

EL FILARMÓNICO D. TOMAS DE IRIARTE

P O R

JOSÉ SUBIRA

De la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

INTRODUCCIÓN.

De los cuatro Iriartes que desde las Islas Afortunadas acudieron a la Villa del Oso y del Madroño, de los anhelos y de las ilusiones para sobresalir bien pronto en el atrayente Madrid por su gran inteligencia y su cultura no menor, en el presente artículo sólo llamará nuestra atención —y acaso la de numerosos lectores— el más conocido de todos, pues desde hace un siglo muy largo se repite su apellido en las escuelas primarias merced a unas *Fábulas Literarias* escritas por él, cuya mordaz intención satírica esfuminó la acción corrosiva del tiempo. ¿Cuántos, al leer la titulada “El burro flautista”, se representan imaginativamente a un infeliz cuadrúpedo de la especie asnal, sin saber en absoluto, ni presentir siquiera, que se trataba de don Juan Pablo Forner, es decir, del agudo y ridiculizador literato cuya difundida producción *El asno erudito* lanzó mortíferos dardos contra don Tomás?

En la obra global de este fabulista, que dominaba lenguas vivas y muertas, resaltaron variados aspectos. Él proyectó nuevas luces sobre el arte escénico español. Pero ni como fabulista ni como comediógrafo lo analizaremos aquí, sino como filarmónico excelso. Tal vez le denominarían hoy musicólogo algunos individuos que se aplican a sí mismos esta designación y que ignoran lo que es Musicología, aunque más allá de nuestras fronteras se han escrito doctos

volúmenes aclaratorios, y algunos de ellos declaran con absoluta precisión que sólo existe Musicología al realizar investigaciones personales de primera mano, añadiendo que la Musicografía es una cosa bien diferente, por muy entonada que aparezca o que parezca. Ahora bien, ninguno de esos neologismos —Musicología y Musicografía— le cuadran a don Tomás, so pena de incurrir en crasos y anacrónicos errores de monta. En cambio, el apelativo *filarmónico* le cae a las mil maravillas.

Don Tomás brilló como auténtico filarmónico. Se trifurcaron esas labores bajo tal aspecto, siendo sus respectivas ramas aquellas que vamos a exponer ordenadamente, de acuerdo con su actividad artística, ateniéndonos al examen de textos de primera mano, si unos impresos en el siglo XVIII y albores del XIX, otros manuscritos e incluso no sólo inéditos, sino también anónimos, pues el firmante de estos párrafos es un investigador que inquiere lo olvidado y escudriña lo oculto, en vez de copiar con mal encubierto disimulo a sus predecesores, o de dar rienda suelta a la imaginación, inventando falsas historias para sorprender a los ignorantes y encubrir la propia ignorancia al mismo tiempo. Cíerrese aquí el preámbulo para entrar en materia.

I.—EL APASIONADO ENTUSIASTA.

Sin llamativa ostentación ni tampoco incoercible pedantería, dicho sea en honor de la verdad, don Tomás de Iriarte, desde muy joven, mostró reiteradamente su profundo amor a la música. Sobre su vida informó brevemente don Josef Manuel Quintana en su obra *Tesoro del Parnaso Español* (nueva edición, París, 1861); y lo hizo con gran extensión don Emilio Cotarelo y Mori en su documentadísimo volumen *Iriarte y su época*, obra premiada en público certamen por la Real Academia Española e impresa a expensas de esta docta Corporación en 1897. Acerca de su personalidad como músico yo mismo he tratado la materia en una obra, escrita como homenaje al centenario de don Tomás y publicada por el Instituto Español de Musicología en dos volúmenes (Barcelona, 1949-1950) con el título *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del Melólogo (Melodrama)*. Mariano Soriano Fuertes —autor de

una *Historia de la Música española* en cuatro tomos (Barcelona, 1855-59), que debe ser leída con extremada precaución— manifestaba, de acuerdo con el tenor de la Real Capilla don Vicente Pérez Martínez, que don Tomás, cuando vino a nuestra Península, estudió música en Madrid con el compositor don Luis Misón, reputado como uno de los mejores de su tiempo. Sin embargo, sólo tenía quince años de edad Iriarte cuando falleció Misón, y contra lo que allí se decía, mal habría podido Misón aconsejarle y guiarle para la redacción de su poema *La Música*, lo cual habría de corresponder al insigne maestro don Antonio Rodríguez de Hita, fallecido en 1787, es decir, cuatro años antes que don Tomás.

No paró solamente su atención despierta en los compositores españoles este “apasionado” —en vida de él todavía faltaban el vocablo “melómano” y el vocablo “filarmónico” en los diccionarios de la Real Academia Española—, y apasionado recalitrante de la Música, sino que también le inspiraron máximos fervores los alemanes Gluck y Haydn, el italiano Jommelli y el francés Rousseau. Léense con gran complacencia, en efecto, entre otras muchas poesías, aquel romance con doble título: “Epístola escrita en 20 de mayo de 1770. A una Dama que preguntó al Autor qué amigos tenía”. El mayor amigo era Horacio, por cuanto a un mismo tiempo le fue dable conservar

siendo filósofo, ingenio,
y siendo poeta, juicio.

Otro era un pintor: Mengs, artista que tanto brilló en la alta sociedad madrileña por aquellos lustros. Otro era músico; a éste le conocía tan sólo por el oído. Prosifiquemos lo que acerca de él escribiera Iriarte allí. Era Haydn un peregrino compositor. Sin utilizar el auxilio de la humana voz, sus obras hablaban y expresaban las pasiones, moviendo a su arbitrio el ánimo. A más de ser Pantomima sin gestos, eran Pintura sin colorido; además de ser también Poesía sin palabras, eran Retórica sin ritmo. Alternándose, imitándose o cantando juntas las diversas voces, callando todas de golpe o entrando todas impetuosamente, aunque fueran por caminos diferentes, excitaban un mismo efecto. Allí alientan al marcial valor, incitan al baile festivo, se entretienen en menudencias con estu-

diados gorgoritos. En Haydn el canto es noble, sencillo, verdadero, juicioso, perceptible, siempre variado y lleno de novedad. Piénsese que cuando trazó Iriarte aquel romance, Haydn tenía delante de sí casi cuatro decenios de vida. Dedúcese, por tanto, que fue don Tomás uno de los primeros que más hubieron de contribuir a la penetración de la música haydniana en Madrid.

Doce años después de escribir aquella romanceada epístola, publicó por vez primera sus *Fábulas Literarias*, donde brillaba donosamente la intención satírica. Presentábase allí como inquieta ardilla don Ramón de la Cruz; metamorfoseado, ya en ratón, ya en hurón, el fabulista Samaniego; revestido como golilla, Meléndez Valdés; convertido en pato, Vicente García de la Huerta, y así sucesivamente. Bajo tal aspecto, que hoy pasa inadvertido, tuvieron indiscutible interés aquellas poesías menores; merced al eco musical latente allí, el interés siempre es grande. Las opiniones sobre un oso danzarín al comentar sus habilidades la mona y el cerdo culminaron con una sentencia recordada por doquier en nuestros días:

¡Si el sabio no aprueba, malo!
 ¡Si el necio aplaude, peor!

Sin rozar con la música, también alude al baile la fábula "El mono y el titiritero". Acércase más a lo musical la fábula "La campana y el esquilón", y mucho más aún "El burro flautista". Describe sendas canciones ornitológicas, correspondientes a dos aves, la fábula titulada "El Jilguero y el Cisne". Las cuerdas del violín y las cerdas del arco tienen adecuada representación musical en "La Cabra y el Caballo". En "La Abeja y el Cuclillo" aquélla se defendió del reproche que éste le hizo por la monotonía de su canto. Acumula enjundia satírica la extensa fábula cuyo epígrafe dice "La Música en los animales". Aquí, para festejar los cumpleaños de un León, dispusieron un sarao varios animales. Olvidáronse del Ruiseñor, del Mirlo, de la Calandria y del Jilguero; y a la hora de la fiesta se presentaron en el estrado los intérpretes elegidos. Copiemos a Iriarte:

Los tiples eran dos Grillos;
 Rana y Cigarra, contraltos;
 dos Tábanos, los tenores;
 el Cerdo y el Burro, bajos.

Aunque los más de los oyentes se taparon las orejas para no escuchar esa algarabía, los semblantes no dejaban lugar a la duda sobre el desacierto de aquel conjunto, por lo que uno de los concertistas, antes de empezar el concierto, echó a otros la culpa de tantísimo desacierto. El León les reprochó que cada uno hubiera pretendido recabar todos los aplausos, y ordenó que se alejaran para no volver.

No concluye aquí el inventario de las Fábulas relacionadas más o menos directamente con la música, pero las anteriores reflejan el amor por este arte que le apasionaba tan profundamente a don Tomás.

Otras piezas de mayor seriedad o de mayor empaque confirman lo mismo, y de forma bien explícita. En una declaración autobiográfica dirigida a un amigo que le había llamado "hombre feliz", expuso Iriarte:

La poesía dulce me convida;
 la Música me ofrece desenfado.
 ¿Qué placer la lectura me ha negado?
 ¿Qué pesar en el baile no se olvida?

Dirigió don Tomás a Cadahalso, en el otoño de 1777, una carta donde, entreverando prosa y verso, refiere que pasaba ratos leyendo poemas épicos, lo cual le hacía sentir el noble impulso

de probar, atrevido,
 la embocadura al épico instrumento.

En un soneto autobiográfico refiere cómo se había deslizado cierta jornada; y el segundo cuarteto dice así:

Entre amigos comí con apetito;
 fui luego en un concierto violinista,
 y me aplaudieron como buen versista
 en cierto conciliábulo erudito.

Otra poesía de los albores de 1776 describe la vida semifilosófica que llevaba. Mientras se hallaba en el campo ese amigo suyo, Iriarte seguía en Madrid, donde el tiempo faltaba para todo, aunque en verdad estaban todos tan de sobra. Y le refiere lo que sigue:

Siempre hallarás mi estancia frecuentada,
o bien de aficionados,
o bien de profesores aplicados,
dibujantes, amigos, escritores,
músicos, arquitectos y escultores.

Y dando a continuación cuenta de sus fervores musicales, traza esta descripción hogareña presidida por la Música:

Noches hay en que se hallan congregados
veinte y acaso más aficionados.
Mi manejo ni es mucho ni es muy poco,
y entre ellos logro así lugar decente,
pues cuando no el violín, la viola toco;
la viola que algún día
en nuestras Academias de Harmonía
tú solías tocar por instituto
de la cual yo quedé tu substituto.
Gozamos un depósito abundante
de la moderna Música alemana,
que, en la parte sinfónica, es constante
arrebató la palma a la italiana.
Si alguno al contrapunto se dedica
y cualquier obra suya manifiesta,
la aficionada orquesta
se la prueba, examina y califica,
y con benignidad los circunstantes
oyen mis sinfonías concertantes...

Este cuadro descriptivo de una vida consagrada al arte en sus más variadas manifestaciones tiene un sugestivo carácter evocador. Eso muestra que don Tomás intervino con asiduidad en sus "Academias de Harmonía", es decir, en sus reuniones musicales. Allí colaboraba en la interpretación musical tocando alternativamente dos instrumentos de cuerda: violín y viola; tenía a su alcance muchas composiciones germánicas; dan a conocer sus producciones algunos compositores de aquella "camerata" iriartiana, y el mismo

Amigo y S.^r Siempre estáis cansando á Vm
 con impertinencias musicales; pero procuro
 no ~~cansarle~~ ^{molestarle} con otras pretensiones que aque-
 llas en que tengo particular empeño. Tal es
 el que ahora me atrevo á hacerle, confiado en
 su bondad, á favor de D. Christoval de Ronda,
 cuyos meritos expone el adjunto memorial.
 Por él verá Vm. que siendo Violin supernu-
 merario de los de segunda clase, no es irregu-
 lar pase á serlo de la primera, teniendo com-
 tiene buena escuela y bastante práctica y
 destreza, adquirida mucha parte de ella en
 las Academias de mi casa. He de merecer
 á Vm. condescienda á su solicitud bien fun-
 dada, á cuya nueva prueba de la amistad de
 Vm. quedará siempre reconocido su afecto
 Amigo y obligado Servidor
 Hoy 30. Tomás de Iriarte
 S.^r Fr.^o Joseph Antonio de Armona.

Carta autógrafa de don Tomás de Iriarte, que alude al cultivo de la música de cámara en el hogar de este artista.

(Biblioteca Nacional. Madrid.)

don Tomás, autor de “sinfonías concertantes”, las hacía oír a sus amigos, confiando en la benignidad, que no podía excluirse, de los unidos y reunidos por amor a la Música. En otro verso de “La felicidad en el campo”, la cual lleva también el título “Silva que un amante presenta a su dama antes de partir ambos a pasar la primavera en una aldea”, revelaba conocer la técnica de la ejecución guitarrística, pues celebra la habilidad de un intérprete para “pasar desde el cruzado a la patilla”.

Entre sus poesías laudatorias hay una dedicada al “célebre tocador de clarín” Felipe Crespo, de la cual existen dos variantes; hay otra dedicada “a una dama que cantaba y tocaba primorosamente”, y aún otra más puesta bajo el epígrafe “Décimas a una señorita gallarda y gran cantora”. Asimismo compuso una “Letra para un dúo italiano”, una “Canción del calesero”, una “Tirana con acompañamiento de guitarra” y numerosas poesías con referencias o alusiones, ya severas, ya satíricas, en torno a lo musical. Sirva de ejemplo cierta “Décima disparatada llena de despropósitos adrede”, con sus “glosas”. Allí se pueden leer, entre otros, los siguientes versos iniciales:

Tocando la lira Orfeo
y cantando Jeremías,
bailaban unas folias
los hijos de Zebedeo.
En esto el Dios Himeneo
se apareció a Zacarías,
que al son de las letanías
vino cantando el cumbé,
y ellos en deshabillé
bailaban unas folias.

Sirvan también de ejemplo las “Coplas de repente a Dn. Mauricio Marrachi”, quien gustaba mucho de cantar y lo hacía malditamente, complaciéndose en que don Tomás de Iriarte le dijera disparates en verso. “Esto no es para impreso. En efecto, no debe imprimirse”. Figura el manuscrito en la Biblioteca Nacional, y lo reprodujo íntegro mi libro *El Compositor Iriarte*. De las ocho décimas que integraron esas “Coplas” transcribiré aquí una de ellas, a saber:

Todo animal de dos pies
 como el hombre, el ruiseñor
 es el que canta mejor
 según un físico inglés.
 En tí sucede al revés
 por más que en lucir te esmeras;
 pues hablándote de veras
 está el concurso admirado
 pues en dos pies has cantado
 más que si cuatro tuvieras.

No solamente fue Iriarte comediógrafo, sino también tonadillero; sí, tonadillero como literato, y tal vez como músico. Las letras de tres tonadillas suyas se han incorporado a un volumen de la "Biblioteca de Autores Españoles" de Rivadeneyra, porque la tonadilla escénica no era un género bajo y plebeyo del cual permanecían alejadas todas las personas de buen gusto, aunque se ha hecho esta afirmación errónea más de una vez. Esas tonadillas se titulan "El lorito", "Los gustos estragados" y "La Primavera". Atúvose al molde tripartito habitual en ese género de producciones escénicas (introducción, coplas y seguidillas epilógicas), y en la última de las tres piezas mencionadas, que designó como "Tonadilla pastoril", incluyó un "recitado".

Cuando contaba treinta años de edad mostró Iriarte su ductilidad escribiendo la letra del villancico "La divina Providencia", con destino a unas oposiciones al Magisterio de Capilla de la Catedral de Astorga. De acuerdo con la morfología imperante para tal género de composiciones, ese villancico constaba de los siguientes números: "Introducción", "Estribillo", "Recitado" y "Rondó". Se puede leer, igual que las tres tonadillas suyas, en el postrer volumen de sus *Obras Completas*.

Todo lo expuesto hasta aquí testimonía cumplidamente que don Tomás era un "apasionado" de la Música; y no decimos que un "filarmónico" o un "melómano" para evitar anacronismos censurables, pues ambas palabras no se habían introducido aún por la Real Academia Española en la entonces nueva edición de su *Diccionario*, aparecida en 1791, es decir en el mismo año en que Iriarte bajaba a la tumba, la que habría de desaparecer, como la de su compañero de postrera mansión y de adverso infortunio el

pintor Velázquez, cuando se borró toda huella de aquel lugar y se aventaron cenizas humanas para sustituir el cementerio por una plaza madrileña, en virtud de anhelos reformadores donde, si se ganaba mucho, no era poco lo que se perdía con el cambio.

II.—EL DIDÁCTICO MUSICAL.

Patentizó muy honrosamente esta cualidad don Tomás de Iriarte al publicar, para delectación de “apasionados” y tarea de traductores, su poema *La Música*, tras corregirlo del modo mejor posible y cuando —según su propio decir en una epístola del año 1779— “hago ánimo de no limarlo ya más, porque acaso no se vean las señales de los dientes de la lima antes que el lustre lo acicalado”. Esta carta, cuyo borrador conserva la Biblioteca Nacional en su Sección de Manuscritos, contiene otros datos interesantes que resumiremos aquí. Iriarte no consideraba la lengua como Orador, sino como Músico, y estaba convencido de haber dicho cosas nuevas o que pocos las habían observado con tanta menudencia como él. Ya estaba concluso el libro y solamente le faltaba la Dedicatoria. Llevándose de su buen humor, dijo que aún no había resuelto si dedicarla al Rey David o a Santa Cecilia, aunque como uno de los Cantos en que se dividió la obra insinuaba algo sobre la música de baile, tal vez podría elegirse por Mecenas a San Pascual Bailón. Si bien inclinado a la burla, declaró que no existía lo satírico en su poema musical; a veces tocaba algo en heroico y a veces en pastoril; mas, por lo general, era didáctico y panegírico. Pues a la sazón las corridas de toros despertaban entusiasmos y apasionamientos, declaró Iriarte lo que sigue: “Ríase Vm. de las facciones de Gluckistas, Pizzinistas y Lullistas. Aquí nos comemos vivos entre Costillaristas y Romeristas”. La sencilla enumeración de aquellas tres facciones lo demuestran conocedor de la ópera germánica, de la italiana y de la francesa.

En 1779 salió aquella obra de la “Imprenta Real de la Gazeta” con el título *La Música. Poema. Por D. Tomás de Yriarte*. No llevaba dedicatoria alguna, pero sí un Prólogo donde se alude al Marqués de Floridablanca sin nombrarlo, aunque insinuando que a éste hubiera dedicado tal producción si no le hubiese retenido el



Alegoría inserta en el poema *La Música*. Dibujo por G. Ferro; grabado por M. S. Carmona.

temor de que le creyeran adulator sus enemigos. Dividió la obra en Cantos, con un total de cinco, los cuales exponían sucesivamente: los elementos del arte musical; la expresión musical; la dignidad y usos de la música, especialmente en el templo; la música en el teatro, y finalmente la música en la sociedad privada y en el campo. Había sido Floridablanca un excelente mecenas, ya que bajo su patrocinio este poema se imprimió por cuenta del Estado, adornándole bellísimas láminas dibujadas por don Gregorio Ferro y grabadas por don Salvador Carmona, insuperado artífice de su género a la sazón.

En el Canto primero se puede ver un breve tratado de solfeo, brillando allí la intención didascálica de Iriarte. Expone la sinonimia de los vocablos *escala*, *diapasón* y *gama*, con que se designaba la serie de notas. Trata de los *tonos*, *semitonos*, *modos*, *chromatismos*, *claves*, *consonancias* y *disonancias*, *compases*, *cadencias*, etc. Enumera los aires principales, conocidos con palabras italianas (*largo*, *adagio*, *andante*, *allegro* y *presto*), así como otros subalternos (*larghetto*, *andantino*, *prestissimo* y *allegretto*, puestos en este orden por exigencias de la rima). Con reverencia se ocupa de la dulce Melodía y la metódica Harmonía. Con exactitud fija las voces del canto (*bajo*, *bajete* o *barítono*, *tiple* y *tenor*), con sus voces intermedias (*tenor acontraltado*, *contralto atenorado* y *contralto atiplado*). Con precisión explica el carácter de los diferentes instrumentos. El *órgano* aventaja a todos los de cuerda y de aliento (es decir, de aire). El *clave* —o sea ese instrumento de tecla arrinconado al imponer su autoridad prestigiosa el forte-piano o *pianoforte*, precursor del piano moderno— podía “acumular posturas” (es decir, acordes), y como dominaba la orquesta

la aviva o la reprime, la sostiene
y aún expresión le infunde que él no tiene.

Al tratar del “melodrama” (o sea la ópera) describe don Tomás las *arias* con sus “previos ritornelos”, lamentando a continuación las inoportunas repeticiones de mínimas palabras y los frívolos caprichos o *fermatas* de los finales, con lo que la expresión quedaba sacrificada por el lucimiento, así como al prodigar gorjeos

molestísimamente prolongados
en las letras vocales;

y definía las *arietas*, las *cavatinas*, los *dúos*, *tercetos*, *cuartetos*, etc.

Prodigó precisos y preciosos detalles con respecto a la música puramente instrumental. Obras de tal especie no mendigaban los auxilios de la letra. Los compositores presentaban ahí *sonatas*, *dúos*, *conciertos* y la "gallarda sinfonía", incluyendo en esta variedad las "sinfonías acuartetadas" con cuatro partes obligadas a las que se asociaban otros instrumentos que podrían suprimirse, así como también las "sinfonías concertantes", en las que alternaba el instrumento solista con el conjunto instrumental.

Para la música de baile tenía también elogios; asimismo establecía diferencias sociales dignas de nota. A los nobles alentaban el *minué* y la *contradanza* en los saraos; diversos tañidos animaban al "plebeyo ciudadano" y al "rústico aldeano" en los bailes, especialmente en el *fandango*, cuya morfología y variedad se aclara sucintamente, y que por ser tan "airoso" infundía la alegría en los españoles y los extranjeros, y "en los sabios y ancianos más severos".

Dio muestras de sus conocimientos históricos don Tomás de Iriarte siempre que venía a cuento la oportunidad. Salpicados y muy en su punto, asoman en el poema los personajes mitológicos y humanos que enumeraremos aquí, así como también otros muchos más: Apolo, Pan, Arión, Terpandro, Anfión, Orfeo, Narciso, Salomón, Sócrates, Pitágoras, Guido de Arezzo, Zarlino, Salinas, Tartini, Rameau, Cerone, Kircher, Martini... Con respecto a la música religiosa citó con elogio a Patiño, Roldán, García ("El Españolito"), Guerrero, Vitoria, Morales, Viana, San-Juan, Nebra y Durón. Entre los "divinos" cultivadores de la música teatral figuraban, en el orden impuesto por la rima, los siguientes:

Galupi, Vinci, Pergolese, Leo,
Hendel (sic), Porpora, Lulli, Pérez, Feo,
Trajeta, Mayo, Cafaro, Piccini,
el anciano Saxón, Naumann, Sacchini,
Paesiolo, Anfossi y otros infinitos...

En el poema ocupan relevante lugar otros dos operistas insignes de su tiempo: aquel Jomelli hoy oscurecido y aquel Gluck, "in-

«ventor sublime” merced al cual el siglo XVIII sería el Siglo de Oro de la escena.

La más venerada personalidad de la música sinfónica fue para don Tomás aquel Haydn cuya música llenaba de admiración a los “Aficionados” madrileños, y a cuya divulgación en nuestro país contribuyó poderosamente Iriarte, como queda expuesto anteriormente.

Mientras algunas diversiones acarreaban la pérdida de salud, fama o sosiego, y mientras el baile producía fatiga, y el juego producía destrucción, no cabía decir lo mismo con respecto al “músico placer”, pues ni mortifica ni ocasiona inquietudes o perjuicios. Y por si eso fuese poco, además,

alimenta el ingenio,
al mismo entendimiento satisface,
la fantasía excita, y, al fin, hace
sensible el corazón, dócil el genio.

Dejándose llevar por las comparaciones, Iriarte señaló la significación de las diversas voces humanas. Ellas formaban una familia. En el *bajo* veía un padre, ya anciano, que da ejemplo; en el *tenor*, al hijo primogénito que, imitando la gravedad del padre, ponía la moderación propia de un hombre; en el *contralto*, al joven que no sabía moderarse aún; en el *triple* y el *contralto*, al niño siempre inquieto que salta, juega y grita. Una vez unidos todos ellos en coro, era preciso guardar el carácter propio de las diversas voces.

Con sumo brío defendió aquel artista la *ópera*, es decir el “Melodrama”, según denominación usual entonces, no obstante los bastardos errores que solía adoptar el depravado gusto. Dedicó a esta materia varias páginas, unas en tono exaltado; algunas, con expresión más vulgar, como cuando, al describir el papel que allí desempeñaba la orquesta, refiere con respecto a los violines, encargados de la parte principal, que la

saben desempeñar con cuatro cuerdas
dóciles al impulso de las cerdas.

Tuvo elogiosos versos para la *zarzuela* y la *tonadilla*, dos géneros imperantes a la sazón en tierra española. Disculpaba, con

respecto a la zarzuela, que si bien interpolaba el discurso hablado con arias, recitados, dúos y coros, tal mezcla

disculpa debe hallar en la española
natural prontitud, acostumbrada
a una rápida acción, de lances llena,
en que la recitada cantilena
es rémora tal vez que no le agrada.

Acerca de la tonadilla recordó su origen como "canzoneta vulgar, breve y sencilla", añadiendo que por haber ensanchado su contenido y longitud, en aquellos años de Iriarte fue a veces una escena entera y otras veces todo un acto.

Le preocupaban "los acentos del verso bien medido", así como las gramaticales divisiones que habrían de fijar el sentido de las frases en las piezas destinadas al teatro. Dilatando en prosa la materia que había versificado, dedica una "Advertencia" del Apéndice a elogiar la excelente disposición de la lengua castellana para el canto, en lo cual solamente la italiana le llegó a superar, mientras que los otros idiomas le eran inferiores. Tras esta declaración expuso literalmente:

"El Orador y el Poeta conocerán la fecundidad de nuestra lengua, su majestad, su expresión, su gracia, su docilidad para los diversos estilos; pero el Músico se contenta con juzgar de su armonía. Y naciendo ésta de la suavidad y de la variedad, a él pertenece demostrar cuán felizmente concurren ambas calidades en el castellano."

Tras esta declaración de principio, vienen las oportunas demostraciones, que resumiremos aquí. Tanto más suaves son las voces de un idioma cuanto más abundan en el mismo las vocales, pues son letras sonoras y cantables, ya que el papel de las consonantes, por no poderse articular por sí solas, retardan o confunden el sonido de aquéllas. El italiano y el castellano prodigan las vocales. En cuanto a las consonantes, aquellas con que acaban los vocablos castellanos son las menos duras, pues no tienen sus finales en B ni en C o en K, ni en F, ni en G, ni en Ll, ni en M, ni en P ni en T, contra lo que acontece en varias voces tanto latinas como francesas. Tampoco termina ningún vocablo castellano con dos conso-

nantes, mientras que ocurre así en infinidad de verbos latinos, en algunas voces francesas y en muchísimas alemanas o en lenguas derivadas del alemán. Por tanto, en nuestro idioma es incomparablemente mayor el número de las voces sonoras y apacibles que el de las duras e ingratas. Aún hay más: las cinco vocales A, E, I, O, U, que entran en las sílabas del idioma castellano, tienen un sonido claro, lleno, señalado y constante, lo que no pasa con la E muda o la U francesas y con muchos diptongos de un sonido mixto y ambiguo, difíciles de cantar, como *boeuf*, *bruit* y *joindre*. Aunque sin duda es áspera la J, sin embargo no resulta difícil escribir arias sin vocablo alguno en que entre esta letra. Por el contrario, en la lengua francesa no se puede evitar la N nasal. La variedad de palabras españolas, desde las monosilábicas hasta las polisílabas, y la diversa colocación de los acentos en una misma palabra—por ejemplo, “término”, “termino” y “terminó”—contribuyen a la variedad que requiere la poesía castellana. Ahora bien, tanto el Versificador como el Compositor deben atender al sentido de la letra, sin truncarla. Y si por abusivas licencias del contrapunto en las producciones para muchas voces algunos “Executores” (sic, por intérpretes) cantan unas palabras, mientras los demás cantan otras, darán lugar a que nada se entienda. En todo caso, el “Cantor” (es decir, el cantante) debe procurar una pronunciación clara y expresiva.

Tras todo eso concluye Iriarte estas “Advertencias” con el siguiente juicio, que, después de dos siglos, tiene vigencia indiscutible hoy: “Casi siempre es la Poesía esclava de la Música, llevándose toda la atención el ruido o el sonsonete, de manera que, aunque en lugar de una muy buena letra se sustituya otra muy mala, el efecto suele ser el mismo; lo cual nunca debiera suceder si el Compositor dejase lucir al Poeta y el Cantor no quitase la expresión a ambos. Estas son las postreras frases de un Poema cuyos tres primeros versos dicen:

Las maravillas de aquel arte canto
que con varia expresión, grata al oído,
mide y combina el tiempo y el sonido”.

III.—EL COMPOSITOR NOVÍSIMO.

¿Novísimo? Sí, aunque pueda parecer audaz tan expresa declaración a muchos que desconocen sorprendentes aspectos de la Historia de la Música, tanto española como internacional. Cuando el Jean Jacques Rousseau de *Les Confessions* y de *Emile*, de las aportaciones a la *Encyclopédie* y del *Dictionnaire de Musique* (primera edición, 1767) quiso hacer música escénica, deslumbró en 1753 con su ópera *Le devin du village*, obra representada miles de veces durante unos tres cuartos de siglo, y bastantes años después maravilló con su *Pygmalion*, monólogo donde la música alternaba con la declamación y que por hacer intervenir en el final a Galatea podría convenirle la denominación de duodrama mejor que la de monólogo.

Como ha declarado muy acertadamente el gran musicólogo francés Lionel de la Laurencie, aquel *Pygmalion* vino a ser una obra sintética donde aparecían aplicadas todas las opiniones de Rousseau sobre la declamación, el recitado, el papel orquestal y la representación mímica. Allí la frase hablada quedó preparada o iniciada por medio de la frase musical, la cual, en ciertos casos, igualmente interpretaría de un modo sonoro la mímica del actor. Merced a tal concepción dramática, quedó establecido un nuevo enlace de la palabra, el gesto y la música. Dos veces se vertió el texto literario de *Pygmalion* a la lengua española, siendo sus respectivos traductores don Juan Diego Rojo y don Francisco Mariano Nifo. Este último puso en verso esta obra, ampliándola libremente y firmándola con sus iniciales. Llegado *Pygmalion* a varios países europeos, entre ellos Alemania, aquí tal novedad introdujo una variedad musicológica, por obra del compositor George Benda, que se había granjeado gran reputación en la Europa central. Ahora, en vez de intercalar números musicales en las pausas de la declamación sino muy excepcionalmente, se oían con gran constancia letra y música de un modo simultáneo. A veces la orquesta sostenía las notas o los acordes mientras se declamaban ciertas palabras, para dar a éstas realce mayor, e incluso Benda hacía música descriptiva si el viento bramaba con violencia o la tempestad se cernía furiosa.

Al comentar J. Wolf la producción artística de Benda, lo ensalza como cultivador del "Singspiel" alemán, pues introdujo aquí recitados y arias; pero su especial importancia radica en el cultivo del melólogo, pues despertó sólidos entusiasmos en aquel tiempo, imitándole bien pronto notables músicos germánicos, especialmente Neefe y Vogler.

Con menor o mayor amplitud aceptaron las normas instauradas por Rousseau grandes músicos. Baste, en efecto, recordar en sucinta relación algunas obras: *Zaide*, de Mozart; *Egmont*, de Beethoven; *El arpa encantada*, de Schubert; *El sueño de una noche estival*, de Mendelssohn; *Mamfred*, de Schumann; *Leho*, de Berlioz; *L'arlesienne*, de Bizet, y *Peer Gint*, de Grieg. Podría proseguir este recuento con otras de compositores austriacos, rusos, checoslovacos, húngaros, ingleses, etc. De la misma índole es *El jardín abandonat*, con letra del pintor y literato Santiago Rusiñol, la cual, según el libreto, está "decorada con música de Juan Gay".

Sobresalió por lo novísimo don Tomás de Iriarte al introducir en el teatro madrileño la norma rousseauiana con el melólogo famoso *Guzmán el Bueno*. Sus requerimientos musicales, como los de las obras del mismo linaje, aparecen precisadas en el libreto y las trazó con delectación suma, como se puede leer a continuación de lo dicho:

"Introducción de música marcial y ruidosa. Levántase el telón y el estrépito de la orquesta va disminuyendo insensiblemente hasta finalizar en un piano. Guzmán, con armadura de acero, se manifiesta pensativo... Luego que cesa la música, deja pasar un breve rato de silencio, y dice..."

"*Adagio triste*. Paséase Guzmán entre tanto, con lentitud; párase cada dos o tres pasos como reflexionando."

"*Presto furioso*. Después de una suspensión, prosigue..."

"*Andante sonoro y majestuoso*, con instrumentos de aire."

"*Alegro* (sic) muy corto."

"*Adagio* muy grave."

"Suena dentro, a lo lejos, una trompeta. Oyela Guzmán sorprendido."

"Vuelve a sonar la trompeta."

GUZMAN EL BUENO,
ESCENA TRAGICA UNIPERSONAL,
CON MUSICA EN SUS INTERVALOS,
COMPUESTAS AMBAS
POR D. TOMAS DE YRIARTE
PARA REPRESENTARSE EN CADIZ
POR EL SEÑOR LUIS NAVARRO,
PRIMER ACTOR DE LA COMPAÑIA COMICA.



CON LICENCIA:
—————
EN CADIZ, POR D. MANUEL XIMENEZ CARREÑO,
Calle Ancha. Año de 1790.

Portada del melólogo iriartiano *Guzmán el Bueno.*
(Colección de José Subirá.)

“Después de un rato de silencio, suena un clarín tan cercano, que se conozca lo tocan dentro del castillo, precediendo a esta llamada un redoble de atabales.”

“Mientras se toca una marcha, sube Guzmán con entereza los escalones del muro...”

“Al son de un *adagio lento*, baja los escalones desatentado y con muestras de horror...”

“Vuelve a subir al muro entre tanto que la orquesta toca un largo muy triste con sordinas y flautas...”

La parte musical de *Guzmán el Bueno* tiene diez números, los cuales aparecen registrados en las partichelas del modo que a continuación reproduciremos, respetando la ortografía:

- “N.º 1. Introducción. Allº con brio.”
- “N.º 2. Adagio non tropo.”
- “N.º 3. Presto Assay.”
- “N.º 4. Marcha. And.º Maestoso.”
- “N.º 5. Largo afectuoso sostenuto.”
- “N.º 6. Allo vivo.”
- “N.º 7. Adagio grave.”
- “N.º 8. Marchia (sic). And.º Maestoso.”
- “N.º 9. Lento cantavile.”
- “N.º 10. Largo lamentable.”

Como se ha podido notar, ningún aire de los que encabezan cada número musical está designado escuetamente, pues le sigue un adjetivo propio de la situación, dado el apego de Iriarte a la expresión musical. De los dos “allegros”, uno es con brío y otro es vivo; de los dos “adagios”, uno es “non tropo” y otro es grave; de los dos “largos”, uno es afectuoso sostenido y otro es lamentable. Un “presto” es “assay”; un “lento” es “cantabile”; el “andante” de la Marcha es majestuoso.

Examinando las partichelas —a falta de partitura— se comprueba el interés que Iriarte se tomó en lo referente a la agógica y a la dinámica; con sus “pianísimos”, “pianos”, “fortes”, “fortísimos”, “rifornzandos”, “mancandos” e incluso un “recitativo in tempo”. Otros detalles confirman ese interés. Individúanse los variados instrumentos de la orquesta, el modo de alternar picados y ligados, así como el picado o el ligado con el “pizzicato” de la

N.º 5 *se ha conservado*
a costa de un delito: *Largo apetuoso* $\frac{2}{4}$
los tenutos:

N.º 6 *Perdido* *Magnum libro:* *All. vivo* $\frac{3}{4}$

se repite el nombre de haberse sacrificado:
se repite a la señal

Parte de Violón 1.º de Guzmán el Bueno, de Iriarte.
 (Biblioteca Municipal de Madrid.)

cuerda. La "Marcha" aparece primero en modo mayor y con fuerza, y se repite después en modo menor y con sordina en los violines. El lirismo se muestra en lo patético y en lo lúgubre.

Contaba Iriarte cuarenta años de edad cuando estrenó su *Guzmán el Bueno* en el teatro del Príncipe, el 26 de febrero de 1791, la Compañía de Martínez, y transcurrido poco más de medio año habría de acaecer su defunción. La obra satisfizo, despertó interés y tras diez representaciones seguidas hubo que suspenderla por ser Miércoles de Ceniza. En el mes de octubre siguiente, difunto ya su autor, se anunciaba en la prensa la tercera edición del libro. La música permanece inédita en la Biblioteca Municipal de Madrid.

El ejemplo inspirador de aquel "Guzmán" dio en España el ser a numerosas piezas pertenecientes al mismo linaje. En ellas la música no cantaba ninguna letra por lo general, limitándose a expresar los diversos sentimientos que exponía el actor en el texto declamado. Al tono serio de ésta y otras producciones similares siguió el tono festivo de los melólogos jocosos o burlescos, especialmente los titulados *Antón el holgazán*, *El famoso Rompegalas* o *El Tiñoso* y *El poeta escribiendo un monólogo*. Tratábase de "soliloquios" o "unipersonales", según la denominación habitual, aunque hubo también por aquella época "duodramas". Comella es el principal autor de los textos literarios, y entre los compositores resaltan aquel Laserna y aquel Moral, adscritos a los teatros municipales de Madrid cuando prosperó transitoriamente dicho género, completamente caído en desuso a partir del tercer decenio del siglo XIX, y por el cual me interesé vivamente cuando, en mis investigaciones literario-musicales del teatro español, vi esas producciones en los fondos inéditos de la Biblioteca Municipal.

Concedió tal importancia a ese *Guzmán el Bueno* la Compañía de Martínez, que al estrenarlo con todos los honores lo hizo preceder de una *Introducción a la Scena Heróica Trágica intitulada El Guzmán*, la cual tuvo por autor a don Luciano Francisco Comella, el comediógrafo vilipendiado injustamente por don Leandro Fernández de Moratín, como expone con gran detalle mi discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Leyéndose el manuscrito en la Biblioteca Municipal, se advierte la animosidad del censor don Santos Díaz González contra don

Luciano Francisco. En efecto, ahí pronunciaba la famosa actriz "La Tirana" un parlamento donde se censuró a quienes rebajaban lo español en materias artísticas para realzar lo procedente de otros países. Y continuaba la recitación con estos versos:

En España, aunque más digan,
hay superiores talentos;
y si acaso no demuestran
de una vez todo aquel fuego
que algunos quieren, es sólo
porque al más leve defecto
los critican y sonrojan
por unos culpables medios.

Aquel agrio censor tachó estos dos últimos versos para sustituirlos por otros de su propio numen al decir:

les intimida el arrojito
de un Teopompo perverso
que destruyó, en un instante
de malignidad, aquello
en que un escritor apura
su discurso para hacerlo.

De esta manera, lo que, según Comella, encerraba una latente acusación contra los enemigos que pretendían hundirle, se transformaba en simple desafuero personal de un ser imaginario.

En la representación de *Guzmán el Bueno* brilló a gran altura el famoso actor Antonio Robles, por lo que la Junta Madrileña de Formación de Compañías, en la cuaresma inmediata, le asignó una cantidad extraordinaria de 1.100 reales en atención a que había "hecho mérito extraordinario y dio mucho dinero a la Compañía con el *Guzmán*".

Al repetirse tres años después la misma obra, se incorporó a los papeles administrativos una hoja firmada con el "Visto" del famoso Laserna, que desempeñaba el cargo de compositor de música de una compañía teatral. Da esa hoja los nombres de los músicos ejecutantes, pues en tal ocasión se reforzó la orquesta, constando con tal motivo de siete violines, dos violas, dos oboeses (sic), dos clarines, dos fabotes (sic), dos "vajos" o contrabajos, dos violones

o violongelos, trompas y timbales, a lo que se adicionó un "vajón para la tonadilla".

La paternidad de la música quedó muy pronto desconocida, hasta el extremo de atribuírsela al compositor Luis Misón; pero el musicólogo Rafael Mitjana reconoció la imposibilidad de que pudiera ser así, por cuanto este compositor eminente había fallecido en Madrid un cuarto de siglo antes de que se compusiese aquel "Guzmán", agregando a continuación que ignoraba quién habría puesto música al mismo. Tras eso añadió que éste se declamaba sobre un acompañamiento sinfónico jamás interrumpido. Demostración evidente, ante estos dos magnos errores, de que Mitjana no había visto el texto literario, donde se fija el hecho de que "ambas", es decir letra y música, habían sido escritas por Iriarte, ni tampoco había visto la correspondiente música, pues de lo contrario mal hubiera podido cometer aquel error morfológico. Una visita a los fondos de la Biblioteca Municipal madrileña le habría sacado de aquel doble error, como me sacó a mí de otros muchos, algunos bien crasos, al investigar minuciosamente los aspectos literarios y musicales de nuestro teatro del siglo XVIII en aquella Biblioteca estimadísima.

* * *

Ahora, como epílogo, trazaré unas cuantas evocaciones subjetivas.

Mi "iriartismo" no es de hoy ni de ayer, sino de algunos decenios atrás. Germinó al consultar aquel primoroso *Guzmán el Bueno*, arraigó al leer detenidamente el poema *La Música* y culminó cuando, próximo el doble centenario del natalicio de don Tomás, preparé una obra que publicó en dos volúmenes el Instituto Español de Musicología con el título *El Compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)* (Barcelona, 1949-1950).

Repetidamente me he ocupado de Iriarte, tanto en trabajos ínfimos como en otros de mayor envergadura. Le dediqué la debida atención en varias revistas, en *La Música en la Casa de Alba* (1927), en *La tonadilla escénica* (tres tomos, 1928-1930), en mi *Historia*

de la *Música Española e Hispanoamericana* (Barcelona, 1953, obra traducida al alemán por el catedrático E. Cherbuliez), en mi *Historia de la Música* (tercera edición en cuatro tomos, Barcelona, 1958) y en *La Musique Espagnole*, escrita por encargo de "Presses Universitaires de France" para su colección "Que sais je?" (número 823 de la Colección, París, 1959), obra que traducida al idioma japonés se publicó en Tokio dos años más tarde. Asimismo señalé la importancia de Iriarte como colaborador de algunos Diccionarios extranjeros: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Enciclopedia dello Spettacolo* y *Larousse de la Musique*, y lo hice también al revisar y "españolizar", en cuanto a su contenido, las versiones de obras de J. Wolf, de Della Corte-Pannain y de Herzfeld publicadas por la Editorial "Labor". Expongo todo esto, sea dicho en honor de la verdad, no por llamativa ostentación ni por incoercible pedantería, sino para mostrar cuán profunda, perseverante y convincente ha sido y es mi devoción iriartiana, que llenó muchas horas los cuarenta últimos años de mi vida.

Finalizaré este artículo recordando que, llegado el día 8 de abril de 1951, el Centro de Instrucción Comercial, en el ciclo de conferencias puesto bajo el epígrafe "Tribuna del autor", oyó mis palabras al disertar sobre el tema *Un Iriarte desconocido y un género teatral olvidado*, con motivo de la aparición de mi obra *El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo*, siguiendo a mi disertación la representación de *Guzmán el Bueno*. Esta obra fue acompañada musicalmente con la reducción pianística que yo había efectuado sobre las partichelas existentes en la benemérita Biblioteca Municipal de Madrid. He aquí, pues, una conmemoración iriartiana digna de ser tenida en cuenta; y con este gratísimo recuerdo termina la presente evocación iriartiana.