobación que se leerá más adelante—, 100 varas de lienzo para sábanas y roquetes de los colegiales, y que 1708 donó á dicha Catedral una cruz de plata y tres albas».

Murió en 1710 dejando por heredera universal á la misma Catedral, en cuya secretaría, como he indicado, consta todo lo dicho.

Poco antes de su muerte dió su aprobación á la *Médula de la música*, de *Cruz Brocarte* (Vid. *Antonio de la*) impresa en 1707, titulándose en di-

cha aprobación «racionero y maestro de capilla de la Sta. Iglesia de Zamora, y *Regente de la erudición de música del Colegio Seminario de San Pablo* de dicha ciudad.»

De García Zalazar dice Eslava en su *Lyra Sacro-Hispana*: «fué uno de los compositores excelentes de su tiempo, tanto por su genio como por su talento.»

«Lo que le distingue de sus contemporáneos es la expresión de la palabra y el buen gusto de sus melodías. ... Es de notar que las obras de este autor sólo han sido conocidas en las catedrales de Castilla la Vieja y asi se explica porque en los archivos mejor provistos de obras antiguas, tales como el Escorial y Toledo, no se halle una sola obra de este distinguido compositor.»

En cuanto á las obras *publicadas*, de García Salazar, solo conozco las que dió á luz Eslava en la referida colección:

1) *Hei mihi, Domine,* á 4.
2) *O Rex gloriæ,* á 8.
3) *Quæ est ista,* á 6.
4) *Vidi speciosam,* á 6.
5) *Sancta Maria,* á 5.
6) *Nativitas tua,* á 6.
7) *Mater Dei,* á 5.

García Torres (Evaristo) A. C.

Este autor ha publicado:

Método Teórico-práctico de Canto llano simplificado compuesto por el Pbro. D... Colegial que fué en el de Sta. Cruz de Burgos y ahora Beneficiado y Maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de Palencia. Palencia Imp. de Gutierrez é hijos 1858, un vol. en 4.° de 82 páginas con ej. de música tipográfica.

García Valladolid (Antonio)

Maestro de Cap. de la Cat. de Valladolid cuyo magisterio desempeñó muchos años. Falleció por los años 1870.

Transcribió muchas composiciones de libros de atril existentes en el Arch. vallisoletano, no siempre con la precisión debida, que conservaba en sendos volúmenes encuadernados, en los cuales había composiciones suyas y de maestros contemporáneos. Las suyas eran de una pobreza de ideas y de un gusto deplorables.

García de Arrieta (Agustin)

Publicó un *Apéndice sobre la Poesia lírica española* y un *Suplemento sobre el drama lírico, llamado vulgarmente* Opera, en la traducción que hizo de los *Principios filosóficos de la Literatura ó curso de bellas letras y de bellas artes,* del abate Bateaux (En Madrid, en la Imp. de Sancha, año de MDCCXCVII, dos volúmenes en 8.°).

El *Apéndice* y el *Suplemento* en cuestión son trabajos de segunda mano, el *Suplemento* especialmente, que es una glosa de los escritos de M. Grimm sobre la materia. De una observación justa, tomo nota. «La España es, sin disputa, la que despues de la Italia pudiera hacer más progresos que todas las demás naciones europeas en el drama lírico, por la gran analogía que la lengua castellana tiene con la lengua italiana.....: pero nos faltan hábiles poetas líricos *que puedan afinar y perfeccionar* el habla castellana hasta el grado que para esto se requiere.» Hubiera sucedido entonces lo que gracias á haber afinado y perfeccionado la suya, les ha sucedido á los franceses: que si al principio no pudieron lograr que gustasen de su ópera y de su música los demás pueblos de Europa, los trabajos de afinación y de perfección, que remontan á los tiempos del autor del *Devin du Village* han hecho en Francia lo que todos estamos presenciando.

García de Badillo (Manuel)

Organista de la Cat. de Avila en 22 de Febrero de 1706.

García de Bassurto (.....)

«Conozco yo garcia de bassurto maestro de capilla del cardenal mi señor que rescebí del sr. Rodrigo de quiroga .. 20 reales que costó un salterio enquadernado, de molde, y 5 reales que costaron dos manos de papel pautado y encuadernadas en que se apuntan chansonetas la noche de nauidad, e 26 reales que costó un libro de visperas etc. y porque es verdad lo firmé de mi nombre en madrid a primero de marzo de 1504 anos— *Garcia de bassurto.* Vid. *Leg. 2.° Archivo hist. de Toledo.*

García de Olague (Fray Martín)

«Religioso de la Santísima Trinidad y organista insigne de dicho convento», se lee en la portada de un Ms. de música propiedad de «D. Miguel Martín, músico de S. M.» en el cual se incluyen «los tonos escritos por el citado P. García de Olague.» El manuscrito parece de letra de fines del siglo XVII ó principios del siguiente.

He examinado detenidamente el libro del cual he transcrito algunos tonos. Como aclaración del título algo enrevesado que se acaba de leer, diré que el libro fué copiado para uso de D. Miguel Martín músico de Su Magestad: que en lo que escribió el amanuense «sobre los tonos siguientes escritos por Fray Martín de Olague etc.» se refiere á la letra ó á los versos de estos tonos cuya música compuso el famosísimo y turbulento músico José Marín, de quien hablaré oportunamente.

El Fray Martín García de Olague, «religioso de la Santma. Trinidad y organista insigne de dicho convento» sin duda del de trinitarios de Cuenca, era organista de dicha catedral Se sabe esto porque estuvo el año de 1695 en Toledo «á declarar los reparos de que necesitan los órganos de esta Santa Iglesia de Toledo.»

En cuanto al Martín músico de S. M. posesor del manuscrito sería quizá pariente próximo del autor de las letras de los tonos, Fray García de Olague.

García de Prado (Antonino)

O simplemente Antonio de Prado, como le llaman algunos biógrafos. Actor de fama y por demás obeso. Casó dos veces: la primera con la hija de un hidalgo y médico de Toledo, llamada Isabel Ana, de extremada belleza, la cual sacó por el vicario y nunca quiso saliese á representar. De este matrimonio tuvo tres hijos, Sebastián, Lorenzo y María Ella, Isabel Ana, murió en Sevilla de resultas de un veneno que la dieron. Contrajo segundas nupcias con la bella Mariana Vaca de Morales, que le dió otros dos hijos, José y Diego.

García de Prado (José)

Actor de cierta fama que hallándose vindo desde 1707 de María Navarro, casó en 1721 con la famosa *Petronila Ribaja*, llamada *la Portuguesa*. Vid este apellido.

García de Quintanilla (Juan)

Licenciado y M. de C. de la Cat. de Toledo desde el año 1546 al 1556, en cuyo año ocupa su plaza el maestro Doctor Pedro Fernandez.

García de Sena (Rafael)

Violista de la R. C. de Madrid desde el año 1781 hasta el de su fallecimiento, 1810.

García de Villanueva Hugalde y Parra (Manuel)

Actor de algún mérito.

Publicó:

Origen, épocas y progresos del teatro español: Discurso histórico al que acompaña un resumen de los espectáculos fiestas y recreaciones que desde la más remota antigüedad se usaron entre las naciones más célebres y un compendio de la Historia general de los teatros hasta la era presente por..... primer actor de las compañías cómicas de esta Corte. Con privilegio real—En Madrid en la imp. de D Gabriel de Sancha Año de 1802. Un vol. en 8.° de XXX-342 págs. con láminas grabadas

El libro de García de Villanueva Hugalde y Parra es tan pobre como presuntuoso, segun la justísima frase de Menéndez Pelayo. Lo más curioso, en efecto, es la especie de catálogo en verso de poetas dramáticos españoles aumentado y *corregido* por José Julián de Castro, popular coplero de entonces.

Del mismo Villanueva Hugalde hay otro opúsculo, que se rotula:

Manifiesto por los teatros españoles y sus actores, que dictó la imparcialidad y se presenta al público, á fin de que lo juzgue el prudente.. (Es anterior al otro libro, puesto que en este folleto se titula «primer galén en la Compañía de Eusebio Ribera»). Madrid imprenta de la viuda de Ibarra, 1748, en 4.° de 40 págs.

El folleto es curioso aunque escrito con empalagoso aparato de erudición tomada de fuentes francesas como hizo en su *Origen y progresos de la comedia*, etc.

He aquí como describe García de Villanueva en esta última obra las *Zarzuelas ú Operas españolas* dándonos de paso noticias de los compositores más celebrados de su época:

«Estos (las *zarzuelas ú óperas*) eran

unos dramas de música y versos, adornados de grandes decoraciones, máquinas y tramoyas, tomado su argumento de la mitología. Se les dió este nombre por ser el del Real Sitio donde regularmente se divertia el soberano con esta clase de espectáculos.

«Pasaron luego de la historia fabulosa á componerse de argumentos más sencillos tratados entre personajes domésticos, como el de *Las labradoras de Murcia*, *Los pescadores*, *La Majestad en la aldea*, *Los Cazadores*, *Las labradoras astutas*, *Las Foncarraleras*, *El maestro de la niña*, *El farfulla*, etc.

«Habiéndose ejercitado en esta clase de música, entre los primeros maestros nacionales *Don Luis Misón*, hombre de singular talento músico, que compuso las de *Eco y Narciso*, *Piramo y Tisbe*, y otras que agradaron entonces mucho. A este siguieron *D. Ventura Galvan*, *Antonio Guerrero*, *Castel (José) Ferreira*, *Don Antonio Rosales*, *Don Pablo Estebe*» (Esteve firmaba él) «y los dos que *actualmente* dedican sus tareas músicas al buen servicio del público y compañias cómicas, que son Don Blas de la Serna» (Laserna firmaba el maestro) «y Don Pablo del Moral, cuyo talento músico es bien notorio dentro y fuera de esta Corte por las muchas composiciones suyas dadas á los teatros. No trato aquí mas que de lo nacional.»

García de Villanueva era actor de cantado, de bailado y representado cuando en 1782, llegado de Cadiz, se presentó al público de Madrid con una tonadilla de las que yo llamo de *presentación*, apadrinándole la Polonia Rochel y Tadeo Palomino. Titulábase la tonadilla *Los celos de Tadeo*. (Vid. el vol. II de mi *Teatro Lírico anterior al siglo* XIX, pag. XXIV.)

García llegó á Madrid como *segundo*. En 1786 hacia presente á la Junta de teatros «hace cuatro años que está en la parte odiosa de *sobresaliente* sufriendo mil sinrazones y caprichos de su compañia, solo por el anhelo de que cuando hubiese proporción lo colocasen en una de las dos compañias en la parte de galán, que es la más propia para su caracter, por ser el más jóven de todos los que hay en ellas»: que «ha cantado, bailado y representado»: pide, en fin, que si piensan en retirar á Juan Ramos de la parte de galán, se le prefiera.

García de Villanueva alcanzó el codiciado papel de *Galán y galán primero*, que ya no soltó hasta que bastante avanzado en años se retiró del teatro.

García de las Bayonas (Cristobal)

Nació en Lorca el año 1859. Empezó sus estudios musicales bajo la dirección del profesor D. Jerónimo Pascual. En 24 de Junio de 1893 obtuvo por unanimidad primer premio en los concursos de piano de la Escuela Nácional, habiendo sido su maestro el profesor D. Andrés Monje. Para ponerse en condiciones de optar á dicho premio aprobó en un solo ejercicio con la nota de sobresaliente los siete años exigidos para la enseñanza de dicho instrumento.

García (Manuel del Pópolo Vicente)

En el libro 32 de bautismos de la parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla y al fólio 192 se halla la siguiente:

«Partida.—En la ciudad de Sevilla lunes, veinte y tres días del mes de Enero de mil setecientos setenta y cinco; yo el Dr D. Luis Antonio Gonzalez Blanco, cura de la parroquia de Santa María Magdalena, de dicha ciudad, bauticé solemnemente á Manuel del Pópolo Vicente, que nació el día veinte y uno de dicho mes y año; es hijo legítimo de Gerónimo Rodriguez y de Mariana Aguilar su mujer; fueron sus padrinos José Rodriguez y Mariana Aguilar de esta collación, á quienes advertí el parentesco espiritual y obligaciones.—Fecha ut supra.—Dr. D. Luis Antonio Gonzalez Blanco, Cura.»

Tal es el acta bautismal del famoso García Su verdadero apellido era *Rodriguez*, mas quedando huérfano de padre, cuando contaba pocos años y casada en segundas nupcias su madre, bien pronto fué conocido por García, apellido de su padrastro y apenas de seis años de edad, cantaba el pequeño García en el Rosario de la Antigua y en la catedral suplía á los seises en algunas festividades, haciendo por aquellos tiempos sus pri-

meros estudios bajo la dirección de los maestros Ripa y Almarcha.

Aunque no habia en dicha época teatro abierto continuamente en Sevilla, sin embargo, la música sagrada era muy considerada, siendo bastante numeroso el personal de músicos y cantores, entre los que descollaban un tenor y un castrado bastante notables en el canto.

La voz blanca de Manuel, agradable y extensa, y su inteligencia musical hicieron que se distinguiese desde luego entre ellos, gozando prontamente cierta reputación como cantor y hasta como compositor y director de orquesta á los 17 años.

En el teatro de Cádiz hizo su primera aparición en la escena, estrenándose con una tonadilla en boga, en la que intercaló alguna pieza de su composición, obteniendo gran éxito como cantante, si bien su aire, por aquel entonces desgarbado y su poco arte escénico, no descubrian germen alguno de aquel talento dramático que despues lo elevó á tan alto grado.

Buscando más amplia esfera, marchó á Madrid, donde se presentó en un *oratorio*, el único género de espectáculo permitido en Cuaresma, obteniendo benévola acogida Ensayóse tambien en la *tonadilla* y en una excursión que hizo al teatro de Málaga, escribió su primera composición de este género, *El preso*, cuyo asunto, segun Fétis, que es el que ha trazado la mejor biografía de Garcia, es una imitación de la ópera cómica francesa titulada *Le prisonnier ou la ressemblance*.

Hallábase en dicha ciudad cuando se declaró la fiebre amarilla, que hizo grandes estragos, y escapando del peligro tomó el camino de Madrid. La primera aparición de García en la corte, fué bastante fugaz y no dejó huellas. Ajustado desde Marzo de 1799 hasta el Carnaval de 1800, según el *Diario de Madrid*, Garcia debió cantar en los Caños del Peral durante su primera estancia en Madrid. El año 1803 se estrena en los Caños y toma parte en la ejecución de la *tonadilla El reloj de madera*. Esta *tonadilla* se representó la noche del 14 de Enero: la titulada *Quien porfía mucho alcanza*, del mismo García, la noche del 4 de Febrero: *El Preso*, el 10 de Abril: *El poeta calculista*, «impersonal nuevo, puesto en música y ejecutado por el tenor Manuel García» la noche del 29 Abril de 1805: *El cautiverio* aparente, *ópera* en un acto la noche del 19 de Diciembre del mismo año. La noche de 1.° de Enero del año siguiente, volvió á representar el *Preso*, impersonal en un acto. No puedo asignar dia de representacion á las que compuso en aquel corto espacio de años, *El criado fingido, El Farfalla, El hablador, Los ripios del Maestro Adan, Florinda* y otras que con más ó menos razón se le atribuyen. El libretista de estas obras era el mismo García y un colaborador, notable literato de aquella época, aunque oscuro, llamado Bravo.

Hablo de todo esto por referencias de hechos hasta ahora poco estudiados, así como del estilo y del mérito de las composiciones de García, pues, es hecho curioso y verdaderamente raro que habiendo pasado por mis manos centenares y mas centenares de *Tonadillas* y operetas compuestas en aquella época no ha aparecido para satisfacer mi curiosidad ni una sola de García. Tan resentido y agriado quedó de las intrigas de los que se titulaban regeneradores del teatro musical español, los Ronzi, Bidangos, Lanzarote y demás comparsa, que al sacudirse García el polvo de los zapatos jurando no volver jamás á España, sospecho que empaquetó el material de tonadillas y operetas compuestas para los Caños y lo llevó consigo á París aprovechándolo quizá para las obras que compuso posteriormente.

Testigos de mayor excepción hablan del encanto natural de las melodias de sus piecesillas en las que Laserna y Esteve, sobre todo, tenían rumbos de *indigenismo* tan bien trazados, lo acabado de la ejecución encargada al talento excepcional del autor mismo y, especialmente, de la ruidosa popularidad del *Poeta calculista*, de aquellas «divinas seguidillas» como las llama un contemporáneo, y del *polo* conocido por el *del contrabista* ó del *caballo:*

Yo que soy contrabista
y campo por mis respetos
á todos los desafío
y á ninguno tengo miedo.

El relato del contemporáneo á que me refiero (1) nos ilustra sobre varias particularidades de la gestión de García y Mayquez, como co-empresarios ó directores del teatro de los Caños, y de ciertos hechos relacionados con los biográficos y bibliográficos referentes al primero. De la gestión del músico y del actor en la dirección de los Caños, hay piezas curiosísimas en distintos legajos del Archivo del Municipio de Madrid. Aunque recorridos apresuradamente pude formar concepto claro de que ni Mayquez ni García servían para el caso, sea porque los tiempos no estaban en sazon para las reformas que se proponían realizar ó porque las condiciones de carácter del uno y del otro no eran las más adecuadas para el caso, faltándoles las de templanza, suavidad en el trato, aquel arte de... templar gaitas, como se dice vulgarmunte, tan necesario para saber conducirse con el *irritabile* mundo de músicos y actores. Desemplearon á los músicos y actores más antiguos de la compañía, y en sus puestos colocaron á amigos de ambos, ineptos, según decían los desempleados poniendo el grito al cielo y atronando con su griteria á los individuos de la Junta municipal de teatros, que resolvian como mejor entendían sujestionados, á veces, por los *raptus* de carácter altanero, gruñon y un si es no es despótico de los dos asendereados directores.

No fué afortunado por unas y otras causas, que merecerian estudiarse detenidamente, la gestion de García y Mayquez en el teatro de los Caños. Peor se presentaba la del teatro del Príncipe, que el ayuntamiento tomó para la temporada de los años 1806-1807 encomendando la dirección general á Mayquez y á *sus órdenes*, como director de música, á García. En el relato de Alvarez García se adivina el conflicto y las causas que lo originaron, el choque de dos *estrellas:* «por lo cual—dice Alvarez García—«no pasó aquél» (García) «á estrenar dicho teatro, marchándose de España para no volver jamás, y dejando burladas las esperanzas de los que creyeron que habia llegado el momento de *establecerse la ópera española*»: y añade Alvarez: «Despues que se marchó García, se siguieron repitiendo varias operetas francesas, hasta que entró en Madrid el ejército francés el año de 1808».

Por eso he llamado yo á García en una ocasión *el último tonadillero*, pues en él termina el movimiento de indigenismo musical significade pór la *tonadilla*, verdadero grito de protesta contra el decadentismo de una raza en la cual solo hay un factor, sano á pesar de sus pecadillos, el pueblo vigorizado por los ingenios de la *tonadilla*, que en este género de espectáculo sabian conmoverle cantándole lo que él cantaba y sentia en alas de la inspiración popular; el pueblo, «el monton anónimo siempre charanguero de majos, majas, chisperos y chisperas, caleseros, payos, arrieros, pasiegos, que en el día terrible de prueba sepa defender el suelo y el hogar muriendo como héroe y martir al pié de las cureñas, bayoneta, sable, navaja, hierro en mano, al santo grito de independencia».

El relato de Alvarez García nos da noticia detallada de la carrera del músico sevillano, del *oratorio* que cantó á su llegada á Madrid, de sus *tonadillas*, de las obras que interpretó con la famosa Lorenza Nuñez Correa, de su dirección musical del teatro de los Caños y de todo lo demás que llevo referido.

García tomó el rumbo hácia París, sin volver la cabeza ni escuchar los ecos de los aplausos con que eran acogidas en varios teatros de España, despues de su marcha, sus producciones. Sin haber cantado jamás en italiano ni haber hecho verdaderos estudios de canto, el 11 de Febrero de 1808 tuvo el valor de presentarse en la escena de la Opera-Bufa interpretando la *Griselda* de Paër con tan raro desembarazo que mereció se le perdonase su mismo atrevimiento. Dotado de alma ardiente, triunfaba de todos los obstáculos. Al cabo de un mes de estancia en el teatro italiano, el verdadero dueño y alma del teatro era García. El personal frio de artistas que funcionaban á su lado, quedó pronto subyugado gracias al humor siempre de buen temple y caracter decidido del recien llegado.

El gran cantante Garat, buen juez

(1) Vid Alvarez García (José).

de las cualidades y defectos de los cantantes, solia decir del endiablado García: »me gusta la *fureur andalouse* de ese hombre que todo lo anima.»

Fétis conoció en aquella época á García y el musicógrafo belga y el cantante simpatizaron enseguida y se hicieron amigos por la analogía de gustos musicales comunes.

El 13 de marzo de 1809, puso García en escena *El poeta calculista*, produciendo indecible entusiasmo en el público francés. Fué tal el frenesí de los parisienses, que tuvo que interrumpir las representaciones, tanto le abrumaban con las incesantes muestras de aprobación.

A principios del año 1811 viajó por Italia: en Turín, en Nápoles y en Roma fué apreciado como un artista distinguido. Murat le nombró en 1812 primer tenor de su cámara y capilla. Entonces fué cuando García adquirió un conocimiento teórico del arte del canto, sirviéndole de mucho la amistad de Anzani, uno de los tenores más sobresalientes de la antigua escuela italiana, quien le descubrió los secretos del arte, que después sirvieron de base á García para enseñar á sus discípulos. En 1812 representó en Nápoles su ópera *El califa de Bagdad*, que fué muy aplaudida En 1815 Rossini escribió espresamente para él uno de los papeles de la *Elisabetta*, y en el año siguiente le encargó el papel de *Almaviva* en *El barbero de Sevilla* (1). De vuelta á París en 1816, salió en el teatro italiano el 17 de octubre con el carácter de primer tenor. Los aficionados á aquel coliseo notaron los progresos que el artista había hecho en Italia, y la parte de *Paolino* en *El matrimonio segreto*, le valió un triunfo completo. Igual fortuna tuvo en la *Griselda*, *Cosi fan tutte*, *L'italiana in Algeri*, *Il califa di Bagdad* y *Le Nozze di Figaro* Pero disgustado del mal proceder de la señora Catalani, empresaria y directora del teatro, que no perdía ocasión para colocarle en una posición subalterna, inferior á su mérito, rompió la escritura y marchó á Inglaterra á fines de 1817. La ópera que escribió por este tiempo *Le Prince d'occasión*, no obtuvo muy buen éxito. En Londres cantó, en unión con la Fedor, *El barbero de Sevilla* y otras muchas óperas antiguas y modernas. En 1819, de vuelta en París, puso en escena el *Barbero*, nunca oida en aquella capital y que dió á conocer á los franceses la música de Rossini. Desde entonces hasta 1824, permaneció García en París, y esta época fué la más brillante de su vida, ya se le considere como cantante, ya como compositor. En el *Otello*, el *Don Juan* y el *Barbero* hizo alarde de la fluxibilidad de su talento y de los recursos y notoriedad de su método de canto. Sus óperas *Le grand Lama* y *L' origine des Graces*, no pudieron representarse: *La mort du Tasse* y *Florestan*, tambien composiciones suyas, tuvieron mejor suerte y se representaron en 1821 y 1832, y mas adelante *Il fazzoletto*, en un acto, y *La Meuniére*. Por este tiempo fundó García su escuela de canto, que, por sus resultados, le colocó entre los primeros profesores de tan dificil arte.

En la primavera de 1824 pasó de nuevo á Lóndres como primer tenor del teatro del Rey. Sin embargo del gran número de atenciones que le imponia el servicio de la escena, abrió su academia de canto y adquirió tal fama, que llegó á reunir ochenta discípulos. La educación vocal de su hija, la célebre María Malibran de Beriot, fué perfeccionada por aquellos días, y la inmortal cantatriz salió al teatro por la primera vez en 1825, haciendo el papel de *Rosina* en el *Barbero*.

García concibió el proyecto de tomar la empresa del teatro de Nueva-York y la realizó bien pronto embarcándose en Liverpool (2) La

(1) Parece que Rossini intercaló en el final del *Barbero* una melodía del tenor y compositor sevillano. El año 1831 intercaló también la que empieza con las palabras *Se il mio nome saper voi bramate*, composición asimismo de García.

2) Cuando García llegó á Nueva York su primer cuidado, no bien puso el pié en tierra, fué procurar conocer al famoso Lorenzo D'Aponte, el libretista de Mozart, que desde 1803 se había establecido en aquella ciudad á donde había ido á buscar como profesor de literatura italiana los recursos que esperó hallar en América el aventurero abate. El entusiasmo que su talento despertó al principio entre las gentes de buen tono del país había decaído, y el ex-libretista arrastraba una vida mísera y angustiosa, de que se lamentaba á cada instante.

—¿Cómo estais, D'Aponte?—solían preguntarle las gentes.

—Siempre inquieto *sulla mia sorte*—contestaba tristemente.

Manuel García, que jamás había visto al abate y ansiaba conocerlo, corría por toda la ciudad preguntando por su admirado D'Aponte. Este que había

compañía que llevaba á la América septentrional la formaban él, Crivelli, tenor, Angrisani y su propio hijo Manuel, bufos cantantes, Rosich *buffo caricato*, la Barbieri, su esposa y su hija. Una reunión semejante de artistas era cosa desconocida de los americanos; y el entusiasmo de los habitantes de Nueva-York no tuvo límites. García representó sucesivamente el *Otelo*, *Romeo*, *Il turco in Italia*, *Don Juan*, *Tancredo*, *La Cenerentola*, y en fin *L' amante astuto* y *La figlia dell' aria*, obras escritas por él para su hija y para Angrisani. No podía esperar la favorable acogida que tuvo y, por lo mismo, nunca hubiera abandonado la empresa, á no obligarle á ello el rigor del clima, que empezó á atacar la garganta de los cantantes Se alejó, pues, de Nueva-York en 1827 y se estableció en México, cuyo cielo era más benigno y á propósito para la salud de los artistas. Las primeras óperas que puso en escena estaban en italiano, y si bien la música gustaba mucho, de la letra no se entendía ni una palabra Fué necesario traducirlas y García se encargó de tan ímprobo trabajo Tan grandes fatigas le hicieron preciso el descanso y quiso volver á Europa, para lo cual se dirigió á Vera-Cruz, donde debía embarcarse. A pesar de las precauciones que había tomado, fué robado en el camino por una cuadrilla de ladrones enmascarados, que le quitaron todo cuanto llevaba (1). Este contratiempo no le abatió, llegó á París y se dedicó á dar lecciones de canto, que le fueron muy productivas. Volvió á salir al teatro, pero la edad, el cansancio y las desgracias habían alterado su voz; conoció que no era el mismo y se retiró para siempre Ocupado esclusivamente en el cuidado de la educación de sus discípulos y en trabajar como compositor, corrieron tranquilos los últimos años de su vida. Murió en Paris el 9 de junio de 1832 á la edad de cincuenta y ocho años.

«La demasiada facilidad que tenía en escribir—escribe Fétis—hace que sus obras carezcan de corrección; pero generalmente agradan por lo nuevo de sus cantos.»

Como cantante no tuvo igual en su tiempo, aunque muchas veces por la viveza de su genio y por un gusto particular recargaba demasiado de adornos.

Entre sus discípulos se cuentan su hijo Manuel, María, conocida por Malibran, la condesa Merlin, amiga íntima de María Malibran, la Mérie-Lalande, la Favelli, Adolfo Nourit, Geraldy y otros.

En la correspondencia dirigida á un periódico español por un testigo ocular, y en la cual se describe detalladamente el entierro del «célebre español Manuel García», se dice que «falleció (el día 9 de Junio del año citado) «de una enfermedad tan desconocida por sus primeros síntomas como ejecutiva por sus progresos»: menciónanse los discursos pronunciados durante la solemnidad por Castil-Blaze, Fétis, Troupenas y un amigo del hijo de García, y se habla de la obra que escribía sobre el canto «que no quedará sin provecho para el arte, puesto que su hijo Manuel toma á su cargo el no desfecundar *(sic)* al mundo de joya tan preciosa »

En una biografía del músico sevillano publicada no ha mucho por el escritor D. Manuel Rojas, leo lo siguiente:

«Los españoles que visitan en Paris el cementerio del Pére Lachaise, saben que hay un sitio ocupado por compatriotas célebres, y allí cerca del general Ballesteros, de Moratin y de Godoy, duerme el sueño eterno el que deleitó al mundo con las múltiples manifestaciones de sus portentosas facultades.

«En España, apenas se le ha consagrado un recuerdo y sólo en la fachada del Teatro Real de Madrid, que como propiedad del Estado de-

sabido por los periódicos la llegada de aquél, preguntaba por García, hasta que al fin se encontraron.

—¿Qué queréis?—pregunta García al ver entrar en su cuarto, triste, enflaquecido á un pobre viejo desconocido:—¿*qué queréis? ¿quién sois?*

—Yo soy Lorenzo D'Aponte, el autor del *libretto* de *D. Giovanni*, el amigo de Mozart, contesta.

No había terminado cuando García lo tenía entre sus brazos cantando aquel divino *presto* de *D. Giovanni*, que tan admirablemente interpretaba el cantante español:

Fin ch'han dal vino
Calda le testa
Una gran festa
Fa preparar

Este rasgo consoló á D'Aponte, que desde aquel día, mientras duró la permanencia en Nueva York del tenor, no se separaron, siendo el poeta veneciano objeto de las atenciones y solícitos cuidados del gran artista español.

(1) Más adelante se refieren detalladamente todos los incidentes del viaje de García á México.

pende del Ministerio de Fomento, allí en el frontis que dá á la plaza de Oriente y al lado de los bustos de Rossini, Meyerbeer, Donizetti y otros ilustres maestros, se halla tambien el de Manuel García.

«La Sociedad Filarmónica Sevillana acordó colocar una lápida conmemorativa en su salón y así se hizo, pero al mudar de local, quedó arrinconada y nadie ha vuelto á acordarse del gran artista.

«Se ha puesto el nombre de muchas calles en memoria de hombres célebres, que nacieron ó murieron en ellas; hasta ha bastado que un poderoso haya abierto una vía nueva, para que se le diera su nombre.

«Sevilla ha elevado monumentos, que perpetúen la memoria de Murillo y de Velazquez, del pintor del cielo y del de la tierra; García con tantos méritos extraordinarios no ha merecido el más leve recuerdo.

«En la última visita que hizo á Sevilla don Hilarion Eslava, salió una tarde de paseo, acompañado de unos profesores amigos suyos; condujéronlo de propósito hasta la calle que lleva su nombre y le indicaron el rótulo, pero el gran maestro, léjos de mostrarse satisfecho por la distinción, preguntó con extrañeza ¿pero y García?

«Era la mayor condenación del olvido en que se tiene la memoria de aquel génio».

«En medio de las agitaciones de su vida dramática y llena de aventuras —dice Fétis—queda uno sorprendido al pensar que encontrase tiempo hábil para escribir tan enorme cantidad de obras sin contar el gran número de las que dejó inéditas, algunas hasta sin título (1)

Pueden dividirse sus obras en tres clases, segun Fétis. He aquí el catálogo, que da este autor conforme á la división siguiente:

Operas españolas (2)

1) *El preso*, en 1 acto, Málaga.
2) *El posadero*, en 1 acto, Madrid.
3) *El preso por amor*, monodrama en 1 acto.
4) *Quien porfia mucho alcanza*, ópera en 1 acto.
5) *El reloj de madera*
6) *El criado fingido*, en 1 acto.
7) *El cautiverio aparente*, en 2 actos.
8) *Los ripios del maestro Adan* en 1 acto.
9) *El hablador*.
10) *Florinda*, monodrama.
11) *El poeta calculista* en un acto, 1805.
12) *Abufar* en 3 actos, en México, 1826
13) *Semiramis*, en 3 actos, en México 1828.
14) *Acendi*, ópera en 2 actos.
15) *El jitano por amor*, en 2 actos.
16) *Los maridos solteros*, en México.
17) *Xaira*, en 2 actos, México.

Operas italianas

18) *Il Califo di Bagdad*. en Nápoles, 1812.
19) *La Selva nera*, baile en 3 actos, Milán.
20) *Il Fazzoleto*, en 1 acto, en París, 1823.
21) *Astuzie e prudenza*, en Londres, 1825.
22) *L'amante astuto*, en 1 acto, Nueva York, 1826.
23) *La figlia dell'aria*, en 1 acto, Nueva-York 1827.
24) *Il lupo d'Ostende*, en 2 actos.
25) *I banditi*, en 2 actos.
26) *La buona famiglia*, en 1 acto, letra y música de García.
27) *Don Chisciotte*, en 2 actos.
28) *La gioventú d'Enrico V*, en 2 actos.
29) *Le tre sultane*, en 2 actos.
30) *Un ora di matrimonio*, letra italiana y española, ejecutada en México.
31) *Zemira e Azor*, en 2 actos.
32) Cinco pequeñas óperas de salón, con acompañamiento de piano:
a) *L'isola disabitata*.
b) *La Cinesi*.
c) *Unavertimento ai gelosi*.
d) *I tre gobbi*.
e) *Il finto sordo*.

Operas francesas

33) *Le Prince d'occasion*, en 3 actos en la Opera Cómica.
34) *Le grand Lama*, en 3 actos, letra de M. de Jouy, no representada.
35) *L'origine des Graces*, en un acto no representada.
36) *La mort du Tasse*, en 3 actos, representada en la Opera de París, 1821.
37) *Florestan*, Opera de París, 1822.
38) *Sophonisbe*, en 3 actos, letra de M. de Jouy, no representada.
39) *La Meuniére*, en 1 acto, representada en el Gimnasio dramático, de París.
40) *Les deux contrats*, en 2 actos, Opera Cómica, de París, 6 Marzo 1824.

Ampliaré este catálogo con noticias de algunas obras no incluidas en el de Fétis.

En la sección *Operas españolas* faltan éstas:

a) *No hay guarda para el amor*.

(1) Soriano Fuertes dice que aprovechó la gran cantidad de canciones que dejó inéditas algun compositor moderno español (¿Iradier?) cambiándoles la letra y el título.

(2) La mayor parte de obras de este grupo son *tonadillas* y *zarzuelas*, compuestas de diálogo y música. Fétis las llama óperas siguiendo la impropia denominación usada entonces por los mismos tonadilleros Laserna, Esteve, etc.

b) *La Cenerentola*, letra española ¿calcada sobre la de Rossini ó con música original de García? Representóse en Nueva York el año 1826

En la sección de *Operas Italianas* las siguientes:

c) *Romeo*, id. 1826.

d) *Tancredo*, id. 1826.

Se hallan quizá estas dos óperas en el mismo caso que la *Semiramis* y la *Cenerentola*.

e) *La Donzella di Raab*, que no aparece en ningun catálogo.

f) *Endimión*, cantata á 3 voces.

Como aclaraciones á algunos números, de orden del catálogo de Fetis, añadiré estas notas:

Al número 2) ¿Es una reforma de la primitiva tonadilla *El Preso?* ¿Es ésta ó la señalada 1) la imitada de *Le Prisionnier* de que se habla en el texto?

3) Estrenada en Madrid la noche de 14 de Enero de 1803.

7) La estrenó y la representó el mismo autor en Madrid la noche de 19 Diciembre de 1805.

11) Dia 29 de Abril del mismo año.

13) Advierto sobre la *Semiramis* lo que antes dije sobre la *Cenerentola* y otras.

14) Estrenóse García en México, representando el *Abufar* (1828).

15) Rep. en México en 1828.

17) Id. id. el mismo año.

18) Representada en el teatro San Carlo, el año citado, y la noche de 22 de marzo de 1817 en París. García á imitación de las zarzuelas ensayó introducir un diálogo hablado en substitución del recitado de costumbre. No gustó la reforma.

24) Estrenóse en Nueva-York el año 1827.

25) Id. id. el mismo año.

26) Id. id. el mismo año.

27) Id. id. id.

28, 29, 30) Todas en Nueva-York el mismo año.

31) En México el año 1827.

36) Escribieron el poema Cuvellier y Hélitas de Meun y fué representada en la Academia Real de Música el día 7 de Febrero del año citado.

37) Se titula *Florestan* ó *Le conseil des Dix*, ópera en 3 actos, letra de Delrieu, representada en la Academia Real de Música, vulgo Opera, el 26 de Junio del año expresado. No tuvo buen éxito.

40) Letra francesa de Planard.

Como este DICCIONARIO se publica principalmente con objeto de acopiar datos y documentos, que puedan utilizarse para escribir en día más ó menos lejano la Historia del arte Musical en nuestro pais, inserto á continuación un curioso documento referente á la estancia de García en México entresacado de la tan interesante como desconocida *Reseña Histórica del Teatro en México*, escrita por mi insigne é ilustrado amigo D. Enrique de Olavarría y Ferrari, el conocido vulgarizador español de la literatura española, establecido en México, su segunda patria de adopción Forma parte este fragmento del capitulo *IV. — 1827* y de los dos siguientes, *1827 y 1828* de su hermosa obra (1).

«La fama de Manuel García, salvando los mares llegó á la América; los Estados Unidos del Norte quisieron á su vez admirar á aquel grandioso talento, y García partió para ese país al frente de una excelente Compañia en la que figuraban el tenor Crivelli, Angrisani, el bajo Rosich, la Barbieri; su misma esposa y sus hijos María y Manuel. Los resultados, asi artístico como pecuniario de su estancia en Nueva York, fueron tan buenos que García resolvió fijar allí su residencia; pero los rigores de aquel clima extremoso quebrantaron á tal punto su salud, que mudando de parecer y ya suficientemente rico, resolvió regresar á su querido París. Contaba entonces cincuenta y dos años de edad y treinta y cinco de brillante carrera.

Sobre sus méritos, se expresa así el Diccionario de Larousse: «Puede decirse que García no ha tenido rival ni como cantante ni como actor: esa sorprendente reunion de cualidades escénicas, rara vez se ha encontrado en tan superiores proporciones como en el tenor sevillano. Ya era un día el elegante *Almaviva*, gracioso y

(1) Segunda edición en cuatro abultados tomos — México, Imprenta *La Europea*, propietario Fernando Camacho, calle de Sta. Isabel Núm. 9. — 1895.

correcto, ya otro el admirablemente satánico *Don Juan*, ya, en fin, el salvaje *Otelo* rugiendo como un león y sacudiendo su negra cabellera en terrible acceso de celos. *Qui pourra jamais nous rendre García?*»—exclama el biógrafo.

Las obras de García cantadas y aplaudidas en todos los teatros de Europa, fueron, aparte de las ya citadas, *La Florinda*, *El Califa de Bagdad*, *El Príncipe de Ocasión*, é *Il Fazzoletto*, óperas cómicas: *La Doncella di Raab*, *La Muerte del Tasso*, *Florestan ó el Consejo de los diez*, y *El Abufar*. Universalmente conocidas eran su *Endimión*, cantata á tres voces: sus excelentes misas, sus arias, sus oberturas, sus sinfonias y las innumerables composiciones del género español, que circulaban en todos los conciertos y academias. Pero lo que mas contribuyó á perpetuar su nombre, fué su incomparable *Método de canto ó Arte de aprender á cantar*, obra enteramente original y única en que no sólo se hallan filosóficamente combinados todos los principios que puede necesitar el que desee cantar bien, sino que se dan reglas seguras para evitar los defectos que se oponen al fácil manejo de la voz y para adquirir la flexibilidad que requiere el canto más difícil, sea cual fuere la calidad de la voz del que aprende. García da en esos elementos consejos útiles para adquirir la expresión musical, perfección rara que hasta allí había sido considerada más bien como un don de la naturaleza que como una cualidad que el arte puede trasmitir. Con tales principios fué como formó á sus eminentes discípulos Nourrit, Meric Lalande, Rimbaut, Favelli, Geraldi y, sobre todo, á sus hijos Manuel, María ó la Malibran y Paulina ó la Viardot.

«Manuel García—añade otro de sus biógrafos—ejecuta con igual facilidad las obras maestras de los más eminentes compositores: la flexibilidad de su talento como actor es una de sus prendas más dignas de admiración: en *Otelo* parece inspirado por la musa tenebrosa y sangrienta de Shakespeare; en *Almaviva* lo está, en efecto, por los recuerdos de su patria y por toda la gracia y soltura de Andalucía.»

«Tal era el artista, que, después de muchas dilaciones y á costa de mil esfuerzos, hizo Don Luis Castrejón venir á México, que solo conocía medianías muy apreciables pero medianías al fin.

«El 22 de Enero del año de 1827, año de cuyos espectáculos nos ocupamos, nuestro Andrés del Castillo había cantado por primera vez en México, en castellano, por supuesto y en el Teatro Provisional ó de los Gallos, el *Otelo* de Rossini, repetido con mucho éxito el 30 del mismo y el 4 y el 13 de Febrero, en cuyo mes el insigne Andres Prieto y su Compañia dieron *El Gran Conde de Saldaña*, *La muerte de Agamenón*, *El Seductor moralista*, *El amigo intimo*, y otras, con las óperas *Otelo y Tancredo*, alternando con sus espectáculos las experiencias y suertes del *físico y aeronauta* Mr. Perinor.

«Pasada la Cuaresma y venida la Pascua, en que quedaron con disgusto del público, fuera del cuadro la Munguía, Fernández, Estremera, Garay, Amador y Herrera, suplidos con Palomera y con Arias, y sin ajuste Rita González de Santa Marta, dió principio la nueva temporada, siguiendo siempre al frente de la Compañía Andres Prieto. Sin embargo, sus tareas casi se redujeron á las de simple Director, pues como acababa de pasar lo del Padre Aremas, el público bajo andaba exaltado contra los españoles: Prieto, que lo era y hacía gala de serlo, fué molestado más de una vez hallándose en escena, por los que con el nombre de *cócoras* formaban y forman aún un círculo de espectadores groseros, ordinarios y, las más de las veces, indecentes

«Muchas veces, cuando su talento se imponía obligando al público á estallar en formidable salva de aplausos los cócoras le gritaban: *¡Bravo por el gachupin! ¡Bravo por el coyote!* denigrantes apodos muy en uso entonces, y nadie ignora cuán doloroso es verse insultado allí donde uno está de visita ó se hospeda, y sin posible revancha por la mayoría numérica de los cobardes ofensores.

«Cuando estuvo seguro de que García habíase puesto en camino para México, el Coronel Castrejón procedió á recomponer y adornar con relativo

lujo el Teatro Principal, empleando en ello una fuerte suma, y desde luego sufrió un primer tropiezo al solicitar del Ayuntamiento la licencia para el nuevo espectáculo, pues la Corporación Municipal encontró excesivos los precios señalados á las localidades por la Empresa, y dispuso se rebajasen según tuvo por conveniente. Reclamó Castrejón con energía y aún llegó á anunciar que en caso de no permitirle cobrar dos pesos en patio, ocho en los palcos, veinte reales en anfiteatro y cinco por entrada general, desistiría de dar principio á las funciones. En apoyo de su solicitud adujo la cuantía de sus sacrificios en pro del esplendor y fausto de nuestros teatros, lo nulo de sus utilidades por efecto de la situación angustiosa y alarmante que atravesaba el país, ponderó los méritos mil de Manuel García y trató de demostrar la importancia civilizadora del nuevo espectáculo.

«El Regidor D. Matías Fernández, á nombre de la mayoría de sus compañeros, impugnó los fundamentos de la solicitud del empresario y el dictamen de la Comisión de Teatros y petición de los síndicos favorables á aquel, sosteniendo que ni al Ayuntamiento le importaban un ardite las pérdidas ó ganancias de un empresario, ni á sus miembros les constaba si el mérito del artista era real ó exagerado, ni podía permitir la Corporación Municipal, como representante del pueblo, que á las clases ínfimas se les impidiese civilizarse é instruirse, estorbándole con lo exagerado de los precios, la asistencia á la ópera. Tambien creyó oportuno que *se hiciera lo posible para estorbar que los extranjeros se llevasen el dinero que tan necesario era en México*, aunque esos extrangeros fuesen grandes artistas tasando á cuotas altas su talento. Al fin, la mayoría armada en autoridad, triunfó del empresario y le ordenó que cobrase los sillones de anfiteatro á dos pesos, el asiento en patio á doce reales, los palcos á siete pesos y la entrada á las *cazuelas* ó galerías á cuatro reales.

«Es menester—escribia *El Sol*,—reclamar francamente la conducta del Ayuntamiento de México, que llevado de su excesivo celo por el bien público, ha traspasado nuestras instituciones y los principios, obligando á los empresarios á dar sus famosos espectáculos por los precios que fijó la misma Municipalidad, bajando los que había designado la empresa. Nosotros, que no tenemos ni el más ligero participio en ella y vemos, por consiguiente, el negocio con despreocupación, consideramos el ataque formidable que el Ayuntamiento ha dado á la libertad y á la propiedad. Todos los días oímos recomendar estas preciosas garantías: la Constitución las consagra y son los primeros principios de una República: cada uno es libre para hablar, para escribir y para obrar como no ofendan la moral y las leyes: cada uno tiene en su propiedad un derecho absoluto por el que dispone de ella igualmente á su arbitrio, sin que ningun particular ni autoridad alguna, por elevada que sea, pueda perturbarlo en el uso de ese derecho; este es el sistema en que vivimos, éste el de un país libre, éste el de una República.

«¿Cómo, pues, el Ayuntamiento se ha entrometído á que los empresarios de la grande ópera hayan de presentar sus diversiones por cierto precio contra su voluntad, quitándoles por la fuerza de la autoridad el arbitrio en que se hallan de arreglarlos conforme á sus intereses? Si las Constituciones no son los almanaques para sólo el año en que se sancionan, si las leyes no han de ser de resorte, y si hemos de ser escrupulosos para salvar los principios, el Ayuntamiento ha cometido nna violencia que no podía pasar en silencio.

«En buena hora que sus deseos se dirijan á que se extienda el círculo del pueblo que haya de disfrutar de las distracciones públicas; pero si estos deseos se han de cumplir á trueque de tropelías anticonstitucionales, el pueblo que agradece á los señores capitulares su empeño les dispensa de los medios de lograrlo á tanta costa. El Ayuntamiento, para conseguirlo legalmenle, puede reponer á los empresarios el *deficit* que les resulte por seguir la tarifa capitular.

«En Europa los gobiernos gastan sumas cuantiosas para conservar los teatros principales: imitando el Ayuntamiento de México tales ejemplos,

se convendría fácilmente con los asentistas en la baja de los precios. Así quedaría el público complacido de todos modos, y recibiría con mayor aprecio la caravana de Su Excelentísima Municipalidad, pues que no se le haría con sombrero ajeno.

«No sabemos por qué el Ayuntamiento ha tomado esa particular ingerencia en los teatros, hasta el extremo de arreglar por sí los precios de entrada, cuando no se maneja del mismo modo respecto á la multitud de objetos de su inspección, y de que el pueblo tiene necesidad más forzosa que de espectáculos de puro lujo. Si nuestro ilustre Ayuntamiento se cree autorizado para estos procedimientos con respecto á nuestros teatros ¿por qué no ejerce esas facultades en señalar el valor del agua, pan, carne y otros comestibles? ¿Por qué, asimismo, no obliga á los mercaderes á vender sus efectos por precios cómodos á juicio de los Regidores? De este modo lograría el Ayuntamiento en todas ocasiones el fin que hace valer en cuanto á teatros. Porque si redujese á quince ó veinte pesos el vestido de cincuenta, sería más extensa la órbita de las personas que disfrutasen este lujo. Pero para nada de esto se halla autorizado el Ayuntamiento, y no se alcanza de dónde emana tan desmedida autorización por la que se sobrepone á las sagradas consideraciones expuestas; y ya que la ha ejercido, el Gobierno contendrá abuso tan escandaloso.

«No se justifique el Ayuntamiento con haber creído que es sumamente alto el valor de asientos propuesto por los empresarios, porque además de que todo hombre puede imponer á sus mercaderías los precios que quisiere, so pena de atacarse la libertad y propiedad por el funcionario que impida ese arbitrio, se ha de atender á que nada es caro ni barato sino respectivamente. Los precios que ha habido en el teatro antes de ahora pueden llamarse subidos, porque las más de las funciones eran malas, y el público estaba disgustado como lo manifestó muchas veces; los que habían arreglado ahora los empresarios pueden decirse regulares, supuesto que se presenta un espectáculo que por todos sus aspectos es digno del gusto de los mexicanos, y que en las capitales y principales ciudades de otros países se paga bien; porque para su establecimiento se escogen las mejores habilidades en los ramos que lo componen, y todo se ejecuta con ostentación y elegancia.

«En la Grande Opera Francesa de París el asiento en balcón cuesta diez francos, y en la Italiana siete francos cincuenta céntimos; la diferencia que hay entre esos dos pesos y doce reales y los precios señalados por los empresarios para iguales lugares en nuestra Gran Opera Italiana, la producen mil causas, y entre otras el dinero con que contribuyen los gobiernos para sostener esos teatros, la mucha mayor capacidad que ofrecen los edificios, la comodidad de la obra de mano para todo lo necesario de adornos, instrumentos y demás.

«¿Tendrán los mismos precios en México que en Francia ó Inglaterra los pianos, arpas é instrumentos precisos para la orquesta, los candiles para la iluminación, las lanas, sedas y lienzos para los vestidos, las pinturas y adornos para decoraciones y otra infinidad de artículos indispensables para la empresa? Es imposible. Con todo eso, en la Gran Opera de Londres, cuyo teatro es capaz para más de seis mil personas, en un país tan sumamente barato para los objetos expresados, cuesta un asiento igual á los referidos veintiún reales.»

«El redactor de *El Sol*, concluía su artículo insistiendo sobre la libertad en que debía dejarse á los empresarios para imponer sus precios, y recomendando al Gobernador del Distrito que pusiese coto á los abusos de autoridad del Ayuntamiento, pero sin conseguir su propósito, según pronto vamos á ver.

«El viernes 29 de Junio, festividad de San Pedro y San Pablo, y año de 1827, dió Manuel García su primera función de ópera en el Teatro Provisional ó de los Gallos, con *El Barbero de Sevilla*, de Rossini, cantado en italiano: la segunda la dió en la noche del domingo primero de Julio, repitiendo la misma obra, en la que, como hemos dicho, no tenía rival.

«El periódico *El Observador de la República Mexicana*, dijo del estreno: «Desde el día 29 se presentó este dis-

tinguido actor en el Teatro Provisional, habiendo su desempeño correspondido á la impaciente expectativa que fué comun desde que se anunció su arribo á las playas de nuestra República, por lo que todos se hallan contentos, ansiosos y satisfechos.»
En el mismo número de *El Observador*, se insertó un estudio biográfico de García, escrito en Londres por D. José Joaquín de Mora, y publicado en su *No me olvides* del año de 1825.

«La fama del artista, el buen gusto de muchos y el instinto novelero de los más, llenaron de bote en bote el Teatro Provisional, elegido por Castrejón con preferencia al Principal que también tenía arrendado y en que mantuvo á Prieto y su Compañía Dramática, por ser el de las Moras mucho más capaz que el antiguo Coliseo. Todas las primeras funciones fueron extraordinarias, hasta el 9 de Julio, en que se publicó un aviso citando á las personas que desearen abonarse á verse con el Administrador del Principal, D. Cayetano Castañeda, en la inteligencia de que las funciones de abono comenzarían el viernes 13, con el estreno de la ópera *Abufar*, composición de García.

«Con gran sorpresa encontróse aquel incomparable artista blanco de las más enconosas censuras, y decimos con gran sorpresa, porque como él mismo manifestó á los editores del *Sol*, acostumbrado estaba á ser elogiado en todas partes, y para él todos los países eran uno sólo y, como artista, se tenía sin distinción por ciudadano de todos. Mucho por consiguiente le extrañó que en su contra influyese el hecho de haber nacido en España, circunstancia que él estimaba debiese haberle sido aun más favorable en México, puesto que su gloria artística refluía en cierto modo sobre la raza hispana de que México era hijo. ¿Qué tenía él que ver con los motivos más ó menos fundados que asistiesen á México para ver mal á la colectividad de sus antiguos dominadores? ¿Acaso había influído él, ni poco ni mucho, en la desatentada conspiración del Padre Arenas?

«Justos y lógicos serán estos reparos del insigne artista; pero en aquel entonces el partido anti-español no veía ni pelo ni color en sus monstruosos odios. Quienes conozcan la historia de México en aquellos dias se habrán asombrado del sinnúmero y apasionamiento de los papeles insultantes para los españoles, que vomitaban las imprentas; se habrán dolido de las burlas impías de que fué objeto la nobilísima dama, esposa de Don Pedro Celestino Negrete, por haber salido á la defensa de éste, aprehendido el 22 de Marzo por orden del Ministro Gómez Pedraza, sólo por que Negrete era español, y con olvido de lo bien que había servido á la causa de la Independencia á partir del Plan de Iguala; y sin duda se habrán avergonzado de que la historia de ese tiempo diga, al hablar de la ejecución del General español D. Vicente Arana en la plazuela de Mixcalco: «Arana fué insultado por toda la carrera: hubo malvado que acercándose á él le tocó el hombro y le dijo:—ve á morir; de nada te sirvió tu S. Juan de Escocia.—Luego que cayó muerto le rodearon muchos espectadores y una malvada mujer *pisó su sangre* y dijo que á honra tenía hacerlo por ser la sangre de un traidor; á imitación de esta harpía, algunos arrojaron piedras sobre el cadáver.»

«En su calidad de español, no pudo llegar García en época peor de la que llegó. Prevalidos de la intentona del Padre Arenas, los anti-españoles procuraban á todo trance hacerlos odiosos á los ojos del vulgo ignorante, y promover definitivamente la expulsión. «Todas eran ficciones de partido —dice Don Lorenzo de Zavala;—pero ¿quién podría desimpresionor al vulgo de la opinión de que los españoles residentes en el país trabajaban por restablecer su dominación? Ninguno podía creer que en efecto estuviesen satisfechos con el cambio en el órden de cosas y de sistema; mas ¿era justo castigarlos é imponerles penas por malos pensamientos? Aunque yo era uno de los principales directores entre los yorquinos, me opuse á los proyectos de expulsión, y circulé á las Legislaturas de los Estados una manifestación contra esta medida, por la que, en mi opinión, se faltaba á las promesas del Plan de Iguala, á los pactos del tratado de Córdoba, y á las garantías ofreci-

das en la Constitución á todos los ciudadanos mexicanos; se cometía un acto de injusticia contra una clase de habitantes, imponiéndoles penas graves sin causa; se proscribía una porción de familias inocentes; se castigaba en cada español, padre de familia, á cinco ó seis mexicanos; se destruian muchas fortunas; se extraian otras del territorio y se empobrecia al país en muchos millones de pesos, en población y en brazos útiles é industriosos. Pero ¿qué puede la débil voz de la razon contra el torrente de las facciones? La *Gran Logia* me llamó á su seno para hacerme cargos severos de que sostenía á los españoles, y yo contesté que no podía entrar en ligas ni en partidos en que se intentaba una injusticia; que no hay libertad en donde no se respetan los principios, y que en mi opinión era un crimen que no quedaría impune proscribir tantas familias y derramar la desolación en las casas de tantos mexicanos.....»

«Pero volvamos á Manuel García, al cual molestaron ciertos grupos del público y del periodismo, acusándole de poca novedad, de frecuentes repeticiones, y de cantar las óperas en italiano. El mejor modo de enterar de todo á mis lectores, es el darles á conocer la defensa que de García hizo *El Sol*, contra un cierto articulista y dice: «Dos representaciones se han dado hasta ahora con *Il Barbiere di Siviglia* en el teatro destinado para la Grande Opera, bien dispuesto, pintado y adornado, y en verdad que nos hemos complacido mucho con una función tan magnífica en toda su extensión. No creo que el articulista tuviese idea de ella cuando escribió, conformándose con los precios y reclamando anticipadamente las repeticiones de una ópera que habíamos visto tantas veces, porque de lo contrario se hacía muy poco favor confundiendo las óperas cómicas que se nos han presentado antes, con la grande Opera Italiana de que comenzamos á gozar, y en este caso sería para el articulista una misma cosa la maroma que el baile grande, y lo malo, regular y bueno, igual á lo muy bueno.

«Ya que se ha tocado este punto de repeticiones diré, francamente, que las de óperas sobresalientes, como espero sean todas las de nuestro teatro italiano, y tanto más en adelante en que habrá abundancia de excelentes voces, debe apetecerse como efecto del buen gusto, pues en la vez primera que se representa una gran ópera de esta clase, la imaginación más bien queda enajenada que satisfecha, y es en la repetición cuando se toma todo el gusto, se estudian mejor los encantos y se saborea verdaderamente el alma: jamás se llena el espectador con oir una ocasión las piezas bien desempeñadas, aun cuando no sean filarmónicas.

«Apenas habrá teatro de grande ópera en que no se repitan muchas veces las funciones. *La Lámpara Maravillosa*, en París, se repitió tantas, que baste decir que los ejemplares que se expendian al público á mediados del año de 1822, eran ya de tercera edición, siendo así que en cada impresión se tiraban muchos y que la ópera es de las más modernas: sin embargo, aquel gran teatro siempre estaba lleno de gente en una ciudad en que hay como quince espectáculos grandes *de representado*.

«Mas como la repetición continua será siempre fastidiosa, y por otra parte, todos somos amigos de la novedad, yo aconsejaría á los empresarios, que las grandes óperas no se repitiesen continuadamente más de una vez, tan luego como haya caudal suficiente de piezas ensayadas, y qne las demás repeticiones fuesen después de haberse dado otras funciones de óperas diferentes, también con su única repetición cada una. Así entiendo que se llenan todos los objetos.

«En cuanto al idioma en que han de darse las grandes óperas italianas, sobre que habló otro articulista, yo suplicaría encarecidamente á los empresarios, á nombre del buen gusto, que jamás variasen el original de la composición: una ópera traducida del italiano al castellano ó á cualquier otro idioma, queda enteramente desgarrada en la letra, y por consiguiente en la música á que había acomodado el autor los períodos, acentos y sonidos italianos, con las medidas y ajustes del arte. Y ya redondeada así la letra con la música ¿qué oido

delicado podrá pasar por ese trastorno y descomposición?

«Yo me atrevo á llamar la consideración del público sobre este punto con algunas versiones que he leido de ciertas arias en la célebre ópera *Il Tancredi*, de que se puede inferir si se lograría formar concepto, ni aproximado siquiera, de la composición ni en la música, ni en la letra, ni en su sentido, cuando la traducción se hace para cantarse. ¿Qué conexión se advierte en la de *te adoraré eternamente* con la preciosa y significativa frase *nei tuoi bei rai mi pascerò?* ¿Es siquiera literal *te veré* por *ti revedrò?* Y aun cuando haya alguna expresión cuya versión salga casualmente ajustada como la de *yo te saludo* por *io te saluto*, ¿podrá darse á ese *yo* el acento sonoro del *io* italiano con el que parece se canta aun cuando se usa en la conversación?

«No desacreditemos nuestra delicadeza, gusto y finura en un arte á que tenemos una pasión tan decidida que puede llamarse innata en los mexicanos. Si el reclamo del articulista para traducir las expresadas óperas lo hubiese hecho un inglés, alemán ú otro semejante, no era extraño por la extremada diferencia entre la aspereza del idioma de esos extrangeros y suavidad del italiano; pero por un americano cuyo idioma tiene tanta analogía con éste, es bastante raro.

«Un medio podía adoptarse para no incidir en las dificultades apuntadas y dar gusto á los que no quieran justamente perder ni una palabra de la letra, y es el que se usa en los teatros de ópera italiana en Europa: tradúzcanse literalmente al castellano las óperas italianas que se den y véndanse al público con los dos textos á la vista. Con esta providencia, sobre conservarse ileso el original para el canto y gustarse por consiguiente de la dulzura é integridad de letra y música conforme la compuso el autor, se va adquiriendo insensiblemente la inteligencia de un idioma extrangero que siempre es útil, mayormente cuando en él debemos tener las mejores composiciones de canto y cuando mucho tiempo antes nos hemos familiarizado con varias, cantándolas en nuestros estrados sin traducirlas, y oyendo algunas en nuestro Teatro Principal desempeñadas igualmente para llenar intermedios.»

El artista español no se mostró dispuesto á acceder á la exigencia de que las óperas fuesen cantadas en castellano, y hé aquí como en el *Aguila Mexicana*, periódico sumamente desafecto á los españoles, se insistió en la exigencia: «Anoche, viernes 13 de Julio, se ejecutó por primera vez en el teatro Provisional la ópera italiana *El Abufar*, que ciertamente llenó la espectación del numeroso y lucido concurso que asistió á ella. Los aplausos fueron vivos y sinceros; el Sr. García, su esposa é hijo, manifestaron su grande y extraordinaria habilidad y conocimientos en el arte, no quedándose atrás el Sr. Waldek y la Sra. Santa Marta. Sin embargo, somos de opinión que si no se trata de ejecutar las óperas en el idioma del país, aun cuando desmerezcan un poco en su mérito musical, no es fácil que se sostenga la Empresa, porque el número de personas inteligentes en el italiano, ó que se contenten sólo con el gusto del canto y de la música, sin entender de lo que se trata, no puede ser en México tan considerable como en París y Londres, ni bastar por consiguiente para cubrir los costos que demandan esta clase de representaciones. Si el Sr. García y su familia fuesen italianos, habría mayor dificultad; pero tratándose de que canten en el idioma de su patria, no nos parece que dejarán da prestarse á ello si los señores empresarios toman empeño.»

«No era tan llano como se lo parecía á los editores del *Aguila* y de otros papeles, poder cantar las óperas traducidas al castellano: hacía muchos años que García faltaba de España y habíase olvidado mucho de su idioma nativo, que pronunciaba defectuosamento, con acento ya italiano, ya francés, ya inglés; sucedíale otro tanto á su esposa Joáquina Briones, y en cuanto á sus hijos Manuel y Paulina, el primero había sido llevado á la edad de tres años á París y la segunda tuvo por cuna la gran capital: ambos poseían el francés y el inglés, y por razón natural el ita-

liano, como no conocían el español. Waldek, la Pellegrini y los demás artistas que acompañaban al gran tenor, no conocían ni poco ni mucho el castellano. Sin embargo, la empresa hizo que se contratasen Andrés del Castillo y Palomino, y con ellos y la Santa Marta ofreció García algunas obras en español, como *El poeta calculista*, y otras de las que él mismo compuso allá en sus primeros años en el idioma nativo, pero ninguna de las de legítima escuela italiana si bien en algunas funciones con carácter más bien de concierto que de función de ópera, cantó con los dichos Castillo, Palomino y la Santa Marta algunos dúos, tercetos y aun actos sueltos del *Barbero* el *Otelo* y la *Urraca*.

«El vulgo no se dió por satisfecho con estas concesiones, y poco á poco fué dejando de concurrir al Teatro Provisional, sin que García, que por ser ya suficientemente rico no se dolió del fracaso pecuniario, se decidiese á ceder á la exigencia: á mediados de Agosto, la Gran Opera Italiana había hecho *fiasco* y quedando en ruina D. Luis Castrejón, y mal visto García, de quien se habló mucho, y pésimo como de un *gachupín* orgulloso con su dinero y con su fama, digno del odio con que eran vistos todos sus compatriotas, contra los cuales en ese mismo mes de Agosto la Legislatura del Estado de México, pronunció de una manera decidida y resuelta la expulsión, que el Congreso General había de decretar á fines de aquel año, fundándose en el hecho innegable de una conspiración descubierta, con más ó menos aparentes ramificaciones en Puebla y Oaxaca, y complicidades y ligas con los escoceses sospechosos de estar en tratos para restablecer la monarquía española.

«No quiere decir esto que el gran artista no hubiese encontrado en México público más ó menos escaso, pero bastante entendido para apreciarle y aplaudirle. La alta sociedad mexicana fué entusiasta y devota de su talento. En 19 de Septiembre los propietarios de la Lonja dieron un gran baile y concierto con el concurso de García, su esposa, Castillo, la Santa Marta y el profesor D. Manuel Elízaga, todos ellos fueron regiamente obsequiados por los socios de aquel antiguo círculo de comercio y de recreo.

«Manuel García hubiérase puesto desde luego en camino para fuera de la República, á no habérsele enfermado gravemente su esposa y vístose forzado á guardar su restablecimiento ó cuando menos su alivio. Además manteníanle en América el deseo de no apartarse mucho de su hija María Felicia, *la más célebre cantatriz italiana del siglo* XIX como se la llama en el Diccionario de Pierre Larousse. Esta artista insigne sobre toda ponderación, nacida en 1808 presentada por su padre y maestro en *King's Theatre* de Londres en 1824 con el *Romeo y Julieta* de Zingarelli y por el traída á los Estados Unidos como la joya de su compañía, casó en Nueva York con un comerciante francés apellidado M. Malibrán, que pasaba por ser inmensamente rico. María Felicia más conocida por la Malibrán que contaba en 25 de Marzo de 1826, fecha de su matrimonio, diez y siete años, casó con Malibrán contra su propia voluntad y solo por obedecer á García. Pocas semanas después de su enlace el banquero se presentó en quiebra y María Felicia hizo á su padre tan severos cargos por haberla hecho víctima de su ambición, que hija y padre se disgustaron y éste vínose á México, dejando en Nueva York á María, que no sólo se negó á seguirle, sino que, con resolución varonil, tomó por su cuenta la empresa lírica y la regentó con grande acierto é inteligencia, no sólo para mantenerse, y mantener á sus artistas, sino tambien para pagar muchas de las deudas de aquel cuyo apellido había de hacer eternamente célebre en los fastos del arte.

«María Felicia García de Malibrán, después de algunos meses de esa brega, partió en 1827 de Nueva York para Francia, y por consiguiente, nunca estuvo en México, como algunas personas creen y yo á mi vez he dicho en alguna ocasión equivocadamente y por fiarme de inexactos informes. De las hijas de Manuel García sólo le acompañó en su estancia entre nosotros Paulina, de edad entonces de siete años, casada más tarde con el distinguido literato francés Luis Viardot, y sucesora en la escena lírica de los triunfos de su hermana

María. Esta, á su regreso de América á París, sentó sus reales en aquel Gran Teatro, presentándose con *Semiramis*, y compartiendo con la eminentísima Enriqueta Sontag, el cetro del arte y el imperio de la música. En Marzo de 1835 se divorció de su primer marido y un año después casó con el famoso Carlos Beriot, yendo á morir pocos meses más tarde, en Manchester, cuando apenas acababa de cumplir veintiocho años. Su fallecimiento causó un duelo universal.

«Manuel García, hijo, sí estuvo, según he dicho, en México, y cantó en nuestro Teatro Provisional. Su voz fué de escasa importancia y no pasó de un segundo bajo; sólo la obediencia filial le pudo obligar á presentarse en la escena, que dejó tan pronto como no consideró necesario su concurso: su justa celebridad la gozó no como cantante, sino como profesor, y como autor de muchas obras de enseñanza, inspiradas en el método de su padre, entre ellas su *Memoria sobre la voz humana*, presentada á la Académia de Ciencias de París, su *Escuela de García ó tratado completo del arte del canto* y sus *Observaciones fisiológicas sobre la voz humana*, por él mismo elegantemente escritas en francés y en inglés

«En el último tercio de 1827, los teatros en México habían caído en la más absoluta postración: la mayoría de las familias que sostenían ese género de espectáculos se abstenían de concurrir á ellos, preocupadas con el mal giro que iba tomando la mala voluntad contra los españoles, con los cuales estaban ligadas, pues como con exactitud dice Zavala, el mal que se hiciese pesar sobre cada español de México, hería á la vez á cinco ó seis mexicanos con él identificados.

«Ante la perspectiva de los peligros y de la expulsión, los actores y artistas de la maltratada nacionalidad habían perdido el entusiasmo para el trabajo, y con ese pretexto los empresarios, que veían vacías las principales localidades de sus coliseos, dejaban de satisfacerles los sueldos y faltaban escandalosamente á las obligaciones de sus contratos, seguros de que, dada la pasión popular, los quejosos no hallarían justicia ante los tribunales del país.

«*El Sol* de mediados de Octubre, decía: «Sabemos con desesperación que la Empresa ha faltado á la Santa Marta, anulándole de su propia autoridad una escritura pública, en que está contratada para el servicio de ambos teatros; que ha anulado, igualmente, la de Andrés Prieto como Director y Actor, y faltándole al pago de algunas semanas devengadas, por el injusto y frívolo pretexto de no haber presentado dos ó tres comedias nuevas que tenía ensayadas y que no pudo verificar por la separación de Salgado, la Santa Marta y otro actor cuyo nombre no tenemos presente, á cuyo defecto la Empresa debió subvenir, pues que Prieto no puede representar solo, ni la Empresa obligarle á semejante imposible.

«La Santa Marta y Prieto llamaron á la Empresa á conciliación; pero esta no quiso asistir, provocándolos de este modo á juicio contencioso, tal vez segura de su triunfo por el fastidio en que necesariamente habían de caer los agraviados al verse envueltos en un pleito ruineso, cuyos trámites y diligencias arredrarían al hombre más tenaz. En este estado las cosas, mediaron varias personas imparciales, abocándose con Don Luis Castrejón y D. Juan Francisco Azcárate, su apoderado, y consiguiron se firmasen las tres siguientes proposiciones:

«Se le darán á la Sra. Santa Marta «cuarenta pesos cada noche, que se«rán dos veces de obligación para el «empresario, y si cantare tres ó más «por disposición del mismo, lo verifi«cará aumentándole los mismos cua«renta pesos: tendrá un beneficio por «la noche con la obligación de repe«tirlo á beneficio de la Empresa ín«tegro y quedan concluídas todas «las diferencias pendientes. A Prieto «al respecto de cinco mil pesos, con «seis tardes de dos cruces ó domin«gos, á medias con la Empresa, ó al «respecto de seis mil pesos sin tardes «con una noche de beneficio, ó mitad «de líquido de entrada eventual ó «cuarta parte de abono en cada día que represente, y sin beneficio.

«Pero á lo mejor la Empresa se negó á cumplir lo convenido y firmado, y quiso que Prieto pasase por

ciento treinta pesos semanarios y un beneficio, por representar y dirigir trece funciones al mes, con obligación de dar dos de ellas nuevas, y á la Santa Marta á cuarenta pesos á la semana por no quererse que cante sino sólo una vez en ella.

«Esto pasa entre la Empresa y Prieto; se le debe y no se le satisface so pretextos insuficientes; se sobresee por parte de Prieto, en cuanto á la deuda, á virtud de nuevo contrato celebrado por apoderados mediadores, y se falta á lo pactado sin más que *el no quiero ya si no esto otro*. El agraviado conoce la intriga, está convencido de que una conspiración ratera le obstruye los medios de servir al público; éste calla porque está cansado de gritar para obtener lo que desea, y entretanto el público se aburre noche por noche, perdiendo en ello indefectiblemente la Empresa misma, por dejarse arrastrar de los enemigos irreconciliables del mérito y de la superioridad, siéndonos harto sensible que el Ayuntamiento hasta ahora no haya dicho á la Empresa: *cumple lo que has pactado*.»

«La Empresa contestó que el fracaso de la Opera Italiana no había sido obra suya sino de las circunstancias y de los mismos actores. Que Prieto trabajaba con desgano y sin poner nada nuevo, y que su separación de la Compañía la hizo sobresaltado por el odio que se había acarreado de los demás actores por el mal trato que les daba, y por no habérsele pagado una semana. Queriendo conciliarlo todo—sigue diciendo la Empresa — se consiguió que Garay se encargase de la dirección, volvió Palomera, se ajustó al Sr. Fernández y á la Sra. Artout; se entró en capitulación con Prieto, ofreciéndosele ciento treinta pesos semanarios, sin embargo de las escaceses del teatro, presentándosele el ejemplo de los demás actores, que generosa y voluntariamente habían hecho una rebaja de sus sueldos; si este señor no se conviene, ¿es culpa de la Empresa?»

«Para mejor justificarse, la Empresa ocurrió á censurar al artista que hasta allí la había sostenido, y por ser muy característica de la época, reproduzco la crítica, que dice así:

«Queremos solamente hablar del señor Garay y poner á éste y al señor Prieto en su justo lugar. El Sr. Prieto delicado y exacto en los viejos de Moratín, Molière y Goroztiza, no puede compararse con Garay, noble y sublime en los brillantes rasgos de Alfieri, Racine, Durval y Shakespeare, y fino y galán en los diálogos de Lope de Vega, Moreto y Calderón, que ha sabido transportarnos á los campos del Morven y patria de Fingal, y que ha podido aterrarnos y enternecernos con los cuadros borrascosos de las pasiones y presentarnos y hecho admirar las virtudes de Régulo, Bruto, Tito y Graco, y detestar y aborrecer los crímenes de Sila, los Filipos y los Tiberios; él ha sabido recrearnos con la galantería del siglo de Carlos V y ha hecho saltar nuestras lágrimas con los melancólicos sentimientos de Kotzebué, y darnos por fin, el ridículo de la hipocresía y de los vicios y preocupaciones pintadas por Molière y Martinez de la Rosa.

«Nadie negará que el Sr. Prieto, confesando ante el acierto original y único quizá, con que desempeña los papeles de bata y peluca, en lo que ciertamente es inimitable, al grado de habernos hecho conocer obras que jamás nos interesaron en la escena antes de su venida, se ha chasqueado cuando ha salido de su línea y ha querido hacerse general. Díganlo si no el *Sancho Ortiz*, el *Orestes*, la *Ciega*, la *Novia impaciente*, y otras en que no ha podido convenirse la imaginación con su físico, su voz y sus maneras, cuando al contrario el Sr. Garay, si no ha desempeñado tan perfectamente el *Anciano y los jóvenes*, á lo menos se puede asegurar que el público ha quedado complacido.

«Aun diremos más: en algunas le saca algunas ventajas, merced á ciertas circunstancias personales, como en el *Opresor de su familia*, en la que los dos primeros actos, siendo del carácter del Sr Prieto, no se despegan del de el Sr. Garay; pero los dos últimos en que el protagonista desenvuelve toda la sensibilidad reconcentrada y oculta en su corazón, son entera y exclusivamente del resorte del último. Decimos lo mismo de la *Misantropía* y otras.

«Ultimamente, confesemos que este señor, aunque nos ha dejado asombrados en el *Darlemón*, del *Abate L' Epée*, en el *Don Diego* del *Sí de las niñas* y en el *Pedro Laínez* del *Cid*, también es de creer que si siempre estuviéramos viendo representar viejos y más viejos, se podría decir á los que suspiran por Don Andrés Prieto, aquello de Gorostiza que él dice tan bonitamente en el *Amigo íntimo*, de que si á un hombre le dieran huevos moles al almorzar, huevos moles al comer, huevos moles al cenar y huevos moles á todas horas, daría los huevos moles á todos los diablos.

«Por conclusión, y dejando aparte el mérito de ambos en su respectivo lugar, ¿quién es más preferible, el Sr. Prieto que se retira y sacrifica á una desmedida ambición el gusto mexicano, ó el Sr. Garay que con la mayor generosidad, sin ajuste, sin sueldo y con grave riesgo de su salud, redacta un drama liberal para celebrar el aniversario del 16, que lo ensaya, lo ejecuta, y que sigue aún bajo el mismo orden reorganizando, dirigiendo y trabajando?

«Prescindimos de la dureza, orgullo y despótica altivez con que el Sr. Prieto trata á sus compañeros y aun al dueño de la negociación: pero el Sr. Prieto, muy apreciable en la sociedad y en la escena, es intratable en cuanto finge de protagonista y se acuerda que es uno de los *hijos de Edipo, el gran Maestre de los Templarios* ó el *Emperador César Augusto*, porque se reviste de más tono que un sultán en medio de sus mujeres, eunucos y esclavos. Dígalo Martínez que estuvo muy cerca de embutirle en la cabeza un candelero en el acto de la representación de la Comedia *El Distraido*.»

«Demos aquí término á este capítulo, que, reflejo exacto y fiel de la historia de esa época como ella es triste, desconsolador y amargo. Meditando sobre los sucesos de esos dolorosísimos días, es como mejor pueden apreciarse el progreso y bienestar de los presentes, y la lucha cruel que México hubo de sostener con la adversidad para llegar á la altura de civilización que hoy alcanza».

1827 - 1828

«En la defensa de sus actos y en sus ataques á Andrés Prieto, el articulista nos da los siguientes pormenores de los gastos y productos del Teatro en aquel último tercio de 1827: «El abono mensual está reducido en la actualidad á cuatro mil doscientos pesos: los sueldos de la Compañía importan al mes nueve mil pesos y ciento cincuenta el arrendamiento de casas. Repartidos en treinta días al mes, corresponden á cada uno trescientos veinticinco pesos, á cuya suma hay que agregar cuarenta y cinco ó cincuenta de papeleta. Las entradas eventuales no dan para cubrir esos gastos, y noches hay en que la Empresa ha perdido doscientos diez pesos cuatro reales.»

«Como el que más—decía el articulista en otro párrafo—lamentamos la pérdida de la ópera, ramo precioso que embelesa y encanta, deplorando permanezca en México una habilidad tan sobresaliente como la del señor D. Manuel García, y que no solo estemos privados de sus dulces y melodiosos trabajos, sino lo que es más, que paladeados con las grandes óperas, carezcamos de las que antes de su venida proporcionaban muy buenos ratos al público: sería de desear que á costa de alguna alteración en el precio de los abonos se combinase el agregado de una ópera semanaria, pero trabajada y dirigida por el citado célebre actor, lo que contribuiría mucho para sacar el teatro de la soledad y abatimiento en que lo vemos noche por noche; pero por supuesto que habían de ejecutarse en el Teatro Principal, pues pensar en el de la calle de las Moras es un disparate, porque á todos incomoda la distancia.»

«Las razones alegadas por el empresario á nadie parecieron buenas, y *El Sol*, de 15 de Octubre las combatió así: «Siempre será de lamentarse la separación del inimitable Prieto y de la contralto Santa Marta. ¿Quien después de haber visto á Prieto en el *Sí de las Niñas*, el *Oculista por amor* y los *Hijos de Edipo*, ha de soportar con paciencia el *Guillermo Tell*, el *Aviso á los solteros* y el *Avaro*, desempeñados por individuos de tan inferior mérito y reputación? El pú-

blico que conoce que ni la salida de Garay, ni la vuelta de Fernández, ni la adquisición de Palomera pueden compensar la ausencia de este profesor, por las enfermedades del uno, la desaplicación del otro, y la falta de juicio y órgano del tercero y mucho menos llenar el hueco de la Santa Marta con la Gutiérrez y la Amada Plata, espera del empresario remedie estos males.»

«El semanario *El Amigo del Pueblo*, decía á su turno: «Visiblemente vamos retrocediendo en lo que el teatro adelantó anteriormente. Mientras la verdadera escuela de las costumbres pueda ser objeto de especulación y codicia, mientras se ponga precio al talento y á los esfuerzos del genio, debemos desesperar de que los trabajos escénicos sean dignos de la gran México.

«El Sr. Prieto, sublime cuando calza el coturno é inimitable cuando ridiculiza los caprichos y la fatuidad de la última edad del hombre, se entrega también al abandono, acaso por disgustos con la Empresa. La ausencia de las tablas del Sr. Garay ha debido contribuir á esta desidia, por la falta de competencia de que tan vivamente se afectan los hombres de talento. El Sr. Garay en la ejecución del terrible *Oscar*, es tan superior como Talma en el *Régulo*, y el Sr. Prieto en el *Si de las Niñas*, en el *Anciano y los jóvenes*, no puede tener competidor acaso en el mundo. El público se complacería de que estos dos sobresalientes actores le dedicasen sus servicios nuevamente, y vería sin duda con agrado que la joven Guadalupe Munguía, la discípula más adelantada del Sr. Prieto, restituida á México adquiriese los conocimientos que nadie le puede dar en Puebla, donde brillará como hermosa, pero no como Rita Luna.

«La Sra. Manuela Gamborino, trágica fama de la escena y con las mejores disposiciones para desempeñar el papel de primera dama, no se esfuerza hoy día más allá de lo preciso para cumplir. El Sr. Salgado es sin duda merecedor de la satisfacción del público y de nuestros elogios, por su constante aplicación. Hemos notado que se inclina á las chanzas de la comedia más bien que á las fuertes concepciones de la tragedia, y se ha extraviado en el camino de la gloria que se le prepara. Así que se le ve declamar vivamente cuando el asunto no pide más que la ironía del desprecio y modulaciones suaves: lo invitamos á que haga el estudio de las pasiones vehementes, y á que arrebate al Sr. Prieto el sangriento puñal de Otelo.

«La Sra. Agustina Montenegro se acerca á una edad en que no se puede avanzar mucho en esta clase de estudios; sin embargo, agrada por su decoro en las tablas y porque al menos no retrocede. La sola presencia del Sr. Arias en la escena, es un insulto al público; aunque parezca exagerado este concepto, no lo omitimos, pues que ya no da esperanza de enmienda: el público se enfada de encontrar á Sileno en los júbilos de la gran Toledo.

«El Sr. Pautret, compositor, según dicen, de los carteles en que se anuncian los grandes bailes, y nada más, nos obsequia, y esto si no ha enfermado á mademoiselle Rubio, con ciertos bailes tan repetidos, que los podemos bailar hasta en sueños. En el año de 1826 todas eran promesas y hoy que se ha conocido la gran paciencia del público mexicano, ningun empeño se tiene en agradarle. La Sra. Pautret sorprende siempre con su asombrosa agilidad, y no es en esta parte menos digna de elogio la niña Gamborino. El Sr. Aguila es un Hércules volando por los aires. Aunque la señora Cordero y Rodríguez no han entrado en la moda de los palmoteos, merecen ciertamente aplausos. Los demás que componen la festiva familia bailarina, hacen bien el acompañamiento.

«No tenemos grande ópera por ahora, y es ciertamente muy sensible que nos veamos privados largo tiempo de escuchar al *Ruiseñor de Andalucía*.»

«Inútiles fueron las tentativas hechas para convencer á Manuel García á trabajar á los precios ínfimos que podían pagar el empresario y el público de *medio pelo* que al teatro asistía, más que por gozar é instruirse, por divertirse, *cocoreando* á los actores en general, y especialmente á los españoles, con los cuales mas

de una vez pasaba de las burlas groseras al insulto cobarde. El famosísimo tenor ni quiso ni tenía necesidad de exponerse á esas vejaciones, y su digno orgullo le valió más y más la antipatía del vulgo, pero sólo del vulgo; las principales familias solicitaban sus visitas, y las correspondían inmediatamente, ganosas de su conversación amena y de un consejo para los individuos de ellas que al estudio del canto dedicaban sus ocios, consejos que García no negaba, si bien en México no se dedicó á la enseñanza. Para corresponder de alguna manera á esas atenciones y satisfacer el ansía que de oirle se tenía, el gran artista dispuso dar unos conciertos en salón que no fuese teatro, y no á menos precio del que estaba acostumbrado á hacerse pagar en Europa y en los Estados Unidos, y en 20 de Noviembre circuló el siguiente aviso:

«Los profesores de música, Manuel García, su esposa, Andrés del Castillo y Santa Marta, unidos en sociedad han determinado, con el correspondiente permiso, servir al público que carece y solicita oir las bellas producciones músicas de los más célebres autores, cantando las piezas más escogidas, para lo cual ha solicitado y conseguido el gran Salón de la Lonja, donde se darán espectáculos escénico-filarmónicos, desempeñados por los cuatro profesores arriba mencionados y una brillante orquesta, verificándose el primero el jueves próximo 22 del corriente.—Dichos espectáculos se compondrán de arias, duos, tercetos y cuartetos en los idiomas italiano y castellano.—La sociedad ofrece no perdonar medio que esté á su alcance para la mayor comodidad de los espectadores que se dignen honrarlos, así como para el decoro y brillantez de los espectáculos.—Los billetes se expenderán desde el miércoles á las diez del día hasta las seis de la tarde en el almacén del Sr. Ackerman, frente de la Profesa, y en la misma Lonja, siendo el precio de cada boletín á dos pesos, dando principio la función á las siete y media de la noche.»

«Apenas anunciada esa serie de conciertos, estallaron de modo irreprimible los odios civiles, sirviéndoles de base y pretexto el aun no resuelto punto de la expulsión de españoles La abortada conspiración del Padre Arenas y otra que se dijo iniciada en Jamiltepec de Oaxaca por dos frailes, dieron pábulo á las voces de que todo debía temerse de los españoles, y á la creencia de que todo era lícito para exterminarlos y salvar á la patria. El Alcalde de Petatlán y Teniente de Milicias Gallardo; el Gral. Montes de Oca, Comandante de Acapulco; Vázquez en Michoacan, y otros más insignificantes, pero no menos terribles cabecillas en Izúcar, Chietla y Chalchicomula, habíanse alzado en armas persiguiendo *gachupines* y pidiendo su expulsión tan de acuerdo con el Gobierno General, que el Ministro de la Guerra, Gómez Pedraza, al dar cuenta al Senado de esos desórdenes, pretendió persuadirle «que ésta era la uniforme voz de la nación» á lo cual un senador contestó «que si así lo creía el Gobierno presentase la iniciativa correspondiente, pues el Senado no estaba dispuesto á que sobre él recayese la odiosidad».

«A la Legislatura del Estado de México, que fué la primera en decretar la expulsión, sin más excepciones que las de imposibilidad física ó moral, siguió la de Puebla que dictó igual decreto el 12 de Diciembre. Desde el 26 de Noviembre, el Senador Alpuche había presentado á la Cámara un proyecto de igual naturaleza, que no fué admitido, corriendo mejor fortuna el que inició ante la de Diputados, facultando al Gobierno para confinar á determinados sujetos, cuyos nombres hizo públicos un papel que se imprimió con el título de «Ejecución de justicia en coyotes despojados.»

«Admitida esa iniciativa, por sus pasos naturales se trajo al tapete la de la expulsión franca, y resuelta, pedida por los pronunciados de Ajusco y Toluca, á quienes, se dice, ofrecieron Zavala y el Gral. Guerrero que sus deseos serían cumplidos. «La discusión en las cámaras fué muy acalorada: los escoceses y los imparciales, dice Zavala, sostenían, fundados en principios de justicia, de conveniencia y de razón, que el Congreso General no tenía facultad para dar una ley en que se imponía

una pena tan grave á una considerable porción de ciudadanos, como eran los españoles avecindados en el país despues de muchos años, con hijos, esposas, familias numerosas y bienes adquiridos legalmente.

«Los españoles habían venido al país á establecerse cuando era parte de la monarquía española; habían adquirido, ó mejor dicho, conservado sus derechos civiles y políticos, y con el Plan de Iguala se había estipulado que permanecieran como los demás mexicanos. Entraron en la nueva sociedad formada en 1821. Contribuyeron, como los hijos del país, á la Independencia, unos activamente con sus caudales, otros con sus servicios como militares; continuaron en los destinos de mayor confianza, y no se había advertido que faltasen á sus deberes, pues si unos cuantos, traidores á sus juramentos, habían proclamado la ruina de las instituciones ó conspirado para el restablecimiento del sistema colonial, en lo general no se notaba el mismo espíritu.

«Los yorquinos, hablando á las pasiones y á la imaginación, exponían que los españoles no habían cesado de conspirar contra la independencia nacional desde que, pasado el primer momento de sorpresa, habían vuelto á sus antiguas esperanzas. Recordaban los sucesos de Juchi y Toluca, cuando las tropas expedicionarias intentaron en Abril de 1822 restablecer la dependencia, pintaban con los colores más fuertes las escenas sangrientas de la pasada revolución; invocaban los manes de las víctimas ilustres sacrificadas por las manos de los españoles, quienes en el seno de la nación que habían despedazado disfrutaban tranquilos de las riquezas que habían usurpado en las guerras civiles: *Yo no voy á la ciudad*, decía uno de los exaltados, *por no ver á los asesinos de mis padres:* las familias arruinadas, las viudas y huérfanos que pedían venganza, y la justicia nacional hollada, á la que se debía una reparación correspondiente á la magnitud de los males. Muchos oradores se remontaban hasta Hernán Cortés y se constituían defensores de Cuauhtemotzín y Moctezuma. Pero el *proyecto* horrendo de la última conspiración, ese atentado que era imposible, según se decía, que no fuese el resultado de combinaciones profundas y de una complicidad general, era suficiente causa para que el Congreso, acordándose de que *la salud del pueblo es la suprema ley*, decretase la general expulsión de los españoles.

«La exaltación era extraordinaria, y el Presidente Victoria nada hacía para contenerla; el Gral. Guerrero influía para que se diese la ley de expulsión y Pedraza hacía otro tanto aunque con menos franqueza.

«Sostenían la expulsión en la Cámera de Diputados: D. José María Tornel, D. Juan Tames, D. Ramón Pacheco, D. José Manuel Herrera, Don Anastasio Cerecero, Don Isidro Rafael Gondra y otros. En el Senado: D. José Sixto Verduzco, Don Juan Nepomuceno Acosta, D. Juan N. Rosáins y D. Demetrio del Castillo.

«Contra la expulsión se pronunciaron con calor y energía en la Cámara de representantes: D. Andrés y D. Matías Quintana, Don Manuel Crescencio Rejón, D. Cayetano Portugal, D. Fernándo del Valle, Don José Ignacio Espinosa y D. Juan de Dios Cañedo. En la de Senadores: Don Francisco Molinos del Campo, D. Ignacio Paz, D. Francisco Tarrazo y otros.

«Era un esfuerzo de filosofía y civismo hacer frente á la multitud y contrarrestar una opinión pública ficticia expresada con amenazas y furor.

«El Congreso General, movido por los agitadores, dió el primer decreto de expulsión de los españoles, el 20 de Diciembre. Las hijas, las esposas, las familias de los expulsos corrían de uno á otro punto implorando la clemencia de los legisladores. Hicieron exposiciones enérgicas, pidieron al Presidente Victoria apoyo en su infortunio; pero no encontraban quien escuchase sus reclamos, y apenas puede creerse cómo el corazón de los mexicanos, tan noble, tan generoso, tan compasivo, resistía al espectáculo que presentaban esas familias desoladas, que reclamaban un derecho como se pide una gracia, que exponían sus desgracias y no inspiraban compasión, que manifestaban sus pequeños hijos, la miseria y abandono

en que iban á quedar, ó la obligación de seguir la suerte de un padre desventurado, en países desconocidos, y no hacían revocar una resolución tan bárbara. ¡Tanto el espíritu de facciones desvirtúa el verdadero carácter del hombre y sustituye á la razón los efectos de la pasión!»

«La ley de expulsión se publicó el 22 del mismo Diciembre, fecha en la cual el Teniente Coronel Don José Manuel Montaño, publicó á su vez un Plan en Otumba, pidiendo la extinción de las sociedades masónicas, el cambio de ministerio, el pasaporte para el Ministro Poinsset y el cumplimiento de la Constitución. Gomez Pedraza desplegó la mayor actividad para reprimir aquel movimiento, al que se adhirió el Gral. Don Nicolás Bravo, Vicepresidente entonces de la República y enemigo abierto y franco de los yorquinos. El 7 de Enero de 1828 el Gral. D. Vicente Guerrero jefe de las tropas del Gobierno, ocupó á Tulancingo, cuartel general de los rebeldes, y Don Nicolás Bravo, amigo insigne y grandiosa hechura del gigantesco D. José María Morelos, fué traido preso á México y vilmente insultado por los patrioteros de los cafés y del Congreso.

«En la tarde del día en que se tuvo noticia de la prisión de Bravo—dice Bastamante—la *Gran Sociedad*, lugar de cita de nuestros holgazanes y viciosos, á semejanza de *la Fontana*, de Madrid, fué el teatro donde comenzaron á desarrollar estos perdidos sus pasiones. Más de quinientos se presentaron allí blasfemando de Bravo, llamándole traidor y gritando anatemas contra él y los españoles, con voces y palabras descompasadas y una alegría frívola, efecto del calor del vino: hé aquí la primera parte de la horrorosa escena representada en aquella *botillería*.

«Al son de una ronca corneta y desentonado tambor, como á las seis de la tarde se reunió una comparsa de *léperos*, capitaneada por el Senador Alpuche: uniéronsele el Diputado Cerecero, un cocinero italiano y porción de frailes, y pusiéronse en marcha cogidos de los brazos. En la calle del Espíritu Santo, unos franceses de la calaña del cocinero, les dieron una bandera nacional; tomáronla dos individuos de á caballo por los extremos, y uno, con una espada cortó la faja verde que simboliza *la unión*, y la hizo pedazos, que aquella multitud se disputó á golpes y á gritos, como si fueran de una reliquia ó talismán. La comitiva siguió su marcha, entró en San Francisco, donde yacía de cuerpo presente, el cadáver del Padre Fray José de las Piedras, sabio sacerdote español, y sobre él pasaron la mutilada bandera entre gritos é imprecaciones indecorosas. Marcharon despues á la Plaza Mayor, aumentados hasta el punto de no caber en ella, y allí pidieron al Presidente que cortase á Brave la cabeza y la colocase en su balcon. En el Coliseo ó Teatro principal, en la representación de ese día 8, se presentaron dos mequetrefes de éstos con hachas, y uno en medio leyendo en voz alta la lista de los oficiales presos juntamente con Bravo; á cada nombre que leían acompañaban un epíteto deshonroso, que era correspondido con grita y palmoteo.»

«D. Nicolás Bravo no desmintió en aquella ocasión el alto valor que puso en la obra de dar á México su independencia, y al ser por sus jueces preguntado con qué derecho se ponía á la cabeza de una revolución armada, respondió:

—«Con el que me daba la ley para «oponerme á un trastorno de la cons«titución y de las leyes; con el mismo «con que el Presidente Victoria, re«sistió á las intentonas de Iturbide, «que nos preparaba una esclavitud, y «con el que me daba la cualidad de «segundo Magistrado de la Repúbli«ca, para hablar y velar sobre la «observancia de las leyes y hacerlas «cumplir.»

«Como la derrota de Bravo significaba el triunfo difinitivo de los yorquinos sobre los escoceses, los vencedores con aquella confusión de ideas que caracteriza esa época tristísima de la historia de México, época de absurdas amalgamas, en la que es casi imposible deslindar campos políticos y clasificar opiniones, los vencedores, repito, celebraron en la iglesia de Santo Domingo en la mañana del 20 de Enero una función de gracias al Todopoderoso, y en ella predicó el Doctor D. Francisco Argándar,

orador que era de la cámara de la Gran Logia Yorquina. A la funcion de iglesia siguió un *ambigú*, servido en el *aula teológica*, y estando á la mesa, alguien dió la voz de *¡muera Bravo!* que D. Vicente Guerrero, que á la función había asistido con toda su oficialidad, contradijo enérgicamente y reprimió la insolencia de quien la profirió.

«Señalado el 23 para decidir en la Cámara de Diputados la suerte de Bravo se citó á éste para que, si lo tenía á bien, concurriese á presenciar su juicio; pero Bravo contestó que no lo haría *porque confiaba en la justicia de su causa y descansaba en la rectitud de sus intenciones*. Como era de esperarse, el Congreso declaró haber lugar á formación de causa, y el asunto pasó á la resolución de la Suprema Corte de Justicia. Mas como ésta temiese dictar sentencia contra el héroe, el Gobierno ocurrió á promover y obtener del Senado el destierro por seis años de los complices en la conspiracion de Montaño, y en 21 de Abril, el caudillo insurgente fué sacado de la Sala Capitular del Ayuntamiento de México, que le servía de prisión, y conducido al Puerto de San Blas, en donde se le embarcó para Guayaquil.

«La mejor censura de aquellos actos que daban el triunfo al Ministro de la Guerra Pedraza y al Ministre americano Poinsset, contra los cuales iba el plan de Montaño, la hizo la musa popular, fijando en las esquinas el siguiente pasquín:

«Por sostener á un ministro
y á un extrangero bribón,
que perezca la nación.»

«Sería ofender á mis lectores detenerme á demostrarles que durante esos meses ningún éxito ni brillo pudieron alcanzar los espectáculos públicos en la Capital. Las obras más aplaudidas por la plebe, á que el empresario procuraba halagar para ayudarse siquiera á cubrir los gastos, fueron, *Fray Lucas ó el Monjío deshecho: A un engaño otro mayor ó el burro afeitado; Encontrar tres imposibles: mujer firme, amigo fiel y criado agradecido; El fiscal de su delito, juez cuerdo y testiyo ciego; El perlático fingido; El Abate L'Epée* y otras por el estilo.

«Bien es verdad que todo perdia su interés para reconcentrarse en el que los partidos ponían en las elecciones de Presidente y Vicepresidente de la República que habían de tener lugar en el inmediato Setiembre, jugando en ellas D. Vicente Guerrero, candidato de los yorquinos y D. Manuel Gomez Pedraza protegido por Victoria que le dejaba usar y aun abusar de los elementos oficiales, y apoyado por los escoceses, que después del fracaso de Montaño decidiéronse por el Ministro á quien debieron su derrota, por considerar que entre uno y otro extremo debían decidirse por el *menos* malo. Verificadas las elecciones triunfó Gomez Pedraza por el voto de once legislaturas contra el de nueve que obtuvo Guerrero.

«Comprendieron los yorquinos la suerte que les aguardaba con aquella audaz maniobra de los elementos que habían creído aniquilar en Tulancingo, y resolvieron disputar con las armas la victoria, ó hacerla tan costosa que su enemigo llegase al poder debilitado y vacilante. Al efecto influyó con D. Antonio López de Santa-Anna, incansable agitador, el primero en alzarse por todo y contra todo, y á la vez partidario de Guerrero y no le fué difícil impulsarle á proclamar, como lo hizo en 16 de Septiembre, la nulidad de las elecciones en favor de Pedraza, la validez de las de Guerrero y la total expulsión de españoles como origen de los males públicos. Puesto fuera de la ley por el Congreso General y eficazmente combatido por el Gral. Mora y el Coronel Rincón, que impidieron que Jalapa y Veracruz secundasen el movimiento, Santa-Anna hubo de escapar al Estado de Oaxaca, en donde dió gran impulso y fuerza á su rebelión, que poco tardó en verse apoyada en diversas localidades y por distintos jefes, y en estallar en la misma Capital por obra de Don Lorenzo de Zavala, director del formidable motín de 30 de Noviembre de dicho año de 1828, conocido por *el motín ó revolución de la Acordada*.

«La pluma se resiste á entrar en detalles de aquella asonada que durante tres días afligió á la ciudad

con toda clase de crímenes y atrocidades, que terminó con la fuga de Pedraza y tuvo por epílogo el saqueo del edificio ó bazar, que con el nombre de *El Parián*, fué por más de un siglo el emporio del comercio de nueva España, y que aún en estado de decadencia, encerraba un valor en numerario y en efectos que se hace subir á la enorme suma de dos millones y medio de pesos. «Durante la tarde del 4 y toda la noche se robó sin intermisión alguna, dice Tornel, y se cometieron crímenes de mucho tamaño, incluyéndose en ellos asesinatos á sangre fría, para disputar valiosos ó miserables artículos que pasaban de las manos de unos ladrones á las de otros. La devastación del Parián se asemejaba á la que causa un voraz incendio; todas las puertas fueron desquiciadas y rotas: algunos techos ardieron y no quedó ileso ni un mostrador, ni una sola tienda. El empeño de azuzar al pueblo contra los españoles europeos, había producido sus efectos y como eran ellos los propietarios del mayor número de los *cajones* del Parián, fácil fué á los instigadores marcarlo como botín de la inmoral guerra de que era presa la infeliz ciudad.»

«La revolución había tenido por móvil y verdadero fin—continúa diciendo Tornel—evitar que el señor Pedraza llegase á poseer la Presidencia para que había sido nombrado; pero sea que los directores del motín no considerasen esta causa de suficiente prestigio para agitar la masa del pueblo, sea que la fermentación de los ánimos tienda siempre entre nosotros á señalar á los españoles como su blanco favorito, lo cierto es que la expulsión de esos hombres desgraciados estaba en todas las bocas.

«Como Gobernador del Distrito y para evitar mayores perjuicios á los españoles, discurrí—habla Don José María Tornel—expedirles resguardos, mientras que el Congreso resolvía definitivamente acerca de su suerte: estos documentos, repartidos de balde y profusamente, salvaron á los nativos de España, si no de la violencia, que estimé muy remota, si al menos de investigaciones que los hubieran atormentado mucho. Y no me limité á estas demostraciones; procuré seguridad á los que resolvieron abandonar la República; cuarenta españoles salieron de la Capital con todos sus bienes, en los días más angustiosos, bajo la escolta de unos cuantos gendarmes á las órdenes del Capitán Rito Velasco, que en esa vez libertó las vidas é intereses de esos infelices, con valor y serenidad.....»

«Puesto que hablaba en defensa suya y de sus actos como autoridad del Distrito, Tornel no pudo decir sino que todo había pasado del mejor modo posible. Sin embargo, es falso que sólo la ruina del saqueo hubieran tenido que lamentar los españoles europeos, según eran llamados los que en México residian.

«El famoso tenor D Manuel García, sabedor de que su hija la Malibrán habíase embarcado para París, convencido de que en México nada podría hacer, y deseoso de salir de aquella fragua de odios contra los españoles, despidióse de sus amigos de la Capital y después de solicitar y obtener una escolta, con su familia se puso en camino para Veracruz. Bueno estaba México para teatros, y para convencerse de ello basta leer *El Sol* de 1828, cuyos redactores, después de anunciar que, según sus corresponsales, la Malibrán estaba causando furor en el teatro Italiane de París, «en cambio, decían, nosotros nos vemos privados de los placeres que nos causaban García y Madamas Pellegrini y Santa Marta y Prieto; falta tanto más sensible cuanto que todos conocíamos los adelantos de la Salgado al lado de Prieto y de Amada Plata al de García; hoy se ajustan cincuenta y dos dias de cerrado el teatro por nuestras discordias civiles y contamos por única diversión los espectáculos de Mr. Perinor, que en la calle del Espíritu Santo núm. 3, casa de la Marquesa de Miravalle, exhibe su aparato solar *megascomicroscópico*, que nos permite ver la circulación de la sangre en los insectos, y una pulga de veinticinco ó treinta varas de superficie ..»

«A pesar de su escolta, el artista español no pudo hacer sano y salvo, como los españoles protegidos por Tornel, el trayecto entre nuestra

Capital y nuestro primer puerto. «Al regresar á Europa, dice su noticia biográfica publicada en el Diccionario de Orozco y Berra, Manuel García fué acometido en el camino de Veracruz por unos ladrones que le despojaron de todo el fruto de su trabajo, por lo cual se vió precisado así que llegó á París, á comenzar de nuevo á dar sus lecciones de canto.. »

«Mucho tiempo busqué en periódicos y papeles de esa época pormenores de ese asalto á García, ó informes siquiera del punto en que se perpetró No pude hallar nada en esas fuentes, pero consultando más tarde la *Relación de la Expédición Francesa del Almirante Baudin,* escrita por Blanchard y Dauzats en 1839, me encontré que al describir ese libro el camino que pasa al pié de las montañas de la Malinche y del Pinal, dice: «C'est dans ce défilé formé par les deux montagnes, que le célèbre ténor García, père de madame Malibrán, de glorieuse et douloureuse mémoire, fut dépouillé par une bande de voleurs, du fruif des économies qu'il avait faites; non content de lui dérober son argent, ils le forcèrent à leur chanter un de ses airs favoris; on ne se serait guère attendu à trouver des mélomanes parmi les voleurs des savannes de l'Amérique!»

«Tal fué la última y desgraciada aventura que Manuél García corrió en sus expediciones en la América».

García (Manuel)

Hijo del precedente, nacido en Madrid el 17 de Marzo de 1805. Hizo los primeros estudios musicales con diferentes maestros poco conocidos, mientras permaneció con su familia en Nápoles desde 1811 hasta 1816, y á fines de este año volvió á París con toda su familia. A la edad de quince años tomó con Fétis algunas lecciones de harmonía y empezó el estudio del canto bajo la dirección de su padre; pero todavía el hijo no había completado su educación en este ramo del arte, cuando á fines de 1825 toda la familia García fué contratada para ir á cantar la ópera italiana en Nueva-York, en la que el joven García había de desempeñar los papeles de segundo bajo. Después partió para la América del Sur, con sus padres y su hermana Paulina, y cantaron algún tiempo en el teatro de Méjico. Al regresar á París en 1829 el jóven García, cuya voz era bastante mala, se concretó á ayudar á su padre en la enseñanza del canto, en el curso que abrió en dicha capital y en el que se formaron escelentes discípulos, uno de los cuales fué Geraldy. García, hijo, adquirió, al lado de su padre, mucha esperiencia en la práctica de la enseñanza, y más tarde se dedicó aquél á serios y profundos estudios sobre fa conformación del órganu vocal, los límites de sus registros y el mecanismo del canto.

En 1840, García hijo presentó á la Academia de las ciencias del Instituto de Francia una *Memoria sobre la voz humana*, en la que consignó: 1.° Que la voz de falsete no empieza necesariamente donde acaba la de pecho, y que el cantor puede bajar en puntos de falsete muchas notas bajo de aquella donde acaba la voz de pecho. 2.° Que la voz de pecho y la de cabeza ó falsete son producidas cada una de ellas por una modificación particular é importante del órgano vocal; lo que desde mucho tiempo está fuera de duda por los fisiologistas y por los buenos maestros de canto. Pero pertenece á García hijo una observación muy justa, á saber: que la agotación del aire contenido en el pecho es mas rápida en la prodnceión de una nota en voz de falsete, que en la de pecho. La esperiencia ha demostrado, en efecto, que si se necesitan de 24 á 26 vibraciones del péndolo de un metrónomo y un determinado grado de movimiento para agotar el aire en la emisión de una nota en voz de pecho, en la de cabeza ó falsete se agota el aire entre 16 y 18 vibraciones. 3.° Que la voz es susceptible de producir los mismos sonidos en dos timbres diferentes, de los cuales el imo se llama *timbre claro,* ó *voz blanca* y la otra *timbre sombrío* ó *voz parda.* 4.° Que en la producción diatónica de los sonidos del grave al agudo, la laringe se eleva progresivamente, y que el velo del paladar entontes constantemente baja, al paso que en la misma producción acendente la laringe queda constantemente fijada en su misma oposición más baja, y el velo del paladar se ha levantado. 5.° Que algu-

nos cantores tienen un registro inferior á las notas más graves que pueden darse con la voz de pecho por los bajos graves; y á este registro le llamó *Contrabajo*. La Academia de ciencias felicitó á García por la importancia de sus observaciones fisiológicas sobre la voz humana.

En 1847 hallándose García, hijo, de profesor de canto en el Conservatorio de París, publicó para sus dicípulos, y sobre todo para los profesores, un *Tratado completo del arte de canto, en dos partes*; obra escelente, tanto bajo el punto de vista de la teoría, como en el de la práctica, y que encierra una infinidad de observaciones tan nuevas como oportunas. De este método, en el que el autor hizo algunas modificaciones en la segunda edición, se publicó una traducción en alemán, con el texto original. Mientras se dedicó á la enseñanza del canto en París, García formó muy buenos discípulos, entre los cuales se distinguieron su esposa Eugenia García, Jenny Lind, que llegó á ser célebre, Enriqueta Nisen, que despues fué Mme. Saloman, y otros. En 1850 renunció su empleo de profesor del Conservatorio de París y fué á establecerse á Lóndres, dedicándose con mucho éxito á la enseñanza del canto y donde continuaba todavía en 1895.

Si no estoy mal informado, García hijo, nonagenario, vive todavía en Londres, donde no ha mucho ha celebrado un aniversario en avanzadísima edad.

He aquí ahora una mención de las obras publicadas por este inteligente maestro de canto:

1) *Mémoire sur la voix humaine...*

En 1840, presentó á la Académia de Ciencias del Instituto de Francia, la Memoria rotulada sobre la cual, Magendie, Savart y Dutrochet, redactaron un dictamen, leido en la sesión del 12 de Abril de 1842. Manuel García, establecia en su Memoria, lo que se ha leido en el texto de su biografía, novedad fundada en la observación que le valió las más entusiastas felicitaciones de la Academia de Ciencias y más tarde ser nombrado profesor de canto del Conservatorio de París.

2) *Traité complet de l'Art du chant, en deux parties.* París... 1847, un vol. in 4.°

La Escuela de Canto del famoso García, publicóse por primera vez en París en 1847 (1) y al año siguiente fué traducida al italiano por Mazzucato (Alberto), maestro de canto del Conservatorio de Milán, é impresa en casa Ricordi. M. C. Wirtle la tradujo al aleman, y fué publicada conservando el texto original por la casa Schott de Maguncia.

«Buena obra, exclama Fétis, lo mismo bajo el punto de vista teórico que el práctico.»

No es menos notable la siguiente:

3) *Observations physiologiques sur le voix humaine par ..., déposées a la Société Royale de Londres le* 22 *Mars* 1855 *et lues le* 24 *Mai* 1855. París, P. Anelin, 1861 in 8.°

Escrito contenido en 14 págimas. Puede consultarse en la pág. 21 la *Notice sur l'invention du Laryngoscope, ou miroirs du larynx*, (Garcia's Kelkops piegel du Dr. Czermak) *par Paulin Richard, servant d'introduction a la seconde édition des Observations physsiologiques sur la voix humaine par Manuel García*. París, imprimerie de J. Claye, 1861, in 8.° El escrito de Richard ocupa las primeras veinte páginas del opúsculo y siguen á continuación las *Observaciones* de García en las 14 restantes del librejo.

García Mayer (Eugenia)

Esposa del anterior y su discípula de canto, nació en París por los años de 1818 y adquirió brillante fama durante muchos años en los principales teatros de Italia. En 1836 cantó en Milán y en Novara; despues en Viena, el año siguiente en Turin y Roma. En 1838 en Parma, Florencia, Bérgamo y Padua. El año siguiemte volvió á cantar en Roma; en 1840 y 1841 en la Opera Cómica de París; los dos años siguientes en Lóndres y por fin en Milán en 1846. Despues se retiró del teatro y habiéndose separado de su marido fué á establecerse á París donde se dedicó á la enseñanza del canto.

(1) Publicó García una segunda edición el mismo año introduciendo algunas variantes en la primera parte.

García de Viardot (Paulina)

Hija del célebre cantor y distinguido compositor Manuel García padre, nació en París en el mes de julio de 1821. Desde muy jóven manifestó grandes disposiciones para la música, cuyos principios y el canto le enseñó su padre. Despues estudio el piano, en cuyo instrumento llegó á ser una notable profesora, y tomó lecciones de contrapunto, fuga y composición del maestro Reicha. En 1824 siendo todavía muy niña, Paulina partió con su padre y familia á Inglaterra pasando despues á los Estados Unidos y á la América meridional. En Méjico fué donde la niña Paulina empezó á hacer rápidos progresos en el piano, cuyo estudio continuó con constancia á su regreso á París, de modo que llegó á familiarizarse con las obras de Bach y de Beethoven, compitiendo con los mas célebres pianistas contemporáneos en la ejecución de las composiciones de los mas grandes maestros. Pero como el ímprobo estudio del piano llegó á fatigar á Paulina, abandonó este instrumento para dedicarse á los ejercicios de vocalización, con los cuales su voz fué desarrollándose rápidamente, hasta que llegó á adquirir una estensión poco común, pues reunía la *tessitura* de contralto vibrante y sonora con la de un soprano *sfogatto*.

El arte del canto recibió un nuevo brillo con la aparición de Paulina García en la escena. Por primera vez cantó en público en Bruselas, tomando parte en un concierto que dió la Sociedad Filarmónica, establecida en aquella capital, á beneficio de los pobres, y en el que produjo un efecto inesplicable. En mayo de 1839 debutó en Londres con la parte de *Desdemona* del *Otelo*, en la que causó grande entusiasmo, no menos que en la *Cenerentola*. Por tres representaciones de cada una de estas dos óperas el empresario del teatro italiano de Lóndres pagó á Paulina García 40,000 francos. En octubre del mismo año se presentó en el teatro italiano de París á cantar el *Otello*, con Lablache, Rubini y Tamburini. Despues cantó *Lucía*, de Donizetti; *Il Barbiere* y *Tancredi*, de Rossini; *L'Orphée*, de Gluk; *Les lieders*, de Shubert, y otras óperas de los maestros mas célebres, y en todas causó una profunda impresión al público parisiense.

En Abril de 1840 Paulina García casó con Mr Luis de Viardot, distinguido literato y empresario que era á la sazón del teatro italiano En Junio del año siguiente volvio á Lóndres contratada para el teatro del la Reina, donde cantó entre otras óperas la *Semiramide* y la *Cenerentola*, alcanzando en todas señalados triunfos. En el mes de Mayo de 1842 Paulina estuvo en Madrid, en cuyo Liceo artístico cantó el *Barbero*, *Cenerentola* y *Otello*, causando un verdadero fanatismo. Despues y por espacio de veinte años recorrió los principales teatros de ópera de Alemania, Italia y América, siendo en todas partes su elevado talento de cantatriz dramática, aplaudido con entusiasmo.

Digna discípula de su padre, Paulina ha sido una fiel intérprete de la aventajada y pura escuela de canto propagada por aquel, y no menos, fiel trasunto del gusto, habilidad, perfección del estilo de su hermana la célebre y malograda María Malibrán, (1) y bajo este concepto debe ser considerada Paulina como una de las cantatrices dramáticas mas distinguidas y mas célebres de su época. Y es de notar, que con igual perfección cantaba en italiano que en francés, en inglés ó alemán, pues, representó la ópera en estos cuatro idiomas, en los respectivos paises. Con no menos sentimiento religioso, ejecutaba tambien los salmos de Marcello, las obras de Palestrina y otras de los célebres maestros del arte sagrado.

García y Castañer (Joaquín Eleuterio)

En el artículo *Castañer* (*J. E.*) ya dije cuánto se ha divagado sobre el tratado atribuido á Eleuterio Castañer.

Publicó García Castañer:

Elementos prácticos de canto llano y figurado con varias noticias históricas (?) relativas al mismo por..... beneficiado y sochantre de la Igle-

(1) He agrupado aquí á todos los individuos de esta familia conocidos por el apellido común García, menos el de la famosa Malibrán, que se hallará en la letra correspondiente á este apellido de adopción.

sia de San Juan Bautista de Valencia. Madrid imp. de Dávila, 1827. un vol. en 4.° de 124 págs.

Saldoni registra esta obra en el artículo *Eleuterio (D. Joaquin)* de la 2.ª Sec. de sus *Diccionarios de Efemérides de músicos españoles* y escribe:

«Sobre esta obra dice un periódico italiano: «El *Coro*, de que tanto se «habla en algunas obras artísticas de «la antiguedad, es un instrumento, «músico que fué inventado por Fila«me, de Grecia hácia el año 1239 «antes de Jesucristo. Esto lo hemos «visto consignado en un *Tratado de «canto llano* de un maestro español». (Copiado de *El Eco Musical* de la Coruña 9 Setiembre 1877, y cuyo periódico añade:) «Justamente: en el «*Tratado de Canto llano* de Joaquin «Eleuterio, de cuya obra existe un «ejemplar en la Biblioteca pública de «esta ciudad....» Sensible es—añade, el buenazo de Saldoni, que ni el diario italiano ni el español digan en que año escribió ó publicó Eleuterio la expresada obra, etc.

¿Y que había de saber el diario italiano, ni mucho menos el famoso exredactor de *El Eco Musical*, si como de ordinario y á prueba de batacazos literarios musicales le suele suceder al tal folicularío, tan osado como ignorante, no sabe jamás lo que se dice? Vid. además la *Correspondencia Musical*, que publicaba Zozaya el editor de Madrid. Año primero N.° 51.

El *Método*, ó lo que sea de García Castañér, del cual según me aseguran existe edición de 1823, es uno de tantos del montón anónimo, lleno de necedades y ñoñeces..... históricas, que acusan la decadencia supina en que cayeron los tratadistas de este género de música en la nación que produjo á los Martinez Bizcargui, á los Cervera y á los Montano.

García y Esquível (A. Tomás José)

Entre los libros de Música llamados de *Facistol* conservados en el Arch. de la Cat. de Málaga, situado en el antiguo vestuario de los señores Prebendados, figura el siguiente señalado con la indicación, Libro I. La inscripción dice:

Libro de Salmos, por A. Tomás Jose Garcia y Esquivel, presbitero y profesor de música. Año de 1777.

Contiene el libro:

1) Cuatro Salmos.
2) Dieciseis *Himnos* para dias solemnes.
3) Once *Himnos* del común.

En otro fondo del Archivo se hallan las siguientes composiciones que quizá pertenezcan al mismo autor:

4) *Lección primera de difuntos*, á 4, Tomás García (¿Esquivel?)
5) *Responsorios* para la Calenda y Maitines de la Concepción por García ¿García Esquivel? (1798).
6) Id. id. para la de Navidad, á 8, por García (¿Esquivel?)

García y García (María Loreto)

Conocida por Loreto García.

Nació en Madrid el 10 de Diciembre de 1799 y debutó como soprano en el teatro del Príncipe en la noche del 1.° de Junio de 1815, á la tremprana edad de quince años. Su éxito debió ser grande puesto que continuó en Madrid hasta 1824. Después de esta época dióse á conocer en Italia donde no faltaron á la García contratas ventajosas.

García y Metón (Lucio)

Nació en Tafalla el año 1833. En 1864 desempeñaba la plaza de maestro y organista de Pamplona.

García y Serrano (Gabriel)

Tenor de la Real Cap. de Madrid nombrado el año 1827.

Nació en Sahagun el año 1804.

Garcilaso de la Vega

Célebre poeta español, caballero de Alcántara, nació en 1503; siguió al emperador Carlos V á Italia, distinguiéndose en la guerra del Milanesado: se halló en la batalla de Pavía, en la expedición á Tunez y en la guerra de Francia y murió escalando una torre junto á Niza en 1536

«Dejó las riberas del Tajo para seguir á Carlos V—escribe D. Adolfo de Castro (1)—en cuya corte ganó amigos entre los buenos, atrayendo á su estimación las voluntades, por su destreza singular en el manejo de espadas y caballos, *en el tañer el arpa y la vihuela y en el cantar con regalado acento los mismos versos que escribia.*»

El nombre de Garcilaso recuerda el singular desaguisado con que So-

riano Fuertes asegura que Garcilaso de la Vega, fué tio del célebre (español por supuesto) *Fernando Laso* (Orlando de Lasso). Vid. su *Hist. de la Mús.* Española, vol. III, nota de la pág. 199.

Garcilopez de la Peña (Acacio)

Rigió el magisterio de capilla de la Cat. de Siguenza desde 1743 á 1781.

Obras de este maestro que se conservan en el referido archivo:

1) Completas á 8 con violines y general. Partitura. Año 1760.
2) *Lætatus sum*, á 8, con violines órgano, trompas y acompañamiento.
3) *Magnificat*, á 4 con violines, trompas y acompañamiento.

Garcimartin (Leandro)

Organero constructor de un organo nuevo y compostura de otro para la Iglesia del Cármen Calzado de Madrid, segun escritura de compromiso fechada en Madrid el año 1831.

Garcimuñoz ó García Muñoz

Compositor desconocido á quien pertenecen las tres composiciones que Barbieri insertó en su *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, señaladas con los números siguientes:

Número 116
Ya murieron los placeres
Del alma y el corazón,
Que ya ¡triste! muertos son.
Número 351.
Una montaña pasando,
Por cerca de un hinojar,
Serrena vimos cantando, etc.
Número 450.
Pues bien para esta,
Que agora venirán
Soldados de la guerra,
Madre mia, y llevarme han.

Garci-Sanchez de Badajoz

Cuenta Fray Jerónimo Román en sus *Repúblicas del mundo* (Medina del Campo, 1575, segunda parte, folio 236 vuelto): «quien pues dejará de hablar de un Garci-Sanchez de Badajoz, cuyo ingenio en vihuela no lo pudo haber mejor en tiempo de los Reyes Católicos, y assí dándose mucho á amar y querer á la música, perdió el juicio, aunque no para decir un gracioso mote, que le acaeció en Jerez de Badajoz, adonde estaba de contino despues que tuvo esta enfermedad. Y fué assí que como fuese á Jerez un corregidor gran músico, y deseoso de ver á Garci-Sanchez, lo fuese á visitar y tambien porque era noble caballero en estos Reinos. El corregidor rogóle que tañese un poco porque acaso tenía el instrumento en las manos. El Garci-Sanchez que ya sabía que el corregidor peccaba un poco de aquel humor, dijo que no, mas que quedase para él aquel officio que lo haría mejor, en fin que andando en sus cortesías y comedimientos tanto pudo Garci-Sanchez que hubo de entregar la vihuela al corregidor, y despues que los dos tañeron, pareciole al Corregidor que aquella porfía que tuvo el Garci-Sanchez en darle la vihuela no había sido á caso sino que lo hizo por algun respeto, y no queriendo estar con duda, díjole:—«Señor Garci-Sanchez: ¿por qué porfió vuesa merced tanto en que yo tañese primero?». Respondió súbitamente (que en esto tuvo especial gracia)—«Señor Corregidor, por ver en poder de justicia á la que tanto mal me hizo».

De Garci-Sanchez dan noticias Nicolás Antonio, Amador de los Rios y otros autores.

Gardyn (Fernando)

Maestro compositor que por nombramiento de la Reina Isabel segunda ocupó la plaza de *agregado* de la R. C. desde Enero de 1852. Era jóven en aquella fecha y el nombramiento recayó en virtud de una ópera que Gardyn escribió con el título de *Etelvina*, cuya partitura tuvo el honor de presentar personalmente á S. M.

Murió en Madrid el día 28 de Agosto de 1853.

Gargal de Collbató (Tomás)

Obispo que fué de Malta, hombre de letras y gran virtud. Estudió música en la escolanía de Montserrat. Vid. Fray Marvá, *Memoria de los niños escolanes*, 1650.

Gargallo (José)

De un maestro de este apellido existe alguna obra en el Arch. de la Catedral de Orihuela.

Gargallo (Luis Vicente)

Reputado maestro de mediados del siglo pasado. Fué discípulo suyo y

discípulo que le honró, el maestro D. Isidro Serrada, que figura entre el número de los partidarios de Valls en la famosa polémica promovida por la entrada de tiple de la Misa *Scala Aretina*.

El maestro Ferrer (José) en su *Escudo político* en defensa de dicha entrada, pone un ejemplo del maestro Gargallo, que gozaba gran crédito entre los maestros españoles y principalmente del mismo Valls que en su *Mapa Armónico* y en la *Defensa*, pone á su vez el de un Motete á 4 á S. Francisco Xavier, composición notable de Gargallo.

En el Arch. de la Catedral de Barcelona se conservan algunas obras de Gargallo, entre otras las siguientes:

1) Misa á 8 voces (1676).
2) *Fratres*..... motete á 10.

En el de la Capilla del Palau de Barcelona las siguientes:

3) *Misa de Requiem*, á dos coros.
4) *Secuencia de Pascua de Resurrección*, á 6.

Esta última obra es la única de su autor que se halla en el Arch. de la Cat. de Santa María de Albarracin (Teruel).

Gargollo (Ramón)

Maestro de la Cat. de Leon á mediados del siglo pasado y maestro que fué del no menos distinguido Juan Fernandez Ecequiel (?). La noticia procede de Saldoni.

Gariel (Eduardo)

«Yo conocí á Gariel en el Saltillo; su modestia, su gran talento, su admirable manera de interpretar en el piano las obras de los grandes maestros me cautivaron y no he podido olvidar nunca los envidiables días en que lo tuve cerca y pude apreciar su genio.

»En todas partes me han oído encomiarle; mis íntimos le conocían antes de verlo porque mucho les había hablado de sus méritos, y su presencia en México realiza para mí una de las más gratas de mis esperanzas, que conociera y le conocieran nuestras eminencias musicales por las que tiene él profundas y sinceras simpatías.

»Gariel imprimió por su cuenta una escogida colección de piezas ligeras mexicanas que repartió profusamente en Norte América donde gusta mucho ese género y que fueron recibidas con entusiasmo.

»Eduardo Gariel, nació en Monterrey, capital del Estado de Nuevo León, el 5 de Agosto de 1860. Es hijo de D. Dionisio Gariel, francés, persona de ideas avanzadas y amantísimo de México.

»En la época de la guerra de intervención, á él pidió el general Pedro Hinojosa, actual Ministro de Guerra y Marina, el coche en que condujo á la familia del Benemérito Juárez, desde Monterrey á la frontera americana.

»La virtuosísima madre de nuestro distinguido artista, es la Sra. Rosa García, originaria de Cadereyta Jiménez.

»Gariel cursó los estudios preparatorios para la carrera de médico en el Colegio Civil de Monterrey, pero impulsado por una vocación que en él se despertó desde jóven, se consagró á la música bajo la dirección del profesor Alberto Daunie, discípulo del gran Marmontel en el Conservatorio de París.

»Daunie, con una modestia que le honra advirtió á Gariel cuando por sus adelantos satisfizo sus aspiraciones, que no podía enseñarle harmonía, porque no se consideraba capaz de ello; le vendió un texto de los más reputados y que aún sirve á los alumnos del Conservatorio de París, y el jóven pianista tuvo que estudiar solo venciendo las naturales é inmensas dificultades del caso.

»El año de 1884 Gariel comenzó á dar clases particulares, logrando que á una de sus discípulas, la Srta. Catarina Purcell, hija del conocido banquero del Saltillo, D. Guillermo Purcell, al ir á Alemania á concluir su educación, le aprobaron todos sus estudios musicales hechos al lado de su jóven maestro, encomiando el método y la escuela seguidos por éste en su enseñanza.

»Entre las grandes obras que adquirió Gariel, obtuvo las de Chopín y sintió tal atracción por ellas, que se procuró todo lo escrito por el inmortal polaco, que no en vano es llamado *el poeta del piano* y se consagró á estudiarlas y analizarlas hasta con-

vertirse más que en un gran apasionado, en un gran intérprete del renombrado maestro.

»Para estudiar las obras de Chopín ya que no le era dado oir á las eminencias europeas, que son tenidas por primeras autoridades en el piano, se procuró todo lo que constituye, por decirlo así, la literatura chopinesca, y además, cinco diferentes ediciones de las obras del gran compositor, anotadas y comentadas por los que fueron sus mejores discípulos.

»Interesado vivamente en ese estudio, analizó aquellas creaciones; fué comparándolas y registrándolas hasta en sus menores detalles; se embebió en su espíritu; comprendió la índole de cada una, y ácaso por una identidad de circunstancias, como la de haber entre el gran maestro y su intérprete, un sentimiento delicadísimo, una devoción á ideales semejantes y sangre francesa en las venas nuestro compatriota, en vez de guardar y de aprovechar para si mismo todos sus conocimientos, se convirtió en el defensor y propagandista de los méritos del incomparable autor de las «Baladas.»

»Gariel tiene culto en lo que se refiere á la parte de piano por una trinidad augusta compuesta por Beethoven, Mendelssohn y Schumann, sin dejar de amar por esto á Mozart y Haydn y entre los modernos, á Grieg, Saint-Saëns, Rubinstein, y otros varios.

»Como ejecutante puede asegurarse que se ha consagrado á la interpretación y expresión musical más que á la brillantez, que si proporciona fáciles triunfos, es en detrimento del encanto y de la delicadeza, objetos primordiales del arte.

»No es posible oir tocar á Gariel, como sabe hacerlo, fuera de la intimidad familiar y amistosa. Enemigo de toda pompa, contrario á cuanto semeje un espectáculo buscado y aparatoso; modesto como he visto á muy pocos; nervioso como ninguno en su temperamento, y careciendo del afan de brillar en público, cuando se sienta al piano entre sus íntimos, arrebata, conmueve y admira.

»No olvidaré nunca las emociones que ha hecho expirementar á mi corazón en cada vez en que le he oido tocar la Balada en *sol menor*, los valses en *la* y *do sostenidos menores*, el Nocturno *en sol mayor* de Chopin: la melodia en *fa* de Rubinstein y canciones y romanzas de Mendelssohn y Schumann, cuyos títulos no recuerdo en estos momentos.

»El día en que me despedí de él para irme á Monterey, le pedí algo de música más conocida para mí que soy profano en el divino arte y tocó el *Trovador* de Gothschalk, una transcripción de *Fausto* y un vals de salón y dos danzas compuestas por él, que me encantaron por su delicadeza.

»De esas danzas y de ese valse dijo, el «Correo Musical» de Nueva York qua estaban ricamente armonizados y que sugerian algo á Chopin.

»La circunstancia de que el reputado maestro y querido amigo mio Meslesio Morales, publicara en *El Tiempo* hace unos meses un artículo sobre la interpretación del 2.° *Scherzo* en particular y en general de la música de Chopin, dió márgen á que Gariel, que no estaba del todo conforme con al distinguido maestro, mostrara el fruto de sus estudios acerca de la interpretación de esa música, replicando en un largo artículo que se publicó en el mismo diario y al cual contestó Morales concediéndole «una competencia varas veces usada por nuestros críticos.»

»Otro artículo de Gabril puso término á la polémica, siendo de notar la moderación usada por él para combatir las ideas del aplaudido autor de «Cleopatra», quedando ambos contrincantes en la mejor armonía.

»En el curso de esa discusión ofreció Gariel unos artículos sobre la interpretación de la música de Chopin, que han estado apareciendo en *El Tiempo* y los cuales se propone publicar (1) cuando estén concluidos en un pequeño volúmen para que no pierdan la fuerza de cohesion que no tendrian en artículos sueltos de periódicos diarios, que tan pronto se leen como se abandonan.

»Incesantes ocupaciones de su profesion, han retenido á Gariel en el Saltillo, donde es sumamente apreciado y donde también cuenta con

(1) Los publicó posteriormente en México en la imp. y lit. de Francisco Díaz de Leon, 1895.

numerosa clientela, siendo profesor del «Ateneo Fuente» y varios colegios particulares.

»Hombres como él deberian radicarse en esta ciudad, que puede considerarse el centro artistico del país, á fin de que prestara su valioso contingente en bien del desarrollo que cada día adquiere la buena música entre nosotros.

»Cuando se encuentra uno con los inteligentes en un arte, es natural preguntarse si son miembros de la principal Academia ó del Conservatorio, ó de algún círculo distinguido de su nación, y como que entristece ó sorprende que nos respondan negativamente:

»Ignoro si Gariel, conocerá ya personalmente á nuestros encomiados compositores; si habrá tenido correspondencia con ellos; si á esta hora en que al vuelo escribo estas líneas les habrá hablado ya, pero va á permanecer tan corto tiempo entre nosotros que sería de sentirse que no lo trataran ó al menos que no lo conocieran.

»Se cree en los Estados que los que aquí se elevan, suelen ser altivos y poco dados á tratar á los de su profesión que vienen de fuera, y esto es un error, al menos, en lo que atañe al mundo de las letras. ¡Cuanto poeta de inspiración y de renombre, nacido y educado en alguna de nuestras lejanas poblaciones ha sido aquí recibido como un hermano y estimulado con el cariño y el aplauso!

»No se si pasará lo mismo entre los compositores y profesores de música.

»Gariel es en mi concepto una eminencia que se hace digna de estimarse cuando se conoce su grande modestia. Conocedor profundo de la Historia y de la Crítica musicales; hablando como el propio varios idiomas estraños, posee una riquísima biblioteca en la cual he visto obras raras é interesantísimas que solo se consiguen á alto precio y con un decidido afán de perseguirlas hasta obtenerlas

»Y jamás hace alarde de su erudición vasta y sólida.

»Escucha, medita, habla poco y solo cuando le urgen manifiesta sus opiniones.

»Yo le debo un favor semejante á otro que le debí á Sarasate.—El gran violinista me invitó una noche que nos encontramos en el Casino Español para un almuerzo *sui-generis*. Fuí á buscarlo y me obsequió antes y después de la mesa con tocar unas composiciones suyas que me transportaron á otro mundo.

»Gariel, en medio de los festejos que animaban el Saltillo en los días en que allí estuve, me dió una sesión inolvidable, haciéndome escuchar deliciosas creaciones de grandes maestros, y las suyas que como ya lo dije, son muy lindas.

»Gariel, está en el vigor de la juventud; no le dejan sus lecciones tiempo para estudiar cuanto y como quisiera; es afable en su trato, distinguido en sus maneras; sincero en sus efectos.

»Quien no le conoce y le trata, no sabrá jamás si no se lo dicen que está hablando con un artista de gran genio. Solo, y eso en raras veces, al cambiarle una tarjeta suele alguno encontrarse con un nombre y un título que de pronto nada le revelan y y que son ya dos timbres de legítimo orgullo para el que llega á apreciarlos: «Eduardo Gariel, Profesor de piano».

Y detrás de estas dos líneas hay muchos poemas de sentimiento!—JUAN DE DIOS PEZA. (México año 1896).

Garisuain (Pedro)

Fagotista de la R. Cap. y Cámara de S. M. Nació en Haro (Rioja). Falleció en Madrid el año 1833.

Garisuain y Leta (Joaquin)

Célebre bajonista de la R. C. de Madrid nacido en Teruel el día 27 de Abril de 1751. En el libro de *La concordia* ó hermandad de socorros entre individuos de la R. C. se decía de este artista: «Fué generalmente reputado por hombre de mucha erudición, de mucha honradez y mucha entereza en los asuntos, juntamente con otras varias cualidades que hicieron siempre apreciable su memoria entre sus contemporáneos.»

Falleció en Madrid el día 28 de Marzo de 1810.

Garite (Juan) Vid. **Garrite ó Garite (Juan)**

Garoja (.....)

En uno de las *Bullette di Tesoreria* con expresión del personal á sueldo de la capilla del Duque de Mantua, redactado en 1567 por su maestro Giaches Wert se menciona al músico *Garoja spagnolo*.

Garona y Subirá (Magin)

Maestro de capilla de la Cat. de Lérida y compositor. Murió en dicha ciudad el 11 de Abril de 1844. Compuso varias obras entre otras un *Te Deum, Lamentaciones* y un *Salmo*.

Garzín (Tomás)

Compositor y director de orquesta del teatro de Alicante en 1790. Antes había dirigido la de un teatro de Barcelona.

Garzón (.....)

En un libro manuscrito de *Romances á 3* de varios autores del siglo XVII aparece el nombre de Garzón autor del que empieza:

El tardo buey atado á la coyunda.

Garzón y Ruiz (José) A. C

Abogado, director de la Academia Hispalense de Derecho y compositor, nació en Sevilla el año 1871. Estudió solfeo, piano, flauta y harmonía con los maestros D. José Peon, D. Miguel Páez y D. Fernando Palatin. Ha tomado parte en varios conciertos y ha compuesto:

1) *Nuit sereine*, para flauta, dos violines y piano.
2) *Andante y Polaca de salon*, para flauta y piano.
3) *Colección de bailables* para piano.
4) *Estudios* de flauta.

Garrido (Miguel)

«Como príncipe de los graciosos pasaba entonces Miguel Garrido dice mi insigne amigo Sr. Cotarelo (1)—á quien ayudaba no poco su semblante compungido de ordinario, que provocaba la risa apenas aparecía en el tablado. Era joven aún (en 1780), como nacido en esta villa de Madrid en 1745. Desde 1773 figuraba como *primer gracioso* de esta compañía, y en ella perseveró largos años, muriendo ya retirado del teatro (2) en 28 de Julio de 1807.» Fué el *actor de cantado* para quien más tonadillas escribieron Esteve y Laserna, y el compañero de desgarbos tonadillescos de la desenfadada *actriz de cantado* María Antonia Fernández, *la Caramba*. Para más detalles Vid. mi *Teatro Lírico español anterior al siglo* XIX, vols. I y II

Garrido (Teresa)

La primera que en el siglo pasado cantó tonadillas á solo á la guitarra, de caracter jocoso serio. Figuraba ya como antigua en las listas de la compañía de María Hidalgo de 1759-1760.

Garriga (Fray Bartolomé)

Monje monserratense Estudió música en el convento desde la edad de 7 años hasta los 16, tomando el hábito en 31 de Marzo de 1520. Fué nombrado Abad el año 1559. El P. Yepes, el Maestro Argaiz y Saldoni, que copia á estos autores, hablan extensamente de Fray Garriga que además de músico ó simple escolán fué pintor.

Garriga (Concepción) A. C.

Repetidora de piano de la E. N. de M. y D., nombrada en 2 de Noviembre de 1885.

Garriga (Francisco)

Fué redactor del periódico *El Barcelonés* En un certámen literario verificado el año 1886 en La Bisbal obtuvo un premio por la monografia que escribió con este título:

Paralelo entre la poesia y la música en sus orígenes y estado actual.

Garrigó (Cristóbal)

Actor cantante que funcionaba en 1789 en la compañía de ópera que dirigía en Murcia Don Francisco Baus, abuelo materno de nuestro Don Manuel Tamayo y Baus como padre de la Joaquina Baus y tambien de la Antera.

Es célebre porque al pretender casarse Cristóbal Garrigó con su compañera Antonia López se hallaron

(1) *La Tirana* (María del Rosario Fernández) por D. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1897.

(2) El documento de jubilación de Garrido (que he visto en el Archivo Municipal de Madrid) data del año 1804.

con que el cura de la parroquia no quiso casarlos porque en su condición de cómicos estaban privados de los sacramentos. Esta cuestion que entonces fué muy ruidosa, ocasionó la aparición del curioso libro titulado, *Pantoja ó resolución de un caso práctico sobre comedias*, dos tomos.

Al fin de este libro hay un largo romance que se supone escrito por Francisco Baus, director de la compañía de Murcia á sus compañeros de Madrid, exhortándoles á dejar el oficio por pecaminoso.

Garrite ó Garite (Juan)

Cantor de la capilla flamenca de S. M. Figura el nombre de este artista en las «Listas de los capellanes cantores y officiales de la misma que sirven á los gajes de la casa de Borgoña de los años 1584, 1586, 1590 y 1593.

Garro (Juana)

Actriz *de cantado* de los teatros de Madrid, especial en el género gitanesco y para la cual Laserna y Esteve compusieron algunas tonadillas.

Garro (Santiago)

Escribió la comedia titulada:

Músicos, amo y criado, y el amor por el retrato.

Data de la segunda cuarta del siglo pasado, y se atribuye tambien á Don José de Cañizares.

Gas (José)

Presbitero maestro de cap. de la Catedral de Gerona á principios del siglo pasado. Dejó en en el Arch. de la iglesia bastantes obras á dos coros, de las cuales poseía algunas el bibliófilo musical Señor Carreras y Dágas.

El maestro Gas era sobrino del Beato Oriol.

Gascón (.....)

En la *Orphenica Lyra* de Miguel Fuenllana publicada en 1554 hay una obra de este compositor ignorado, adaptada á la vihuela por el autor del libro Esta composición es el motete *Cum apropinquasset*.

Gascón (Alonso)

Ministril de la Cat. de Toledo mencionado en el artículo *Castillo (Juan del)..... y otros ministriles.*

Gascón (Francisco) A C.

Fué infante de la Cap. del Pilar de Zaragoza y hoy (1835) ocupa una plaza de profesor de música en el Colegio de Escuelas Pías de Barbastro.

Gascón (Juan Bautista)

Organista de la Cat. de Toledo en 1630.

Gascón (Pedro)

Habiendo sido nombrado Melchor Robledo maestro de capilla del Templo del Salvador de Zaragoza, llamado la Seo, se le asignó el 2 de Julio de 1569 una *ración* dotada con «dos sueldos y nueve dineros cada día etc.», y el 12 de Enero de 1571 «la *ración de pan y vino* de Mosen Pedro Gascón.» Como ya en el siglo xv el Arzobispo Don Alonso de Aragón fundara en La Seo *capellanias y raciones de cantores* con buenas rentas, ocurre preguntar si el referido Gascón seria uno de los capellanes y racioneros cantores, en cuyo caso sería probable que el compositor *Gascón* (Vid. este apellido) de quien Fuenllana glosa el motete *Cum apropinquasset*, publicado en la *Orphenica Lyra* fuese el maestro Pedro Gascón de que se trata aquí.

Gascón de Gotor (Pedro)

Publicó:

Rosario de Ntra. Sra. del Pilar.—Su origen y desarrollo por..... con un prólogo del Ilustrísimo Sr. Obispo auxiliar etc.. Zaragoza, Ariño 1831.

Un opúsculo ilustrado con dibujos á la pluma de A. Gascón de Gotor, de XXIII 101 págs.

Contiene entre otras materias el Catálogo de las composiciones musicales del archivo de los «Devotos» y noticia de algunos compositores y artistas músicos zaragozanos.

Gaspar (Fray Manuel)

«De la orden de ermitaños. Pertenece á fines del siglo pasado y principios del actual. Dedicóse al género sacro, siendo estimadas sus composiciones.» (Vasconcellos, *Os Mus. Portuguezes*).

Gasque y Llopis (José María)

Nació en Múrcia el año 1831. Estudió á solas y á los 17 años se ensayó en la composicion de dos sinfonías. Hizo el servicio de las armas ocupando plaza de músico en el regimiento de la Princesa. Cumplido su empeño militar abrazó el sacerdocio obteniendo en 1857, previas oposiciones, la plaza de maestro de cap. de la catedral de Múrcia, que desempeñó hasta su fallecimiento ocurrido en 29 de Octubre de 1859.

De sus obras consérvanse las siguientes en el Arch. de la Cat. de Murcia:

1) *Misa* á 4 con orquesta y órgano.
2) Otra á orquesta y voces.
3) *Vísperas.*
4) *Miserere.*
5) *Responsorio de Navidad,*

Gastón (Carolina)

«De la Habana, pianista aficionada muy distinguida. Fué discípula de D. Fernando Arizti.....» (S. Ramirez, *La Habana Artística*).

Gasull (Fray Pedro)

Organista del convento de Trinitarios de Barcelona. Desde la época de la exclaustración (1835) hasta el día de su muerte, acaecida repentinamente en Barcelona el año 1867, desempeñó el cargo de organista de la parroquial de San Jaime, habiendo sido jubilado poco antes de su muerte.

Gaude (Pedro Francisco)

Organista de la R. C de la Encarnación de Madrid en 1678 y en el año siguiente de la Cat. de Toledo.

Gavaldá y Bel (José)

Nació en Vinaróz el 2 de Octubre 1818. A los 9 años y despnés de haber aprendido los primeros rudimentos musicales pasó á Tortosa en cuya Catedral merced á su primorosa voz de tiple y á sus excelentes disposiciones para el arte musical, fué admitido como infantillo concediéndole una de las pensiones costeadas por el Cabildo con residencia en el propio domicilio del Maestro de Capilla que lo era entonces el sabio Maestro y compositor D. Juan Antonio Nin, el cual desde los primeros momentos mostró singular predilección por su nuevo alumno. Este no desaprovechó tan valiosa preferencia y pronto hízose digno de ella por su aplicación y notables adelantos. Cinco años estuvo Gavaldá bajo la tan acertada dirección de aquel y al cesar en la plaza de infantillo por haber perdido su voz de tiple, salió de casa de su sabio maestro hecho un compositor y á la vez un excelente organista.

Como detalle notable de la vida artística de Gavaldá merece consignar que á los trece años desempeñaba ya la plaza de organista en la Iglesia de S. Blas de Tortosa y poco después substituia con frecuencia en la Catedral al organista Don Félix Altabás.

Persuadido el joven artista de lo muy útiles que podian serle las lecciones y consejos de su eminente Maestro resolvió continuar en Tortosa dedicándose á la enseñanza con el fin de no ser gravoso á sus padres, entregándose asiduamente al perfeccionamiento de los más complicados estudios de la composición musical con el propósito de presentarse á oposiciones en la primera convocatoria que apareciera, tanto para organista como para maestro de capilla.

Los acontecimientos políticos trastornaron por completo los planes de Gavaldá y las colocaciones en las catedrales hasta entonces tan ambicionadas sufrieron un cambio notable á causa de la guerra civil empezada entre los partidarios de D.ª Isabel y los de D. Carlos.

Comprendiendo Gavaldá que se hacía preciso dar otro giro á su carrera, decidió trasladarse á Barcelona donde se dedicó con gran empeño al estudio del piano. La casualidad le hizo conocer y entablar amistad íntima con el pianista Señor Nogués y pronto con los consejos y estudios hechos bajo la dirección de tan escelente profesor convirtiéronle en un pianista notable. Y mientras andaba preocupado con el pensamiento fijo en su porvenir, ocurria que sus padres que residian en Vinaróz eran considerados como carlistas y como tales fueron desterrados fijando su residencia en Ulldecona.

Encendida la lucha fraticida, había adquirido proporciones aterradoras y el pueblo de Ulldecona era frecuentado diariamente por las fuerzas carlistas y todo joven que cum-

plia 19 años era obligado forzosamente á ingresar en las filas sin más averiguaciones.

Los esfuerzos hechos por los padres de Gavaldá para eximirle del servicio de las armas fueron inútiles y entonces tratóse de que pudieran servirle al nuevo recluta los grandes conocimientos que poseía en el arte musical y acordaron con singular acierto se trasladara el joven Gavaldá á Morella con el objeto de que se presentara á Cabrera que se hallaba en dicha población.

El general carlista que había conocido á Gavaldá cuando desempeñaba la plaza de organista en la Iglesia de S. Blas en cuyo convento pasó Cabrera algunos años de su juventud recibióle con especial cariño encargándole en el acto de la enseñanza de la música á sus hermanas y nombrándole al mismo tiempo Músico Mayor de Artilleria cuya música debía crear puesto que no existia base alguna para ello. Encargo dificil y penoso, pero Gavaldá no encontró obstáculos en su logro puesto que fué el más apropósito á sus aptitudes y á sus instintos pacíficos Dió comienzo pues á su obra con gran entusiasmo emprendida. Hubo de enseñar á casi todos los músicos desde la primera nota hasta ponerlos en condiciones de prestar servicio y este improbo trabajo hízole acreedor á los elogios de todos los militares y paisanos.

Pasado algun tiempo sobrevino el primer sitio de Morella pero sin consecuencias notables para la música de Artillería, que salió de dicha plaza con alguna antelación á dicho sitio.

Mas tarde cuando el general Espartero al frente de un formidable ejército y numerosa artilleria se dirigia hácia Morella con el objeto de apoderarse de ella, tratábase por algunos gefes y oficiales carlistas de su guarnición de abandonar la plaza creyendo inútil su resistencia pero la mayoría optó en sentido contrario y unidos todos se aprestaron á la defensa. Grave era la situación por todo extremo, pero nadie pensó en esta ocasión alejar del peligro á la música de Artillería. Llegó el ejército sitiador y luego las bocas de fuego empezaron á lanzar bombas y balas rasas sobre Morella y su castillo. No era posible presumir siquiera que las dulces y gratas armonias del divino arte hubieran de tener intervención alguna en aquella tremenda hecatombe mas no fué ciertamente así. Los Gefes que mandaban la guarnición del castillo daban con frecuencia la orden de que tocara especialmente por las noches la música de Artillería. El efecto de las combinaciones musicales en tan extraordinarias circunstancias era fantástico y casi sobrenatural.

El ejército sitiador oía perfectamente hasta los menores detalles de la ejecución de aquellas composiciones sobre todo en los momentos de silencio, y los Jefes y oficiales mas aficionados empezaron á hacer elogios de la música carlista: este buen concepto formado por personas competentes de la música creada y dirigida por Gavaldá fué para este de un resultado sumamente feliz

Aproximábase por instantes el desenlace de aquel imponente y sangriento drama. A las altas horas de aquellas noches de desolación y de espanto la guarnición de Morella, que no podía continuar resistiéndose en su temeraria tenacidad, trató de evadirse sigilosamente por medio de una sorpresa abriéndose paso entre el poderoso ejército que lo cercaba, pero el plan creyóse de todo punto irrealizable y desde el Jefe superior hasta el soldado fueron todos hechos prisioneros. Pocas horas habían pasado despues de tan trascendental acontecimiento cuando un capitán de Granaderos de la Guardia Real presentóse al Jefe encargado de custodiar á dichos prisioneros con orden de sacar de entre ellos al Músico Mayor de Artillería carlista y presentarlo al Coronel. Esta orden fué cumplimentada inmediatamente. Cuando el distinguido Jefe de la Guardia Real vió á Gavaldá tan joven, casi un niño, pareció dudar que fuese este realmente el Músico Mayor Director de aquella música, y que desde el campamento había oído en las pavorosas noches de sitio que acababa de terminar. Era Gavaldá de buena figura y de simpático aspecto. Tenía entonces pocos años y representaba menos de los que tenía. Mas cuando el que iba á ser su Coronel se hubo conven-

cido de que no había equivocación ni engaño, díjole en tono afectuoso. «Queda V. encargado desde ahora de la música de mi Regimiento.» Por una feliz casualidad hallábase vacante entonces aquella plaza.

Otro detalle de la vida artística de Gavaldá merece también consignarse aquí y es el de que á los 17 años era ya Músico Mayor de Artillería en Morella y antes de cumplir los 22 con las circunstancias que quedan expresadas pasó á ser Músico Mayor de la Guardia Real. Desempeñó Gavaldá este destino hasta que poco tiempo después por el General Espartero fueron disueltos aquellos brillantes Regimientos.

La cesantía de Gavaldá como consecuencia de dicha disolución duró poco tiempo. Como artista acreditado halló siempre facil colocación en los cuerpos de ejército.

Sirvió poco tiempo en alguno de ellos por el empeño que formó en no salir de Madrid, pero al ser nombrado Músico Mayor del Regimiento de Galicia por los años 1843 y 1844 se propuso seguirle donde fuera destinado.

Despues de desempeñar este destino por espacio de cinco ó seis años siempre con creciente fama y mereciendo la estimación de sus Jefes fué nombrado Director de la música del colegio Militar de Infantería establecido en Toledo. Allí permaneció muy estimado de todos hasta el año 1856 en que pasó á Madrid con licencia temporal y con el objeto de preparar la publicación Música Militar *El Eco de Marte* de la que iba á ser fundador y director si el éxito correspondía á sus esperanzas.

El nombre de Gavaldá era entonces muy conocioo especialmente en el Ejército. La buena acogida que habían tenido algunos trabajos suyos que dió á conocer al distinguido Músico Mayor del Real Cuerpo de Alabarderos Don Mariano Rodríguez en una publicación de Música Militar que dicho señor sostuvo durante algún tiempo, dió alientos al acreditado artista señor Gavaldá para arrojarse á una empresa que realmente señalaba un progreso, pero que por su misma novedad podría despertar dudas en cuanto al éxito sobre todo tratándose de un hombre que había de comenzar su obra renunciando el codiciado destino que desempeñaba en el colegio de Infantería. Sin embargo el número de suscritores que obtuvo á los primeros anuncios de la proyectada publicación pareció asegurar á la misma el mas lisongero y feliz éxito, y entonces Gavaldá decidió consagrar toda su actividad hasta donde alcanzara su reconocido talento.

Los Jefes del Colegio trataron de desuadirle de este proyecto haciéndole observar, que iba á dejar lo cierto por lo dudoso, pero nuestro artista agradeciéndoles la estimación que le demostraban insistió en realizar su pensamiento, trasladóse á Madrid y dió principio á sus tareas que requerían suma asiduidad.

Muy pronto *El Eco de Marte* adquirió crédito estraordinario y su fundador y director obtuvo en premio de su laboriosidad mucha honra y no escaso provecho.

De diez á once años llevaba de vida próspera la publicación cuando por los años 1866 á 1867, sin causa ostensible que lo justificara, resolvió Gavaldá abandonar por completo la vida activa del arte. Al efecto cedió mediante una respetable cantidad la propiedad de su *Eco de Marte* y la de todas sus composiciones para banda militar á la casa editorial de Don Antonio Romero Andia que continuó y continuaba en 1891 dicha publicación y en cuyo almacén de música se hallan á la venta las citadas obras incluso la gran *Misa* que á seis voces y con acompañamiento de banda militar escribió en Toledo y dedicó al Colegio de Infantería. Tambien se halla en dicho establecimiento la *Salve Regina* á cinco voces y á grande orquesta que escribió Gavaldá en la misma época, pero nada se sabe de otras muchas y notables obras suyas sobre todo de las dos *Sinfonías á grande orquesta* que escribió: la primera en 1842, que se egecutó repetidamente y siempre con entusiastas aplausos en el teatro del Príncipe de Madrid en aquella época, y la segunda por los años 1848 y 1849, que mereció la honra de formar parte del programa de los conciertos de la Real Cámara que dirigía. el insigne Maestro de la misma Don Francisco Frontera de Valldemosa.

El descanso de la última época de Gavaldá fué desgraciadamente corto pues este distinguido artista falleció á consecuencia de una pulmonía fulminante el 21 Abril de 1890 siendo su muerte muy sentida por arte musical.

Gavaldá y Bel (Sebastián Daniel)

Nació en Vinaróz, provincia de Castellón de la Plana, el día 4 de Marzo de 1823.

A la edad de nueve años y después de haber aprendido los primeros rudimentos de la música con Don José Sanz, individuo de la Capilla de la Iglesia parroquial de dicha población, pasó á Tortosa, en donde, prévio el correspondiente exámen, obtuvo una plaza de infantillo de aquella santa Iglesia Catedral, de las pensionadas por el ilustrísimo Cabildo, con residencia interna en la propia casa del Maestro de Capilla. Ocupaba esta plaza, de gran importancia en aquel entonces, el eminente compositor y sabio maestro D Juan Antonio Nin, bajo cuya dirección continuó sus estudios el nuevo infantillo hasta el año 1835 en que, á consecuencia de las persecuciones á que dió lugar la naciente guerra carlista, que ardia ya en todas las provincias de España, fué desterrado de Tortosa aquel insigne maestro por suponérsele afecto á la causa de D. Cárlos. Este inesperado y grave contratiempo privó á Gavaldá por muchísimo tiempo, de toda dirección artística, quedando en absoluto entregado á su propio esfuerzo y á su aplicación inquebrantable.

Por fin, en el año 1842, y cuando apenas empezaban á borrarse las huellas de la cruel y terrible lucha fraticida que tantas desdichas ocasionó á nuestra infortunada patria, pasó á Madrid, á donde fué llamado por su hermano D. José que hallí residía con objeto de que ingresara inmediatamente en el Real Conservatorio de música de María Cristina.

Realizado este propósito sin dilación ni obstáculo alguno, el ex-infantillo de la Catedral de Tortosa reanudó sus estudios, con gran entusiasmo, bajo la dirección de los eminentes maestros Don Pedro Albéniz, en la clase de piano y D. Ramón Carnicer en la de composición.

En 1844 obtuvo la plaza de Archivero de música de la Real Capilla, con el cargo de las copias de la misma y las de la Real Cámara, cuyo destino desempeñó hasta el día 29 de Septiembre de 1868 en que se suprimieron todos los servicios del Real Palacio Al poco tiempo le fué concedido el retiro, que tenia solicitado, con el haber pasivo que por clasificación le correspondia.

En 1846, terminados ya sus estudios en el Conservatorio, con notable aprovechamiento y con las mejores notas, resolvió dedicarse inmediatamente al profesorado, hácia el cual sentía verdadera vocación.

Pronto se hizo notar por lo asíduo y puntual en el cumplimiento de su difícil misión; y esta circunstancia unida á la predilección con que le distinguia su inolvidable é insigne maestro Don Pedro Albéniz, dieron por resultado el que en muy breve plazo adquiriera tan numerosa clientela que le absorbía todo el tiempo de una manera absoluta.

Antes de llegar á este extremo de ocupación habia escrito Gavaldá varias composiciones para piano, entre las cuales son dignas de citarse el *Gran Vals clásico*, dedicado á la señorita de Albéniz y su segunda obra la *Gran Fantasía sobre motivos de la ópera «Los Puritanos»*, dedicada á S. M. la Reyna D.ª Isabel II, cuya composición ejecutó el autor en público siempre con lisongero éxito. Posteriormente y no obstante el extraordinario trabajo que sobre él pesaba, escribió aun bastantes composiciones para piano, pero sin darlas mas alcance que el de estimular la aplicación de sus discípulas, á las que se las dedicaba especialmente.

Respecto á los resultados de su acción en el profesorado, han sido en Madrid muy conocidos, pues fueron muchas las discípulas suyas que figuraron como excelentes pianistas en los salones mas elegantes de la corte, mereciendo entre otras especial mención, las Srtas de Landaluce, Garcia Ampudia y, por último, la tan celebrada Dolores Prieto que tomó parte en varios conciertos públicos.

Por espacio de treinta años ó más formó parte del Jurado que nombra la Dirección del Conservatorio para

juzgar á los alumnos sobresalientes de la clase de piano en las oposiciones á premios de fin de curso.

Actualmente se encuentra Gavaldá alejado por completo de la vida activa del arte, pero sin que su amor al mismo haya decaido en lo más mínimo, no obstante su edad, su quebrantada salud y las repetidas desgracias de familia y pérdida de intereses que han venido á amargar los últimos dias de su existencia.

Gavara (Blas)

Fué organista en la parroquia de San Felipe de Zaragoza, á mediados de este siglo, y dejó escritas varias obras, una de ellas la Misa de *Requiem*, compuesta *ex profeso* para sus funerales.

Gaver (Fray Juan)

Oriundo de Cataluña. En 1575 tomó el hábito de monje en Monserrat. Cultivó el órgano y desempeñaba á la vez el cargo de cantor mayor de coro del monasterio. Falleció en Poblet (Tarragona) el año 1600.

Gavira (Joaquin)

Violinista habanero de principios de este siglo, maestro de cap. de la catedral y autor de algunas obras de música religiosa. Fué maestro del violinista Bousquet.

Gavira no tenía familia y sus relaciones eran limitadísimas. Murió hará unos quince ó veinte años, de edad avanzada, sólo y sumamente pobre, en una celda del convento de la Merced (S Ramirez, *La Habana Artística*).

Gay (José)

Maestro de capilla de La Seo, de Zaragoza, nombrado «previa oposición» el día 26 de Junio de 1587. Entró en substitución del famoso maestro Melchor Robledo, fallecido sin duda el mismo año. El maestro Gay falleció á poco de tomar posesión del cargo, en el mismo año de 1587. Antes había sido maestro de Berlanga.

Gaya (Francisco)

M. de C. de la Cat. de Santa María de Albarracín (Teruel) de cuyo magisterio tomó posesión el día 28 de Mayo de 1790, como sucesor de Don Vicente Palacios.

En 1797 hizo dejación del magisterio para pasar á Granada sucediéndole en el cargo el maestro Quilón.

La estancia de Gaya en el magisterio de Albarracín explica la existencia de algunas obras en aquel Arch. Catedral.

1) Dos *Salves* á 5.
2) Tres *Misas*, á 6 con violines.
3) *Misa de Difuntos*, á 7.
4) *Nueve Responsorios*, á 6.
5) Dos *Miserere*, á 4 con violines.
6) *Adjuva nos*, á 4
7) *Gozos á la Virgen del Pilar*, á 4
8) *Domine ad adjuvandum*.
9) *Dixit Dóminus*, á 5.
10) *Id id* á 4
11) *Id id*, á 6
12) *Beatus vir*, á duo.
13) *Id.* á 5.
14) *Laudate*, á 3.
15) *Id* á 6.
16) *Id.* á 7.
17) Dos *Magnificat*, á 5.
18) *Lamentación segunda*, á solo para el Miércoles Santo, año 1801.

Esta última obra es la única de su autor que se halla en el Arch. de la Cat. de Málaga.

Gayangos (Pedro)

Arpista de la Cat. de Avila en 1707.

Gayarre (Julián)

Nació en el Roncal el dia 9 de Enero 1844. Cantó en público por última vez en el Teatro Real de Madrid la ópera *El pescador de perlas* el Domingo 8 de Diciembre de 1889. Murió en Madrid en 2 de Enero de 1890.

Escrito esto, diré ahora como Castro y Serrano en la *Carta Prólogo* al libro de Julio Enciso, *Memorias de Gayarre* (Madrid, La España editorial, 1891): «El que quiera saber cómo era Gayarre, que mire esa lámina» (la que figura en la edición de las Memorias): «y el que quiera saber quién era Gayarre, que lea este libro.»

Gayo (Francisco)

Al parecer, discípulo del maestro D. Pedro Furio. Vid. en el artículo dedicado á este maestro una referencia sobre el citado Gayo.

Gayos, Gayoso ó Gayosa (Juan de)

No se tienen más noticias de este personaje que las escasas que dá el marqués de Santillana, el cual en su *Carta al Condestable de Portugal*, dice que Gayoso, fué trovador allegado á la casa del duque D. Fadrique de Castro. (Vid. *Cancionero de Baena*, pág. 181 y nota CXXII.)

Gaytan (Juan)

Nadie se ha ocupado hasta la hora presente en la documentación histórica relativa al órgano como fábrica y en los organeros de nuestro pais. Y como el presente DICCIONARIO tiende en lo posible y principalmente al acopio de datos y documentos para servir á la Historia del Arte Musical en nuestra nación, ofrezco en este artículo una documentación preciosa para los fines indicados: el asiento y contrato y otras piezas referentes al organero Juan Gaytan y á los órganos construidos para la Iglesia Catedral de Toledo

»En la ciudad de toledo a veynte e tres dias del mes de henero de mill e quinientos e quarenta e tres años en presencia de mi juan mudarra escrivano e notario publico e escrivano de la obra de la sancta iglesia de toledo el magnifico e muy rreverendo señor don diego lopez de ayala vicario canonigo en la santa iglesia de toledo e obrero della dixo por quanto por virtud de un asiento e concierto quel tomo sobre el hazer unos organos grandes para la dicha sancta iglesia con *gonçalo Fernandez de cordova* maestro de hazer organos vezino de la ciudad de cordova en precio e cuantía de trezientos e treynta e siete mill e quinientos mrs. pagados en cierta forma y manera e con ciertas condiciones declaradas en la escriptura del dicho asiento que sobre ello se otorgo, y el dicho *gonzalo hernandez de cordova* labrando en el dicho organo le dió dolencia de que nuestro señor fué servido de le llevar desta presente vida a causa de lo qual y quel dicho *hernandez* no dexo heredero que supiese acabar de hazer el dicho organo se taso y modero sobre juramento la labor e obra que en el dicho organo estava hecha en quarenta e seys mill e dozientos e setenta e cinco mrs. estando presente a la dicha tasación *juan gaytan* organista vezino de la dicha ciudad de toledo | el qual dicho *juan gaytan* organista (1) estando presente dixo quel se obligaua e obligo de hazer el dicho organo sobre la obra e labor que en el estava hecho e acabado por el dicho *gonçalo hernandez de cordova* en dozientos e noventa e un mill e dozientos e veynte e cinco mrs. e le dexad hecho e acabado en toda perfición a contentamiento del dicho señor don diego lopez de ayala e de maestros que dello sepan e de musicos con las condiciones siguientes: | Primeramente a de tener el caño mayor veynte e seys palmos de vara sin el pie y sino cupiere quel pie del caño mayor que sea menor que los otros pies y que este caño mayor pese despues de hecho dos quintales que son ocho arrobas poco mas o menos | y pese el caño segundo siete arrobas y el tercero como pese seys arrobas antes mas que menos y dende ay arriva vayan discurriendo conque todos los caños vayan bien fornidos segund el tamaño de cada uno a vista de *hernan tellez.* | Ytensera el juego de ocho contras con todos sus tonos y semitonos que son treze puntos en la primera otaua y todas las otras otauas an de yr como la primera y terna el juego cuatro otavas y encima de la cuarta otaua sovira el juego hasta el *la-mi-re* de la quinta otava y terna el juego cinquenta e siete puntos y a de ser el juego muy bueno de tañer y de buen nogal seco y listado los semitonos y dos teclas de cada cabo franjadas y el juego bueno de tañer segund el tamaño del organo.

Yten llevaran la multiplicaçion delos caños al prencipio ocho caños sin el mayor por punto con su otaua y lo demas y la postrera otaua a de llevar veynte e ocho caños en compañia del de el flautado | y la mistura delos caños que ha de llevar el dicho organo y multiplicaçion de caños esta declarada en un pliego de papel firmada del dicho *hernandez tellez* | y deude el prinçipio dela segunda otava vayan unisonos que sera el unisonus de treze palmos y vayan multiplicando de manera que la postrera otava lleue ocho o nueve unisonus de manera que tenga mucha ygualdad desde lo baxo hasta lo alto que fuere mucho e bien.

Yten queste organo a de tener vn lleno y vn flautado muy sonoroso | yra esta compusiçion de caños puestos en aquella hordenança de cinco castillos questa hecha sobre la puerta donde estauan los organos viejos | yran en los dos estremos diez caños en cada parte cinco | y el campo que

(1) Tomado en el sentido de organero.

quedare despues depuestos los cinco caños en cada parte se hinchiran de caños que suenen si huviere lugar y sino sonaren que se inchan de caños avnque no suenen. Yten este organo se taña por delante y quel tañedor este sentado en la silla de piedra questa hecha para el y el juego sea bueno de tañer con sus peanas quando l quisieren abultar con los pies e con las manos.

Yten lleuara este organo seys fuelles de muy buenos cordouanes hartos de hunto de puerco y lleuen cordouan y medio en alto y que tenga cada fuelle diez palmos en largo y quatro en ancho que den harto viento al organo y muy descansado y buenos de entonar con el pie y tenga cada uno seys arquillos y todas las tablas por dedentro cubiertas de valdres y cola.

Yten que vayan todos los caños de dentro y de fuera de muy buen estaño fino sin mezcla de plomo y bien labrados y bruñidos de agua | que sea el metal que pusiere tal commo lo que da la iglesia. Yten que todas las cosas que fueren menester para el asiento del dicho organo que tocaren alvañería e hazer algunos agujeros en la cantería con que se haga á vista del maestro de las obras de la dicha sancta iglesia y para labrarse el dicho organo se de taller en la dicha sancta iglesia | y todo lo demás sea á cargo del dicho *juan gaytan* | y que quede el organo muy bien acabado á vista e contentamiento del dicho señor don diego lopez de ayala e de *hernan tellez* organista e de las personas quel dicho señor don diego lopez de ayala mandare | sin que la dicha santa iglesia y obrero en su nombre sea obligado á dar mas mrs. por la hechura del dicho organo delos dichos dozientos e noventa e vn mill e dozientos e veinte e cinco mrs.

Yten que todas las hojas que se labraren para los dichos organos primero que se hagan caños sean vistas por hernan tellez y con quien mas mandare el dicho señor obrero y que con juramento digan si estan las hojas bien fornidas para segun el tamaño de cada caño y la misma visitación se entienda en todas las otras cosas que se labraren para el dicho órgano y en los materiales que en el hecharen así dela madera e cordouanes y todo lo demas.

Yten que despues de acabados los dichos organos y afinados á vista e contentamiento del dicho señor don diego lopez de ayala segund dicho es el dicho *juan gaytan* sea obligado afinarlos dende en un año sin que le den nada por ello | y que si algún defecto se hallare que aya descubierto el dicho organo sea obligado el dicho *juan gaytan* a enmendarlo e que se adobe a su costa y que hasta que pase el dicho año | se le queden por librar e pagar del preçio susodicho diez e ocho mil mrs. y que pasado el dicho año e cumpliendo lo en esta condiçión declarado se le libren e paguen los dichos diez e ocho mill mrs.

Yten que las pagas delos dichos dozientos e noventa e un mill e dozientos e veynte e cinco mrs. que se le da por la hechura del dicho organo sean la primera que son çinquenta mill e quinientos e setenta e cinco mrs. luego que contrataren de facer el dicho *juan gaitan* | los quales dichos cinquenta e un mill e quinientos e setenta e cinco mrs. son los que los herederos del *gonzalo hernandez de cordoua* volvieron á la dicha obra por avellos della rescibido el dicho *hernandez* difunto de mas delos quarenta e seys mill e dozientos e setenta e cinco mrs. en que fué tasada la obra que en el dicho organo hizo el dicho *hernandez* | en la segunda paga ochenta mill e dozientos e diez e seys mrs. en fin del mes de hebrero deste presente año | e en la tercera paga otros ochenta mill e dozientos e diez e seys mrs. | mediada la hechura dela dicha obra la qual antes que le sean librados sea visitada por el dicho *hernan tellez* e por las otras personas quel dicho señor don diego lopez de ayala mandare | e los ochenta mill e dozientos e diez e siete mrs. con que se cunplen los dichos dozientos e noventa e vn mill e dozientos e veynte e cinco mrs. se pagan sesenta e dos mill e ciento e noventa mrs. en los diez e siete quintales y tres arrobas destaño que se le entregaron al dicho *juan gaytan* de los caños viejos del organo grande que en la dicha santa iglesia estava a precio cada quintal de tres mill e quinientos mrs. e los

diez e ocho mill e veynte e siete mrs. acabado dafinar el dicho organo e al dicho tiempo.

Yten con condicion quel dicho *juan gaytan* sea obligado a dar fianças para seguridad de la hechura del dicho organo e de los mrs. que rresçibiere de personas llanas e abonadas a contentamiento del dicho señor don diego lopez de ayala en quantia de dozientos mill mrs. | las quales dichas fianças han de ser de vezinos de la dicha ciudad de toledo.

Yten por quanto en la tasacion que se hizo en la obra quel dicho *gonçalo de cordova* hizo en el dicho organo fueron cargados los someros en mill e quinientos mrs. que si el dicho *juan gaytan* no se aprovechare dellos para el dicho organo volviéndolos a la dicha obra se le den e paguen los mill e quinientos en que fueron cargados los dichos someros (1).

Yten con condiçion quel dicho *juan gaytan* sea obligado a dar hecho e acabado el dicho organo en toda perficion segund dicho es en fin del mes de noviembre primero que verna deste presente año de quinientos e quarenta e tres años | y que las contras delos cabos se hechan condutos y varas de rreduçion y que lo que mejor estuviere al dicho organo aquello quede.

E vistas las dichas condiçiones por el dicho señor don diego lopez de ayala digo que obligandose el dicho *juan gaytan* de hazer el dicho organo segund e por la forma e manera que se contiene e declara con las condiçiones antes desto escriptas obligauan e obligo para el saneamiento que hera cierto este dicho asiento e pagados los mrs. en el declarados al dicho *juan gaytan* los bienes e rrentas que la dicha obra tiene asi espirituales e temporales avidos e por aver siendo testigos hernando de ayala e fernando de guzman e juan garces de marcilla clerigo vezinos dela ciudad de toledo y el dicho señor don diego lopez de ayala lo firmo de su nombre. | *Diego lopez de Ayala*».

E luego yncontinenti el dicho dia mes e año susodichos en presencia de mi el dicho juan mudarra e de los testigos de yuso escriptos el dicho *juan gaytan* se obligo por su persona e bienes muebles e rraizes avidos e por aver que hara el dicho organo por el dicho precio e cuantia de mrs. e segund e de la forma e manera que se contiene e declara en las condiçiones antes desto escriptas e se dio por contento y entregado delos dichos cinquenta mill e quinientos e setenta e cinco mrs por quenta los rresçibio en dineros contados por mano de mi el dicho escrivano e pasaron a su poder rrealmente e con hefeto estando presente por testigo *hernan tellez*, organista, los quales dichos çinquenta mill e quinientos e setenta e cinco mrs se dieron e pagaron en nombre del dicho señor don diego lopez de ayala obreró | dela dicha santa iglesia | los quales son de la dicha paga primera para hazer el dicho organo sopena que si no le hiziere al dicho termino e segund dicho es que el dicho señor don diego lopez de ayala le pueda mandar hazer e le haga a costa del dicho *juan gaytan* e de las personas que para seguridad de lo suso dicho dieren e se obligaren con el dicho *juan gaitan* e puedan ser executados por todos los mrs. que rrescibiere e oviere rrescebido de nos por todos los mrs. que costare hazer el dicho organo. | solamente por el pedimento del dicho señor don diego lopez de ayala sin otro auto alguno ni diligencia alguna e para lo asi tener e guardar e cumplir e pagar todo lo suso dicho segun e de la forma e manera que de suso se contiene el dicho *juan gaytan* obligo la dicha su persona e bienes segund dicho es y dio todo su poder cumplido a las justicias eclesiásticas especialmente al juez dela dicha obra dela dicha sancta iglesia al fuero e juredicion dellas e de cada vna dellas ante quien esta carta fuere presentada se sometio con la dicha su persona e bienes e rrenuncio su propio fuero e juredicion de lego para que por todo rrigor de derecho executivo e censuras e municiones canonicas en derecho premisas hagan e manden hazer todo aquello que lugar aya de derecho hasta tanto que haya cumplido e pagado todo lo contenido en la dicha escritura presente tan entera e cumplidamente como si sobre

(1) Fuelles

rrazon de lo susodicho oviese contendido en juycio ante qualquier de las dichas justicias e fuese por ellas e qualquier dellas dada sentencia difinitiva e aquella fuese por el consentida e pasada en cosa juzgada sobre lo qual rrenuncio todas e qualesquier leyes fueros e derechos asi especiales como generales de que se pueda ayudar e aprovechar tan entera e cumplidamente como si en la presente escriptura fuesen ynsertas y encorporadas de berbo ad verbo e para la fuerza e vigor de la presente escriptura e rrenunciamiento de su propio fuero e juredición de lego e sometimiento a las dichas justicias juro en forma de derecho en manos de mi el dicho escriuano de guardar e cumplir e pagar todo lo susò dicho e por defecto dello señalo las casas donde al presente vibe donde le sean notificadas causas e avtos del proceso que contra el fuere hecho hasta la sentencia difinitiva ynclusiba tasaçión de costas silas oviere e otorgo carta de obligación en forma e tan bastante e firme commo convenga otorgarse e paresciere signado de mi signo siendo testigos los dichos hernando de ayala e hernando de guzman e juan garces de marcilla clerigo e *hernan tellez* organista vezino de Toledo y el dicho *juan gaytan* otorgante lo firmo de su nombre | —*juan gaitan*—paso ante mi—*juan mudarra*.—Sepan quantos esta carta de obligaçion vieren como nos francisco comontes pintor e pedro de velasco cantero e andres artiaga clerigo e francisco yñiguez tiniente de cura en la iglesia de sante yuste vezinos que somos en la ciudad de toledo e otorgamos e conoscemos por esta presente e decimos que por quanto *juan gaitan* organista vezino de la dicha ciudad de toledo esta obligado a la obra de la santa iglesia de toledo e al muy reuerendo e magnifico señor don diego lopez de ayala vicario e canonigo en la dicha sancta iglesia e obrero della de hacer un organo grande para la dicha santa iglesia en çierto preçio e cuantia de mrs. e con çiertas condiçiones declaradas en la escriptura de obligacion quel dicho *juan gaytan* hizo e otorgo a que nos rrefirimos que nos obligamos juntamente con el dicho *juan gaytan* de mancomum a voz de uno e cada uno por si e por el todo rrenunciando como por la presente rrenunciamos la ley de duobus rex devendi e la autentica presenti de fidejusoribus y todas las otras leyes que son e hablen en rrazon delos que se obligan de mancomun que hara el dicho organo por el dicho precio e cuantia de mrs. e condiciones e segund e de la forma e manera ques dicho e declarado en el dicho asiento e concierto de obligaçion que dicho *juan gaytan* organista otorgo sopena que seamos obligados e nos obligamos de pagar e que pagaremos por nuestras personas e bienes de llano en llano sin contienda de juycio a la dicha obra e al dicho señor don diego lopez de hayala en su nombre cada uno de nos los dichos francisco comontes e pedro de velasco e andres artiaga e francisco yñiguez cinquenta mill mrs. luego pasado el termino ques declarado en la dicha obligacion que el dicho *juan gaytan* esta obligado ha dar hecho e acabado el dicho organo todo lo suso dicho sopena del dobło e costas e la dicha pena pagada o no que todavia seamos obligados e nos obligamos cada uno de nos a pagar los dichos cinquenta mill mrs. segund dicho es e para ello obligamos las dichas nuestras personas e bienes muebles e rrayzes avidos e por aver e por esta presente carta damos e otorgamos poder cumplido a todos los juezes eclesiasticos ante quien esta carta fuere presentada e della pedido cumplimiento de justicia y especialmente al juez de la dicha obra al fuero e juredicion de los quales nos sometemos e rrenunciamos nos los dichos francisco comontes e pedro de velasco y propio fuero e juredição de legos e nos sometemos a la justicia eclesiastica especialmente al juez de la dicha obra para que por todo rrigor de derecho executivo e çensuras e municiones canonicas en derecho premisas hagan e manden hazer todo aquello que lugar aya de derecho fasta tanto que cada uno de nos los suso dichos ayamos cumplido e pagado los dichos çinquenta mill mrs. tan entera e cunplidamente como si sobre rrazon delo suso dicho oviesemos contendido ante qualquier de las dichas justicias e fuese por ellas dada sen-

tencia dyfinitiva e aquella fuese por nos consentida e pasada en cosa juzgada sobre lo qual rrenunciamos todas e qualesquier leyes fueros e derechos asi speçiales como generales de que nos podamos ayudar e aprovechar y especialmente rrenunciamos la ley en que dize que general rrenunçiaçion que ome haga que no vala | tan entera e cumplidamente como si en la presente escriptura fuesen ynsertas y encorporadas de verbo ad verbo (sic) y los dichos francisco de comontes e pedro de velasco juraron en manos de mi el notario y escriuano de yuso escripto en forma de derecho segund que en el tal caso se rrequiere de tener e guardar e cumplir e pagar todo lo declarado en la presente escriptura e por defecto dello señalaron las casas de sus moradas donde les seran leydas cartas e hecho proçeso hasta la sentencia difinitiva ynclusiva tasaçion de costas si las oviere e sobre todo lo suso dicho otorgaron los dichos francisco de comontes e pedro de velasco e andres de antiaga e francisco yñiguez por ante mi juan mudarra notario apostolico y escribano de la obra dela santa iglesia de tolédo carta de obligaçion bastante e firme y tan complida como para la validacion de todo lo suso dicho convenga otorgarse e paresciere signada de mi el dicho escriuano que fue hecha e otorgada esta carta en la dicha ciudad de toledo estando en las casas de la morada del dicho francisco de comontes en veynte e ocho dias del mes de henero de mill e quinientos e quarenta e tres años. testigos que fueron presentes e vieron firmar su nombre a los dichos otorgantes miguel dolzin e diego gaytan vezinos de la dicha ciudad. | *francisco de comontes* hijo del dicho *francisco de comontes* | —*Francisco yñiguez.*—*andres de arteaga*—*Francisco de comontes*—*pedro velasco*—Paso ante mi *juan mudarra* notario.»

Illm.° Señor.

Lois albero vezino de la çiudat de murcia beso los pies y manos de vuestra señoria Illm.ª y digo que por mandato de V. S. Illm.ª yo e venido a esta ciudat para ver y esaminar el organo que por V. S. se mando y yo lo e hecho con el cuydado que mandato de tan Illmo. principe y Rmo. señor y perlado lo requiere y ansi bien considerado y aduertido lo que açerca del dicho organo alcanço y condiçiones con que se dio a hazer y todo lo demas que a avido neçessidat de me informar para a V. S. Illma. dezir verdaderamente mi pareçer me parece lo siguiente: primeramente, me parece que quanto a las condiçiones y capitulado con *juan gaytan* maestro de dicha obra quanto al primer capitulo a hecho y conplido bastantemente el dicho *juan gaytan* en el peso y medida los caños grandes segun haze fe juan mudarra notario de la sancta iglesia que estuvo presente al tiempo que los pesaron y midieron antes de asentarlos | y en la entonación digo que corresponde a veynte y seys palmos el caño mayor. quanto al segundo capitulo digo con todo el acatamiento que se deue que no supieron pedir el orden que se requiere para las contras | porque pidieron treze y no son nescessarias mas de siete | porque de la C primera a la C segunda que es un diapason formado | son ocho puntos | no tenia necesidat mas de siete, porque el otauo ya es la consonançia del primero y ansi con siete contras de pies que son *ut, re, mi, fa, sol, la,* y el *fa* de *befabemi* se tañe cuanta musica ay y avra en el mundo porque toda se encierra en vn diapason digo de puntos diferentes | porque multiplicandolos quantos quisieren | y este orden se tiene en todas partes que haya organos grandes con contras | y poner los semitonos entre medias dela primera otaua a sido de no tener esperiencia de organos grandes | porque jamas an de servir ni se puede hazer consonançia en ellos por la gran profundidat del tono dellos | y que la costa dellos con sus aderentes no los haria yo por cien ducados | y si algun tañedor no entendiendo los quisiere tañer | antes perturbara al sentido de buen oydo que no aplazga la consonancia | y platicado esto con los tañedores desta sancta iglesia | y con *francisco gomez* organista y con el mismo maestro que a hecho dicho organo conocen ser asi como lo digo | y lo conoçera qualquiera que entienda musica | y digo que el dicho juan gaytan al pie

de la letra a conplido todo lo que contiene el segundo capitulo que es poner los tonos y semitonos en la primera octaua y ansi mismo en las otras octauas y suben los puntos hasta alamirre de la quinta octaua y los bemoles estan listados y los estremos de las teclas estan franjadas aunque es cosa que no importa nada.

Iten digo que tiene el conplimiento de cañones que contiene el terçero capitulo | porque el extremo baixo (sic) tiene ocho cañones de mistura sin el flautado y el estremo alto tiene veynte y ocho | y del vno al otro va la multiplicacion conforme a buena ordenança y conpusiçion | y si algunos caños no estan puestos en especie de dozenas y sobre dozenas como se pide en vn pliego de papel que *hernan tellez* para ello dio | estan puestos en otras especies | y hazen buena ley de bozes | de forma que no hay falta de caños | y estar de una manera o de otra son pareceres de oficiales y y cada vno pretende hazer mejor conpusicion de mistura | y desde el principio de la segunda octaua esta doble el flautado y va multiplicando de unisonus hasta los puntos mas altos que buenan (sic.) diez unisonus.

Al cuarto capitulo digo que es manifiesto a todos que tiene el dicho organo su flautado y lleno bien sonoroso | y por ser los arcos do estan dichas contras no hechos a proporcion de los caños | fue neçessario a los dos caños mayores hazer los pies más cortos que a los otros por lo qual el caño mayor se a sumido el pie y la lengua un poco y no tañe lo cual es por la falta del asiento y no del maestro.

Tambien el dicho organo se tañe por delante y es el juego bueno de tañer segun el tamaño del organo | y tiene sus teclas para los pies segun es pidio en el quinto capitulo.

Al sesto capitulo digo que los fuelles son seys y estan tan buenos y proporcionados | y dan tanto conplimiento de viento | que digo que bastan quatro segun lo e experimentado

Iten que los caños del dicho organo ansi los de dentro como los de fuera estan muy bien labrados y de buen estaño segun contiene el septimo capitulo.

Iten a lo del octauo capitulo digo quel organo es muy bueno y si en otro lugar estuviese sonaria mejor | saluo questa desafinado a causa de tanto poluo por no tener puertas ni amparo por delante y por aver quatro años que se acabo y no se a tañido y no es a culpa del maestro.

Al nono capitulo digo que no se si el dicho *juan gaytan* hizo demostración de las planchas de estaño y otros materiales a *hernan tellez* organista ni al mayordomo dela iglesia | pero yo lo tengo por muy bueno el dicho organo.

Por manera que vistas las declaraçiones de *francisco gomez* y de *hernan tellez* y ansi mismo la obligación y condiçiones con que *juan gaytan* se obligo de hazer el organo digo que el dicho *juan gaytan* a conplido todas las dichas condiçiones ansi en el numero de caños como en todas las demas condiçiones | y quel organo esta bien acabado sin tener falta y esto doy por mi vista y declaración y por tal lo firmo de mi nonbre so cargo del juramento que hize ante el escriuano dela obra. | digo que en lo que toca a afinar el organo pasado un año segun esta obligado declaro que es obligado a lo afinar por la condición de la escritura *Luis albero*» En XXVIII de otubre de mill e quinientos y quarenta y nueve años en presençia del Illmo. y Rmo, señor arçobispo de toledo se leo la declaración antes desto escripta que dio *lois albero maestro de hazer organos* siendo testigos don diego lopez de ayala e don francisco de silua obrero e visitador dela obra de la santa yglesia y alonso de couarrubias maestro de las obras de la dicha santa yglesia. | Paso antemi *juan mudarra* notario.»

Yo *francisco gomez* fui nombrado por parte de *juan gaytan* para ver y desaminar vn organo quel dicho *juan gaytan* a hecho y acabado encima de la puerta nueva desta santa yglesia | y asi mismo fue nombrado *hernan tellez* por parte de la dicha santa yglesia.

E asi que yo y el dicho *hernan tellez* emos visto y desaminado el dicho organo con las condiciones en la mano con que el dicho juan gaytan se obligo de hazer el organo.

Yo *francisco gomez* doy por mi vista y declaracion en lo que toca a

mi parte lo siguiente. | que digo que *juan gaytan* tiene el organo acabado y conplido conforme a la despusiçion del asiento do esta asentado el organo y asi mismo conforme a las condiciones a que es obligado | y para mas declaracion de lo aqui contenido digo quenlo del peso delos caños mayores no los e visto pesar mas e oydo decir a mudarra el escriuano desta santa yglesia que se pesaron y questan conforme a las condiçiones en el peso y que tienen antes mas peso que no menos y en toda la demas cañuteria que por numero podra aver novecientos caños poco mas o menos | y digo que son los caños de muy buen metal y bien fornidos segun el tamaño de cada uno e asi mismo digo que los dichos caños estan muy bien hechos y labrados y en todo lo demas de arteficios que tiene el organo esta todo muy bien hecho | y en lo de las bozes del dicho horgano son muy buenas y en esto y en todo lo demas tocante al dicho organo digo questa todo muy bien hecho y acabado y es el organo muy bueno.

Asi mismo digo que en el capitulo que dize que a de tener cincuenta y siete puntos y no tiene sino cinquenta y seis que para la dispusición del asiento questa mejor con los cinquenta y seys puntos que no con cincuenta y siete aun que es cosa que ynporta poco tener el dicho punto mas o menos. Otrosi digo en lo de las teclas listadas que dize el capitulo que a de tener dos teclas listadas de cada cabo y no tiene sino vna de cada cabo digo questa mejor con una que no con dos porque en las otras saltarian estando listadas. Iten digo en lo del caño mayor questa hundida la lengua que no es aculpa de *juan gaitan* sino por ser el pie del dicho caño más corto que los otros a lo qual parece por las condiciones y disposicion del asiento no poderse hazer de otra manera.

Iten en lo de los fuelles que dize la condiçion que an de tener quatro palmos en ancho digo que lo que les falta del ancho tienen demas del largo los dichos fuelles y estan mejor proporcionados y si tuvieran los quatro palmos en ancho no cupieran sino con dificultad en el dicho asiento y estan los fuelles muy bien hechos y dan ayre suficiente al dicho organo y antes de mas que de menos.

Otrosi que todas las cosas sobredichas asi de punto menos y listado de juego y anchura de fuelles que por causa del asiento y dispusicion hazen alguna diferençia digo que no son faltas a culpa del dicho *juan gaitan* ni menos son faltas para quel horgano por ellas no sea bueno y aunque fueran a culpa del dicho *gaytan* las cosas dichas son cosas que ynportan poco que no montan todas mill maravedis hazerse mas o menos. Por manera quel dicho organo y todas las cosas tocantes a el estan muy bien hechas y es muy bueno y bien acabado y el dicho *gaitan* a conplido con esta sancta yglesia y con las condiçiones a ques obligado y esto doy por mi declaracion para el juramento que e hecho «*Francisco gomez.*» Presentado en toledo en ocho de abril de mill e quinientos y quarenta e nueve años por el dicho *francisco gomez* el qual dixo so cargo del juramento que hizo antemi el dicho juan mudarra lo escripto antes desto es su parescer e declaracion siendo testigos juan de talavera e rramiro vezinos de Toledo.

«Declaraçion de *hernan tellez* sobre el organo grande.

Yo *hernan tellez* digo que las condyçyones con que esta oblygado *gaytan* de hazer el organo de la santa iglesia de toledo son las syguientes.

Esta obligado que los caños grandes avien de pesar cada uno..... arrovas hyzolos y no me dixo nada que los viese pesar ni hyzo cuenta de mi.

Cuanto a lo del juego avie de tener cincuenta y ocho puntos no echo mas de çincuenta y seys | avie de tener cuatro teclas franjadas no echo mas de dos.

Cuanto a la multiplicacion de los caños ya se contaron | faltan dozientos caños menos syete | de los que estava obligado de echar | y el caño mayor de todos no suena poco ni mucho | a menester quytarle de ally y descaberçarle y tornarle a hazer.

En la mistura del lleno que esta oblygado de echar | en lo baxo sobre dozenas y en la mediania dozenas | y en lo alto quintas por que abulta mucho el organo y rregozyja las bozes y les da lustre | no echo nada desto.

Esta oblygado que este organo tenga vn lleno y vn flautado muy

sonable segun el tamaño tiene suena poco y a menester que los caños del flautado los haga que formen mejor y les de ygualdad que unos suenan mucho y otros poco y los afine muy bien que no hay punto afinado y los limpie del polvo de dentro y de fuera. Tiene otra falta que para echar los registros del flautado o del lleno se a de levantar el tañedor yr detras dela quaxa del organo a rregistrar | asy mismo avie de echar una quinta de peanas para los pies para cuando quisiere el tañedor abultar el organo | no echo mas de una terçera que son seys puntos avie de ser dyez.

Esta obligado de echar seys fuelles de buenos cordovanes hartos de unto de puerco porque los cordovanes esten muy sueltos y de buen viento no les echo nada.

A de tener cada fuelle diez palmos de largo y cuatro de ancho no tiene mas de tres y medio | esta obligado que las tablas de los fuelles esten todas aforradas por de dentro de cola y valdres porque sy hendiere la madera no se salga el ayre | no las aforro | an sy mismo los alçaprimes son cortos de dos palmos.

Este organo esta obligado *gaytan* que las contras mayores que estan a los estremos avien de tener varas de rredución | y condutos y que lo que mejor fuese aquello quedase | cierto es que donde van varas de rredución por fuerça a de tener somer debaxo de las contras | no echo somer ni varas de redución | syno sobre un pedazo de tabla de pino asento las contras mayores y con condutos sin somer ni rreducion.

Así mismo no echo aldavillas a los someres ni varas delante de los caños ase de echar.

Tambien digo que el organo grande el viejo que se quito de donde esta estotro tenia los someres de nogal y el organista que se murio dexo hechos los someres de nogal y gelos dieron a *gaytan* y *gaytan* los hecho de pino | veanlo vuestras merçedes.

La causa porque no suenan mas los organos son tres | la primera porque son angostos de conpas los caños del lleno | la segunda porque commo son hechos los organos con condutos estan tan apretados los caños que se rebocan las bozesunos a otros | sy fuera con rredución estuvieran desparzidos y sonarian mas y mejor | asi estan tan juntos que pareçen manojos desparragos | la tercera porque si echara las sobredozenas y dozenas y quintas donde las avie de echar y echara dozientos caños que faltan menos siete | de los que avie de echar el organo sonara mas y mas abultado | y tuviera bozes mas rregozijadas | esto que aqui esta escrito es la verdad *hernand tellez.*»

En onze de março de mill e quinientos e quarenta y nueve años el dicho *hernand tellez* presento esta declaraçion y dixo que todo lo que en ella esta escripto es la verdad para el juramento que hizo e lo dize e declara ser asi siendo presentes testigos alonso de couarrubias maestro de las obras dela santa yglessia de toledo.

En treze dias del mes de setiembre de mill y quinientos y quarenta y nueve años el Illmo. señor don juan martinez siliceo arçobispo de Toledo nuestro señor y perlado mando siendo presente alonso de couarrubias maestro de las obras de su santa yglesia que para que se vea y determine si el dicho organo esta acabado conforme a la contrataçion que se tomo con *juan gaytan* maestro de organos nonbraba y nombro por tercero *a mosen albeiro tañedor de tecla y maestro de hazer organos que rresida por tañedor en la iglesia mayor dela çiudad de murçia.* | E yncontinente se notifico al dicho *juan gaytan* el qual consintio e huvo por bien lo que su S.ª Illma. mando y el asi mismo nonbraba y nonbro por su parte por tercero al dicho *mosen albeiro* y quel esta presto de pagar la mitad de la costa que se hiziere asi en enbiar a llamar al dicho *mosen albeiro* como en el salario que se mandare dar de todo el tiempo que se ocupare siendo testigos el dicho alonso de couarrubias y gonzalo de medina y pero diez vezinos de Toledo. | la qual notificaçión hize yo *juan mudarra* notario y escrivano dela obra dela santa iglesia de Toledo.

(Vide *Seg.° 1.ª Archivo que fué de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo).*

Gaytan y Arteaga (Juan Manuel) Vid. **Gonzalez Gaytan y Arteaga**

Gaztambide (Javier)

Hijo del compositor Joaquin Romualdo, director de orquesta, compositor y autor de algunas traducciones de libretos de ópera acomodados á la rítmica de la lengua castellana

Entre sus composiciones se citan los coros y bailables para el drama bíblico *La Estrella de Belen*, representado en el teatro de la Zarzuela de Madrid, el 23 de Diciembre de 1866, y la zarzuela en un acto *No más ciegos* representada en el teatro de Jovellanos, en Abril de 1868.

Gaztambide (Vicente)

Violinista, tio y protector de Joaquin Romualdo.

Gaztambide y Garbayo Joaquin Romualdo)

Peña y Goñi dedicó á este maestro compositor una página que extracto de su libro, *La Opera Española y la Música dramática en España en el siglo XIX*, y merece ser conservada:

«Joaquin Romualdo Gaztambide y Garbayo, hijo de D. José Gaztambide y de D.ª Pilar Garbayo, nació en Tudela (Navarra) el día 7 de Febrero de 1822. Siendo muy niño, perdió á su padre y encontró, en breve, compensación á tal infortunio, en la protección decidida que hubo de prestarle su tio D. Vicente, hermano del finado.

»Ocho años de edad contaba próximamente Gaztambide cuando recibió, bajo la dirección de D Pablo Rubla maestro de capilla de la catedral de Tudela, las primeras lecciones de solfeo, al término de las cuales mandóle su tio á Pamplona, donde estudió el piano y la composición con Don José Guelbenzu, eminente didáctico, reputado, segun Saldoni, como uno de los teóricos más sábios y profundos, cuyas opiniones gozaban de gran crédito en las controversias sobre puntos doctrinales que frecuentemente se suscitaron, en aquel tiempo, entre los inteligentes.

»Gaztambide tenia entónces doce años. Dedicóse muy luego á dar lecciones de piano é ingresó como contrabajo en la orquesta del teatro de Pamplona, trascurriendo algun tiempo en estas oscuras faenas que no le impidieron, sin embargo, continuar sus estudios de composición con Don Mariano García, discípulo de Guelbenzu y maestro, más tarde, de la catedral de aquella importante población.

»No bastaban á Gaztambide estos estudios, á lo que parece Deseaba ensanchar sus conocimientos porque sentia verdadera é invencible vocación artística y la atmósfera musical de Pamplona era demasiado mezquina para sus aspiraciones.

»En 1842 emprendió resueltamente su viaje á Madrid y se matriculó en el Conservatorio de María Cristina en las clases de piano y de composición, dirigidas entónces por Albeniz. y Carnicer.

»El contrabajo fué para él en Madrid lo mismo que en Pamplona, un auxiliar impagable con el cual atendió al diario sustento, actuando como profesor en las orquestas de los teatros del Príncipe, de la Cruz y del Circo.

»La estancia de Gaztambide en el Conservatorio fué muy corta, de poco más de dos años. En 1845 ya campaba el jóven por sus respetos y salia de Madrid, en calidad de pianista para dar conciertos en varias provincias, unido á Soler y Sarmiento, reputados solistas de oboé y de flauta.

»De regreso á Madrid en 1846, la amistad que había contraido con Salas hizo que este le nombrase director de coros del teatro de la Cruz donde actuaba como es sabido, una compañía de ópera italiana. Al terminar la temporada, Lombía formó un doble cuadro de artistas españoles de declamación y baile, con el objeto de dar á conocer en París este último género, que era lo único *nacional* que en materia de arte *lírico* teníamos entónces. Gaztambide fué el designado por Lombía para director de orquesta.

»No fué muy larga su estancia en aquella capital, puesto que al año siguiente de 1848 de vuelta en Madrid, se ocupaba de la composición de su primera obra lírico-dramática, como lo prueban las siguientes líneas

de la *Historia de la Música Española* de Soriano Fuertes:

»En el año de 1848, concedió el gobierno á D. Nemesio Pombo, empresario del teatro de la Cruz de Madrid un privilegio para crear una zarzuela que alternase con otra de verso y otra de baile francés; pero los socios capitalistas de dicha empresa, sin consideración á lo adelantados que iban los ensayos de *La Mensagera*, zarzuela en dos actos expresamente escrita para dicho objeto por D. José de Olona y D. Joaquin Gaztambide y que más tarde se ejecutó con un buen éxito en el Teatro del Príncipe, eliminaron al Sr. Pombo de la empresa y con él á la compañía de canto español, volviendo otra vez á quedar estériles los esfuerzos para la creación de nuestro teatro lírico.»

»Hé ahí otro dato importante para juzgar el aprecio en que se tenia la música española y la confianza que ofrecia á los empresarios.

»Los sócios capitalistas de la empresa de la Cruz se quedaron con el verso y el baile *francés* y mandaron á Gaztambide con la música *española* á otra parte.

»El artista fué á parar, afortunadamente, en Abril de 1849, al teatro Español de cuya dirección musical estaba encargado Saldoni. Este vino enseguida en auxilio de su jóven compañero y encomendóle la dirección de la orquesta en los conciertos matinales que el afamado violinista Bazzini dió en aquel clásico coliseo.

»Gaztambide tenia terminada, con Olona, *La Mensagera*. Era, por tanto muy natural, su deseo de darla á conocer. Díjoselo á Saldoni y el autor de las *Efemérides*, con esa bondad de alma que le ha caracterizado siempre comenzó á dar los pasos necesarios para ver realizados los deseos de su protegido.

»Los obstáculos fueron grandes, pero quedaron vencidos al fin, merced al poderoso influjo del Conde de San Luis, Ministro de la Gobernación entónces y de Ventura de la Vega, comisario régio del teatro Español.

»*La Mensagera*, se estrenó en la función de tarde celebrada el 24 de Diciembre, Noche-Buena, del año de 1849, habiéndose dado por primera vez el caso de tomar parte en la ejecución verdaderos cantantes, tales como Salas, González y la Moscoso, circunstancias que no habían logrado reunir en el Instituto y Variedades, las primeras zarzuelas de Hernando y de Oudrid. Ya se sabe que lo consiguieron inmediatamente despues del favorable éxito de *La Mensagera*.

»En 1850, Gaztambide entra en Variedades donde estaba Hernando de director y comparte con éste y Barbieri las tareas del teatro de los Basilios, provisionalmente arrendado por la empresa Gaona-Carceller y compañía, mientras se reedifica el coliseo de la calle de la Magdalena.

»En los Basilios se estrenan las zarzuelas de Gaztambide *A última hora* y *Las señas del Archiduque*. Al año siguiente maestros y cantantes están en el teatro del Circo, obligados por la pequeñez del de Variedades. *La picaresca*, de Gaztambide, señala un gran fiasco, en complicidad con Barbieri

»La empresa quiebra y la Sociedad artístico-comanditaria surge. Gaztambide forma parte de ella con los demás indivíduos en lugar oportuno citados.

»El Circo se inaugura el 14 de Septiembre de 1851 con la zarzuela en tres actos de Rubí y Gaztambide *Tribulaciones*, que no gusta.

»*El sueño de una noche de verano* y *El estreno de un artista* representadas por vez primera el 21 de Febrero y el 5 de Junio de 1852 respectivamente, proporcionan al compositor, sobre todo la segunda, una brillante revancha

»El 13 de Octubre *El secreto de una reina* (en colaboración), alcanza éxito mediano, pero pocos días después, el 5 de Noviembre, Gaztambide vuelve á levantarse solo y con gran vigor en *El valle de Andorra*.

»En 1853. *La cotorra*, *D. Simplicio Bobadilla* y *La cisterna encantada;* el año de 1854, Gaztambide crea su obra maestra *Catalina* estrenada el 23 de Octubre; el 55 escribe con Ayala *Los comuneros*, el 56 *El amor y el almuerzo*

»Terminada la construcción del teatro de la Zarzuela, debuta allí con *El lancero;* arma un verdadero es-

cándalo, como se verá más tarde, con *Los Magyares* y escribe una tras otra zarzuela: *Casado y soltero, Un pleito, El juramento, Una vieja, En las astas del toro, La conquista de Madrid, El diablo las carga, Las hijas de Eva* .... Renuncio á seguirle por no hacer pesada y monótona la narración.

»En 1862, Gaztambide dirige los grandes conciertos que se celebraron en el Conservatorio, organizados por la *Sociedad artistico-musical de Socorros mútuos* y verificados con gran éxito. Estas solemnidades desconocidas hasta entónces en Madrid, originan la formación de una Sociedad de conciertos que, al año de constituida, se disuelve por enemistades y rencillas que paso por alto. Barbieri forma luego la que hoy existe todavía, dando márgen á controversias recientes sobre el artista á quien realmente corresponde la honra de esa fundación. ¿Fué Gaztambide? ¿Fué Barbieri? A su tiempo lo veremos.

»En 1865, Gaztambide fué escriturado como director de orquesta del teatro Rossini (Campos Elíseos) brillantísimamente inaugurado á mediados del año anterior, bajo la dirección de Barbieri.

»El autor de *Catalina*, que ya en Mayo y Junio de 1860, había dirigido la orquesta en las veinte funciones de ópera verificadas en el teatro de la Zarzuela, dió nueva muestra de su inteligencia poderosa, concertando y dirigiendo de un modo admirable *El Profeta* de cuyo inmenso éxito en el teatro Rossini, recabó una parte importantísima y por demás halagüeña.

»En los conciertos al aire libre celebrados en los Campos Elíseos, dió á conocer al público madrileño por vez primera la overtura del *Tannhaüser* que el maestro español dirigió magistralmente. A esta circunstancia se debió principalmente el éxito que alcanzó entónces y las discusiones á que dió lugar la portentosa overtura de Wagner que hoy se hace repetir entre aclamaciones entusiastas.

»Pocos meses antes de emprender su desdichado viaje al Nuevo Mundo, el maestro fué nombrado director de la actual Sociedad de conciertos, y más tarde presidente de la misma, cargo que nadie antes que el había ejercido y ha permanecido vacante durante muchos años.

»El año de 1868, Gaztambide había dado al teatro lírico español todo el fruto del artista Estaba rico de obras el compositor, pero pobre de fortuna el hombre. Formó una gran compañía de zarzuela y pasó con ella los mares en busca de un porvenir para sus hijos. Llegó á la Habana y se dió á conocer así como su compañía, con *La conquista de Madrid* que produjo un entusiasmo inmenso y llenó de oro las arcas del autor-empresario

»La campaña se anunciaba con tan gratos auspicios para Gaztambide y sus artistas, cuando estalló de pronto la insurrección de Yara

»Un querido amigo mío y conocido periodista, D. Joaquín Arimón, me comunica acerca de la clausura del teatro de Tacon, donde actuaba la compañía, los interesantísimos detalles que contiene la siguiente carta:

Sr. D. Antonio Peña y Goñi.

«Mi estimado amigo: Por si gusta Vd. utilizarlos para su interesante obra sobre la *Música dramática española*, me permito comunicar á Vd. los siguientes datos acerca de la infructuosa campaña artística de Gaztambide en la Habana, allá por el año de 1868, y dé las causas que originaron la clausura del teatro Tacon por órden del general Dulce.

»Fuí testigo presencial de los hechos, y por lo tanto, puedo dar fé de lo ocurrido.

»Para *debut* de la Zamacois representábase la obra maestra de Gaztambide *Catalina;* habíase ejecutado ya el primer acto, con gran éxito por cierto, y cuando la debutante y el barítono Fuentes cantaban el precioso duo del segundo, se oyó una descarga cerrada que llenó de consternación á los artistas y á los espectadores.

»Despues de una breve pausa, Catalina y el sargento intentaron reanudar su tarea y empezaron á cantar aquello de *Con fuego en la pipa...*

»Pero todo fué en vano.

»El fuego se reproducía en las avenidas del teatro y los amotinados querían atacar el edificio.

»Cerráronse las puertas del coliseo, distribuyéronse entre los concurrentes las armas que se hallaban útiles y disponibles en guardarropía, y el público de la platea se dirigió en masa al escenario á fin de ocupar una posición ventajosa en caso de ataque.

»Trascurrieron así algunos minutos de angustia, cuando al fin se supo que había desaparecido el peligro, toda vez que las tropas del gobierno habían desalojado á los insurrectos de los alrededores de Tacon.

»La concurrencia se retiró llena de pesar y sobresalto, y en vista de la anómala situación por que atravesaba la capital de la Gran Antilla, no hubo más remedio que suspender toda clase de espectáculos públicos.

»Esto es lo que sobre el particular deseaba comunicarle su afectísimo amigo y compañero Q. B. S. M.

Joaquín Arimon.»

«Poco tiempo despues la guerra ardía en todos los ámbitos de Cuba.

»Gaztambide pagaba por alquiler de teatro *veintitres onzas y media diarias* que se le rebajaron á diez y siete. El presupuesto de gasto diario de la compañía ascendia á *treinta mil reales*. Cerrado el teatro por órden superior, todo el mundo quedó materialmente en la calle.

»La situación era insostenible. Gaztambide se dirigió á Méjico con la Zamacois y la Moriones, con Prats, Carratalá, Cubero, Ferrer y Sala Julien. Estos dos últimos empezaban entonces su carrera.

»La compañía fué muy bien recibida, pero el terrible golpe sufrido en la Habana y las penalidades y disgustos de aquella fatigosa y aventurada excursión en tan remotos climas, alteraron considerablemente la salud del maestro y le hicieron contraer la afección al hígado que lo llevó al sepulcro.

»Desde Méjico volvió á la Habana, con objeto de embarcarse para la Península, no sin haber dado en Veracruz un concierto clásico, el último que dirigió.

»Embarcáronlo en los primeros meses del año 1870 y llegó á Cádiz mas muerto que vivo. Su mujer y sus hijos le esperaban allí; al ver su estado telegrafiaron á Toca que se personó en Cádiz inmediatamente, examinó al enfermo y dijo era indispensable operarle el hígado Enterado del caso el dueño de la fonda en que descansaba el enfermo, dirigióse á la familia y la hizo saber que no consentía se verificase en su fonda la operación, mientras no se le entregara préviamente la cantidad de *seis mil duros* Siento ignorar el nombre de este distinguido fondista; de otra suerte, pasaría á la historia.

»Al saber eso Gaztambide, resolvió trasladarse á Madrid, sin pérdida de tiempo, á pesar de las vivas instancias del comandante militar Sr. Crespo y del Gobernador civil Sr. Somoza que conceptuaban, con razon, peligrosísimo el viaje.

»Llegó en efecto, á Madrid y fué visitado por Toca, Velasco, Saura, Martinez Molina, Cano, y otras lumbreras médicas. Se practicó la operación pero en vano. El mal había tomado tal incremento que era de todo punto imposible salvar al paciente.

»Gaztambide exhaló el último suspiro el día 18 de Marzo de 1870 á las ocho y cinco minutos de la mañana

»El hígado del maestro pesó siete libras y media y la masa que se extrajo dió un peso de más de once libras. Velasco hizo una reproducción en escayola del hígado de Gaztambide que debe figurar en el Museo antropológico.

»Las honras fúnebres fueron solemnísimas. Presidieron el duelo el Ministro de Fomento y el director general de Instrucción pública Las cintas del féretro las llevaron Ayala, Arrieta, Barbieri, Caltañazor, Picon Monasterio, Pina y Salas.

»Todo el mundo artístico y literario hizo en aquella ocasión una manifestación imponente de duelo. Camprodón, Picón, Larra y otros poetas renombrados dedicaron á la memoria del finado sentidísimos versos. Reproduzco los que escribió Manuel del Palacio en el primer aniversario de la muerte del popular maestro. El poeta cita ingeniosamente algunas de las obras más aplaudidas de Gaztambide.

«¡Hace un año! aún dolorida
el alma llora tu ausencia;
¡cuán fatal fué tu sentencia
en *El pleito* de la vida!

¿Quién al mirarte lozano
pensára con loco empeño
que fuera tu vida *El sueño*
de una noche de verano?

Aún tu luz nos ilumina
y ver en calma nos deja
los remilgos de la *Vieja*,
las ansias de *Catalina*.

¡Y de la escena en la lid
vence al alegre y al triste
el talento con que hiciste
La conquista de Madrid!

Por eso, en son lastimero,
que más su dolor renueva,
te cantan *Las Hijas de Eva*
y el *casado* y el *soltero*.

Y al eco de esos cantares,
uniendo su voz cansada,
de *La cisterna encantada*,
se levantan *Los Magyares*.

¿No los oyes? á compás
rasga los aires su acento;
¡y tú dos, y yo detrás,
repiten *El Juramento*,
de no olvidarte jamás!

MANUEL DEL PALACIO»

»Trece años han transcurrido desde la muerte del maestro. ¿Quién se acuerda ya de él?

»Sus hijos, y tal cual contadísimo diario madrileño que conmemora el aniversario de Gaztambide el 18 de Marzo, dedicando algunas líneas al inmortal compositor español. *¡Hourra! ¡Les morts vont vite!*

»Sí; los muertos caminan muy de prisa, pero algunos dejan huellas indelebles de su vertiginosa carrera. Y hay que detenerse con emoción ante las huellas que Gaztambide ha dejado en nuestra ópera cómica.

»*Jugar con fuego* de Barbieri, salvó la temporada del Circo, asegurando la aparición del génio de Arrieta en su *Dominó azul* y la de la obra maestra de Gaztambide, *Catalina*, de la que más tarde habré de ocuparme con alguna atención.

»Inaugurado el teatro de la Zarzuela el 10 de Octubre de 1856, la situación de la empresa era sumamente aflictiva al finalizar aquella primera é importante temporada, durante la cual se albergaba por primera vez el arte lírico-dramático español en un edificio para tal solemnidad construido expresamente.

»A Gaztambide y Olona tocó esta vez salvar la situación, como anteriormente había tocado salvarla en el teatro del Circo á Barbieri y Ventura de la Vega.

»La obra bienhechora fué *Los Magyares*. Para apreciar el efecto que produjo, hay que oir á Alarcon. No puedo resistir al deseo de reproducir aquí la introducción á la chispeante diatriba que escribió contra la zarzuela de Olona y Gaztambide. El lector me lo agradecerá seguramente teniendo antecedentes, como los tiene ya, del móvil á que obedecía la guerra del autor de la *La Pródiga*.

»Hé aquí esa graciosísima introducción:

—«¿Ha estado Vd. en *Los Magyares*, señor folletinista?

—No, Sr.. Hace tres noches que no se encuentra un billete ni por un ojo de la cara.

—Ya lo creo... *Los Magyares* es el *non plus ultra* de las zarzuelas. A mí me gusta más que *Catalina*.

—¿Es Vd. filarmónico?

—No, señor: de Getafe.

—Digo si le gusta á V. la música...

—¿Cuál?

—¡Hombre! la música...

—¡Qué música ni qué ocho cuartos!... Mire Vd; Caltañazor sale montado en una mula y solo con verlo, nos echamos á reir. No sé en qué consiste; pero siempre que habla ese hombre, aunque no sea gracioso lo que diga, se me va la carcajada!...

—Afinidades.

—No sé..... ¡Y qué decoraciones! ¡Han gastado un dineral en espigas!. En fin es la gran función del año... Dicen que dará muchas entradas.

—¿De quién es el libreto? ¿De Ayala?

—No, señor...

—¿De Bretón?

—No, señor... esos no saben donde tienen la mano derecha. Es de Olona.

—¡Hombre! ¡Ese autor no se equivoca nunca!... ¡Todas sus obras tienen un éxito brillantísimo!

—¡Un éxito envidiable!

—No diré yo tanto.—¿Y el *spartito*? ¿Será de Barbieri?...

—¡Qué! no señor.

—¿De Arrieta?

—¡Cá!.....¡ El esparterito es de Gaztambide! ¡Y salen segadores, húngaros y borregos!... y qué se yo que más...

—Pues es preciso ir.

—¡Ya lo creo!—verá Vd una cosa buena... ¡Lastima que no cante la Ramirez!... En fin... Hasta luego... ya nos veremos por allí .. Lleve Vd. paraguas.

—Vaya Vd. con Dios.» .

»No hay para que decir si la zarzuela de Olona y Gaztambide entusiasmó á Alarcon. Hé aquí la síntesis de su juicio crítico:

«*Los Magyares*, es un disparate literario musical, indigno de ser representado en un teatro nuevo, ante un público de guantes blancos, en nombre del arte y de la literatura y á costa de tantísimo dinero.»

»Ni más, ni ménos. Y el que pida más, que levante el dedo.

»Hay que consignar, sin embargo, un entusiasta elogio de Alarcón, que tiene, por ser suyo, excepcional importancia y encierra á la vez un dato que conviene tener en cuenta.

»Dice Alarcon:

«Ante todo, seamos los primeros en rendir un tributo de admiración á la empresa por su arrojo y prodigalidad, al maquinista por su pericia, al pintor por sus ingeniosas concepciones, al director de escena por su maestría, al sastre por sus conocimientos históricos é indumentarios, y finalmente á todos los que han contribuido al aparato de *Los Magyares*, obra presentada al público con una perfección y un lujo insólitos en nuestros teatros, y verdadero modelo de espectáculos de esta clase, que recomendamos eficazmente á la empresa del teatro Real, ya que es este el pié de que cojea hace algunos años.

»La profusión y variedad de los trajes es pasmosa, aquí donde siempre se peca de mezquindad en este ramo.

»La procesión del último acto, donde pasan más de cien comparsas convenientemente vestidos, merece hacer época en nuestos anales de espectáculos.

»La dirección de escena no ha podido ser más acertada.

»Hé aquí todo lo que tenemos que elogiar en una funcion músico-literaria; en una ópera española; en el supremo alarde hecho por la empresa de Jovellanos para justificar un año en que ha inferido todo género de ultrajes á las desventuradas Euterpe y Talía.»

«Del mal el ménos. Confesar que el tocado de la maltrecha zarzuela era mejor que la *toilette* de la ópera extrangera en régio coliseo, es ya mucho. Un traje bonito y limpio hace ménos saliente la fealdad de la mujer, mientras la suciedad ó el mal gusto quitan muchos atractivos á la belleza. Y como los empresarios del teatro de la Zarzuela, entre los cuales Gaztambide figuraba de los primeros, cuidaron con gran solicitud de la *mise en scene*, trajes y decoraciones de las obras, mientras el teatro Real empleaba, se conoce, los mugrientos trebejos que aún se ostentan con gran frecuencia en ese augusto templo de la moda, de ahí la fúria de Alarcon, de ahí que para vengarse en la música de los *Los Magyares*, del fausto de su *mise en scene* y del inmenso público que todas las noches llenaba el coliseo de la calle de Jovellanos, escribiera las increibles líneas siguientes:

»¡Oh! Si la música española tuviese en España otros representantes, otra casa, otro porvenir, en buena hora se llevaran los diablos á los zarzuelistas con sus sacrilegios y sus profanaciones. Pero que la música sea el arte del siglo XIX; que España pertenezca á Europa; que Madrid sea la capital de España, y que en Madrid esté resumida la vida musical en *Los Magyares*... ¡esto es horrible y subleva la indignación de todo el que tiene vergüenza!

»El público acude, el público paga, el público aplaude...

»¿Qué importa si un extrangero asoma la cabeza por el teatro de Jovellanos, y la vuelve luego hácia su patria diciendo en letras de molde: *el África empieza en los Pirineos?*»

»¡Pobre Zarzuela! Así saludaban su aparición, talentos como el autor de *El Escándalo*, así la trataban, tales fueron los enemigos que desde un principio se desvivieron por cerrarla el paso y esterilizar sus esfuerzos en pró de la creación del arte lírico-dramático español.

»Quizá por ser el autor de la música de *Los Magyares* el primero, puede decirse, que inauguró con esa obra la zarzuela de gran espectáculo que tanto público llevó al teatro de Jovellanos, mereció ser el blanco preferente de las iras alarconianas.

»Alarcon hacía presa, sobre todo, en la parte aparatosa de los espectáculos, en las procesiones, en el acompañamiento, en las masas y hasta en el carácter de las colectividades que los libretistas exhibian. Su sátira era tan mordaz como inagotable su gracia

»Véase la crítica que hizo de *El lancero*:

«(Gaztambide, como se verá era el niño mimado de Alarcón)

Oigámosle.

»Tenemos novedad en el teatro de la Zarzuela.

»Titúlase *El lancero*.

»Reflexión al canto... y á la *letra*. —A las zarzuelas les queda de vida el tiempo que tarden nuestros literatos en sacar á relucir las pocas corporaciones civiles, militares y religiosas de vistoso uniforme que no han aparecido aún en aquel escenario. Ya han salido á las tablas monjas, frailes, barberos afeitando en fila, marineros, colegialas, locos y qué sé yo que más —Mañana serán los enfermos de un hospital, coronados de gorros blancos; otro día será un coro de gallegos que van á esperar los reyes... Hoy son *lanceros*.— El caso es ofrecer decoraciones y trajes nuevos Lo demás no importa.

»Que la letra sea una traducción ó un plagio; que dé de bofetadas á la moral pública, que esté en catalán ó en *patois;* que la música sea una trivial tonadilla ó un detestable remedo de tal ó cual trozo italiano ó francés; que se cante en contrasentido con las palabras; que carezcan de filosofía, de expresión y de gusto .. ¡chico pleito!—El *negocio* es que la tiple salga con pantalón y levitin, ó el bufo con miñaque; que haya vistosos uniformes y sables *de verdad;* que se digan equívocos tan decentes como los de *El lancero;* que la acción estribe en que una mujer vestida de hombre esté encerrada con otra en una habitación, y en la natural alarma de cuantos ignoran el cambio de traje; que se oigan redobles de tambores ó repiques de campanas, ó coros de bostezos y estornudos, si no se prefiriesen de relinchos; algo, en fin, que profane el arte y la literatura, y ya tiene Vd. al público *inteligente* loco de júbilo y con sus tres reales dispuestos á correr todas las noches.

»Así es que el Sr. D. Ventura de la Vega escribe hoy una zarzuela de mágia; despues vendrá otra con fuegos artificiales; luego una en que se regalen naranjas al público; y Dios sabe si llegará el caso de que se permita á los abonados á anfiteatro tomar parte en los coros ó besar á las coristas.

»¡Decididamente, la zarzuela es un espectáculo *popular, nacional, español* en toda la extensión de la palabra.»

»Basta He tenido verdadero empeño en dar á conocer el género de oposición que á la zarzuela se hizo en 1857, á raíz de su creación, para que se vea á qué extremos nos ha conducido siempre nuestra pasión insensata por las óperas extranjeras cantadas en el teatro Real, y para que el lector pueda saborear la sal ática y el estilo primoroso de uno de nuestros primeros escritores.

»Alarcon no odiaba la zarzuela. ¿Cómo había de odiarla si no la conocía? Confiesa él mismo que iba *cuatro veces al año* á nuestro teatro lírico. El secreto de su cruenta campaña hay que buscarlo en el escaso interés que el público madrileño concedía entonces al *Roberto el Diablo*, que el eminente novelista adoraba con pasión.

»La moda que ha sido y es todavía uno de los factores más importantes de nuestros espectáculos, se fué á Jovellanos con *Los Magyares* y abandonó al *Roberto*. ¡Meyerbeer vencido por Gaztambide! Esto era intolerable.

»Alarcon, indignado, cayó como una avalancha sobre el compositor español y... ya se sabe lo demás. La pobre zarzuela pagó los vidrios rotos. Afortunadamente, no hubo que lamentar desgracias personales. *Los Magyares* y *El lancero* pasaron y Gaztambide existe.

»*Los Bufos madrileños* pasaron y la zarzuela vive todavía y vivirá hasta trasformarse en ópera española. ¿Cómo? ¿Cuándo? *Ecco il problema*. Llegará á su hora.

»Napoleón I envió un emisario á París diciendo que la batalla de Waterlóo estaba ganada. Y la batalla de Waterlóo se perdió, porque así estaba escrito en el libro del destino. Basili arrojó, ó poco ménos, á Verdi del Conservatorio de Milán, diciéndole que no le llamaba Dios por el camino de la música. Y la música ha inmortalizado á Verdi. Lo que tiene que ser, es; y es, cuando debe ser. Todo lo que sea violentar la gestación y anticipar el alumbramiento, es buscar el aborto, es dar á luz un feto no viable. La ópera española nacerá cuando deba nacer, no cuando nosotros queramos que nazca.....

»Pero no anticipemos las cosas y volvamos á Gaztambide.

»He dicho que la verdadera historia de la zarzuela empezaba con Gaztambide, y he dicho eso porque, por órden cronológico, Gaztambide es el primer artista sério que se impone á nuestra atención.

»Compositor, en toda la extensión de la palabra, músico profundo, dueño de los secretos científicos de su arte, Gaztambide no lo fué, no podía serlo. Su paso por la cátedra de Carnicer en el Conservatorio de María Cristina, fué fugaz, imperceptible. La zarzuela lo atrajo, la zarzuela lo absorbió, antes de completar los estudios superiores de la composición y se lanzó frenético de entusiasmo, con todo el ardor de su naturaleza fogosa é indomable, con toda la ambición de la juventud, á la candente arena del teatro donde los preludios de la zarzuela llamaban entonces á todos nuestros músicos.

»Los primeros estudios habían sido sólidos; tocando el contrabajo en diversos teatros había oido óperas, había conocido á los maestros italianos. Su admirable temperamento artístico y la práctica hicieron lo demás, ayudados poderosísimamente por un instinto dramático de primer órden.

»Se inspiró, como todos, en la música italiana y en esto obraron nuestros compositores con singular cordura, siguiendo el ejemplo de los franceses, y pidiendo al discurso melódico, sencillo y claro del arte ultramontano un puente natural y del agrado público para la intervención del estilo propio, de la nota individual.

»Hojear *Catalina* es conocer á su autor, es tenerlo delante y examinarlo en todas sus fases, bajo todos sus aspectos, porque *Catalina* es, sin género alguno de duda, la obra maestra del compositor español, la que mejor refleja el robusto temperamento dramático y las singulares despreocupaciones de Joaquín Gaztambide.

»La introducción de la zarzuela con su triste melodía enérgicamente ritmada y el golpear de los martillos, la intervención de las mujeres, el brevísimo recitado de *Pedro* y la claridad y la concisión de la pieza toda, forman un cuadro animado y brioso. ¿Qué importa que una misma melodía, primero en modo menor y luego en modo mayor, exprese los mismos sentimientos y se halle escrita sobre las mismas palabras? Entónces se hacía poco caso de tales contrasentidos, que el público aplaudía con entusiasmo á Rossini y sus sucesores. La cuestión era exclusivamente musical y Gaztambide, como se verá muy pronto, no paraba mientes, y hacía muy bien, en ciertas filosofías. Cada cosa en su tiempo y los nabos en adviento. Lo principal era entónces halagar el oido y la vista; así se llegaba muchas veces, por impulso natural del talento, á penetrar derecho en el corazón.

»En el duo de *Pedro* y *Miguel*, aparece ya la mano experta de Gaztambide, su sencillez voluntaria y su gracia especial para lo cómico que se revelan en la popular melodía *Mira el vestido nuevo que ayer mi hermana me regaló*, en las vocalizaciones, por decirlo así, de las flautas y en el duo *Yo soy de azúcar, tú eres de fuego*.. La canción de *Catalina*, *No bien los campos dora... A la cantinera venid á comprar*, tiene todo el sabor de una página italiana y el delicioso abandono del canto popular español.

»*¡Hurra, cosacos, hurra, brava jornada por Belcebú!* exclama *Kalmuff*

prorumpiendo en un enérgico *vito*. ¿Un ruso debutando con un *vito*? Ni más ni menos, pero ¿qué importa? La melodía tiene cierta aspereza salvaje que acentúa más la viveza del ritmo y además hay un hermoso fragmento, *Hijo soy del desierto*, trazado con dramática expresión y notable elegancia, que se resuelve al final del terceto en un nuevo *vito*, como brillante *cabaletta*.

»Ya se ven las singulares despreocupaciones de Gaztambide que anuncié hace poco. Los ritmos de nuestra música popular, eran para él artículo de primera necesidad, en la composición de sus zarzuelas y le importaba poco que los personajes fueran rusos, chinos ó pieles rojas, para hacerles cantar en bolero ó seguidilla con tal que el sabor de la melodía y el movimiento característico del ritmo ayudaran á la expresión del sentimiento ó á la animación y colorido de la parte musical. ¿Hacia bien? Ocasion llegará, en páginas aún lejanas, de discutir este asunto.

»Ahora quiero detenerme ante una pieza magistral de *Catalina*, ante una de esas inspiraciones de Gaztambide, que denotan la poderosa sávia artística que encerraba el alma del ilustre maestro español. Me refiero al *nocturno* que figura despues del terceto en el acto que estoy examinando.

»Piezas dramáticas, canciones, coros, cuartetos, duos, finales y concertantes ha escrito Gaztambide que pueden compararse, que pueden estudiarse aislados ó en conjunto y clasificarse con mas ó menos facilidad; pero se buscaria en vano en todas sus obras, que son muchas, una pieza, una sola que pueda competir en frescura y expresión melódicas, en sencillez de armonía é instrumentación, en encantadora poesia y en corte original con el *nocturno* de *Catalina*.

»Este bellísimo trozo cuenta apenas sesenta compases de un movimiento reposado y casi solemne. Álzase sobre un trémolo grave y persistente de la orquesta, sin más preparación, una melodía en *re mayor*, apacible y lindísima, contenida siempre en los límites medios de la sonoridad vocal y que cortan periodicamente las alegres exclamaciones de *Catalina, Mis trenzas engalana—la flor de la mañana,—la cinta caprichosa—mi talle ornando está—la ra ra la la—que alegre mi fiesta—de boda será*.

»Un breve inciso de *Pedro* interrumpe á la pobre cantinera. El modo mayor se trueca en menor, la expresión de la frase es toda de tristeza profunda; la orquesta interrumpe á su vez el trémolo y deja que una armonía sencilla y sin pretensiones como el ritmo, permita espaciarse á sus anchas la sentida queja del tenor; *Ah! la suerte impía—tus acentos de alegria—pronto en quejas trocará.—Mas no culpes mi ternura,—que á tu llanto de amargura—mi amargura se unirá*

»Este *aparte* del emperador de Rusia disfrazado de modesto obrero, forma un contraste admirable con la melodía de *Catalina* y dá grandísimo realce á su repetición; vuelve la orquesta á su primitivo trémolo, pero acompañando además esta vez á *Catalina* y *Berta* que entonan la melodía en terceras, reforzadas de igual suerte por una parte del instrumental, mientras las frases entrecortadas de *Pedro* matizan y completan la armonía con primorosos detalles.

»La pieza termina sin gritos, ni fermata, en un trino vocal bajo el cual desliza la orquesta la cadencia.

»Este *nocturno* es, lo repito, admirable desde el principio hasta el fin y admirable desde todo punto de vista. La sencillez de los recursos que el maestro emplea hacen todavía más subido el mérito de su inspirada página, cuyo corte, por otro lado, es realmente original y no encierra nada que mendigue el aplauso, nada que indique la menor abdicación á las reglas de la discreción y del buen gusto.

»Es, en una palabra, el *nocturno* de *Catalina* una página maestra. Quizá por tal motivo y por carecer de efecto alguno de brocha gorda, no la saboreó el público jamás, ni penetró en su verdadera belleza. Gaztambide debió juzgarlo así desde luego, porque en ninguna de sus partituras sucesivas se encuentra una sola pieza que en la forma se parezca ni remotamente, á la que he analizado.

»El acto segundo, prescindiendo de

su ruidoso más que brillante final, contiene trozos dramáticos de gran interés, una introducción movida y llena de color, una canción y marcha de los reclutas que se hizo popular sin trabajo, y un brindis que obtuvo iguales honores: pero las dos páginas salientes son el duo de *Catalina* y *Kalmuff* y la admirable escena de la embriaguez de *Pedro* en su tienda de campaña.

»El duo es indudablemente, el más feliz, el más variado y expresivo de cuantos ha compuesto Gaztambide, y contiene detalles dramáticos y contrastes de colorido de primer orden. La melodia de *Kalmuff*, *De una graciosa cantinerita*, en tiempo de vito lento y gracioso, es bellísima como es bellísimo el parlante en que parece encajada; y en cuanto al *allegro* marcial con que la pieza termina, *Con fuego en la pipa y al hombro el fusil*, su airosa melodía y su acentuado ritmo, arrancan siempre aplausos entusiastas que dan márgen á repetición.

»Pero nada más dramático, nada más sobresaliente, nada más magistral y acabado, como la escena llamada de la tienda. Aquellos fragmentos del brindis que la orquesta va murmurando como si repercutieran la melodía báquica de *Pedro*, aquellos sombrios diseños que se arrastran acompañando á la traición de Ivan, los *¡Alerta, alerta!* de los centinelas, cuyos ecos se pierden entre los velados acentos de las trompas quintadas, la marcha tan característica que anuncia la aparición de la patrulla, para morir en un lúgubre *pizzicato* de los bajos, miéntras *Kalmuff* exclama, *Alerta, centinela, tu puesto guarda fiel*, y Catalina murmumura, *Inmovil á esta puerta yo he de velar por él*, toda esa sucesión de pequeños cuadros está trazada con tal verdad y con tal concisión que bastaria para dar idea, por si sola, del admirable temperamento artístico de Joaquin Gaztambide.

»Y cuenta que en esa escena, lo que más poderosamente llama la atención, es su modernísimo corte. La música acompaña á la palabra con tal libertad de forma, que parece escrita hoy, y en vista de los últimos adelantos. No hay una detención ociosa, no hay discurso melódico, sino fragmentos de melodias que tienen una significación perfectamente determinada. El ritmo y la sonoridad instrumental se mueven siempre dentro de una situación en que la angustia, la traición y la embriagadez forman, con las sombrías tintas de la noche en el campamento, un cuadro dramático lleno de expresión y de colorido, lleno, sobre todo, de verdad.

»Hé ahí la suprema razón, hé ahí por que el nocturno del acto primero y la pieza de que me vengo ocupando parecerán siempre frescos y siempre bellos y podrán presentarse lo mismo á la admiración del público que siente, que al exámen del artista que razona. Porque estan fuera de todo absurdo convencionalismo, porque están sentidos, porque estan inspirados en la verdad y escritos con el alma.

»Por no ser prolijo, dejo de analizar las bellísimas piezas que el acto tercero de *Catalina* contiene, y lo siento porque el coro de introducción, el duo cómico y sobre todo, el magnífico cuarteto con la preciosa melodía declamada de *Pedro*, *Eco feliz que mis pasos detienes*, la graciosa intervención de las flautas y el expresivo *andante*, *Mi voz te llama*, magistralmente desarrollado á la italiana con las cuatro voces, merecerían, en realidad, más detenido exámen.

»Bastará lo dicho, sin embargo, para dar idea de la obra maestra de Gaztambide, por más que las cualidades salientes de su estilo serán más asequibles, por la síntesis, á la inteligencia de los lectores. Voy á hacerlo de la manera más clara y sucinta que me sea posible.

»Ante todo, ya lo he dicho varias veces, Gaztambide es un temperamento dramático de primer órden. Su carácter vehemente y fogoso, su sensiblidad exquisita y la rudeza natural del hombre nacido y educado entre los abruptos montes de Navarra, se refleja en todas sus composiciones en las cuales la sangre, es decir, el ritmo, corre siempre con una vivacidad y un ardor calenturientos.

»La harmonía é instrumentación de sus obras ofrecen poco de particular,

Gaztambide sabía lo suficiente para llenar las primeras necesidades de la zarzuela. Habíase asimilado de los maestros italianos los procedimientos generales de composición y comprendía perfectamente que el público madrileño no estaba para correr aventuras, fuera de ese estilo sin el cual no había entónces para él música posible.

»Hay, pues, que buscar la fisonomía del maestro español en la pasión de la melodía y en el calor del ritmo, ya que todo lo demás le tenía, puede asegurarse, sin cuidedo.

»Aquellas cualidades no le faltaron jamás, las tuvo y empleó con todo el entusiasmo y constancia de lo que se produce por inclinación natural, y cayó más de una vez espontáneamente en los defectos de un principio erigido en sistema.

»La vulgaridad se codeó frecuentemente con la inspiración; el afan de dramatizarlo todo le llevó á querer en todo lo grande, á buscar el espectáculo, el aparato exterior de que Alarcon no sin alguna razón se queja, y á introducir en el público la afición á la parte chocarrera y grotesca de que los *Magyares* dieron el principal ejemplo. Esos contrastes violentos dan clara muestra del carácter arrebatado, de la naturaleza apasionada y vehemente de Gaztambide.

»Pero en cambio, ese apasionamiento y esa vehemencia ingénitas servían al maestro admirablemente cuando el poema le ofrecía situaciones adecuadas á su temperamento. La prueba irrefutable de que Gaztambide tiene su individualidad en la expresión dramática de la melodía y en el fogoso ardor del ritmo, está en las deliciosas canciones populares que escribió en muchas de sus zarzuelas.

»No hay que buscar en esas canciones la gracia exenta de todo atractivo exterior que á la musa popular caracteriza, no hay que buscar ese donaire, esa gallardía de forma reñida con todo aparato dramático que forma el principal encanto de aquella. Gaztambide no puede hacer cantar al pueblo, sin mezclar su voz á la voz de la muchedumbre, sin introducir su nota personal en la nota heterogénea de la colectividad.

»Y en esto estriba precisamente su poderosa individualidad bajo tal concepto. Los cantos populares de Gaztambide son admirables todos, constituyen una colección tan rica como bella, porque no tienen del canto popular más que la esencia, porque conservando su naturaleza especial, su fondo inalienable, aparecen idealizados por el talento del compositor, forman parte integrante de la acción de una obra y vienen á ser piezas verdaderamente teatrales que expresan los sentimientos del personaje, pero de una manera libre y sin detrimento alguno de su aroma peculiar, de su encanto nativo.

»La célebre canción del tenor en el *Pleito*, es una bellísima melodía que el ritmo popular no despoja un momento de su suave expresión. El vito de la misma zarzuela es un verdadero poema henchido de sentimiento, lleno de pasión, dramático, hermoso, elocuente. Cantado incomparablemente por Salas, tenía acentos desgarradores, sollozos y lágrimas que removían el alma del auditorio.....»

He aquí, ahora, una lista, por orden cronológico, de las obras teatrales de Gaztambide.

1) *La mensajera*, 2 actos (1849).
2) *A última hora*, 1 id. (1850).
3) *Las señas del Archiduque*, 2 id. (1850).
4) *Escenas de Chamberí*, (con Hernando Barbieri y Oudrid), 1 id. (1850).
5) *La Picaresca*, (con Barbieri), 2 id. (1851).
6) *Al amanecer*, 1 id. (1851)
7) *Tribulaciones*, 2 id. (1851).
8) *Por seguir á una mujer*, (con Hernando Barbieri, Oudrid é Inzenga), 4 id. (1851).
9) *El sueño de una noche de verano*, 3 id. (1852).
10) *El estreno de un artista*, 1 id. (1852).
11) *El secreto de la reina*, (con Hernando é Inzenga), 3 id. (1852).
12) *El valle de Andorra*, 3 id. (1852).
13) *La cotorra*, 1 id. (1853).
14) *Don Simplicio Bobadilla*, (con Hernando, Barbieri é Inzenga), 3 id. (1853).
15) *La cisterna encantada*, 3 id. (1853).
16) *El hijo de familia*, (con Oudrid), 3 id. (1853).
17) *Un día de reinado*, (con Oudrid, Barbieri é Inzenga) 3 id. (1854).
18) *Catalina*, 3 id. (1854).
19) *Estabanillo*, (con Oudrid), 3 id. (1855).
20) *Los comuneros*, 3 id. (1855).
21) *El sargento Federico*, (con Barbieri), 4 id. (1855)
22) *El amor y el almuerzo*, 1 id. (1856).
23) *Entre dos aguas*, con Barbieri), 3 id. (1856).
24) *El lancero*, 1 id. (1857).
25) *Los Magyares*, 4 id. (1857).