

El arte lírico universal, sus fundamentos y localizaciones

Discurso de ingreso del Académico
Correspondiente Don Francisco Melguizo
Fernández, leído el 26 de enero de 1963.

Cualquiera de las definiciones de la Música —y son muchas las enunciadas, que subsisten en pacífica convivencia— puede sustentar la tesis que ha de servirme de punto de arranque en el trabajo que ofrezco a vuestra consideración, señores académicos, señoras y señores: la digna existencia y operante subsistencia del género lírico entre las grandes formas musicales de todos los tiempos; porque, sin perjuicio de examinar luego algunas derivaciones elementales orientadas a las localizaciones que más pueden interesarnos hoy desde el punto de vista nacional o local, vamos a tomar como objeto de nuestro discurso esta parcela singularísima del arte musical, en sus más elevadas manifestaciones estéticas, situándola a nivel con otras, consideradas —injustamente por cierto— como superiores; no me refiero a una catalogación erudita, siempre ecuaníme en sus valoraciones, sino al concepto equivocado de algunas minorías que, considerando infalible su postura unilateral, apoyándose en su propio prestigio y haciendo coto cerrado de sus opiniones, llegan a producir una subversión estimativa de las cosas, entorpeciendo el acceso de las mayorías, o sea, del comunmente llamado gran público, al entendimiento y disfrute del verdadero placer artístico, y acabando por producir un efecto contradictorio en la tarea de proselitismo y comprensión de que tan necesitada está la música.

Por eso, porque creo firmemente que la lírica musical es digna del más alto aprecio, y su culto racional puede y debe servir de introducción al de otros sectores del arte de los sonidos, para hacer más ecuménica su hegemonía, no he tenido ningún reparo en tomarla como tema para esta mi primera actuación académica, aparte otras razones subjetivas que más adelante explicaré. Y para justificar aquella superior vigencia del género, y aunque, repito, cualquier deficiencia de la música sería

útil al propósito, he escogido una, admitida universalmente como válida y que, además de presentar con admirable claridad la finalidad esencial de este arte, señala las infinitas posibilidades de sus diversas concreciones: "La música es el arte de combinar rítmicamente los sonidos con el fin de expresar emociones o sentimientos". De aquí, sin que otros procesos deductivos ni argumentos independientes vengan a probarlo, se sigue fácilmente que la voz humana puede y debe ser, y de hecho lo es, el más lógico, adecuado, expresivo y útil de los instrumentos músicos.

La música es, efectivamente y sin más, un medio expresivo de emociones y sentimientos, estados de ánimo y hasta ideas concretas, y le basta con las modulaciones melódicas y los efectos armónicos para producir la impresión deseada, ayudada con la variedad tímbrica de la gama instrumental, de tal suerte que incluso las composiciones del Renacimiento y sus sucesivas evoluciones, que son, dentro de la técnica general llegada hasta nuestros días, la música más cerrada en sí misma, la más apegada al concepto del arte por el arte, sin otras preocupaciones comunicativas de la vibración humana que las ha engendrado, son capaces de sugerir impresiones perfectamente definidas, alegría o aflicción, optimismo o desesperanza, placer o desagrado, buen humor o severidad. Las antologías están plagadas de ejemplos y, solo por citar algunos que abonen el concepto, recordemos las "suites" instrumentales montadas sobre distintos o, mejor, contrapuestos aires de danza y, mencionando al azar, "Las estaciones" de Vivaldi, en las que se distingue con claridad la jubilosa eclosión primaveral, de los desolados paisajes del helado invierno, y después ¿quién no conoce v. g. el cuarto movimiento de la Sinfonía Pastoral de Beethoven con cuya audición se siente casi la sensación física del viento y de la lluvia?; y así hasta lo más reciente de la música figurativa anterior a nuestros días, cuando el violín de Kreisler, con frases de estructura equivalente, canta indistintamente la pena y la alegría del amor.

Admitida la evidencia de que a la música no le es indispensable la voz para traducir el lenguaje inteligible su mensaje, es también necesario reconocer que el medio ideal a tal fin es, correlativamente, el de concertar la voz y el sonido, el verbo y la melodía, plasmar la idea o el sentimiento en palabras y poner éstas en música, formar con el discurso sonidos melódicos y variados, es decir, en una palabra, cantar, esa acción humanísima, consustancial con la vida desde sus albores en lo histórico, y con el ser desde los suyos en lo biológico. Michel Brenet —seudónimo literario de la musicóloga francesa contemporánea Marie Bobillier— compendia admirablemente los elementos del canto como técnica y como arte,

dentro de los generales de la Música: "La fisiología explica el mecanismo del canto por la anatomía del aparato vocal y el estudio de su funcionamiento; la pedagogía lo dirige mediante métodos racionales; el sentido artístico obtiene de él los efectos esenciales de la belleza musical; la historia observa y consigna sus doctrinas y su aplicación"; y Benigno de Bacilly declaraba ya, en su método de 1679, las tres bases necesarias para bien cantar, a saber: la voz grata, el oído sensible y la inteligencia, el talento artístico, lo que vulgarmente se llama "disposición". La definición más distante de estos conceptos, pero digna de ser tenida también en cuenta, como ilustración complementaria, es la que indirectamente provocó el tenor y profesor de canto español Manuel Vicente García o "Patricio Rodríguez" (nunca hemos sabido por qué se llamó así), autor del "Tratado completo de canto" internacionalmente adoptado en su época (último tercio del siglo XIX), profesor en el Conservatorio de París y en la Real Academia de Londres e inventor del laringoscopio: "el canto es una manifestación muscular consciente y voluntaria" es decir, que sus leyes, antes puramente musicales, comprenden ahora principios científicos que influyen poderosamente en su ordenación técnica. La conciliación de ambos puntos de vista nos parece, en realidad, una especie de "tercera solución" muy adecuada al pensamiento actual, más racional y ecléctico.

Pero no es el canto en sí mismo el objeto elegido para ocupar vuestra atención, señoras y señores, en este acto, sino la parte del mismo aplicada a originar el llamado "género lírico". No están de acuerdo todos los autores—hecho que no debe sorprendernos, porque ocurre con frecuencia— en el alcance del adjetivo, en la extensión que abarca tal denominación, cuyos límites tampoco están dibujados con precisión, que sepamos, en ninguna parte; pero por la participación que la literatura tiene, en cualquier caso, en el género lírico, sus preceptos pueden orientarnos en un breve ensayo de identificación. En términos literarios la lírica, además de ser uno de los géneros poéticos, empleado para exponer los propios sentimientos, en oposición a la épica y a la dramática, es también la poesía propia para el canto, la composición en verso que se canta o está hecha, al menos, para poner en música. (Estoy usando, ya lo habrán advertido Vds., expresiones estrictamente académicas). Según esta acepción, género lírico es, musicalmente hablando, toda composición hecha sobre un texto literario apropiado, desde la canción popular —la copla, el romance, los cantes o cantares, cánticos o cantigas, el madrigal o la trova, la tonada o la balada—, hasta las cantatas religiosas o profanas, verdaderas piezas maestras tanto por sus dimensiones como por sus

procedimientos; más, si nos limitamos a comparar los conceptos, estableciendo una sinonimia entre lírica literaria y lírica musical, por definición de aquella se nos queda fuera de ésta todo el inmenso mundo de lo que, verdaderamente, es hoy conocido y apreciado como "género lírico" propiamente dicho: el conjunto de obras, total o parcialmente musicales, pensadas y escritas para su representación teatral, encontrándonos así con la paradoja de que lo que en música es lírico por excelencia, en literatura es dramático por antonomasia, o sea "la creación en que se representa una acción de la vida con sólo el diálogo de los personajes, sin que el autor hable o aparezca". En esta contradicción terminológica, más aparente que real, estriba, a nuestro entender, el desacuerdo entre los tratadistas, pero como a alguna pauta hemos de atenernos para proceder con orden, volvemos a recortar el ámbito de nuestras intenciones, declarando que es a este aspecto al que queremos referirnos más concretamente, al de la música con argumento representable; y ello por dos razones que son las aludidas al principio y que sumamos a la que explicó nuestra elección de tema; la primera es de carácter general y actúa por eliminación: si quisiéramos incluir a toda la lírica musical en este trabajo, no ya el espacio de una conferencia, el de un libro de buen tomo sería escaso para ocuparse de esos estamentos casi inabarcables de la música vocal primitiva, vinculada especialmente a los medios eclesiásticos, cánticos del cristianismo —por no remontar la cita a otras civilizaciones anteriores— mundo de la monodía, documental e históricamente representado en la colección valiosísima que Julio Romano, en la vida real Giulio Caccini, reunió como tesoro patrimonial de la "camerata fiorentina"; de la polifonía, en la que todas las voces son protagonistas, con exclusión de acompañamiento o participación instrumental, la técnica vocal por excelencia preferida en el marco religioso, sin duda por sumisión a la teoría de Santo Tomás: "Los instrumentos han de ser desterrados del templo, porque tienen forma de cuerpo, mantienen la mente muy preocupada y hasta inducen al placer carnal..."; mundo del "lied" en su significación extravernácula de canción clásica, y entendido este clasicismo no como antigüedad, sino como carácter; mundo, en fin, del canto popular, tan diverso, tan huidizo al estudio, tan esquivo al encasillamiento estilístico y de tan imprecisos contornos geográficos que, aun dentro de un mismo país como España, presenta grandes y graves dificultades para individualizar los valores líricos en el abigarrado mosaico donde se cruzan e interfieren, se enroscan y confunden unos con otros, los motivos melódicos y los esquemas rítmicos, hasta necesitar la poderosa mentalidad de un Felipe Pedrell que, al fin, puso un orden más definitivo con su monumental

“Cancionero popular español” en la ingente tarea recopiladora de Francisco Asenjo Barbieri. No, señoras y señores, no es posible referirse de un tirón al complejo mundo artístico que podríamos colocar bajo el epígrafe genérico del lirismo musical y por eso, necesariamente, hubimos de optar por una de sus facetas al concretar nuestras ideas para esta conferencia.

La otra razón es más subjetiva e interesada: si en nuestro país puede hablarse de un género musical propiamente dicho, históricamente estructurado —aunque con los inevitables altibajos y soluciones de continuidad— auténtico y definido —aunque sometido a influencias foráneas más o menos perniciosas y coincidentes, claro está, con los períodos de decadencia— nacional y representativo, ese género es el lírico representable, y volvemos a decir representable y no escénico ni teatral, porque no se reduce a estos conceptos el apartado artístico a que nos referimos ahora, ni se reducirá tampoco a ellos en la última secuencia que nos tenemos propuesta. Sin embargo, no podemos prescindir, siquiera sean citados en síntesis muy somera, de sus fundamentos o precedentes, cuyo conocimiento sistematiza el Padre Sopeña, como puntos definitivos basados en los estudios del Padre Inglés: que la lírica latina no litúrgica más antigua de Europa arranca en el siglo VI con notación musical visigoda propia y procede de la España de San Eugenio y San Isidoro de Sevilla; que desde el siglo noveno es conocido en nuestra patria el drama litúrgico simbolizado en el anónimo “Canto de la Sibila” de origen netamente castellano; que las 423 cantigas de Alfonso X resumen las influencias recibidas de las melodías gregorianas y del folklore tradicional, aparte aquellas que presentan verdadera novedad en la invención; que el Misterio de Elche puede ser definido, sin el más leve matiz irreverente ni peyorativo, como el primer paso concreto del teatro lírico español, que entronca directamente con el acontecimiento que ha supuesto en nuestros días la incorporación de “Atlántida” al acervo patrio; que la polifonía del XVI, personalizada universalmente en Palestrina, tuvo en España representantes tan calificados y legítimos como Tomás Luis de Victoria, Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero; que el madrigal renacentista, con Juan del Encina en primer término, es el antecedente inmediato de nuestra lírica representable, y si no, oigamos a Mitjana: “En las églogas del Encina, la música tuvo importante participación, especialmente bajo la forma de villancicos los cuales se cantaban al fin de la representación; muchas de estas composiciones deben ser consideradas como verdaderas óperas cómicas; en medio de ellas hubo baile entre los pastores y sus esposas; después de un villancico cantado, tórnanse a razonar los pasto-

res y se vuelve a proseguir el diálogo, ofreciendo ya la idea de un intermedio; existen escenas de burla muy semejantes a algunas que suelen ofrecernos los graciosos de nuestras comedias"; en fin, el nacimiento casi simultáneo del melodrama y su expansión en las formas, más espirituales, del oratorio y la cantata, alejan ya de la iniciativa hispánica la conformación de los estilos en escuelas autóctonas. (Queremos hacer constar nuestro consciente conocimiento de que, con todo esto, no decimos nada nuevo, limitándonos a recordar o articular lo ya sabido; pero tampoco podíamos omitirlo si queríamos construir con lógica el armazón de nuestro tema y desarrollarlo sin distorsiones ni intermitencias).

En los últimos párrafos ha surgido un nombre que nos da, en definitiva, la clave fundamental de lo que queremos considerar: el melodrama, es decir, el drama puesto en música, frente a la viciada acepción actual que lo identifica con ciertos engendros literarios de infalible efecto sobre la sensibilidad fácil de públicos impresionables y plañideros; queremos aprovechar la oportunidad para contribuir en la medida de nuestras fuerzas a la reivindicación del vocablo, tratando de desterrar esa repugnancia a su empleo, que lo tiene casi proscrito de nuestro léxico usual; no; el melodrama es lo que indica su etimología: del griego "melos" canto con acompañamiento de música, y del latín "drama", tragedia, y éste a su vez del griego "hacer"; por eso su más insigne antecedente es, precisamente, la tragedia griega en la que el coro asume un papel trascendental en el desenvolvimiento de la acción, evadiéndose del que podía ser meramente ilustrativo, y suministrando el más lejano modelo, que sepamos, de la lírica teatral.

Es ya en la segunda mitad del mismo siglo XVI —del que hablábamos cuando el melodrama y sus consecuencias irrumpieron en el discurso— la época en que Emilio Cavalieri se revela como el gran precursor, con tres obras —"Il sátiro", "La disperazione de Fileno" e "Il fiasco della cieca"— compuestas sobre sendas creaciones literarias de la poetisa Laura Guidiccioni, y que en el prólogo de su célebre auto "Representazione di ánima e di corpo" sienta los principios del género: "la orquesta debe ser invisible y la instrumentación debe variar según las exigencias de las situaciones escénicas; el actor debe hacer concordar la perfección de la voz, del gesto, del paso, que son juntos muy eficaces para mover el efecto; cantará con expresión, pero respetando escrupulosamente las notas escritas sin añadir pasajes ornamentales" (este último principio ha sido desbordado por la tiranía del "divo", verdadero centro de gravedad del arte lírico, nueva razón que abona la supremacía de la voz como vehículo interpretativo de la música). Monteverdi, que prolonga su vida a la pri-

mera mitad del XVII va modelando el estilo y, aunque cultiva el madrigal —recordemos el famoso “lamento de Ariadna” único fragmento que se conserva de la ópera representada en Venecia en 1607— explica en sus teorías cuales son sus pensamientos: “La música debe mirar a la expresión total del drama, debe expresar los sentimientos, las pasiones, los caracteres de los personajes, teniendo en cuenta su pasado y su porvenir”.

Pero si quisiéramos seguir paso a paso la evolución del melodrama a través de sus cultivadores sucesivos, convertiríamos esta lectura en la de una relación onomástica extendida, a lo sumo, a un ensayo de antología biográfica, árido y transitado. Creo que ya tenemos fijados suficientemente los fundamentos del arte lírico y es hora de pasar a sus localizaciones más importantes, encontrando de una parte, con ingente y principalísima estructura de volúmenes en el panorama general, la ópera; y de otra, como arte menor pero entrañable para nosotros, la zarzuela. Aquella traspasa pronto los límites de su solar nutricio, Italia, propulsada por la inagotable creación literaria de Metastasio, libretista casi exclusivo de los operistas coetáneos suyos, y consigue atención y popularidad en los principales países europeos adscritos a la cultura, adaptándose a las diversas escuelas y tomando en ellas carta de naturaleza (Francia, Alemania, en cierto modo España según veremos después, y más tarde Rusia); ésta, la zarzuela, se conserva en el recinto de su patria, que es la nuestra; la ópera, obra por excelencia, evoluciona hacia módulos y desarrollos musicales de altos vuelos, consiguiendo invadir parcialmente los estadios sinfónicos y hasta poniendo en peligro la hegemonía de éstos sobre los públicos de concierto; la zarzuela no abdica nunca de su carácter popular y hasta cuando quiere presumir un poco, lo hace con sencillez, liberándose de la vulgaridad para caer en la gracia —caso del “género chico”— o en una cierta opulencia de formas no exenta de mérito— caso del “género grande”. Una última diferencia entre una y otra especie del arte lírico: mientras la ópera se caracteriza por la continuidad de la participación musical que enlaza lances y situaciones, la zarzuela alterna los números cantados o simplemente tocados —es decir, puestos en música como intermedio o fondo ambiental— con diálogos, parlamentos y escenas, como elementos sustantivos de la acción; estas partes puramente teatrales equivalen a los recitativos de las antiguas óperas, tan oídos en el repertorio que nos es familiar —Lully en Francia (siglo XVII), Mozart en Alemania (siglo XVIII) y Rossini en Italia (siglo XIX) como ejemplos más representativos—. En este punto quisiera detener un momento el curso de las ideas y de las consideraciones, para establecer

la opinión que nos merecen una y otra fórmula, con independencia de las respectivas y distantes categorías artísticas: la incuestionable superioridad musical y dramática —globalmente considerada— de la ópera sobre la zarzuela, no estriba en la cantidad de música, sino en la calidad de su sustancia, como en el aspecto teatral no reside tanto en las calidades literarias como en la universalidad de los temas; y el hecho de que la primera haya suprimido casi en absoluto los recitativos, es decir, los intermedios de la declamación musical del texto, hecha bastante “ad libitum” y apoyada sobre los acordes armónicos de la tónica y la dominante en un instrumento de tecla —clave, celesta o piano— sólo prueba la tácita inclinación de los autores a prescindir de ellos para dotar de unidad a la obra, considerada como un todo artístico y estético, y evitar los contrastes entre la verdadera música —cavatinas, arias, romanzas, dúos, concertantes, coros, etc.— y esa especie de “medio música” que eran los recitativos, aunque Moussorgsky y, más recientemente a título de ensayo que no creemos pueda prosperar, Schoenberg entre otros, los hayan empleado sin éxito visible; parece más razonable que el contraste sea rotundo, total, y que las incidencias del libro —dramáticas o cómicas— presentadas literaria, teatralmente, sirvan de preparación a la entrada de la música que ilustra los momentos culminantes de la acción. Hay quien ha pretendido ridiculizar nuestro arte lírico nacional porque después de una escena hablada, cuando llega un episodio trascendente en el desenvolvimiento de la anécdota que relata el argumento de la obra, uno o más personajes de ésta, tras el arranque o introducción orquestal, empiezan a cantar, cuando lo que hacen es, precisamente, añadir la belleza de la melodía para acrecentar con su carácter la emoción y el sentido de las palabras; esto nos parece un muy noble y digno procedimiento que no disminuye, sino que ensalza los valores del género, y si desde el punto de vista estrictamente musical la ininterrupción de las partituras significa una integración más completa y genial del ejercicio creador, desde el ángulo literario —cuya importancia en el género lírico ya ponderamos al principio— se produce un equilibrio de misiones muy contrastado que actúa eficazmente sobre la atención del espectador medio; no, no es en este aspecto cuantitativo donde podemos encontrar las diferencias categóricas entre ópera y zarzuela, sino en el más importante y decisivo de las calidades artísticas; concretando nuestro pensamiento a este propósito: creemos que si el género lírico español acertara a tratar asuntos escénicos de elevada importancia literaria, dotándolos de buena música y abandonando un poco el pintoresquismo regionalista cultivado casi en exclusiva en su última época, sus producciones podrían parango-

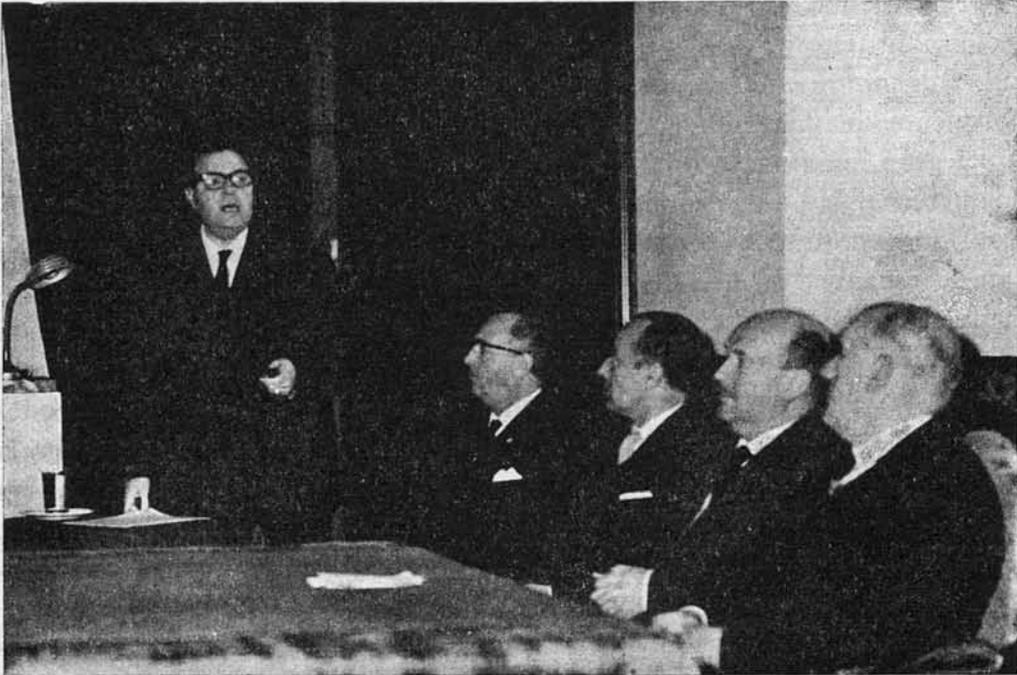
narse, sin desventaja sensible con las del resto del arte lírico universal, porque al fin y al cabo, uno y otros encuentran su propio ser en los mismos elementos constitutivos: la pieza teatral, la sinfonía, el canto, la danza, los decorados y la tramoya. En esta variedad de atractivos concertados reside la sugestión que el teatro musical ha ejercido siempre sobre los públicos, y de ahí el interés que puede brindar el estudio de su historia y de sus formas.

Antes de abandonar del todo las alusiones a la ópera, queremos recordar que en este año de 1963 hace siglo y medio —plazo redondo que justifica la brillante conmemoración de cualquier efemérides destacada, porque los siglos cabales dejan pasar dos de cada tres generaciones sin que reparen en ellas —hace centuria y media, digo, del nacimiento casi simultáneo, con sólo meses de distancia —los que van de mayo a octubre— de los dos más representativos y fecundos epígonos, con Giacomo Puccini, de la invención operística, Ricardo Wagner y Giuseppe Verdi; de la muerte de éste se cumplen mañana, precisamente, sesenta y dos años, y esta oportunidad nos permite justificar la de tributar a su memoria un brevísimo homenaje verbal, teniendo en cuenta que, entre las creaciones literarias que sirvieron de motivo a sus óperas, de inspiración a su música, tan relevantes como el “Macbeth” o el “Otelo” de Shakespeare, o el Falstaff, personaje del “Enrique IV” y de “Las alegres comadres de Windsor” del mismo autor, el “Hernani” de Víctor Hugo, etc., figura “Don Alvaro o la fuerza del sino” de nuestro Duque de Rivas, lo que establece un vínculo entre Córdoba y el compositor pamesano que ojalá sirviera para hacer posible la audición aquí, en la patria menor de don Angel de Saavedra, de la pieza artística que engendró la colaboración entre ambos genios. La ópera, que alcanza su apogeo en el siglo XIX, vive hoy un tanto de sus rentas —como la zarzuela, por supuesto— y está necesitada de una revitalización que no creo alcance plenamente con intentos como el del italiano “norteamericanizado” Gian Carlo Menotti, cultivador de temas muy actuales, indicados expresiva, elocuentemente en los títulos que traduzco literalmente del original inglés: “La vieja criada y el ladrón”, “La médium” y “El teléfono”, “El cónsul” y otro cuyo nombre no recuerdo, que obliga a celebrar en escena un combate de boxeo; la música de Menotti, excelsa en “Ahmal y los visitantes nocturnos”, es muy superior a los materiales literarios que emplea, como ocurre en la escuela “estadounidense” de última hora, constituída bajo su influencia por Samuel Barber (“Balada de la corza joven” y “Vanesse”), Virgil Thomson (“Cuatro santos en tres actos” y “La madre de todos nosotros”), Leo-

nard Berstein, Frank Loesser, etc. Con estas citas y la expresión de nuestro criterio favorable a una nueva expansión operística cuyo alcance no se limite a las grandes ciudades, entre las que, por cierto, no figura Madrid, volvemos nuestra atención —y la vuestra, señoras y señores, si soy capaz de retenerla todavía— al género lírico español, a la zarzuela, que tiene su origen, como es sabido generalmnete, en las églogas, en las farsas con intermedios de danza de Juan del Encina —ya lo citamos antes— de Lucas Fernández, y toma su nombre —como también saben muchos— de la finca próxima al palacio del Cardenal-infante don Fernando, en El Pardo, junto a Madrid, donde a mediados del siglo XVII fue representada “El jardín de Falerina”, letra de Calderón de la Barca con música de Juan Hidalgo; y según nota bibliográfica que hemos de agradecer a nuestro nuevo colega —salvadas las distancias— el académico numerario don José María Ortiz Juárez, en el mismo lugar “se estrenó en 1648 una comedia de espectáculo en dos jornadas, también de Calderón de la Barca, titulada “El jardín de Fenisa” que ofrecía la particularidad de tener partes cantadas; la partitura musical, del maestro de capilla de la Catedral de Córdoba don Juan Risco, era tierna y alegre; las obras de esta clase se llamaron en España zarzuelas, aunque ni Calderón ni Risco fueron los creadores del género” (Aguado Bleye, *Historia de España*, tomo II, páginas 748 y 749). No lo fueron, en efecto, por que antes, en 1629, un músico no identificado compuso partitura para “La selva sin amor” de Lope de Vega, como otro, más tarde, en 1660, hizo lo propio con “La púrpura de la rosa” del mismo Calderón, aportando todavía un dato más para el estudio del nacimiento del género el ilustre musicólogo José Subirá al encontrar en la biblioteca del Palacio de Liria, de la casa ducal de Alba, en Madrid, el manuscrito de la música que compuso para la obra, también de Calderón, “Celos, aún del aire matan” el ya citado Juan Hidalgo, cuya personalidad nos proponemos diferenciar de la de Juan Risco, ya que sólo sus apellidos y los nombres —Fenisa y Falerina— de las respectivas poseedoras del jardín de cada pieza, si de verdad son dos, distinguen entre sí los hechos antes citados, acaecidos en iguales circunstancias de forma, tiempo y lugar. Queremos puntualizar que algunas de estas obras, cuyas partituras se han perdido, no pueden ser calificadas con seguridad como zarzuelas, pues pudiera ocurrir que fueran totalmente musicales, como “La selva sin amor” de Lope, de la que éste dice textualmente: “Los instrumentos ocupan la primera parte del teatro sin ser vistos, a cuya armonía cantan las figuras los versos” y como el texto está íntegramente escrito en verso, no sabemos si

se refiere al todo o a las partes, aunque por la semejanza del comentario con los de Cavaleri, verdadero creador de la ópera, tal vez se tratase de un intento formal de aclimatación de ésta en España.

La zarzuela prospera, decae, degenera en la tonadilla, se recupera en cierto modo con los sainetes de don Ramón de la Cruz que ponen en música Antonio Rodríguez de Hita, Pablo Esteve, García Pacheco,



El señor Melguizo durante su disertación

Antonio Rosales, Blas de la Serna, Ventura Galván, etc., y así hasta mediados del XIX, tras el colapso provocado por la invasión francesa, sin que falten entonces ni después quienes traten de buscar el éxito en la ópera, iniciativa en la que están complicados nombres tan prestigiosos como los de Carnicer, Obiols, Arrieta, Chapí, Pedrell, Bretón, Albéniz, Usandizaga, Granados, Falla, Turina, Vives, Conrado del Campo, Guridi, el padre Masana, Toldrá y Montsalvatge. Determinadas producciones de éstos constituyen una sección aparte que pudiéramos llamar "ópera española" no sólo por la integridad musical de su desarrollo sino por la calidad y estilo de las partituras pero, sin perjuicio de ello, la zarzuela sigue su camino hasta nuestros días, y como el auge del género arranca, hace ahora un siglo poco más o menos, con títulos y autores que todavía son de repertorio, hacemos dispensa de su enu-

meración. Sólo queremos dejar sentado que, por su vinculación histórica, que acabamos de repasar muy someramente, y por su significación artística, que recoge todos los módulos de la música española o españolizada, danzas antiguas cortesanas y populares, el bolero, el minué, las seguidillas, los fandangos, las jotas y jotillas, los tanguillos, peteneras y guajiras, el pasodoble, etc., aparte los modelos de invención melódica peculiares de cada época y casi de cada autor, la zarzuela es, quiérase o no, el género lírico español por excelencia, digno de ser conservado y enaltecido, menesteroso de patrocínios munificentes en lo financiero y de inspirada renovación en lo artístico —tal vez ésta dependa de aquellos— porque es incomprensible que la obra póstuma “La alegre alcaldesa” de aquel gran compositor que fué Jesús García Leoz esté aun inédita y que una personalidad tan reverencial en la música española actual como Joaquín Rodrigo ignore cuando podrá estrenar su última producción, primera para la escena: “El hijo fingido” de Lope de Vega adaptado por Arozamena. Nuestro país, excelente procreador de voces líricas, está siempre en óptimas condiciones para mantener este arte; voces de las que, ahora mismo, hay bastantes lucrando en el extranjero unos triunfos —en todos los aspectos— que aquí les resultan bastante más difíciles; también la zarzuela ha sido apreciado producto de exportación a Austria y ahora va a serlo a Estados Unidos; no nos sorprendería en absoluto que, luego, al ser reimportada con laureles foráneos y etiqueta de extraña morfología, fuese descubierta por muchos que ahora la ignoran.

Por dos veces ha saltado el nombre de Córdoba al texto de este trabajo: con el duque de Rivas en la ópera de Verdi “La forza del destino” y con Juan Risco en “El Jardín de Fenisa” de Calderón; pero yo no puedo considerar cumplida mi misión en esta coyuntura, señoras y señores, sin conceder algo más, aunque sea a costa de vuestra paciente conformidad, a la lírica cordobesa, y ello por dos razones últimas a las que he aludido, creo que reiteradamente: que se trata de mi primera actuación como miembro correspondiente de la Real Academia de Córdoba, que desde hace más de siglo y medio polariza las inquietudes culturales, científicas, literarias y artísticas de la ciudad; y que la efectividad de mi integración en ella ha contado con la adhesión especial del Real Centro Filarmónico, representante legítimo local, durante cerca ya de un siglo, casi sin interrupciones, de ese otro aspecto lírico, más amplio, de tocar y cantar, haciéndolo sencillamente, limpiamente, ingenuamente si queis, con las glorias y las bellezas de una tierra tan bella y tan gloriosa

como la nuestra; Córdoba, que ha sugerido a tantos artistas músicos creaciones de insuperable calidad —uno de los “Cantos de España” a Albéniz, el último tiempo de las “Noches en los jardines de España” a Falla, como muestras más eminentes— no ha sido, en cambio, demasiado significativa en la lírica representable, ni como objeto protagonista ni como cuna de cultivadores distinguidos; solo recordamos, citado como dato en que sustentar la fidelidad y el rigor de nuestras observaciones, el estreno, el día 4 de octubre de 1944, de la zarzuela cordobesa “Espinas del querer” de Candela, Alfaro y Villalonga, en el teatro Duque de Rivas, y cuyo último cuadro transcurre ante el Cristo de los Faroles en la Plaza de Capuchinos.

En cuanto a la práctica activa de la afición zarzuelística, en nuestro artículo conmemorativo del nacimiento de Liszt, y en relación con la visita que éste hizo a Córdoba el 8 de diciembre de 1844, citábamos el funcionamiento del grupo lírico del Liceo, antecesor del Círculo de la Amistad, bajo la égida de don Mariano Soriano Fuertes; hoy podemos añadir, gracias a la amable información que, tomada del “Tríptico celtibérico” de Subirá, nos suministra nuestro ilustre director don Rafael Castejón, que aquel excelente compositor e insigne musicólogo murciano, citado en todas las antologías y avecindado temporalmente entre nuestros y “Recuerdos de Andalucía” entre otras— compuso aquí una de carácter navideño titulada “A Belén con los zapatos” cuyo conocimiento y estudio será una nueva posibilidad abierta a nuestras intenciones investigadoras, cuando Dios sea servido de concedernos tiempo para hacerlas realidad.

Pero la lírica cordobesa ha ido por otros caminos más directos, los caminos de la canción cuyos esquemas melódicos encierran en el pentagrama el arabesco rebelde a la medida, inaprehensible en su libérrimo dibujo tonal, del cante ancestral traducido a las fórmulas melódico-armónicas útiles para la variedad poemática de los nocturnos que luego adoptan carácter de serenatas y cantan con los ritmos del pasacalle, de la barcarola, la habanera, en las que las voces —otra vez la voz humana como reina y señora de lo lírico— y los instrumentos, especialmente los de pulso y plectro, se enredan en el aire estático y extático de la noche, como una aromática planta trepadora que buscase el asidero de las estrellas trellas para mejor expandir con su luz el eco inextinguible de sus sonidos. Manes de Eduardo Lucena, de Cipriano Martínez Rücker, de Molina León y Pérez Cantero, por no evocar sino a los más distinguidos de los que se fueron, que supieron utilizar la voz humana, ese instrumento

prodigioso, cimiento y levadura del arte lírico, para cantar la fe, la amistad, la generosidad, el amor, todos los sentimientos nobles y hermosos, porque si la música es fruto del espíritu y de la inteligencia, cuando se expresa con la propia voz, sale más aún del fondo del alma; y ya en vena de abriros la mía para terminar, os hago depositarios de una confesión: entre las muchas insatisfacciones que la realidad trae a nuestra vida, ha sido para mí especialmente amarga la de no saber ni poder cantar; por eso quizás busque instintivamente la compensación de que mi voz, como mi pluma, sirva siquiera para exaltar y difundir el gusto de todos por el arte de los sonidos, representado en esta oportunidad, tan señalada para mí, por el arte lírico universal. Ojalá haya sabido hacerlo en una medida no demasiado inferior a mi buen deseo.

Córdoba, 26 de Enero de 1963.