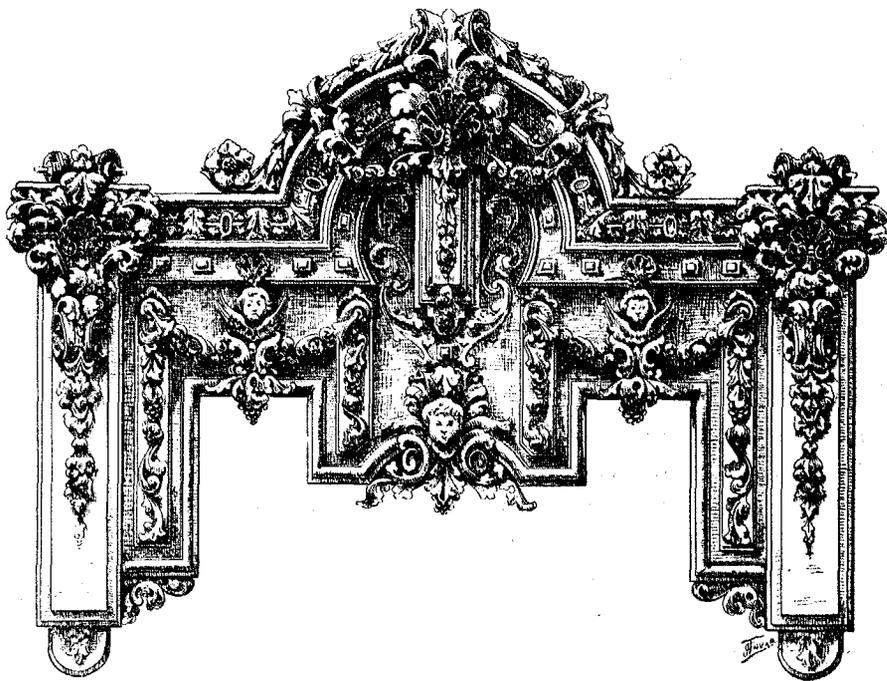


LOS MEXICANOS AUTORES DE OPERAS

POR

LUIS CASTILLO LEDON.



I

Curiosa por demás, á la vez que no poco interesante por los aspectos y modalidades que presenta, es la historia de la ópera, la cual, sintetizándola, puede narrarse en breves palabras.

No cabe duda que el origen de este género está en Italia, por más que España pretenda disputárselo con no escasos argumentos.

Es cierto, ciertísimo, que en la Península Ibérica, durante la Edad Media, se representaban y bailaban, en iglesias y conventos, dramas litúrgicos de carácter lírico, exornados con gran lujo de trajes y aparato; cierto que en los siglos XV y XVI privaban allí las *Representaciones* de Juan del Encina, en las que se alternaba la declamación con el canto; cierto también que ya á principios del siglo XVII se compusieron óperas formales, siendo Lope de Vega el primero en escribir una égloga pastoral, *La Selva sin Amor*, que fué «puesta toda en música» y ejecutada en el Palacio Real, el año de 1629. Pero Italia también tuvo en la Edad Media, y tal vez más antes que España, esa especie de dramas líricos en los que queremos ver los orígenes de la ópera. Su primera pieza teatral puesta «enteramente en música,» *La Conversión de San*

Pablo, parece remontarse á 1480; se tiene noticia de otra estrenada en 1534; y en 1594, Caccini y Peri, aprovechando el recurso del recitado, acabado de inventar por Emilio Guidiccioni, pusieron en música la *Dafne* de Rinuccini, que se reputa como la primera ópera formal, toda vez que su asunto era profano y que su estructura lírica obedecía ya á ciertos procedimientos que pudiéramos llamar científicos.

A estos autores siguieron Emilio del Cavalieri, que rompió con el canto unitonal é introdujo la modulación; Monteverde, que transformó la embrionaria armonía y dió algún movimiento al arte; Crisimi, que á mediados del siglo XVII fué un reformador más formal de la música italiana.

A fines de la misma centuria, la música empezó á expresar pasiones y á determinar con precisión sus caracteres dramáticos. Cassati, Malani, Colonna, Bassani y otros le señalaron esta ruta, teniendo por sucesores, á principios del siglo XVIII, á los grandes armonistas Albinoni, Caldara, Bononcini, Sandoni, etc.; pero la perfección en la expresión sólo la lograron Scarlatti y Leo. Entonces Vinci perfeccionó el recitado obligado; Capua superó á éste en el hábil empleo de los instrumentos y Pórpora se distinguió por el manejo de las voces.

Creo que fué hacia 1700 cuando se inventó el género bufo. Al mediar el siglo XVIII, Caldara, Picini, Cimarosa y Goldoni lo perfeccionaron, tras los intentos de Apostolo Zeno por dar á la ópera la forma con que llegó á la Edad Contemporánea, viniendo luego Paisiello y Cherubini y en seguida Rossini con *El Barbero de Sevilla* y Donizetti con su *Elixir de amor*.

Lampugnani fué el primero que procuró sacar partido de la música instrumental, y dió origen al sistema de ahogar el canto con los instrumentos; Pampani elevó á mejor altura tal procedimiento.

Rossini llenó toda una época, marcó toda una etapa de la ópera italiana, ó más bien de la universal; y con el cortejo de Spontini, Valentino, Trovavanti, Nicolini, Paer, Farinelli, Pavesi, Morlacchi, Carrafa, Coccia, Generali, Petrella, Mercadante, Paccini, Bellini y Donizetti, estableció el reinado de la escuela melódica y del *bell canto*.

Verdi, el gran Verdi, no se hizo esperar. Llegó un poco retrasado, es cierto, cuando ya de Alemania y de Francia venía un sople reformador. Aun se entretuvo en seguir las huellas de sus predecesores; aun ensayó hacer óperas al modo de ellos; pero la evolución empezó á operarse en él, y sin apartarse de la vieja tradición italiana, antes fundándose en ella, regeneró el drama lírico de

su país, yendo desde la ópera netamente melódica como *Las Visperas Sicilianas* ó *El Trovador*, á través de *Un Baile de Máscaras* y *Rigoletto*, plenas de expresión dramática, hasta esos monumentos de arte que se llaman *Aida*, *Otello* y *Falstaff*.

La influencia de Verdi no tardó en hacerse sentir. Como luminosos satélites alrededor de astro tan brillante, surgieron Boito, Sgambati, Ponchielli, Catalani y otros, á quienes debían seguir más tarde, los músicos de la generación presente.

Francia tuvo su primer intento de ópera en 1548. En 1581, tuvo otro: el *Baile Cómico de la Reina*, de Salomon y Beaulieu; en 1650, otro: la *Andrómeda*, de Corneille, puesta en música. Mas su primera producción digna de este nombre, fué la *Pastoral* del Abate Perrin y el organista Cambert, estrenada nueve años más tarde, esto es, en 1659.

Pronto vino Lulli, italiano de origen, pero francés por adopción, quien compuso como veinte óperas; tras él siguieron Campra, Destouches y Rameau, que procuraron conservar el carácter melodramático que casi desde sus orígenes traía la ópera en Francia.

En el último tercio del siglo XVIII, aparecieron Glück y Grétry, de origen germánico, y fueron ellos los que, trasladados á París, comunicaron gran impulso á la ópera francesa y libertaron á la música teatral de las inverosimilitudes de que aun adolecía.

Mehul, primero, y Auber, después, acabaron de dar sello especial al género, y prepararon el advenimiento de los grandes maestros.

Sobre terreno tan propicio llegó el suntuoso Berlioz, creador del poema sinfónico, y á su zaga vinieron el intenso Bizet, Halèvy y Gounod.

Bizet comunicó al género, con su *Carmen*, la más alta expresión dramática; lo hizo avanzar, evolucionar; realizó en su favor la misma obra que Verdi realizara en Italia.

Alemania anduvo un poco retrasada en la formación de su música dramática. Esta apenas se remonta á los albores del siglo XVII, habiendo empezado por la imitación de la italiana y siendo el libreto de la *Dafnis* de Rinuccini, traducido, el primero á que se puso música, hacia el año 1627.

Heiser perfeccionó un tanto, años después, el drama musical germano con sus obras *Ismena* y *Basilio*, dadas á conocer en 1692.

Hændel siguió á Heiser, como el músico de más resonancia en su época. Hacia 1704 compuso su primera ópera, *Almira*, y á és-

ta siguieron más de cuarenta, de las que, en su mayor parte, ya casi ni memoria se tiene.

Cuando desapareció Hændel, comenzaba á brillar Francisco José Haydn, el creador del cuarteto y de la sinfonía, géneros con los que, especialmente con el último, vino á dar un inmenso impulso á la música en general, y en particular al drama lírico. Además, compuso catorce óperas todavía de estilo italiano y ocho alemanas con las que aseguró el carácter distintivo de la ópera de su país.

Entonces surge Mozart. La melodía italiana empezaba á perecer por su pobreza de estructura y sus vicios de forma; pero los buenos cantantes, los *virtuosos belcantistas*, la mantenían á flote y aun le daban cierta gracia y color que apenas adivinamos hoy día. Mozart se dió cuenta de esto, y fué el primero en reformarla y en dar á la vieja ópera un gran desarrollo instrumental.

Beethoven aprovecha la rica heredad de Haydn y de Mozart. Lleva la sinfonía á una amplitud y una potencia de forma insuperables; hace de las mil voces de la orquesta una sola gran voz dominada á su antojo, que expresa las armonías de la naturaleza y los múltiples y encontrados sentimientos de la humanidad, y de paso, en uno de sus ocios de dios creador, como un verdadero pasatiempo de titán, forja con algunos trozos del caudaloso torrente de su música pura, su *Fidelio*, una de las óperas tenidas como modelo, prestando así grandioso contingente al moderno drama lírico en gestación.

Pronto siguen á Mozart y á Beethoven, Weber con sus admirables *Der Freischutz*, Meyerbeer, Flotow y otros, y al fin llega Wagner, el potente revolucionario, el supremo modelador.

La ópera, que un principio había sido tan sólo una especie de drama de acción exigua, que no se prestaba á los arranques líricos, sino únicamente á recitaciones combinadas con cantos sencillos, en extremo monótonos, al tomar desarrollo en Italia empezó á abordar toda clase de asuntos, así religiosos como profanos, así bufos como trágicos, pero conservando cierto aire primitivo, infantil y vulgar. Aun después de producidas algunas obras tan perfectas como el *Don Juan* de Mozart, el *Fidelio* de Beethoven y *Der Freischutz* de Weber, se seguía teniendo cierta fórmula trilladísima para hacer óperas. Se atendía antes que todo á las dotes vocales del cantante. Sobre esta base se forjaba una fábula cualquiera, bonita ó fea, interesante ó sosa, no importaba: lo esencial era que de trecho en trecho se le pudieran intercalar una romanza para la *prima dona*, otra para el tenor, otra para el barito-

no ó el bajo; los coros entraban á la buena de Dios; la orquesta tenía un papel enteramente secundario: el de una enorme guitarra de acompañamientos uniformes, ceñida al capricho de los cantantes, y hasta el baile no era más que uno de los muchos pretextos destinados á hacer resaltar á las *divas ó divos*, puesto que la bailarina alternaba con éstos bailando lo que ellos cantaban.

Tenían los compositores la obsesión de la *melodía*. Buscar y encontrar el mayor número de melodías que se dejaran oír á intervalos, sin sucesión lógica, en la trama árida, seca, de un tejido de notas vacías, era el colmo del genio. Por otra parte, el pensamiento musical casi siempre iba desligado del pensamiento de la acción; no expresaba el estado de ánimo de los héroes, ó lo expresaba mal, y finalmente, la *misse en scene* en poco ó nada contribuía al desarrollo del conjunto.

Wagner se fijó en todo esto. Dotado de una sólida educación musical (en la que nadie como Beethoven influyera) y de una vasta cultura científica y literaria, quiso matar tanta vulgaridad, acabar con tanto convencionalismo, hacer de la ópera una forma acabada, imponente, perfecta, como la de otros géneros de música, la sinfonía y el oratorio, por ejemplo, ya completamente desarrollados.

Basado en el principio cierto de que «la única forma de la música es la melodía, que sin melodía no puede concebirse la música, y que música y melodía son rigurosamente inseparables,» según su propia expresión, invirtió el antiguo procedimiento, creando uno nuevo, consistente en extender la melodía, desarrollarla en todos sus motivos y prolongar éstos indefinidamente. Es decir, aplicó á la ópera el mismo procedimiento empleado en la sinfonía, pero adaptándolo al género. En adelante, el compositor ya no tendría que devanarse los sesos buscando la media docena de melodías para otras tantas romanzas con que llenar su obra; le bastaría con una sola que, ampliada hasta lo infinito, abrazara, compenetrándola, la obra dramática entera.

No paró ahí Wagner. Trató de alcanzar en la ópera el ideal del drama, y produjo una completa reforma en el pobrísimo y bien desprestigiado género llamado *libreto de ópera*; abandonó el terreno de la historia y se fué al de la leyenda, creando una serie de admirables poemas, en los que supo hacer una bien entendida unión de la poesía y la música.

Del fondo de *Los Nibelungos*, la antiquísima epopeya germánica, y de las viejas leyendas populares del Norte, extrajo esos maravillosos personajes que parecen diluirse en las brumas del

ensueño: Lohengrin, el místico caballero del cisne; Tanhäuser, peregrino del Ideal; Sigfrido, víctima de su propio engaño.

No en valde Alemania lo coloca entre sus grandes poetas.

Sólo tuvo una que otra condescendencia con el público antes de romper todo comercio con él. Las notamos en *Tanhäuser* y en *Lohengrin*; las hay en *Rienzi*, en el que de propósito reunió todas las formas admitidas: introducciones, arias, dúos, tercetos, finales, etc. Después, «con el alma llena de las sinfonías de Beethoven,» según su frase, en obras posteriores fundió estos elementos, hizo actos como bloques de granito, de una pieza, sin cesuras, para no dar lugar á los importunos aplausos de la multitud.

La reforma estaba consumada.

Pero, ¿había realmente Wagner llegado al ideal en el drama lírico; había en efecto creado el teatro modelo de ópera, y, sobre todo, inventado una *música del porvenir*, como pretende en sus escritos?

De pronto así se creyó; mas la experiencia ha venido á demostrar que si Wagner operó en principio una grandísima, una trascendental reforma del género, el ideal sólo lo había alcanzado su obra particular, no así la institución.

Seguiría en pie el eterno problema del antagonismo entre el músico y el libretista, que sólo Wagner, en su caso especialísimo, personalmente, pudo resolver; el mecanismo propio de la ópera continuaría siendo extraño al poeta (sobre todo al verdadero poeta, que jamás podrá sujetarse á él), y el músico seguiría también estrellándose contra el escollo del poema que no ha pensado ni sentido, refractario á la penetración íntima de su música; sobre todo, y más que todo, la aplicación perfecta de la *melodía infinita*, el buen empleo del *leit motiv* y ciertos recursos de orquestración, se escaparían á todo el que no fuera Wagner. En resumen, el wagnerismo propiamente dicho no podría existir, no existe; esto lo saben todos los músicos, lo sabemos los simples aficionados. No hay más que Wagner.

No obstante, el genio alemán, cuya personalidad es una de las más poderosas, de las más estupendas, ha ejercido una gran influencia en la música contemporánea, y la seguirá ejerciendo.

Después de la revolución causada por él, la ópera universal, ó, por mejor decir, la de las tres únicas grandes escuelas habidas: la italiana, la francesa y la alemana, entró francamente en el espíritu de la época, se empapó en sus tendencias; de *psicológica* que era, aunque simplemente en el terreno de la leyenda, se tornó *realista* (si no nos choca el vocablo), y empezó á pintar nuestra vida

corriente, buscando sus asuntos hasta en el elemento popular, y á describir nuestros amores, nuestras tristezas, nuestros dolores y nuestras alegrías.

En Italia aparecieron entonces, tras de Verdi, Mascagni con su *Cavalleria Rusticana*, la primera ópera de asunto extraído directamente del bajo pueblo; Leoncavallo con sus *Payasos*, Tascia con *A Santa Lucía*, Giordano con *Mala Vida*, todos inspirándose en la existencia de los infelices. Luego vinieron Puccini (tal vez el más personal de los actuales), Berutti, Manccinelli, Cilea, Caldara (homónimo del antiguo), Falgheri, Mascheroni, el vigorosísimo Franchetti, cuya hermosa *Germania*, conocida hace cinco años en México, da tanto que pensar, y otros que sería ocioso agregar á los anteriores.

En Francia han brillado Saint-Saëns, Delibes, Thomas, Reyer, Massenet, Charpentier, Vincent d'Indy, Bruneau, Erlanger, Javier Leroux, Chapius y Debussy, en el que se quiere ver un reformador.

En Alemania, después de Wagner, llenan la época actual Goldmark, Humperdinck (autor del delicioso *Hänsel y Gretel*, estrenado aquí en 1903), Sigfrido Wagner (hijo del creador de *El Anillo de los Nibelungos*), Victor Hollanter, Mme. Bronsart, Gumpelzhaimer, D'Albert (que acaba de poner música á la *Tierra Baja* de Angel Guimerá) y Richard Strauss, el revolucionario en la sinfonía, el autor de *Salomé* y de *Electra*, que están conmoviendo al mundo musical.

Es visible, en nuestros días, la tendencia de otras naciones á formarse una escuela de ópera, propia y nacional. En tal movimiento se distinguen Inglaterra, Rusia, Bélgica y Austria.

Inglaterra ha tenido como primer obstáculo la dureza de su idioma; sin embargo, contó en tiempos anteriores con maestros como Purcell, Reeve, Mazzinghi y Bishop, italianistas que no llegaron á traspasar las fronteras, y cuenta hoy con Elgar, Parker y Mac Dowell.

Rusia tiene ya casi constituida una escuela propia que aspira á igualarse á las tres fundamentales, y quién sabe si á superarlas, si sigue en la prodigiosa ascensión que lleva. Sobre el terreno tan sabiamente preparado por Alexis Davidoff, Rubinstein y Tschai-kowski, han venido los notabilísimos Eduardo Napravnik, Dioussky, Rimsk-Korsakow y Moussorgsky, cuyo *Boris Goudonow*, que debió haberse estrenado este año en México, se considera como una condensación del alma rusa y una cristalización del arte musical de aquel país.

Bélgica trabaja por lograr igual aspiración que Inglaterra y que Rusia, y va también formando de sus aires populares una ópera nacional, en la que ya descuellan Peter Benoit, Jean Blockx y Paul Gilson.

Austria cuenta con los bohemios Smetana y Anton Dvöřak.

Tal es, á grandes rasgos, la historia de la ópera universal, y tal el estado que hoy guarda.

Se pretende que este género, relativamente moderno, es la expresión más alta del arte musical, atendiendo, sin duda, á que su nombre, *ópera*, viene de la voz latina *obras*, que equivale á «reunión de muchas obras en una,» ó á «obra por excelencia.»

Nada más erróneo. Aparentemente es la composición más difícil y complicada, puesto que, aparte de la poesía y la música, necesita de todas las artes plásticas; pero esto sólo demuestra que es una forma sintética, y no se sabe hasta ahora que el arte sintético sea el arte por excelencia.

La ópera nació nada menos que de la decadencia de la música, á raíz de la desaparición del gran Palestrina, y desde luego está por debajo de la sinfonía, que es *música pura* y la más alta expresión del arte musical.

Sirvan la anterior síntesis histórica y las precedentes reflexiones, de base al asunto que vamos á tratar. Así podremos apreciar como se debe, la antigüedad de los orígenes de la ópera en México, con relación á los verdaderos del género; estudiar su evolución entre nosotros y hacer más de una comparación, ya que, atendiendo á lo que asienta Brunetiére, quien compara clasifica, y quien clasifica, sentencia.

II

España, como hemos visto, madrugó mucho en esto de componer óperas.

En el cultivo de casi todas las artes siempre estuvo despierta á las primeras horas; sólo que, si en literatura y en pintura ocupa un lugar prominente, en música no ha podido colocarse en un puesto siquiera de segundo orden. En consecuencia, tiene óperas, pero no *ópera*; pues los esfuerzos aislados del bilbaíno Arriaga y el andaluz Honrubia; de algunos catalanes, como Giner; de Bretón y de Chapí, y del cultísimo Felipe Pedrel, no llegan á constituirla.

Y no es por falta de elementos esenciales, que los tiene de sobra, supuesto que posee una escuela de música, característica, perfectamente definida, capaz de distinguirse de las de otros países; sino tal vez porque no siendo allí patrimonio el ejercicio de la profesión artística propiamente dicha, los músicos, aún los de mejor talento, se dedican en inmensa mayoría á un género inferior, á la zarzuela, de factura fácil y rápida y de seguros rendimientos.

De origen netamente español, ese género nació á principios del siglo XVII y recibió el nombre de un palacete del Real Sitio del Pardo, llamado la *Zarzuela* (diminutivo de zarza), donde se daban espectáculos para solaz y recreo de los cortesanos de Felipe IV.

En un principio se creyó que iba á ser fundamento de la ópera, porque luego se produjeron los primeros dramas líricos; pero á poco andar la zarzuela se hizo una servil y mala imitación de la ópera francesa (derivada á su vez de la primitiva alemana) y posteriormente degeneró en el llamado *género chico*.

Basado en el autóctono, en el españolísimo sainete, el *género chico* no es otra cosa que la zarzuela en un acto.

Tuvo éste un tiempo de apogeo en el que produjo más de una joyita, como *La Viejecita* de Caballero, por ejemplo, que mereció ser traducida al francés, al italiano, al alemán y al inglés, sirviendo de pasto á algún compositor de los llamados *célebres*, para que expoliara sus hermosos temas; mas este género ni entonces fué tomado en serio, y á últimas fechas no es otra cosa que un producto pornográfico, mercantil, destinado á halagar el gusto de analfabetas y libertinos.

Con todo y esto, España ha sido quien transmitió á la América Latina la ópera.

¿Cuándo? ¿Cómo?

En imposibilidad de precisar tiempo y manera, diré que México (antes Nueva España) la tuvo primero que ningún otro país del Continente. Es inconcuso, está fuera de todas dudas que nosotros también madrugamos en arte, con respecto al resto de la América.

Los antiguos mexicanos, al decir de casi los más historiadores de la Conquista, tuvieron trovadores que componían canciones celebrando las hazañas de los nobles, como se hacía á los caballeros de la Edad Media, y cultivaron algunos sonos indeterminados que producían con instrumentos tan imperfectos como el *caracol*, el *huéhuetl*, el *teponaxtle*, y flautillas y cornetas. Esta música rudimentaria, desesperadamente monótona, servía para amenizar sus aun más rudimentarias representaciones teatrales, sus ceremonias religiosas, sus bailes y sus fiestas, siendo cosa digna de referirse

que los músicos, igual que los poetas, eran eximidos de pagar tributo al gobierno.

En la época colonial, México, considerada la colonia predilecta de España, recibió antes que las otras el precioso legado de las artes modernas. Así lo atestigua nuestra historia artística en formación; así podremos comprobarlo, aunque parcialmente, en el curso de este pequeño estudio.

El cultivo y gusto por la música nació en México, como el de las otras artes, al amparo del Clero. Los primeros músicos venidos de la Península pertenecían al orden eclesiástico. Eran ó maestros de capilla de las catedrales y templos principales, ú organizadas de las comunidades monásticas, por lo que las únicas composiciones musicales que se oían en el siglo XVI y principios del XVII eran religiosas, al igual del carácter predominante de la literatura.

Al contacto con ellos nació entre los indígenas, merced á no se sabe qué conjuro, tan decidida afición por el divino arte, que á poco tiempo el primer Obispo de Tlaxcala, el inolvidable Garcés, decía en su famosa epístola dirigida al Pontífice Paulo III: «Aprenden cumplidísimamente el canto eclesiástico, así el canto de órgano como el canto llano y contrapuntos, de tal suerte, que no hacen mucha falta músicos extranjeros.»

Nuestro teatro empezó, apenas hecha la conquista, por las representaciones de autos sacramentales, las cuales se daban en los templos, primero, y después en los parajes públicos, con todo el aparato escénico que requerían; á los autos siguieron los coloquios, ya de carácter alegórico y con tendencias al accidente de comedia.

Semejante género teatral (si es que así podemos llamarlo) predominó por mucho tiempo, hasta que se abrió el primer teatro, que estuvo ubicado en la calle del Hospital Real (hoy segunda de San Juan de Letrán).

Entonces, con las primeras representaciones profanas, vinieron las primeras obrillas de carácter lírico.

Las compañías, naturalmente venidas de España, dividían su personal en una parte que llamaban «de representado,» otra de cantado» y otra «de bailado,» amén de la correspondiente orquesta.

Aparte de los pasos de comedia y las loas, su repertorio lírico se componía de pastorelas, *tonadillas*, *seguidillas* y bailes trágico-cómicos-pantomimos, de asuntos anecdóticos estos últimos, y ya con mucho del pomposo *ballet* moderno.

Después vinieron las *follas*, especie de divertimento escénico compuesto de varios pasos de comedia inconexos, á los que se

mezclaban trozos de música. A las *follas* seguían, ó se alternaban con ellas, las comedias y los bailes.

Enunciaré algunos de sus títulos: *La Prudencia en la Niñez*, *Santa Genoveva*, *Psiquis y Cupido*, *La Conquista*, *La Fuente de la Judía*, *La Boba y la Discreta*, etc., etc.

Entre todas esas obras, sólo una ópera se llegó á cantar: *La Dicha en el Precipicio*, de autor peninsular probablemente; pero no he encontrado datos suficientes de que haya sido una ópera propiamente dicha, así como de que en los teatros públicos se hayan cantado otras óperas durante todo el siglo XVIII.

Lo cierto es que el Presbítero Manuel Zumaya, músico y literato nacido en la ciudad de México, á la sazón Maestro de Capilla de la Catedral y autor de la música de varias obras que dedicó al Virrey Duque de Linares, su protector, hizo representar en el teatro que existía en el Palacio Virreinal, en ocasión del cumpleaños de Felipe V y á principios de esa centuria, una ópera intitulada *La Partènope*.

Este es el primer autor de ópera y ésta la primera obra lírica nacional de que hay noticia cierta.

El libro de *La Partènope* fué impreso por Rivera en 1711, y de él existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional.

Otro maestro de capilla, el de la Catedral de Puebla, Manuel de Arenzana, fué á mi ver el segundo autor de ópera y el primero en llevar una obra de tal género al escenario de un teatro público, pues en la temporada, ó «año cómico,» como se le llamaba, de 1806 á 1807, el 25 de noviembre de 1806 se cantó su ópera en dos actos, *El Extranjero*, en el teatro del Coliseo Nuevo, hoy Principal.

Ni de la obra ni de su éxito tenemos noticias. Parece que *El Extranjero* no se puso más que una sola vez, y este dato será más que suficiente para juzgar de ambas cosas.

Poco después, por el año de 1809, se puso en México la primera ópera italiana, *El Barbero de Sevilla*, de Paisiello, que despertó inusitado entusiasmo y produjo mucho dinero á los empresarios. La orquesta de que se dispuso para interpretarlo, mereció ardientes elogios, igual que lo merecieron los *cantarines*, españoles todos ellos, entre los que sólo figuraba un italiano, Victorio Rocamora, que en temporadas posteriores llegó á ser en extremo popular.

No encontraremos en todo el período colonial, hasta la consumación de la Independencia, más óperas compuestas por nativos del país, que las que arriba dejo anotadas. A fines de 1816 se estrenó, en el teatro del Coliseo Nuevo, *Los dos Gemelos ó los Tíos*

Burlados, ópera cómica en dos actos, escrita por el músico español Manuel Corral, recién vecindado en Nueva España, sobre un libreto del poeta Ramón Roca, también español radicado en la colonia.

Del libreto de *Los dos Gemelos* hay una edición hecha por José María de Benavente; aparece firmado por Marón Daúrico, que era el seudónimo de Roca, y está dedicado al Virrey Apodaca.

De Corral se dice que era un músico de mucho talento, visto con admiración y respeto entre sus mismos émulos.

El «Diario de México» se quejaba de la decadencia en que habían entrado ese año los espectáculos, y decía: «En México hay dos óperas nuevas con su música, y quien las ponga en castellano; hay asuntos, hay poetas, y hay compositores de música para sainetes y tonadillas nuevas y peculiares del país;» pero esas óperas, que con seguridad eran de autores extranjeros, puesto que sus libretos no estaban en español, ó se quedaron inéditas, ó alguna de ellas, por lo menos, se estrenó tiempo después.

En cambio en las postrimerías de la dominación española florecieron algunos músicos, tales como Antonio Gómez, Mariano Elzaga y José María Bustamante, dedicados especialmente á componer música sacra.

Como en 1819 llegara la primera compañía formal de ópera que venía á México, Bustamante se distinguió instrumentando varias óperas de las que sólo se tenía la partitura para piano.

Consumada la Independencia, los espectáculos siguieron siendo pobres y, sobre todo, heterogéneos. Se revolvían estrambóticamente tragedias, comedias, tonadillas y bailes, con óperas como *El Barbero de Sevilla*, de Paisiello, *El Califa de Bagdad* y *Lo Cierzo por lo Dudoso*.

De 1823 data un libreto de ópera jocoseria, en dos actos, intitulado *Adela ó la Constancia de las Viudas*, escrito por el Bachiller José María Moreno, é impreso en Puebla; pero no hay indicio alguno de que alguien le haya puesto música, y menos de que llegara á representarse.

En enero de 1824 se trató de formar una empresa para traer la compañía de ópera italiana que estaba haciendo las delicias del público madrileño. Los conflictos entre *naturales* y españoles, aún muy vivos, hicieron fracasar el proyecto; entonces, con los elementos disponibles, se formó un cuadro que, con motivo de la elección del General Guadalupe Victoria para la presidencia de la República, cantó el 2 de diciembre, como uno de los números de los festivales, la ópera en tres actos *El Solitario*, compuesta

aquí por el profesor de música y maestro de piano Esteban Cristiani, de origen itálico, é inspirado su libreto en la conocida historia de Carlos el Temerario. La obra gustó mucho y fué repetida con frecuencia en ese año, así como en el siguiente, en que se unió al acostumbrado repertorio.

Entre los aficionados y profesores que venían distinguiéndose desde la consumación de la Independencia, y aún antes, estaba, como he dicho, Mariano Elzaga. Era originario de Morelia, donde ya á los trece años fungía como organista de la Catedral; el Emperador Iturbide lo había nombrado maestro de música de su esposa doña Ana María, y sus misas y demás composiciones religiosas se consideraban como de mérito. Quiso impulsar la enseñanza del arte musical en México, y con el apoyo del Gobierno, abrió en la casa número 12 de la calle de las Escalerillas, mientras se le proporcionaba local más adecuado, una academia que denominó «Sociedad Filarmónica.» En el salón de actos de la Universidad tuvo verificativo, el domingo 17 de abril de 1825, por la mañana, la solemne inauguración de la susodicha Academia, con asistencia del Presidente Guadalupe Victoria; por la noche se celebró un gran concierto en el mismo salón, y el jueves 21 se cantaron en la iglesia de San Francisco misa y *Te Deum* en celebridad de esa inauguración y en honor de Santa Cecilia, electa patrona de la Sociedad.

Sin embargo, el adelanto musical no fué muy sensible todavía durante algunos años pues desde entonces, hasta mediar el siglo XIX, ningún nuevo músico volvió á descollar. Los acontecimientos artísticos en ese lapso fueron: la temporada de ópera y bailes á principios de 1826, en que se estrenó *El Barbero de Sevilla*, de Rossini, y se pusieron *La Italiana en Argel*, *Tancredo*, *El Tío y la Tía*, *La Travesura*, *El Marinero*, *La Paña Negra*, *El Secreto*, *La Isabela*, *La Novia Impaciente*, *Adolfo y Clara* y *La Urraca Ladrona*; la temporada de 1827, en que vino por primera vez el entonces célebre tenor español Manuel García y en que se presentó el tenor Andrés del Castillo, primer cantante de nota habido en México; las temporadas del célebre Filippo Galli en 1831 y 1835, y el estreno de *La Casa Deshabitada*, ópera aquí escrita por el músico italiano Lauro Rossi, quien ya antes había dado á conocer su *Juana Shore* (dramática) y su *Doña Sinforosa* (bufa).

Joaquín Beristáin, un músico que por entonces se distinguía como director de orquesta y como autor de varias composiciones religiosas aún existentes en los archivos de la Catedral y de la Colegiata de Guadalupe, y que fué autor de la singular obertura *La Primavera*, que aun se oye en provincia, se unió en 1838 al Pa-

dre Agustín Caballero, filarmónico de no escasos méritos, para fundar otra academia, de carácter particular.

Más felices Beristáin y Caballero que Mariano Elízaga, consiguieron tan rápidos resultados, que al año siguiente, por julio, hicieron cantar á sus alumnos, en uno de los salones de la ex-Inquisición, *La Sonámbula*, de Bellini.

Semejante triunfo escoció tanto á Elízaga, que éste organizó una serie de conciertos vocales é instrumentales, entre 1839 y 1840, superando el éxito de sus contrincantes. En esos conciertos, los primeros de su género que se oían en México, estrenó algunas obras europeas, hizo figurar á varios solistas y presentó una orquesta de cincuenta y dos individuos.

Es curioso hacer notar que todas las compañías de ópera venidas á México hasta 1840, habían sido españolas y cantaban las obras en español, aun cuando algunos de sus miembros eran italianos. En 1827 el cuadro del tenor Manuel García fué el primero en cantar las óperas en italiano. Esto levantó grandes protestas en el público, que estaba impuesto á oírlas en castellano, é hizo fracasar la temporada. En 31 y 35 Filippo Galli lo acostumbró un tanto á esa innovación, y la compañía italiana que vino el 41 ya triunfó en toda línea.

La curiosidad del dato anterior aumenta con el hecho que hoy día venimos observando en la tendencia á nacionalizar la ópera, en el sentido de que ha de cantarse en el idioma propio de cada país, emancipándola del italiano. Así, por ejemplo, vemos que Alemania y que Francia cantan ya en su lengua no sólo sus óperas, sino las extranjeras; que Inglaterra y los Estados Unidos están á punto de lograr definitivamente esa nacionalización y que algunos otros países vienen haciendo ensayos, más ó menos felices, encaminados á ese fin. España no ha sido ahora ajena á tal movimiento y hasta en México se han hecho intentos (aunque no en temporadas formales) por volver á cantar óperas en castellano.

Los italianistas alegan que el francés, el alemán y el inglés se prestan poco al canto, debido á que son idiomas que abundan en consonantes. Sin embargo, parece que el problema lo están resolviendo en esos países los cantantes de buena dicción.

En los países de habla castellana, á pesar de lo que dicen por ahí dos ó tres pesimistas, el problema de la nacionalización de la ópera no presenta los mismos caracteres.

Nuestra lengua, lejos de estar en las condiciones prosódicas que los idiomas de los países septentrionales, es suave, armoniosa, debido á su abundancia de vocales.

El exceso de consonantes, que retardan y confunden el sonido de las vocales, es lo que hace áspero y refractario al canto, un idioma. Si al principio y en el medio de las palabras, producen ese efecto, en las terminaciones es donde más afectan al canto, y esto es lo que sucede con el francés, el alemán y el inglés.

Se arguye que el castellano tiene también terminaciones en consonantes; pero hay que convenir en que son pocas y eso las menos ingratas, tales como la *d*, la *l*, la *r*, la *s* y la *z*. Si algo hay de dureza en nuestro idioma, está en la pronunciación gutural de la *g* y la *j*; mas este mal se puede conjurar de dos modos: con una buena dicción de parte del cantante, ya que las personas que hablan bien el castellano no exajeran esa pronunciación, y por parte del poeta, autor de los libretos, esquivando el empleo de esa guturalidad, lo cual no es nada difícil.

Entre españoles é hispano-americanos, el problema, en verdad, no estriba más que en la falta de numerosos cantantes capaces de formar cuadros de primer orden que llenen temporadas formales. Esto sí, cuando menos por ahora, es de veras insuperable.

Los esfuerzos combinados de Elzaga, Beristáin y Caballero, pronto empezaron á dar fruto. En 1848 se pudo formar ya la primera compañía mexicana de ópera, que cantó primero *Norma* y después *Lucrecia Borgia* y *Sondambula*; comenzó á notarse una elevación en la cultura musical del público y á ello contribuyeron sin duda el estreno del Teatro Nacional, efectuado en febrero de 1844, y la primera temporada de ópera que en este coliseo abrió la compañía Maretzek, poniendo algunas obras desconocidas y dando á Verdi, aunque el Verdi de la *primera manera*.

Como hasta entonces sólo se habían oído óperas de la escuela melódica, el autor de *Hernani* desconcertó un tanto al público y no fué bien acogido. Las opiniones que se virtieron acerca de él no podrán hoy menos que hacernos sonreír. Un crítico *muy formal*, de entonces, escribía: «esa música, sin ser de la escuela italiana ni de la alemana, procura tener la belleza de ambas, y por ella Verdi quiso aparecer como innovador, aspirando á ser el jefe de una nueva escuela; quiso sujetarla más á reglas de una ciencia árida que á producir profundas emociones; en sus obras hay prodigalidad de instrumentación que obliga á los artistas á esforzarse sobre lo que sus facultades les permiten; las melodías son interrumpidas por el estruendo de la orquesta y por los latones, y fijándose más en las dificultades de la ejecución que en las situaciones de los personajes, falta la expresión exacta del argumento.»

¿Verdi el de *Hernani*, declarado creador de una nueva escuela,

árido, falto de poder emotivo y hasta carente de expresión? ¡Cosas de la época!

Se explica que también el *Semíramis*, de Rosini, lo hayan encontrado de instrumentación abrumadora, y que *Roberto el Diabólico*, de Meyerbeer, les pareciera que distraía bastante la atención con decorado, trajes, bailes, y que la música quedaba en segundo término.

Sin embargo, el público recibía una enseñanza de cuyo aprovechamiento daría muestras no tarde.

III

Pero hemos avanzado hasta la mitad, justa, del siglo XIX, y aun cuando teníamos compositores é instrumentistas como Beristáin y Elzaga, desde la época virreinal no vemos aparecer ningún nuevo autor de ópera.

«El Eco de España» de 7 de abril de 1854 dió, bajo el título de «Una ópera mexicana,» la noticia de que el joven poeta Samaniego había escrito el libreto de una ópera bufa, al que acababa de ponerle música un señor de apellido Morales.

«Entendemos—agregaba—que ésta es la primera obra de su clase que dan á luz los hijos de América; y tanto por esta circunstancia como por el mérito que tiene en sí misma, según nos han asegurado personas inteligentes, deseamos que se represente en la próxima temporada por alguna de las compañías que están para llegar á esta capital.»

La ópera en cuestión parece que no llegó á representarse.

¿Qué Morales sería el autor? ¿Melesio Morales, el que más tarde había de descollar como uno de los autores más fecundos? ¡Quién saber!

El primero en componer óperas, después de consumada la Independencia, no cabe duda que fué Luis Baca.

Nació este músico en Durango, por el año de 1826, siendo hijo del primer Gobernador Constitucional de aquel Estado. A los siete años de edad comenzó á adquirir los rudimentos del arte musical con un maestro de apellido Guardado, y en 1839 pasó con su familia á la Capital de la República, donde siguió sus estudios con el maestro de capilla de la Catedral, D. José Antonio Gómez.

Cursaba al mismo tiempo Humanidades, y, concluidas éstas, cuando apenas contaba diez y ocho años, su padre lo envió á Francia para que siguiera la carrera de Medicina; pero su afición, mejor dicho, su vocación por la música, era tan grande, tan decidida, que á los dos años cortó la carrera para entrar en el Conservatorio de París, en el que bien pronto hizo maravillosos progresos.

La composición, para la que tenía excepcionales disposiciones, lo atrajo desde luego, empezando por escribir una serie de obras pequeñas, entre las que su arieta para canto y piano intitulada *Andad, hermosas flores*, llegó á ser muy celebrada en los salones.

Halagado por sus primeros éxitos, quiso ensayar vuelos más altos y compuso una ópera en dos actos, *Leonor*, sobre un libreto de Carlo Bozetti, poeta italiano entonces refugiado en Francia, y, aun cuando no llegó á representarla, dió á conocer algunos fragmentos de ella é hizo cantar su cavatina por la célebre Jenny de Rossignon en el Teatro Italiano, mereciendo estrepitosos aplausos del público y marcadas muestras de aprecio de los inteligentes.

Después escribió *Juana de Castilla*, otra ópera, también en dos actos, sobre el libreto que expresamente recibió del literato florentino Temístocles Solera, autor de una magnífica oda á la Reina de España.

Por último, compuso para la iglesia de Nuestra Señora de Loreto, de París, un *Ave María* que le acabó de dar reputación y casi lo hizo célebre en Francia. Se ejecutó en la función del Mes de María, en mayo de 1850, y fué cantada por Jenny de Rossignon.

Con una buena reputación y un hermoso porvenir volvió Luis Baca á México en 1852. Aquí dió á conocer varios fragmentos de sus obras, y su *Ave María* se cantó el mismo año de su vuelta, por la artista francesa Mme. Koska, que á la sazón daba una serie de conciertos.

«Las melodías del autor del *Ave María*—dijo entonces un cronista—inspiran sentimientos de una dicha celeste, ó hacen pensar en la más bella, en la más irresistible de las pasiones: en el amor; pero en el amor tierno y caballeresco de los héroes del Taso, ó en el ideal y melancólico de Romeo, y de ningún modo en las galanterías de los héroes del Ariosto, ni en la volcánica incandescencia del Otelo.»

Las óperas de Baca no llegaron á representarse ni aquí ni en Europa. Deseaba ir á Italia á ponerlas en escena; pero la muerte lo sorprendió en plena juventud, á los tres años de llegado, dejándolas inéditas.

Si el autor de *Leonor* y *Juana de Castilla* es el primero en es-

cribir óperas después de consumada la Independencia, el primero en representarlas fué Cenobio Paniagua, pues el jueves 29 de septiembre de 1859 estrenó en el Teatro Nacional, en honor del Presidente interino D. Miguel Miramón, su primera ópera, *Catalina de Guisa*, hecha sobre un libreto de Félix Romani.

Nativo de Tlalpujahua, obscura aldehuela del Estado de Michoacán, Paniagua quedó huérfano antes de los siete años, á los que, por su notable precocidad, tocaba ya el violín en la orquesta de la Catedral de Morelia.

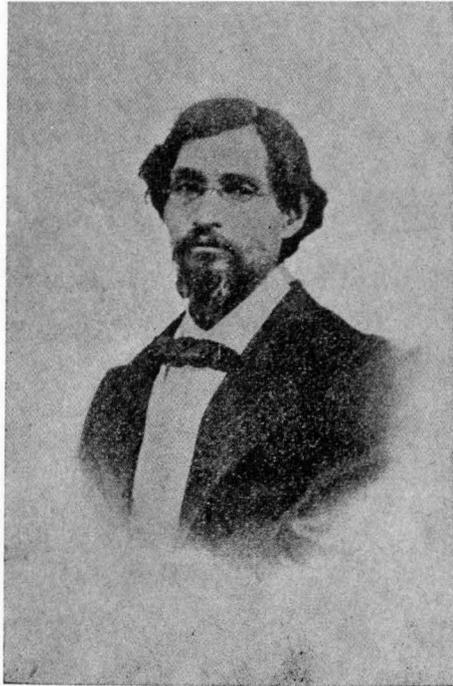
Recogido por un tío suyo, con él hubo de adquirir los primeros conocimientos musicales, dedicándose después por sí solo, tanto en aquella ciudad como en Toluca, á estudiar el mecanismo de varios instrumentos de cuerda y de viento-madera, y del piano y el órgano, que por su carácter sintético le dieron á conocer las combinaciones armónicas.

Ya en Toluca ayudaba á su tío á dar algunas clases de las numerosas que aquél tenía. Fué allí donde empezó á componer algunas obritas religiosas y populares y donde contrajo matrimonio en muy temprana edad.

Una penosa enfermedad le hizo pasar á México en 1842, cuando apenas tenía veintiún años, en busca de buen tratamiento médico. Tal circunstancia y la de haber simpatizado extraordinariamente al maestro de capilla de la Catedral, quien encantado de su natural talento no vaciló en nombrarlo su segundo, hicieron que se radicara en la Capital de la República, campo más propicio, donde el trato con los músicos de nota, los conciertos y las temporadas líricas, aumentaron bien pronto el caudal de sus conocimientos y le abrieron amplios horizontes.

Sin desatender su cargo ni las innumerables clases que daba, luchando con miles de dificultades y contratiempos, emprendió en 1845 la composición de su *Catalina de Guisa*, en la que duró más de diez años. Escribió primero dos actos; los dió á conocer en la casa del Padre Caballero, con buen éxito; pero su afán de hacer de ella una obra lo más perfecta posible, lo hizo retardar su elaboración, en tanto completaba él solo los estudios de armonía y contrapunto, pues el maestro Antonio Gómez, á quien acudió, se había negado á darle lecciones, y al fin pudo estrenarla.

«Por la primera vez desde que hay teatro en México—rezaba el programa respectivo—se ofrece al público la partición de un maestro mexicano. Este acontecimiento, sin necesidad de recomendaciones ni comentarios, basta para mover el patriotismo y la indulgencia del ilustrado público de esta capital. Después de innu-



CENOBIO PANIAGUA.

**BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NACIONAL
DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA
MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA**

merables obstáculos y penosos sacrificios, y merced á la deferencia de los artistas, se logra poner en escena una ópera mexicana.»

Presuroso acudió el público al llamamiento, y en gran número invadió la sala del Nacional. La ópera fué cantada por una compañía italiana. Al terminar el primer acto, la concurrencia hizo que Paniagua se presentase en escena, y en ella, una comisión del cuadro dramático del Principal lo coronó; al terminar la obra lo sacaron en triunfo, haciéndosele recorrer algunas calles á los acordes de varias bandas de música y entre entusiastas aclamaciones

La prensa emitió un juicio indeciso acerca de la obra, confesando, sin embargo, la teatralidad del libreto, en el que el amor y los celos, bajo un ambiente histórico, eran recurso principal, y entre cuyos interesantes detalles, seis caballeros montados en briosos corceles atravesaban la escena.

Se repitió á los tres ó cuatro días; se volvió á cantar por tercera vez á los ocho, á beneficio del autor, y pareció ser más comprendida; José T. Cuellar compuso á Paniagua un himno al que José Bustamante puso música, y otros artistas le hicieron diversos agasajos. El 10 de noviembre del mismo año, se dió en el Principal otra audición de ella; entonces Paniagua hizo cantar un juguete lírico en un acto, intitulado *Una Riña de Aguadores*, que acababa de escribir.

Después *Catalina de Guisa* llegó á agrádar tanto, que se puso en las temporadas del 61, del 62 y del 63, repitiéndose con frecuencia en cada temporada. Inútilmente buscaremos en épocas posteriores, ópera mexicana que se haya repetido tantas veces.

Antójase preguntar si sería una obra perfecta, definitiva, ó si su éxito se debió á circunstancias del medio.

Lo probable es que su teatralería, su inusitado movimiento escénico, determinaran triunfo tan lisonjero. Además, hay que tener en cuenta que era la primera producción nacional, propiamente dicha, de ese género, que se llevaba á nuestros escenarios, y que, el gusto, formado hasta hace poco, estaba entonces apenas en germen.

No obstante, no queremos ser escépticos. Hay que creer, por lo menos, que Paniagua acertó encontrando algunas bellas melodías á la manera de las de Donizetti, á quien se dice tomaba por maestro supremo, y que logró encender el entusiasmo de un público hecho á las fáciles concepciones de la predominante escuela melódica.

¡Quién sabe lo que nos revelaría en estos tiempos una audición de esa obra!

El flamante compositor llegó á ser ungido por la gloria, un *consagrado*, como decimos hoy. Su presencia en los parajes públicos despertaba la admiración de las multitudes; la prensa llegó á concederle tanta importancia como al Presidente de la República y su busto se colocó en el Teatro Nacional, junto á los de otros hombres célebres.

La vida de Paniagua había sido hasta entonces una vida de penalidades y luchas sin cuento. Hecho de renombre, estableció una academia de armonía y composición, de la que poco después salieron algunos músicos que llegaron á figurar como autores de óperas, y la cual contribuyó á un florecimiento musical, memorable.

Su actividad llegó á ser tan grande, que al propio tiempo atendía su academia, daba clases particulares, tocaba en orquestas, componía, y organizaba cuadros de ópera, en los cuales su hija Mariana hacía de *prima-dona*.

Alentado por el éxito cada vez creciente de su primera partitura, escribió otra, *Pietro D'Avano*, que llevó á escena el 5 de mayo de 1863, en conmemoración del primer aniversario de la derrota de los franceses en Puebla.

Paniagua dió muestras en ella de mayor ciencia, de más hábil técnica, de tanta inspiración como en *Catalina*; pero lo deficiente del libreto y la mezcla de la política que en él se notaba, hicieron que fuera mal recibida y que no se diera sino una vez, pues la situación era asaz delicada por su lucha entre republicanos é imperialistas.

Esto motivó el principio de la caída del laureado compositor. Se le empezó á atacar; se le excluía, por sistema, de las orquestas; poco á poco fué perdiendo sus clases, y al fin hubo de emigrar á Veracruz, de donde, en 1868, pasó á radicarse á Córdoba.

No bastaron las hostilidades de que siguió siendo víctima, á restarle animosidad y entusiasmos. Aun se dedicó allí á difundir el divino arte; representó su *Catalina*; publicó una *Cartilla elemental de música*, unas *Vocalizaciones matinales* y un *Compendio de armonía*; compuso un oratorio, *Tobías*, y muchas obras religiosas y profanas; escribió la partitura para piano y voces, de otra ópera, sobre un libreto en español intitulado *El Paria*, debido al General Vicente Riva Palacio, y murió el 2 de noviembre de 1882, fecha en que se conmemora á los difuntos, precisamente al acabar de escribir una misa de *requiem*, que después sirvió para que se cantara en sus funerales, en México.

La influencia que Paniagua ejerció en el arte musical, fué gran-

de; pero más aún lo fué su fecundidad: se dice que solamente misas, compuso más de setenta.

A raíz del estreno de *Catalina de Guisa*, y animado por su éxito, un profesor de música, tío carnal de Adelina Patti, radicado en México por aquellos días, tuvo la ocurrencia de componer diz que una ópera mexicana sobre un libreto de José Casanova y Víctor Landaluce, que llevaba el título de *Un paseo en Santa Anita*, estrenándola dos meses después de la de Paniagua.

Se resiste uno á creer que aquello haya sido de veras una ópera, como lo aseguran los cronistas. Su asunto era de costumbres del país, y cuando el momento lo pedía se bailaban el *jarabe* y otros aires nacionales, con acompañamiento de jaranas y bandolones.

Contra lo que era de esperarse, este engendro gustó mucho y se repitió infinitas veces.

Es cosa bien observada en la vida de los países, que los trastornos ó cambios políticos afectan en gran manera el desarrollo de las artes, estancándolas durante los acontecimientos y haciéndolas florecer después de éstos.

Entre nosotros se ha dado un caso singularísimo, sumamente raro en historia. Mientras nuestros poetas enmudecieron durante la Intervención Francesa, de 1862 á 1867, nuestro arte musical recibió bastante impulso y tuvo un florecimiento del que no encontramos ejemplo sino hasta nuestros días.

Especialmente el cultivo de la ópera alcanzó tal auge, que puede decirse que esa época fué su edad de oro en México, pues en el curso de seis años se revelaron ocho compositores y se produjo casi doble número de obras de ese género.

Nadie ignora que el Archiduque Maximiliano protegió mucho los espectáculos públicos y que trató siempre de impulsar nuestro incipiente arte. Por eso no era raro verlo haciendo venir á la metrópoli los mejores cuadros de cantantes, alentando á los artistas mexicanos y animando con su presencia toda manifestación artística.

Su efímero gobierno, señalado políticamente como uno de los períodos más tristes de nuestra historia, fué, no cabe duda, propicio á la formación de nuestro gusto y al desarrollo de nuestra vocación para el cultivo de las artes; resalta entre las demás épocas inmediatamente anteriores ó posteriores; se desprende de ellas de un modo incontrovertible.

Es entonces cuando en los conciertos de la Sociedad Filarmónica se comenzó á divulgar los grandes maestros: Haendel, Bach,

Haydn, Beethoven, Mendelson, etc.; cuando se oyeron por primera vez fragmentos de Wagner y cuando apareció nuestra rutilante estrella fugitiva Angela Peralta.

Como autores de óperas, siguieron dentro de ese período, á Paniagua, su maestro Melesio Morales, Octaviano Valle, Mateo Torres Serratos, Leonardo Canales, Miguel Planas, Ramón Vega y Miguel Meneses.

Morales dió á conocer sus primeras concepciones; Valle estrenó, el 19 de julio de 63, *Clotilde de Coscensa*, que no se sabe si fracasó por falta de mérito ó por los azares de la guerra; Torres Serratos llevó á escena, el 11 de noviembre del propio año, *Los dos Foscari*, escrita sobre el mismo libreto de la de Verdi, y más tarde *Fidelio*, tal vez sobre el de Beethoven; Canales hizo cantar, el 12 de julio de 64, su *Pirro de Aragón*, que, según «El Pájaro Verde,» periódico de la época, echaron á rodar cantantes y músicos; Planas ofreció su *Don Quijote de la Mancha*, sobre un libreto castellano; Vega su *Adelaida y Comingio*, y Meneses su primera ópera.

Pero después de Paniagua, indudablemente Morales y Meneses son los compositores que más se distinguieron y que mayor número de obras llegaron á escribir.

IV

Originario Melesio Morales de la ciudad de México, en la que vió la luz el 4 de diciembre de 1838, á los nueve años comenzó á recibir lecciones de los maestros Jesús Rivera, Agustín Caballero y Felipe Larios; á los doce hizo su primera composición, un vals; á los trece daba ya algunas lecciones y con su producto pudo pagar al maestro Antonio Valle las clases de instrumentación que de él recibiera, é ingresar en la academia de Paniagua; á los diez y ocho años, en 1856, buscó un libreto al que pudiera ponerle música, y, no encontrándolo, se puso á componer su primera ópera, *Romeo y Julieta*, sobre el mismo de Félix Romani, tratado por Bellini, Vacai, y Berlioz, terminándola en dos años tras mucho corregir y reformar.

La preocupación dominante en Morales, según el dicho de uno de sus apologistas, era procurar, por cuantos medios estuviesen á su alcance, «el progreso del arte patrio bajo todas sus formas, el

mejoramiento de los filarmónicos y la creación de una música propia y nacional.»

Compuesta su primera ópera, pasó por muchos contratiempos para llegar á verla representada. Había conseguido que la aceptase la compañía de Maretzek, que cubrió la temporada de 1861, pero el cuadro se marchó antes de cumplir su ofrecimiento; luego, el Ayuntamiento de la Capital contrató con él la representación de *Romeo* para fines de 62, y entonces la corporación no sostuvo su compromiso, so pretexto de que estaba finalizando su período; después, dispuso el estreno para el 8 de enero de 1863, pero por miles de intrigas hubo de diferirse dos ocasiones, efectuándolo por fin el 27 de ese mes y año.

Todavía en los ensayos hubo muchos y muy enojosos tropiezos. Llegó la hora del estreno, y una lluvia pertinaz y los desórdenes del pueblo que amotinado recorría la ciudad gritando mueras á los franceses, motivó que el Teatro Nacional se viera medio vacío. Para colmo de males, una de las sopranos encargada de la Julieta se presentó enferma é hizo rodar su papel y el de la otra, encargada del *Romeo*; la orquesta, y la banda militar que entraba en el primero y segundo actos, anduvieron desacordes é inseguras.

Las representaciones siguientes ocasionaron á Morales tantos disgustos, se le pusieron tantos obstáculos, que se vió precisado á retirar la obra.

A pesar del pésimo desempeño, el público premió al autor en la primera audición con tres llamadas á escena y repetidos aplausos; la prensa lo elogió y alentó para que siguiera la carrera que tan bien comenzaba, y varias familias distinguidas lo obsequiaron con una fiesta, en la que le ofrecieron una corona de plata con escudos de oro simulando botones.

En 1865, cambiado el nombre del Teatro Nacional por el de Imperial, Melesio Morales estrenó, el 27 de diciembre, su segunda ópera, *Ildegonda*, con la compañía de la célebre diva Angela Peralta y bajo la protección del Archiduque Maximiliano, quien ofreció cubrir el déficit resultante de la entrada, con una fianza que uno de sus Ministros dió al empresario Biacchi por la cantidad que dijo importaría montar y representar la obra.

Ildegonda, según las crónicas, alcanzó éxito enorme; pero el empresario, dando una fea nota y cometiendo un verdadero abuso, acudió á las personas comprometidas en demanda del pago que diz que originaban los fuertes gastos de papeleta.

Aun se dió otra representación de la ópera, á beneficio del autor, afirmándose su triunfo, lo que determinó que varias personas ani-

maran á Morales á ir á Europa á perfeccionarse, para lo cual le facilitaron una pensión.

Partió Morales al Viejo Continente y allá permaneció cuatro años aprovechando el tiempo cuanto pudo. Recorrió los principales conservatorios; conoció los grandes teatros; representó con gran suceso, en el Pagliano de Florencia, su *Ildegonda*; escribió dos nuevas óperas, *Carlo Magno* y *Gino Corssini*, y volvió á México el 13 de mayo de 1869.

Su entrada en la Capital fué la de un triunfador. El pueblo desprendió los caballos de su coche y tirando de éste lo condujo, en medio de ensordecedoras aclamaciones, desde la estación de Buenavista, hasta su casa, situada en la calle de la Aduana Vieja.

En su obsequio se organizaron varias fiestas y dos grandes conciertos por la Sociedad Filarmónica, uno en la ex-Universidad y otro en el Teatro Iturbide, habiéndose cantado en este último su himno *Dios salve á la Patria*, estrenado ya anteriormente por la misma Sociedad en el Teatro Nacional. Morales fué acogido en todas estas manifestaciones de admiración y cariño, con locas ovaciones.

De las dos óperas que trajo inéditas de Europa, estrenó, el 14 de julio de 77, con Angela Peralta, en el Nacional, su *Gino Corsini*, que se recibió con grandes muestras de aprobación, valiéndole ser ovacionado repetidas veces, encomiado por los poetas y llevado en triunfo á su casa.

Esto no obstante, el público no acudió á las dos audiciones siguientes, con todo y estar la obra montada con gran aparato.

Gino Corssini—aseguran sus críticos—revelaba espontaneidad, riqueza de melodías, sapiencia de instrumentación. Juzgan que era comparable en mérito á las óperas de los compositores más admirados entonces, y que hacía honor, elevaba, engrandecía, daba gloria al arte mexicano.

Cleopatra es la última obra estrenada por Morales. Llevóla á escena en la temporada de 1891, con la compañía en que vinieron el tenor Rawner y el barítono Sanmarco.

Tuvo muy buen suceso. Se presentó con decorado, vestuario y *attrezzo* traídos expresamente de Milán, y se repitió varias veces, una de ellas á beneficio del autor.

Los cantantes la tomaron con cariño y hacían lucir un concertante y un terceto en el primer acto; un aria para soprano en el segundo y otra para barítono en el cuarto.

Morales tuvo entonces una de sus mayores satisfacciones. La noche de su beneficio vió á su hijo Julio M. Morales (que ya empezaba á distinguirse como compositor) recibir sobre la escena del

Nacional una medalla de oro que el diario «La Patria» le otorgó por haber presentado la mejor composición al concurso de himnos patrióticos que abrió en esos días.

A partir de estos acontecimientos, el autor de *Cleopatra* no volvió á llevar ninguna otra ópera á escena; sus esfuerzos todos se consagraron á la enseñanza, y dejó inédita su *Carlo Magno*, de la que aseguran los que la conocieron que era comparable al *Guillermo Tell* de Rossini; inéditas quedaron *La Tempestad* y *El Juicio Errante*, compuestas poco después de 1884, é inédita también quedó su obra póstuma, *Anita*, sólo anunciada en 1903.

Morales vivió sus últimos años obscuro y olvidado, desempeñando aún una clase en el Conservatorio, y murió á principios de 909 en un pueblecillo de los alrededores de México.

Al mismo tiempo que Morales, floreció, como he dicho, Miguel Meneses, aunque de modo algo efímero.

Discípulo predilecto de Paniagua, este músico, con él empezó á estudiar desde muy niño; por él fué educado y sostenido, y bajo su dirección escribió sus primeras obras.

El 6 de julio de 1863 (año que puede considerarse el «de gracia» de las óperas nacionales), Meneses estrenó en honor del Archiduque Maximiliano, que cumplía años, y con una compañía mexicana acabada de formar por el maestro Bruno Flores, su ópera *Agorante, Rey de la Nubia*. Después llevó á escena *El Hada del Lago*; más tarde, recorriendo triunfalmente el país, dió á conocer en tres ciudades de provincia su drama lírico *Atala*.

Emprendió un viaje á Europa, y, según cuentan las crónicas, allá escribió y representó, entre sus otras óperas, *Judith y Luisa de Lavallière*; recorrió los principales centros artísticos, logrando hacerse aplaudir en Italia y en Rusia, y tras una gloriosa carrera fué á morir á Bombay, India Inglesa.

Morales era un músico armonista; intentó ir más allá que Paniagua; pero Meneses era esencialmente melodista, y á esto, como á sus dotes de director de orquesta, debió sus mejores triunfos.

Dentro del período del falso Imperio no hubo otro músico autor de ópera ó cosa así, que Julio Ituarte, el primer pianista de nombre habido en México, quien en el concierto con que la Sociedad Filarmónica obsequió á Melesio Morales en la ex-Universidad, á su vuelta del Viejo Continente, representó *El Último Pensamiento de Weber*, composición lírico dramática, letra de Luis Muñoz Ledo, escrita sobre el episodio de la muerte de Weber é inspirada sobre temas de la página de igual título, del célebre compositor alemán.

Dos años después, en septiembre de 1871, el maestro Aniceto Ortega llevó al escenario del Teatro Nacional una ópera en un acto y dos cuadros intitulada *Guatimozín*, la que cantaron el tenor Enrique Tamberlick, la diva Angela Peralta y el barítono Gassier, interpretando, respectivamente, estos artistas, al protagonista, á una emperatriz azteca y á Hernán Cortés.

Guatimozín hizo furor; Ortega alcanzó un triunfo tan ruidoso, tan espontáneo, tan completo, como no lo tuvo nadie antes, como no lo alcanzó tal vez ni el mismo Paniagua con su *Catalina de Guisa*, artísticamente, se entiende. La prensa lo glorificó, lo colmó de alabanzas y no tuvo ambages en declararlo creador de la ópera nacional.

La obra, en efecto, era bastante perfecta, tal vez la más perfecta de cuantas mexicanas se habían oído hasta entonces. Fundida, como todas sus predecesoras, en los moldes de la escuela melódica italiana, reunía, como ninguna, las condiciones de vida en aquel tiempo necesarias. Flujó romanticismo, inspiración ardiente, exaltada fantasía; se acercaba mucho al tipo ideal alcanzado por Donizetti en *Linda de Chamounix* y *Lucía*, y era, por otra parte, la primera en encerrar un asunto netamente nacional, extraído de nuestra historia antigua.

Oriundo Ortega de la Metrópoli, é hijo del poeta Antonio Ortega, siguió de preferencia la carrera de médico, en la que llegó á distinguirse en grado eminente; pero se dedicó al arte, y también adquirió notoriedad como literato, produciendo algunas obras que le fueron admiradas en el Liceo Altamirano, y como músico, componiendo nocturnos, melodías, grandes fantasías, exquisitos vales. Llegó á llamársele el «Chopin mexicano,» y su mayor popularidad la alcanzó con su ópera y con unas marchas patrióticas que arrebatában al pueblo.

Sobrevino la caída del efímero trono de Hapsburgo; triunfó la República; un glorioso renacimiento literario saludó al nuevo sol de la Libertad, y en cambio los espectáculos teatrales se vieron degenerar y caer; las compañías de ópera dejaron de venir regularmente; las dramáticas fueron más raras; hizo su entrada la zarzuela, y el arte patrio, musical, hubo de resentirse en gran manera.

En un lapso como de veinte años no volvió á estrenarse ninguna ópera mexicana. No obstante, un grupo de profesores, entre los que descollaron Morales, Meneses, Ituarte, José Rivas, Felipe Larios y Juan Loreto, y en el que brillaron compositor tan exquisito como Felipe Villanueva y músico popular, de fama mundial, como Juventino Rosas, autor del vals *Sobre las olas*, se empeñó en sa-



FELIPE G. VILLANUEVA.

car á flote la enseñanza y la depuración del gusto musicales, y así fué cómo en 1870 pudo celebrarse el primer centenario de Beethoven con dos grandes conciertos, en los que se ejecutaron la segunda y quinta sinfonías de este genio y los oratorios *La Creación* de Haydn y *El Mesías* de Haendel; cómo en 1877 se nacionalizó la antigua Sociedad Filarmónica, creándose el Conservatorio; cómo, un poco más tarde, fueron revelándose Carlos J. Meneses (sobrino de Miguel del propio apellido), Gustavo E. Campa, Ricardo Castro y otros músicos de igual ó mayor talla.

A partir de 1890 el arte musical cobró vida intensa, habiendo contribuído á ello, en no poca parte, las visitas de algunos grandes *virtuosos* y las excepcionales temporadas de la Patti y de Emma Iuch, acabadas de pasar, en las que, aparte de repetirse *Aida* y *Otello* de Verdi, *Hugonotes* y *El Profeta* de Meyerbeer, puestas por primera vez no hacía mucho, dieron á conocer *Der Freischütz* de Weber, el *Fidelio* de Beethoven, el *Don Juan* de Mozart y *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *El Buque Fantasma* y *La Walkiria* de Wagner. En abril de 92 se formó la Sociedad de Conciertos que aun existe bajo la dirección del maestro Carlos J. Meneses; de 90 á 92 se estrenaron veintitrés zarzuelas mexicanas, y en octubre de este último año, Julio M. Morales, hijo del maestro don Melesio y autor de unos *Elementos de gráfica musical*, estrenó una ópera en un acto, *Colón en Santo Domingo*.

Esta nueva partitura, estrenada después de veinte años de estar paralizada la producción de óperas, no tuvo buena acogida, y completó su fracaso el mismo autor, tratando de defenderla, lo que le valió crueles censuras de la prensa.

El desgraciado éxito del *Colón* parece que determinó la muerte, como músico, de Julio M. Morales, aunque aseguran personas doctas que estaba lejos de tener las disposiciones del padre y menos una vocación decidida.

Entre la generación de músicos entonces en apogeo, habíase distinguido excepcionalmente Felipe G. Villanueva, el inspiradísimo autor del conocido *Vals Poético*.

Este compositor fué en su tiempo, á no dudarlo, un verdadero revolucionario. Sumamente personal, de originalidad nada común y con un espíritu abierto á toda racha renovadora, desempeñó á mi ver, en nuestro arte musical, papel parecido al de Gutiérrez Nájera en literatura: fué el precursor de una evolución artística, con el mérito, sobre el *Duque Job*, de haber sido él solo en toda América, en tanto que al *Duque* tenemos que asociarlo á Julián del Casal, José Martí y Rubén Darío.

Su obra pianística, que es menos exigua de lo que se supone, no obstante haber sido destruída en buena parte del modo más estúpido por sus parientes en su pueblo natal, mereció acres censuras y levantó protestas entre la turba de retardatarios que se apeaban á las viejas fórmulas creyéndolas inviolables. Es á tal grado inspirada, tiene tal delicadeza, que prescindiendo del temor de comparar lo nuestro con lo extranjero, bien podríamos colocarla al lado de la de cualquiera de los poetas del piano.

Su alto numen no se limitó á la obra pianística; acometió también la sinfónica, y en su *Gradual* y su *Sanctus*, escritos para voces y orquesta, y en su ópera *Keofar*, dejó admirables pruebas de todo lo que podía y todo lo que pudo haber hecho si la muerte no lo arrebatara en temprana edad.

Keofar se estrenó en el Teatro Principal, el 29 de julio de 93, justamente á los dos meses de desaparecido Villanueva y con motivo de una como glorificación que de él se quiso hacer.

Sólo se conocía de ella el intermedio y la romanza de soprano ejecutados en la temporada de Emma Ynch, en ocasión del beneficio de la notable artista inglesa, y los deseos por conocer la obra completa eran grandísimos.

Cantóla un grupo de artistas mexicanos, y de su éxito nos habla «El Monitor Republicano» de 1.º de agosto, en los mejores términos. La partitura cautivó al auditorio, desde el principio hasta el fin, en tanto el libreto, debido á la pluma de Gonzalo Larrañaga, causó general desagrado por su pesadez y falta de dramaticidad. La introducción ó prelude provocó la primera estruendosa ovación; un soberbio dúo de amor, un trío de tenor, barítono y bajo y un concertante final, en el primer acto, levantaron nuevas delirantes ovaciones; un entreacto para orquesta sola, una romanza para tenor, un cuarteto en el segundo acto y la introducción y manejo de los coros, en el último, acabaron de poner de relieve la inspiración, la potencia creadora de Villanueva.

Tres audiciones alcanzó *Keofar*. En cada una de ellas se iba apreciando mejor las incontables bellezas de la música; pero hubo de suspenderse, porque el público no pudo tolerar más el libreto.

Conocemos el prelude y el intermedio, y adivinamos, por ellos, el valor de toda la obra y el entusiasmo que justamente debe haber causado su ejecución. Revelan estos dos admirables trozos una técnica modernísima, una emotividad pujante y algo que todavía maravilla más y sorprende: el hecho de que su autor estaba afiliado á la falange de reformadores del drama lírico, cuando aun la evolución actual no era plenamente conocida en México.

Villanueva llegó á impregnarse de tal modo de ese ambiente reformador, que al maestro que no conoció y se penetró de su espíritu, lo presintió con una clarividencia que pasma. Así, no es raro encontrar en él afinidades y hasta identidades de cerebración que dejan perplejo al que las descubre.

Rubén M. Campos, que, además de exquisito poeta, es un buen crítico musical, y que conoce, como pocos, la obra del autor del *Vals Poético*, asegura haber encontrado una identidad de esas en las frases integrales, de cinco notas, del vals *Amor*, de nuestro compatriota, y el *leit motive* del *andante cantabile* de la sinfonía número 5, op. 64, de Tschaikowski; alguien ha visto en una de sus mazurkas reminiscencias marcadísimas de Massenet; yo creo descubrir una gran afinidad entre su *Gradual*, ejecutado por primera vez hace dos años, y un coro religioso de *La Condenación de Fausto*, de Berlioz, y también me parece que la frase fundamental del prelude de su ópera, es casi idéntica á la que caracteriza el *Himno á la Muerte*, de la *Andrea Chénier* de Giordano.

Ahora bien, Tschaikowski, Massenet y Berlioz se empezaron á conocer hasta hace poco en México; Giordano escribió *Andrea Chénier* hará nueve años, y Villanueva murió hace diez y seis, el 28 de mayo de 1893.

«Estas cerebraciones idénticas—dice Campos—no se tienen sino cuando un artista se llama Felipe Villanueva.»

V

Verificada plenamente la evolución que iniciara este nunca bien llorado compositor, nos encontramos frente á frente de un grupo de músicos educados bajo los métodos más flamantes, cultos, eruditos, impregnados de las teorías que hoy privan en el mundo.

El primero en descollar, entre ellos, es Ricardo Castro. Nacido en la ciudad de Durango (cuna de Luis Baca), el 7 de febrero de 1866, vivió allí los primeros años y vino á México en 1879, ingresando en el Conservatorio, del que entonces era director don Alfredo Bابلot. En tres años hizo la carrera profesional. Tocaba el piano ya á los seis años de edad; tenía apenas ocho cuando compuso algunas mazurkas y valsos, que se popularizaron en su tierra natal,

y no es extraño que á los diez y seis obtuviera el título para ejercer el profesorado.

Su precocidad era tan notable, llamaba tanto la atención, que el Gobierno no tuvo reparo en nombrarlo, cuando contaba 17 años, representante artístico del país en la Exposición Internacional de Nueva Orleans, donde obtuvo importantes triunfos y donde se le llamó el «admirable pianista-niño.»

Regresó á México y entonces se dedicó á la enseñanza del piano y á perfeccionar sus conocimientos. En 1885 volvió á los Estados Unidos; dió conciertos en Washington, Nueva York, Filadelfia y Nueva Orleans; escuchó por vez primera á dos ó tres pianistas de renombre universal, que á la sazón viajaban á través de aquella gran República; conoció los procedimientos modernos de la técnica y los aprovechó con un poder de asimilación notable. Cuando regresó á su patria, ejecutaba con mayor maestría y elegancia; se dedicó con más ahínco á la composición, y pudo obtener mejores resultados en la enseñanza.

Su reputación como compositor personal é inspirado, fué pronto grande; sus gavotas, valeses, mazurkas, berceuses, scherzzos, etc., se hicieron de moda. Quiso ir más allá de la composición breve, elegante, exquisita, é intentó la obra sinfónica y el drama lírico, escribiendo, hacia 1893, un *Concierto* para piano y orquesta y una ópera, *Don Juan de Austria*, que no llegó á ver representada.

En 1900, aprovechando la prolongada estancia de una buena compañía hispano-mexicana, de «género grande,» estrenó en el Teatro Arbeu, bajo la forma de opereta, y en dos actos, su ópera *Atzimba*, que al año siguiente presentó completa, en tres actos, con un excelente cuadro italiano, en el Teatro del Renacimiento.

La nueva partitura mexicana fué recibida con entusiasmo, celebrada con calor. Castro revelaba temperamento dramático, venía á levantar una producción abatida, aletargada, y parecía como que su esfuerzo iba encaminado á fomentar el precedente sentido por Aniceto Ortega, de hacer «arte nacional,» explotando los asuntos de nuestra historia.

Haciendo á un lado el libreto y la cuestión de si es viable la tendencia á hacer «arte nacional» con los elementos de nuestra tradición (cosa, por otra parte, ya hartó discutida), la obra, escénica y musicalmente, respiraba completo color local. El episodio, traído de la época de la Conquista, daba ocasión al músico de intentar algunas audacias, como un intermezzo y una marcha tarasca, original y vigorosamente logrados.

Descubrimos luego, en *Atzimba*, el avance ideológico y téc-

nico, producido. ¡Qué lejos estábamos de las dulzurroneñas y convencionalismos de Paniagua y de Morales, de Meneses y de Ortega! Aquí los héroes y las situaciones no flotan en un ambiente de irrealidad; aquí los cantantes no gorjean ni filan las notas, ni están obligados á *andantes* y *allegros*; aquí la orquesta no desempeña papel secundario, no hace veces de guitarra. Castro había ido más lejos que Felipe Villanueva; estaba en plena escuela moderna; era un polifonista, un sabio, y su música se adaptaba á las situaciones, al carácter de los personajes, y transpiraba ciencia, riqueza de armonía, novedad contrapuntística y orquestral.

Conseguido este triunfo, el compositor quiso afirmar su fama de ejecutante. Bajo la protección del diario «El Imparcial,» haciendo á un lado toda ocupación extraña y aún las clases que daba, preparó durante un año, paciente, laboriosamente, una serie de conciertos. Al término de tal tiempo, se presentó en público; las ensación que causaron sus *recitales* aun perdura en el país. Recorrió triunfalmente gran parte de la República; la crítica lo reconoció como un pianista capaz de presentarse ante cualquier público del mundo, y el Gobierno acabó por subvencionarlo para que se diera á conocer en Europa, se relacionara con los grandes maestros é hiciera un estudio de los Conservatorios de París, Londres y Berlín.

Marchó allá. En el curso de cuatro años dió conciertos en algunas salas de nota; se hizo amigo, entre otros músicos de fama, de la compositora Cecilia Chaminade, quien lo hizo admirar en su cenáculo y hasta le dedicó una composición suya; escribió entonces sus mejores, sus más inspiradas obras, y consiguió lo que nadie había logrado: que un famoso repertorio alemán le pidiera el derecho exclusivo de editárselas.

Regresó á México con un caudal de conocimientos y trabajos. Traía, entre varias obras, muchas nuevas para piano y tres óperas inéditas: *La Leyenda de Roudel*, *Satán Vencido* y *La Roussalska*.

El Gobierno le concedió luego la mayor distinción que podía concederle, nombrándolo Director del Conservatorio de Música y Declamación y eligiéndolo como pianista oficial en las recepciones de Palacio.

La temporada de ópera, el mismo año que llegara Castro (1906), revistió un carácter excepcional. Puede asegurarse que desde los tiempos de la Patti y de Emma Juck no se presentaba un cuadro más completo y un repertorio más variado y más serio. Escuchamos cantantes de primer orden y oímos á Wagner, Berlioz y Saint-Saëns, aparte de los autores antiguos y modernos, conocidos.

El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes impuso entonces la representación de *La Leyenda de Roudel*.

El estreno de esta obra constituyó un acontecimiento del que, por su significación y trascendencia, guardaremos imborrable memoria.

Inspirado el libreto en la leyenda del célebre poeta provenzal Godofredo Roudel, cuya vida narra Jean de Nostradamus y ha inspirado á Petrarca, Carducci, Heine y otros grandes escritores, la acción se desarrolla en el siglo XII, durante las Cruzadas y entre Provenza y Palestina. Roudel es el trovero que anhela conquistar gloria y renombre, sobre todas las cosas de la tierra, y que, cuando va á alcanzarlos, se siente desfallecer y muere sin lograr ver asido su ensueño.

Henry Brody, el libretista, hizo un poema falto de dramaticidad, «flojo,» como suele decirse; pero suave, delicado, lleno de mansa poesía. Sus tres actos forman tres episodios casi distintos, aunque enlazados por un solo pensamiento poético, y esta falta de unidad disminuye la fuerza emotiva que de suyo hay en asunto tan bello.

El exquisito temperamento de Castro se encontró muy á su gusto en semejante ambiente, y sus dones de melodista y sinfonista descriptivo, y su talento dramático, realizaron una obra plena de profundo saber, de majestuosa belleza, de flúida inspiración.

El preludeo con que se inicia esboza un motivo que representa el ideal perseguido por el trovero, y apunta otro que bien puede ser la Fatalidad ó la Muerte; ambos reaparecen en distintas ocasiones á través del poema. Al empezar la acción, Godofredo, que se encuentra en un camino de la campiña provenzal, con una caravana de peregrinos que va á Tierra Santa, entona en obsequio de ellos la «Canción de la Violeta,» una melodía, más bien un *lied*, blando, cadencioso, armonizado con sobriedad y elegancia; los peregrinos dan las gracias á Roudel y á su vez entonan un *racconto*, de maravilloso efecto al combinarse con la orquesta. Marcha la caravana; queda el trovero solo, y aparece su novia, Segolena, que es como la encarnación de las tentaciones que impiden al poeta alcanzar lo que persigue; Godofredo se despide de ella en un hermoso dúo y marcha á Tierra Santa, como quien dice á la tierra del ideal.

El segundo acto, más que acto, es un *intermezzo* en el cual el libretista casi nada tiene que hacer y que corresponde por entero al músico. El escenario representa el mar y la cubierta del buque en que Roudel va rumbo á Palestina. Una espantosa tempestad se

ha desencadenado; los marineros, el piloto y Godofredo, dando voces, esperan de un momento á otro el naufragio. La orquesta describe soberbiamente la tempestad y luego la vuelta á la calma; pero la describe no con los trillados recursos con que se hacen, por lo regular, estos pasajes imitativos; no atormentando con rebuscados efectos los instrumentos, ni con redobles de timbales y golpes de bombo, sino combinando sabiamente los sonidos, instrumentándolos sin estruendos, tendiendo á hacer «música pura,» tal y como procedió el inmenso Beethoven en la escena de tempestad de su Sexta Sinfonía.

Un *intermezzo* y un bailable orientales, de un color local admirablemente hallados, abren el último acto. La decoración finje el interior de una grande y suntuosa tienda guerrera, donde la Condesa de Trípoli, que personifica el ideal del poeta, rodeada de regia corte, está en espera del trovero al que presintió en sus versos. El soliloquio de la Condesa es una romanza de una melancolía y una expresión desbordantes. Entra un heraldo anunciando á Roudel, y el poeta, vestido de negro y sostenido por dos marinos, pálido y con las ropas deshechas, llega á presencia de ella quedándose suspenso. Después de un largo silencio balbuce desfalleciente: «Como se mira la luz del día desvanecerse en las tinieblas de la noche, después de contemplar el fulgurante sol, así te traigo, trémulo bajo las negruras de mi ropaje, mi primera palabra de amor y mi último suspiro.» En sus palabras ha reaparecido el motivo del «Ideal.» Sigue un diálogo entre la Condesa y el trovero, dando lugar á un hermoso dúo, que con la romanza anterior forma la parte culminante de la obra, y muere Roudel, á tiempo que una reminiscencia del coro de peregrinos hace aparecer, por última vez, el motivo de la «Muerte.» La apoteosis que la Condesa hace tributar al poeta, es un ingenioso trabajo armónico para la orquesta y las voces masculinas y femeninas, que terminan diciendo, en coro: «Aquí acaba la triste leyenda de Roudel, de aquel que buscó una felicidad irreal, que no existe.»

Alguien comparó esta obra de Ricardo Castro con el *Werther* de Massenet y *El Amigo Fritz* de Mascagni. Fuera del corte, que tal vez sea parecido, no encuentro qué afinidad efectiva pueda haber entre una y otras. A mi modo de ver, y sin temor de aparecer atrevido, creo no sólo que no hay comparación posible, sino que *La Leyenda* supera con mucho á las dos obras antes citadas.

Entre los muchos juicios, todos muy favorables, escritos sobre ella, hubo tres que merecen tenerse en cuenta por su seriedad y por lo autorizado de sus firmas. Uno debido al maestro Gustavo

E. Campa, otro al maestro italiano Eduardo Trucco y otro al escritor dominicano Pedro Henríquez Ureña, que acababa de radicarse entre nosotros. Campa, después de hacer un análisis luminoso y magistral, aseguró que no conocía obra lírica mexicana más sabia, más profunda, más llena de sentimiento poético, más rebosante de inspiración; Trucco la consideró digna de honrar al arte musical y de enorgullecer á México; Henríquez Ureña la juzgó capaz de figurar dignamente al lado de las mejores producciones europeas.

Contra lo que había sucedido siempre á los autores de óperas, Castro no sólo no pasó por el suplicio de mendigar la representación de su obra, sino que tuvo el gusto de oirla interpretada por un cuadro de primer orden y de verla montada con decorado y trajes, suntuosísimos, confeccionados *ex profeso* en Milán.

Después de victoria tan completa, mucho se esperaba del autor de *La Leyenda de Roudel*; el estreno de sus otras óperas, *Satán Vencido* y *La Roussalska*, era anhelado por el diletantismo; la Gloria tal vez estaba á punto de hacer su consagración mundial; pero, como al poeta de su leyenda, la Muerte cegó su vida cuando una voz celeste lo llamaba y unos brazos amantes iban á ofrecerle la realización del ideal que columbrara al embarcarse en la galera del ensueño.

Castro, en efecto, murió un año después, el 28 de noviembre de 1907, en toda plenitud.

VI

Cuando el compositor de que acabo de ocuparme estrenó *Atzimba*, en 1900, produjo entre los compositores nacionales un positivo efecto de emulación.

El primero en seguir su ejemplo fué el maestro Gustavo E. Campa, actual Director del Conservatorio. Disfrutaba este músico, tiempo hacía, de una reputación bien fundada, de un nombre honrosamente adquirido. Sus numerosas producciones para canto y piano; sus obras sinfónicas como el *Himno á la Noche*, el *Agnus Dei*, la *Fuga coral*, el *Himno sinfónico* y su *Misa solemne*; sus notables crónicas musicales y sus relaciones amistosas con los grandes



RICARDO CASTRO.

**BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NACIONAL
DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA
MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA**

maestros europeos, le daban un prestigio que lo ponía, antes de revelarse Castro, en el puesto más alto entre sus colegas. Además, tenía otros antecedentes aun más meritorios: nacido en la Capital, en 1863, y despierto su espíritu desde temprana edad á toda manifestación artística, había abandonado la carrera de médico, que siguiera en un principio, para dedicarse por entero al arte, á que una irresistible vocación lo llamaba. Empezó sus estudios en 1873, bajo la dirección de los profesores Juan Loreto, Felipe Larios y Julio Ituarte; de 1880 á 1883 estudió armonía y composición con Melesio Morales; entró en el Conservatorio como alumno y obtuvo calificaciones supremas, durante los cursos, y el gran premio extraordinario, que rara vez se otorga, al terminar el profesorado.

Auroleado por semejante prestigio, Campa se apresuró á llevar á escena, á fines de 1901, en el Teatro Principal, una ópera en dos actos, que de tiempo guardaba inédita. Era ésta *El Rey Poeta*, escrita sobre un libreto inspirado en la vida de Netzahualcóyotl, el famoso monarca de Texcoco, amado de las musas. El episodio que campeaba en ella, breve, de acción rápida é intensa, con el amor jugando principal papel, y la pompa y la poesía de la civilización azteca sirviéndole de fondo, dió lugar á Campa de componer una partitura llena de conocimientos técnicos, rica de armonización, exuberante de hermosos motivos, en los que sobresalían algunos guerreros; de una cohesión tan íntima con el libreto, como no la había logrado nadie antes, y de una instrumentación, en verdad, maestra.

Tenía, como números notables, un trío para soprano, tenor y bajo, que con seguridad era lo más bello; un dúo de amor, tierno y apasionado; otro trío, en extremo dramático, y un bellissimo coro seguido de magnífico concertante con que se cerraba la obra.

El Rey Poeta estuvo bien interpretado por la compañía europea que entonces hizo la temporada; el maestro Carlos J. Meneses puso todos sus conocimientos al dirigirlo; el decorado y el vestuario se apegaban con exactitud á la época; pero los esfuerzos hechos por algunos malquerientes del autor, para rodar la obra, determinaron que no se diera sino una sola vez y que su éxito quedara dudoso.

Además, á raíz del estreno, se suscitó una enojosa cuestión. «El Universal» hizo cargo á Campa de que su obra no era sino un resumen de fragmentos de otras y que en ella se encontraban hasta pensamientos íntegros plagiados á grandes autores. Campa se defendió con dignidad y cordura excepcionales y logró hacer en-

mudecer á sus calumniadores, sin que llegaran á probarle nada; pero esto no dejó de desalentarlo y lo hizo retirar su obra para no volver á intentar ningún otro ensayo de igual naturaleza.

No es extraño que el distinguido músico tuviera y siga teniendo aún numerosos enemigos. Sus méritos son muchos y muy altos para que la malevolencia y la envidia dejaran de permanecer indiferentes.

Parece que lo que más escocía por entonces á sus gratuitos malquerientes, era el tono resuelto que empleaba en sus críticas, y su manera de afirmar, tratando de desterrar viejos errores, así como de difundir nuevas ideas. En todo tiempo ha sido mal visto entre nosotros que un escritor tenga ideas propias y que sepa afirmar, al exponerlas. Aquí los que ejercen la crítica aun son de «humilde opinión» y aun piden permiso para ejercerla, sin considerar que quien se mete á juzgar obras ajenas no debe tener opiniones humildes, sino «opiniones.» buenas ó malas, pero opiniones, á secas, y que debe, al propio tiempo, tener el valor de ellas, puesto que, según piensa Emerson, el hombre vale por sus afirmaciones.

Por esta ó por aquellas razones es lamentable, de todos modos, que Campa no haya vuelto á representar su *Rey Poeta*, ni á acometer otro trabajo para el teatro.

Apenas dos meses hacía que Campa había estrenado su ópera, cuando Ernesto Elorduy llevó al escenario del Principal el poema oriental en un acto y cinco cuadros, de Rubén M. Campos, intitulado *Zulema*, al que acababa de ponerle música.

Campos hizo del libreto una obra de poeta, de tal modo delicada y exquisita, que sin la partitura puede tener, y de hecho tiene, vida propia. Se basa su argumento en un episodio amoroso entre la favorita del harem de Selim Pachá y el príncipe esclavo Muley-Hasán, argumento al que Elorduy, de ordinario superficial y ligero, pero siempre inspirado y personal, puso una música que respira pasión, que se adapta á la fogosidad del poeta y que tiene intensa expresión dramática.

Rara vez se habrán unido un libretista y un músico de temperamentos tan afines. Campos una verdadera alma meridional: ardiente, fogoso; y Elorduy un orientalista en la acepción del término: ha hecho viajes á los países del Levante y sus danzas para piano, tan populares, tienen todo el sensualismo de las candentes costas africanas.

Ya en la primera audición privada de *Zulema*, que se dió en el Conservatorio Nacional, sus creadores recibieron aprobación unánime. Cuando se llevó á escena, el triunfo fué grande y decisivo.

Desde el preludio que precede á la obra y al primer dúo de amor, hasta la canción de Zulema, el coro de esclavas y el dúo final, la letra y la música vierten fuego devorador, desbordan ansia carnal, arden como en un deseo loco jamás satisfecho. La magistral instrumentación, debida á Ricardo Castro, contribuyó á dar á la obra toques que arrebatan hasta el éxtasis y que conmueven hasta las lágrimas.

Zulema es sin duda uno de los dramas líricos mexicanos que más fácil y espontáneo éxito han tenido en nuestros tiempos.

Desde 1906, en que se estrenó *La Leyenda de Roudel*, de Castro, no se volvía á llevar á escena otra ópera nacional, ni se revelaba ningún nuevo autor del género. Durante las fiestas del primer centenario de la Independencia, que acaban de pasar, el joven maestro Rafael J. Tello ofreció al público, bajo el título de *Nicolás Bravo*, una partitura en dos actos, hecha sobre un libreto arreglado del drama de igual nombre, del recién muerto Ministro de Relaciones don Ignacio Mariscal, drama cuyo argumento se inspira en el episodio histórico conocido por «una venganza noble,» consistente en el perdón otorgado por Bravo á trescientos prisioneros españoles, que en represalia por haber matado á su padre don Leonardo, debía fusilar como se lo previniera el Generalísimo Morelos.

Noble, como quieren muchos que sea ese acto del valeroso insurgente, ó antimilitar é impolítico, como lo juzgan historiadores serios, llevado á escena resulta falto de teatralidad; es precisamente negación de acción, y el teatro, sobre todo el lírico, pide movimiento, vida.

Tello tuvo, pues, que estrellarse ante semejante obstáculo. Mas á pesar de esto, demostró tener dotes de músico dramático, original, inspirado; probó conocer el mecanismo de ese género de obras y tener amplias facultades de instrumentista. Lo mejor de su inspiración y su saber lo puso indudablemente en el primer acto, desde la obertura concebida con inteligencia, hasta la plegaria de la soprano, espontánea y sentida; en el segundo hay menos habilidad técnica y menos sinceridad de pensamiento, sobre todo en la escena culminante del episodio, en la que, como expuso un cronista, «el compositor encontróse ante un vacío que no era fácil de llenar.»

Nicolás Bravo la interpretó una compañía formada *ex profeso* con puros elementos mexicanos; se cantó en español y la crítica reconoció unánime en el autor á un artista de valer y de mucho porvenir.

Con Rafael J. Tello se cierra nuestra interesante y no escasa galería de autores de óperas.

Dos compositores más están por darse á conocer en el terreno de la música dramática. Uno es el potosino Julián Carrillo; otro el yucateco Domingo M. Ricalde.

Carrillo anunció en la temporada de 1907 una partitura, *Ossián*, que no se ejecutó debido al fracaso de la compañía ese año traída; y hace algunos meses terminó otra, *Matilde*, que todo mundo esperaba conocer durante las fiestas del centenario, para cuya conmemoración expresamente la escribiera; pero que tampoco pudo estrenar por la brevedad y mal éxito de la temporada.

Las dos óperas inéditas de Carrillo tienen en viva expectación al diletantismo mexicano. Este compositor, no obstante su notable juventud, es un talento músico vigorosísimo, casi excepcional en nuestro medio. Ha hecho su carrera aquí y en Alemania, de modo brillante. En nuestro Conservatorio alcanzó las más altas distinciones, habiendo decidido su viaje á Europa el primer premio que en la clase de violín obtuvo por acuerdo unánime. En el Viejo Continente se nutrió en tan puros ambientes de arte como Leipzig y Gate, población, esta última, donde también alcanzó el primer premio de violín, victoria que desde luego hizo resonar su nombre. Después, el estudio tenaz y el contacto con los maestros formaron al compositor de sólida ciencia, y no tarde pudo darse á conocer en aquellos centros bajo el triple aspecto de ejecutante, autor de sinfonías y director de orquesta.

Vuelto á la patria, sus conciertos fueron toda una revelación. El severo, al propio tiempo que inspirado violinista; el sabio, el altísimo compositor de música sinfónica y de música de cámara; el prestigioso director de orquesta, lo colocaron desde el día de su presentación en el alto puesto que hoy ocupa en el arte nacional; se ve en él al primer compositor serio que pronto ha de salvar las fronteras de México, y por eso sus óperas son esperadas con ansia.

Domingo M. Ricalde, desconocido en la Capital de la República, aseguró hace como un año, en una polémica sostenida con un émulo suyo, desde el fondo de su provincia, que tenía inéditas nada menos que cinco óperas, no recuerdo si inspiradas, una ó todas, en los dramas románticos del poeta José Peón Contreras.

El grado de cultura musical á que ha llegado México á estas horas, es bastante alto: el más alto del Continente Americano, en opinión de personas doctas, toda vez que ya permite manifestacio-

nes artísticas sumamente serias y que ha logrado formar un dilettantismo numeroso, inteligente y entusiasta.

De abolengo es notable el sentido músico de los mexicanos. Distintivo de la «raza de bronce» fué siempre el poder de asimilación; con especialidad las bellas artes despertaron en ella, desde un principio, facultades innatas que luego se manifestaron en la música y en la poesía, las artes líricas por excelencia; y si en aquellas llegaron pronto al resultado á que alude el Obispo Garcés, en ésta se reveló á tal punto su afición, que á principios del siglo XVII llegó á decirse que Nueva España tenía «más poetas que estiércol.»

México ha merecido en el Continente Americano el título de «tierra de los poetas;» si nuestra música tuviera la difusión que nuestra poética, ya se nos habría dado el dictado de «país de músicos.» No obstante, nuestras bandas militares son de nombre en el extranjero; algunas de nuestras canciones salvan las fronteras, y un músico popular, de los muchos que hemos tenido, Juventino Rosas, dió la vuelta al mundo con sólo su vals *Sobre las Olas*.

Tenemos hace mucho una música popular perfectamente definida, propia, aunque con mucho de la tristeza española y quién sabe qué reminiscencias de la morisca.

Podemos reconocerla en los aires campesinos, en la doliente *valona* de Jalisco, en la expresiva *jarocho* de Veracruz, en la insinuante *abajena* suriana, en la apasionada canción tapatía, en la voluptuosa danza costeña, y en el rítmico vals, la cadenciosa mazurka y el lánguido schotis bailables.

La música popular es la base de toda escuela de música. Existe la materia prima, el surtidor de temas; los buceadores de ese tesoro van apareciendo espontánea y regularmente. Se tienen, pues, los cimientos; se están levantando los muros; pronto habrá de coronarse el edificio.

Aun no contamos, si se quiere, con grandes músicos, en la acepción que se da al término; pero tenemos, indiscutiblemente, músicos *hechos y derechos*, formales, de seriedad completa. La generación posterior al revolucionario Felipe Villanueva, la contemporánea, ha sido brillante y numerosa, y de facultades múltiples. Ella ha producido educadores como Carlos J. Meneses, Luis G. Saloma y Luis Moctezuma; compositores como Castro, Campa y Carrillo; pianistas como Alberto Villaseñor, Pedro Luis Ogazón y Ana María Charles; corporaciones como la gran orquesta de profesores del Conservatorio (dirigida por Meneses), la orquesta Beethoven (formada por Carrillo), el cuarteto Saloma y la banda de Policía; críticos musicales como Alba Herrera y Ogazón, Gustavo E. Campa

y Rubén M. Campos; y una legión de artistas de segundo orden, de cantantes de uno y otro sexo, de compositores populares.

A los autores de música sacra siguieron los pianísticos; tras de éstos vienen los de óperas; ahora empiezan á aparecer los autores de sinfonía pura y de música de cámara. La evolución de la cultura se ha alcanzado hasta hoy mediante procedimientos artificiales, recurriendo, en la forma, á métodos europeos; la originalidad artística, la creación de una escuela nacional, estamos á punto de alcanzarla, bebiendo en las propias aguas del rico venero popular, y tal vez no esté lejano el día en que nuestros compositores y nuestros *virtuosos* sean considerados entre los de mayor fama europeos; en que podamos demostrar una personalidad vigorosa; en que tengamos no autores de óperas, sino *ópera mexicana*; en que lleguemos á figurar con honra al lado de países esencialmente músicos, y en que, por último, otros países vengan á nosotros como á una fuente de inspiración, como á un abrevadero de ideal, como á una Meca del Arte!

México, D. F., octubre de 1910 (año del Centenario de la Independencia).