

# Música

MIGUEL DEL BARCO GALLEGO. *IN HONOREM*

PEDRO CERONE Y FRANCISCO PACHECO

SONORIDAD BIEN TEMPERADA

MÚSICA Y NARRATIVA

TRES DÚOS PARA CLARINETE  
DE MIGUEL WIRTZ

TRES SONATAS DE GIUSEPPE TARTINI

2MILLI:8

*Música*



# Música

REVISTA  
DEL REAL CONSERVATORIO  
SUPERIOR DE MÚSICA  
DE MADRID

2008  
:8

N.ºs 14 Y 15 (2007-2008)



Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Director – Miguel del Barco Gallego

Doctor Mata, n.º 2

28012 MADRID

Tel.: 34 91 539 29 01

Fax: 34 91 527 58 22

<http://www.rcsmm.es>

e-mail: [admin.rcsmm@telefonica.net](mailto:admin.rcsmm@telefonica.net)

**Música**

Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.  
N.ºs 14 y 15 (2007-2008).

*Director ~* ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

*Consejo de Redacción ~* JOSÉ CARLOS GOSÁLVEZ  
EMILIO REY GARCÍA  
JOSÉ SIERRA PÉREZ

*Administrador ~* JOSÉ MARÍA MUÑOZ LÓPEZ

*Edita:* Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

I.S.S.N.: 0541-4040

Depósito legal: M-20.558-1992

*Fotocomposición e impresión:*

TARAVILLA • Mesón de Paños, 6 • 28013 Madrid

e-mail: [taravilla@telefonica.net](mailto:taravilla@telefonica.net)

# Música

REVISTA DEL REAL CONSERVATORIO  
SUPERIOR DE MÚSICA  
DE MADRID

N.ºs 14 y 15 (2007-2008)

*Director:* ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

## CONTENIDO

Presentación. <i>Miguel del Barco Gallego</i> . In honorem .....	11
COLABORACIONES:	
Emilio REY GARCÍA <i>Miguel del Barco Gallego. Aproximación a su trayectoria profesional y artística</i> .....	17
Lourdes GARCÍA MELERO <i>La auctoritas bíblica en dos tratadistas sobre Música y Arte del siglo XVII: Pedro Cerone y Francisco Pacheco</i> .....	65
Beatriz MONTES <i>Sonoridad bien temperada</i> .....	119
MÚSICA Y NARRATIVA. Exposición y conferencias sobre Música y Narrativa. Marzo, abril y mayo del año 2006 en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.	
Víctor PLIEGO DE ANDRÉS <i>Presentación y programa</i> .....	141

María del Pilar COUCEIRO		
	<i>Música y literatura comparadas</i> .....	145
Koldo Bravo GOÑI		
	<i>Estreno en Berlín: una novela musical</i> .....	147
Michèle DUFOUR PLANTE		
	<i>Doctor Faustus y la Música</i> .....	153
María del Pilar COUCEIRO		
	<i>La literatura realista del siglo XIX y su plasmación músico-textual</i> .....	163
Alicia DÍAZ DE LA FUENTE		
	<i>La música de Mallarmé, la poesía de Debussy: un viaje fascinante entre la sugerencia y el símbolo</i> .....	187
Luis Antonio MUÑOZ		
	<i>Clone y la Ofrenda Musical</i> .....	195
Hertha GALLEGO DE TORRES		
	<i>Novelas y violines</i> .....	213
	<i>Catálogo de libros de MÚSICA Y NARRATIVA</i> .....	225
 BIBLIOTECA		
José Carlos GOSÁLVEZ LARA		
	<i>Fuentes originales de Giuseppe Tartini en la Biblioteca del RCSMM</i> .....	243
Daniel BRONCANO AGUILERA		
	<i>Tres Dúos para Clarinete de Miguel Wirtz. Revisión de Daniel Broncano</i> ..	257
 NECROLOGÍA		
	<i>Dionisio Preciado. Pedro Espinosa. Francisco García Nieto. Vicente Peñarocha. Gabriel Fernández-Álviz</i> .....	307



MIGUEL DEL BARCO GALLEGO.  
Director del Real Conservatorio de Madrid.  
(1979-1983; 1988-2008)



## PRESENTACIÓN

MIGUEL DEL BARCO. *IN HONOREM*

 Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

**E**ditamos este número doble en honor a Don Miguel del Barco, con motivo de su jubilación, para devolverle una mínima parte de su larga dedicación al Conservatorio como Director del mismo y rendirle tributo. *Unicuique suum*, a cada uno lo suyo. Este tributo es un simple detalle testimonial de profesores, alumnos, personal técnico, administrativo y de servicios que hemos tenido la fortuna de convivir con él bajo su mandato como compañeros y amigos.

En las páginas que siguen el Profesor Dr. Don Emilio Rey García hace una breve y entusiasta semblanza de nuestro Director. En ella brillan con luz propia sus méritos profesionales y artísticos, su larga y generosa trayectoria en la tarea directiva del Centro. Recuerda Don Emilio que Miguel del Barco ha sido Director del Conservatorio de Madrid durante 25 años, los mismos, menos unos meses, que quien más largo tiempo ostentó este cargo, Don Emilio Arrieta, con una notable diferencia: Miguel del Barco no ha permanecido en este cargo por decisión del ministro de turno, como el insigne compositor de Puente la Reina, sino por voluntad de la comunidad de profesores y alumnos expresada en sucesivas elecciones. Esta diferencia en el acceso al cargo, no oculta el paralelismo de ambos personajes. El amor, la dedicación, la entrega, al Conservatorio en la búsqueda de la excelencia en la enseñanza de la música en toda España, ha sido el objeto primordial de sus tareas directivas, causa y razón de los muchos logros conseguidos durante sus respectivos mandatos, origen de infinitas satisfacciones y de no pocos sinsabores. Por su defensa a ultranza de la actividad desarrollada en el Conservatorio, Arrieta perdió la entrañable relación de uno de sus mejores amigos, Francisco Asenjo Barbieri, como demuestra la correspondencia entre ambos, poco antes de que el compositor navarro falleciera<sup>1</sup>.

Entre las realizaciones de Miguel del Barco en su larga etapa de dirección señala el Profesor Rey su papel decisivo en la reforma general de las enseñanzas musicales según la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE). El proyecto de Ley preparado en primera instancia por el Gobierno para ser remi-

<sup>1</sup> Vid. I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, «Francisco Asenjo Barbieri y el Real Conservatorio de Madrid», *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, n.º 1, 1994, pp. 21-33.

## PRESENTACIÓN

tido a las Cortes recogía algunas de las aspiraciones largamente esperadas por la comunidad de profesores y alumnos de los centros educativos, como son la separación de grados, la creación del Cuerpo Superior, etc. Pero las titulaciones de música permanecían sin una equivalencia justa con las titulaciones universitarias. Tras una larga entrevista con el entonces Secretario de Estado de Educación Don Alfredo Pérez Rubalcaba, en vísperas de ser aprobada la ley en el Congreso, Miguel del Barco consiguió que el alto funcionario llevara personalmente al Congreso una enmienda en la que se reconocía la homologación del Título Superior de Música con el de Licenciado Universitario «a todos los efectos». Ésta y otras muchas actuaciones personales, como la defensa de la permanencia de la carrera de Musicología entre las Enseñanzas Artísticas, son mero índice de la deuda que los actores y sujetos de la Educación Musical hemos contraído con Miguel del Barco.

Hará falta más distancia temporal, la propia y necesaria de toda historia objetiva, para enmarcar y enjuiciar la labor realizada por Miguel del Barco en el Real Conservatorio de Madrid y en pro de la carrera de música en España. En la distancia corta lo que no debemos obviar son los hechos tal como los hemos vivido quienes hemos sido testigos, y son los que motivan este sencillo homenaje.

\* \* \*

Además de la monografía de Emilio Rey García sobre Miguel del Barco, se incluyen en este número doble otras colaboraciones. Lourdes García Melero, Profesora del Centro, hace un recorrido por los tratados de Pedro Cerone, sobre música, y de Pedro Pacheco, sobre arte, para resaltar que entre los argumentos de autoridad que sustentan la exposición técnica de sus materias, destaca la doctrina de la Biblia. La Profesora Beatriz Montes antigua alumna del Conservatorio y Profesora hoy de la Universidad Autónoma de Madrid, centra su estudio en dos creaciones del compositor Enrique Muñoz: *Permutaciones de una lágrima* para piano (1990)<sup>2</sup> y *Vana speranza* para cinco voces de mujer (2005), señalando las posibles confluencias entre docencia y composición musical.

Una serie de conferencias dictadas en el Real Conservatorio con motivo de la Exposición «Música y Narrativa» que tuvo lugar durante los meses de Marzo, Abril y Mayo de 2006, son el contenido del apartado «Música y Narrativa» coordinado por el profesor Víctor Pliego. Con perspectivas diversas y complementarias se abordan los asuntos tratados por María del Pilar Couceiro, Koldo Bravo Goñi, Michèle Dufour Plante, Alicia Díaz de la Fuente, Luis Antonio Muñoz, Hertha Gallego de Torres.

El apartado destinado a la Biblioteca recoge dos testimonios muy importantes de sus ricos fondos: Tres Dúos para Clarinete de Miguel Wirtz y Tres sonatas de

<sup>2</sup> Estrenada por el pianista Carlos Galán el 2 de julio de 1991, en el salón Dorado de la Municipalidad de La Plata (Argentina).

Giuseppe Tartini. No ha sido posible reproducir el facsímil de los dúos de Wirtz, por tener mala visibilidad la partitura, así que se publica la revisión de Daniel Broncano, alumno de clarinete del profesor don Justo Sanz Hermida. Pero, en cambio, se ofrece la reproducción fotográfica de las sonatas de Tartini. Como indica el Director de la Biblioteca, Don José Carlos Gosálvez, puede que alguna de ellas sea inédita. Inéditos son, indudablemente, los dúos de Wirtz. Esta circunstancia hace su publicación más necesaria para uso de intérpretes e investigadores.

Se cierra la revista con la sección necrológica que da noticia de la triste desaparición de nuestros compañeros Dionisio Preciado, Pedro Espinosa, Francisco Nieto, Vicente Peñarrocha y Gabriel Fernández Álvez.





*C* O L A B O R A C I O N E S



# MIGUEL DEL BARCO GALLEGO. APROXIMACIÓN A SU TRAYECTORIA PROFESIONAL Y ARTÍSTICA

 Emilio REY GARCÍA<sup>1</sup>

**E**l catedrático de órgano D. Miguel del Barco Gallego se jubila el 31 de agosto de 2008 después de 40 años de docencia. Para todos los que trabajamos en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid la figura de D. Miguel tiene una especial significación, ya que ha sido nuestro Director durante 25 años. Su primera etapa al frente del Conservatorio transcurrió entre 1979 y 1983, y la segunda, mucho más larga, desde 1988 hasta el presente año 2008. Por sus muchos años de docencia y dirección bien podemos decir que Miguel del Barco pasará a la historia del Conservatorio como una de sus figuras más relevantes desde que fue fundado por la Reina María Cristina en 1830. En efecto, es el director que más años ha permanecido en el cargo entre finales del siglo XIX y comienzos del XXI. Sólo Emilio Arrieta (1823-1894), que fue director durante 25 años y 9 meses, entre 1868 y 1894, le supera en tiempo al frente del Conservatorio. Otros directores muy renombrados del siglo XX como Antonio Fernández Bordas o Tomás Bretón, estuvieron también muchos años en el cargo, Bordas 19 años y Bretón 17, pero no logran superarle. Su nombre ocupa un lugar de honor en la historia de los directores del centro al lado de sus insignes predecesores cuya lista cronológica es la que sigue: Francisco Piermarini (1830-1838), el Conde de Vigo (1838-1842), José Aranalde (1842-1848), Juan Felipe Martínez Almagro (1848-1855), el Marqués de Tabuérniga (1855-1855), Joaquín María Ferrer (1855-1856), Ventura de la Vega (1856-1865), Adelardo López de Ayala (1865-1866), Julián Romea (1866-1868), Emilio Arrieta (1868-1894), Jesús de Monasterio (1894-1897), Ildefonso Jimeno de Lerma (1897-1901), Tomás Bretón (1901-1911), Cecilio de Roda (1911-1913), Tomás Bretón (1913-1921), Antonio Fernández Bordas (1921-1940), P. Nemesio Otaño (1940-1951), P. Federico Sopeña (1951-1956), Jesús Guridi (1956-1962), José Cubiles (1962-1964), Cristóbal Halffter (1964-1966), Francisco Calés Otero (1966-1970), José Moreno Bascuñana (1970-1979), Miguel del Barco Gallego (1979-1983), Pedro Lerma León (1983-1985), Encarnación López de Arenosa

<sup>1</sup> Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

(1985-1987), Carlos Esbrí (1987-1988) y de nuevo Miguel del Barco en su segunda etapa, desde 1988 hasta 2008. Así, pues, Miguel del Barco ocupa el número 24 en el orden de directores del Conservatorio si consideramos su primer mandato, y el número 28 en el segundo.

El libro de Federico Sopena Ibáñez, titulado *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, ofrece datos muy interesantes desde su fundación en 1830 hasta 1966, cuando después de 40 años de peregrinaje por distintos edificios se instala de nuevo en su sede primigenia del Teatro Real<sup>2</sup>. Cuando se haga la historia de los 42 años posteriores, el Director Miguel del Barco ocupará, sin dudas, un lugar muy destacado.

Los que le conocemos, bien podemos decir que ha sido un hombre entregado en cuerpo y alma al Conservatorio. Después de tantos años de gestión, su figura forma parte del paisaje, y a buen seguro que nos costará acostumbrarnos a no contar con su diaria presencia.

En esta breve reseña no deseo hacer un juicio crítico de su trayectoria al frente del Conservatorio, pues estas cuestiones requirerán tiempo y perspectiva. Para eso están los historiadores, que tendrán en el futuro una valiosa documentación que se conserva en los archivos del centro. Sus actuaciones han quedado bien plasmadas en las actas de los Claustros, Consejos Escolares, Juntas de Departamentos, etc. Y además están sus muchos discursos pronunciados en actos académicos de todo tipo, inauguraciones y actos de apertura de curso, si bien no todos se conservan escritos, pues Miguel del Barco es un hombre de verbo fácil y fluido que en no pocas ocasiones ha improvisado sus discursos.

Como nos sucede a todos los humanos, D. Miguel habrá cometido algún error, nunca intencionado y perfectamente disculpable al haber tenido una actividad tan intensa y dilatada, pero si hacemos un balance global de su gestión sin duda que predominan los aspectos positivos. Que Miguel del Barco se ha dejado la piel en el Conservatorio habrán de reconocerlo en el futuro sus defensores y también algunos detractores. Ha dirigido el centro de enseñanza musical más importante de España, siempre muy complejo por su historia, por el número de profesores y alumnos y por la cantidad y variedad de sus enseñanzas. Ha luchado contra los elementos, y a veces ha sido injustamente tratado por la Administración ministerial, que no siempre ha reconocido su labor y entrega en épocas especialmente difíciles a las que ha tenido que hacer frente con un gran sacrificio personal. Como bien ha dicho el Prof. D. Álvaro Zaldívar, Miguel del Barco ha sido «duramente probado», pero siempre se ha mostrado como un hombre justo y honrado.

<sup>2</sup> Federico SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967. 283 p.

En los momentos de conflicto y tribulación siempre ha puesto el punto de equilibrio que da la sabiduría acumulada, la experiencia y la ponderación. Miguel del Barco ha actuado siempre procurando lo mejor para el Conservatorio y las personas que en él trabajan. Quienes le hemos tratado más de cerca podemos decir que bajo su apariencia distinguida se esconde un hombre bueno, noble y siempre dispuesto a ayudar a todos. Ante los muchos problemas que han surgido durante sus dos largos mandatos, ha sido insistente y firme en sus justas demandas ante las Administraciones Educativas, presentando informes, propuestas razonadas y ofreciendo al mismo tiempo las posibles soluciones. Gracias a sus acertadas gestiones el Conservatorio de Madrid es hoy un centro privilegiado en lo que a recursos materiales y dotación económica se refiere, aunque su proyección a ciertos niveles es limitada, pues está enmarcado en un ámbito jurídico-administrativo inadecuado y con una casi nula autonomía de gestión.

Por los positivos méritos que atesora, en el momento de su jubilación es muy justo rendirle el homenaje que merece en la Revista *Música*, que edita el propio Real Conservatorio, centró en el que ha prestado fructíferos servicios durante muchos años de su vida personal y profesional. Con esta reseña biográfica y profesional queremos reconocer su excepcional calidad humana, su valía como docente, intérprete y compositor y su entrega a la dirección del Conservatorio durante un cuarto de siglo.

## Perfil biográfico y profesional

Miguel del Barco Gallego nació en la ciudad de Llerena (Badajoz) el 18 de enero de 1938. Inició sus estudios musicales en su pueblo natal y los continuó en San Sebastián con el compositor y organista guipuzcoano Luis Urteaga (1882-1960). Más tarde cursó estudios oficiales de órgano y composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obteniendo al final de la carrera el Primer Premio de órgano con Diploma de Primera Clase. Asimismo, amplió su formación asistiendo a cursos especiales de canto gregoriano, dirección coral, metodología y pedagogía musical.

En 1968 obtuvo mediante concurso-oposición celebrado en Madrid las Cátedras de Órgano y Armonio, Repentización, Transposición Instrumental y Acompañamiento al Piano del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, centro en el que estuvo destinado hasta 1974, y en el que también ejerció el cargo de Jefe de Estudios entre 1972 y 1974. En el Conservatorio sevillano compartió docencia con músicos tan prestigiosos como Luis Blanes, Manuel Castillo, Miguel Quirós, Mariano Pérez, Luis Izquierdo y María Ángeles Rentería.

El 1 de octubre de 1974 tomó posesión de su plaza de Catedrático de Órgano en el Conservatorio Superior de Madrid, centro en el que ha prestado servicios hasta su jubilación el día 31 de agosto de 2008.

Ha actuado como solista de órgano en distintas ciudades de España y en varios países del mundo. Ha sido colaborador de la Orquesta Nacional de España, la Orquesta de Radiotelevisión Española, la Orquesta de Cámara Española y la Orquesta de Cámara Villa de Madrid, agrupaciones sinfónicas con las que también ha actuado como solista en numerosas ocasiones. Ha ofrecido recitales en Bélgica, Alemania, Estados Unidos, Austria (Internacional Festival Orgelkunst de Viena), Eslovenia, Festivales Internacionales de Euskadi, Palma de Mallorca, Sevilla, León, Valencia, Teatro Real de Madrid y Auditorio Nacional de España. En el año 1982, su disco sobre el compositor español Sebastián Aguilera de Heredia obtuvo el Premio Nacional del Disco del Ministerio de Cultura. Además, ha realizado grabaciones en los órganos históricos más importantes de España, así como para la Radiotelevisión Española, Alemana y Americana.

Como compositor cuenta con un amplio catálogo de obras orquestales, vocales, corales, instrumentales y escénicas cuyos títulos figuran en el catálogo Anexo. Un aspecto destacable de sus obras es la frecuente inspiración en temas del folklore musical extremeño, del que es buen conocedor e incluso estudioso. Es un compositor que muestra una técnica sólida e inspirada, adquirida a lo largo de muchos años de estudio e interpretación, pero también se aprecia en sus obras el arte de su tiempo, tanto en las sonoridades como en el tratamiento de los ritmos. También figuran en el Anexo algunos de los muchos discursos pronunciados por D. Miguel del Barco a lo largo de los 25 años como Director del Real Conservatorio. Como articulista ha publicado numerosos trabajos sobre la música en diversas revistas especializadas.

Muy vinculado a su querida tierra extremeña, ha sido distinguido con los siguientes honores de los que se siente muy orgulloso: Hijo Predilecto de Llerena (Badajoz), su ciudad natal, Medalla de Oro de la Diputación de Badajoz, Medalla de Oro de la Asamblea de Extremadura, Académico de Número de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, Caballero Benefactor de Yuste, Caballero Benefactor de Santa María de Guadalupe y Asesor de la Sección de Música de la Diputación de Cáceres y de la Asamblea de Extremadura. Es el autor de la música del Himno Oficial de Extremadura, encargo que le fue encomendado por la Asamblea regional con la unanimidad de todos los grupos políticos. El célebre pianista extremeño Esteban Sánchez, con palabras de paisano admirador y auténtico amigo, ha dicho de él que, además de un gran músico, es «uno de los intelectuales más conspicuos y sobresalientes que haya producido Extremadura en el siglo XX [...], y una persona providencial en el devenir de la música española». Sus buenos oficios ante las autoridades de su región, propiciaron la creación de los conservatorios de Mérida y Don Benito, así como el decisivo impulso dado a los conservatorios de Cáceres y Badajoz.

Otras distinciones que adornan su trayectoria profesional y artística son la Encomienda con Placa de Alfonso X el Sabio y la «I» de Importante de España

concedida por la Asociación de la Prensa en 1978. Asimismo, ha sido asesor de la Sección de Música del Patrimonio Nacional y Vocal de la Sección de Dictámenes y Conflictos de la Sociedad General de Autores (SGAE). Actualmente es Patrono de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

En el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid ha sido Catedrático de Órgano desde 1975 hasta su jubilación en 2008, Jefe de Estudios entre 1977 y 1979 y Director en dos mandatos, el primero entre los años 1979 y 1983, y el segundo entre 1988 y 2008. Entre 1979 y 1981 fue Inspector General de Conservatorios de España. Por nombramiento del Ministro de Educación y Ciencia D. Juan Antonio Ortega y Díaz-Ambrona, ha sido consejero titular del Consejo Nacional de Educación entre 1979 y 1985.

Desde su creación en 1995, ha sido Presidente de la Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas, cargo que ha dejado recientemente a petición propia.

## Primera etapa como Director (1979-1983)

Procedente de Sevilla, en cuyo Conservatorio Superior había ejercido como Catedrático de Órgano y Acompañamiento al piano, y también dos años como Jefe de Estudios, Miguel del Barco tomó posesión de su Cátedra de Órgano del Conservatorio madrileño el día 1 de octubre de 1974, tras participar en el oportuno concurso de traslados. Entre 1977 y 1979 ejerció también el cargo de Jefe de Estudios.

El 8 de mayo de 1979 tomó posesión del cargo de Director, en virtud de la Orden Ministerial del 26 de abril del mismo año (B.O.E. del 14 de mayo), permaneciendo en sus funciones durante cuatro años y cinco meses, hasta su cese a petición propia el 13 de octubre de 1983.

En su primer mandato tuvo también que asumir el cargo de Inspector General de Conservatorios. Actualmente esta figura ha desaparecido, pero entonces iba unida por tradición a la Dirección del Conservatorio de Madrid.

El 24 de julio de 1981, el Ministro de Educación y Ciencia D. Juan Antonio Ortega y Díaz-Ambrona le nombró Consejero Titular del Consejo Nacional de Educación por el turno de libre designación. En 1983 presenta su renuncia como Consejero, pero no le es aceptada porque «no parece éste el momento adecuado, aunque agradece los motivos de delicadeza que le han impulsado a presentarla», según reza el escrito del Subsecretario de Ministerio de Educación y Ciencia de fecha 11 de febrero de 1983. El cese se produce finalmente en 1985.

Al hacerse cargo de la Dirección, el Conservatorio de Madrid estaba en una situación precaria en varios aspectos. Como los problemas eran muchos y las carencias clamorosas, Miguel del Barco tuvo que trabajar mucho y en diversos frentes. Así, por ejemplo, el ochenta y cinco por ciento del claustro estaba formado



por profesores no numerarios, los famosos PNN. Ante esta situación se propuso como objetivo prioritario conseguir la estabilidad laboral del profesorado, mediante la convocatoria por parte de la Administración de unas oposiciones restringidas en las que participaron todos los profesores no numerarios, que pudieron acceder a la condición de funcionarios.

Llevó a cabo la democratización de las estructuras del centro, aprovechando las posibilidades que ofrecía la Reglamentación de 1966, y haciendo posible la participación de profesores, alumnos y personal de Administración y Servicios en los órganos de gobierno. En realidad estos nuevos órganos fueron un preludio de lo que más tarde serían los Consejos Escolares. En base al citado Decreto de 1966, además de la totalidad de los profesores, 35 alumnos se integraron en el Claustro, a razón de un representante por cada una de las especialidades. También pasaron a formar parte del Claustro los representantes del personal de Administración y Servicios. En la Junta Económica participó por primera vez un alumno de grado superior con voz y voto, lo que provocó la dimisión del entonces cajero contador, contratado por los anteriores directores, que se encargaba de la gestión económica del centro.

Otras realizaciones importantes de su primer mandato fueron la normalización de la Secretaría del centro, la organización en 1982 de los Actos conmemorativos del 150 aniversario de la fundación del Conservatorio, con asistencia de Su Majestad la Reina Doña Sofía, la celebración en el Conservatorio del segundo Congreso Nacional de Musicología en 1983, la importante adquisición de fondos para la Biblioteca y la Fonoteca y la actualización de las actas y documentos de los archivos históricos.

Cuando consideró que los objetivos prioritarios propuestos al inicio de su mandato se habían cumplido, anunció al profesorado su decisión de dejar voluntariamente la Dirección del Conservatorio, presentando su dimisión el 2 de febrero de 1983. Pero la entonces Subdirectora General de Enseñanzas Artísticas, Dña. Angelina Villegas, le rogó que continuara en el cargo hasta finalizar el curso académico, y hasta tanto se elaborara un sistema normativo para la elección de Director. Accediendo a la petición de la Subdirectora General, continuó en el cargo hasta el mes de septiembre del mismo año 1983, comunicando antes al profesorado las razones de su decisión mediante escrito de 28 de julio de 1983. Se convocaron elecciones a Director a las que D. Miguel no presentó su candidatura, resultando elegido el catedrático de piano D. Pedro Lerma León.

Al final de su mandato en esta primera etapa solicitó una auditoría de cuentas, que fue realizada por los Inspectores de Servicios Sres. Lagüens y Ríus.

Los profesores que formaron parte de las Juntas Directivas son los siguientes:  
Vicedirectores: D. Antonio Gallego Gallego y D. Pedro Lerma León.

Secretario: D. Antonio Ruiz Berjano.

Jefes de Estudios: D. Santos Daniel Vega Cernuda y D. Rafael Campo García.

Vicesecretario: D. Santos Daniel Vega Cernuda.

## Segunda etapa como Director (1988-2008)

Desde 1983 a 1988 tres directores se sucedieron en el cargo en época de transición especialmente complicada: D. Pedro Lerma León (1983), Dña. Encarnación López de Arenosa (1985) y D. Carlos Esbrí (1987).

Tras la dimisión de Dña. Encarnación López de Arenosa y D. Carlos Esbrí, y ante la situación caótica del centro, con protestas de alumnos por el retraso de la reforma pendiente, campañas de prensa, radio y televisión, asambleas, maratones musicales, manifestaciones, etc., en el año 1988 Miguel del Barco se vio obligado a aceptar de nuevo el cargo de Director, a pesar de haberse negado varias veces. Se vio obligado ante la amenaza del Director Provincial de Educación D. José Ignacio Cartagena de nombrarle de oficio, o en su defecto nombrar un Director ajeno a la plantilla del centro.

D. Miguel del Barco tomó posesión del cargo el 20 de enero de 1988. Aunque el nombramiento era provisional hasta la finalización del curso escolar, el hecho es que, mediante sucesivas elecciones del Consejo Escolar, ha permanecido en el puesto hasta su jubilación en el presente año 2008. Por tanto, esta larga etapa ha durado 20 años y 7 meses.

En 1988 se encontró con un Conservatorio saturado de alumnos, aproximadamente 7.000 entre oficiales y libres, con 275 profesores repartidos entre el edificio de Ópera y los colegios Beatriz Galindo, Calvo Sotelo, Ortega y Gasset, Arquitecto Gaudí y República Argentina, y con 23 centros reconocidos que realizaban los exámenes de sus alumnos en el Conservatorio Superior.

Durante algún tiempo los títulos superiores estuvieron bloqueados por la Administración, hasta que hubo que abordar la ingente tarea de revisión de los mismos, junto con la Inspección de Servicios, para evitar el perjuicio que esta situación tan anómala causaba a los alumnos que habían finalizado sus estudios.

En el curso 1989-1990 el Secretario de Estado de Educación D. Alfredo Pérez Rubalcaba le designó coordinador para la reforma de las enseñanzas entre los conservatorios superiores de España y el Ministerio de Educación.

Durante el año 1989 negocia con la Administración la adjudicación, en exclusiva para el Conservatorio, del Edificio Sabatini de Atocha. Al mismo tiempo negocia la cesión del edificio del Conservatorio de Arturo Soria, propiedad de la Comunidad de Madrid. Los problemas con las aulas de extensión instaladas en varios institutos madrileños eran constantes, y creciente el descontento de los profesores allí destinados, pues estos centros no reunían las condiciones para impartir la enseñanza musical con el mínimo decoro.

Aunque los preparativos se venían haciendo desde el mes de marzo, en octubre de 1990 se realiza el traslado del Conservatorio desde la sede del Teatro Real al remodelado edificio de Atocha construido por el arquitecto Francisco Sabatini en el siglo XVIII. Hay que imaginarse la complejidad de este traslado y la coor-

dinación que hubo que llevar a cabo, al coincidir con los exámenes de junio y septiembre y la matriculación de alumnos para el curso siguiente, ello sin contar con las presiones del Ministerio de Cultura, que quería comenzar cuanto antes las obras de remodelación del Teatro Real para convertirlo en Teatro de Ópera. Hubo que ordenar y empaquetar miles de expedientes, los archivos históricos, los 130.000 volúmenes de la biblioteca, discos, instrumentos del museo, etc. En el nuevo edificio no había calefacción ni teléfono, y también faltaba parte del mobiliario, lo que motivó el retraso en el comienzo del curso académico. Las clases se empezaron a impartir a finales de noviembre. A pesar de estos problemas iniciales, al poco tiempo el edificio de Atocha fue bien dotado con muebles, instrumentos, material de oficina, etc. El Ministerio de Educación adquirió un órgano de conciertos, construido por el maestro organero Gerhard Grenzing, que se encuentra instalado en la sala Manuel de Falla, cuatro pianos gran cola de las marcas Steinway y Bossendorfer, varios pianos de estudio y otros instrumentos.

Una vez instalado en el remodelado edificio de Atocha, el Conservatorio Superior tiene, por fin, una sede que parece definitiva después de su larga itinerancia por 17 edificios distintos desde su fundación en el siglo XIX. La eficaz gestión del Director Del Barco para conseguir la nueva sede ha sido reconocida por la mayoría de los miembros del claustro de profesores, pues por primera vez el Conservatorio cuenta con unas magníficas instalaciones comparables a las de los mejores conservatorios del mundo. Esperemos que la sede sea definitiva y termine para siempre el maleficio de la inestabilidad.

Al mismo tiempo hubo que realizar el traslado de instrumentos y mobiliario al nuevo Conservatorio de Arturo Soria, trabajo que, en parte, tuvieron que asumir los miembros de la Junta Directiva, y muy especialmente el Jefe de Estudios D. Rafael Campo, el Secretario D. Rafael Eguílaz y la administrativa Dña. Isabel Pérez La Rosa.

Ante los temores de muchos profesores y alumnos por la incertidumbre de su destino, se celebraron asambleas multitudinarias, reuniones con la Junta Directiva, Asociación de Padres de Alumnos (A.P.A), Inspección, Subdirección General de Enseñanzas Artísticas, etc., pues todos querían quedarse a toda costa en el remodelado edificio de Atocha. El Director Miguel del Barco tuvo que celebrar frecuentes e interminables reuniones con los colectivos afectados para convencerles, cosa difícil, de que no podían atenderse todas sus peticiones.

Después de estos avatares se consiguió una cierta normalidad que duró sólo dos años, pues en 1992 el Real Decreto 1220/1992, de 2 de octubre, creó dos Conservatorios Profesionales en Madrid por desdoblamiento del Real Conservatorio Superior de Música. Esta norma legal permitía, por fin, la separación de grados, pero suponía que muchos profesores y alumnos debían trasladarse a los nuevos centros. Como no todos estaban de acuerdo aumentaron las protestas de los profesores, alumnos y A.P.A. Se presentaron muchos recursos ante la Administración,

y el Director tuvo que celebrar tensas y constantes reuniones con la Dirección Provincial de Educación y con los afectados por el traslado para intentar salvar esta situación tan crítica, que finalmente fue superada con éxito. La cesión de los dos edificios destinados a los nuevos conservatorios profesionales, hoy llamados Teresa Berganza y Joaquín Turina, situados respectivamente en la calle Palmípedo y en la calle Ceuta, fue negociada directamente por D. Miguel del Barco con el Concejal D. José Gabriel Astudillo, pues el Ayuntamiento de Madrid era el propietario de los mismos.

Estas situaciones tan difíciles, que tantas inquietudes y desvelos provocaron, están muy bien descritas por D. Miguel del Barco en un artículo publicado en el número 2 de la Revista *Música*, titulado *Apuntes para la historia reciente del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1988-1994)*<sup>3</sup>. Estos *Apuntes* derivan del *Informe sobre la situación del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1988 hasta 1994*, que el Director leyó íntegramente en el claustro de profesores celebrado el día 17 de octubre de 1995, y que describe con todo detalle una serie de hechos, situaciones y acontecimientos en una etapa de mucho trabajo especialmente convulsa y de cambios importantes en la historia del centro.

Entre las realizaciones de Miguel del Barco en esta larga etapa de dirección destaca su papel activo en la reforma general de las enseñanzas musicales contemplada en la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), ley que recoge aspiraciones largamente esperadas como son la separación de grados, la creación del Cuerpo Superior y la actualización de titulaciones, que son equivalentes, a todos los efectos, al grado de licenciado universitario.

A partir del año 1995 se normaliza la vida del Conservatorio, ya que sólo se imparte en él la enseñanza superior. Se reduce mucho el número de alumnos y la plantilla de profesores. Y por fin la Administración crea la figura del técnico Administrador, que actúa también como secretario y se encarga de la gestión económica del centro. En septiembre de 1995 tomó posesión en este importante cargo D. José María Muñoz López, hombre muy preparado para el cometido encomendado y dotado de buenas virtudes, que permanece en el Conservatorio hasta el día de hoy. Poco tiempo después se incorpora el técnico D. Julio Follana Rodríguez, que se encarga con esmero de coordinar las actividades concertísticas, obras de remodelación, etc.

En el curso 2001-2002 comienza su andadura el nuevo plan de estudios derivado de la LOGSE, que se ha traducido en un aumento considerable de las asignaturas y profesores que las imparten. La gestión académica y administrativa

<sup>3</sup> Miguel DEL BARCO GALLEGO, «Apuntes para la historia reciente del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid». En *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música*, n.º 2 (1995), pp. 132-137.

de este nuevo plan es de una complejidad enorme, lo que ha supuesto una saturación de espacios y problemas de todo tipo. La plantilla de profesores ha aumentado más del doble, pero no el número de alumnos. Y aunque el plan LOGSE entró en vigor hace siete años, el antiguo plan 66 todavía no se ha extinguido del todo.

Las gestiones llevadas a cabo por Miguel del Barco entre 1988 y 2008 han sido muchas y de variado signo, y en todas ellas ha procurado lo mejor para el centro, tanto en su organización interna como en su proyección exterior. En los años 90 se crea un servicio de publicaciones que se ocupa de la edición anual de la Revista *Música*, así como de la publicación de partituras y libros raros de la biblioteca. Se ha creado la orquesta sinfónica y la banda de alumnos, así como varios grupos de cámara y pequeños grupos instrumentales. Varias de estas agrupaciones de alumnos han actuado en los más importantes ciclos y escenarios de España y Europa: Auditorio Nacional, Reales Sitios, Teatro Monumental, Alemania, Israel, etc.

En el Conservatorio se celebra el premio de violín «Pablo Sarasate», que se encontraba suspendido desde hacía varios años. Este importante premio fue patrocinado al principio por la firma «Loewe», y en la actualidad por la Consejería de Cultura de la Comunidad Foral de Navarra.

Para corregir algunas deficiencias de la remodelación del edificio, se ha hecho necesario insonorizar varias aulas y cabinas de estudio.

Uno de los cambios más importantes se ha producido en la Biblioteca. Después de muchos años de precariedad, la Comunidad de Madrid ha dotado la plantilla con ocho personas especializadas que se dedican a catalogar y atender al público. Para realizar estas labores, la informatización ha sido de mucha ayuda. Se ha puesto en funcionamiento la fonoteca y se han adquirido muchos discos, libros y partituras, y al mismo tiempo se han hecho suscripciones a varias revistas especializadas, tanto nacionales como extranjeras. Las restauraciones de libros se han incrementado. Además, la Biblioteca organiza con frecuencia exposiciones de partituras, documentos e instrumentos musicales, y se ha integrado en el proyecto de Archivos Históricos. La recuperación del Depósito Legal de música permite volver a disponer de miles de obras publicadas en los últimos años. A partir de esta concesión la Biblioteca recibe de forma automática todas las publicaciones musicales realizadas en Madrid, sin coste alguno para el Conservatorio.

De una especial trascendencia ha sido la recepción del Legado Robert Stevenson, uno de los musicólogos hispanistas más importantes del mundo, y en la que tuvo una especial intervención el Catedrático de Canto Gregoriano D. Ismael Fernández de la Cuesta. Como justo reconocimiento, el Conservatorio ha creado una cátedra que lleva su nombre, habiéndose firmado un protocolo con la Fundación Carolina que patrocina las becas de los alumnos hispanoamericanos que realizan sus trabajos de investigación en nuestro centro.

Un proyecto largamente esperado, que por fin se ha hecho realidad en el año 2007, es la inauguración del Museo y la contratación de una persona experta responsable del mismo. Ubicado en la primera planta, en él se exponen de manera permanente instrumentos musicales históricos recientemente restaurados, libros, partituras, documentos y otros fondos relevantes. Un catálogo de la colección de instrumentos ha sido realizado por la prestigiosa musicóloga Dña. Cristina Bordas, profesora de la Universidad Complutense.

Un acontecimiento internacional de primer orden se celebró en el Conservatorio en la ya mítica y manida efeméride del 92: el XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, que acogió a más de 800 musicólogos de todo el mundo que se llevaron una excelente impresión de las instalaciones del centro.

La creación de los Premios de la «Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero» de música, que se celebran anualmente con una dotación de 2.000 euros para cada una de las tres especialidades cuyos alumnos concursan (Musicología, Piano y Violín), supone un buen estímulo para nuestros estudiantes, que ven así recompensados sus esfuerzos.

Desde hace varios años el Conservatorio está integrado en el Programa de intercambio Erasmus para profesores y alumnos, que ha resultado muy enriquecedor.

Otros aspectos importantes que conviene señalar son la fundación en 1996 de la Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas (ACESEA), cuyo precedente fue el Consejo de Directores creado por Miguel del Barco en 1988, y la participación del Conservatorio en la Asociación Europea de Conservatorios, a través de la delegación que ha ejercido durante varios años D. Santos Daniel Vega Cernuda y últimamente D. Anselmo Ignacio de la Campa.

Como Director del Conservatorio y como Presidente de la Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas (ACESEA), Miguel del Barco ha mantenido una estrecha colaboración con D. Álvaro Zaldívar Gracia, que desde su cargo de Subdirector General de Personal Docente e Investigador del Ministerio de Educación ha sido pieza fundamental en la reforma que se avecina y en la creación del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas, el más alto órgano consultivo del Ministerio de Educación en todo lo que atañe a nuestras enseñanzas. En estos trascendentales asuntos D. Miguel ha apoyado siempre al Prof. Zaldívar.

D. Miguel del Barco es un hombre emprendedor y especialmente dotado para negociar con la Administración en defensa de la profesión de músico y de los legítimos intereses del Conservatorio. Ha luchado por la dignidad que corresponde a los músicos, tanto en el plano artístico como en el material. Las gestiones realizadas en esta etapa en la Dirección han supuesto un avance muy importante para el Conservatorio, sobre todo en lo referente a las dotaciones. Todo ello ha propiciado el buen funcionamiento ordinario del centro, a pesar las carencias y problemas todavía existen.

EMILIO REY GARCÍA

Las juntas directivas de su segundo mandato han estado formadas por los siguientes profesores:

Vicedirectores: D. Miguel Quirós Parejo, D. Santos Daniel Vega Cernuda y D. Anselmo Ignacio de la Campa Díaz.

Secretarios: Dña. M<sup>a</sup> Carmen López Fernández, D. Rafael Eguílaz Díaz, D. Amando Mayor Ibáñez y D. José María Muñoz López (Secretario-Administrador).

Vicesecretarios: D. Rafael Eguílaz Díaz, Dña. Begoña Casín Gómez y D. Emilio Rey García.

Jefes de Estudios: D. Rafael Campo García, D. Jesús Amigo Fernández-Lasheras, D. César Antonio Ausejo Fernández, D. Mariano Martín Fernández, D. Vicente Martínez López, D. Rafael Marzo Martín, Dña. Elena Orobio-goicoechea Vizcarra, Dña. Susana Cermeño Martín, D. Joaquín Franco Pallás y D. Víctor Pliego de Andrés.

La historia del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid discurre en gran parte paralela a la historia de la música española de los siglos XIX, XX y comienzos del XXI. Los músicos más importantes del país han sido profesores o alumnos del centro desde su fundación hasta nuestros días, lo cual demuestra la importancia del Conservatorio en la vida musical y cultural madrileña y española. A Miguel del Barco le ha tocado dirigirlo durante 25 años, poniendo al servicio de todos lo mejor de sí mismo y el trabajo diario denodado. Justo es reconocerlo y al mismo tiempo desearle lo mejor en esta nueva etapa de su vida que se abre esplendorosa y llena de vitalidad.

## ANEXOS

### NOMBRAMIENTOS Y CESES ADMINISTRATIVOS

- 1 de octubre de 1968: Nombramiento como Catedrático interino de Órgano y Armonio, repentización, transposición instrumental y acompañamiento del Conservatorio Superior de Música de Sevilla. Cesó el 1 de octubre de 1969.
- 23 de septiembre de 1969: Nombramiento como Catedrático Numerario de Órgano y Armonio, repentización, transposición instrumental y acompañamiento del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, en virtud de concurso-oposición.
- 17 de enero de 1972: Nombramiento como Jefe de Estudios en el Conservatorio Superior de Sevilla. Cesó en el cargo el 1 de julio de 1974.
- 27 de septiembre de 1974: Cesa en su destino del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, siendo destinado al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en virtud de concurso de traslados, resuelto por la Orden Ministerial de 5 de junio de 1974 (B.O.E. del 7 de agosto).
- 1 de octubre de 1974: Toma posesión del cargo de Catedrático Numerario de Órgano y Armonio del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- 1977: Es nombrado Jefe de Estudios del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Cesa en el cargo en 1979.
- 8 de mayo de 1979: Toma posesión del cargo de Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en virtud de nombramiento según la Orden Ministerial del 26 de abril de 1979 (B.O.E. del 14 de mayo).
- Inspector General de Conservatorios (1979-1981).
- 24 de julio de 1981: Por orden del Ministro de Educación y Ciencia D. Juan Antonio Ortega y Díaz-Ambrona es nombrado Consejero Titular del Consejo Nacional de Educación. Cesa en 1985.
- 13 de octubre de 1983: Cesa en el cargo de Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, a petición propia. Se le agradecen los servicios prestados.
- 20 de enero de 1988: Es nombrado de nuevo para el cargo de Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con carácter provisional hasta la finalización del «presente curso escolar». El nombramiento está firmado por el Director Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia D. José Ignacio Cartagena de la Peña. Cesa en el cargo el 30 de septiembre de 1988, siendo otra vez nombrado el 1 de octubre de 1988. Con sucesivos nombramientos, ceses, prórrogas, etc. permanece en el cargo de manera ininterrumpida hasta su jubilación el 31 de agosto de 2008. Desde 1988 hasta 1990 los nombramientos fueron hechos directamente por la Administración Educativa. Desde 1990 hasta 2005 ha sido elegido siempre por el Consejo Escolar. Sólo el último nombramiento, en el año 2005, lo fue por la Administración tras participar en un concurso al amparo de lo dispuesto en la Ley Orgánica de la Calidad de la Educación (LOCE).



## HONORES Y DISTINCIONES

- Asesor de la Sección de Música del Patrimonio Nacional, de la Diputación de Cáceres y de la Asamblea de Extremadura.
- Vocal de la Sección de Dictámenes y Conflictos de la Sociedad General de Autores.
- Académico Numerario de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes.
- Hijo Predilecto de Llerena.
- Medalla de oro de la Diputación de Badajoz.
- Medalla de oro de la Asamblea de Extremadura.
- Caballero Benéfactor de Yuste.
- Caballero Benéfactor de Santa María de Guadalupe.
- «I» de Importante de España, distinción concedida por la Asociación de la Prensa en 1978.
- Encomienda con Placa de Alfonso X el Sabio.
- Premio Nacional «Cultura Viva» (2006).
- Patrono de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- Presidente de la Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas desde su fundación en 1995 hasta febrero de 2008.

## CATÁLOGO DE OBRAS

### Obras para orquesta y banda

*Himno Oficial de Extremadura* (1985)

Letra: José Rodríguez Pinilla

Versiones: Voz y banda; banda; voces mixtas y banda; y orquesta sinfónica

Estreno: Teatro Romano de Mérida (Badajoz), 21 de mayo de 1985

Intérpretes: Banda de Música de Infantería de Marina de Madrid y Corales Extremeñas de Villanueva de la Serena, Don Benito, Jaraz de la Vera y Montijo.

Director: Miguel del Barco

Edición: Mérida, Asamblea de Extremadura, 1985

*Sonata el La menor, n.º 118, del P. Antonio Soler* (1992)

Versión para orquesta de cámara

Estreno: Teatro Cervantes de Alcalá de Henares, diciembre de 2000

Orquesta de Cámara Villa de Madrid

Directora: Mercedes Padilla

Sin editar

*Suspiros de España*. Pasodoble de Antonio Álvarez (1999)

Versión para orquesta de cámara

Estreno: Salón Real del Casino de Madrid, 15 de marzo de 2000

Orquesta de Cámara Villa de Madrid

Directora: Mercedes Padilla

Sin editar

*Cuatro danzas extremeñas* (2000)

Orquesta sinfónica

Estreno: Teatro López de Ayala de Badajoz, 9 de marzo de 2002. Organizado por la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura (Ciclo de Conciertos)

Orquesta de Extremadura

Directora: Mercedes Padilla

*Guadalupe. Fantasía Sinfónica* (2002)

Tiempos: I. Galopando hacia Guadalupe (Allegro); II. Oración matutina (Muy libre con fantasía); III. La fiesta (Scherzando); IV. La despedida (Adagio-Allegro)

Orquesta Sinfónica

Dedicatoria: A Álvaro Zaldívar Gracia

Estreno: Real Basílica de Santa María de Guadalupe (Cáceres), 11 de octubre de 2003. Encargo de la Orquesta de Extremadura. Organizado por la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura. Concierto de la Hispanidad (Orquesta de Extremadura)

Director: Jesús Amigo

*Concierto para un aniversario* (2004)

Tiempos: Maestoso-Allegro, Adagio, Allegro

Órgano y orquesta de cámara

Dedicatoria: A la Orquesta Villa de Madrid en su XX Aniversario

EMILIO REY GARCÍA

Estreno: Auditorio Nacional de España, Sala de Cámara, Madrid, 24 de junio de 2005. Encargo e interpretación: Orquesta Villa de Madrid  
Directora: Mercedes Padilla  
Solista: Miguel del Barco

*Himno Oficial de Mérida* (2005)

Coro y banda

Estreno: Parque López de Ayala (Feria del Libro de Mérida), Banda Municipal de Mérida y Coral Augusta Emerita, 10 de junio de 2007

Dirección: Miguel del Barco

Sin editar

*Recordando a Garcilaso* (2006)

Orquesta de cuerda

Dedicatoria: A Mercedes Padilla

Estreno: Castillo de Batres (Madrid), 24 de julio de 2006

Edición: Madrid, 3/4 European Music Center, 2008

*Llerena. Fantasía para orquesta* (2007)

Orquesta sinfónica

Dedicatoria: A la memoria de mis padres

Sin estrenar y sin editar

*Una tórtola herida* (2007)

Orquesta de cámara

Dedicatoria: A la memoria de Juan Carlos Zurita Becerril

Sin estrenar y sin editar

### Obras para coro

*Jotas extremeñas* (1957)

Popurrí

4 voces mixtas

Dedicatoria: A la Coral Llerenense

Estreno: Parroquia de Nuestra Señora de la Granada (Llerena, Badajoz)

*Duérmete, niño chiquito* (1958)

Canción de cuna popular extremeña

4 voces mixtas

Dedicatoria: A la Coral Llerenense

Estreno: Parroquia de Nuestra Señora de la Granada (Llerena, Badajoz)

*A ro-ro mi niño* (1959)

Canción de cuna popular extremeña

4 voces mixtas

Dedicatoria: A la Coral Llerenense

Estreno: Parroquia Nuestra Señora de la Granada (Llerena, Badajoz)

*A Belén, pastores* (1975)

Villancico popular extremeño

MIGUEL DEL BARCO GALLEGO. APROXIMACIÓN A SU TRAYECTORIA...

4 voces mixtas

Dedicatoria: A la Coral Villanovense

Estreno: Iglesia Parroquial de Villanueva de la Serena (Badajoz)

*La noragüena* (1975)

Villancico popular extremeño

4 voces mixtas

Dedicatoria: A la Coral Villanovense

Estreno: Iglesia Parroquial de Villanueva de la Serena (Badajoz)

*Campos de Paz* (1986)

Texto: A. Marina

4 voces mixtas

Sin editar

*Duérmete, niño chiquito* (1986)

Villancico popular extremeño

4 voces mixtas

Encargo y estreno: Coro del Conservatorio Superior de Música de Badajoz

Director: Carmelo Solís

Sin editar

### Obras para órgano

*Fantasia* (1966)

Órgano

Dedicatoria: A mi hijo Miguel

Edición: Madrid, Real Musical, 1970

*Preludio-fantasia* (1967)

Órgano

Estreno: Auditorio Nacional de Música de Madrid, 12 de junio de 2001

Intérprete: Montserrat Torrent

Edición: Madrid, Real Musical, 1970

*Orbis factor* (1968)

Órgano

Dedicatoria: A mi hijo José Antonio

Edición: Madrid, Real Musical, 1970

*Diferencias sobre un tema extremeño* (1979)

Órgano

Dedicatoria: A Carlos Vidaurre y Alicia

Estreno: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), 1980. Organizado por Radio Clásica (RNE)

Intérprete: Adolfo Gutiérrez Viejo

Edición: Madrid, Real Musical, 1983

*Dos preludios* (1990)

1. Sobre la Pasión; 2. Sobre la Aurora

EMILIO REY GARCÍA

Órgano

Dedicatoria: A Encarnación López de Arenosa

Estreno: Santa Iglesia Catedral de Sevilla, 18 de junio de 1999

Intérprete: Carlos Navascués

Edición: Madrid, Real Musical, 1994

*Fantasia sobre el «Ave Maris Stella»* (1990)

Órgano

Estreno: Monasterio de Poyo (Pontevedra), 1990

Intérprete: Miguel del Barco

Edición: Madrid, Real Musical, 1995

*Fantasia sobre la Salve* (1990)

Órgano

Estreno: Monasterio de Poyo (Pontevedra), 1992

Intérprete: Miguel del Barco

Edición: Madrid, Real Musical, 1995

*Leyenda* (1991)

Órgano

Dedicatoria: A Miguel Manzano

Estreno: Santa Iglesia Catedral de Sevilla, 12 de marzo de 1999

Intérprete: José Enrique Ayarra Jarne

Edición: Madrid, Real Musical, 1994

*Regina caeli* (1991)

Órgano

Estreno: Santa Iglesia Catedral de Sevilla, 12 de mayo de 2005

Intérprete: Carlos Navascués

Edición: Madrid, Real Musical, 1997

*Tríptico* (1991)

Órgano

Manuscrito inédito

*Preludio-fantasia y chacona en tono jocoso* (1993)

Órgano

Estreno: Basílica de Santa María del Coro, San Sebastián (Guipúzcoa), 29 de agosto de 1994. Encargo de la Quincena Musical de San Sebastián (Música del Siglo XX)

Intérprete: Miguel del Barco

Edición: Madrid, Real Musical, 1995

*Plegaria* (1994)

Órgano

Edición: Madrid, Real Musical, 1997

*Tocata* (1995)

Órgano

Edición: Madrid, Real Musical, 1997

MIGUEL DEL BARCO GALLEGO. APROXIMACIÓN A SU TRAYECTORIA...

*Adeste fideles* (1998)

Fantasia para órgano

Dedicatoria: A José Luis González Uriol

Estreno: Santa Iglesia Catedral de Sevilla, 26 de diciembre de 2004

Intérprete: José Enrique Ayarra Jarne

Edición: Madrid, Real Musical, 2004

*Fantasia* (1998)

Órgano

Dedicatoria: A José Enrique Ayarra Jarne

Estreno: Santa Iglesia Catedral de Sevilla, 28 de febrero de 2002

Intérprete: José Enrique Ayarra Jarne

Edición: Madrid, Real Musical, 2002

*In Exsequiis* (2000)

Órgano

Dedicatoria: A Carmen Blanco

Estreno: Iglesia del Monasterio de Poyo (Pontevedra), 5 de agosto de 2004

Intérprete: Miguel del Barco

Edición: Madrid, Real Musical, 2004

*Resonancias leonesas* (2000)

Órgano

Dedicatoria: A Anselmo Serna, Roberto Fresco, Adolfo Gutiérrez Viejo y Emilio Rey

Estreno: Iglesia de Santa María la Real (León), 14 de octubre de 2000. Festival Internacional de Órgano de la Catedral de León. Encargo de la Asociación de Amigos del Órgano de la Catedral de León

Intérprete: Miguel del Barco

Edición: León, Asociación Amigos del Órgano de la Catedral de León, 2000

*Asperges me* (2001)

Órgano

Dedicatoria: A Luis Estrella

Estreno: Santa Iglesia Catedral de Sevilla, 7 de marzo de 2005

Intérprete: José Enrique Ayarra Jarne

Edición: Madrid, Real Musical, 2001

*Misa breve* (2001)

Órgano solo

Estreno: Valdefuentes (Cáceres), 2001

Intérprete: Miguel del Barco

Edición: Trujillo, Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 2001

*Seis piezas breves* (2003)

Órgano

Dedicatoria: A Francisca García Redondo

Sin estrenar

Edición: Trujillo, Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 2005

EMILIO REY GARCÍA

*Sonata* (2003)

Órgano

Dedicatoria: A José Santos de la Iglesia

Sin estrenar y sin editar

*Ave maris stella* (2004)

Órgano

Dedicatoria: A la Real Asociación de Caballeros de Santa María de Guadalupe

Estreno: Real Basílica de Santa María de Guadalupe (Cáceres), 11 de octubre de 2004

Intérprete. Miguel del Barco

Edición: Revista *Guadalupe*, n.º 79, año 2005

*Fantasia sobre el Kyrie «Orbis Factor»* (2006)

Órgano

Dedicatoria: A Ismael Fernández de la Cuesta

Edición: *Inter-American Music Review*, Vol. XVIII, Los Ángeles, California, 2008

*Lux aeterna* (2006)

Órgano

Dedicatoria: A la memoria de Estefanía Martín Pérez-Carrión

Estreno: Monasterio de Poyo (Pontevedra), agosto de 2006

Edición: Madrid, 3/4 European Music Center, 2008

*Fantasia VI* (2008)

Órgano

Dedicatoria: a Victoriano García Pilo, organista de la Catedral de Salamanca

Sin estrenar y sin editar

### Obras para piano

*Canción extremeña* (1962)

Melodía popular extremeña

Piano

Sin editar

*Tres danzas extremeñas* (1970)

Piano

Estreno: 1970

Intérprete: Esteban Sánchez

Edición: Trujillo, Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999

*Variaciones sobre un tema extremeño* (1970)

Piano

Estreno: 1973

Intérprete y grabación: Esteban Sánchez

Incluidas en el disco titulado *Himno Oficial de Extremadura*, 1986

Edición: Madrid, Real Musical, 1973

MIGUEL DEL BARCO GALLEGO. APROXIMACIÓN A SU TRAYECTORIA...

*Fantasia llerenense* (1987)

Piano

Dedicatoria: A Esteban Sánchez

Estreno: Casa de la Cultura de Llerena, 5 de agosto de 1990. Organizado por el Excmo. Ayuntamiento de Llerena (Badajoz)

Intérprete: Esteban Sánchez

Sin editar

*Capricho* (1997)

Piano

Estreno: Año 2000

Intérprete: José Antonio del Barco

Sin editar

*Tres piezas breves* (2003)

Piano

Dedicatoria: A Jesús Amigo

Estreno: Teatro López de Ayala (Badajoz), 23 de enero de 2004. Organizado por la Asociación de Compositores de Extremadura.

Intérprete: Mariana Gurkova

Edición: Valencia, Rivera Ediciones, 2004

*Glosando al Maestro Guerrero* (2007)

Piano

Encargo: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero (Madrid)

Estreno y grabación: Madrid, 2008

Edición: Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2008

*Capricho* (2008)

Piano

Dedicatoria: A Manuel Escalante

Sin estrenar y sin editar

**Obras para voz y órgano**

*Misa de la Candelaria* (1962)

Coro y órgano

Estreno: El Ferrol, Iglesia del Colegio Tirso de Molina, 1972

Intérpretes: Miguel del Barco, órgano; José Luis Riobóo, voz

Sin editar

*Himno a Santa María de Guadalupe* (1978)

Voz y órgano

Escrito con motivo del Cincuentenario de la Coronación de Santa María de Guadalupe

Estreno: Real Basílica de Santa María de Guadalupe, Coral de Jerez de los Caballeros, 1978

Director: Francisco Tejada Vizueté

Edición: Madrid, Real Musical, 1978



EMILIO REY GARCÍA

*Himno a la Virgen de los Dolores* de Villagarcía de las Torres, Badajoz (1984)  
Voz y órgano  
Sin editar

*Vísperas de la Virgen de Guadalupe* (1990)  
Voz y órgano  
Sin editar

*Himno a Santa María de la Merced de Puerto Rico* (1995)  
Voz y órgano  
Sin editar

*Plegaria a la Virgen de la Piedad de Almendralejo* (2001)  
Voz y órgano  
Sin editar

### Obras para voz y piano

*Villancicos gallegos* (1959)  
6 villancicos para voz y piano  
Textos: Torre Enciso (Contenidas en *Panxoliñas de Nadal*)  
Sin editar

*Cuatro canciones* (1967)  
Voz y piano  
Textos: Antonio Machado, Rafael Alberti y Federico García Lorca  
Edición: Pontevedra, Editorial Paredes, 1978

*Canciones de la amistad y del amor* (1987)  
18 canciones sobre textos de poetas extremeños (Agustín Romero Barroso, José María Pagador, José Miguel Santiago Castelo, José María Bermejo, Gregorio González Perlado, Jesús Delgado Valhondo, Luis Álvarez Lencero y Celso Galván)  
Soprano y piano  
Estreño: Conservatorio Superior de Música de Badajoz, 14 de noviembre de 1988  
(Semana Musical de Badajoz)  
Intérpretes: Mariana You-Chi, soprano; Esteban Sánchez, piano  
Edición: Trujillo, Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes

*Tres canciones* (2002)  
Textos: Rosa María Lencero  
Voz y piano  
Dedicatoria: A Carmelo Solís, Marino Barbero y Antonio Viudas  
Edición: Trujillo, Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 2002

*18 canciones* (2004)  
Textos: Rafael Rufino Félix Morillón  
Soprano y piano

## MIGUEL DEL BARCO GALLEGO. APROXIMACIÓN A SU TRAYECTORIA...

Dedicatoria: A José Ignacio Martínez Pulgar  
Estreno: Centro Cultural Alcazaba, 20 de mayo de 2005. Organizado por el Excmo. Ayuntamiento de Mérida (Badajoz)  
Intérpretes: Cecilia Lavilla Berganza, soprano); Rafael Marzo, piano

*Tres canciones* (2004)

Voz y piano

Dedicatoria: A Auróra Chacón y Antonio Uribarri

Edición: Trujillo, Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 2007

*Tres canciones* (2004)

Voz y piano

Dedicatoria: A Joaquín Ruiz-Jiménez Aguilar y Conchita

Edición: Trujillo, Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 2007

*Ante un crucifijo* (2008)

Voz y piano

Texto: Antonio Uribarri Murillo

Sin estrenar y sin editar

*Aurora* (2008)

Voz y piano

Texto: Antonio Uribarri Murillo

Sin estrenar y sin editar

*La soledad del ocaso* (2008)

Voz y piano

Texto: Antonio Uribarri Murillo

Sin estrenar y sin editar

### **Obras para conjunto instrumental**

*Suite extremeña* (1979)

Quinteto de viento

Estreno: 1980

Intérpretes: Antonio Arias, flauta; Miguel Quirós, oboe; Máximo Muñoz, clarinete; Miguel Ángel Colmenero, trompa; Vicente Merenciano, fagot

Grabada por el Quinteto de viento del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Incluida en el disco titulado *Himno Oficial de Extremadura*, 1986

Sin editar

*Sonata* (1986)

Oboe y piano

Dedicatoria: A Miguel Quirós

Estreno: Auditorio Municipal de Mérida (Badajoz), 23 de junio de 1987. Organizado por la Diputación de Badajoz

Intérpretes: Miguel Quirós, oboe; Gerardo López Laguna, piano

Edición: Madrid, Real Musical, 1999

## EMILIO REY GARCÍA

### *Alludio* (1999)

Tuba y piano

Dedicatoria: A Miguel Moreno Guna

Edición: Valencia, Rivera Editores, 2004

Sin estrenar

### *Impresiones* (1999)

Tiempos: Moderato-Cantabile, Moderato, Allegro Moderato

Violoncelo y piano

Dedicatoria: A Rafael Ramos

Estreno: Munich (Alemania), 30 de enero de 2004

Intérpretes: Iagoba Fanlo, violoncello; Uta Weyand, piano

Edición: Madrid, Real Musical, 2002

### *Sonatina* (1999)

Clarinete y piano

Dedicatoria: A Justo Sanz

Estreno: Sala Tomás Luis de Victoria del Real Conservatorio Superior de Música de

Madrid, 5 de diciembre de 2005. II Encuentro Nacional de Clarinete

Intérpretes: Justo Sanz, clarinete; Sebastián Mariné, piano

Edición: Madrid, Real Musical, 1999

### *Sonata* (2003)

Oboe y piano

Dedicatoria: A Juan Carlos Báguena

Edición: Valencia, Rivera Ediciones, 2004

### *Nectareus* (2004)

Flauta dulce y clave

Dedicatoria: A Álvaro Marías

Estreno: Fundación Juan March (Madrid), 15 de enero de 2005. Conciertos del sábado. Ciclo dedicado a La flauta española

Intérpretes: Álvaro Marías, flauta; Sara Erro, clave

Edición: Valencia, Rivera Editores, 2004

### *Suite* (2004)

Tiempos: Preludio, Canarios, Exultatio, Chacona, Rondó

Violín y piano

Dedicatoria: A Manuel Guillén

Estreno: Salón de Plenos de la Diputación Provincial de Badajoz, 6 de abril de 2005.

Organizado por la Sociedad Filarmónica de Badajoz (Hojas de Álbum). Encargo de Manuel Guillén

Intérpretes: Manuel Guillén, violín; María Jesús García, piano

## Música escénica

### *Pasión de Lucas Fernández* (1991)

Texto: Lucas Fernández

Voz y órgano

MIGUEL DEL BARCO GALLEGO. APROXIMACIÓN A SU TRAYECTORIA...

Estreno: Iglesia del Pilar (Madrid), 1991

Intérpretes de la música: Dolores Arenas, voz; Miguel del Barco, órgano  
Sin editar

*Concierto* (1995)

Texto: Domingo Tomás Navarro

Piano

Estreno: Cáceres, 1995

Intérprete de la música: Joaquín Parra, piano

Sin editar

LISTA CRONOLÓGICA DE OBRAS

- 1957 *Jotas extremeñas*. Popurrí para 4 voces mixtas
- 1958 *Duérmete, niño chiquito*. Canción de cuna popular extremeña para 4 voces mixtas
- 1959 *A ro-ro mi niño*. Canción de cuna popular extremeña para 4 voces mixtas  
*Villancicos gallegos*. 6 villancicos para voz y piano
- 1962 *Canción extremeña* para piano
- 1966 *Fantasia* para órgano
- 1967 *Cuatro canciones* para voz y piano  
*Preludio-fantasia* para órgano
- 1968 *Orbis factor* para órgano
- 1970 *Tres danzas extremeñas* para piano  
*Variaciones sobre un tema extremeño* para piano
- 1972 *Misa de la Candelaria* para voz y órgano
- 1975 *A Belén, pastores*. Villancico popular extremeño para 4 voces mixtas  
*La noragüena*. Villancico popular extremeño para 4 voces mixtas
- 1978 *Himno a Santa María de Guadalupe* para voz y órgano
- 1979 *Diferencias sobre un tema extremeño* para órgano  
*Suite extremeña* para quinteto de viento
- 1984 *Himno a la Virgen de los Dolores* de Villagarcía de las Torres (Badajoz) para voz y órgano
- 1985 *Himno Oficial de Extremadura* para voz y banda; banda; voces mixtas y banda; y orquesta sinfónica
- 1986 *Campos de Paz* para 4 voces mixtas  
*Duérmete, niño chiquito*. Villancico popular extremeño para 4 voces mixtas  
*Sonata* para oboe y piano
- 1987 *Canciones de la amistad y del amor* para voz y piano. 18 canciones sobre textos de poetas extremeños  
*Fantasia llerenense* para piano
- 1990 *Dos preludios* para órgano (1. Sobre la Pasión; 2. Sobre la Aurora)  
*Fantasia sobre el «Ave Maris Stella»* para órgano  
*Fantasia sobre la Salve* para órgano  
*Vísperas de la Virgen de Guadalupe* para voz y órgano
- 1991 *Leyenda* para órgano  
*Pasión de Lucas Fernández* para voz y órgano  
*Regina caeli* para órgano  
*Tríptico* para órgano
- 1992 *Sonata en La menor, n.º 118, del P. Antonio Soler*. Versión para orquesta de cámara
- 1993 *Preludio-fantasia y chacona en tono jocoso* para órgano
- 1994 *Plegaria* para órgano
- 1995 *Concierto* para piano  
*Himno a Santa María de la Merced de Puerto Rico* para voz y órgano  
*Tocata* para órgano
- 1997 *Capricho* para piano
- 1998 *Adeste fideles*. Fantasia para órgano  
*Fantasia* para órgano
- 1999 *Alludío* para tuba y piano  
*Impresiones* para violoncelo y piano

MIGUEL DEL BARCÓ GALLEGO. APROXIMACIÓN A SU TRAYECTORIA...

- Sonatina* para clarinete y piano  
*Suspiros de España*. Pasodoble de Antonio Álvarez. Versión para orquesta de cámara
- 2000 *Cuatro danzas extremeñas* para orquesta sinfónica  
*In Exsequiis* para órgano  
*Resonancias leonesas* para órgano
- 2001 *Asperges me* para órgano  
*Misa breve* para órgano solo  
*Plegaria a la Virgen de la Piedad de Almendralejo* para voz y órgano
- 2002 *Guadalupe. Fantasia Sinfónica*  
*Tres canciones para voz y piano*
- 2003 *Seis piezas breves* para órgano  
*Sonata* para oboe y piano  
*Sonata* para órgano  
*Tres piezas breves* para piano
- 2004 *18 canciones* para soprano y piano  
*Ave maris stella* para órgano  
*Concierto para un aniversario* para órgano y orquesta de cámara  
*Nectareus* para flauta dulce y clave  
*Suite* para violín y piano  
*Tres canciones* para voz y piano  
*Tres canciones* para voz y piano
- 2005 *Himno Oficial de Mérida* para coro y banda
- 2006 *Fantasia sobre el Kyrie «Orbis Factor»* para órgano  
*Lux aeterna* para órgano  
*Recordando a Garcilaso* para orquesta de cuerda
- 2007 *Glosando al Maestro Guerrero* para piano  
*Llerena*. Fantasia para orquesta  
*Una tórtola herida* para orquesta de cámara
- 2008 *Ante un crucifijo* para voz y piano  
*Aurora* para voz y piano  
*Capricho* para piano  
*Fantasia VI* para órgano  
*La soledad del ocaso* para voz y piano

LISTA ALFABÉTICA DE OBRAS

- 18 canciones para soprano y piano  
*A Belén, pastores*. Villancico popular extremeño para 4 voces mixtas  
*A ro-ro mi niño*. Canción de cuna popular extremeña para 4 voces mixtas  
*Adeste fideles*. Fantasía para órgano  
*Alludio* para tuba y piano  
*Ante un crucifijo* para voz y piano  
*Asperges me* para órgano  
*Aurora* para voz y piano  
*Ave maris stella* para órgano  
*Campos de Paz* para 4 voces mixtas  
*Canción extremeña* para piano  
*Canciones de la amistad y del amor* para voz y piano. 18 canciones sobre textos de poetas extremeños  
*Capricho* para piano  
*Capricho* para piano  
*Concierto* para piano  
*Concierto para un aniversario* para órgano y orquesta de cámara  
*Cuatro canciones* para voz y piano  
*Cuatro danzas extremeñas* para orquesta sinfónica  
*Diferencias sobre un tema extremeño* para órgano  
*Dos preludios* para órgano (1. Sobre la Pasión; 2. Sobre la Aurora)  
*Duérmete, niño chiquito*. Canción de cuna popular extremeña para 4 voces mixtas  
*Duérmete, niño chiquito*. Villancico popular extremeño para 4 voces mixtas  
*Fantasia llerenense* para piano  
*Fantasia* para órgano  
*Fantasia* para órgano  
*Fantasia sobre el «Ave Maris Stella»* para órgano  
*Fantasia sobre el Kyrie «Orbis Factor»* para órgano  
*Fantasia sobre la Salve* para órgano  
*Fantasia VI* para órgano  
*Glosando al Maestro Guerrero* para piano  
*Guadalupe. Fantasia Sinfónica*  
*Himno a la Virgen de los Dolores* de Villagarcía de las Torres (Badajoz) para voz y órgano  
*Himno a Santa María de Guadalupe* para voz y órgano  
*Himno a Santa María de la Merced de Puerto Rico* para voz y órgano  
*Himno Oficial de Extremadura* para voz y banda; banda; voces mixtas y banda; y orquesta sinfónica  
*Himno Oficial de Mérida* para coro y banda  
*Impresiones* para violoncelo y piano  
*In Exsequiis* para órgano  
*Jotas extremeñas*. Popurrí para 4 voces mixtas  
*La noragüena*. Villancico popular extremeño para 4 voces mixtas  
*La soledad del ocaso* para voz y piano  
*Leyenda* para órgano  
*Llerena*. Fantasía para orquesta  
*Lux aeterna* para órgano  
*Misa breve* para órgano solo

MIGUEL DEL BARCO GALLEGO. APROXIMACIÓN A SU TRAYECTORIA...

*Misa de la Candelaria* para voz y órgano  
*Nectareus* para flauta dulce y clave  
*Orbis factor* para órgano  
*Pasión de Lucas Fernández* para voz y órgano  
*Plegaria a la Virgen de la Piedad de Almendralejo* para voz y órgano  
*Plegaria* para órgano  
*Preludio-fantasia* para órgano  
*Preludio-fantasia y chacona en tono jocoso* para órgano  
*Recordando a Garcilaso* para orquesta de cuerda  
*Regina caeli* para órgano  
*Resonancias leonesas* para órgano  
*Seis piezas breves* para órgano  
*Sonata en La menor, n.º 118, del P. Antonio Soler.* Versión para orquesta de cámara  
*Sonata* para oboe y piano  
*Sonata* para oboe y piano  
*Sonata* para órgano  
*Sonatina* para clarinete y piano  
*Suite extremeña* para quinteto de viento  
*Suite* para violín y piano  
*Suspiros de España.* Pasodoble de Antonio Álvarez. Versión para orquesta de cámara  
*Tocata* para órgano  
*Tres canciones* para voz y piano  
*Tres canciones* para voz y piano  
*Tres canciones* para voz y piano  
*Tres danzas extremeñas* para piano  
*Tres piezas breves* para piano  
*Tríptico* para órgano  
*Una tórtola herida* para orquesta de cámara  
*Variaciones sobre un tema extremeño* para piano  
*Villancicos gallegos* para voz y piano (6 villancicos)  
*Visperas de la Virgen de Guadalupe* para voz y órgano



EMILIO REY GARCÍA

## DISCOGRAFÍA

*Sebastián Aguilera de Heredia. Obras para Órgano*

Miguel del Barco

Premio Nacional del Disco, 1978

Edición: Madrid, Etnos, 1982. 1 disco LP. Ref. 02-A-18

*Himno Oficial de Extremadura*

Música: Miguel del Barco

Letra: José Rodríguez Pinilla

Grabación: Estudios EXA por la banda de Infantería de Marina de Madrid, Orfeón

Cacereño y Coro del Conservatorio Superior de Música de Badajoz, 1986

Directora: Mercedes Padilla

Edición del CD: Asamblea de Extremadura, 1986

El disco contiene, además, la *Suite extremeña* para quinteto de viento (1979) y las

*Variaciones sobre un tema extremeño* para piano (1970)

*Órganos históricos de Extremadura*

Grabación realizada en los órganos históricos del Real Monasterio de Guadalupe en

1987 (Órgano del Auditorium, Órgano realejo del coro y Órgano portátil del Corpus)

Edición: Editora Regional Extremeña, 1987. 1 disco LP

*Música en la Academia*

(Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras, Trujillo)

Seis obras originales de Miguel del Barco, interpretadas por el autor en el órgano de la Fundación Juan March (Madrid)

Grabación: Estudios Tecnosound-Dodo Records S.L., 1993

Edición: Trujillo, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1993.

1 CD

## PRINCIPALES CONCIERTOS

- Cáceres. 1978. Concierto para dos instrumentos de tecla. Esteban Sánchez (piano); Miguel del Barco (órgano). Organizado por la Asociación Musical Cacereña.
- Badajoz. Casa de Cultura. 19 de noviembre de 1979. Concierto para dos instrumentos de tecla. Esteban Sánchez (piano); Miguel del Barco (órgano). I Semana Musical de Santa Cecilia dedicada al Padre Soler en el 250 Aniversario de su nacimiento, organizado por el Conservatorio Profesional de Música y la Institución Cultural «Pedro de Valencia» de la Excm. Diputación Provincial de Badajoz.
- Madrid. Teatro Real. 2 de febrero de 1982. IV Ciclo de Música de Cámara y Polifonía.
- Madrid. Monasterio de la Encarnación. Misa del domingo 7 de marzo de 1982. Ciclo de Recitales de Órgano *Música en los Templos*, patrocinado por el Ministerio de Cultura.
- Pamplona. Recital de Órgano en la Iglesia de las MM. Agustinas Recoletas. 27 de marzo de 1982. Patrocinado por la Cátedra Félix Huarte. Clausura del XI Cursillo de Canto Gregoriano, 1982.
- Pamplona. Santa Iglesia Catedral Metropolitana. 28 de marzo de 1982. Patrocinado por la Cátedra Félix Huarte. Clausura de XI Cursillo de Canto Gregoriano, 1982.
- Madrid. Fundación Juan March. 13 de abril de 1983. Ciclo de Música Barroca Española.
- Viena (Austria). 7 de octubre de 1983. International Festival Orgelkunst de Viena.
- Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 28 de octubre de 1989. El Órgano Romántico en España, organizado por Radio 2 (RNE).
- Madrid. Auditorio Nacional de Música (Sala Sinfónica). 11 de febrero de 1992. Transmitido en directo por Radio 2, de RNE.
- Madrid. Auditorio Nacional de Música (Sala de Cámara). 16 de diciembre de 1993. Concierto para órgano, cuerda y timbal de Francis Poulenc (1899-1963). Orquesta de Cámara Villa de Madrid y Miguel del Barco (órgano). Transmitido en directo por Radio 2 Clásica (RNE) y grabado por Televisión Española. XVI Ciclo de Cámara y Polifonía.
- León. 14 de octubre de 2000. Concierto de clausura con estreno de las obras de encargo «Cuadernos para el Órgano Echevarría de Santa Marina la Real de León». I Seminario de Interpretación y Composición en el Órgano Histórico Español (octubre de 2000).
- Santa Marina del Rey (León). Órgano de la Iglesia Parroquial. 15 de octubre de 2000. XVII Festival de Órgano Catedral de León.
- Salamanca. Santa Iglesia Catedral. 26 de octubre de 2000. Concierto a dos órganos junto a Montserrat Torrent. Primer Ciclo de Órgano Catedral de Salamanca.
- Cariñena (Zaragoza). 8 de abril de 2001. XX Jornadas Internacionales de Órgano organizadas por la Institución Fernando el Católico de la Excm. Diputación de Zaragoza.
- Madrid. Catedral de Santa María la Real de la Almudena. 5 de noviembre de 2001. Con motivo del XXV Aniversario de la Consagración Episcopal del Sr. Cardenal Arzobispo de Madrid, D. Antonio María Rouco Varela.
- Liubliana (Eslovenia). 15 de noviembre de 2005. Academia Philharmonicorum.
- Santuario de Loreto (Italia). 21 de julio de 2007. Festival Internacional Lauretano.

## DISCURSOS

A continuación publicamos cinco discursos pronunciados por D. Miguel del Barco en momentos muy señalados de sus dos etapas en la Dirección del Conservatorio. En ellos expresa su pensamiento sobre variados aspectos de la música y su enseñanza que pueden ser de gran interés por su valor histórico.

*DISCURSO pronunciado por D. Miguel del Barco Gallego en su toma de posesión como Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (31 de marzo de 1979)*

Ilmo Sr. Director General, Sres. Profesores y alumnos:

Leía yo hace muy pocos días, y por enésima vez en mi vida, el *Proemio al lector en loor de la Música*, atribuido a Hernando de Cabezón, como introducción al libro de su padre Antonio publicado en Madrid en 1578. Uno de los apartados de *Proemio* dice así: «...Paresce que con suma providencia...» (léase el original). No exageraba Hernando de Cabezón al hablar así de las excelencias de la música. Y digo que no exageraba porque la importancia de la música en la sociedad a través de la historia ha sido tal que a ella, a su maravilloso poder de evocación, debe la literatura castellana la creación del primero y más importante monumento literario de la lengua: El *Cantar del Mio Cid*. Vehículo de viejos romances fue la música para juglares y trovadores, que transmitieron por pueblos y ciudades, de una a otra generación, los hechos y las hazañas del Cid. Hechos legendarios, casi míticos, que habrían de cuajar andando el tiempo en el gran poema.

Y si El Cid, nacido en pleno corazón de Castilla, es protagonista y héroe de una obra literaria trascendental en lo que a música se refiere, es el burgalés Antonio de Cabezón, fundador y padre de la vieja escuela española para tecla, el gran protagonista, y por muy diversos conceptos. La obra del gran maestro burgalés «ciego clarividente», según palabras de Anglés, bien puede considerarse como el primer monumento musical de la Península Ibérica. La obra de Cabezón, nacido en 1510 y muerto en 1566, no tiene parangón en la Europa coetánea, y pone los cimientos de una escuela gloriosa.

Durante los siglos XV y XVI el conocimiento de la música era considerado como uno de los atributos indispensables de toda personalidad medianamente culta. En 1528, Baltasar de Castiglione perfilaba en *El Cortesano*, uno de los libros más famosos y de mayor influencia en su tiempo, el arquetipo del hombre renacentista: «Debéis pensar que a mí no me satisface el cortesano si no es asimismo un músico, pues además de sus conocimientos y sagacidad con el libro ha de ser diestro de igual manera en diversos instrumentos. Porque si lo consideramos

detenidamente, no hay descanso de los trabajos, ni medicina de irresolutos que se pueda encontrar más honesta y más digna de encomio en tiempo de holganza que aquella. Principalmente en las cortes, donde, además del alivio de enojos que la música aporta a cada hombre, muchas cosas se emprenden. A más de esto, para complacer a las damas, cuyos pechos tiernos y suaves se ven pronto conmovidos por la melodía y henchidos de dulzura. Por tanto, no es maravilla que en los tiempos antiguos y en los modernos ellas se hayan sentido siempre inclinadas hacia los músicos y reputado sus obras como alimento más grato a la mente».

Desde la época del Renacimiento a nuestros días el arte musical en España ha dejado de gozar, a nivel medio y popular, se entiende, de la estima y consideración debida. Pasemos por alto a un sector importante de la intelectualidad española y su incomprensible aversión a la música. A nivel oficial no ha tenido nunca la música la preferente atención que merece como elemento cultural de primer orden. Sin duda no han sabido entender nuestros gobernantes que la música no sólo mueve dinero sino también voluntades, y que la voluntad y el dinero son indicios inequívocos de la cultura, la prosperidad y el bienestar de un país.

Y en este país insólito que es España, porque lo es, las soluciones a problemas ya crónicos nos vienen casi siempre por sorpresa, por los caminos más inesperados, de la mano de las personas menos obligadas. Ahí está, si no, la Ley de Enseñanzas Artísticas, idea feliz de un hombre entregado a múltiples quehaceres, al frente de una Dirección General que ha tenido que enfrentarse a muchos y muy variados problemas, y que advierte de pronto la necesidad de una Ley que regule, encauce y proteja de una manera oficial las enseñanzas artísticas. Porque la Ley de Enseñanzas Artísticas tendrá defectos, todo lo humano lo tiene, pero constituye sin lugar a dudas el primer intento serio para solucionar de una vez por todas los problemas de dichas enseñanzas. Yo quiero hacer público mi agradecimiento al Sr. Matías Vallés, Director General de Personal, que hoy nos honra presidiendo este acto por su feliz iniciativa. Y unido a mi agradecimiento un ruego: el esfuerzo realizado por todos para confeccionar la Ley está pidiendo a gritos el «sprint» final, su inmediata presentación en las Cortes y posterior aprobación. Yo ruego, pues, al Sr. Director General que, oportuna e inoportunamente, a tiempo y a destiempo inste al Ministro de Educación para que la Ley de Enseñanzas Artísticas sea presentada en las Cortes.

Sin la Ley de Enseñanzas Artísticas y sin un Director General de dichas Enseñanzas, el Conservatorio se siente huérfano de padre y de madre. Y es mala cosa la orfandad, porque con ella viene el desamparo, y éste engendra el desaliento y la desesperación.

Necesitamos una Dirección General que atienda nuestros propios asuntos, y ojalá esté al frente de la misma o un artista o un hombre como el Sr. Vallés, que ha demostrado sobradamente su amor a las Artes. Y dentro del capítulo de agradecimientos, y no por mera cortesía, sino por un deber de estricta justicia, quere-

mos hacer patente el nuestro muy sincero al que hasta hace muy poco tiempo ha sido nuestro Director: D. José Moreno Bascuñana. Los que hemos trabajado a su lado durante algún tiempo sabemos de sus afanes y desvelos, y también de sus realizaciones y sus logros. No obstante, la historia que se haga en el futuro podrá analizar y enjuiciar con la debida perspectiva su labor, que yo, desde mi particular punto de vista, considero altamente positiva.

Pero, deseando que mis palabras vayan dirigidas muy particularmente a los Sres. Profesores y alumnos del Conservatorio, quiero hacer hincapié, por si nos sirve de estímulo y de superación en nuestra cotidiana labor, en algo que es principal y común a toda la escuela española de la Edad de Oro: su intención pedagógica. Es cierto, más que para deleitar nuestros músicos escribieron para enseñar. En todo caso para deleitar aprovechando. Llenos están sus tratados de sabios consejos para jóvenes músicos. Llenas sus obras de intención pedagógica. Cabezón, Fray Tomás de Santa María, Francisco Correa de Arauxo, Cabanilles... no sólo no desdijeron la enseñanza sino que supieron entender en toda su plenitud el magno privilegio de la docencia.

¡Alta misión, pues, la que nos ha encomendado la sociedad! Formar, encauzando y orientando, a las jóvenes generaciones de estudiantes músicos. Traicionar estos ideales, en los que tantos y tantos jóvenes ponen sus más fundadas esperanzas, no será justo.

Se abre una nueva etapa para el Conservatorio de Madrid. Todos, estoy seguro, deseamos que esta nueva etapa sea fecunda. Nos movemos, pues, en una línea de renovación progresiva y constante tratando en todo momento de elevar el Conservatorio a las cotas más altas de su actividad pedagógica y cultural.

Los problemas del Conservatorio requieren soluciones de fondo, y estas soluciones sólo serán posibles con la participación y la colaboración de todos. Más que importante consideramos necesaria la crítica responsable, constructiva, venga de donde venga, pues estamos seguros de que todos luchamos no por causas partidistas o desde la óptica de un egoísmo personal, sino por elevar el nivel docente y cultural del Centro, proyectando así una imagen viva y brillante del mismo.

Sin duda es éste un momento apasionante para la historia del Conservatorio de Madrid, tan baqueteado por unos y por otros y en circunstancias difíciles de analizar desde unas perspectivas inmediatas que anulan toda objetividad.

Las soluciones de urgencia que haya que dar a ciertos problemas ya crónicos, procuraremos que sean no meros parches para salir del paso, sino pasos seguros que cimienten y pongan las bases de futuras generaciones.

No escatimaremos esfuerzos para conseguir, pese a quien pese, el estricto cumplimiento de todos, exigiendo responsabilidades a quienes llevados por un sentido de insolidaridad o de personalismos trasnochados, intenten hacer del Conservatorio un feudo en pugna con el deseo de la mayoría responsable.

Siendo los alumnos del Conservatorio los más directamente beneficiados o perjudicados por las decisiones que en su momento se tomen, esta Dirección considera no sólo importante sino necesaria y justa la participación de los mismos en las actividades de centro.

En el capítulo de reivindicaciones quiero exponer nuevamente aquí las que el Conservatorio tiene pendientes, y a las que no renunciará jamás:

1. Un trato justo respecto a sus titulaciones. Pedimos la definición y homologación de las titulaciones académicas del Conservatorio con respecto a las de su mismo nivel en el cuadro general de titulaciones expedidas por el Ministerio de Educación, a todos los efectos profesionales y docentes.

2. La separación de los distintos grados de las enseñanzas: Elemental, Medio y Superior. Esta separación solucionaría en sí misma la mayor parte de los gravísimos problemas que el Conservatorio tiene actualmente planteados.

3. Habilitación de centros donde el profesorado pueda impartir sus clases con un mínimo decoro y dignidad. En los Institutos de Bachillerato o de Enseñanzas Medias los profesores del Conservatorio trabajan en condiciones absolutamente inaceptables, siendo sometidos a discriminaciones y vejaciones totalmente intolerables.

Y en lo que depende de nosotros, ni uno solo de los puntos contenidos en las líneas programáticas de actuación que profesores, alumnos, personal administrativo y subalterno conocen, quedarán sin cumplir:

Los Departamentos de Musicología, de Música Antigua, de Pedagogía Musical y de Técnicas Contemporáneas fomentarán la investigación, el estudio serio y científico en el Conservatorio.

La redacción de las normas de disciplina interna y la confección del Reglamento interno del Conservatorio crearán el marco adecuado para asegurar en todo momento el orden académico.

Los intercambios culturales con otros centros, sean nacionales o extranjeros, abrirán amplias perspectivas, sacándonos del círculo estrecho en que actualmente nos movemos, y nos darán una visión amplia del panorama actual de las artes y de las ciencias.

La programación de cursillos especializados influirá notablemente en la renovación de nuestros métodos de enseñanza y enriquecerá notablemente a profesores y alumnos.

Será el Claustro, a partir de este momento, el órgano soberano. Y él decidirá por mayoría en cuestiones trascendentales para el Conservatorio. Nada ni nadie podrá modificar sus decisiones.

Y ya termino. Agradezco a todos su presencia en este acto. Y pido a todos su colaboración. Muchas gracias.

*DISCURSO del Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Don Miguel del Barco Gallego, en presencia de Su Majestad la Reina Doña Sofía, el día de la inauguración de los actos conmemorativos del 150 Aniversario de la fundación del Conservatorio (1982)*

La conmemoración del 150 aniversario de la creación de este Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, constituye para nosotros un doble motivo de gozo: el de la conmemoración en sí y el de la aceptación por parte de Vuestra Majestad de la Presidencia de Honor de los actos conmemorativos.

Por Real Decreto de 15 de julio de 1830, se creó este Centro con el nombre de Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina. En los primeros días de enero de 1831 se inauguraron las primeras cátedras. Son, pues, Majestad, 150 años de vida académica apenas interrumpida por las guerras que sucedieron a los años de su creación.

En estas aulas han ejercido su docencia primerísimas figuras de la música española y universal. En estas aulas, al amparo de estas aulas, al frío o al calor de estas aulas, se han formado grandes profesionales de la música en una auténtica forja de voluntades.

Este primer acto de la conmemoración del 150 aniversario es, quiere ser, un acto sencillo pero lleno, cargado de emotividad. Y esta sencillez recibe de vuestra Presidencia de Honor y de vuestra presencia entre nosotros, toda la soberana grandeza que vuestra majestad le da.

El protagonismo académico de este acto le ha sido confiado a una persona entrañablemente unida, íntimamente vinculada a la vida musical española, y muy particularmente a la actividad docente del Conservatorio: Monseñor Federico Sopena Ibáñez, Catedrático de Estética e Historia de la Música, de la Cultura y del Arte de este Centro, ex Director del mismo, historiador, crítico y actual Director del Museo del Prado. Monseñor Federico Sopena nos ofrecerá una breve disertación. A continuación, y en una segunda parte de este acto memorable, tendremos el altísimo honor de que Vuestra Majestad inaugure y visite la exposición de libros, partituras, documentos e instrumentos antiguos del Conservatorio, instalada en las dependencias de la Biblioteca.

Majestad, no encontramos palabras para agradecer vuestro generoso gesto. No existen palabras. Vea, Vuestra Majestad, en la profunda emoción que nos envuelve, un intento balbuceante y pobre, si no frustrado, de nuestra mejor expresión.

Una Reina, Doña María Cristina de Borbón, fundó, creó y fue la Soberana protectora de este Centro. Nuestro mayor deseo es que, a partir de esta conmemoración, sea otra Reina, Vos, nuestra Reina, la segunda protectora en los largos años de vida y de fructífero reinado, que de todo corazón le deseamos.

Gracias.

Quedan inaugurados los actos de conmemoración del 150 aniversario de la fundación del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

*DISCURSO pronunciado por el Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, D. Miguel del Barco Gallego, con motivo de la apertura del curso 1982-1983*

Contemplaba yo hace unos días, con alegría y con pena, con gozo y con dolor, el impresionante espectáculo de largas e interminables colas frente a las puertas del Conservatorio, y del que la prensa nacional se ha hecho eco no siempre con la más exacta y puntual información.

Con gozo y con alegría por ver el creciente y patente interés que la música despierta en miles y miles de personas vivamente interesadas en su conocimiento y ejercicio. Con pena y con dolor ante nuestra impotencia para atender mínimamente las necesidades de esta extraordinaria demanda.

No nos sirve de consuelo, aunque sí de justificación, el hecho de que el Conservatorio no pueda ni deba sufrir el déficit y la desatención que, en lo que a enseñanza musical se refiere, niños y adultos, y sobre todo niños, padecen en las escuelas.

El Conservatorio, como todo centro educativo, tiene sus propias limitaciones que vienen impuestas por un número concreto y determinado de profesores y de aulas, y tiene también, esto es lógico, su propia finalidad: la formación de auténticos profesionales que en un futuro próximo o remoto integre tanto los cuerpos docentes como las grandes orquestas y conjuntos de España.

El Conservatorio, hoy por hoy, tampoco puede ni debe permitirse el lujo de acoger en sus aulas a personas que desean tener simplemente un conocimiento más o menos superficial de la música, con el único y deliberado propósito de enriquecer su bagaje cultural, siendo como es ésta una justa y legítima aspiración de toda persona.

El tema de la educación musical en España es, a todos los niveles, altamente preocupante. Y de esta preocupación participa el Conservatorio, que a través de sus órganos directivos y del Claustro de profesores y alumnos, con oportunidad o sin ella, ha instado constantemente a las autoridades académicas superiores para que, recogiendo el común sentir de la sociedad, introduzca en los planes de estudio de la E.G.B. y del B.U.P., y con carácter obligatorio y de urgencia, la enseñanza de la música, por ser ésta una asignatura importante y trascendental en la educación. Es éste, no obstante, un tema que parece exigir un largo y lento proceso de mentalización de aquellas personas que hoy por hoy tienen en sus manos la posibilidad de realizar un proyecto que como el apuntado reportaría no pocos beneficios a nuestros escolares y a la sociedad en que vivimos.

Paradojas..., contradicciones..., todo, absolutamente todo, se da en este apasionante mundo de la música en el que nos encontramos inmersos.

En un país como España, carente de una infraestructura musical mínima, se intentan y se aprueban proyectos grandilocuentes cuyos costes económicos y po-



líticos son grandes y de imprevisibles consecuencias; cuya rentabilidad cultural y artística es dudosa y cuya realización a corto, medio o largo plazo exige el sacrificio de realidades más ricas ya existentes.

Cuando se habla de un posible desalojo del Conservatorio para la reconversión del Teatro Real en Teatro de la Ópera, se está conculcando, por una parte, una realidad histórica (el Conservatorio instaló sus aulas en la sede actual en 1851), y por otra se ignora el peligro de destruir y minar seriamente los cimientos de ese futuro proyecto.

¿Dónde se han formado, se forman y se formarán los profesionales que integran y han de integrar las futuras orquestas?

No estamos en contra de la ópera. Sería una torpeza por nuestra parte, y tirar piedras sobre nuestro propio tejado. Estamos a favor de la enseñanza, porque sólo a través de ella, y somos conscientes de las deficiencias de los actuales planes de estudios, es posible la realización de ese gran proyecto.

¿Se ha preocupado alguien en medio de estos debates del futuro del Conservatorio? Ni siquiera aquellos que tienen la ineludible obligación de defenderlo y velar por sus intereses.

Digámoslo con claridad: hay individuos cuya calificación me reservo que, debido sin duda a su frustración personal, atacan desconsideradamente a los Conservatorios. No piensan, porque no se detienen a pensar, que gracias a los Conservatorios, y por encima de las deficiencias propias de sus enseñanzas, debido a la indiferencia y desatención que durante años han padecido, existen en España músicos de primerísima línea y de categoría profesional indiscutible.

Y ante el futuro político todavía incierto, nuestro optimismo y nuestros afanes de luchas y conquistas permanecen y permanecerán inalterables.

Que el curso académico 82-83 nos depare la satisfacción de los logros y realizaciones que deseamos.

Muchas gracias.

*DISCURSO pronunciado por el Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, D. Miguel del Barco Gallego, el día 28 de noviembre de 2003 en el Acto Académico solemne celebrado con motivo la festividad de Santa Cecilia, patrona de la Música*

Excma. Sra. Presidenta de la Comunidad de Madrid, Excma. Sra. Dña. Teresa Berganza, Excmos. e Ilmos. Señores, Sres. Profesores, Alumnos, Señoras y Señores:

Siendo Presidenta del Senado, la Excma. Sra. Dña. Esperanza Aguirre Gil de Biedma tuvo la amabilidad y la gentileza de visitarnos para presidir un solemne

acto académico del Conservatorio. Era la primera mujer en la historia de España que presidía una de las más altas Instituciones del Estado. Esta segunda visita se produce a los pocos días de su investidura como Presidenta de la Comunidad de Madrid. Es ella la primera mujer, en la ya vieja historia de nuestra patria (palabra hoy en desuso que algunos necios e ignorantes intentan arrancar de la páginas del diccionario) que accede a un cargo de tan alta responsabilidad y es éste, sin duda, uno de los primeros actos, si no el primero, de carácter académico que preside, hecho que tiene para nosotros una especial significación. El Conservatorio se siente muy honrado de tenerla entre nosotros, y yo, personalmente, como Director me siento particularmente gozoso de poder expresarle, una vez más, mi gratitud por el interés que, siendo Ministra de Educación, demostró en todo momento por solucionar los problemas de nuestras enseñanzas.

Nos honra hoy también con su presencia la Excm. Sra. Dña. Teresa Berganza Vargas, antigua alumna de nuestro Centro, figura eximia de la lírica española que, haciendo del canto «la razón de su ser y el sentido de su vivir», según sus propias palabras, ha paseado los nombres de Madrid y de España por los más importantes escenarios del mundo, y a quién el Conservatorio ha considerado de justicia, y en virtud de sus muchos y muy relevantes méritos, concederle su más preciado galardón.

El brillante historial académico de Teresa Berganza corre parejo con su no menos brillante historial artístico. El historial académico, con nota media de Sobresaliente en los estudios de Solfeo, Piano, Música de Cámara, Acompañamiento, Órgano y Canto y los complementarios de Armonía y de Historia y Estética de la Música, conforma su impresionante itinerario, que tuvo la culminación, al final de su carrera, con la obtención de Premio Lucrecia Arana.

Alumna aventajadísima de Dña. Lola Rodríguez de Aragón, «en cuya cátedra de Canto, según palabras de Federico Sopeña, la ópera y el lied tenían una escuela y un estilo cuya importancia y celebridad rebasaban los marcos nacionales [...] Aparte de la brillante resurrección de la tonadilla escénica, sigue diciendo Sopeña, de esos años fue alumna nada menos que Teresa Berganza...».

Desde su memorable actuación en el Teatro de los Campos Elíseos de París hasta hoy, la vida artística de Teresa Berganza es una sucesión ininterrumpida de clamorosos y resonantes éxitos. La extraordinaria encarnación de Dorabella en el *Così fan tutte* del Festival de Aquisgrán, *El Barbero de Sevilla* con Carlo María Giulini en Tel-Aviv (1958), la *Medea* en Dallas con María Callas... Teresa Berganza comparte escenario con las primeras figuras del mundo y bajo la dirección de las más destacadas batutas del momento: Böhm, Karajan, Mehta, Solti, Giulini, Rossi, Abbado...

El extraordinario éxito obtenido por Teresa Berganza por su interpretación de Cherubino en *Las Bodas de Fígaro*, bajo la dirección de Barajan, o el de su primera *Carmen* con Plácido Domingo y la dirección de Claudio Abbado, queda-

rán como uno de los mejores, más preciados y más acariciados recuerdos para cuantos tuvieron el inmenso privilegio de asistir a dichas representaciones.

Desde Monteverdi hasta los compositores actuales, el repertorio de Teresa Berganza es amplio en los diversos estilos, y sobre todo sabia y certeramente escogido. Ahí radica su éxito: en saber elegir las obras que más y mejor se adaptan a su maravillosa voz. El crítico musical de ABC, Antonio Fernández Cid escribió de ella: «El arte de Teresa Berganza busca el mejor, antes que el más. La calidad sobre el alarde. La voz bellísima en timbres, es capaz de intensidades, flexible, con la agilidad que piden las florituras rosinianas y la pureza instrumental que da brillo a una melodía de Mozart. El mayor acierto de Teresa Berganza es el de no salirse de sus límites, no forzar la ampliación innecesaria de repertorios, consiguiendo así el más alto nivel en las interpretaciones. En el repertorio trabaja con idéntica ortodoxia para un aria haendeliana de la mayor pureza que para los castizos desplantes de la Menegilda de *La Gran Vía*».

Muy exigente consigo misma, son famosos los aparentes «desplantes» (entrecomillo lo de desplantes) de Teresa, que nadie mejor que ella explica: «Para un artista cancelar es dolorosísimo. Algunos interpretan mis cancelaciones como un capricho de diva, pero quien conoce mi seriedad profesional sabe que cuando no canto es por que no puedo más». Y nadie mejor que ella para definir su voz: «Tiene un color muy bonito, cálido, con mucha extensión, una cualidad que he sabido aprovechar al máximo, sin salirme nunca del repertorio [...] Mi voz no es grande, no es una voz dramática, pero ha pasado por la Ópera de Chicago, una de las mejores del mundo. Lo que tiene dentro es mi personalidad. Se canta como se es...»

Cada actuación de Teresa Berganza tiene garantizado el éxito. El éxito artístico y el éxito de público, que responde masivamente ansioso de escuchar a una de las más grandes cantantes de nuestro siglo. Así es y así lo demuestra cada una de sus convocatorias artísticas. ¿Y qué decir de la amplia y altísima calidad de su discografía en la que la emoción artística se trasmite con la magia de su voz cautivadora? ¿Y de sus clases magistrales, impartidas en los centros más importantes del mundo; aquellas que han dado a Teresa la oportunidad de transmitir los resultados y conclusiones de una larga y brillante experiencia profesional y de interesar a los alumnos sobre las excelencias de una técnica vocal única, ahondando en su perfección, enriqueciendo sus conocimientos y guiándoles hacia el camino más seguro del éxito?

Cuantas veces he oído actuar a Teresa Berganza he quedado prendado tanto de su voz como de su desenvoltura y agilidad en la escena... Y también de su dicción clara y transparente, su elegancia, su gracia, su donaire... Teresa es una gran cantante, pero es también una excelente actriz, cualidad ésta de la que carecen un gran número de cantantes cuya actitud hierática ante el público rebaja un punto la expresión, la viveza, el encanto de sus hermosas voces y también el

interés de sus actuaciones. Al menos para la ópera no basta con tener una excelente voz.

Los éxitos, galardones y distinciones obtenidos por Teresa Berganza (entre los que cabe destacar, por su significación, su pertenencia a la Real Academia Bellas Artes de San Fernando) a lo largo de su vida son muchos y muy importantes. El que hoy le concedemos es, posiblemente, el más modesto, pero es, sin duda, el más entrañable y el que más recuerdos de aquellos felices años de estudiantes, que todos añoramos, acumulará en su memoria y en su corazón. El cariño con el que se lo ofrecemos es total. Pero es, sobre todo, fruto de nuestra profunda admiración y de nuestro justo y sincero agradecimiento. Querida Teresa, madrileña castiza, española universal, artista incommensurable: ¡Gracias por permitirnos gozar de tu arte total lleno de magia y de sabiduría! ¡Te deseamos de corazón largos y fecundos años de vida artística que nos permitan gozar de tu privilegiada voz y, a través de ella, de tu arte inmenso tan lleno de verdad!

Y junto a esta medalla, que en breves momentos recibirá Teresa Berganza de manos de nuestra Presidenta, y ante el espejo pleno de madurez de una artista totalmente consagrada, reciben sus galardones los jóvenes estudiantes que, una vez concluidos sus estudios, comienzan una vida rebotante de ilusiones partiendo de un currículum académico brillante que les augura, si no cesan en su empeño, la gloria y el laurel de los elegidos. Conocemos el titánico esfuerzo de estos jóvenes músicos que han llegado al final de su carrera. Una carrera sembrada de obstáculos, una carrera que exige no sólo condiciones o cualidades innatas, sino también, y sobre todo, en el caso del instrumentista, tesón, perseverancia y resistencia física. Les felicitamos de todo corazón.

Desde su fundación en el año de gracia de 1830, el Conservatorio ha venido celebrando, sin interrupción y con gran solemnidad, el acto de entrega de Premios y Diplomas a los alumnos de nuestro Centro. Son alumnos que, habiendo obtenido la calificación de sobresaliente han ganado, mediante un concurso, el galardón que hoy se les otorga.

Conocemos el titánico esfuerzo realizado por los alumnos que han llegado a este tramo final de su carrera. Estos jóvenes músicos llevan sobre sus espaldas un mínimo de 10 años de estudios: cuatro de grado elemental, cuatro de grado medio y dos de grado superior. Todo esto referido a la reglamentación de 1966. Con el invento de la LOGSE se incrementarán el grado medio y el grado superior en dos o tres cursos más según las especialidades, con una carga lectiva, a nuestro parecer, desmesurada.

El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid es uno de los centros más prestigioso de Europa. De ahí que un número considerable de los alumnos que pueblan nuestras aulas procedan no sólo de otras Comunidades Autónomas, sino también de los principales centros superiores europeos de enseñanza musical.

La Comunidad de Madrid, dentro del campo de sus exclusivas y en no po-

cos casos limitadas competencias, ha cumplido hasta la fecha sobradamente con el Conservatorio, supliendo ampliamente, mediante un formidable esfuerzo de imaginación y de flexibilidad, las deficiencias de una normativa absolutamente inadecuada para atender las necesidades de un centro de tan especiales características como el nuestro. Por todo ello queremos hacer patente nuestro reconocimiento a todas las personas (Presidente, Consejeros, Directores Generales, Inspectora, Jefes de Servicio, Asesores, etc.) que han contribuido al mejoramiento y enriquecimiento de la vida académica de esta venerable Institución, que si un día fue el centro impulsor de la vida musical madrileña a todos los niveles, hoy lo es de la enseñanza superior en España y desde su más alta cualificación académica.

Señora Presidenta: Conocido y demostrado su interés por la música, pensamos que un acto de estas características le resultará, sin duda, altamente gratificante, pues al cumplimiento de una función política más, de las tantas que en razón de su cargo y de sus altas responsabilidades de gobierno se verá obligada a cumplir, se unirá sin duda la satisfacción de compartir unas horas con los que con su buen hacer, saber y entender ponen su particular empeño en que los jóvenes estudiantes adquieran los conocimientos necesarios para que la música del pasado, del presente y del futuro, servida e interpretada por ellos mismos pueda ser oída y disfrutada en versiones de la máxima calidad y en todos los rincones del mundo.

Estamos seguros de que ese interés por la enseñanza de la música que V. E. muestra, unido a la admiración por una figura de la calidad profesional y artística como es la de Teresa Berganza, son, entre otros, los principales motivos que le han impulsado a presidir este solemne acto académico que adquiere, con la presidencia de ambas, un relieve y una significación especial. Se lo agradecemos profundamente, le expresamos nuestro más sincero respeto y nuestra más alta consideración, al mismo tiempo que le ofrecemos nuestra colaboración más leal en la certeza de que V. E. sabrá apreciar la hermosa, sacrificada y trascendental misión educativa que, en beneficio de la cultura y de la música española, llevamos a cabo todos lo que formamos parte de esta centenaria, venerable y venerada Institución docente que es el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Muchas gracias Sra. Presidenta. Muchas gracias querida, admirada y venerada Teresa.

Muchas gracias a todos.

*DISCURSO pronunciado por el Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, D. Miguel del Barco Gallego, el día 22 de noviembre de 2007 en el Acto Académico solemne celebrado con motivo la festividad de Santa Cecilia, patrona de la Música*

Ilmo. Sr. Subsecretario del Ministerio de Educación y Ciencia, Ilmo. Sr. Director General de Recursos Humanos de la Consejería de Educación de la Co-

munidad de Madrid, Sres. Profesores, Alumnos, Personal de Administración y Servicios y amigos del Conservatorio:

En casi todos los discursos pronunciados por mí con motivo de la festividad de nuestra patrona Santa Cecilia, he creído conveniente y necesario exponer un brevísimo resumen de la historia del Real Conservatorio, con objeto de que las personas que por primera vez nos visitan conozcan el pasado de un centro de enseñanza musical superior que, en acertadas palabras de uno de nuestros homenajeados de hoy, el Profesor Doctor Álvaro Zaldívar Gracia, fue y sigue siendo «el buque insignia de la música española». Y no sólo en lo que afecta a la docencia, que es una afirmación incuestionable, sino también, y éste es el mérito más desconocido y, consecuentemente, menos reconocido de nuestra historia, en su indiscutible protagonismo como promotor y animador de la vida musical madrileña del siglo XIX y primera mitad del XX.

Figuras tan destacadas de nuestro Centro como Emilio Arrieta, Hilarión Eslava y Jesús de Monasterio fundan, en la segunda mitad del siglo XIX, la *Asociación para el planteamiento de la ópera española*, que pretendía abrir a la sociedad las cerradas estructuras del Teatro Real, tan influenciadas por el italianismo imperante. Del Conservatorio partió la idea de crear la *Sociedad de Conciertos*, con Barbieri (discípulo del maestro Arrieta), a la cabeza del proyecto. Uno de nuestros más insignes directores, el ínclito Jesús de Monasterio, creó la *Sociedad de Cuartetos*, que brindó por primera vez al público de Madrid en impecables interpretaciones, fruto del esmero artístico de Monasterio ante la música, un sin número de cuartetos que, hasta esa época, eran desconocidos en los escenarios españoles. El magnífico Salón del Conservatorio, destruido por un pavoroso incendio en 1867 (la voz de alarma la dio el Maestro Barbieri, que estaba en ese momento ensayando), había sido durante muchos años, cuando Madrid carecía de una sala adecuada para los conciertos, el escenario ideal y único para la interpretación de la música sinfónica y de cámara, en cuya historia jugó el Conservatorio un papel importantísimo.

Pero mi discurso de hoy va dirigido especialmente a unos jóvenes estudiantes de música, que tras realizar una brillante carrera a lo largo de catorce años de estudio reciben el merecido Diploma acreditativo; a las personas que, como funcionarios ejemplares, han demostrado con su buen hacer que el privilegio del cargo no siempre lleva aparejada la excelencia en el desempeño del mismo, y que desde un humilde puesto de trabajo se puede alcanzar la grandeza; y a quien ha dedicado una parte importante de su vida al desarrollo, incremento y proyección de nuestras enseñanzas. El Consejo del Centro (no me acaba de gustar lo de Escolar, que tiene otras connotaciones, aunque no de menor importancia) ha estimado de estricta justicia reconocer sus méritos en acto público y solemne, concediendo la Insignia de Oro a Dña. Isabel Pérez La Rosa, a D. Ramón Ratón González y a

D. José Soto Arcos por su entera dedicación al Conservatorio durante más de treinta años de servicio interrumpido, y la Medalla de Oro del Conservatorio al Prof. Doctor D. Álvaro Zaldívar Gracia por su generosa contribución al desarrollo de nuestras enseñanzas.

Los alumnos que hoy reciben el preciado galardón figuran entre los más brillantes y sobresalientes del curso pasado. La dificultad de superar un plan de estudios complejo y plagado de asignaturas requiere un gran esfuerzo físico y mental, muy superior al que exigiría el estudio de cualquier carrera universitaria, pues los cuatro cursos del Grado Superior vienen precedidos por cuatro cursos de Grado Elemental y seis de Grado Medio. Además, la simultaneidad con los estudios generales, añade una carga más a la ya impuesta por los estudios de la música, en cuyo desarrollo es condición indispensable una decidida y férrea voluntad puesta al servicio de los más nobles ideales. Ahí reside, fundamentalmente, el mérito en la obtención de estos Diplomas, conseguidos en leal competencia con otros estudiantes cuyas probadas aptitudes, y por desconocidas razones, no alcanzan el alto nivel de exigencia necesario. Nuestra más sincera y calurosa felicitación, pues, a estos jóvenes músicos, que de seguir el camino emprendido ocuparán, sin duda, una página importante en nuestra ya dilatada y brillante historia musical.

La ostentosa actitud que algunos, desde su inexcusable soberbia, muestran en sus vidas y en sus obras, que sólo ellos valoran y propagan desde su incorregible miopía y sin el menor recato como excepcionales y prodigiosas, tiene su más contundente respuesta, su más perfecto contrapunto, en la aparentemente oculta y sencilla, pero importante y fundamental labor que unas mujeres y unos hombres adornados de grandes virtudes profesionales y humanas realizan cada día sin esperar por ello algún tipo de reconocimiento o de prebendas. Sin su concurso, sin su voluntario, decidido y generoso apoyo, se cuartearían los más sólidos edificios y se tambalearían las más venerables instituciones. Son empleados públicos que muestran un particular y extraordinario interés por el trabajo que realizan. Y además son inteligentes, sencillos, prudentes y entregados en cuerpo y alma a la institución a la que pertenecen y a la que sirven con naturalidad, con alegría y sin el menor síntoma de complejo. Asumen positivamente su trabajo diario y encuentran en él, con su comportamiento atento y servicial, algo importante que da sentido a sus vidas. Tienen un concepto casi religioso del servicio. Son generosos, desprendidos y de carácter siempre afable. Además son leales y nobles, y están dotados de excelentes virtudes y de sólidos principios. En definitiva, son personas de firme y decidida voluntad.

Los empleados públicos a los que les será impuesta la Insignia de Oro de nuestro Centro han desempeñado con ejemplar dedicación y cariño, sin poner límites a sus horarios de trabajo, una meritoria e importante labor, haciendo posible que el Conservatorio, incluso en los momentos más críticos de su reciente

historia, en medio de las mayores dificultades y carencias, salvando miles de obstáculos, pudiera salir a flote de un naufragio casi seguro. Son ellos los que en contacto diario con profesores y alumnos han creado un clima de convivencia y solidaridad que no hubiera sido posible sin su extraordinaria colaboración.

Dña. Isabel Pérez, D. Ramón Ratón y D. José Soto encajan a la perfección en este tipo de empleados públicos. Cuentan con el aprecio y el reconocimiento sincero de todos los profesores y alumnos del Conservatorio y, en general, de todas las personas que, sin pertenecer a nuestro Centro, se han visto necesitadas de sus servicios. Justo y obligado era mostrarles en un acto público y solemne la gratitud a la que, por sus propios méritos, se han hecho acreedores. Algo más que una insignia de oro merecen estos empleados públicos, cuyo sentido del deber ha guiado una parte importante de sus vidas por encima de cualquier debilidad, veleidad o capricho. Cada uno de ellos tiene su particular currículum, y entre todos se complementan en las distintas funciones que les son encomendadas. De cada uno de ellos podríamos hacer una particular semblanza, porque cada uno tiene su personalidad perfectamente definida, pero los tres se ajustan a ese modelo ideal del empleado público.

Una madre putativa para los alumnos, atenta y solícita para todos los profesores sin excepción, manantial y fuente de información puntual y precisa, además de una excelente compañera, ha sido y es Dña. Isabel Pérez.

D. Ramón Ratón ha sido y es un hombre atento, servicial y de trato exquisito, como buen gallego que es, exhibiendo lo mejor de su raza y condición.

Una persona de lealtad inalterable, de férrea voluntad, que «lo mismo sirve para un roto que para un descosido», excelente calígrafo, ha sido y es D. José Soto, vinculado al Conservatorio, junto a su esposa Ana, desde la adolescencia.

Pero todas estas virtudes o cualidades, contempladas por separado, son intercambiables, porque ninguno de ellos carece de las virtudes del otro, aunque algunas resalten más en uno que en otro en razón de su carácter o de su cometido. A todos ellos, personas jóvenes, no obstante sus muchos años de excelentes servicios al Conservatorio, les queda todavía, a Dios gracias, tiempo de trabajo por delante para bien del Centro. Con ellos premia el Consejo unos valores auténticos.

La virtud de la humildad no es exclusivamente evangélica. La han practicado los sabios de todos los tiempos. También desde posiciones y situaciones distintas, no más ni menos privilegiadas, aunque acaso de mayor responsabilidad, se puede disfrutar esta rara virtud que sólo los pocos «sabios que en el mundo han sido», según palabras de Fray Luis de León, poseen en grado sumo. Es el caso del Prof. Doctor Álvaro Zaldívar Gracia, en el que el Consejo del Conservatorio ha querido reconocer no tanto sus méritos profesionales, que son muchos, sino su decisiva y providencial aportación al desarrollo y revitalización de nuestras enseñanzas. Desde los distintos cargos que ha desempeñado a lo largo de su fecunda vida profesional, ha luchado con denuedo, con coraje y valentía, para que las enseñan-



zas artísticas en general, y las de la música en particular, ocupen el lugar que por su rango le corresponden. Durante años ha sacrificado su vida académica y profesional en aras de unos ideales y de un proyecto de orden superior que respondían al ideal de las enseñanzas artísticas. Su sacrificio y esfuerzo no han sido inútiles. Uno de los grandes resultados de su impecable gestión es, sin duda, la creación, por parte del Ministerio de Educación y Ciencia, del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas, que permite a la Administración Educativa tener un órgano consultivo de expertos en materias que afectan directamente a nuestras enseñanzas. Bien es verdad que la presencia y el protagonismo del Prof. Zaldívar no hubieran sido posibles sin la persona del Subsecretario del Ministerio de Educación y Ciencia, Ilmo. Sr. D. Fernando Gurrea Casamayor, que tuvo el acierto de elegir a Álvaro primero en calidad de asesor adscrito a la Subsecretaría y, posteriormente, como Subdirector General de Personal Docente e Investigador, cargos que el Prof. Zaldívar acepta consciente de la importancia de su presencia en los círculos privados de la Administración y en momentos tan cruciales y decisivos.

Pienso que ese trío ministerial formado por D. Fernando Gurrea, D. Álvaro Zaldívar y D. Juan López Martínez, viejo aunque todavía joven amigo nuestro, merece el Premio de Honor del Conservatorio por su brillante actuación en el concierto artístico-administrativo que ha llevado a nuestras enseñanzas a un puerto sin retorno de esperanzadores logros.

El profesor Zaldívar es en lo personal un hombre exquisito, apasionado, de espíritu inquieto, seguro de sí mismo, y por lo tanto resolutivo. Su palabra posee el don de la calidez, aunque es agudo y mordaz cuando la ocasión lo requiere. Es una persona de palabra fácil, de brillante y convincente discurso. Espíritu luchador y apasionado donde los haya, es erudito y sabio en toda la extensión y profundidad del término. Desmesuradamente fiel y leal a la amistad, es un hombre comprometido hasta la inmolación con la causa en la que cree.

Resumir en unas cuartillas el extenso currículum del Prof. Doctor Álvaro Zaldívar no es tarea fácil, habida cuenta del sorprendente número de libros editados, sólo o en colaboración, artículos, conferencias, clases magistrales, comunicaciones y ponencias en congresos, además de su habitual colaboración en diversos manuales y publicaciones didácticas, etc. ¡Y todo ello a pesar de su juventud!

Nacido en Zaragoza en 1959, cursa estudios generales con los PP. Jesuitas y más tarde en la Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza, y musicales en el Conservatorio de dicha ciudad. Obtiene los títulos de Piano y Composición en el Conservatorio Municipal de Barcelona, en cuya ciudad se matricula en el Instituto Español de Musicología, obteniendo el título correspondiente. Años más tarde realiza el Máster de Estética y Creatividad Musical organizado por el Instituto de Creatividad de la Universidad de Valencia, y en dicha universidad cursa estudios del tercer ciclo, obteniendo con sobresaliente el Diploma de Estudios Avanzados en el área de Estética y Teoría de las Artes. Por su tesis doctoral sobre

la estética y técnica de la modalidad polifónica barroca española, se le concede el sobresaliente *cum laude*. Entre 1985 y 1994 fue Jefe de Redacción de *Nassarre*, Revista Aragonesa de Musicología perteneciente a la Institución Fernando el Católico de la Excma. Diputación de Zaragoza. Entre 1995 y 2006 fue también director de dicha revista. Ha sido crítico musical del *Heraldo de Aragón* y colaborador en diversos medios de comunicación. En 1985 obtiene por oposición la plaza de Profesor de Historia de la Música en el Conservatorio Estatal de Música de Zaragoza, centro del que será su primer secretario académico. Al año siguiente obtiene, también por oposición libre, la plaza de Profesor Especial, siendo destinado al Conservatorio Superior de Música de Murcia, donde fue nombrado Jefe de Estudios. Entre 1987 y 1989 ocupó el puesto de Asesor Técnico y más tarde Consejero Técnico para Conservatorios (antigua «Inspección General de Conservatorios») del Ministerio de Educación y Ciencia. Desde 1990 a 2003 fue Catedrático de Estética e Historia de la Música del Conservatorio Superior de Música de Zaragoza y su primer Director como Centro Superior, compatibilizando la función directiva con la de asesor cultural del Secretario General Técnico de Presidencia del Gobierno de Aragón D. Fernando Gurrea Casamayor. Por concurso de traslados regresa al Conservatorio Superior de Música de Murcia, donde desde el curso 2003-2004 fue Catedrático de Estética e Historia de la Música, siendo también nombrado Jefe del Departamento de Musicología. Desde julio de 2004, en comisión de servicios en Madrid, trabaja nuevamente con D. Fernando Gurrea Casamayor (nombrado Subsecretario del Ministerio de Educación y Ciencia), primero como Vocal Asesor del Gabinete Técnico de la Subsecretaría, y desde mayo de 2005 hasta agosto de 2007 como Subdirector General de Personal Docente e Investigador. En octubre de 2004 es nombrado, por Orden Ministerial, Consejero Titular del Consejo Escolar del Estado, como representante de la Administración Educativa del Estado, y en junio de 2007 Consejero constituyente del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas. En septiembre de 2007 regresa de nuevo a su tarea docente e investigadora en Murcia. Desde 1999 es Académico de Número de la Real de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca de Murcia, de la que era correspondiente. También es correspondiente de las Reales Academias de San Luis de Zaragoza y de San Fernando de Madrid. Asimismo, es Miembro de Honor de la Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas (ACESEA), de la que fue cofundador, primer Vicepresidente y asesor de la Presidencia. D. Álvaro Zaldívar fue impulsor del dictamen, encargado por ACESEA al catedrático de derecho administrativo Dr. Antonio Embid Irujo, sobre las enseñanzas artísticas superiores (trabajo precedente de la Ley 17/2003, de 24 de marzo, por la que se regula la organización de las enseñanzas artísticas superiores en Aragón, y a su vez modelo de la Ley 8/2007, de 2 de marzo, de ordenación de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas y de la creación del Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana). Re-

cientemente ha sido nombrado por la Administración Educativa murciana miembro de la Comisión de Expertos para la elaboración del proyecto de Ley que regule la organización de las Enseñanzas Artísticas Superiores de la Región de Murcia.

Con la concesión de la Medalla de Oro al Prof. Zaldívar el Conservatorio premia, como en los casos anteriores, un valor auténtico.

Agradecemos la presencia en este acto del Ilmo. Sr. Subsecretario del Ministerio de Educación y Ciencia, D. Fernando Gurrea Casamayor, del Ilmo. Sr. Director General de Recursos Humanos de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, D. Miguel J. Zurita Becerril, en representación de la Viceconsejera de Educación Dña. Alicia Delibes, a todas las autoridades académicas y, cómo no, a los Profesores, Alumnos, personal de Administración y Servicios y a los amigos del Conservatorio que han querido acompañarnos en esta solemne festividad.

El próximo director hará ante Uds. la presentación del acto que celebramos, pues tras cuarenta años de docencia y veinticinco en la Dirección del Conservatorio llega la hora de la jubilación. Aprovecho, pues, la oportunidad para mostrar mi sincero reconocimiento a las autoridades académicas, a los profesores y alumnos y a todos los amigos que nos han acompañado siempre en esta tradicional, emotiva y solemne celebración.

Gracias a todos y hasta siempre.

# LA AUCTORITAS BÍBLICA EN DOS TRATADISTAS SOBRE MÚSICA Y ARTE DEL SIGLO XVII: PEDRO CERONE Y FRANCISCO PACHECO

 Lourdes GARCÍA MELERO<sup>1</sup>

## Resumen

Teniendo como argumento de autoridad el texto bíblico, el presente artículo propone analizar y comparar los textos escriturarios en dos tratadistas del siglo XVII. Por un lado, la faceta musical y por otro, la pictórica, ambas representadas respectivamente por el Tratado de Pietro Domenico Cerone, *El Melopeo y Maestro, Tractado de musica theorica y pratica*, Nápoles, 1613, y por el Tratado de Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649, los dos redactados en español.

## Abstract

Taking the Biblical text as an argument of authority, the present article he proposes, is to analyse and directly compare the scriptural texts of two commentators from the XVII century. On the one hand, the musical facet and on other, the pictorial facet, both of which are representations of Pietro Cerone's Spanish treatise *El Melopeo y Maestro, Tractado de musica theorica y pratica*, Nápoles, 1613, and of Francisco Pacheco's treatise *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649, both written in Spanish.

Una característica común en los tratadistas del Siglo de Oro ha sido siempre apoyar sus palabras en escritos, citas y ejemplos extraídos de diversas procedencias. Dependiendo de las fuentes en que se fundamentaran, sus argumentos de autoridad se clasifican en tres categorías. Aquellas que estaban apoyadas en la *ratio*, el intelecto, como base objetiva de su discurso; aquella *auctoritas* que provenía, tanto de los teóricos antiguos, griegos y latinos, como de los textos Sagrados, y que, por su antigüedad o su divinidad, eran tenidos como fuente irrefutable; y

<sup>1</sup> Profesora del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

aquellos argumentos que nacen de la *praxis* como demostración basada en la propia experiencia.

Tomando aquí los textos bíblicos como material de análisis observaremos cómo, frecuentemente, son la base, origen y fundamento de determinados argumentos que, aún sin tener credibilidad alguna en muchos casos, permiten asomarnos a la mentalidad de toda una época.

Pocos textos han tenido la importancia e influencia para la historia de la música y del arte en general como la Biblia. Su poesía religiosa ha sido siempre cantada en oficios religiosos a través de los siglos. Muchas de las historias de sus Libros y sus personajes principales —el más importante, el que corresponde a la vida y muerte de Jesús—, han sido fuente de inspiración, desde sus inicios, para generaciones de compositores, pintores y escritores, particularmente de la Europa occidental. Su material es el origen y desarrollo de músicas populares y cultas, del arte cristiano primitivo y de la forma y carácter del pensamiento de Europa, que ha ido conjugando, a la vez que avanzaban los siglos, la tradición clásica con las nuevas influencias y avances de cada época.

Su primacía como germen de ideas no tuvo rival durante muchos siglos. Sólo con el paso del tiempo, la Biblia vio amenazado su estatus predominante cuando aparecieron los nuevos gustos renacentistas, con su preferencia hacia los temas mitológicos e históricos de la antigüedad clásica greco-romana. Pero, a pesar de tal competencia, el Libro Sagrado continuó conservando un puesto equivalente junto a las nuevas fuentes de inspiración, abonando la imaginación artística hasta nuestros días.

La literatura bíblica ha seguido siendo tema de numerosas creaciones y no es de extrañar cómo en los últimos años los temas del Antiguo y Nuevo Testamento afloran y continúan siendo punto de referencia para artistas de todo tipo. Desde pensadores como Unamuno (1864-1936) y su ensayo *La agonía del cristianismo* a recreaciones de la vida de Cristo como *La historia de Cristo* (1921) de Papini (1881-1956) o la fábula contemporánea *Barrabás* del Premio Nobel (1951) Pär Lagerkvist (1891-1974). Referencias en los espirituales negros como, por ejemplo, el famoso *Joshua Fit the Battle of Jericho* o en ballets basados en historias sagradas, tal es el caso de Prokofiev (1891-1953) y *El hijo pródigo*. Las *Lamentaciones de Jeremías*, utilizadas en la polifonía de Semana Santa de todas las épocas, son utilizadas en el siglo XX, por ejemplo, por Strawinsky en sus *Treni*. Un compositor como Messiaen ha otorgado a sus obras un espíritu totalmente religioso. En la pintura, muchas de las obras del contemporáneo Stanley Spenser (1891-1959) están inspiradas en temas bíblicos. Desde sus orígenes el séptimo arte ha puesto en la pantalla grande, en más de una ocasión, recreaciones de personajes bíblicos, desde *La Naissance, la vie et la mort du Christ* (1906) de Alice Guy o *Vida y Pasión de Jesucristo* (1907) de Zecca, pasando por Cecil B. De Mile con *Rey de reyes*, 1927; *El signo de la cruz*, 1932; *Sansón y Dalila*, 1949 y *Los 10 Mandamientos*, 1956, o

recientemente, la *Pasión de Cristo* de Mel Gibson, objeto de encontradas opiniones. Otras veces sólo son evocaciones de personajes de la Sagrada Escritura. Recordemos la famosa película *Las minas del rey Salomón*, basada en el homónimo libro de Rider Haggard (1856-1925) o la novela de Hermann Melville (1819-91) *Moby Dick*, con abundantes simbolismos bíblicos a lo largo de la novela.

La historia de la humanidad está estrechamente ligada a las corrientes del espíritu religioso y filosófico que, durante siglos, ha forjado el pensamiento de toda una cultura. Sea politeísta, monoteísta, solar, demiúrgica o divina, siempre el ser humano ha integrado en cada época su concepción trascendente de la vida. Conocer e integrar el pasado. Olvidarnos de esto sería negar nuestras raíces, algo que ni siquiera, en los orígenes del pensamiento cristiano, hicieron los Padres y teólogos de la Iglesia con el mundo clásico.

## 1. Apuntes biográficos

Primeramente presentemos una semblanza de nuestros protagonistas, Cerone y Pacheco, basándonos en los breves datos autobiográficos que aparecen en sus respectivos Tratados<sup>2</sup>.

Aún perteneciendo a la misma generación, sus vidas discurren, en ciertos aspectos, por distintos cauces.

Si bien las fechas de nacimiento y muerte de Francisco Pacheco están localizadas, (Sanlúcar de Barrameda, 1564 - Sevilla, 1644) no sucede lo mismo con nuestro músico italiano.

Poco se conoce de la vida de Domenico Pietro Cerone. Según el propio autor su lugar de nacimiento fue Bérgamo:

Muchos días ha, me determine de escribir alguna cosa sobre el Arte de la Musica, como comence hazerlo à Bergamo (ciudad de Lombardia, y mi patria) [...] <sup>3</sup>.

Puede verse también en los grabados iniciales y final del Tratado, donde se presenta la obra como *compuesto por el R. D. PEDRO CERONE de Bergamo*; en su retrato estampado, donde aparece de nuevo su gentilicio *D. PETRUS CERONUS BERGOMEN*<sup>4</sup> o, como indica Alberto Gallo<sup>5</sup>, la aparición en la base del mismo

<sup>2</sup> Para el Tratado de Francisco Pacheco seguimos la edición de Bassegoda i Hugas. FRANCISCO PACHECO, *Arte de la Pintura*. Madrid, Cátedra, 1990. Para el Tratado de Pietro Domenico CERONE, *El Melopeo y Maestro*. Napoli. Gargano y Nucci, 1613, la edición facsímil Bologna, Forni Editore, con el estudio introductorio de F. Alberto Gallo.

<sup>3</sup> P. CERONE, *El Melopeo y Maestro*, p. 1.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 8 de las primeras 16 no numeradas.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. V

grabado de un escudo representando un ciervo recostado en un árbol y tronco cruzado formando una cruz, que sería el emblema de la casa bergamasca e impreso, otra vez, en la última página de la magna obra.

Su fecha de nacimiento hay que situarla en la década de los años 60<sup>6</sup> y la fecha de su muerte en Nápoles, en 1625.

Esta diferencia de casi veinte años entre sus muertes podría hacernos pensar en dos concepciones generacionales distintas, ya que Pacheco vivencia una generación posterior a la suya. Todo lo contrario. Como bien indican sus autores, la elaboración de sus tratados se desarrolló a lo largo de una larga etapa de su vida, abarcando principalmente las primeras décadas del siglo XVII. Así Pacheco nos dice:

[...] este libro de los retratos estuviera acabado, sino me hubiera llevado el deseo del libro de la pintura en que a más de 30 años que trabajo. Pero no me a balido tanto cuidado y tenerlo acabado para impedir, que el buen Vicencio Carducho no me haya ganado por la mano [...] <sup>7</sup>.

Si bien Cerone inicia su redacción en Bérgamo en 1577, fecha bastante más temprana que Pacheco, fue más una disposición que una verdadera realización, ya que pronto lo abandonó. Por sus palabras pudiéramos deducir que su confección no se empezó a llevar a cabo antes de 1592, año de su llegada a España:

Muchos dias ha, me determine de escribir alguna cosa sobre el Arte de la Musica, como comence hazerlo à Bergamo (ciudad de Lombardia y mi patria) mas ha de quinze años: aunque fue tampoco lo que escrivi entonces, que puedo dezir (y con mucha verdad) no fue nada; pues el mesmo año dexé la empresa y me fuy à Cerdeña al servicio de la Yglesia mayor de Oristan, con determinacion de me pasar despues à España; como lo cumplí el año de mil y quingentos, y noventa y dos <sup>8</sup>.

Lo que está claro es que la realización de sus respectivos tratados les llevó buena parte de su vida y cabría entender que la diferencia de fechas se debe más al año de la impresión que al periodo comprendido para su confección.

<sup>6</sup> Concretamente en 1561, si se tiene en cuenta que a la edad de 47 años, como indica el grabado de su retrato en la edición de 1613, hay que restarle los cinco años de paralización que sufrió la impresión de su tratado. «Assimesmo advierto, que si en la memoria ó calculo de los años, que en diversas ocasiones van señalados del tiempo en que vivian algunas personas illustres, ó que acontecio alguna cosa digna de saber, se hallare la discordancia ó diferencia, de dos ó tres años (digo respecto al año de la publicacion desta obra) sepan, que es por causa que la estampa se detuvo cerca a cinco años; que por esto viene a ser mas tarde», *Ibid.*, p. 1160.

<sup>7</sup> F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, p. 421, nota 1.

<sup>8</sup> P. CERONE, *El Melopeo y Maestro*, p. 1.

Ambos Tratados, con esa forma lenta de elaboración, son una verdadera compilación ordenada de diversas materias de procedencia variada, conocidas y utilizadas por ellos en el transcurso de sus vidas.

Por lo que respecta a Cerone sólo se conocen dos obras hasta el momento. La más voluminosa, el Tratado publicado en Nápoles en 1613, en español, y dividido en 22 libros, bajo el título: *El Melopeo y Maestro. Tractado de Musica Theorica y Pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad, y claridad del Lector, esta repartido en XXII. Libros. Va tan exemplificado y claro; que qualquiera de mediana habilidad, con poco trabajo, alcançará esta profesion. Compuesto por el R. D. Pedro Cerone de Bergamo: Musico en la Real Capilla de Napoles. En Napoles, con licencia de los Superiores. Por Iuan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, Impressores. Año de nuestra Salvacion de M. DC. XIII.*

La segunda obra es una publicación en Nápoles para sus alumnos, de 39 páginas: *Le regole più necessarie per l'introduitione del canto fermo* (G. B. Gargano, Nápoles, 1609).

Supuestamente, además de sus Misas escribió también tres libros de motetes de los que hace mención en varias ocasiones en *El Melopeo*:

Y assi hallaran, que yo tambien tengo praticado en mis obras, particularmente en algunas Missas: y como veran en mis Motetes nuevos, que quan presto pueda (Deo volente) saldran à luz<sup>9</sup>.

Desseando verle todo entero, podran satisfazer al desseo acudiendo al tercero libro de mis Motetes<sup>10</sup>.

En el iij. lib. de mis Mot. (como diversas vezes tengo dicho) podran ver todas seys partes<sup>11</sup>.

y a continuación copia un canon suyo: *Enigma del Cantor pobre*.

Aquí dexo de poner el exemplo de diversos Canones hechos con mucho artificio y primor, que por ser Motetes enteros, se ponran entre los mios del tercero libro<sup>12</sup>.

De sus *Adiciones en Musica* solamente sabemos su intención por escribirlas en un futuro. Lo mismo que sucede con sus Misas y el Libro de Motetes, estas *Adiciones* no se conocen hasta el día de hoy.

La razon desto no se pone aqui, por no ser su lugar proprio, pero ponerse ha en las Adiciones musicales, obrecilla de mucho primor y

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 1004.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 1087.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 1114.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 1079.



habilidad, y de mucha especulacion; que confio en Dios, tuviendo salud, se acabará de presto; y no faltando dinero, no sera mucho, antes de poco tiempo salga à luz<sup>13</sup>.

[...] pero assi por guardar à qui la brevedad que conviene, como porque entiendo recogerlos en las Adiciones en Musica, que he determinado escribir (siendo Dios servido) para recreacion y satisfacion de los curiosos, no los quiero referir<sup>14</sup>.

La faceta literaria de Pacheco es más abundante. Además del *Arte de la Pintura* que nos ocupa en este trabajo habría que añadir otros, los cuales serán simplemente anotados por el momento<sup>15</sup>. Estos son, diez poemas publicados en forma dispersa; un *Elogio* a Lope de Vega, procedente del *Libro de retratos*; 3 breves folletos: el primero de los escritos lleva por título *Apazible coloquio entre un Congregado y un Tomista acerca del misterio de la Purísima Concepción de Nuestra Señora por Francisco Pacheco, ecelente pintor i único pintor* (Sevilla, Francisco de Lyra, 1620), el segundo titulado *Francisco Pacheco. Al lector. Determino comunicar a algunos curiosos del arte de la pintura este capítulo de mi libro antes de sacarlo a la luz, porque el intento que trata no depende de otro y por calificar por esta pequeña muestra todo lo restante que escribo de esta profesión*<sup>16</sup> (sin fecha ni lugar de impresión) y el tercero *A los profesores del Arte de la Pintura* (16, Julio 1622); un corto epistolario compuesto de 2 cartas y 2 breves escritos publicados modernamente: el primero *De Francisco Pacheco a favor de Santa Teresa de Jesús* (probablemente de 1628 ó 29), el segundo escrito es un breve comentario de 1601 sobre la iconografía del motivo de la Circuncisión y el Bautismo de Cristo y que figura autógrafa en los *Tratados de erudición de varios autores*.

Son escritos suyos tres códices misceláneos donde podemos hallar obras suyas, cartas, consultas, relaciones de sucesos, etc. El más conocido de estos códices es el ya citado *Tratados de erudición de varios autores* (fechado en 1631). El segundo manuscrito misceláneo lleva por título *Poestas varias. Año de 1631*. El tercero *Libro de varios tratados de graciosidad i erudición, de diferentes autores* (sin fecha, aunque contiene un escrito de agosto de 1620) es una recopilación de sales y agudezas.

Otra faceta conocida de Pacheco es la de copista de la obra de otros escritores de su tiempo. Es el caso del texto de la polémica entre Fernando de Herrera y el Condestable de Castilla —que Pacheco firmó y fechó en 1605—, o uno de los manuscritos de 1614 con que hoy se conoce la obra poética de Francisco de Rioja. También la obra poética de Fernando de Herrera o el caso de Baltasar de Alcá-

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 704.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>15</sup> Para una descripción más detallada de los mismos, véase F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, pp. 11 y ss.

<sup>16</sup> Según Bassegoda, es probable que se publicara hacia 1619-20.

zar<sup>17</sup> y de Céspedes, del que sólo nos ha llegado lo incorporado al *Arte de la Pintura* conocido como el *Poema de la Pintura*.

El *Libro de Descripción de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables varones*<sup>18</sup> constituye la segunda gran obra de Pacheco que quedó inédita junto a su *Arte de la Pintura*.

En el tratado *Arte de la Pintura* se desconoce el responsable de la edición. El único dato esclarecedor de la cuestión es la diferencia de título entre el ejemplar manuscrito y el libro impreso. Para el primero, su título es *Tratado de la Pintura en tres libros, por Francisco Pacheco, vezino de Sevilla*, mientras que para el segundo es *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas. Descrívense los hombres eminentes que ha avido en ella así antiguos como modernos; del dibujo y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminación, y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones, de polimento y mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas. Por Francisco Pacheco vezino de Sevilla. Año de 1649. Con privilegio. En Sevilla, por Simón Faxardo, impresor de libros a la Cerrajería*.

Atendiendo a Bassegoda, el libro de Pacheco *Arte de la Pintura*, publicado póstumo en 1649 —a diferencia de Cerone que vio publicado el suyo en vida—, podría estar terminado en enero de 1638. El libro contiene las *Aprobaciones*, es decir, el informe favorable del censor, previo a las licencias necesarias para la publicación de un libro. En este caso, la Licencia del ordinario<sup>19</sup> lleva fecha de 1641, disfruta de un privilegio de diez años y carece de la habitual *Dedicatoria* a un personaje noble. Para Bassegoda la confección del libro estaría comprendida entre 1634 y enero de 1638.

Comparando los títulos de los libros de Pacheco y Cerone, *Arte de la Pintura* y *El Mellopeo y Maestro*, observamos cómo los motivos de su confección son similares: el carácter didáctico, técnico, teórico y práctico de ambos. Una lectura más avanzada a través de sus páginas nos aclara la justificación que hacen los autores de los mismos para su publicación en España. Para Cerone el motivo será principalmente la carencia de un buen maestro que posea los conocimientos pertinentes, capaz de mostrarlos o que quiera enseñarlos.

<sup>17</sup> Escritos que no se han conservado.

<sup>18</sup> Aunque en su portada aparece la fecha de 1599, su elaboración es, sin duda, posterior a esa fecha y su redacción no se cierra hasta la muerte de su autor, en 1644.

<sup>19</sup> Dice la Licencia, «Nos el licenciado don Cristóval de Matilla Provisor y Vicario General de Sevilla, y su Arçobispado. Por la presente, y por lo que toca, damos licencia para que se pueda imprimir, y imprima el libro intitulado, Antigüedad y grandezas de la Pintura, compuesto por Francisco Pacheco, atento nos consta no ay en él cosa contra nuestra Santa Fe, y buenas costumbres, según las censuras, y parecer que han dado personas doctas, a quien lo hemos remitido. Dada en Sevilla en 24 de diziembre de 1641. Tiene privilegio de los Señores del Consejo Real Francisco Pacheco, para poder imprimir este libro, por tiempo de diez años», cit. por BASSEGODA, *Ibid.*, p. 45, nota 89.

Y por haver caminado diversas tierras destos dichosos Reynos, y platicado con muchos de la profession, he comprehendido que, aunque los mancebos dessean saber, muchos quedan ignorantes: y esto, no por falta de desseo natural, mas ò porque son flacos de memoria, ò porque carecen de Maestros; ò si los tienen, no todos les quieren enseñar lo poco ò mucho que saben (pero bien es de creer, que los que tal intencion tienen, usando semejante termino, no son de los mejores, ni medianos). Pues principalmente por estas, sin las otras causas, agora he querido satisfazer mi voluntad, en escribir un tractado de Musica<sup>20</sup>.

Más adelante y aclarando el porqué de la elección de su título, vuelve a reafirmar los motivos de su escritura,

Antes de dezir otra cosa, hame parecido poner en este presente capítulo algunas pocas razones, que me movieron à intitular este presente tractado el MAESTRO, para que se entienda, que no es tan fuera de proposito, ni tan arrogante la dicha intitucion, como parece. Lo primero pues que me movio intitularle assi, fue el ser las Aldeas y lugares de España tan faltas de Maestros de Musica; y el considerar que los pocos que hay en ellas por la mayor parte, no saben cumplidamente lo que es necessario saber: [...]. Tambien porque la manera del enseñar es, como si personalmente un Maestro enseñasse de palabras; [...]. El qual modo de escribir assi conviene, para que el nuevo discipulo, desta manera, entienda mejor; y se haga capaz de lo que se va diziendo, mas facilmente<sup>21</sup>.

Otro tanto le sucede a Pacheco al justificar la escritura de su libro. En este caso es el carácter novedoso del mismo —ya que nadie hasta el momento había escrito nada igual—, además del provecho que pueden sacar de sus palabras tanto los prácticos como los teóricos.

Bien es verdad que Juan de Arfe, insigne platero, osó en nuestra lengua dar principio a alguna parte deste intento, en el Libro que escribió de *Commesuración* [...], pero parece que abraza a Escultura y Pintura, y no fue su intento tratar más que lo perteneciente a su profesión.

También el Licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, [...], el año 1600 sacó un libro que intitula *Noticia general de las Artes*, [...]. Y aunque no fue su intento principal tratar de sola la Pintura, sino de todas las artes que se valen del dibuxo, con todo, descubrió muchas grandezas, [...].

Pero, de intento, ninguno hasta ahora ha entrado en este profundo piélagos con ánimo de enseñar. Y cuando esté mi trabajo no sirva de más que quitar el temor a muchos de los nuestros que sobre este humilde principio (con mejor ingenio y más aventajado caudal puedan descubrir y

<sup>20</sup> P. CERONE, *El Melopeo...*, p. 1.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 9.

dar mayores rayos de la mucha luz que han alcanzado) no habrá sido en vano. Demás que podrá aprovechar a algunos mucho lo que aquí se escribe para la ejecución de la Pintura; y a otros que en la teórica de ella se les ofrece hablar, pues en el ordinario trato muchas veces ocurre ver y tratar y poner exemplos de pintura<sup>22</sup>.

El fin era, por tanto, la manera de enseñar, reuniendo ordenadamente el material hasta el momento conocido y utilizado por ellos, al mismo tiempo que ofrecer una lectura formativa que supliera las carencias de los métodos de enseñanza y preparación cultural, no sólo de los maestros de música y pintura de su tiempo —comparados con los de Italia—, sino también de un público en general de aficionados. En este punto ambos coinciden en el alto nivel artístico que posee Italia a diferencia de España.

Así Pacheco nos dice:

Porque ¿a quién no hace lástima ver una Arte tan noble y tan digna de ser estimada y entendida, sepultada en olvido en España? Que en otras naciones tanto se preciaron y precian ilustres varones de honrarla y celebrarla y particularmente en Italia hasta escribir las vidas de los que la exercitaron y que sola nuestra nación carezca deste loable empleo, culpa es de la mayor parte de los que tratan de ella, que la tienen reducida sólo a la mayor ganancia, sin aspirar al glorioso fin que ella promete<sup>23</sup>.

Y vemos que, por carecer de algunas veces, varones muy doctos en otras ciencias hablan en ésta con mucha impropiedad. Lo cual no sucederá en Italia por estar tan ricos de escritores, cuan faltos de invidia y emulación. Y, así, en su lengua se halla escrito todo lo que así a ésta como a otras artes pertenece, que los libra desta común ignorancia, porque hallan libros que se lo digan en su misma lengua<sup>24</sup>.

Cerone, más prolijo que Pacheco, dedica todo un capítulo explicando la razón de que haya más profesores de música en Italia que en España.

Hasta agora no acabo de entender, porque causa se hallan mas profesores de Musica en Italia que en España: con todo esso digo me parece que es por cinco principales causas. La primera, por la mayor diligencia de los Maestros: la segunda, por el sufrimiento y paciencia del discípulo: la tercera, por una particular afficion, que la nacion Italiana tiene à la Musica: la quarta por las muchas comodidades que tienen en deprehenderla: la quinta y ultima por un desseo natural que los Italianos tienen de saber cadadia mas de lo que saben: no contentandose de parar

<sup>22</sup> F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, p. 67.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 68.

ay, si no yr adelante mas que pueden; presupuesto que el no yr adelante en el camino de las virtudes, es volver à tras<sup>25</sup>.

Los dos Libros se presentan, pues, como un repertorio de procedimientos pictóricos y musicales respectivamente y siempre corroborado con la autoridad y siempre corroborado con la aprobación de otros, como puede verse en las abundantes citas directas insertas o alusiones, bien de su materia como de otras.

Esta *auctoritas* se muestra de dos maneras. Por un lado, las citas sacadas de los libros y por otro lado, los pareceres y comentarios de personas doctas con las que alguna vez platicaron sobre la materia. Así, Cerone nos indica que casi todo está corroborado:

Casi todo lo q digo en esta obra, esta corroborado con autoridades y pareceres de hombres muy entendidos y aprobados en la Musica: particularmente con los q he platicado muchas vezes. Tambien tēgo ensierto en ellas algunas cosillas mias, que con la baxesa de mi entendimiento he especulado, haviendolas primero comunicado con personas diestras y entendidas en esta facultad; [...] assi yo buscado y cogido tengo autoridades y pareceres de famosos Musicos, assi Theoricos como Praticos, [...] assi yo he juntado la doctrina de diversos Musicos, y tengo hecho una tela de diversos pareceres: [...] <sup>26</sup>.

Mas puseme à esto, sin la [sic.] dichas, por otras dos causas. La primera es para hazerme de los documentos de aquellos que escrito tienen de Musica (no querendome partir de sus consejos) Maestros de mi mesmo: porque aviseme, que escribiendo, el entendimiento mucho mas se subtiliza y levanta [...] <sup>27</sup>.

Pacheco, dado el carácter novedoso de su Tratado, arropará su discurso, sobre todo, con autoridades italianas para dar mayor relieve público a sus palabras.

Y porque lo que en éste dixere sea recebido con mayor gusto y admittida su doctrina, no hablaré tanto de mi autoridad, quanto de la de varones excelentes antiguos y modernos, celebrados en otras naciones, citándolos en sus lugares y algunos de la nuestra; pues no carece en todas las facultades ni ha carecido jamás de hombres dignos de ser estimados <sup>28</sup>.

Interesantes estas observaciones pues gracias a ellas podemos conocer, en parte, el círculo de personas con las que mantuvieron alguna relación profesional e intelectual.

<sup>25</sup> P. CERONE, *El Melopeo...*, pp. 148-149.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>28</sup> F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, pp. 68-69.

Cerone, al igual que Pacheco, fue también un hombre amigo de la cultura y del trato con hombres cultos. Con ello se nos permite conocer el grado de estima, valoración y gusto artístico preferente hacia ciertos personajes.

Es probable que a algunos de ellos los conocieran en las reuniones que se organizaban en las Academias.

Mientras que la vida cultural de cierta categoría artística se desenvuelve en los palacios y casas de nobles, otras reuniones se sucedían a la par. Eran estas las tertulias y academias que articulaban la vida cultural y artística de una ciudad y a la que acudían por igual clérigos, humanistas, literatos, músicos o pintores. En este ambiente no es de extrañar los conocimientos que de otras ramas del saber humano poseían los artistas de la época.

Al hablar de la Academia de Pacheco tal vez tengamos que verla, como señala J. Brown, como «una asociación, informal pero consistente, de poetas, estudiosos y pintores, [yo añadiría, también de músicos]<sup>29</sup> unidos por su respeto por los objetivos y metodología de la investigación humanística en los temas de la antigüedad clásica y de la teología católica»<sup>30</sup>.

Sevilla no fue ajena a estas reuniones. Siendo como era en el siglo XVI una de las ciudades más ricas y privilegiadas de España y Europa, actuaba como polo de atracción para gentes de diversas nacionalidades creando así un ambiente cosmopolita. Entre estos cenáculos interdisciplinares destacaría el de Juan de Mal Lara, uno de cuyos miembros era el canónigo Francisco Pacheco, tío de nuestro homónimo autor del *Arte de la Pintura* y del *Libro de los retratos*.

De sobra es conocida la intensa vida social que tuvo nuestro pintor Pacheco. Su casa fue centro de «juntas» famosas de la Sevilla de su tiempo, donde se congregaban numerosos personajes ilustres de diferentes disciplinas, algunos de los cuales recogió en su *Libro de Retratos*. Entre ellos, Baltasar de el Alcázar, «mui diestro en la música», además de poeta<sup>31</sup>; Cristóbal Mosquera de Figueroa, que mostraba «la grandeza de su ingenio en la retórica i poesía [...], en la esfera i geografía i música, tocando gallardamente una vigüela»<sup>32</sup>; Luis de Vargas, «músico fundado i ecelente, pero en tocar un laud tuvo particular destreza»<sup>33</sup>; Cristóbal de Sayas, «gran músico de canto i vigüela, i singular en la harpa»<sup>34</sup>; Manuel

<sup>29</sup> Véase la lista de personajes citados en las notas 30 al 39, donde todos los nombrados destacan por sus cualidades musicales.

<sup>30</sup> Jonathan BROWN, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 79.

<sup>31</sup> F. PACHECO, *Libro de Descripción de Retratos de Ilustres y Memorables Varones, Sevilla, 1599*. Sevilla, Edición de P. M. Piñero Ramírez y R. Reyes Cano, 1985, p. 262.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 255.

Rodríguez, «único en la dulçura i música de la harpa i vigüela, en que eçedió a todos sus contemporaneos»<sup>35</sup>; Pedro de Mesa, que «en el arte de la dança fue único i tenido, [...] por el más singular de su tiempo; i de la vigüela de siete órdenes i canto de órgano fue aventajado»<sup>36</sup>; Antonio de Vera Bustos, «por su música i poesía»<sup>37</sup>; Pedro de Madrid, ciego y tullido de nacimiento, pero «en la música de vigüela que profesó fue tan singular que mereçió que se le diesse el primero entre todos los de su tiempo»<sup>38</sup>; Francisco de Peraza, «excelente músico de órgano, de mucha invención i caudal», [...] que «tocando el órgano [...] los arrebatava tras sí [...] que afirmavan que tenía algún ángel en cada dedo»<sup>39</sup> y Francisco Guerrero, que fue muy estimado por sus contemporáneos y muy elogiado después de su muerte.

Todos los biógrafos ponderan del músico Francisco Guerrero, de un lado sus extraordinarias cualidades musicales y por otro, las no menos singulares virtudes humanas y sacerdotales. Según Pacheco:

Fue el más único de su tiempo en el arte de la música, i escribió della tanto que, considerados los años que [//] vivió i las obras que compuso, se hallan muchos pliegos para cada día, i esto en las de mano. Su música es de excelente sonido i agradable travazón [...]. Fue ombre de gran entendimiento, de escogida voz de contra alto, afable i sufrido con los músicos, de grave i venerable aspecto, de linda plática i discurso i, sobre todo, de mucha caridad con los pobres, de que hizo estraordinarias demostraciones que, por no alargarme, dexo, dándoles sus vestidos i çapatos hasta quedarse descalço<sup>40</sup>.

Aunque Cerone no llegó a conocer personalmente a Guerrero, si debió de conocer bien sus obras, pues en el capítulo XXXIII «*A quales Compositores praticos podremos imitar seguramente, y sin peligro*», entre los compositores dignos de imitación destaca, entre otros, a Francisco Guerrero.

Los Compositores praticos que á mi parecer (salvo el mejor juyzio) se pueden imitar en cosa de yglesia son estos. Domingo Phinot, Iacobo Vaet, Juan Mouton, Nicolas Gomberth, Simon Boylú, Christoval de Morales, y a Iusquino [...] Y de los mas modernös a Pedro Vincio, Philippe de Monte, Orlando de Lassus, Juan de Maque, Costancio Puerta, Vicente Ruffo, Matheo Asula, Marcantonio Inginero, *Francisco Guerrero*<sup>41</sup>,

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 405.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 415.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 338-339.

<sup>41</sup> Los subrayados no están en el original.

Thomas de Victoria, [...] y á otros muchos que por brevedad dexo de contar [...]. Aunque todos estos y los demas han compuesto bien, todavia pero á tenido particular talento muy diferente el uno de lo otro: por quanto Constancio Puerta, Vicente Ruffo, Matheo Asula, *Francisco Guerrero*, y Thomas de Victoria tienen compuesto una Musica llana, grave y muy devota: y lo que mucho importa, es que es muy chorista<sup>42</sup>.

Pero Pacheco no sólo estimó en Guerrero sus cualidades musicales y humanas. En su biblioteca poseía, junto a otros libros de viajes o descripciones de Tierra Santa, utilizados para precisiones históricas o detalles geográficos, el célebre libro titulado *Viaje a Jerusalén, que hizo Francisco Guerrero, racionero y maestro de capilla de la santa iglesia de Sevilla*, publicado en Barcelona en 1590 y del que se hicieron numerosas ediciones en fechas posteriores.

Al margen de estos personajes reflejados en su *Libro de retratos*, y posiblemente vinculados a la Academia, el *Arte de la Pintura* alude y cita a otros intelectuales y amigos, algunos más o menos conocidos, pero otros son imposibles de identificar o situar cronológicamente, como señala Bassegoda. (Lo mismo sucede también con algunos personajes nombrados por Cerone en *El Mellopeo*, hasta el momento, no localizados). Por lo que respecta a su relación con los eclesiásticos y consultores, lo son más en razón del prestigio intelectual y social que poseían, que en razón de su amistad con él.

Es lógico pensar que Cerone conoció también a ciertos personajes en reuniones interdisciplinarias. Pero, por lo que indican sus palabras, harto difícil le debió de ser el conseguirlo, pues para él España, de nuevo comparada con Italia, escaseaba tanto de academias públicas como de juntas en casas de particulares donde poder reunirse los músicos, a excepción de las organizadas en Madrid por los caballeros Gracia Módenes y Don Juan de Borja, como nos lo indica en su Tratado.

La quinta causa es, por las muchas comodidades que ay para deprender; porque en muchas ciudades de Italia ay unas casas, que llaman Academias; deputadas solo para juntarse ay los Cantores, Tañedores y Musicos à hazer dos o tres horas de exercicio. De ordinario aqui suelen acudir los Compositores mas nombrados del lugar, los quales despues de aver hecho provar sus composiciones, y despues de acabada la Musica, acostumbran discurrir sobre de alguna materia musical, diziendo cadauno su parecer con mucha concordia, y concluyendo sus disputas con provecho de todos. De mas destas Academias publicas, ay diversas otras casas de Cavalleros particulares à onde se haze lo mesmo. [...] parte desto que vy agora diziendo avran visto hazer otras vezes en Madrid, en casa del Señor Cavallero de Gracia Modenes; Cavallero no menos noble, virtuoso, y zeloso del culto divino; [...] De todas estas ocasiones y comodidades

<sup>42</sup> P. CERONE, *El Mellopeo...*, p. 89.



para mas facilmente deprender y mas depresto, la España es harto falta; lo qual vemos por exemplo en esta Corte, pues entre tantos Cavalleros, Condes, Marqueses, Duques y Príncipes que moran en ella, no ay ninguno (que yo sepa) se deleyte de Musica, ni quien de comodidad para hazer estas Academias. Y si tengo à dezir verdad, digo que no hallo mas que uno, que guste tener en su casa semejante exercicio: y este Señor es, Don Juan de Borja, Mayordomo mayor de la S. C. M. de la Emperatriz Doña Maria de Austria, (que esta en el cielo) hermana del Rey D. PHILIPPE II. Y por ser este Cavallero solo, podemos concluir que no ay ninguno; [...] <sup>43</sup>.

El conocimiento y trato con diversos personajes podía ver ampliado su círculo con cada desplazamiento realizado. Desde luego, los viajes efectuados por un artista son siempre significativos para conocer, además de su biografía, el alcance e influencias que pueden tener los mismos sobre el horizonte intelectual y cultural de los autores. En este punto encontramos una enorme diferencia entre el músico y el pintor.

La desigualdad entre nuestros dos autores radica en la poca movilidad de uno y la excesiva del otro.

Pacheco nace en Sevilla, donde la vida económica y cultural del momento es amplia. Mientras que de Pacheco sólo se conocen con certeza tres viajes, de periodos muy breves y dentro de los límites de España, de Cerone sabemos —según él mismo nos dice— que su peregrinaje transcurrió en el curso de 20 años por diferentes lugares, tanto dentro del territorio peninsular como fuera de él, la mayoría pertenecientes a la corona española.

El primer viaje conocido de Pacheco data de 1611 y comprende por lo menos Córdoba, como lo indica en la biografía que hace del racionero Céspedes en su *Libro de Descripción de verdaderos Retratos*,

Resta dezir algo de la arquitectura i poesía, i de su mucha erudición. En la primera fue aventajadísimo i por tal le reconocía Antonio Mohedano; por su traça se hizieron muchas obras, i el retablo de la Compañía de Córdoba. Yo vi el año de 1611, pasando por allí a Madrid, la traça de lapiz negro que dexó hecha para la iglesia mayor, [...] <sup>44</sup>.

Toledo —posiblemente un viaje de estudio para conocer a El Greco—,

[...] que preguntando yo a Dominico Greco el año 1611, ¿cuál era más difícil el debuxo o el colorido? Me respondiese que el colorido <sup>45</sup>.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>44</sup> F. PACHECO, *Libro de Descripción de verdaderos Retratos...*, p. 102.

<sup>45</sup> F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, p. 349.

Dominico Greco me mostró, el año 1611, una alhacena de modelos de barro de su mano, para valerse dellos en sus obras [...] <sup>46</sup>.

a El Escorial, tal vez para conocer las notables colecciones allí ubicadas,

[...] referiré, brevemente, lo que sucedió a este propósito en El Escorial. En el altar del trascoro de San Lorenzo el Real está un Crucifijo de mármol, del natural, de mano de Benvenuto Cellini, famoso escultor, que el gran Duque de Florencia envió a su majestad de Felipo segundo, el cual vino sin paño, y todo perfectamente acabado; y, entrando su Majestad a verlo, y en su seguimiento las dos Infantas de Saboya y Flandes, con su acompañamiento, antes que llegaran, el Rey, como tan prudente y prevenido, sacó un pañizuelo y cubrió las partes que se debían cubrir del Santo Cristo, porque sus hijas no se ofendiesen de su indigencia. Y, en memoria de tan piadoso hecho, se quedó allí el lenzuelo de su Majestad, aunque adornaron después el Crucifijo con paño grande. Refirieronme el caso los religiosos, estándolo mirando yo y los que iban conmigo, año 1611 <sup>47</sup>.

a Madrid y El Pardo,

Esta parte tuvo Ticiano, como tan grande artífice, y sus borrones no se toman en el sentido que suenan, que mejor se dirían golpes dados en el lugar que conviene, con gran destreza. Y adviértase, que sus mejores y más estimadas pinturas (que yo he visto en El Pardo y Escorial) son las más acabadas y las que hizo en lo mejor de su vida [...] <sup>48</sup>.

Bezerra, honra de nuestra nación, discípulo e imitador de su gran manera, hacía lo mesmo; y para la pintura del Pardo, que hizo en compañía de Rómulo, que yo he visto, debuxó un famoso Mercurio, [...] <sup>49</sup>.

Y para el San Cristóbal que tiene pintado en esta Santa Iglesia, y acabó el año 1584, hizo muchos debuxos pequeños (y yo tengo uno); y el cartón, del mesmo tamaño, no sólo los perfiles, pero muy bien acabado, oscurecido y plomeado con gran destreza y lo tuvo puesto en una gran sala del Alcázar Real desta Ciudad (donde yo lo vi siendo mozo), y es la mayor figura de pintura [...] <sup>50</sup>.

De nuevo nos lo encontramos en Madrid en su segundo viaje, con una duración de dos años y que incluye con seguridad el año de 1625.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 737.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 417.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 44.

Esto hacen los de Castilla, y yo lo he visto en Madrid (aquellos dos años que viví allí), donde se tiene muy poca noticia de las cosas de Granada y siguen otros modos de labores y hojas, fuera de la buena manera<sup>51</sup>.

Así lo he hecho yo en las ocasiones que deste género se me han ofrecido, particularmente en Madrid, como se ve en la Imagen de Nuestra Señora de la Espectación que el año de 1625 me encargó Juan Gómez de Mora, Maestro mayor del Rey, para la Condesa de Olivares [...] <sup>52</sup>.

[...] con el cual me aventuré una vez, a agradar un amigo estando en Madrid, año 1625, y le pinté un lececillo con dos figuras del natural, flores y frutas y otros juguetes, [...] <sup>53</sup>.

Vuelvo a decir que se pinte el Salvador sin túnica y manifiesta la hermosura de sus llagas, porque vi en Madrid, año 1625, una pintura deste misterio [...] <sup>54</sup>.

[...] ¿por qué Bartolomé Carducho, siendo tan gran pintor, en San Gerónimo de Madrid, en la segunda capilla a mano derecha, pintó, año 1600, en las palmas de las manos de San Francisco recibiendo las llagas, las puntas de los clavos, como yo lo he visto año 1625, debiendo pintar las cabezas [...] <sup>55</sup>.

Un tercer y último desplazamiento, sin fecha conocida, a Jerez de la Frontera para realizar un trabajo con otros pintores en la policromía del retablo mayor de la iglesia de San Miguel (contratado el 19-Enero-1629).

Esto del sepulcro abierto y Cristo sacando una pierna dél para salir, lo he visto muchas veces pintado y en Xerez de la Frontera, en la puerta del convento de la Recogidas, [...] <sup>56</sup>.

Yo pinté esta historia para un convento de monjas del Puerto de Santa María, año 1634, como no parece que se debe pintar<sup>57</sup>.

Para Cerone viajar era sinónimo de aprendizaje. Así lo corrobora cuando indica cómo Palestrina «por este camino alcanço saber tanto»<sup>58</sup>.

La actividad viajera del músico se contraponen con la del pintor. En este caso, es de destacar su prolongada estancia de 20 años fuera de su tierra para aprender, añorando siempre su patria,

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 462.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 463.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 519.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 566.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 700.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 651. Según Bassegoda, la fecha para esta tarea se situaría entre 1630-1632, ya que esta labor se realizaba *in situ*.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 587.

<sup>58</sup> P. CERONE, *El Melopeo...*, p. 92.

Yo tambien confesso que lo poco que se (que muy poco es) lo tengo deprendido fuera de mi tierra, en xx años que estuve absente della; trateniendome en diversas provincias y en differentes reynos<sup>59</sup>.

Y aunque en el tiempo de veynte años que he ydo peregrinando por diversas tierras en algunas dellas hallado tengo buenas comodidades, y mejores partidos de lo que merecia: adonde según dicho, *Ubi bonum ibi et patria*<sup>60</sup>.

Es una lástima que sólo conozcamos los lugares pero no todas las fechas de sus viajes. La primera estancia a la que hace referencia es Cerdeña, en la década de los años 70 (suponemos que hasta 1590, año en que se trasladó a Saona (Savona), al servicio de la Iglesia Mayor de Oristán (Oristano),

Muchos dias ha, me determine de escribir alguna cosa sobre el Arte de la Musica, como comence hazerlo à Bergamo (ciudad de Lombardia y mi patria) mas ha de quinze años: aunque fue tampoco lo que escrivi entonces, que puedo dezir, (y con mucha verdad) no fue nada; pues el mesmo año dexé la empresa y me fuy à Cerdeña al servicio de la Yglesia mayor de Oristan, con determinacion de me pasar despues à España; como lo cumplí el año de mil y quingentos, y noventa y dos<sup>61</sup>.

Pongo agora otro diferente Enigma, mas curioso que inventivo, al qual hize ya muchos años ha, estando yo en Cerdeña en servicio de la Yglesia mayor de Oristan<sup>62</sup>.

Si a este proposito quisiesse yo tambien contar lo que me aconteció estando en Cerdeña, menester fuera mas de una mano de papel [...] <sup>63</sup>.

Así, en 159-? <sup>64</sup> se halla en Callar (Cagliari), en la isla de Cerdeña,

Yo tambien el año 159- [no se lee], hallandome en Callar, Ciudad principal de la Ysla de Cerdeña, a peticion del Señor Antonio Loch, Maestro de Capilla de la Yglesia mayor, hize lo mesmo en un Cantollano [...] <sup>65</sup>.

En 1590 lo encontramos en Saona (Savona), en Génova,

A éste hecho antiguo y antiguas relaciones, quiero añadir otro moderno y mas a nuestro proposito, que aconteció el año de nuestrá salvacion de 1590 en la ciudad de Saona, tierra del Genovesádo. Hallandome digo

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 1113.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>64</sup> No es posible leer la fecha.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 725.

una tarde en casa del Señor Sixto Bergenero de nacion tudesco, Canonigo y Maestro de Capilla en la Yglesia Cathedral; adonde, despues de averse cãtado diversos madrigales, un mancebo discipulo del Maestro de Capilla de la Yglesia mayor de Genova quiso el tambien se cantasse una composicion [...] <sup>66</sup>.

A partir de 1592 lo hallamos ya en España.

[...] con determinacion de me pasar despues à España; como lo cumplí el año de mil y quingentos, y noventa y dos <sup>67</sup>.

Estando yo el día de la Santissima Trinidad del año 1593, en la yglesia mayor de una ciudad de las principales de España, oyendo las visperas, que ay se hazian muy solennes [...] <sup>68</sup>.

A partir de esa fecha se movió por tierras españolas donde aprendía de diversos maestros y tratados, de los cuales se sirvió para redactar *El Melopeo*:

A este mesmo fin de saber, he ydo peregrinando por diversas tierras destos dichosos Reyno de España; y como quiera que los hombres desseosos de ver muchas cosas [...] <sup>69</sup>.

Así, lo encontramos en Santiago de Compostela a donde peregrinó en 1593 para ganar el jubileo. Es en este viaje donde hace una redacción más extensa de los motivos que le llevaron a efectuar el mismo, de su precaria situación y del encuentro con su compatriota el Caballero de Gracia.

No sin ocasion me muevo dezir todo esto; porquanto en el camino de Santiago de Galicia que yo hize el año del Iubileo de aquella santa Yglesia, que fue el de 1593, en un lugar cuyo nombre dexo en la pluma) me llevaron a casa de uno que tenía escuela de Musica; el qual, despues de haverme muy puntualmente preguntado de que tierra, y de que nacion era, hizose traer unos papeles de obras musicales [...] <sup>70</sup>.

Lo que yo puedo dezir (como experimentador) cerca á este proposito es, que por aver en mi moedad usado mal de la Musica; y por averme empleado en cantar Canciones menos que honestas; y tambien por el mucho gusto que recibia quando componia cantares tórpes, y por el demasiado gozo que sintia quando cantava en lugares profanos, quiso Dios que yo fuesse captivado de un desseo de visitar la Sãta Yglesia del glorioso y bienaventurado Santiago de Galicia, para quedar por aquí libre del poder del Demonio. Porque entonces andava colgado de unas vanas

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 109.

alabanças del mundo: teniendo ambicion y gloriandome de lo que componia y de lo que cantava y estava tan ciego y tan fuera de mi que queria bien a mi mal. Con esta devocion pues, y juntamente con una voluntad grande que tenia de praticar los mas famosos Musicos destos Reynos, passe a España y di cumplimiento a mis desseos el año de Iubileo de aquella Santa Yglesia, que fue el de 1593. La enfermedad que tuve, y el hambre y sed que padeci en aquella romeria (ecetuando los primeros seys meses) sabelo Dios; y aun por indicio de los vestidos y cara que entonces traya (si no en todo, en parte) lo pudo muy bien congeturar el que me vió quando llegue a esta Real Corte y villa de Madrid: que los mesmos vestidos descubrian mi necesidad, y la propia cara dava indicio que avia llegado a estrema miseria. Me vi muy al fin y todo enfermizo, con que temblava mi anima, y se mudavan mis pensamientos: que antes quisiera yr con la vida por trabajos, que esperar la muerte en tierra estraña: y hallavame tan debilitado, que no me podía tener si no en tres pies, y muy malamente.

Venendome pues á la memoria, mientras estava en aquel ser tan miserable, las comodidades y recreaciones que avia yo perdido, y las causas porque muchas vezes, hecho un mar de tristes pensamientos, se me deshazian los ojos de llanto: porque la rueda de las memorias del bien perdido, pocas vezes entrava en la anoria del lastimado coraçon, que no sacasse agua de tristes lagrimas [...] Entrando pues por esta consideracion, conóci que hasta allí no veyá; mas poniendo los antojos del juyzio, alcançe ver que estava del todo perdido y mendico. Viendome pues de la manera que estava bolvi sobre de mi, llore con mucha amargura las culpas passadas y los años mal gastados: y como el hijo prodigo, determine de bolverme á casa de mi Padre misericordioso, que es Dios; y comprendi que aquel trabajo me fue dado por el, assi para sacarme de aquellos lugares profanos, y para apartarme de aquellas Musicas torpes y deshonestas, paraque no le offendiesse mas; como paraque en esta vida presente hiziesse parte de la penitencia que devo por mis graves pecados. En aquella necesidad digo, abri los ojos del entendimiento, y con la luz que me dio N. Señor, vi las tinieblas en que avia andado tanto tiempo, y conoci las mercedes que su divina Magestad me hizo: las quales mayormente conozco agora; pues considero que de mas de averme abierto los ojos de mi ciego entendimiento, remedió luego à todas mis necesidades corporales por medio del Señor Cavallero de Gracia. De quien da entonces á ca siempre he sido amado y honrado, no como estrangero ó criado suyo, si no como hijo propio: y no conforme à mi estado y poco merecer, sino conforme à su nobleza y mucha charidad<sup>71</sup>.

En la narración de su peregrinaje a Santiago de Compostela indica que saludó al músico Nicasio Zorita (c.1545-93?). Este dato permite incluir entre las tie-

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 200-201.

rras por las que pasó a Tarragona en 1593, si tenemos en cuenta que Nicasio Zorita, según lo atestiguan las Actas Capitulares de Tarragona, fue Maestro de Capilla de la Iglesia Mayor de dicha localidad desde el 9 de Noviembre de 1578, puesto que ocupó hasta su muerte, acaecida en 1593 ó después de esta fecha.

Ya muchos dias que hize reverencia al Señor Nicasio Zorita, y siempre alabé y soy para alabar sus celebres composiciones [...] <sup>72</sup>.

Además de su estancia en Madrid, como cantor en las capillas de Felipe II y Felipe III de España (en la *Dedicatoria* se denomina «Capellán y Siervo» de Felipe III), desde 1592 hasta 1603, viajó también por Sevilla y Toledo.

Vicio verdaderamente muy villano, porque haze de villana condicion alque le tiene: que assi como es generosidad del coraçon y nobleza gozarse de la honra y bien del otro, y que tenga habilidad y la goze; assi por el contrario es gran villania y baxesa pesarle de que aya otro que tenga valor ó sepa algo, si no el. Si los ay en parte ninguna destos dichosos reynos, sospecho que principalmente tiene su asiento en Madrid y en Sevilla por quanto tengo visto y oydo; y aun puede ser que tenga casa de aposiento en Toledo: porque sabemos que esta fiera bestia nace de ordinario adónde ay muchos virtuosos [...] <sup>73</sup>.

Sabemos de un viaje a Lisboa, desgraciadamente sin fecha conocida,

Este aviso no lo doy sin causa, presupuesto ser verdad lo que entendi en Lysboa <sup>74</sup>.

Conocida es su estancia de cuatro años en Abruzzo (dónde conoció al Maestro de Capilla de Margarita de Austria, Juan Verio), posiblemente en el tramo de tiempo comprendido entre 1577 y 1590.

Yo tambien he sabido por experiencia todo esto, particularmente por haber tenido estrecha amistad con Juan Verio de nacion Flamenco y Maestro de Capilla, que á sido de Madama Margarita de Austria que esta en el cielo. Con quien, en el tiempo de quatro años, que me tratuve en Civitaducal de Abruzzo en servicio de la Capilla del Obispado, confesaría mis estudios; y a quien pedia parecer en mis dudas <sup>75</sup>.

Las siguientes palabras nos hacen dudar de una posible estancia en Roma.

Con esta ocasión que aquí se me ha ofrecido, no estando en todo olvidado de las palabras que tuve un dia con un Señor Licenciado en

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 92.

Roma, no dexare de dezir que còfiesso que Diego Ortiz fue uno de los mejores Compositores de su tiempo [...] <sup>76</sup>.

De regreso a Italia, en 1604, se instala definitivamente en Nápoles en 1609 como Maestro de canto en la Iglesia de la Annunziata, según lo testimonia la *Deliberazione dei Governatori dell'Annunziata*<sup>77</sup>. Por las palabras de esta *Deliberazione* sabemos que era profesor de canto coral de la Iglesia. Al año siguiente, en 1610, fue nombrado tenor en la Capilla Real del virrey, puesto que ocupó hasta su muerte en 1625.

Estando en Napoles me vino entre manos un Enigma muy lindo; mas muy oscuro, y tan embaraçado, que passa los terminos; y dizen, que es de Cyprian de Rore [...] <sup>78</sup>.

Junto a los viajes y el trato personal o de oídas con intelectuales, otro aspecto siempre importante para el mejor conocimiento en la elaboración de un tratado son las acotaciones marginales. Con ellas se nos indican los libros utilizados para su confección así como la amplitud cultural del autor.

Un recorrido por las *marginalia* de *El Melopeo* y del *Arte de la Pintura* nos presenta un amplio catálogo de nombres, desde los autores greco-latinos hasta los tratadistas coetáneos del siglo XVII. Hay que indicar que el empleo de estas citas no suponía la necesaria posesión de una tan extensa biblioteca, y muchas de estas menciones están tomadas de autores intermedios que las citan a su vez. De este modo, se crea todo un repertorio de tropos, anotaciones, citas y frases sin haber acudido, la mayoría de las veces, a la fuente original.

Por lo que respecta a la influencia que ejercieron nuestros autores con sus respectivos libros en tratadistas posteriores, solamente indicar para el caso de Pacheco, el *Museo Pictórico y escala óptica*, 1715 y 1724, y el *El Párnaso español pintoresco laureado* de Palomino y el *Pictor Christianus eruditus*, Madrid 1730, de fray Juan Interián de Ayala<sup>79</sup>.

En relación al tratado de Cerone, gracias al idioma en que está escrito, fue muy difundido por España, sobre todo durante el s. XVIII. Anotar sólo los nombres de Andrés de Monserrate, *Arte breve y compendiosa... del canto llano* (1614), Andrés Lorente, *El porqué de la música* (1672), el portugués Manuel Nunes da

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 144. No está muy claro en la cita si el encuentro fue en Roma o si el personaje en cuestión fue licenciado en Roma. Es probable que se refiera a una estancia en Roma, dada la cercanía de la capital con la zona del Abruzzo donde, como ya nos dijo el propio Cerone, estuvo durante cuatro años.

<sup>77</sup> El documento, que data de 25 de Enero de 1609, aparece publicado parcialmente en *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, II, Londres, 1954 y en el *Dizionario Enciclopedico universale della Musica e dei Musicisti*, 1983.

<sup>78</sup> P. CERONE, *Ibid.*, p. 1118.



Silva, *Arte mínima* (1685), Jorge Guzmán, que pensaba que Cerone era el mejor teórico, publicó una selección de sus escritos bajo el título *Curiosidades del Cantollano* (Madrid, 1709), Bernardo Comes, *Fragmentos músicos* (1739), el jesuita Antonio Eximeno (1729-1808), que satiriza la obra de Cerone en *Las investigaciones músicas de Don Lazarillo Vizcardi* (Madrid, 1872-73), Antonio Roel del Río, *Razón natural* (1760) y *Reparos...* (1764), Diego de Roxas y Montes, *Promptuario armónico...* (1760) y Antonio Soler y Ramos, (1765 y 1766).

## 2. La antigüedad bíblica en el origen de las artes

Los tratados sobre estética, como ciencia independiente, son producto del siglo XVIII. No existieron ni en la Antigüedad ni en la Edad Media pero, a pesar de que la Biblia no es un libro cuyo fin sea precisamente lo bello, sus concepciones ideológicas fueron utilizadas desde antiguo en los tratados de arte, arquitectura y música, como fuente importante para cuestiones, ideas y reflexiones específicamente estéticas.

Los problemas estéticos, el modo de entender la belleza en la filosofía cristiana, fueron ya formulados desde los siglos IV y V con la «re-lectura» que se hicieron de los textos griegos, latinos y, sobre todo, de la Biblia y que fueron recogidos en los comentarios y las *Summas* de los teólogos y Padres de la Iglesia —San Atanasio (299-373), Gregorio Niceno (325-394), San Basilio de Cesarea (329-379), Gregorio Nacianceno (330-c.390)<sup>1</sup>—, a los que añadir, Clemente de Alejandría (c.160-c.220), Orígenes (185/6-254), San Agustín (354-430), Casiodoro (c.480-c.575), San Isidoro (c.570-636) o Juan Damasceno (s. VIII) entre otros.

La actitud medieval ante la belleza, su filosofía del arte —caracterizado por ese especial simbolismo—, está influida, en buena medida, por el cristianismo. Su estética se basaba tanto en las doctrinas antiguas como en la Santa Biblia. Mientras que los antiguos encontraron y extrajeron de la observación directa de la naturaleza sus juicios, los medievales se encontraron ante unos textos preexistentes que concretaron en síntesis más o menos logradas. De ahí ese carácter «escolástico» propio del medievo.

¿Qué importancia tiene la Biblia para los doctores de la Edad Media? La lectura de los Padres y de los autores medievales demuestra que, junto a los textos griegos —clásicos y métricos— y latinos, acudieron, sobre todo, a las Escrituras para extraer sus «reflexiones estéticas». Como las Sagradas Escrituras no meditan sobre lo bello y el arte —es más, prohíbe las representaciones—, las opiniones que extrajeran los Padres de la Iglesia sobre las manifestaciones musicales, escultóricas o pictóricas podían ser favorables o contrarias. Pero siempre coinci-

dían todos ellos en que la Biblia supera a cualquier otro libro, no solamente en su aspecto teológico-moral sino también en el aspecto puramente literario.

Según Beda (672-735), «la Sagrada Escritura aventaja a todos los libros, no solamente por la autoridad, pues es divina, o por la utilidad, puesto que conduce a la vida eterna, sino por la antigüedad y la belleza de expresión»<sup>80</sup>. Era la obra literaria que reunía, además del valor teológico y moral, la historia y los pensamientos del Pueblo elegido de un modo conciso, profundo y sabio. Era como un bello poema, digno de alabanza, que «purifica las costumbres humanas e inspira el encanto de las palabras», según Casiodoro (c.480-c.575)<sup>81</sup>.

Como vemos por la cita de Beda, la autoridad de los libros bíblicos se justifica por su autoridad y valor trascendente, pero además, y esto es importante, por la historia. La poesía bíblica y las artes, en general, demuestran su valía por su razón teológica y por su antigüedad y belleza.

Puesto que la Sagrada Escritura es la obra literaria más antigua, los autores medievales consideraban imposible que hubiera habido inventores paganos de cualquier actividad humana —liberal o mecánica— en tiempos anteriores a los allí narrados.

Como apunta De Bruyne, San Isidoro de Sevilla (c.570-636) ilustra la teoría de la cristianización de las actividades humanas con ejemplos extraídos de la Sagrada Escritura. Para el santo «no son los griegos los inventores de los más bellos cantos métricos sino los hebreos. Porque la lengua hebrea está en el origen de todas las otras; la escritura fue inventada por Israel y no por los fenicios; fue Tubal y no Apolo quien construyó la primera cítara y la primera melodía; Abraham y no Atlas quien observó por primera vez el curso de los astros y fundó la astronomía. Los primeros cantos heroicos no fueron compuestos por Homero o Ferécides —contemporáneos de Saúl— sino Moisés, que entonó su canto triunfal tras el paso del Mar Rojo [...] David celebró a Dios antes que Timoteo, Salomón compuso el *Cántico* antes que los epitalamios de los griegos, y Jeremías sus *Lamentaciones* muchísimo antes de que Simónides exhalara sus quejas»<sup>82</sup>.

Por lo que respecta a los géneros literarios, Beda nos dice: «el género dramá-

<sup>79</sup> Traducido en 1782 con el título, *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suele cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, donde cita a menudo al pintor Francisco Pacheco.

<sup>80</sup> Cit. en Édgard de BRUYNE, *Estudios de Estética medieval*, I. Madrid, Biblioteca Hispánica de Filosofía. Editorial Gredos, 1958, p. 162

<sup>81</sup> CASIODORO, *Varie Epistolae*, III, ep. 33 (P. L. 69, c. 595), «Gloriosa est denique scientia litterarum, quia quod primum est, in homine mores purgat; quod secundum, verborum gratiam subministrat, ita utroque beneficio mirabiliter ornat et tacitos et loquentes», cit. en Władysław TATARKIEWICZ, *Historia de la Estética, II. La Estética medieval*. Madrid, Arte y Estética n.º 17. Akal, 2002, p. 94.

<sup>82</sup> E. de BRUYNE, *Estudios de Estética medieval*, I, p. 106.

tico (*activum vel imiativum, i. e. dramaticon vel mimeticon*), en el que los personajes hablan sin la interposición del poeta, estaba representado entre los paganos por ciertas *Bucólicas* de Virgilio, para «nosotros» por el *Cantar de los cantares*. El género narrativo (*narrativum, exegeticon vel apangelicon*), en que habla el poeta sin personajes intermediarios, estaría representado por las *Geórgicas* y el poema de Lucrecio, entre «nosotros» por los *Proverbios* de Salomón, el *Eclesiastés* y los *Salmos*, escritos en versos métricos. El género mixto (*commune vel coinon vel miction*) estaría representado entre los paganos por *Homero* y *Virgilio*, entre los cristianos por la historia del bienaventurado Job»<sup>83</sup>.

Sobre los tropos o las figuras verbales Beda, en su *De schematibus et tropis Sanctae Scripturae*, los encuentra igualmente de antiguos y variados en la literatura sagrada sin necesidad de tener que acudir a ejemplos profanos.

La Sagrada Escritura es una compendio de todo. Reúne enseñanza teológica, moral, didáctica, histórica y poética. Engloba, como se ha visto, todos los géneros literarios, contiene parábolas, imágenes y metáforas. Su lenguaje es a veces complejo y de rica ornamentación y otras veces de extremada sencillez, de tal suerte, que pueda servir, como la pintura, para que los «incultos»<sup>84</sup> entiendan. Ya lo dice Pacheco, cuando recoge las palabras de Beda:

«La vista de las imágenes (dice el venerable Beda) suelen dar muchas veces gran compunción y devoción a los que las miran, y a aquellos asimesmo que no saben leer, y ser como lección viva de la historia del Señor»<sup>85</sup>.

No importa el modo sencillo de decir de la Biblia, sino el contenido. «Más vale el lenguaje humilde de la Sagrada Escritura, que el discurso ornamentado de los poetas profanos. El uno brilla con toda la belleza externa del estilo (*eloquium humile*), el otro con el esplendor interno de la sabiduría (*eloquia externis incompta verbis, intrinsecus sapientia fulgent*)»<sup>86</sup> nos dirá San Isidoro.

Contenido y verdad *versus* belleza. Diferencia que mantiene Pacheco,

De donde dixo Aristóteles que de dos pinturas, una adornada de belleza colorido y no muy semejante, y otra formada de líneas simples, pero muy parecida a la verdad, aquella será inferior y ésta aventajada; porque aquella contiene los accidentes y ésta abraza el fundamento y la sustancia, que consiste en representar y exprimir, mediante el buen debuxo, con perfección lo que se quiere imitar<sup>87</sup>.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>84</sup> Walafried STRABO, *De rebus ecclesiasticis* (P. L. 114, c. 929), «Es evidente por muchas razones cuán útil resulta el conocimiento de la pintura. En primer lugar, porque la pintura es la literatura de los incultos», cit. en W. TATARKIEWICZ, *Historia de la Estética*, II, p. 250.

<sup>85</sup> F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, p. 247.

<sup>86</sup> San ISIDORO, *Sentencias*, III, 13, cit. en E. de BRUYNE, *Estudios de Estética medieval*, I, p. 104.

<sup>87</sup> F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, pp. 248-249.

La afirmación de la antigüedad histórica y sagrada de cualquier manifestación humana permitió, a partir del siglo IX, vincular la autoridad bíblica a la razón natural y concedió a los artistas la dignidad de imitadores de Dios. De este modo, triunfaron los admiradores de la creación artística frente a sus detractores.

El siglo XVII recoge, en cierto grado, esta concepción escolástica. Desde esta perspectiva, todo tiene su origen en la Biblia. No es de extrañar entonces, que en la mentalidad del diecisiete la monarquía de los Austrias diera una gran importancia a su genealogía, que la remontaba, como no puede ser menos, hasta los orígenes bíblicos.

Entre los varios códices iluminados genealógicos de Felipe II se encontraba en su biblioteca un rollo de pergamino iluminado de unos treinta metros de largo, obsequio de su padre el Emperador Carlos V y que conservó hasta su muerte, titulado *Genealogia illustrissime Domus Austriae, que per lineam rectam masculinam ab ipso Noah humani generis reparatore usque ad Carolum Quintum Caesarem Philippi Castellae Regis filium deducitur et deriuatur ex verissimis Authoribus et monumentis foundationibus*<sup>88</sup>. Este árbol genealógico de los Habsburgo retrocedía hasta «la época del Génesis bíblico, desde Adán hasta Noé y Cam, que descendía de Osiris, hijo de Cam, padre de Hércules Libio y abuelo de Thusco, rey de Italia, y que a través de una alambicada descendencia, que pasaba por los reyes de Troya, de Escitia, de Sicambria y de los Francos, desembocaba en Clodoveo, cuyo nieto Childeberto recibió el reino de Borgoña. El hijo de este último, Teodoberto, fue el progenitor de Sigeberto, duque de Alemania. Su hijo Ottoperto, inició la nueva dinastía de los Habsburgo»<sup>89</sup>.

En casi todos los tratados sobre arte y escritos disciplinares del Siglo de Oro era frecuente que la piedad de los autores se manifestara en las dedicatorias, pero también en la defensa de las artes —la mayoría de las veces con carácter especulativo, aunque también desarrollado con cuestiones prácticas—. Para ello incluían, de un modo más o menos extenso, un espacio dedicado al origen de su arte en particular, donde solían aducirse citas escriturarias, repetidas a través de la Edad Media, que atestiguaban el valor divino y vetusto de las mismas.

Cerone y Pacheco en sus tratados argumentan el tema del mismo modo. En su caso, la autoridad bíblica se funda más por la antigüedad que por lo que tuviera de verdad probada la historia en particular.

Cerone, como casi todos los tratadistas musicales, recoge los ejemplos habitua-

<sup>88</sup> BNM, Res. 265.

<sup>89</sup> José Luis GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, «Las joyas de la librería personal de Felipe II, o sobre cómo descubrir al rey a través de sus libros» en *Actas del Simposium Felipe II y su época*. Vol. I. San Lorenzo del Escorial (Madrid), Estudios Superiores del Escorial. Colección del Instituto escorialense de Investigaciones históricas y artísticas, n.º 14. Ediciones Escorialenses (EDES), 1988, p. 442.

les que hablan sobre el origen de la música y nos presenta una larga lista de nombres griegos, bíblicos y mitológicos, de diversa procedencia, como los responsables de la invención de la misma. Pero, a pesar del criterio aperturista y diríamos, casi moderno, al conceder a todos el grado de inventores —porque todos han aumentado con su saber la ciencia musical—, finalmente atribuye el comienzo a la exégesis bíblica basada, no tanto por ser de origen divino, sino por ser más antigua que el resto de las teorías paganas<sup>90</sup>.

Quien sea el inventor della, algunos lo ponen en duda por la antigüedad y dignidad, que tiene. Por la antigüedad, no ay certidumbre del inventor; y por la dignidad y excelencia, cadauno de los Musicos (si possible fuesse) la querría atribuyr à si. Portanto los escritores escrivien diversamente; porque Eusebio en el prologo del Includion de los tiempos, y en el 2. lib de la prepar. Evang. al 2. ca. dize; que *Dionisio fue el primer inventor desta sciencia*. Luciano y Dyodoro en el pri. lib. dizen, que fue Mercurio; otros que Apolo, el qual adornado de todas las ciencias y virtudes, como describe Iuan Bocacio en el 5. de la Geneal. de los dioses, al cap. 3. Polibyo en el 4. lib. quiere fuesseen inventores de la Musica los Arcadios: mas Atheneo en el 14. al cap. 10. dixo que los de Frigia fueron los inventores. Plin. en el 7. al cap. 56. tiene escrito que fue Amphion Dirceo. Otros dizen q el inventor fue Filamon; otros que Lino Thebeo; otros que Pythagoras Samio, el philosopho; otros que Orpheo Thrayco; otros que Demodoco de Corfu, cantor viejo, y el qual celebrò con el canto las bodas de Venus y de Vulcano en obra poetica. Iosepho Hebreo al 3. de Bello Iudaico, Baoso Caldeo en el pr. lib. Sant Ysidoro en sus Ethimologias, y Sant Augustino en el 15. lib. de la ciudad de Dios, dizen que fue Thubal. Y assi diversos son los pareceres de los escritores, por la qual diversidad, no se puede saber la certeza dello. Con todo esso, este postrero sin duda (*por ser el mas antiguo*) fue el primero de todos estos inventores que he nombrado: y tanto mas se debe creer, porquanto el dicho Iosepho dize tambien, que Seth hijo de Adam hizo escribir la Musica en dos columnas, una de metal y otra de barro. Despues, por lo que Eusebio relata, Cham hijo de Noe, antes del dilivio universal, no solamente aumentò la Musica; mas todas las artes liberales escrivì en catorze columnas. Y assi antes de Pythagoras, de Orpheo, de Apolo y de todos los nõbrados, hubo alguna luz y principio della. Pero para satisfazer à los diversos pareceres que ay entre los escritores cerca al invetor della: diremos con buena razon, y soportacion de todos, que cada uno destes fue inventor de la Musica, pues la aumentaron y pusieron en luz entre los de su nacion. Y para

<sup>90</sup> Para otras citas bíblicas que muestran la antigüedad de los cantos y de la música véase, además, P. CERONE, *El Melopeo*, Ap. 5, 8-9, p. 13; 14, 2-3, p. 22; I Crón. 6, 31-44, p. 189; He. 16, 25-26, p. 194; Jdt. 16, 1 y ss, p. 13; Lc. 19, 40, p. 195; 24, 52, p. 194; 2 Re. 6, 22, p. 22; Sal. 46 (47), 7-8, p. 201; 150, 4-6, p. 21.

remate de todo esto diremos, que la Musica no tuvo un sol [sic.] inventor, mas muchos inventores, en diversos tiempos y en diferentes naciones. Como Thubal antes del diluvio; Mercurio y todos los demas, despues del diluvio: pero Orpheo y Amphion entre los Gentiles Idolatras, Pythagoras entre los Griegos, Moysen acerca de los Hebreos, Boecio entre los Latinos, y assi de los demas<sup>91</sup>.

Pacheco arguye otro tanto sobre el origen de la pintura, pero en este caso no se limita sólo a su disciplina artística, sino que hace un recorrido por la antigüedad de otras actividades humanas, entre ellas la música, atribuyéndole el mismo principio bíblico que Cerone.

Y comenzando de su primer origen, lo probaremos con diferentes exemplos de los que trajimos en otra parte, no valiendonos ahora de lo que algunos escribieron, diciendo que el mismo Dios fue el autor, en su misma persona, al principio que crió esta máquina del mundo; que apareciendo en forma humana, habló con Adán y Eva, y con la serpiente. Tocaré, por guardar brevedad, algunos de los muchos lugares de la Escritura, con los que siguen este pensamiento, tratando en común de la invención de las imágenes; que, discurriendo probablemente, dicen, que así como comenzaron los hombres con la lumbré interior a saber apacentar los animales, cultivar la tierra, coger sus frutos, edificar ciudades, gobernar familias y, poco después, exercitar el arte fabril, *la música* y otras obras (como los dos hijos de Lamech, *Jubal y Tubal Cain*) que es muy verisímil que labrándose ya varias cosas con intrumentos necesarios, se sirviesen de formar imágenes, tan importantes a diversas necesidades de la vida humana, principalmente haciendo tanta mención por Moisés destas palabras: *Imagen y semejanza* [...] <sup>92</sup>.

Además, el afán de Pacheco está también en demostrar, sobre todo, la supremacía pictórica con respecto a la escultórica, aprovechando para ello la antigüedad que otorga el pasaje bíblico del Génesis, cuando narra el sopro divino que creó a Adán y los colores que Dios infundió en la naturaleza,

[...] es forzoso que se nos oponga luego la escultura, porque quieren algunos de sus profesores ser en esto preferidos, y que sea tenida por más antigua, tomando su origen no desde que la inventaron hombres, sino desde que Nuestro Señor Dios formó el primer hombre en el Paraíso. [...] Antes con esta opinión prueban que es *más antigua* la pintura, y juntamente la más noble, puesto que ambas artes imitan a la naturaleza: porque claro es que en los cinco días antes de la creación del hombre, con una sencilla muestra de su voluntad, hizo Dios el cielo, la tierra, las

<sup>91</sup> P. CERONE, *Ibid.*, pp. 226-227.

<sup>92</sup> F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, p. 244.

aguas, y todas las demás cosas: adornando el cielo de sol, luna y estrellas, la tierra de yerbas y flores, los árboles de hojas y fruto: crió variedad de animales, de peces, de aves, dividiendo la luz de la sombra: Et divissit lucem a tenebris, appellavitque, lucem diem, et tenebras noctem: en que parece que vemos más vivamente representada la pintura; porque mediante la variedad de los colores se dividen las cosas entre sí. [...] porque sólo el pintor imita con perfección todas estas cosas, pues los colores son la vida del relieve, y vese claramente, pues estando el cuerpo de Adán hecho (como ellos dicen) de escultura, el sopro del Señor, dándole vida, lo pintó y retocó de variedad de colores, [...] Con que queda amparada bien la nobleza de la pintura y que es vida de la escultura, pues con el sopro divino se crió juntamente cuando se infundió la alma, que es vida del cuerpo<sup>93</sup>.

Como era de esperar en la mentalidad de esta época, los tratadistas antepondrán siempre su arte por encima de cualquier otro y Cerone no se quedará a la zaga a la hora de alabar la música,

Sean que la Música assi por la gloriosa fama de los escritores, como por la hermosa orden de sus escritos, al presente se halla en tanta estima y reputacion, que haze verguença à las de mas ciencias<sup>94</sup>.

Mientras que para el músico la supremacía de su arte está en función de pertenecer a las artes liberales y además ser la primera entre ellas por los efectos que produce en el hombre —entroncando, de este modo, con la teoría de los afectos—,

Y advierta que entre todas las recreaciones, la de la Música es la mas noble, la mas digna, y la que opera mayores efectos: y por esta (sin las otras causas) fue puesta entre las *artes liberales*: y ansi en esta mas que en otra cosa se debe recrear el que es de animo noble, y virtuoso<sup>95</sup>.

Pues quanto aya sido celebrada y tenida por çosa sagrada, dan testimonio los antiguos escritos de los Philosophos, particularmente de los Pytagoricos: porque tenian opinion, el mundo ser compuesto musicalmente. [...] De modo que de algunos fue escrito que la Música entre las *artes liberales*, tiene el principado: y de otros fue llamada, *Circulo de las ciencias*, siendo que la Música (como dice Platon) abraça todas las disciplinas; y por esta causa à la Música los antiguos llamaron *Encyclopedia*: [...] Hilario Obispo Pitaviense y Doctor catholico, exponiendo el Salmo 65. moviose dezir que la Música es necesaria al hombre Christiano; pues en su ciencia se halla la bienaventurança. Digo específicamente por suprema alabança

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. 87-89.

<sup>94</sup> P. CERONE, *El Melopeo...*, p. 179.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 50.

suya, que sin hazer ninguna mencion de otra ciencia, ella solamente (según testimonio de los sagrados libros) se halla en el Parayso, y ay es noblemente exercitada: *Quoniam Sancti cum Angelis et Archangelis, et omni militia caelestis exercitus, non cessant cantare quotidie ante thronum deitatis dicentes, Sanctus, Sanctus, Sanctus, etc.*<sup>96</sup>.

La Musica tiene el primer lugar entre las siete *artes liberales*; entre todas las ciencias ella es la mas noble, mejor, mas suave, y mas amable; y pruevase por el effecto. Porque ella desecha los cuydados, acalla los niños quando lloran, alivia y disminuye el trabajo de los que trabajan, recrea los cansados miembros, recoge los corazones distraydos, los alborotados amansa, destruye los movimientos de la yra, refrena los vicios, y perfecciona muchas cosas, assi en los cuerpos como en las almas<sup>97</sup>.

para Pacheco, es la elección de la pintura por parte de personajes ilustres lo que la sitúa por encima de cualquier otra arte liberal,

[...] no sólo honraron los nobles, los príncipes y reyes, pero, lo que es más, se honraron ellos de profesalla, exercitándola por sus manos y *preferiéndola a otras artes liberales*, [...] <sup>98</sup>

Pues viniendo a la utilidad, si es verdad que cuanto un bien es mayor, tanto es más divino, porque se avecina más al que universalmente suele Dios comunicar a todas las criaturas, será verdad que a utilidad que nace de la pintura es mas divina que otra alguna, que suele proceder de las otras artes o mecánicas o liberales, por lo cual, si hacemos comparación entre ésta y aquéllas, veremos clarísimamente que no sólo cada una, mas todas juntas (fuera de pocas que tienen altos fines) *le son grandemente inferiores*<sup>99</sup>.

Cuando la Edad Media toma de la antigüedad una serie de consideraciones sobre la belleza formal y su valor en las artes, las traslada a un marco enteramente nuevo. El problema no era tanto hacer observaciones sobre cuestiones puramente estéticas sino, como ya se ha visto, conciliar textos de origen diverso: antiguo y moderno, filosófico y bíblico, pitagórico y agustiniano, platónico y areopagita. ¿Cómo hacer, entonces, para encontrar una síntesis de todos ellos sin contradecirse? El problema se resuelve atribuyendo a Dios lo que Platón dijo del Demiurgo.

Entre las divisiones de la música que proponía Boecio (c.480-525) —que penetra en los fundamentos matemáticos de la teoría griega— se encuentra una división de la misma en natural y artificial. La primera, existente ya en la propia naturaleza de las cosas creadas por Dios y la segunda inventada por la mano del

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>98</sup> F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, p. 213.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 240.



hombre. Es decir, si el instrumento que emite el sonido ha sido creado por Dios como, por ejemplo, la voz humana, es natural; si, por el contrario, el sonido es producto del ingenio e invención humana es artificial. El hombre, consciente de sus limitaciones, no puede crear los instrumentos naturales pero sí modificar a su antojo los creados por él.

Las ideas clásicas sobre el concepto de orden (*ordo*), medida y armonía fue llevado a la estética cristiana a través de la teoría de la música —transmitido por Boecio— y de la teoría de la arquitectura —la obra de Vitruvio era conocida a partir del siglo IX—.

Las leyes del arte, el orden, reside en la naturaleza de las cosas, que se corresponde a las ideas y el orden divino en la época carolingia. La belleza, que emanaba de las leyes de la naturaleza, ahora se convierte en la fuente de la «belleza eterna» (*pulchritudo aeterna*): «Las formas visibles... no han de ser deseadas por sí mismas, ni son divulgadas por nosotros, sino que son figuraciones de la belleza invisible, a través de las cuales la Divina Providencia encamina al alma humana hacia la pura e invisible belleza de su propia verdad»<sup>100</sup> según palabras de Escoto Erígena (s. IX).

Por tanto, esta belleza, estas leyes del arte de origen divino no son producto de la invención del hombre. En este sentido, las artes liberales no son una creación humana sino que son consecuencia de las leyes divinas. El hombre no puede hacer otra cosa que descubrir las leyes de la armonía de cada arte en relación con ese orden superior del que provienen y que se refleja en las cosas. De nuevo, el hombre no puede fabricar las leyes, solamente descubrirlas. Dice Casiodoro: «Entre los «hechos» y las «creaciones» existe una diferencia, si lo estudiamos minuciosamente. En efecto, nosotros podemos «hacer», pero no podemos «crear»<sup>101</sup>. El hombre no puede crear, sólo aproximarse a Dios y a su obra.

Remitámonos al ejemplo de la música. Para los escolásticos, lo primero era la música de la naturaleza, que era fuente de la artística. Esta última era una imitación de aquella música primitiva y metafísica —música de las esferas, armonía del cosmos—. La música sonora en el medievo es siempre considerada como una parte de la música cósmica. Esto era una herencia que la Edad Media tomó de la Antigüedad. Como dice Adam de Fulda (1445-1505) ya adentrado el siglo XV:

<sup>100</sup> JUAN ESCOTO ERIGENA, *In Hierarchiam Coelestem Dionysii I* (P. L. 122, c. 138), «Visibiles formas... nec propter seipsas appetendas seu nobis promulgatas, sed invisibilis pulchritudinis imaginationes esse, per quas divina providencia in ipsam puram et invisibilem pulchritudinem ipsius veritatis... humanos animos revocat», cit. en W. TATARKIEWICS, *Historia de la Estética*, II, p. 110.

<sup>101</sup> CASIODORO, *Expositio in Psalterium CXLVIII* (P. L. 70, p. 1044), «Facta vero et creata habent aliquam, si subtilius inquiramus. facere enim possumus etiam nos, qui creare non possumus», cit. en W. TATARKIEWICS, *Ibid.*, p. 93.

«La música es de dos tipos: natural y artística. La natural es mundana y humana. La mundana es la resonancia de los cuerpos supracelestiales por el movimiento de las esferas, donde se cree existe la mayor armonía; de este tipo se ocupan los matemáticos»<sup>102</sup>.

Anotar sobre este punto cómo Cerone nos indica aún, dos siglos más tarde que Fulda, de la existencia de una armonía musical que conforma todo lo existente.

Y porque también la concordia, la compostura del cuerpo, y la correspondencia de las virtudes y buenas costumbres, es Consonancia y *Harmonia* musical; pero, para concluir más a propósito, digo con Tapia, *q el perfecto y verdadero Musico, no solamente ha de usar diligencia y mucha vigilancia en componer y ordenar la Musica numeral de sus Motetes y Missas; pero tambien, debe ordenar y componer la Musica espiritual de su persona; [...]*<sup>103</sup>

Los carolingios añadirán a la armonía del universo la autoridad de los textos sagrados.

Si para los pitagóricos se hablaba de la armonía de las esferas, en el Libro de Job es recogido el movimiento y «concierto de los cielos». Así lo presenta Cerone,

«Finalmente digo, que si con el Philosopho nos parece extraño, de sentir dezir tal cosa, tenemos por aprobacion el testimonio de la sagrada letra, adonde N. Señor habla al Santo Iob, diziendole: *Quis enarrabit caelorum rationem? Et concilium caeli, quis dormire faciet?* Queda pues concluydo con la autoridad del que nunca dixo mentira, que el movimiento de los cielos, causa una muy proporcionada harmonia, y una bien ordenada Musica»<sup>104</sup>.

Si Pitágoras dice que todo es número, el libro de la Sabiduría afirma que todo fue creado dentro de la medida, el número y el peso. De nuevo Cerone expresa esta visión cristianizada, indicando que hay necesidad del número en todas las cosas.

[...] mayormente se puede dar esta diffinicion, por quanto sabemos que de la primera origen deste Mundo (assi como se ve claramente, y los Philosophos lo aproban) todas las cosas criadas de Dios, fueron ordenadas con numero. *Omnia in numero, pondere & mensura*, dize la Sapien. en

<sup>102</sup> ADAM DE FULDA, *Musica* (Gerbert, III, 333), «Musica est duplex, naturalis et artificialis. Naturalis est mundana et humana. Mundana est supercoelestium corporum ex motu sphaerarum resonantia, ubi maxime creditur fore concordia, et hoc genus considerant mathematici», cit. en W. TATARKIEWICZ, *Ibid.*, p. 142.

<sup>103</sup> P. CERONE, *El Melopeo...*, p. 1142.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 222. Se refiere al pasaje de Job 38, 37.

el xj. Cap. Antes esse numero fue el principal exemplar en el entendimiento e imaginativa del mesmo Hazedor. Adonde es necessario, que todas las cosas sean del numero comprehendidas, y al numero sugetas: porque el es tan necessario, que si fuesse quitado, primero se destruyera el todo; y despues se quitara al hombre (como quiere Platon) [...]<sup>105</sup>

Se puede decir entonces, que en la naturaleza existen leyes inmutables y cosas instituidas y creadas por Dios y leyes e instrumentos que descubre y fabrica el hombre. Ya lo expresaba Rabano Mauro cuando decía que la armonía, se la considere en sí misma, se plasme en figuras plásticas, en melodías o en movimientos, «poseen reglas inmutables, que no fueron en absoluto establecidas por el hombre, sino descubiertas gracias a la habilidad de los inteligentes»<sup>106</sup>. El mundo nos descubre a Dios y el hombre al mundo.

Es por esto por lo que nunca se podrá decir que las leyes de la armonía —que se hallan en todo— han sido inventadas por el ser humano, sino que fueron reveladas a determinados hombres de talento como, por ejemplo, Pitágoras. Regino de Prüm (m. 915) lo confirma cuando dice: «pero hay que saber que esta armonía no fue en absoluto inventada por el ingenio humano, sino mostrada por el divino signo de Pitágoras»<sup>107</sup>.

Como muy bien anota De Bruyne, hay que tener en cuenta, por tanto, a los «inventores» de la música, que descubrieron sus leyes naturales y divinas (Pitágoras) y los que han fabricado los primeros instrumentos (Anfión, Baco, etc.)<sup>108</sup>.

Basándose en la división boeciana, la mayoría de los tratados musicales recogen la teoría de la invención de las leyes musicales y los instrumentos, con el ejemplo de Pitágoras y la fragua del herrero. Como hemos visto por la cita de Regino de Prüm, éste y otros teóricos medievales recuerdan, a través de Boecio, la antigua leyenda de Pitágoras. Al pasar delante de una herrería, escuchó con atención cómo los cuatro martillos que golpeaban el yunque producían una serie de sonidos armoniosos. Mandó pesar los martillos —doce, nueve, ocho y seis libras— y observó que las relaciones que se producían entre los sonidos obedecía a una serie de relaciones interválicas ordenas y proporcionales. Así, cuando golpeaba los martillos de doce y seis libras sucesivamente producían una octava, cuando golpeaba el de doce libras con el de nueve libras producía un intervalo de cuarta, y

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 1025.

<sup>106</sup> RABANO MAURO, *De clericorum institutione*, 17 (PL. 107, c. 393), «[Artés] incommutabiles regulas habent, neque ullo modo ab hominibus institutas, sed ingeniosorum sagacitate compertas», cit. en W. TATARKIEWICS, *Historia de la Estética*, II, p. 104.

<sup>107</sup> REGINO DE PRÜM, *De harmonica institutione*, 11 (PL. 132, p. 494), «Sciendum vero quod saepe dictae consonantie nequaquam sunt humano ingenio inventae sed divino quoddam nutu Pythagorae sunt ostentae», cit. en W. TATARKIEWICS, *Ibid.*, p. 140.

<sup>108</sup> E. de BRUYNE, *Estudios de Estética medieval*, p. 330.

continuando de este modo con diferentes combinaciones que daban como resultado diferentes interválicas.

Y esta historia de Pitágoras y los martillos, recogida ya en Boecio, nos lo narra así Cerone<sup>109</sup>,

Mas Boecio Romano allegandose à Macrobio, y apartandose del parecer de Diodoro y de los susodichos, quiere que Pythagoras aya sido el que hallò la razon de las musicales proporciones al son de los martillos. Dizen que passandò este Philosopho por una tienda de herreros, los quales con diversos martillos, martillavan un pedaço de hierro encendido, sobre de una yunque: advertiò que de las martilladas que davan, nacia una cierta orden de buena sonoridad. Y como curioso y aficionado que era à las cosas de Musica, començo philosophar, y hazer las mesmas provas que deximos, para saber la razon de las consonancias y armonias. Las quales el despues industriosamente acrecentò en esta manera; que aviendo hecho unas cuerdas de tripas de oveja de ygual groseza y tamaño, y colgandoles los mesmos pesos de los martillos, hallò entre las dichas cuerdas las mesmas consonancias, y nombrolas de la manera que esta dicho arriba: y esto en los años de la creacion del mundo 4608. es à saber 590. años antes de la encarnacion de N. Señor»<sup>110</sup>.

Es curioso cómo Cerone nos presenta, además de la versión profana de la leyenda pitagórica, la misma historia pero esta vez, a modo de un *contrafactum*, en una versión de origen bíblico,

Harto claro es que Iubal de la estirpe de Cayn, hijo de Lamech y de su primera muger Ada (y no Tubal, como la mas parte de los escritores dizen, hijo de Sela su segunda muger) fue inventor de la Musica, como dixe en el cap. 16, y como leemos en el Gen. cap. 4. pues que inventò la Musica e hizo instrumentos, para holgarse y darse plazer con ella. Dize pues la sagrada escriptura en el mesmo lugar; *Iubal fuit pater canentium Cythara, & Organo*: de donde en algunas gentes quedò nombre de IVBILO, el darse plazer y holgarse. El modo como Iubal hallò las proporciones fue este. Entrando un dia en la fragua de Thubal Cayn su hermano, primer inventor de la herreria, oyo que los martillos causavan consonancia y buena sonoridad, a causa que uno era más pesado, otro mediano, y otro mas ligero. Siendo pues Iubal naturalmente inclinado à las cosas de la Musica, y tomando mucho gusto de oyr aquella martilladas, que davan golpes agradables al oydo; y tambien para saber que proporciones eran las que hazian à quella sonoridad, peso (de cinco) los quatro martilos, y hallò que el uno pesava doze libras, el otro nueve; el tercero ocho, y el quarto seys. Comparando pues el primer martillo, que pesava doze libras, al quarto

<sup>109</sup> Más adelante atribuye también a Pitágoras el origen del instrumento *Monochordo*.

<sup>110</sup> P. CERONE, *El Melopeo...*, pp. 228-229.

que pesava solo seys, avia proporcion Dupla, desta manera 6/12 de doze à seys; y hazian Diapason, que según los praticos, es Octava. Considerando el primero con el tercero, que pesava ocho libras, hallò la proporcion Sexquialtera, desta manera 8/12 de doze à ocho; y venian a formar un Diapente, que es Quinta. Comparando el primero al segundo, que pesava nueve libras, era proporcion Sexquitercia, desta manera 9/12 de doze à nueve; y forma Diathessaron, que según los praticos es Quarta. Comparando despues el segundo martillo que pesava (como dixè) nueve libras, con el quarto que pesava seys, era proporcion Sexquialtera, desta manera 6/9 de nueve à seys, y formava Diapente, que es la Quinta. Mas considerando el segundo con el tercerò, que pesava ocho libras, hallò la proporcion Sexquioctava, desta manera 8/9 de nueve à ocho, y formava Tono, que es segunda, según la orden de los praticos. Finalmente comparando el tercer martillo, que pesava ocho libras, con el quarto que pesava seys, avia proporcion Sexquitercia, desta manera 6/8 de ocho à seys, y formava Diathessaron, que es lo mesmo que Quarta<sup>111</sup>.

Del mismo modo que san Isidoro dice que los inventores fueron Tubal y Pitágoras, Cerone, para terminar su capítulo, confirma que, ya fuera Tubal o Pitágoras el descubridor de las leyes armónicas, ninguno de los dos fue el creador de las mismas.

Mas se ha de notar, que antes de halladas estas proporciones, ya Iubal ò Pythagoras, se avia dado à las cosas de la Musica; y no hubo principio (como dizen algunos) quando oyò los golpes de los martillos: porque si oyo los golpes y en ellos se deleyto y por curiosidad lo pesò, señal es harto clara que en su ser, ya Musico era; y que tenia algun conocimiento de la Musica<sup>112</sup>.

Atribuyendo, como ya se ha visto, un origen divino a las leyes de la naturaleza que la rigen, en el caso de la pintura el descubrimiento de las mismas recae en los egipcios. Ellos, al igual que sucedía con los griegos en la música, solamente descubrieron las leyes plásticas, no las crearon.

San Isidoro nos dice que la pintura la inventaron —«descubrieron»— los egipcios, pasando por tres estadios: primero se delimitó la sombra proyectada de las cosas, después se llenó el dibujo con un color único y finalmente se incorporaron los diferentes colores.

Ante la doble posibilidad de que fueran los griegos o los egipcios los inventores de la pintura, Pacheco coincide con el santo,

En los escritores antiguos hay diversas opiniones cerca de esto (que no son deste lugar), porque no ha faltado entre ellos quien afirmase que

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 229.

fue Rey el primer inventor de la pintura, y ya que no lo fuese, veremos adelante que muchos príncipes, reyes y emperadores la ejercitaron. Pero los egipcios, como testifica Plinio, afirman que esta arte se inventó entre ellos seis mil años antes que se pasase a Grecia. Y luego parece que lo niega, no sé con cuánta razón, pues antes desto en el sétimo libro dice: *Giges Lidio halló la pintura en Egipto; y en Grecia Pirro, pariente de Dédalo, según Aristóteles, y según Teofrasto, Polignoto ateniense*. Y puso primero al egipcio y luego al griego, [...]. Pero todos concuerdan (dice Plinio) en que fue primeramente imitada de la sombra del hombre <sup>113</sup>.

### 3. Finalidad de las artes

Tomemos otra vez la cita de Beda: «La Sagrada Escritura aventaja a todos los libros, no solamente por la autoridad, pues es divina, o por la utilidad, puesto que conduce a la vida eterna, sino por la antigüedad y la belleza de expresión» <sup>114</sup>. Analizando el texto nos damos cuenta de que encierra tres ideas importantes: 1) autoridad, que proviene tanto por el origen divino como por su antigüedad, 2) utilidad y finalidad moral y 3) belleza.

Hasta ahora hemos podido comprobar cómo las leyes inmutables de la naturaleza y la antigüedad de todas las actividades humanas recaían siempre en la exégesis divina o bíblica.

Tratemos a continuación sobre los dos últimos aspectos que recoge la cita del Venerable: lo bello relacionado con la utilidad y finalidad moral.

Es evidente que el modo de entender la belleza en el Antiguo Testamento estaba condicionado por el tipo de vida del pueblo judío, por su creencia monoteísta y, sobre todo, por las prohibiciones que su religión imponía a la hora de representar imágenes. Citemos dos pasajes extraídos de la Biblia: «No vayáis a prevaricar haciéndoos imágenes talladas de cualquier forma que sean: de hombre o de mujer, de animales o de aves, de reptiles o peces» (Dt. 4, 16) o «No te harás escultura ni imagen alguna de lo que hay arriba en el cielo o aquí abajo en la tierra o en el agua bajo tierra» (Éx. 20, 4) <sup>115</sup>.

Con estas indicaciones, es evidente que se prohíbe hacer imágenes o esculturas de dioses o de cualquier figura, sea masculina o femenina, ave, mamífero, reptil o pez. Mientras que los egipcios, babilonios y griegos esculpían a sus dioses, el pueblo judío tenía prohibido la representación plástica de su Dios. Bien es verdad que la Biblia dice que Dios creó al hombre «a su imagen y semejanza» (Gén. 1, 26),

<sup>113</sup> P. PACHECO, *Arte de la Pintura*, pp. 89-90.

<sup>114</sup> Cit. en E. de BRUYNE, *Estudios de Estética medieval*, I, p. 162.

<sup>115</sup> Otras citas donde se indica la prohibición de imágenes, Éx. 20, 23; 34, 17; Lev. 26, 1; Dt. 5, 8; 27, 15.

pero esta «imagen» de Dios era entendida como algo intangible, como una manera de «revelación» divina y no una verdadera representación física.

Si repasamos las manifestaciones artísticas de la cultura occidental a lo largo de los siglos, nos encontramos con una enorme cantidad de imágenes y esculturas cuyos temas son, precisamente, representaciones de Dios o de historias sagradas. ¿Cómo es posible que la estética plástica cristiana contenga tantas imágenes basándose en un texto, como es la Biblia, que prohíbe las mismas?

Pacheco, que ya conocía esta contradicción entre la costumbre hebrea y su propia tradición, atribuye la ausencia de imágenes en el pueblo judío a la falta de necesidad que tenían de la misma, ya que la escritura, de la que son pioneros, suplía esta carencia.

De manera, que si los hebreos, por tener antiquísima noticia de las letras, no tuvieron tan apretada necesidad del uso de las imágenes, no se sigue, por eso, que el resto universal de tantas naciones de hombres, en la primera edad del mundo, no tuvieron necesidad de semejante remedio [...] <sup>116</sup>

¿Cuándo y cómo se produjo el cambio de interpretación para admitirse lo que se prohíbe en la Biblia? Para contestar la pregunta hay que acudir al medioevo. Fue allí, con su escolástica apreciación de lo bello, donde se superó tal discordancia, otorgando a las Escrituras la categoría de fuente de inspiración para los artistas plásticos de siglos posteriores.

Los primeros Padres griegos y latinos habían leído los principales escritos de los filósofos griegos, habían practicado la gramática y la retórica y comenzaron el estudio de los fundamentos científicos y artísticos de la música. Por otra parte, se dedicaron al estudio de las Sagradas Escrituras y con su formación, tanto filosófica como literaria, se esforzaron en explicar de un modo alegórico el Texto Sagrado.

No cabe duda de que San Ambrosio (334-397), al redactar su *Hexameron* —comentario sobre la Creación—, inició la lectura del Antiguo Testamento desde el Génesis, leyendo cómo Dios, cuando terminó la Creación al sexto día, «vio que todo era bueno» <sup>117</sup>. Según afirma Tatarkiewicz, la idea de belleza que transmite el Génesis no parece que estuviera en el original sino que fue introducido por los traductores. El sentido del original hebreo era distinto. *La Versión de los Setenta* tradujo como *kalós* un término que significaba cualidades internas (morales) y externas, pero no cualidades estéticas <sup>118</sup>. En la *Biblia Vulgata* se tradujo como *bonum*, identificándose, de este modo, lo bello como bueno y útil.

<sup>116</sup> F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, p. 242.

<sup>117</sup> Esta idea de belleza que aparece en el Génesis es recogida también en el Ecl. 39, 16; 43, 9 y Ecl. 3, 11.

<sup>118</sup> W. TATARKIEWICZ, *Historia de la Estética*, II, p. 9.

Los Padres de la Iglesia, como intermediarios entre la Antigüedad y el medioevo, justificaron el texto bíblico del Génesis asociando los conceptos de «bueno-bello» con lo conveniente. Lo bello será bueno en tanto en cuanto contenga una utilidad moral.

Por lo que respecta al Nuevo Testamento, el Evangelio aprueba únicamente la belleza moral. La postura de los doctores se fundamentó en la idea de la superioridad de los bienes espirituales y morales frente a los terrenales. Hacia esa dirección debían encaminarse las posturas a tomar en la vida ante la belleza y el arte.

Según la tradición antigua, el arte debe ser útil y agradable. Los medievales, por mediación de los Padres, entraron en contacto con las teorías clásicas y con la «estética» bíblica. La enseñanza cristiana medieval «divinizó» al arte humano incluyendo, además, en su sistema una atribución didáctica y moral. Sometía toda actividad del hombre a unos fines morales. La belleza propiamente dicha no constituía su cualidad, debía ir unida a un fin.

Para San Basilio (329-379) la belleza es hermosa por tender a la utilidad: «Y vio Dios que su obra era hermosa». No porque a los ojos de Dios sus obras ofrezcan algún deleite ni porque la apreciación de la belleza sea en Él semejante a la nuestra, sino porque la belleza consiste en estar perfectamente orientada a la razón del arte y a la vez tender a la utilidad del fin.»<sup>119</sup>

La finalidad artística es idéntica a la finalidad de la naturaleza, que es una creación divina. Las artes, por lo tanto, no tenían otro fin que el de ayudar al culto religioso, negándoseles el principio de *l'art pour l'art*. La pintura debía representar las vidas de Cristo, de los santos y de los Profetas, mientras que la arquitectura y las artes decorativas tenían que simbolizar cosas divinas.

En el terreno musical, la Biblia ofrece, por ejemplo, pasajes referidos a la época patriarcal, cuando Israel no tenía músicos profesionales. Todos practicaban la música. Moisés entonó un canto cuando atravesó el Mar Rojo tras el Éxodo de Egipto y Miriam dirigía a las mujeres en la respuesta. Fue en el siglo XI a. C., al cambiar el sistema patriarcal de los judíos por un gobierno monárquico, cuando nos encontramos con la aparición de músicos expertos. La escena musical cambió e Israel desarrolló una actividad musical con músicos profesionales. Tanto David y Salomón mantenían músicos en la corte y David era músico. Para el nuevo templo que se iba a construir, se pidió al jefe de los levitas que enviara músicos para que cantaran y tocaran ante el Arca de la Alianza cuando fue llevada a Jerusalén. Eligió a Asaf, Heman y Etan quienes, junto a sus hijos y hermanos, tañían

<sup>119</sup> BASILIO DE CESAREA, *Homilias in Hexaëm.*, III (P. G. 29, c. 76), cit. en W. TATARKIEWICZ, *Ibid.*, p. 25.



címbalos, arpas y cítaras al pie del altar, con 120 sacerdotes que los acompañaban tocando las trompetas<sup>120</sup>.

Parece que el tema de la construcción del nuevo templo de Salomón y el traslado del Arca de la Alianza al mismo lugar ofrece motivos, más que suficientes, para que tanto Cerone como Pacheco lo citen. La gran cantidad de detalles descriptivos a nivel musical, decorativo, arquitectónico y de imágenes, permite a nuestros tratadistas aprovechar semejante fuente de datos para su discurso.

Cerone incluye este pasaje escriturario, junto a otros, para indicar la necesidad de los cantos en la Iglesia, ya que provocan devoción y regocijo espiritual.

Y adviertan que la Yglesia Santa à tomado el uso del cantar en sus officios y sacrificios del viejo testamento; assi como leemos en Esdra, que David ordenò tres Mäestros de Capilla, es à saber Heman, Asaph, y Etham: y destos el principal era Heman. Adonde leemos en esta manera. *Isti sunt quos constituit David super cãtores domus Domini; stantes iuxta ordinem suum in ministerio: de filijs Caphat Heman cantor, filius Ioel: et à dextris suis Asaph, filius Barachiae: ad sinistram Etahm filius Cusi.* En Thobias al postrero leemos: *Plateae tuae sternentur auro mundo et candido: et in vicis eius cantabitur; Alleluia:* y tambien en el Eccles. cap. 47. *Leemos: Dedit illis contra inimicos potentiam, et stare fecit contra altarem cantores, et in sonos eorum dulces fecit modulos.* Y adviertan que las campanas y organos se tocan mientras se alça el Santissimo Sacramento en el sacrificio de la Missa solenne, para imitar aquella tan antigua costumbre del testamento viejo, quando en la hora del sacrificio tañian las trompetas de plata, à fin que el pueblo, oyendo el sonido, se preparasse para adorar à Dios<sup>121</sup>.

Por su parte, Pacheco incluye la descripción que se hace del Arca de la Alianza en el Antiguo Testamento, en su Capítulo X *De las diferentes maneras de nobleza que acompañan a la pintura y de la utilidad universal que trae*<sup>122</sup>. Con ello, consigue mostrar la aprobación de Dios a la hora de representar imágenes y el provecho que se saca de las mismas.

Vemos que en la antigua ley mandó Dios muchas veces que se formasen imágenes, y aun las que habían de ser de leones, bueyes y palmas; y la escultura del candelero y querubines del propiciatorio, y otras muchas cosas. Y si Dios no manda cosa que no sea útil y necesaria; ¿quién podrá negar que el uso de las imágenes, mandado por Él en tantos lugares, no

<sup>120</sup> 2 Crón. 5, 12.

<sup>121</sup> P. CERONE, *El Melopeo...*, p. 189. Los versículos citados son, Tob. 13, 22; Ecli. 47, 10-11 y Núm. 10, 1 y ss.

<sup>122</sup> Para una mayor consulta véase en F. PACHECO, *El Arte de la Pintura* las siguientes entradas, Éx. 25, 40, p. 282; 31, 1 y ss, p. 244-45; Jos. 22, 10, p. 246; 3 Re. 6, 29, p. 246.

sea conveniente y provechoso?<sup>123</sup> [nota al margen: Éxod, Cap. 25.; Núm. Cap. 7, Exech. Cap. 41]

A diferencia de lo que sucede con los escasos ejemplos de representaciones figurativas que aparecen en las Escrituras, la Biblia contiene, por el contrario, gran cantidad de pasajes donde se nos muestra la actividad musical del pueblo judío.

Sería lógico pensar, por tanto, que las interpretaciones de la enseñanza cristiana medieval respecto a la música debieran de ser menos difíciles que en las otras disciplinas artísticas. Es curioso observar cómo a la hora de aceptar la música no todos los Padres estuvieron de acuerdo y así nos podemos encontrar opiniones de todos los gustos.

Para empezar, la música se debía juzgar según la capacidad que tenía de elevar el alma hacia las cosas divinas. La música sin palabras era incapaz de hacerlo, por eso excluyeron los instrumentos del culto público. En este sentido, los Padres se vieron en apuros. Puesto que el Antiguo Testamento, y sobre todo los Salmos, están llenos de referencias al salterio, al arpa, a la cítara, a la lira y a otros instrumentos musicales. ¿Qué explicación dar entonces? El recurso alegórico salió a su favor. Para Eusebio, obispo de Cesarea (c.260-c.340), el instrumento músico del hombre ha de ser su cuerpo, y sólo el alma es quien debe cantar. «Cantamos el elogio de Dios con el salterio vivo... Pues más agradable y querido de Dios que cualquier otro instrumento es la armonía de todo el pueblo cristiano... Nuestra cítara es todo nuestro cuerpo, con cuyos movimientos y acciones el alma canta un himno idóneo a Dios, y nuestro salterio de diez cuerdas es la veneración del Espíritu Santo con los cinco sentidos del cuerpo y las cinco virtudes del alma»<sup>124</sup>.

Nos encontramos a Padres que reprueban todo tipo de instrumentos y otros que sólo admiten algunos. Mientras que Clemente de Alejandría (c.150-c.200), por ejemplo, toleró sólo la lira y la cítara por ser instrumentos que había empleado el rey David, San Jerónimo (c.342-420) condenaba todos los instrumentos: «Déjala que sea sorda al sonido del órgano y que ni siquiera conozca los usos de la flauta ni de la lira ni de la cítara»<sup>125</sup> aconsejaba a Laeta para la educación de su hija.

Los más radicales desaprobaban incluso el canto, pues sólo en silencio se glorifica al Señor. Algunos, en cambio, criticaban únicamente «las canciones y cantos de Satán, al igual que los cocineros, los abastecedores de alimentos y los músicos (profesionales); nadie conoce ningún salmo, pues parece que el conocerlos incluso es motivo de vergüenza, y de burla, y de broma»<sup>126</sup>, como nos dice San Juan

<sup>123</sup> F. PACHECO, *Ibid.*, p. 260. Se refiere a Éx. 25, 20 y 31; Núm. 7, 89; Ez. 41, 18-20.

<sup>124</sup> Cit. en Gustave REESE, *La Música en la Edad Media*. Madrid, Alianza Música, 1989, p. 88 (PG XXIII, 1171; WagE I, 12).

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 90. (PL XXII, 871; Nicene y Post-Nicene, Ser. 2, VI, 193).

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 88. (PG LXII, 361; Nicene y Post-Nicene, Ser. 1, XIII, 301).

Crisóstomo, obispo de Constantinopla (345-407). A su vez otros, como San Basilio, vieron las posibilidades que tenía el uso de la música como medio para propagar la fe.

Pero, aún así, todos coinciden a la hora de preferir la música vocal a la instrumental, y mucho más si ésta se manifestaba en un *jubilus* porque «ni por medio de palabras ni sílabas, ni letras ni hablas, resulta posible expresar o comprender hasta qué punto el hombre debe elogiar a Dios»<sup>127</sup>.

Alegría exultante también en las palabras de Cerone cuando subraya el modo de cantar la antifona de Comunión,

Finalmente la Antiphona llamada, Comunion (con la qual se dan gracias à Dios, estando escrito en el Psalm. 21. *Edens Pauperes & saturabuntur, & laudabunt Dominum qui requirunt eú.*) se canta con voz buena y muy sonora. para demostrar la mucha alegría y el mucho regozijo espiritual que tienen los que han dicho Missa ò comulgado, ò oydelá con devoción: Porque entendiendo la gran misericordia que de Dios allí reciben, no pueden contenerse de gozo, si no que por todas partes lo muestran; y parece que esten diziendo con el S. David: *Cor meum & caro mea, exultaverunt in Deum vivum*: Mi alma y mi cuerpo juntamente se regozijan en Dios vivo<sup>128</sup>.

Al igual que sucede en otras manifestaciones artísticas, también en lo concierne a la música nos encontramos desde siempre con dos posturas: lo espiritual y lo material.

La belleza, que fue identificada, ya hemos visto, como un bien moral, era considerada como una cualidad importante y universal. Por ello, la belleza musical o la belleza luminosa —sistema de Plotino, que afirmaba que la belleza se encontraba en la luz y el resplandor— fueron interpretadas de un modo bien distinto a las teorías clásicas. Los escritos de música y de arquitectura fueron los que principalmente trataron de la belleza, ya que sus planteamientos estaban estrechamente vinculados con la metafísica, con teorías como la música de las esferas y el Universo, entendido éste como una enorme «idea-construcción» realizada por Dios.

Para Casiodoro, la música es el símbolo de la armonía moral. El placer que puede producir tiene que elevar al alma a una feliz existencia superior.

Hemos visto cómo en el Medievo no hay una estética propiamente dicha. El desinterés, que para nosotros es el rasgo más esencial del arte, se desconoce por completo. En esta época el arte se confunde por un lado, con el oficio y por otro lado, con la finalidad, es decir, con la contemplación divina y enseñanza dogmática.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 90. (PL XXVI, 970; WagE I, 33).

<sup>128</sup> P. CERONE, *El Melopeo...*, p. 479.

Como los primeros cristianos, el siglo XVII convirtió al arte religioso en un medio doctrinal y moral.

Cerone y Pacheco otorgan esa misma interpretación utilitaria al arte, es decir, el artista que crea orientado siempre hacia la alabanza de Dios y la consecución de la virtud. En sus tratados se resaltan las bondades de sus enseñanzas musicales y pictóricas, siempre encaminadas a educar al lector, espectador u oyente en la vida virtuosa, moral y devocional. No sólo belleza estética sino también belleza moral.

La única diferencia que habría que apuntar entre los dos, es la amplitud que da Cerone en su *Melopeo* para enseñar a adquirir tales cualidades. De las 1160 páginas que comprende su tratado, ocupa 202 en dar avisos y recomendaciones morales todo tipo, eso sí, siempre avaladas con citas bíblicas, patrísticas o de diferentes autoridades.

Cerone antepone la utilidad moral de la música al placer estético,

[...] y juntamente interponiendo muchos avisos y muy provechosos, para deschar los vicios y abraçar las virtudes; con muchas saludables amonestaciones, autorizadas con la Sagrada Escritura: todo en efecto, y muy à proposito de la *Musica moralizada*<sup>129</sup>.

En esta vida el micochrosmo, interpretado mundo menor (que es el hombre) tres bienes puede poseer y no mas: unos se llaman bienes de fortuna, otros corporales, y los terceros espirituales. [...] Los bienes espirituales son templança, prudencia, charidad y las demas virtudes. Pues con la Musica alcançamos estas tres cosas. Y porque creemos nosotros, que Dios haviendonos abierto sus inmensos thesoros, haya esparzido por el mundo tantas hermosas y deleytosas ciencias? No à otro fin si no paraque vengamos por esta y por essa otra via à reconocerle por Padre y Señor: [...]<sup>130</sup>

Pacheco, hombre religioso como Cerone, atestigua sus creencias religiosas reclamando la ortodoxia en los cuadros religiosos. A diferencia del músico, el pintor no dedica ningún capítulo concreto a consejos éticos. Sus consideraciones morales discurren por el tratado cuando lo cree necesario. Como su homólogo, también para él el fin del arte siempre será adoctrinar cristianamente a los hombres.

Así que, hablando a nuestro propósito, la pintura, que tenía por fin sólo el parecerse a lo imitado, ahora, como acto de virtud, toma nueva y rica sobreveste; y demás de asemejarse, se levanta a un fin supremo, mirando a la eterna gloria; y procurando apartar los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor<sup>131</sup>.

<sup>129</sup> *Ibid.*, en la dedicatoria, *A la magestad del Rey Don Philippe III* [...]

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>131</sup> F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, p. 249.

Además de lo que se ha dicho, hay otro efecto derivado de las cristianas pinturas, importantísimo, tocante al fin del pintor católico; el cual, a guisa del orador, se encamina a persuadir al pueblo, y llevarlo, por medio de la pintura, a abrazar alguna cosa conveniente a la religión<sup>132</sup>.

Mas hablando de las imágenes cristianas, digo que, el fin principal será persuadir a los hombres a la piedad y llevarlos a Dios; [...] <sup>133</sup>

A que se llega a otra principal razón, sacada del fin altísimo que se pretende con las pinturas cristianas (de que se tratará en su lugar); porque siendo todas las acciones propias de aquella virtud, a cuyo fin son ordenadas, y no teniendo otra mira todas las sagradas imágenes (mediante los actos religiosos que representan) que unir los hombre [sic.] con Dios, que es fin de la caridad, manifiestamente se sigue que el ejercicio de formar imágenes se reducirá a la misma caridad, y por esto será virtud dignísima y nobilísima<sup>134</sup>.

Este mismo estilo guardaron los griegos y romanos y otras naciones para engrandecer a sus emperadores y a otros varones dignos de memoria [...] Y así no es maravilla que la ley cristiana, valiéndose del mismo medio (pero con fin divino y sacrosanto) haya admitido el uso de las sagradas imágenes, para honrar al verdadero Dios en su santos y, con este medio, estender su más infinito poder, misericordia, justicia y sabiduría, y difundir por todos los confines de la tierra la gloria y majestad de su nombre.<sup>135</sup>

Para el artista del XVII la finalidad del arte tiene que ir unida al bien moral que representa. En este sentido no debemos olvidar el peso del Concilio de Trento en cuestiones artísticas —musicales y plásticas— que reforzó, si acaso, aún más tal postura,

Últimamente, en el concilio tridentino, está aprobado y ratificado lo mismo; con admirable asenso de todos los Padres, diciendo entre las otras cosas: *«Cierto es que se saca gran fruto de todas las sacras imágenes, no sólo porque se avisa al pueblo de los beneficios y dones que de Cristo recibió, mas también los milagros de Dios, y saludables exemplos por los santos se ponen ante los ojos de los fieles, para que den por ellos gracias a Dios y compongan su vida y costumbres a su imitación y se despierte adorar y amar a Dios y reverenciar la piedad»*<sup>136</sup>.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 262.

#### 4. Comparación entre las citas bíblicas empleadas por Cerone y Pacheco en sus Tratados

Hemos visto cómo la mayor autoridad que se puede aducir es siempre una cita bíblica. Así lo hacen Cerone y Pacheco. ¿Qué mejor Libro que el que pone en boca de Dios los argumentos con los que se quiere autentificar la verdad de su redacción?

Tanto uno como otro llenan, prácticamente, todas las páginas de sus respectivos tratados con alusiones bíblicas. Pero, antes de pasar a comparar las citas utilizadas por nuestros dos artistas, anotemos un tema como son las ediciones que circularon de la Biblia en aquella época. ¿Coexistían la edición *Vulgata* con la *Complutense*? ¿Se manejaba ya la Biblia traducida en español?

Parece ser que el decreto *De editione et usu Ss. Librorum* del Concilio de Trento no prohibía, para uso y provecho de los fieles de Cristo, el que se hicieran versiones en lenguas vulgares facilitando, de este modo, la comprensión de la Palabra de Dios.

Desde que se consolidó el romance como lengua literaria, se empezó a traducir la Biblia al castellano. La *Biblia Alfonsina* es una muestra temprana de ello, realizada en tiempos de Alfonso X el Sabio. A ésta siguieron otras como la *Biblia de Valencia*, la *Biblia de Alba*, de los siglos XIV y XV o la *Biblia Políglota Complutense*, primera edición impresa del texto hebreo original en 1517. Como nos indica Gonzalo Sánchez-Molero, la lectura en romance de los textos sagrados —antigua tradición medieval— estaba muy arraigada entre la realeza y las casas nobiliarias en el siglo XVI, a pesar de las denuncias contra tales<sup>137</sup>. De entre los muchos obsequios que recibió Felipe II a lo largo de su vida, destacan un volumen manuscrito que abarcaba desde el Génesis hasta los Macabeos, traducido al español —regalado por Diego de los Lobos, paje de la emperatriz y que asistía, junto al monarca, a la escuela palatina<sup>138</sup>—, y otro presente, iluminado, de un tal Bernardino, racionero de Salamanca, que era una traducción versificada al castellano de algunas partes del Texto Sagrado y que dedicó y entregó al príncipe hacia 1539<sup>139</sup>. Uno de los libros más importantes que promovió Felipe II duran-

<sup>137</sup> J. L. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, «Las joyas de la librería...», p. 473.

<sup>138</sup> *Traslación de algunos libros del Antiguo Testamento, desde el Génesis al segundo libro de los Macabeos, según la Vulgata y el texto hebreo, en castellano*. RBME, I-I-3. Cit. en J. L. Gonzalo Sánchez-Molero, *Ibid.*, p. 473.

<sup>139</sup> *Traducción en verso castellano de algunos libros del Antiguo y Nuevo Testamento*. RBME, d-IV-11. Cit. en J. L. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, *Ibid.*, p. 473.

te su reinado fue la conocida como la *Biblia Regia* o *Biblia Poliglota Regia* de Amberes, impresa en 1572, en cuatro idiomas: hebreo, arameo, latín y griego.

Bien entrado el XVII, España posee una larga lista de cultivadores de las ciencias bíblicas como Pedro de Valencia y Fray Andrés de León.

¿Qué fuente usaron Cerone y Pacheco a la hora de copiar sus citas bíblicas? No cabe duda que ambos utilizaron la edición *Vulgata*, teniendo en cuenta la declaración de autenticidad que hizo el Concilio tridentino a favor de la misma. Pero si observamos los cambios en el texto latino que sufren algunas citas de Cerone con respecto a la *Vulgata*, cabría deducirse que es debido a una citación de memoria por parte del músico.

La abundante cantidad de citas bíblicas empleadas por Cerone y Pacheco en sus tratados para autorizar todo tipo de cuestiones nos informan, en cierta medida, sobre la preferencia personal —o ¿casi obligada según el asunto tratado?— hacia determinados libros canónicos.

Comparando los pasajes escriturarios empleados por ambos, rápidamente se puede comprobar la casi nula coincidencia de los mismos. A pesar de ello, hay que indicar como nota común el uso, en mayor o menor número, de citas procedentes de todos los libros del Pentateuco.

De todos los libros que contiene la Biblia, los que más influyeron sobre el concepto de la belleza en el medievo fueron los procedentes del Antiguo Testamento —Génesis, Sabiduría, Cantar de los Cantares y en menor grado, el Eclesiástico, el Eclesiastés y los Salmos—. Sus páginas recogen algunas ideas, reflexiones y conceptos sobre la estética que aprovecharon los doctores de la Iglesia.

Por ejemplo, cuando en el Cantar de los Cantares se nos dice, por boca de la Esposa, «negra soy, pero hermosa» nos está mostrando, junto a la belleza interna, la gracia del cuerpo y la apariencia exterior como cualidades propiamente físicas y estéticas. Si esa es la apariencia de la Esposa, el Esposo es también bello y lleno de encanto, «es radiante y rubio».

Ni Cerone ni Pacheco utilizarán los textos de las Sagradas Escrituras para referirse exclusivamente a lo estético, si exceptuamos la cita de otro pasaje del Cantar que incluye Pacheco en el *Arte de la Pintura*. Esta vez es la apariencia física, junto a la virtuosa, lo que resalta de María, y lo hace desde una apreciación totalmente estética, al comparar la similitud física que tienen los hijos con los padres,

[...] Los demás hijos diviértense en la asimilación del padre y de la madre, como de diferentes principios, pero, Cristo, Señor nuestro, como no tuvo padre en la tierra, en todo salió a su Madre que, después del Hijo, fue la criatura más bella que Dios crió. Y, así, la alaba el Espíritu Santo, cuya letra se aplica siempre a esta pintura: *Tota pulchra es Amica mea*<sup>140</sup>.

<sup>140</sup> F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, p. 576. Se refiere a Cant. 4, 7.

En el caso de los textos del Nuevo Testamento empleados por Pacheco, éste refrenda el modo de representar iconográficamente ciertos pasajes de la vida de Cristo, María, los santos y el Juicio Final, sobre todo con los Evangelios de Lucas, Mateo, Juan y el Apocalipsis.

Por lo que respecta a nuestro músico italiano, señalar dos características. Por un lado, la utilización de versículos bíblicos en los ejemplos musicales que pone, y por otro lado, la preferencia del Antiguo Testamento frente al Nuevo Testamento, sobre todo, del libro de los Salmos —muchos de ellos para mostrar simplemente los signos de puntuación, los modos de separar los versos musicales, etc.—, de los Proverbios, del Eclesiástico<sup>141</sup>, del Eclesiastés, y del libro de Job. Por estar escritos la mayor parte de ellos en forma versificada, los utiliza a modo de «refranes», ideas breves fáciles de memorizar.

Como se puede ver en el siguiente párrafo, los pasajes bíblicos que cita para justificar el empleo de los cantos e instrumentos están tomados, la mayoría de ellos, del Libro de los Salmos<sup>142</sup>.

Con todo esto diremos nos otros [sic.] con simple sentido, que el Santo Rey nos manda q damos [sic.] gracias a Dios, diziendo nos, *Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit*. Cantad, dize, al Señor cantar nuevo, por que hizo cosas maravillosas: y en otro lugar, *Cantate Domino canticum novum, cantate Domino omnis terra*: Cantad al Señor cantico nuevo, cantad al Señor toda la tierra: y tambien, *Cantate ei canticum novum: bene psallite ei in vociferatione*. Cantad cantar nuevo; cantad bien al Señor con boz buena. Mas en el Salmo ciento y quarenta nueve dize, *Cantate Domino canticum novum; laus eius in Ecclesia Sanctorum*. Cantad al Señor cantar nuevo, en la congregacion de los Santos esta su alabanza. Y no solamente exorta à nosotros el santo Propheta, que cantemos al Señor canticos nuevos, sino que en su persona dize, *Deus canticum novum cantabo tibi*: mi Dios à ti cantare cantar nuevo: y en otro psalmo dixo, *Et immisit in os meum canticum novum: carmen Deo nostro*. Tambien en el Apocalipsi de San Iuan Apostol y Evangelista al quarto capitulo leemos. *Cum aperuissit librum, quatuor animalia, et viginti quatuor seniores ceciderunt coram Agno, habentes singuli cytharas et phialas aureas, et cantabant canticum novum ante sedem Dei et Agni dicentes: Dignus es Domine aperire librum, etc.*<sup>143</sup>

<sup>141</sup> Cerone emplea a menudo el término Eccle. para indicar indistintamente, tanto Eclesiastés como Eclesiástico.

<sup>142</sup> Son tantas las citas que para una mayor consulta véanse en P. CERONE, *El Mellopeo*, las anotadas como, Luc. 19, 40, p. 195; Mt. 21, 9, p. 195; Sal. 32 (33), 3, p. 13; 39 (40), 4, p. 13; 46 (47), 7-8, p. 201; 70 (71), 8, 22 y 23, p. 192; 95 (96), 1, p. 13; 97 (98), 1, p. 13; 143 (144), 9, p. 13; 149, 1, p. 13; 150.4-6, p. 21. Además, añadir las que aparecen en la nota 89.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 13. Para consulta de los pasajes citados en este párrafo, véase Apocalipsis 5, 8-9, p. 13.



A pesar de usar el músico italiano pocas citas del Nuevo Testamento se podrían destacar, por el protagonismo de sus personajes, las que nos hablan de las bondades que depara el uso de los cantos. Proceden de los Hechos de los Apóstoles, donde se narra el encarcelamiento de Pablo y los himnos que cantaba a medianoche, y de los Evangelios, con el canto de Jesús junto a sus discípulos, antes de subir al monte de los Olivos; el pasaje de la entrada del Señor a Jerusalén el Domingo de Ramos —aclamado con los cantos del pueblo— y sus palabras —profetizando el hablar de las piedras si el gentío callara en sus alabanzas—.

También tenemos ejemplos y documentos de nuestro Redemptor y de sus Discípulos, y preceptos para ellos muy útiles. Testigos son los Evangelistas Matheo y Marcos, que Cristo con sus Discípulos, antes de la subida al monte Olivete, cantó un himno. *Et himno dicto, exierunt in montem Oliveti*, dice San Matheo en su Evangelio. Estando San Pablo y Sylva en la cárcel, oyó que les acaesció cantando. A la media noche, dice la escriptura, *Paulo y Sylva adorando alabavan al Señor, y eran oydos de los que estaban en la cárcel, luego fue hecho un terremoto grande, en tal manera, que los fundamentos de la cárcel se movian, y fueron abiertas todas las puertas de la cárcel, y todas las prisiones se cayeron*. Si no conviene orar con alta voz y cantando, en que manera fueron hechos tantos milagros à la Oracion clamorosa y comun de San Pablo y su compañero? [...] <sup>144</sup>

Solo uno quiero en este capitulo traer, y es el del Propheta Cytharedo, que dice: *Cantate ei canticum novum*; y porque esté mandamiento divino, no lo buelvan solamente à la Oracion mental, añadió dizièdo: *Bene psallite ei in vociferatione*. Quando Christo N. S. entrando en la ciudad de Hyerusalem el Domingo de ramos, y el pueblo le cantava, *Benedictus qui venit in nomine Domini, Hosanna filio David*: Los Phariseos (que les pesava de las alabanças dadas à Christo) dezian: Maestro reprehende à tus discipulos. A los quales respondió: *Dico vobis, quia si tacuerint, lapides clamabunt*. No quiero dezir que con esta respuesta Christo reprehenda à los indevotos del canto; si no que confunde à los Herejes, que le quieren quitar las alabanças <sup>145</sup>.

De entre todas las citas bíblicas empleadas por Cerone y Pacheco, solamente voy a indicar la citada por el músico en su *Melopeo* por su enorme significación desde el punto de vista de la estética.

Aunque en el tratado del italiano aparecen solamente nueve citas del Libro de la Sabiduría, nos encontramos con una de las más importantes a nivel filosófico y estético-teológico. Nos referimos al versículo del Libro de la Sabiduría 11, 21: *Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti*. Pacheco no hace mención de ella en todo su tratado.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 195.

De las tres ideas que encierra el Antiguo Testamento —la primera, la belleza del Universo (la *Pankalía* helenística); la segunda, la belleza procede del número (concepción pitagórica) y la tercera, los peligros que conlleva la belleza—, los medievales prestan mayor importancia a las afirmaciones del Sabio cuando dice: «Todo está dispuesto con medida, número y peso.»<sup>146</sup> El versículo es de tal importancia que provoca, desde los primeros siglos del cristianismo, una estética denominada «sapiencial».

El hecho de que esta tesis se hallara contenida en la Sagrada Escritura fue de suma importancia para la estética medieval y, como puede verse por el texto de Cerone, también para el siglo XVII.

[...] mayormente se puede dar esta diffinición, por quanto sabemos que de la primera origen deste Mundo (assi como se ve claramente, y los Philosophos lo aproban) todas las cosas criadas de Dios, fueron ordenadas con numero. *Omnia in numero, pondere & mensura*, dize la Sapient. en el xj. Cap. Antes esse numero fue el principal exemplar en el entendimiento e imaginativa del mesmo Hazedor. Adonde es necessario, que todas las cosas sean del numero comprehendidas, y al numero sugetas: porque el es tan necessario, que si fuesse quitado, primero se destruyera el todo; y despues se quitara al hombre (como quiere Platon) [...] <sup>147</sup>  
[*Necesidad ay del numero en toda cosa.*]

La autoridad de que gozaba la Biblia hizo que su contenido fuera divulgado por los doctores desde los primeros siglos. El resultado fue que la teoría matemática se convirtió en una de las principales teorías estéticas del periodo canónico.

El versículo del Libro de la Sabiduría pone en evidencia la influencia del pensamiento griego. No es un pensamiento de carácter religioso sino filosófico, emparentado con el axioma pitagórico del concepto de la medida.

Para los pitagóricos, las leyes fundamentales de la música son la proporción y el número. Es una teoría que une lo matemático con lo bello. La bella armonía no será más que el orden de las cosas dispuestas según el número. La estética sapiencial es, por tanto, una transposición teológica de la estética musical griega.

Desde San Agustín hasta los maestros de la Escolástica de los siglos XIII y XIV no existe la armonía sin número. Para San Agustín la belleza consiste en la relación de las partes, las líneas y los sonidos. Las cosas «se parecen» unas con otras, cada una es en sí misma armonía y todas juntas, cuando resuenan al unísono, participan y manifiestan el Número. Pero sólo los sentidos de la vista y el oído son capaces de percibirlo porque son capaces de captar las relaciones adecua-

<sup>146</sup> Esta idea es mencionada también en el Eclesiástico 1, 9 donde se dice, «el Señor la creó, la vio, la midió y la derramó sobre todas sus obras».

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 1025.

das. «Contempla el cielo, la tierra y el mar y todo cuanto hay en ellos, los astros que brillan en el firmamento, los seres que reptan, vuelan o nadan; todos tienen su belleza, porque tienen sus números: quítales éstos y no serán nada. ¿De dónde proceden, pues, sino de donde procede el número, pues participan del ser en tanto participan del número? Incluso los artifices de todas las bellezas corpóreas tienen en su arte números, con los cuales ejecutan sus obras... Busca después cuál es el motor de los miembros del propio artista: será el número»<sup>148</sup>.

Ya en el siglo XIII, la *Summa Alexandri* recoge la misma tesis. Lo bello consiste en una relación entre las partes. Aunque desde el punto de vista científico no es necesario semejante tesis para explicar las cosas, el punto de vista teológico recurre siempre a la noción aportada por San Agustín de medida, forma y orden. Así nos lo indica Alejandro de Hales (1180-c-1245): «Es del todo evidente que para explicar las cosas científicamente no es necesario recurrir a las nociones de modo, forma y orden, pero no es menos evidente que tales conceptos se imponen desde el punto de vista teológico»<sup>149</sup>.

Todas las citas de los doctores son, desde luego, principios estéticos. Sin el número no hay ni proporción ni orden, cualidades indispensables para que las cosas se manifiesten como bellas.

Cerone continúa esta filosofía escolástica como podemos comprobar por sus palabras,

Como la Música grave atrahe y llama algunas veces a la aguda para que con ella simbolize, ò sea semejante en la fuga; assi el cuerpo grave y corruptible, haze al animal abatirse hasta la tierra. Que es aquello que contiene y conserva tanto tiempo los quatro Elementos en un cuerpo en paz y concordés, si no la Música proporcional en que Dios los puso? No aveys considerado la natural amicitia que tiene la potencia racional siendo espíritu, con la irracional siendo carne, en el hombre? Por cierto estas dos cosas tan distintas, no estan ligadas con algun vinculo corporal, si no con una virtud causada de la *proporcion*, en que Dios compuso los humores en el hombre. De un espíritu que es muy cercano a Dios, y del cuerpo que es casi NIHIL, ponerlos en proporción; solo el saber divino fue para ello sufficiente. Diremos pues que de las dos cosas distinctas como son el anima y el cuerpo, en el hombre nace la Música humana<sup>150</sup>.

<sup>148</sup> SAN AGUSTÍN, *De libero arbitrio*, II, XVI, 42, «Intuere coelum et terram et mare et quaecumque in eis vel desuper fulgent, vel deorsum repunt, vel volant, vel natant; formas habent, quia numeros habent, adime illis, haec nihil erunt. A quo ergo sunt, nisi a quo numeros? Quandoquidem in tantum illis est esse, in quantum numerosa esse. Et omnium quidem formarum corporearum artifices homines in arte habent numeros, quibus coaptant opera sua... Quaere deinde artificis ipsius membra quis moveat, numerus erit.», cit. en W. TATARKIEWICZ, *Historia de la Estética*, II, p. 64.

<sup>149</sup> Cit. en E. de BRUYNE, *La estética de la Edad Media*, p. 122.

<sup>150</sup> P. CERONE, *El Melopeo...*, p. 206. Se refiere a Sabiduría 9, 2 y 9.

Todas las cosas (dize) que ahora estan concludas y encerradas en el arte, fueron primero derramadas, y en alguna manera dissipadas; assi como en la Musica estuvieron los *numeros*, voces, y modos. Diremos tambien que fue hallada el arte, para q las cosas que estaban derramadas, las conglutinasse y ayuntasse, y las pusiesse en razon; que de otra manera no fuera arte, [...] <sup>151</sup>.

Para el músico todas las cosas encierran proporción y número. Sin ellas es imposible que exista cualquier tipo de belleza.

A continuación vamos a hablar de las citas bíblicas comunes que utilizan tanto Cerone como Pacheco. Como son muy pocas, merece la pena que las anotemos.

1.<sup>a</sup> Corresponde al pasaje del Génesis 4, 21, donde aparece una de las menciones más tempranas en hebreo del «*kinnôr*» y del «*ûgabb*» y que se suelen traducir como arpa y órgano (aunque no se conoce realmente los instrumentos que designan) <sup>152</sup>. Esta cita ya se ha visto en el apartado, *La antigüedad bíblica en el origen de las artes* <sup>153</sup>.

2.<sup>a</sup> Corresponde al pasaje evangélico de Mateo 4, 4, que narra el ayuno del Señor y las tentaciones del demonio. A pesar de emplear el músico y el pintor el mismo versículo, el uso que hace cada uno de nuestros autores es distinto. Cerone lo utiliza como exhortación a aprovechar nuestra corta vida con cosas provechosas para nuestra corrección y sustentación espiritual,

*De manera que podemos dezir con el Santo Iob; Fuissem, quasi non essem: es à saber, quando comence, me acabaron. Pues à la verdad, bien manifesto parece ser esta una de las recreaciones, que tiene nuestra alma en esta miserable vida, y por esta causa dixo la Summa Verdad; Non in solo pane vivit homo. Assi que, aun allende de ser la vida del hombre sueño de sombra, es por otra parte muy ocupada en diversos negocios y vanidades: [...] <sup>154</sup>*

Para Pacheco, es simplemente la descripción bíblica en la que se basa para pintar correctamente el tema en los cuadros,

Pues, como hubiese ayunado cuarenta días y cuarenta noches, no quiso pasar delante porque no pareciese fingida la carne que tomó por nosotros, y la virtud de la Divinidad fuese ascondida al demonio. Por esto, dice el Evangelista que «después de haber ayunado, por su voluntad, tuvo hambre y sintiendo esto el enemigo se acercó a Él; tentóle, como dice

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>152</sup> Para más información sobre el tema, véase lo que dice al respecto Curt SACHS, *Historia Universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires, Colección Arte. Ediciones Centurión, 1947.

<sup>153</sup> Véanse las notas 90 y 91.

<sup>154</sup> P. CERONE, *El Melopeo...*, p. 1037.

San Gregorio, por las mismas tres cosas con que había vencido al primer hombre: por gula, vanagloria y avaricia; [...] <sup>155</sup>

Comenzó el Enemigo por estas palabras: *Si filius Dei es dic ut lapides isti panes fiant*. Venciólo el Señor con autoridad de la Sagrada Escritura, porque, como dice Beda, en vano trabaja el que piensa defenderse de los otros vicios si primero no refrena la gula <sup>156</sup>.

3.<sup>a</sup> Corresponde al libro de los Números 10, 1 y ss. Si bien Cerone incluye en su tratado numerosas referencias hacia el mundo de la pintura, no sucede lo mismo con nuestro pintor hacia la música. Por eso, dentro del discurso que sobre la iconografía del Juicio Final hace Pacheco, es de destacar las indicaciones y explicaciones que hace de un instrumento musical como es la trompeta,

4. *Y en cuanto a la voz que despertará y levantará a los muertos, sinificada de ordinario en las divinas letras por la trompeta referida tantas veces por S. Juan en el Apocalipsi, y por el Apóstol San Pablo, la cual sonará no sólo para juntar y llamar los hombres al juicio, sino porque también la trompeta es aparato real que suele ir delante de la persona del Rey como muestra de majestad y grandeza; y también para suspender y atemorizar los ánimos; estilo de que han usado muchas veces los Profetas, véase a Sophonías y a Isaías, que por evitar proligidad no los refiero. Ni gastemos tiempo en lo que está tan recebido en Escritura y Santos y los pintores antiguos usaron pintar a un ángel con una trompeta despertando a los muertos* <sup>157</sup>.

[...] *Ni gastemos tiempo en lo que está tan recebido en Escritura y Santos y los pintores antiguos usaron pintar a un ángel con una trompeta despertando los muertos. Mas lo que causa alguna novedad en este cuadro, es haber puesto cuatro ángeles con cuatro trompetas, lo cual no le parecerá novedad sino conforme a la Escritura, a quien se acordare del lugar del Evangelista San Mateo, que habla tan a propósito como se verá. Dice, pues, el mismo Evangelio donde se refiere todo lo que sucederá el último día: et tunc mitet angelos suos cum tuba et voce magna, et congregabunt electos eius a quatuor ventis. Y entonces enviará a sus ángeles con trompetas, con voz grande, y juntará a sus escogidos de los cuatro vientos. Según esto, ya tenemos que no será un ángel sólo, sino más los que vendrán con trompeta, o a dar aquella voz grande, que es lo mismo, como lo dice Euthymio y se colige de la traslación griega. Luego, si han de ser más de uno los ángeles que llamarán al juicio, por el mismo lugar de S. Mateo se colige que serán cuatro, pues señala tocarán las trompetas, o darán la voz a los cuatro vientos, que quiere decir a las cuatro principales*

<sup>155</sup> F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, p. 635.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p.635.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 320. Se refiere a Is. 18, 3; 1 Cor. 15, 52; 1 Tes. 4, 16; Sof. 1, 16. Para ver más citas sobre el uso de la trompeta véase Apocalipsis 1, 10 en *El Arte de la Pintura*, p. 320, donde aparecen todos los pasajes del Apocalipsis en los que se menciona a dicho instrumento musical.

*partes del mundo. Y por ellas se entiende de todo el universo. In quatuor ventos caeli dispersi vos: por los cuatro vientos del cielo os desparcí; quiere decir por toda la tierra, por todas las gentes*<sup>158</sup>.

[...] *Y no falta figura en la divina Escritura de la venida del Hijo de Dios a juzgar el mundo con estos aparatos y circunstancias. En los Números, cuando le mandó Dios a Moisés hiciese trompetas, a cuyo clamor se juntasen en la puerta del tabernáculo los hijos de Israel que estaban aloxados hacia las cuatro partes del mundo. Así, aquí dice el Evangelista: serán enviados ángeles con trompetas, para que llamen hacia los cuatro vientos. Que es, como he dicho, a todo el universo. Y no contradice a esto el lugar de S. Pablo, pues dice habrá voz de ángel y sonido de trompeta; no dice una ni cuántas. Y así, a propósito y conforme al Evangelio, se pueden pintar cuatro ángeles con trompetas, y no uno solo*<sup>159</sup>.

Desde siempre el poder del sonido de la trompeta ha quedado de manifiesto en la Biblia, donde iba asociado a las ceremonias religiosas y a acontecimientos bélicos. Pacheco, aprovechando la descripción iconográfica de la venida del Hijo de Dios, nos presenta toda una serie de utilidades que posee el instrumento musical. Desde el poder de llamar y juntar, de atemorizar o de despertar a los muertos, hasta el signo de majestad y grandeza que va asociado a la realeza.

Como he señalado anteriormente, el tratado *El Melopeo* contiene abundantes referencias plásticas, pero es lógico que no encontremos ninguna que esté extraída de la Biblia. Como ya expuse en su momento al hablar de las características de la cultura judía, la prohibición que imponía su religión hacia cualquier tipo de representación hace que las Sagradas Escrituras no contengan prácticamente ninguna mención de ellas.

Cerone, como Pacheco, cita el pasaje bíblico por el poder de convocatoria que tiene la trompeta. Si los diversos toques tenían cada uno un significado distinto revelado por Dios a Moisés, al toque de campanas al alzar el Santísimo todos deben prepararse a adorar a Dios.

Y adviertan que la Yglesia Santa à tomado el uso del cantar en sus officios y sacrificios del viejo testamento; assi como leemos en Esdra, que David ordenò tres Maestros de Capilla, es à saber Heman, Asaph, y Etham: y destes el principal era Heman. Adonde leemos en esta manera. *Isti sunt quos constituit David super catores domus Domini; stantes iuxta ordinem suum in ministerio: de filijs Caphat Heman cantor, filius Ioel: et à dextris suis Asaph, filius Barachiae: ad sinistram Etahm filius Cusi.* En Thobias al postrero leemos: *Plateae tuae stermentur auro mundo et candido: et in vicis eius cantabitur; Alleluia:* y tambien en el Eccles. cap. 47. Leemos: *Dedit illis contra inimicos*

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 320. Se refiere al pasaje de Mt. 24, 31.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 321. Se refiere al pasaje de Núm. 10, 1- 3 y Mt. 24, 31.

*potentiam, et stare fecit contra altarem cantores, et in sonos eorum dulces fecit modulos.* Y adviertan que las campanas y organos se tocan mientras se laça el Santissimo Sacramento en el sacrificio de la Missa solenne, para imitar aquella tan *antigua costumbre del testamento viejo, quando en la hora del sacrificio tañian las trompetas de plata,* à fin que el pueblo, oyendo el sonido, se preparasse para adorar à Dios<sup>160</sup>.

4.<sup>a</sup> Procede del Libro de la Sabiduría 5, 6. En este caso, Cerone simplemente lo utiliza como un «consejo moral». La sílaba inicial del versículo es la misma sílaba correspondiente a una nota de la escala.

En este canto pues, compuesto de las ya dichas seys voces, se debe exercitar el buen Cantor y Musico verdadero: y guardarse de otro muy diferente, (que unos condenados, y otros afligidos profieren; no cantando, si no vozeando:) el qual, porque los Cantores y Musicos vanos y affeminados se asombren, lo pongo aquí en suma.

LA. *Lassati sumus in via iniquitatis, & perditionis. Sap. 5. Lassis non dabatur requies. Hier. 4.*

SOL. *Sol intelligentiae non est ortus nobis, & in malignitate nostra consumpti sumus. Sap. c. 5.*

FA. *Faciem meam operuit caligo: Facies mea intumuit à fletu. Iob. Cap. 16. & 23.*

MI. *Miserabiliores facti sumus omnibus hominibus. ad Corin. 15.*

RE. *Repleta est malis anima mea: Repleti sumus despectione. Psal. 87. & 122.*

UT. *Utinam consumptus essem, ne oculus me videret. Iob. Cap. 10.*

Plega à N. S. nos guarde desta segunda Musica, y en la primera nos de su gracia, para la poder conseguir y alcançar; [...]161

Pacheco lo cita cuando habla sobre el Juicio Final, indicando cómo el sol no alumbrará a los condenados y pecadores<sup>162</sup>.

Sólo añadido a su aprobación el favor que hace al pensamiento del sol que amanece a los justos, que dice así:

*«El lugar en que se funda esta particularidad es del cap. 4 del profeta Malaquías, donde desde el principio dél habla a la letra del Juicio universal. Y en el número 2º dice: Et orietur vobis timentibus nomen meum Sol iustitiae, et sanitas in poenis eius. Y os saldrá a vosotros, que teméis mi nombre, el Sol de justicia, y tiene salud en sus plumas. Lo cual se entiende literalmente de la alegre y buena vista que dará Cristo Nuestro Señor en el día último; rayando claras luces a los ojos de sus escogidos, demostradoras del amparo*

<sup>160</sup> P. CERONE, *El Melopeo...*, p. 189.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 1143.

<sup>162</sup> Hay una pequeña variante entre Cerone y Pacheco a la hora de citar el versículo del Libro de la Sabiduría.

*y favor que en él han de tener por toda la eternidad». [...] De suerte que, como tan clara luz, no permitirá que queden escondidos ni cubiertos ni los vicios ni las virtudes. Y este sol amanecerá a los temerosos de Dios, pero pondráse y oscurecerá a los malos y condenados. Y así dirán lo que está escrito en el libro de la sabiduría, cap. 5: lumen justitiae non luxit nobis, et Sol non est ortus nobis. La luz de justicia no nos alumbró y el sol no salió para nosotros. Y las alas o rayos deste sol tienen en sí salud para amparar y favorecer a los sanos por la penitencia, y volverlos a llevar en sus hombros a los apriscos o hatos de su manada; conforme a lo que está escrito en el Deuteronomio: expandit alas suas et assumpsit eos atque portavit in humeris suis; abrió sus alas y encargóse dellos y llevólos sobre sus hombros<sup>163</sup>.*

5.<sup>a</sup> Procede del Salmo 105 (106), 17. Cerone lo utiliza como ejemplo para enseñar el modo de mediar el tono de un Salmo cuando este termina con un nombre hebreo<sup>164</sup>. Pacheco, a diferencia de Cerone, lo usará para mostrar el castigo que reciben los pecadores en el Juicio Final,

*Alguna luz y figura de esto tenemos en las divinas letras: el real profeta David, refiriendo el castigo que Dios había de hacer contra Datan y Abiron, por haber querido alzarse maliciosamente con el sacerdocio, dice: aperta est terra, et deglutivit Dathan. Abriráse la tierra y tragarse ha a Dathan; figura de los malos inobedientes, en esta vida a su Dios; los cuales, habiendo de ser castigados con infierno para siempre, como Dathan y Abiron, se abrirá la tierra en aquel día, haciendo puertas y bocas, por donde entren los miserables condenados en el infierno<sup>165</sup>.*

## Abreviaturas

**Ante-Nicene:** Roberts, Alexander y James Donaldson, Ed. *The Ante-Nicene Fathers. Translations of the Writings of the Fathers down to A. D. 325*. Ed americana, 10 vols., 1917-25.

**Ap.:** Apocalipsis.

**BNM:** Biblioteca Nacional de Madrid.

**Cant.:** Cantar de los Cantares.

**Cor.:** Corintios.

**Crón.:** Crónicas.

**Dt.:** Deuteronomio.

**Ecl.:** Eclesiastés.

**Ecli.:** Eclesiástico.

<sup>163</sup> F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, p. 325.

<sup>164</sup> Véase en P. CERONE, *El Mellopeo...*, Salmo 46 (47), 10, p. 418.

<sup>165</sup> F. PACHECO, *Ibid.*, p. 321.



Éx.: Éxodo.

Ez.: Ezequiel.

Gén.: Génesis.

He.: Hechos de los Apóstoles.

Is.: Isaías.

Jdt.: Judit.

Jos.: Josué

Lc.: Lucas

Lev.: Levítico.

Mt.: Mateo

**MGG:** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Deutscher Taschenbuch Verlag. Bärenreiter-Verlag 1949-1968. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Sachteil: Bärenreiter-Verlag. 1994-1999.

**Nicene & Post-N:** Schaff. Philip *et al.* Ed. *A Select Library of the Nicene Fathers of the Christian Church*. Trad. ing. y notas: 28 vols. en 2 series, 1886-900.

**Núm.:** Números

**PG:** Migne, Pacques Paul. *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, 166 vols., 1857-1866.

**PL:** Migne, Pacques Paul. *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, 221 vols., 1844-1855

**RBME:** Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

**Re.:** Reyes.

**Sal.:** Salmos.


**Sof.:** Sofonías.

**Tes.:** Tesalonicenses.

**Tob.:** Tobías.

**WagE:** Wagner, Meter. *Einführung in die gregorianischen Melodien*, 1ª ed., 1895; 2ª ed., Pt. I, 1901-05; 3ª ed., 1911; *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters*; Pt. 2, Neumenkunde, 1905, 2ª ed., 1912; Pt. 1, *Gregorianische Formenlehre; eine choralische Stilkunde*, 1912. Pt. En ing. 1907: *Introduction to the Gregorian melodies. Part I, Origin and development of the forms of the Liturgical Chant up to the end of the Middle Ages*. Ref. A ed. Ing.; de la Pt. 2 a la 2ª.

# SONORIDAD BIEN TEMPERADA

 Beatriz MONTES<sup>1</sup>

## Resumen

Aunque se tiende a separar las facetas de un artista, es interesante y necesario estudiarlas conjuntamente. Las reflexiones y los escritos pedagógicos del compositor Enrique Muñoz (1957-) nos dan algunas claves para conocer su lenguaje musical. En este artículo nos hemos centrado en dos de sus obras, *Permutaciones de una lágrima* para piano y *Vana speranza* para coro femenino. La primera es una obra abierta estructurada a partir de intervalos que se permutan. La segunda es un homenaje al madrigal del mismo nombre de F. Guerrero.

## Abstract

Although the artistic and pedagogical dimensions of an artist are often studied separately, it is sometimes necessary and interesting to study them jointly. The pedagogical writings of Enrique Muñoz (1957-) provide the key to understanding his musical language. In this article we focus in two of his works, *Permutaciones de una lágrima* for piano and *Vana speranza* for female chorus. The first is an open work structured by simple permuted intervals. The second is a tribute to F. Guerrero's madrigal of the same title.

Dos creaciones recientes son la base de estas reflexiones sobre las posibles confluencias entre docencia y composición musical y, en particular, la interrelación de una y otra en el lenguaje del compositor Enrique Muñoz: *Permutaciones de una lágrima* para piano (1990)<sup>2</sup> y *Vana speranza* para cinco voces de mujer (2005)<sup>3</sup>. En la primera de ellas, el título refleja bien la compatibilidad entre el lado matemático de la obra y el lado poético. La pieza es una obra abierta, que combina secciones fijas con otras en las que el pianista alterna libremente diferentes fragmentos. Sólo el centro de la pieza es obligado (dos páginas sobre cinco).

<sup>1</sup> Profesora de la Universidad Autónoma de Madrid

<sup>2</sup> Estrenada por el pianista Carlos Galán el 2 de julio de 1991, en el salón Dorado de la Municipalidad de La Plata (Argentina).

<sup>3</sup> Encargo del Grupo De Caelis. Estrenada el 23 de septiembre de 2007 en «Septembre musical de L'Orne». Emitida por Radio France el 24/10/2007.

Hay multitud de versiones posibles para la introducción y siete posibles conclusiones. Las partes libres son breves e incluso a la vista dan la sensación de que el intérprete va a combinar algo cristalino como una gota de agua o una lágrima. Seduce el estudio de la sonoridad, que recuerda a compositores actuales como José Evangelista y a otros del pasado como Federico Mompou. Trae también a la memoria el estilo monódico de la *Sonatina* de Maurice Ohana y los *Encores* para piano de Luciano Berio.

La brevedad y aparente fragilidad de estas *Permutaciones de una lágrima* y el hecho de que se trate de una obra abierta no resultan incompatibles con un pensamiento musical muy estructurado que, como analizaremos, parte de intervalos de 2ª y 5ª y gira en torno a ellos estructurando la pieza. Como en el caso de las *Monodias Españolas* de J. Evangelista, recuerda la concreción y delicadeza de los *Haiku* japoneses.

La segunda obra, *Vana speranza*, un homenaje a la obra del mismo nombre de Francisco Guerrero, fue finalizada en el verano del 2005, aunque el compositor ha incorporado recientemente algunos pasajes a la primera versión. La citación más o menos textual de la polifonía hispana del Renacimiento es frecuente en la música española de los siglos XX y XXI y la versión de E. Muñoz es un modelo de paráfrasis contemporánea o, en palabras de la crítica francesa, «una bella alegoría del pasado fecundando al presente»<sup>4</sup>. Dentro de un cierto ambiente de tristeza (quizás ilustrando el texto), evoca una recitación casi de tipo salmódico, que crece como el murmullo de una letanía hasta alcanzar el típico lenguaje del madrigal del Renacimiento. Esta obra no podría existir sin el conocimiento profundo de la música vocal litúrgica, desde el canto gregoriano hasta la polifonía de José de Nebra e incluso el *Ave María* de la *Atlántida* de Manuel de Falla. En ella podemos observar cómo se puede transferir la técnica contrapuntística y el tratamiento de las voces clásico a una escritura y a un lenguaje del siglo XXI.

Aunque se tiende a separar las facetas de un artista, en el caso de E. Muñoz creación musical y docencia tienen puntos en común que, disociados, pierden una parte de su sentido. Por un lado, su obra como compositor es un estudio continuo sobre la sonoridad; por otro lado, su reflexión pedagógica muestra cómo la sensibilización musical desde la infancia es inseparable de la creación contemporánea. Su tesis doctoral<sup>5</sup>, defendida en el año 2003, y algunas de sus publicaciones docentes, de las que se hablará más adelante, son una buena muestra de la

<sup>4</sup> SZPIRGAS, J. (2007), «Sirènes normandes», *Le Monde de la musique*, noviembre 2007, p. 24.

<sup>5</sup> MUÑOZ, E. (2004), *El desarrollo de la comprensión musical del niño de E. primaria. Las estéticas del s. XX*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid y MUÑOZ, E. (2007), *La comprensión de las estéticas del siglo XX en el niño*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

imbricación de ambas orientaciones. La reflexión didáctica sobre la entonación y la sonoridad muestran algunas de las claves de su lenguaje musical. En los ejercicios que E. Muñoz propone como pedagogo se pueden analizar sus ideas docentes y, al mismo tiempo, los fundamentos de su obra como compositor.

Este artículo se centra en el papel de la sonoridad en la obra de E. Muñoz, entendiendo «obra» en una dimensión completa que engloba las distintas facetas de su desarrollo musical, en especial, a través de dos aspectos: la relación entre pedagogía y composición y la búsqueda de un planteamiento sonoro sencillo pero novedoso que estructure la obra musical. No pretende ser un estudio exhaustivo de su lenguaje, pero sí poner de relieve el interés del mismo. La trayectoria profesional del compositor y el papel decisivo que ha jugado en su carrera y en su obra la educación musical son premisas necesarias para entender sus planteamientos. El análisis más detallado de las dos obras citadas permite comentar, de manera general, algunos de los aspectos importantes de su discurso musical.

Como en tantos otros casos, la obra de un compositor español es conocida y apreciada fuera tanto o más que en su propio país. Si este texto contribuye, aunque sea mínimamente, a argumentar por qué en Francia se considera que el lenguaje de este compositor es ecléctico y el resultado sonoro fascinante<sup>6</sup>, nuestro objetivo se verá ampliamente cumplido.

## 1. Enseñar con la música contemporánea

Desde los años de aprendizaje, pedagogía y creación musical forman una alianza constante y definida en el pensamiento de E. Muñoz<sup>7</sup>. Estas dos orientaciones,

<sup>6</sup> SZPIRGLAS, J. (2007), *op. cit.*, p. 24.

<sup>7</sup> E. Muñoz (Robledollano, Cáceres 1957-) fue alumno del Real Conservatorio de Madrid en guitarra (José Luis Rodrigo), composición (García Abril y Román Alís), pedagogía (Elisa Roche) y dirección de coros. Obtuvo los correspondientes títulos superiores entre 1981 y 1990. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid y leyó la tesis doctoral en la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Madrid en el año 2003. Es profesor titular de dicha universidad desde 1993 y director del coro y orquesta de la misma. Ha compuesto para el Grupo Círculo, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, Lim, Sax Ensemble, Cosmos, Soli-Tutti, Modus Novus, etc. Sus obras han sido reconocidas y galardonadas con numerosos premios, como el Primer Premio del III Concurso de Composición Musical Valentín Ruiz Aznar (1985) con la obra para piano *A nosotros (a ti, a mí, a él y a ella)*, el Premio fin de carrera del Conservatorio Superior de Madrid por su obra *7 x 3* (1987), y el Premio de la VI Tribuna de la Fundación Juan March en ese mismo año con el *Trío para flauta, viola y guitarra*. En el año 1992 obtuvo otros dos premios, el Premio Iberoamericano Reina Sofía del Ayuntamiento de Madrid en la modalidad de composición coral con *En mi recuerdo II* y el Premio Reina Sofía V Centenario «El Sinfonismo Iberoamericano de ARLU» con *Ecos del recuerdo*. Véase: GUTIÉRREZ, C. J. (1999-2001), «Enrique Muñoz», en CASARES, E. (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*,

que en algunos puntos forman una sola, sintetizan el conjunto de su carrera musical. Uno de los hilos conductores de su actividad docente ha sido y sigue siendo la utilización de las músicas del siglo XX y XXI como modelo de la educación musical en la etapa infantil y en primaria. Esta idea surgió a partir de la observación del concepto o de la definición de «obra contemporánea» o «música contemporánea» en los programas de enseñanza de los años setenta y ochenta<sup>8</sup>:

«Aunque estábamos a finales del S. XX (ya XXI), sin embargo nos limitábamos, a tono con el sistema, a enseñar o mostrar lo que se hizo en los siglos anteriores, sin incluir apenas las creaciones musicales más próximas. Era como si en un programa de historia se estudiara sólo el pasado remoto pero no conociéramos los acontecimientos más recientes, que en algunos casos incluso hemos vivido. En el caso de la música es/era peor, porque en historia los programas abarcan hasta los tiempos más recientes, otra cosa es el de la escasa dedicación al pasado inmediato, pero en música es que ni siquiera aparece la intención. Muchos conservatorios actuales todavía, o hasta hace bien poco, entendían la música contemporánea, por poner un ejemplo, hasta Manuel de Falla o Claude Debussy»<sup>9</sup>.

En el fondo, el error de considerar contemporáneas las obras compuestas cien o, en el mejor de los casos, cincuenta años atrás mostraba, según E. Muñoz, la poca atención a la música más reciente y aumentaba el desfase temporal, cada vez más grande, entre el compositor y el público. En cierto modo no se estaba formando a alumnos de música, a futuros profesionales e incluso al público en general para que pudieran escuchar, comprender y apreciar la música del siglo XXI<sup>10</sup>.

Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 7, p. 886; GUTIÉRREZ, P. y MARCOS, C. (2000), *15 años de estrenos de música (1985-1999)*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia - Centro de Documentación de Música y Danza, Sociedad General de Autores Españoles, Fundación Autor, pp. 358-360; MAZORRA INCERA, L. (2000), *25 aniversario LIM 2 MIL 1975-2000*, Madrid, Alpuerto, pp. 102, 171, 180, 191 y 195; V.V.A.A., *Música instrumental y vocal*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1995, pp. 329-330. Véase también la entrevista publicada en *Alerta de Santander*, 27 de julio de 2000, p. 62, y en el suplemento *Campus de El Mundo*, jueves 24 de noviembre de 2001, p. 24. Se puede encontrar más información sobre los escritos, estrenos, catálogo y biografía de E. Muñoz en las páginas [http://www.uam.es/personal\\_pdi/stmaria/enrique/curri.htm](http://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/enrique/curri.htm) y <http://usuarios.lycos.es/emr/index.htm> [consultadas el 31.01.08]

<sup>8</sup> MUÑOZ, E. (2004), *El desarrollo de la comprensión musical...*, p. 145. Sobre estos mismos temas, véase: MUÑOZ, E. (1994), «Impacto del paisaje sonoro», *Actas del Congreso sobre Educación Musical Elemental organizado por Isme*, Madrid, Arthe Tripharia, pp. 69-71; MUÑOZ, E. (2000), «El despertar del oído», *Doce Notas*, n.º X, pp. 11-12; MUÑOZ, E. (2002), «Á propos d'ombres», *Les polyphonies du texte*, Romainville, Al Dante, pp. 51-58.

<sup>9</sup> MUÑOZ, E. (2004), *El desarrollo de la comprensión musical...*, p. 11.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 145.

En su propia experiencia como profesor comprobó que los niños son más sensibles a la estética contemporánea y comprenden mejor la música actual antes de recibir las primeras enseñanzas musicales que después de varios años de escolarización. Conciliar el desarrollo de las aptitudes musicales del niño y la valoración estética de la música reciente eran dos objetivos que no tenían por qué ser incompatibles. La conclusión del compositor fue que es posible plantear «un programa de enseñanza que se ocupe de los nuevos recursos musicales, así como un proceso, incorporado al de la tonalidad, de educación melódica en el que la funcionalidad tonal no esté presente»<sup>11</sup>.

Muchas de estas ideas encontraron un desarrollo concreto en *La entonación bien temperada* y *Entonación para el siglo XXI*, dos publicaciones realizadas en colaboración con María Luisa Manchado<sup>12</sup>. Estas dos obras constan de breves lecciones (entre ocho y catorce compases) dedicadas a cada intervalo. Aunque el material sea muy sencillo o se presente como un trabajo del intervalo en estado puro, se utilizan construcciones que pertenecen al lenguaje musical contemporáneo. En palabras de E. Muñoz, se trataba de proponer un intento de estructuración melódica o interválica sobre los modelos atonales a semejanza del paralelo tonal<sup>13</sup>.

En *Entonación para el siglo XXI* destaca la preocupación por el timbre y la sonoridad, ya que cada lección está pensada para una combinación instrumental o/y vocal diferente. En vez del acompañamiento usual de piano, aquí encontramos desde un ejercicio a tres voces *a capella*, hasta acompañamientos de viola, de contrabajo, de trompa, de bongos, o dúos de instrumentos de madera (flautas, oboes), de cuerda (violines, violoncelos, etc. Recuerdan estos ejercicios a algunas piezas instrumentales, también didácticas, de otros compositores actuales, como *Sept Miniatures* de Eric Tanguy, o *Constellations* de Diana Burell.

Ni el estudio interválico, ni el papel que los autores conceden a la sensibilización tímbrica, ni siquiera el que un compositor en activo se tomaran interés por las pequeñas piezas de entonación destinadas a los alumnos de lenguaje o educación musical era novedoso a finales de los años noventa. La utilización de planteamientos más sensitivos que reflexivos, que E. Muñoz defiende en su docencia, se encuentran también en otros cuadernos de entonación de compositores y pedagogos españoles de esos años, como en los de Ángel Oliver; pero la estructuración de las piezas de *La entonación bien temperada* o de *Entonación para el siglo XXI*

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> MANCHADO, M. L. y MUÑOZ, E. (1991), *Entonación bien temperada*, Madrid, Arte Tripharia y MANCHADO, M. L. y MUÑOZ, E. (2001), *Entonación para el siglo XXI*, Madrid, Mundimúsica.

<sup>13</sup> MUÑOZ, E. (2004), *El desarrollo de la comprensión musical...*, p. 141.

a partir de células completamente atonales sí que marcaba, aunque discretamente por la brevedad de las lecciones, un punto y a parte.

Lo que es común a todas estas obras didácticas, sean lecciones tonales o atonales, es que el material con el que los compositores construyen un breve ejercicio de entonación está vivo y no es un mero planteamiento técnico. Por ello, y además de su utilidad pedagógica, los cuadernos de E. Muñoz y M. L. Mancha do se pueden considerar como la antesala de algunas de sus composiciones. No se trata de que haya material en estas lecciones que aparezca antes o después de ellas en composiciones concretas de sus autores, sino que la reflexión docente sobre un caso interválico concreto no está tan alejada de la percepción que tiene el compositor sobre las posibilidades musicales de ese caso cuando lo utiliza en una de sus creaciones. El nexo entre estas lecciones de entonación y las composiciones de E. Muñoz lo encontramos en algunos apartados de su tesis doctoral, en los que explica, por ejemplo, la utilidad didáctica de clusters de semitonos o de clusters de tonos enteros, que son elementos esenciales en su propio lenguaje. También, dentro de la tesis doctoral, descubrimos algunas aplicaciones didácticas de obras de referencia del siglo XX como el *Pierrot Lunaire* de A. Schoenberg, *Visage nuptial* de P. Boulez o la *Secuencia para voz* de L. Berio<sup>14</sup>. Estas adaptaciones (Ilustraciones I, II y III) toman como modelo obras emblemáticas de la estética musical del siglo XX, en las que la voz es protagonista. No se ha mantenido el texto original que complicaría mucho o haría imposible la aplicación práctica con niños y las tres utilizan una estrofa del poema *Isla abandonada* de Gloria Fuertes (Todo el color del mar / subió a tus ojos / Todo el agua del mar / bajó a mi llanto). Pero en cada una de ellas se reconocen las características por las que todos las conocemos: el *Sprechgesang* de *Pierrot Lunaire*, la melodía y las palabras fragmentadas entre las voces de *Visage nuptial*, o el papel protagonista de la fonética del texto del tratamiento vocal de L. Berio. El procedimiento de adaptación es realista y, como explica E. Muñoz, no tiene por qué ser tan diferente del que se utiliza a partir de materiales tonales:

«Es indudable que estas músicas, en su versión original, resultan imposibles de aplicar en el aula escolar desde un punto de vista de ejecución práctica y necesitan ser filtradas para la sensibilización del niño con ellas. Pero esta problemática ocurre también con materiales tradicionales. En un aula escolar difícilmente podremos intentar interpretar una sinfonía de Mozart o una misa de Bach. Lo que sí podremos hacer es utilizar los elementos básicos de su tipo de lenguaje musical, tonalidad o modalidad, armonía, melodía, etc., y elaborar con ello ejemplos musicales con vida propia o como recurso de iniciación, que sean posibles de ejecutar para el niño, y que contribuya a la sensibilización de éste con el mundo

<sup>14</sup> Véase MUÑOZ, E. (2004), *El desarrollo de la comprensión musical...*, pp. 163-170.

sonofo propuesto. Al fin y al cabo, eso es lo que realizaron los grandes pedagogos de este siglo»<sup>15</sup>.

Los análisis que hace de la voz a través de la historia o de la voz en estas obras fundamentales de la música del siglo XX llevan a una reflexión que une los procedimientos de composición contemporáneos y las estéticas del siglo XX y XXI a la educación obligatoria:

«Como ha podido observarse, la evolución de la voz en este siglo ha supuesto un interesante capítulo en la música del siglo XX. Este desarrollo ha llevado cada vez más a la voz a una utilización tímbrica o instrumental, aunque, en bastantes ocasiones, no haya desechado el punto de partida de un texto. No obstante, este texto de alguna manera ha perdido el sentido semántico que empezó teniendo en la Antigüedad. En este siglo se aprecia una dirección clara hacia la voz como sonido, la voz como música, con lo que el valor fonético es un elemento básico de este proceso. Muchas de estas nuevas y variadas ideas sobre la voz aportan un material muy interesante y creativo para la educación musical de la enseñanza obligatoria en primaria»<sup>16</sup>.

Como pasaba con el estudio de los intervalos, estas aplicaciones son interesantes desde el punto de vista pedagógico y sirven como modelo para realizar muchas otras. Pero, además, aportan claves concretas sobre el lenguaje de E. Muñoz. La mayoría de las reflexiones que leemos en su tesis doctoral sobre la historia de la voz, sobre el tratamiento de la voz en las obras del siglo XX o sobre las estéticas contemporáneas y, en general, sobre las posibilidades que todo ello ofrece al docente, son también las mejores explicaciones de algunos pasajes de sus propias composiciones, ya que aquellos elementos, aspectos o recursos de la historia de la música occidental en las que E. Muñoz ha visto posibilidades docentes son los que más le han influenciado como compositor. Y todos ellos han forjado las bases de su lenguaje musical y sobre todo la sonoridad del mismo.

## 2. *Permutaciones de una lágrima:* del intervalo a la estructura

Construir una pieza musical a partir de una célula breve es uno de los principios básicos de la composición musical de E. Muñoz. En muchos casos, esa célula inicial es un intervalo melódico o armónico, que progresivamente se transforma en acorde o en cluster y, a partir de ahí, en secuencia o tema. Observamos


<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 162-163.

<sup>16</sup> MUÑOZ, E. (2004), *El desarrollo de la comprensión musical...*, p. 31.

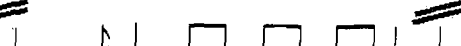


TODO EL CO MAR SU BIÓ A TUS JOS  
 LOR DEL  
 TODA EL  
 AGUA DEL MAR BA JÓ A MI LLANTO

I. Adaptación didáctica de *Pierrot Lunaire* de A. Schonberg


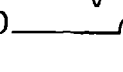


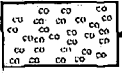
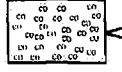
1) TO DO EL DEL O JOS  
 2) TO MAR BIÓ A TUS JOS  
 3) TO CO MAR SU JOS  
 4) TO LOR DEL JOS



1) TO DA EL GUA BA TO  
 2) TO A GUA DEL MI TO  
 3) TO MAR LLAN TO  
 4) TO MAR JÓ A TO

II. Adaptación didáctica de *Visage Nuptial* de P. Boulez

1) TO  DODO DODO ~~EL~~  
 2) DEL MAR TO 

1)  LORRR DEL MAR TO  
 2) DODO DODO ~~EL~~  LORRR

III. Adaptación didáctica de *Secuencia para voz* de L. Berio

que la idea de célula musical en sus obras está más relacionada con un pequeño material sonoro que con un patrón rítmico, por ejemplo. El caso de *Permutaciones de una lágrima* es especialmente claro. Hay dos células interválicas sobre las que se basa la pieza y que aparecen en la primera página. En ella (Ilustración IV) podemos ver dos columnas entre las que el intérprete debe «construir» su propia versión de la pieza. En la columna de la izquierda encontramos una célula melódica formada por intervalos de semitono (re, do#, do, si), que denominaré «x»; la columna de la derecha está pensada a partir de una célula armónica formada, en su presentación inicial, por intervalos de 5ª aumentada y de 4ª aumentada (mib, si, re, sol#), a la que llamaré «y». Es innegable que las dos células con las que se construye la obra pueden entenderse, al menos en la presentación, como un figurismo de la «lágrima» del título.

El inicio de la pieza combina de manera musical y visual estas dos células: en la columna de la izquierda vemos seis permutaciones de «x», siempre melódicas, en fusas, con matices que van de *mf* a *ff* y aprovechando la amplitud de la tesitura del piano. Así la sucesión «re-do#» puede ser un intervalo de 2ª, pero también de 7ª, 9ª, etc. ya que el despliegue de cada célula en todas o casi todas las tesituras posibles del instrumento es un recurso común en las introducciones de las obras de E. Muñoz. En la columna de la derecha están las permutaciones de «y», entendidas, en su mayoría, como una resonancia y en matices que sólo alcanzan el *mp*. Es posible ordenar «y» en terceras y su sonoridad, si se hubiera presentado así, sería más clásica o tonal. Las tres primeras permutaciones de «y» son una presentación, mientras que las tres últimas desglosan ya el contenido de los intervalos armónicos a través de las tesituras grave y aguda del piano, de manera que se asemejan a las permutaciones de la célula «x». Las permutaciones de «y» surgen como de la nada y se van ampliando progresivamente. Es también el caso de las permutaciones de «x», pero la apariencia visual y sonora es menos evidente.

El intérprete debe alternar los compases de ambas columnas, en total doce (aunque en alguno de ellos el compositor indica una triple repetición). Aunque al ser una obra abierta las posibilidades son múltiples, imaginamos dos grandes tipos de interpretaciones en este inicio:

- Que se combinen compases de «x» y de «y», formando una frase de dos elementos contrastantes que, a su vez, se va permutando.
- Que se presente una sucesión de compases de «x» o de «y» que no establezca la alternancia de ambos elementos como una unidad temática.

Cada una de estas posibilidades da una audición diferente de la obra: en la primera el oyente descubre a la vez las variaciones de los dos elementos de la frase. En la segunda, se percibe primero las permutaciones de uno de los dos elementos. La diferencia es importante a nivel estructural.

En la cuarta página de esta pieza (Ilustración V), donde siguen las permu-

# Permutaciones de una lágrima

Enrique Muñoz Rubio

① *ff* *pp*

② *ff* *pp*

③ *ff* *p*

④ *f* *p*

⑤ *mf* *mp* (voluntario)

⑥ *mf* *mp* *x3*

taciones de estas células, el desarrollo es más amplio, ya que se extreman las tesituras y se utilizan procedimientos que al principio eran propios de una u otra célula. El compositor indica «libre» y continúa con el n.º 7 las permutaciones que llegaban hasta el n.º 6 en la primera página. De esta manera las páginas 1 y 4 mantienen una continuidad. Las permutaciones 10, 11 y 12 muestran los pasos inversos volviendo a las células «x» e «y» de base, pero presentadas al revés: «x» armónica e «y» melódicamente. En cambio, entre la siete posibles conclusiones (Ilustración VI), hay dos que concilian las dos células (n.º 1 y 4).

Un aspecto muy interesante es que E. Muñoz no indica el tempo al inicio de esta pieza. Sí que da alguna indicación en las partes fijas y también en las conclusiones (Ilustración VI, n.º 5 y 6), donde reaparecen las dos células iniciales, pero no en la primera página, lo cual permite que el intérprete elija realmente qué concepción estructural y sonora desea dar a la permutación de las dos células.

La forma de la pieza es ABA', siendo A las partes móviles, basadas sobre «x» e «y», y B la parte fija. A lo largo de la pieza hay en total doce permutaciones de las células iniciales y siete conclusiones, de las cuales seis se pueden considerar también permutaciones. La séptima (Ilustración VI, n.º 7) parece dar una ligera idea de dónde podría encuadrarse esta pieza si fuera tonal y permite hacer una conclusión brillante y más clásica. La forma ABA', en donde A sea preámbulo y conclusión es frecuente en las obras de E. Muñoz, que rodea el interior de su obra con algo similar a unos pórticos de entrada y de salida, en los que parece querer dar al intérprete (y al oyente) las claves de la pieza.

Las *Permutaciones de una lágrima* presentan el material y juegan con él en estas partes abiertas, pero, ¿qué sucede en la parte fija de la obra? Por un lado, reencontramos las células de base y observamos las posibilidades de su tratamiento, ya no en un juego de sonoridades, sino dentro de una secuencia. Podemos reconocer «x» e «y» casi en un estado puro. Por ejemplo, «y» sin modificación de los intervalos y recordando la figuración en fusas de «y» (Ilustración VII, compases 4 y 7), o de «x» melódico y armónico (Ilustración VII, compases 10 y 14 respectivamente), pero también ambas células diluidas en frases que sobrepasan la simple variación de una célula.

En definitiva, la pieza *Permutaciones de una lágrima* se estructura a partir de las sonoridades de unos intervalos concretos, de sus posibles variaciones y combinaciones entre ellos. La sonoridad aporta mucho más que una paleta de colores y tiene una función constructiva.

### 3. *Vana speranza*: arquitectura del espacio sonoro

La importancia de la voz en la obra de E. Muñoz queda patente en sus elecciones didácticas, bien a partir de obras del siglo XX y XXI, bien a partir de can-

BEATRIZ MONTES

Libre

7 *mp* [ : ]

8 *p* [ : ]

9 *p* A.c. [ : ]

10 *p* A.c. [ : ]

11 *pp* A.c. [ : ]

12 *pp* [ : ]

*mf* [ : ]

*f* [ : ]

*ff* [ : ]

*ff* [ : ]

*ff* [ : ]

V. Permutaciones de una lágrima, p. 4



ciones populares, parcela que, aunque no desarrollamos aquí, merece especial atención por la cantidad y variedad de su producción. La inmensa riqueza que E. Muñoz detecta en los recursos vocales de las obras del siglo XX son, en parte, un reflejo de las posibilidades que, como compositor del siglo XXI, a él le inspira la voz<sup>17</sup>. Dentro de su catálogo encontramos numerosas composiciones para voz y piano, algunas de ellas basadas en canciones populares, como la *Nana. Canción popular extremeña* (1984) y las *Tres canciones populares* (1985); otras acompañadas por un conjunto instrumental, como los *Dos poemas en soledad* (1990) y también obras para diversos tipos de formaciones corales, desde *Evocación* (1985) hasta *21 gotas de música* (2006) o el reciente encargo de la Universidad de París VIII y del Gobierno del Senegal *Au sommet de la montagne* (2006) para dos coros y grupo vocal de doce cantantes, pasando por *En mi recuerdo* (1986), *Sombras* (1999) u *Oscuro amor* (2002), entre otras. *Vana speranza* representa, en cierta manera, una síntesis de las constantes de su lenguaje vocal, que podemos resumir en:

- respeto constante por las líneas melódicas, ya se presenten aisladas o en polifonía
- variedad de tratamientos vocales
- preocupación por la relación melodía/texto/música
- mezcla de sonoridades tradicionales (que proceden del canto gregoriano, de la polifonía, de las grandes obras corales) con tratamientos contemporáneos de la voz y de la dicción

La lectura comparada del *Vana speranza* de F. Guerrero y del de E. Muñoz facilita la comprensión de todos estos aspectos. Por un lado, la obra de E. Muñoz está claramente conectada con la versión de F. Guerrero y reencontramos la formación *a capella*, la escritura madrigalesca, e incluso las figuras clásicas de retórica musical. Por otro lado, el lenguaje contemporáneo permite un registro mayor de todas estas características. El madrigal es para E. Muñoz la forma que mejor representó en el Renacimiento la búsqueda de expresión de los textos y considera que «profundiza en el significado de la palabra a través de una realización musical»<sup>18</sup>. De hecho, en la partitura, E. Muñoz ha anotado «Basado en el madrigal *Vana speranza* de F. Guerrero». No dice «basado en la canción...» o «basado en la villanesca», que es la verdadera denominación del *Vana speranza* de F. Guerrero, sino «en el madrigal», que evidentemente hace referencia al procedimiento de

<sup>17</sup> «Lo que es evidente es que la voz ha ocupado un espacio particular en la música del S. XX, que va más allá de sí misma como material significativo y que sus posibilidades son infinitas e irreducibles a cualquiera de sus definiciones posibles, influyendo, al mismo tiempo, en el desarrollo de la música», MUÑOZ, E. (2004), *El desarrollo de la comprensión musical...*, p. 64.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 43.

SONORIDAD BIEN TEMPERADA

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur over it. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. Above the first measure of the upper staff, there is a tempo marking  $\text{♩} = 60$ . Below the first measure of the upper staff, there are markings "v. de v. 1 a 6" and "L.v.". The dynamic marking *pp* is placed between the two staves.

Second system of musical notation, starting at measure 4. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff has a bass line with some notes marked with accents. The dynamic marking *fff* is in the upper staff, and *pp* is in the lower staff. A tempo marking  $\text{♩} = 60$  is above the first measure.

Third system of musical notation, starting at measure 7. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur and a triplet of notes. The lower staff has a bass line with some notes marked with accents. The dynamic marking *ff* is in the upper staff, and *pp* is in the lower staff. A tempo marking  $\text{♩} = 60$  is above the first measure.

Fourth system of musical notation, starting at measure 10. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and a quintuplet of notes. The lower staff has a bass line with some notes marked with accents. The dynamic marking *ff* is in the upper staff, *mf* is in the lower staff, and *f* is in the upper staff. Tempo markings  $\text{♩} = 90$  and  $\text{♩} = 80$  are present.

Fifth system of musical notation, starting at measure 13. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and a triplet of notes. The lower staff has a bass line with some notes marked with accents. The dynamic marking *pp* is in the upper staff, *mp* is in the lower staff, and *mf* is in the upper staff. A tempo marking  $\text{♩} = 60$  is present.

VII. Permutaciones de una lágrima, p. 2



composición de la pieza original y también al de la de E. Muñoz. Resulta muy natural cómo se toman los elementos prestados de F. Guerrero, en el más puro estilo de la paráfrasis renacentista, y cómo se amplían, se diluyen o se reconsideran. Partiendo de lo que F. Guerrero propone en cada estrofa, E. Muñoz hace una selección y lo utiliza de diferentes maneras: desde la cita casi textual hasta la desaparición total del modelo musical, no quedando en común más que el texto. Así, en la 1ª estrofa (Ilustración VIII), la versión de E. Muñoz mantiene las entradas sucesivas en el mismo tono que las presenta F. Guerrero. Para alguien que conozca la pieza renacentista, este principio se la recordará inmediatamente, aunque en la versión de E. Muñoz va precedida de una introducción cantada a boca cerrada.

VIII. *Vana speranza* (c. 16-21)

En cada estrofa, y una vez que se ha hecho uso de alguno o de todos los elementos esenciales de las propuestas de F. Guerrero, E. Muñoz introduce variaciones. Por ejemplo, la utilización de micro intervallos ascendentes de un cuarto o tres cuartos de tono o descendentes de tres cuartos de tono; el *parlato* en diferentes alturas, así como la utilización de más o menos aire, a través de silbidos, en la dicción de las voces. Gracias a estos recursos, la expresividad de las palabras evoluciona, en pocos segundos, desde una sonoridad renacentista hasta una más típica del siglo XXI. Lo podemos comprobar en la evolución de las palabras «vana speranza» que tras la primera presentación citando casi textualmente a F. Guerrero se «independizan» de la misma con las técnicas de emisión vocal contemporáneas que hemos citado (Ilustración IX).

SONORIDAD BIEN TEMPERADA

Handwritten musical score for the first system of 'IX. Vana speranza'. The score consists of five staves. The top staff has a measure number '54' above it. The lyrics 'VA. NA SPERAN.ÇA' are written across the staves. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A large 'X' is drawn over the middle staves in the second measure.

Two empty musical staves, likely representing a continuation or a placeholder for another system of the score.

Handwritten musical score for the second system of 'IX. Vana speranza'. The score consists of five staves. The lyrics 'QUE TO MI TO TU TO VA TO' are written across the staves. The first measure is marked 'QUE' and 'mp'. The second measure is marked 'TO'. The third measure is marked 'MI'. The fourth measure is marked 'TU'. The fifth measure is marked 'VA'. The sixth measure is marked 'TO'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

IX. Vana speranza (c. 22-31)

El figuralismo se mantiene y aumenta a medida que la obra se desarrolla. Además de los recursos vocales, los cambios de tempo ilustran el texto. En la segunda estrofa, la figuración en corcheas y la indicación «vivo» contribuyen a la impresión de rapidez que requiere el verso «huyes de mí ligera como el viento», que contrastará con la figuración en blancas que evoluciona melódicamente en intervalos de uno o dos semitonos y la indicación «muy despacio» del verso «no hay quien pueda sufrir tu pesadumbre» de la tercera estrofa. Los cambios de figuración, las variaciones agógicas, así como el *parlato*, los microintervalos o la emisión del sonido con más o menos aire, etc. se convierten en figuras de retórica como la hipérbole o la anabasis, y constituyen una forma de madrigalismo contemporánea.

Las variaciones que propone E. Muñoz con respecto a la obra de F. Guerrero son en ocasiones muy sutiles y su función no es producir una alteración importante de la estructura. Tampoco se modifica notablemente el carácter general de la estrofa, aunque las sonoridades de la versión de E. Muñoz son, en ocasiones, más sombrías, más «medievales» que las de F. Guerrero. Aunque la pieza de E. Muñoz está muy estructurada no se busca la preeminencia de la proporción del contrapunto renacentista. Pero ambos autores respetan el juego madrigalesco e ilustran las palabras del texto prácticamente en los mismos momentos y si un verso dice «tormento», eso es lo que escucharemos, ya sea con los recursos del siglo XVI o con los del siglo XXI. Por lo cual, la posibilidad de un análisis comparado entre ambas piezas es prácticamente un estudio sobre la evolución estilística del madrigalismo y de la retórica musical.

Finalmente las dos piezas coinciden en conservar pequeños rasgos que, aun dentro de su universalidad, permiten que se las identifique como hispánicas. En el caso de E. Muñoz se trata de un hispanismo impregnado de las técnicas de los grandes maestros vocales del siglo XX. Las palabras con las que él describe a G. Ligeti en su tesis se pueden aplicar a la construcción de *Vana speranza*:

«Del interesante compositor György Ligeti (1923) nos interesa, más que el tratamiento vocal y sus formas de emisión, el concepto de espacio sonoro y tímbrico como elementos que constituyen la forma. Con su técnica desaparece el metodismo lineal, dando paso a unas construcciones que se basan en la densidad y en los cambios»<sup>19</sup>.

El hispanismo del *Vana speranza* de E. Muñoz está presente en la escritura vocal y en la sonoridad. El *antefactum*, aquí representado por la pieza de F. Guerrero, es a la vez un símbolo —el esplendor de la escritura vocal española del Renacimiento— que se mantiene y del que se amplía su significación dentro de una estética contemporánea. En cuanto a la sonoridad parece que hubiera llegado

<sup>19</sup> MUÑOZ, E. (2004), *El desarrollo de la comprensión musical...*, p. 54.

a conseguir con las voces lo mismo que F. Mompou con el piano: una música del recogimiento y del silencio.

## Conclusión

Compositor y pedagogo, E. Muñoz, considera que siempre hay una parte autodidacta en la formación de todo músico, lo cual se traduce en su caso por una gran variedad y riqueza en las fuentes de inspiración. La literatura, el folclore, las músicas extraeuropeas... le aportan elementos susceptibles de construir una obra musical. Como otros compositores de finales del siglo XX, E. Muñoz no se cierra a ninguna fuente de inspiración y considera que la mezcla de influencias multiculturales enriquece la creación contemporánea actual. Así, mezclas que antes no eran posibles ahora son habituales. Esta variedad de preocupaciones e intereses musicales se puede analizar tanto en sus escritos sobre educación musical y en sus publicaciones docentes, como en el lenguaje de sus creaciones musicales. De una manera u otra están presentes en los dos pilares de su carrera. Los unos como los otros traducen una creatividad que circula libremente en el desarrollo de sus actividades, adaptándose a contextos, situaciones y públicos diversos, y que se reconoce aplicada, modificada, reinventada en la sonoridad de su lenguaje musical. Una sonoridad de múltiples análisis: constructiva en *Permutaciones de una lágrima* y expresiva en *Vana esperança*



# MÚSICA Y NARRATIVA

Exposición y conferencias sobre Música y Narrativa.  
Marzo, abril y mayo del año 2006  
en el Real Conservatorio de Música de Madrid.



## PRESENTACIÓN Y PROGRAMA

 Víctor PLIEGO DE ANDRÉS<sup>1</sup>

Durante los meses de marzo, abril y mayo del año 2006 se mostró en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid una exposición sobre música y narrativa. Con esta iniciativa quisimos:

1. Recopilar datos sobre la literatura relacionada con la música clásica.
2. Fomentar la lectura entre los alumnos y profesores del conservatorio.
3. Difundir la cultura musical desde una perspectiva interdisciplinar.
4. Enriquecer los fondos de la biblioteca con nuevas adquisiciones.

Durante la exposición se celebraron siete conferencias repartidas en tres sesiones, que estuvieron seguidas de unos animados debates. La experiencia tuvo un resultado muy satisfactorio, pues el tema escogido despertó el interés de los asistentes y también de otras personas e instituciones.

Por eso, hemos decidido dedicar publicar en este número de la revista *Música* algunas de aquellas conferencias que los autores han tenido la amabilidad de ceder, y el catálogo de los libros confeccionado con aquella ocasión, en el que se relacionan tanto los libros expuestos como otros de lo que hemos tenido noticia.

El tema no se agota aquí y habrá muchos lectores en continuar las pistas que aquí damos. Hay otros muchos libros, antiguos o modernos, o de reciente o posterior publicación, que faltan en nuestra relación. Recibiremos gustosos las noticias sobre ellos en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música para completar nuestro catálogo, cuyo contenido estará a disposición de quienes quieran consultarlo por pura curiosidad, por placer, para realizar alguna investigación o para ambas cosas.

Queremos agradecer su apoyo a los conferenciantes y asistentes a estas jornadas, al personal de la Biblioteca, al Departamento de Musicología y a la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) que colaboró en la primera publicación del catálogo, que ahora se incluye, con alguna ampliación, en esta revista.

<sup>1</sup> Catedrático de Historia de la Música del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.



## Programa

### Primera sesión

*Miércoles 8 de marzo de 2006, a las 19 h., Sala de Lectura de la Biblioteca, segunda planta.*

- «Estreno en Berlín, una novela musical» por el Sr. D. Koldo Bravo, escritor y bibliotecario de Musikene, Centro Superior de Música del País Vasco.
- «Música en *La insoportable levedad del ser* de Kundera» por el Sr. D. Lucas de Rivas, alumno de guitarra del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- «*Doctor Faustus* y la música» por la Sra. D<sup>a</sup> Michèle Dufour, profesora de Sociología de la Música del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

### Segunda sesión

*Miércoles 15 de marzo, a las 19 h., Aula 10, primera planta.*

- «La literatura realista del siglo XIX y su plasmación músico-textual» por la Sra. D<sup>a</sup> María del Pilar Couciero, profesora de Literatura y Música comparadas del Conservatorio de Amaniel de Madrid.
- «Intersecciones entre música y poesía» por el Sr. D. Luis Robledo, catedrático de Estética y Filosofía de la Música del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

### Tercera sesión

*Miércoles 22 de marzo, a las 19 h., Aula 10, primera planta.*

- «La música de Mallarmé, la poesía de Debussy: un viaje fascinante entre la sugerencia y el símbolo» por la Sra. D<sup>a</sup> Alicia Díaz de la Fuente, compositora y profesora de Análisis Musical del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- «Clone y la Ofrenda Musical» por el Sr. D. Luis Antonio Muñoz, compositor y director de orquesta.
- «Novelas y violines», por la Sra. D<sup>a</sup> Hertha Gallego de Torres, crítica y profesora de música.

**Director de la Biblioteca:**

José Carlos Gosálvez

**Idea y selección:**

Víctor Pliego de Andrés

**Asesores:**

Michèle Dufour

Luis Robledo

Hertha Gallego de Torres

**Documentación y montaje:**

Yolanda Hernández García,

Carmen Bravo

Isabel Vera

**Lugar de la Exposición:**

Sala de Lectura de la Biblioteca (acceso libre)

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Marzo a mayo de 2006



## MÚSICA Y LITERATURA COMPARADAS

 María del Pilar COUCEIRO<sup>1</sup>

Hasta el último tercio del siglo XV, la música, la más abstracta de las artes, había formado parte de la cultura en tres vertientes: textual, pantomímica y esotérica. En la primera, la música era soporte de un poema o un argumento literario; en la segunda, el ritmo marcaba pasos de danza o jornadas castrenses; en la tercera, suponía la manifestación de lo mágico, desde la ceremonia tribal hasta la liturgia solemne, se acompañaba al soporte sonoro. El moderno concepto de escuchar música era impropio, porque nadie se sentaba en actitud pasiva para dejarse llevar de emociones sonoras, sino que las vivía activamente.

Dos factores contribuyen al paso definitivo de la música a la pura abstracción. Por un lado, el perfeccionamiento técnico de los instrumentos occidentales obliga a los tañedores a depurar sus habilidades dando paso al virtuoso que atraerá sobre él la atención social, no tanto *por* lo que interpreta sino *por cómo* lo interpreta; y por otra parte, el compositor se plantea la forma dentro de esquemas que, si bien en algún caso procedían de antiguas estructuras, ahora se amplían convirtiéndose en auténticos desafíos matemáticos reforzados por la actualización de la física del fenómeno sonoro. Esa especialización irá cerrando filas en torno a una serie de nombres puntuales, por más que muchos permanezcan aún en el anonimato (caso de la vertiente musical femenina, existente desde las antiguas culturas y soslayada sistemáticamente en las grandes pompas históricas). Por ello, y en solo dos siglos, se pasa de Victoria o Palestrina, de formación integral (Trivium, Quadrivium), universitaria, a una pléyade de nombres más o menos ilustres que desde la literatura “musicalizan” o desde la música “literaturizan”, habiendo olvidado completamente las bases estructurales de la materia contraria, lo que da lugar no solamente a paradojas sino a errores inmensos por ambas partes.

La catarsis romántica desencadenará definitivamente la confusión de tal manera que, salvo excepciones puntuales (Richard Wagner desde la música, o la narrativa hispanoamericana en la segunda mitad del siglo XX, desde la literatura), el desconocimiento mutuo, y por ende, la incompreensión, permanecen. Y es que en el resbaladizo terreno de lo artístico, se da con demasiada frecuencia el culto a la inspiración, al toque sagrado de las Musas, defendido incluso por mentes de absoluto pragmatismo en otros campos. Sin embargo, la forma dentro del devenir

<sup>1</sup> Profesora del Conservatorio Amanuel de Madrid.

musical se inicia con la propia historia del hombre y, por tanto, del lenguaje. El hombre primitivo pone en marcha el concepto musical fundamentándose en la copia de la naturaleza, pero la mera imitación de un fenómeno no basta para formar conciencia en el individuo, y solo su posición vital, desde dentro de sí, lo determinará para la realización de un acto volitivo de creación propia. El ser humano es intrínsecamente rítmico pero su idea, expresada de manera externa, consiste, no en su respiración o en sus pulsaciones; ajenas a su voluntad intelectual, sino en aquellas otras formas de expresión que él mismo es capaz de realizar hacia el exterior *porque quiere*. El hombre debió sentir por primera vez el principio rítmico cuando pudo manifestarlo hacia fuera por su propio deseo y no a impulsos biológicos. ¿Qué otra cosa es el *ostinato* sino una repetición rítmico-textual cantilada de la que más tarde derivarán figuras retóricas como la anáfora?, ¿qué son las rígidas estructuras de la fuga de escuela sino el paralelo del soneto, cuyas rondeduras obligan tanto a éste como a aquélla?

La música y la literatura se nos unen en seis bloques principales, antes de ramificarse hasta un número indeterminado de recursos: Fonética/acústica, Discurso, Construcción, Temática, Estilo/estructura, Crítica. Alguien dijo una vez de la arquitectura que «es música congelada», alusión que provoca la idea de una catedral diseminándose lentamente en cascadas melódicas. Una sonata clásica está construida según las leyes trimembres del relato tradicional (introducción, nudo y desenlace), aunque reciba los nombres de exposición, desarrollo y reexposición; con dos personajes principales de características antagónicas más una serie de personajes secundarios; posee un argumento susceptible de comienzos *in medias res*, analepsis, elaboraciones cíclicas, punto de máxima tensión; presenta, por fin, un proceso conclusivo de posibilidades abiertas o cerradas, según casos. Esta misma premisa se puede encontrar prácticamente en cualquier texto, en cualquier partitura.

Pero, no hay que olvidarlo, estamos hablando de forma y no de contenido. Es imprescindible separar la estructura del mensaje, y si la primera es inherente, lo segundo no existe en el abstracto musical si no lo envolvemos en las redes de nuestra imaginación y de nuestra herencia cultural.

## ESTRENO EN BERLÍN: UNA NOVELA MUSICAL

 Koldo BRAVO GOÑI<sup>1</sup>

Quiero agradecer a José Carlos Gosálvez y a Víctor Pliego de Andrés la invitación a participar en este encuentro sobre música y literatura, que acoge la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Un acto de este tipo, exposición y ciclo de conferencias (sin olvidarnos de la publicación de una bibliografía especializada bajo el título «La música en la narrativa»), es un claro síntoma de la excelente salud de una institución.

La razón de mi presencia aquí esta tarde, no es otra que haber escrito una novela cuya temática gira en torno a la música. La elección no fue fortuita: prácticamente toda mi vida profesional ha girado en torno a la música: más en concreto, a la enseñanza y a la documentación musical. Yo mismo fui docente en un conservatorio, hace ya demasiados años, a la vez que cursaba los últimos años de la carrera de filosofía, hasta que pasé a encargarme de la organización de la biblioteca del Conservatorio de San Sebastián. En el año 2001 asumí la dirección de la Mediateka de Musikene, donde continúo en la actualidad. Como he señalado, toda una vida alrededor de la enseñanza y de la documentación musical, lo que me ha permitido obtener una visión muy particular del mundo de la música, de la que me he servido para contextualizar mi primera aventura literaria.

Al abordar la escritura de una primera novela el autor necesita un terreno en el que sentirse seguro y sobre el cual proyectar su creatividad y su imaginación. Sin lugar a dudas, el mundo de la música constituyó para mí ese refugio sólido, esa digamos tierra de promisión para un autor novel. Una novela es un espacio imaginario conformado por cientos, por miles de pequeñas decisiones. Todos y cada uno de estos pequeños detalles condiciona el resultado del conjunto y acarrea la obligación y la responsabilidad de guardar la coherencia debida con el resto de la narración. Articular todo este entramado de posibilidades es el verdadero trabajo de creación.

*Estreno en Berlín* es por el momento mi primera y mi única novela. Parece que si uno ha escrito una novela es ya un escritor. La lógica profunda de tal razonamiento no es otra que la consideración de la novela como el género literario por antonomasia. Sin embargo, decía un articulista recientemente que ahora escritor ya no es el que escribe sino el que publica, lo que le llevaba a efectuar algunas

<sup>1</sup>Escritor y Director de la Mediateka de Musikene, Centro Superior de Música del País Vasco.

interesantes reflexiones sobre las relaciones que se establecen entre los escritores, los editores literarios y las empresas editoriales. Mi novela fue presentada ante los medios de comunicación del País Vasco en octubre de 2005, como ven, muy pocos meses antes del acto que aquí nos reúne: una feliz coincidencia.

Mi sensación respecto a la novela, una vez publicada, es la de haber colocado un punto en un espacio vacío: ya es algo, es un punto, pero un punto no tiene profundidad, no tiene dimensión. Una segunda novela debe ser algo así como marcar un segundo punto, y ya sabemos que por dos puntos pasa una raya, un trazo, algo que tiene una trayectoria. Tres puntos definen, sin embargo, una superficie, lo que por fin tiene una clara visibilidad. Con una única novela publicada y escrita, me siento aún ese pequeño punto perdido que la gente observa, lee, pero con cierta falta de referencias y algo de desconfianza quizás.

Si me preguntaran por el origen de mi afición, algo que se suele preguntar a todos los que escriben, confesaría que no se encuentra tanto en el vicio de escribir como en la actitud y la experiencia de pensar. Estas son mis armas y, probablemente, también mis herramientas. Al plantear mi intervención en este acto, me propuse que no quedara en una mera presentación de la novela, sino que se aproximara al máximo a los contenidos de este ciclo de conferencias. No lo veía fácil, pues participo en el marco de un conjunto de siete intervenciones, de corte más académico —en el más noble sentido del término—, a cargo de auténticos especialistas en los temas propuestos. Pero, tal y como he mencionado, y al contrario que el resto de los conferenciantes, no estoy en calidad de estudioso, sino de escritor y, en definitiva, se pretende más que hable de una experiencia, que de un objeto de reflexión.

Antes de escribir mi novela no quise leer ninguna otra obra de temática similar, y ello no debería sorprender. El proceso de documentación en una novela es muy importante, pero se refiere normalmente a aspectos contextuales. Cuando uno afronta la elaboración de un trabajo científico está obligado a conocer, en la medida de lo posible, todo lo que se ha escrito sobre el tema escogido. La literatura tiene otro talante: creo que en el momento de la creación el escritor necesita mantener la mente limpia, incontaminada, libre de influencias, para dejar fluir precisamente ese algo interior, ese discurso propio, literario, que constituye la esencia de la narración. Porque la literatura es precisamente eso: un discurso interior, el del autor, que habla a otro discurso interior, el del propio lector, en el que no hay lugar para la objetividad científica. Además, la mente es muy traicionera y el enemigo a mantener a raya es el plagio, lo que hoy se suele pretender disfrazar como «intertextualidad». Tengo que añadir que, para mí, la originalidad es un gran valor.

La literatura es una aventura y se nutre antes de la experiencia vital, que de la documentación, aunque ésta tenga un valor decisivo en el arripe de la narración. Yo mismo me documenté sobre varios aspectos concretos: el zen, que des-

empeña un papel importante en la novela (más adelante volveré sobre ello); el auditorio de la Filarmónica de Berlín; algunas composiciones musicales que tienen una presencia significativa en la obra (el epitafio de Xeikilos, la novena sinfonía de Beethoven, etc.) y sobre otros muchos aspectos secundarios. Curiosamente, en los comienzos pasé algunas semanas ojeando literatura sobre el propio oficio de escribir, lo que me aportó una experiencia práctica, muy valiosa y enriquecedora.

El argumento de *Estreno en Berlín* es sencillo: un joven compositor madrileño recibe el encargo de escribir una obra para el estreno de la Orquesta Sinfónica de la Unión Europea, orquesta de nueva creación, cuyos actos de inauguración tendrán lugar en Berlín a finales del 2001, en los comienzos del nuevo milenio que estará a punto de comenzar. A lo largo de un año acompañaremos al protagonista y asistiremos al proceso de creación de la obra, tanto en su gestación interna (los bosquejos iniciales, las alternativas posibles, los bloqueos, etc.), como a través de la influencia de los sucesos que rodearán la vida del compositor: sus cambios de domicilio, las relaciones de pareja, amigos, etc.; todo un periplo vital y musical.

La novela está escrita en primera persona. Comencé la redacción en tercera persona, esto es, adopté el punto de vista de un narrador externo, y cuando llevaba más de 70 páginas escritas, descubrí horrorizado que la primera persona, la mente del compositor, era el punto de vista más apropiado para la narración. Ello me obligó a desandar lo andado y a reescribir el texto, poniendo especial cuidado en la corrección de los tiempos verbales y en no cometer equivocaciones sobre lo que se podía, o no, narrar y la forma en que se llevaba a cabo, ya que un tiempo en primera persona establece mayores restricciones en la perspectiva del narrador. La novela alterna descripciones, pasajes introspectivos y abundantes diálogos. Los diálogos constituyen el otro gran medio por el que avanzaremos en el conocimiento de las situaciones y los personajes. El diálogo permitirá además que los personajes se presenten a sí mismos de una forma ágil y desenvuelta.

El argumento de la novela es lineal y se podría decir que se ajusta al esquema clásico de: comienzo, desarrollo y final. Manejar un argumento de esta clase supone un reto considerable, pues a mayor simplicidad en la trama, mayor complejidad en el desarrollo. Como dato anecdótico subrayaré que hay una total y absoluta ausencia de violencia en la obra. La violencia es el elemento con el que se aderezan la mayor parte de las creaciones de hoy en día (mucho más en el caso de los nuevos creadores), tanto en el cine como en la televisión, e incluso en la literatura, como una forma sencilla y accesible de imprimirle tensión a un relato. Creo que el uso masivo de la violencia no es sino un recurso torpe, y dañino, con el que solventar la falta de imaginación. Prefiero reivindicar las historias cotidianas y la dureza de la propia vida, por encima de los sucesos morbosos y escabrosos que alimentan la molicie del creador.

Desde mi punto de vista más personal, la literatura tiene que inducir al



cuestionamiento, a la reflexión. Sin ser filosofía, debe conducir sigilosamente al descubrimiento de otras ideas, de nuevas perspectivas, y eso se debe producir de una manera sutil para que funcione. El otro extremo de mi decálogo es que sea divertida, diversa, que entretenga. En mi novela he tratado de concitar ambos extremos: reflexión y diversión.

En cuanto a los contenidos, en el origen de *Estreno en Berlín* se encuentran dos propósitos principales: quería hablar de música, por una parte, y quería diluir en la trama algunas sencillas ideas filosóficas. Por lo que respecta a la música, la que comúnmente se denomina como «clásica» —sin la intención de referirse a un período histórico concreto—, partía del desconocimiento general del público en este terreno. La novela ofrece un acercamiento total a esta minoritaria música a través del protagonista, un compositor que acaba de finalizar los estudios de grado superior en un conservatorio. De forma complementaria y paralela se describe con detalle el proceso de composición de una obra musical. Con todo, la novela no está dirigida a un público especializado, sino a un público amplio, con la condición de que mantenga una cierta y sana curiosidad sobre este mundo tan especial de la música clásica, que a mucha gente le habrá llegado a parecer inaccesible.

En la génesis de *Estreno en Berlín* se encuentra, en segundo término, la voluntad de incorporar algunas ideas filosóficas muy generales. Hay un cierto toque «existencialista», por caracterizarlo de alguna manera, que es introducido con la presencia del zen en la novela. Voy a tratar de explicar un poco todo esto: por qué aparece el zen y qué aporta a la narración.

Permítanme una brevísima excursión filosófica. Desde un punto de vista brutalemente generalizador (y perdonen la brevedad y la densidad obligada de lo que sigue) podríamos decir que toda la filosofía occidental no es más que una inmensa reflexión sobre la relación entre el sujeto y el objeto. Esta dicotomía entre el «yo» y «lo otro que yo» lleva implícita una separación. Para la mente occidental el yo está separado del mundo y la conciencia de esta separación se vive como una carencia, con frustración. El lenguaje es el instrumento clave en la toma de conciencia de esta situación. El lenguaje es el gran hacedor de conciencia y el que continuamente nos dice lo que es el yo y lo que le pasa al yo (el psicoanálisis sería la quintaesencia del análisis de ese yo que se busca a sí mismo en su estructuración lingüística). En la civilización occidental, la pulsión de superar esta carencia original, esta conciencia de separación, se reconduce hacia el dominio de lo exterior, mediante la apropiación, real o simbólica, del mundo circundante. Desde este punto de vista, el sistema capitalista no sería sino la representación gigantesca y por excelencia de esta pulsión dramática de apropiación.

La filosofía oriental, por el contrario, trabaja siempre desde la concepción de la unidad del yo y el mundo. Sujeto y objeto son uno y lo mismo. ¡No hay separación! La filosofía zen hace especial hincapié en la idea de que ya somos

parte de todo y de que no hay porqué hacer esfuerzos extraordinarios en esa dirección. Nuestra pulsión de conquistar el mundo no encuentra aquí sentido: sí la de descubrirlo. Las técnicas de meditación: yoga, tai chi, zazen..., caminan en la dirección de esa búsqueda, de ese descubrimiento por la vía de la experiencia interior, no mediante el análisis de lo exterior (o por medio de la ciencia), sino profundizando en la singularidad, buscando lo universal en lo particular, que en ningún momento dejan de ser uno y lo mismo.

Esta idea de la filosofía oriental es muy interesante y fecunda desde un punto de vista intelectual para nuestra mente (taxonómica) occidental. En mi novela he introducido la presencia del zen, a través de un personaje secundario, como uno más de los factores que condicionarán la experiencia del protagonista. Hay una pequeña parte explicativa, con un cariz didáctico, para introducir algunos conceptos básicos y eludir, a la vez, la imagen distorsionada del zen que circula por ahí. He tratado de evitar el zen como etiqueta, el zen de diseño que está de moda y vende, o se utiliza para vender, reducido a un mero marchamo de estilo, sinónimo de sencillez. El zen en la novela es un elemento literario importante que se contrapone al mundo racional de la mente del compositor.

Esta contraposición forzada es la que me ha interesado en la novela, para relacionarla con la trama de la creación y el juego de la música, su capacidad expresiva y el significado de la misma. ¿De qué habla la música? Un gran tema de reflexión. ¿Y... por qué conmueve? La proverbial dificultad de hablar sobre el hecho musical, de verbalizar la experiencia musical, se aborda aquí desde el vuelo de la reflexión. El lenguaje es un instrumento de representación de la realidad, gracias al cual es posible la comunicación. El arte es la sublimación de este mecanismo, una forma más abstracta del mismo. De todas estas cosas se habla en la novela, aunque no sea de una forma tan explícita, o discursiva, como en este artículo.

Como podrán comprender, y como algunas personas me advirtieron, entre ellos mi propio editor, la novela, como género, es muy sensible a la inserción de elementos ajenos, extraliterarios. Literaturizar ingredientes de este tipo sin que el hilo narrativo se altere es realmente labor de maestros, de escritores con mayúsculas. Intentarlo, sin embargo, es una posibilidad abierta, que yo, con mayor o menor acierto, me decidí a traspasar.

Creo que en este punto probablemente habré perdido ya muchos lectores potenciales, creando, sin querer, la falsa impresión de que mi novela es un ladrillo filosófico que habrá que evitar a toda costa. Todo lo contrario, he buscado una historia que se venda a sí misma, sencilla, entretenida, diversificada, he tratado de que haya humor y he intentado aderezarlo todo con un toque de ironía y un punto de comicidad.

Aunque resulte paradójico, cuando se escribe sobre una novela se resuelve el curioso acertijo de cómo hablar de un asunto sin poder contarle por completo. No me ha resultado fácil hablarles de la novela sin poder contársela, para (al igual

KOLDO BRAVO GOÑI

que en el cine) no hacerles perder el interés. Por ello, no he pretendido otra cosa que suscitar su atención —aprovechando la ocasión que me han ofrecido—, y recompensar su esfuerzo con algunas de las claves que les conducirán a una lectura más profunda. Soy muy consciente de que el proceso literario no se completa sin la participación del lector y deseo que las múltiples y variadas lecturas posibles de la novela —tantas como lectores tenga—, reviertan para mí en fuente de conocimiento y enriquecimiento personal.

Para acabar, quiero recalcar que si en esta exposición he tratado de analizar, de la manera más honesta posible, el punto de partida y los ingredientes más importantes de la obra, mientras la escribía no tuve otra pretensión que la de novelar. Juzguen ustedes mismos y ¡muchas gracias por su atención!

# DOCTOR FAUSTUS Y LA MÚSICA

 Michèle DUFOUR PLANTE<sup>1</sup>

## 1. El saber en las artes

Era finales de los años setenta. El cine de Fassbinder y otros directores alemanes inundaba las pantallas de cine con relatos que sacudieron nuestra sensibilidad juvenil acerca de un pasado que ignorábamos casi por completo desde el presente sin sombra de la sociedad norteamericana. También desde nuestros programas de estudio en Humanidades. Era un pasado de otro mundo, el europeo, que parecía no tener relación alguna con ese mundo que pensábamos dominar desde la sociedad del bienestar. La gran pantalla nos hizo ver síntomas de una memoria callada a la fuerza, sepultada por el horror y el dolor, detrás de una consternación nacional, la llamada «culpa alemana» de la Segunda Guerra Mundial.

El cine de Fassbinder era una memoria que no quería morir en el olvido. El retrato de una época enmudecida que quería alcanzar desesperadamente un presente que la ignoraba, no para revivir meramente la crueldad del pasado sino para recordar la fragilidad de la libertad humana en una modernidad ebria de dominio técnico que condujo a la destrucción. Hablar de «posguerra» era empezar a contar nuestro presente desde la «reconquista», no la de territorios y fronteras tangibles sino de la libertad humana que estuvo a un hilo de perderse en el abismo de los campos de concentración nazis. La «posguerra» es el punto de partida desde el cual las propuestas artísticas han tejido propuestas a favor o en contra de la memoria, del orden o del caos, pero en relación a ese pasado que se incluye también la novela *Doctor Faustus* de Thomas Mann, una novela sobre música y sociedad en el siglo XX.

## 2. Thomas Mann: una mente interdisciplinar

Thomas Mann nació en Lübeck, norte de Alemania, en 1875 y falleció en Kilchberg, cerca de Zurich, en 1955. Por su condición judía comparte con muchos otros intelectuales alemanes —Schönberg, Adorno, Horkheimer, Benjamín...— años

<sup>1</sup> Profesora de Estética y Sociología de la música del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

de exilio (1933-49) que lo llevaron desde Francia y Suiza hasta los Estados Unidos donde vivió desde lejos la expansión y derrota del nazismo en Europa.

Mann fue un intelectual de gran prestigio. En 1929 recibió el Premio Nobel de Literatura por su importante trayectoria. Aunque haya sido muy sensible al naturalismo ruso (Tolstoi, Tourgueniev, Dostoievsky), siguió enraizado en la tradición literaria alemana. Interesado por el ser humano, realizó retratos de gran profundidad psicológica en los que resalta el conflicto entre la inteligencia, el arte y la vida. Desde su primera gran novela social, *Buddenbrooks* (1901) donde describe el declive de una gran familia, Mann muestra sobre todo sensibilidad por los síntomas psicológicos de la decadencia de la cual se hizo el cronista y analista con una predilección por lo patológico y la muerte. Su interés por la medicina, la psicología (recién psicoanálisis), la sociología, la mitografía se refleja en sus obras posteriores como la *Montaña mágica* (1924) y la tetralogía *Joseph y sus hermanos* (1933-43).

### 3. Música y narrativa: realidad y ficción

El arte y la música juegan un papel importante en la narrativa de Thomas Mann. En *La muerte en Venecia* se suele admitir que el modelo del personaje principal, Gustav Aschenbach, fue el músico Gustav Mahler, fallecido por los años de la publicación de la obra. Pero también hay un inevitable reflejo de la personalidad de quien la ha producido. *La muerte en Venecia* es la historia también de ese hombre importante que administraba su fama manteniendo correspondencia con gentes selectas y delata muchos rasgos concretos del autor de la novela.

Los referentes biográficos, o sea la relación entre ficción y realidades individuales o colectivas, tienen mucha importancia en la novela *Doctor Faustus*. Su publicación estuvo envuelta en una sonada controversia en cuanto al reconocimiento de las referencias biográficas y estéticas musicales aparentemente reales del compositor Arnold Schönberg, que obligó al autor a aplicarse en cuestiones de propiedad intelectual.

*¿A quién pertenecen los personajes de una novela?*

Como veremos, el asunto particular es de mucho interés pero lo es también el trasfondo más general de la relación entre ficción y realidad en la literatura. Sin afán de minimizar o resolver el caso en cuestión me gustaría introducir algunas consideraciones sobre ese debate importante sobre la autenticidad del *Doctor Faustus*, y se me ocurren dos posibles caminos para la reflexión. Uno, asomándonos a otros modos de crear menos apegado a la personalidad individual y otro, recordando la larga trayectoria de «los Faustos» anteriores a esta novela.

a) «*Mi obra es la de un ser colectivo y lleva el nombre de Goethe*»

Pienso en el gran representante de la literatura prerromántica alemana, Goethe (1749-1832) que encontró el tema ideal de su primera novela *Los sufrimientos de joven Werther* (1773/4) en sucesos reales de su entorno personal. Cuarenta años más tarde, después de una consumida trayectoria como escritor, el autor confesaría:

«Francamente, ¿he tenido yo algo propiamente mío, fuera de la facultad y el gusto de ver y oír, y de representar las cosas con cierta habilidad? Debo mis obras ... a miles de cosas y de personas que me han dado el material necesario. Locos y sabios, cerebros superiores e inteligencias limitadas, niños y jóvenes y personas maduras: todos me contaban sus historias; a mí no me quedaba más que tender la mano y cosechar lo que otros habían sembrado... Lo esencial es tener una gran voluntad y, por añadidura, habilidad y perseverancia para poderla ejecutar... Mi obra es la de un ser colectivo y lleva el nombre de Goethe» [Goethe, estudio preliminar: XIV]

b) Otros «*Faustos*»

Goethe es también autor de un célebre poema dramático *Fausto* (elaborado y publicado entre 1773-1808). El tema proviene a su vez de la historia real de un personaje que vivió en Alemania a principio del siglo XVI y que se volvió rápidamente el héroe de una leyenda. La narración se encuentra en un *Volkbuch* (libro popular) que cuenta por primera vez la historia de un hombre que vendió su alma al diablo para satisfacer un insaciable deseo de disfrutar y una curiosidad intelectual infinita. El demonio le iniciara a las ciencias ocultas y le otorgará el poder de realizar milagros.

Fausto es el prototipo del personaje brillante y maldito a la vez, que se sitúa entre Mefistófeles y Dios, entre el Mal y Bien que ha sido tema de inspiración:

**En la literatura:**

Marlowe (Inglaterra, 1588), Lessing, Klinger (Alemania, 1791) y Lenau (Austria, 1836) y Valéry (Francia, s. XIX-XX) trataron el tema y enriquecieron la leyenda de Fausto.

**En la música:**

Berlioz, *La condenación de Fausto* (1846); Schumann, Réquiem para Mignon, con escenas del *Fausto* de Goethe (1853); Liszt, *Faust* (orquestal, 1854); Gounod, *Faust* (ópera, 1859).

*Doctor Faustus* (1ª ed. 1947)  
seguido de  
*Los orígenes del Doctor Faustus*  
(2ª ed. 1949)

## 4. El argumento desde biografías musicales

*El pacto con el diablo le ha traído el genio y la invención de un método nuevo de composición*

Serenus Zeitblom cuenta la vida de su difunto amigo Adrián Leverkühn nacido en 1885 y que muere el 25 de agosto de 1940. Como todos los seres elegidos y malditos, Leverkühn destaca pronto por su inteligencia brillante, su frialdad, su «falta de alma», por su humor y su risa «diabólicos». En el colegio, era mal alumno, pero era el primero en todas partes. Empezó estudios de música y los abandona para dedicarse a la teología que, según él, abarca las demás ciencias y reina sobre la filosofía.

En una síntesis entre teología e irracionalismo, Adrián Leverkühn empieza a conocer *in abstracto* al Diablo (demonología). De ahí, se transforma el protagonista en Leverkühn-Fausto que vuelve a la música donde se manifiesta su genio creador en medio de un nuevo método de composición llamado «dodecafonismo». El genio maldito reconcilia así espíritu e instinto en un mundo en que el arte se ha convertido, dice el diablo, en «una marcha sobre guijarros puntiagudos». (Mann)

### 4.1. Polémica entre Schönberg y Mann

Mann escribe la novela en el exilio, en Los Ángeles (USA), a partir de mayo de 1943 y la primera edición del *Doctor Faustus* apareció en el otoño de 1947. Terminada, envió un ejemplar a Schönberg a Los Ángeles, el 15 de enero de 1948 con la dedicatoria «A Arnold Schönberg, el auténtico, con un saludo devoto». La reacción no se hizo esperar. Schönberg alegó en seguida contra el uso velado de su figura en la novela. El 25 de mayo de 1948, escribe a Josef Rufer:

No he leído yo mismo el Doctor Faustus a causa de mi padecimiento ocular nervioso. Pero por mi mujer y por otras personas he sabido que atribuye mi método dodecafónico a su héroe sin citar mi nombre [Stein 1987, 279] en Armendáriz: 200].

La ironía con la que Mann concluye una carta de fecha anterior, del 17 de febrero de 1948, refleja una mezcla de compasión y desengaño:

«Siento, egregio señor Schönberg, que únicamente este aspecto del libro haya llamado su atención. En su conjunto pienso que quizá alguna cosa le habría interesado. Por el momento veo que le he perdido como lector. Con todo, era un regalo bien intencionado el que le hemos lanzado desde dentro del muro. Sólo que esperar que la influencia pase de su casa y todo vuelva a su cause. Devotamente suyo, T. Mann» [Armendáriz: 200].

La actitud de Schönberg produce al principio cierta hilaridad a Mann, que en una carta del 26 de marzo de 1948 escribe a Bruno Walter:

«Schönberg me reclama que aclare en una nota que la técnica de composición con doce sonidos es invención suya y no del diablo... ¡Cómo soís los músicos! [(25.3. 1948) en Armendáriz: 201]

No obstante, Thomas Mann comprende en seguida a la perfección que la animadversión de Schönberg hacia *Doctor Faustus* no descansaba solamente en la polémica sobre la paternidad del sistema dodecafónico, sino en la concepción de la estética y de la música en particular que subyace a la obra. [Amendáriz: 199]

#### 4.2. *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela (1949)*

Para dilucidar públicamente la situación, Mann tuvo que escribir en 1949 una apostilla a su novela que titula *Roman eines Romans (Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela)*.

«Debo hacerlo así y lo haré: el libro llevará en lo sucesivo, a petición de Schönberg, una apostilla que dilucide, en beneficio de los que lo desconocen, el derecho que éste tiene de propiedad espiritual. Actuar de este modo va un poco en contra de mis propias convicciones, no ya porque semejante aclaración produzca una pequeña grieta dentro del mundo esférico y concluyente que se describe en mi novela, sino porque la idea de la técnica de los doce sonidos adquiere en el campo de acción del libro, en ese mundo en el que se dan el pacto con el diablo y la magia negra, una coloración, un carácter, que no poseía en su esencia —¿no es verdad?—, motivo por el cual dicha idea se convierte, en cierto sentido; en mi propiedad, es decir, en propiedad del libro. El pensamiento de Schönberg y mi versión ad hoc divergen tanto que, de haber podido prescindir de la infracción estilística que cometía al no citar su nombre, no lo hubiera citado en mi texto, porque, a mi modo de ver, lo que resulta casi ofensivo era precisamente citarlo» [citado en Fubini: 445-6].

Como señala Fubini, el significado asignado en la novela al método dodecafónico se enfoca como reacción en contra la esterilidad creativa de toda una época, de la vieja y falsa expresividad subjetiva por considerarse inadecuada con relación al sentido trágico contemporáneo. Según la novela, el pacto con el diablo constituye una especie de garantía negativa del valor positivo de la construcción dodecafónica: construcción contra expresión, objetividad, frialdad en que la desesperación asumen la forma de lo impersonal, ausencia del sujeto en una pureza glacial de la forma, rigor del cálculo y abstracto esoterismo del número. [Fubini: 446]

La antinomia entre expresión y construcción es uno de los temas recurrentes del *Doctor Faustus*. La falta de mediación es la que hace que la música de Leverkühn sea expresiva en su construcción misma. Todo aquello era ajeno a la personalidad y a la práctica de Schönberg para el cual donde no existe una regla, reina el caos, la ausencia de forma, y donde no existen forma y unidad, no hay



posibilidad alguna de establecer una comunicación. Dicho de otro modo, Schönberg apremiaba al máximo el valor comunicativo-expresivo del arte. [Fubini:446]

Esta particular interpretación del dodecafonismo en la novela termina por aclararse del todo cuando irrumpe en medio de esta polémica, en 1949, la publicación de *La Filosofía de la música nueva* de T.W. Adorno, obra gestada y escrita paralelamente a la novela de Thomas Mann desde el exilio en los USA.

#### 4.3. *Doctor Faustus* y *La filosofía de la música nueva* (Adorno, 1949)

Como explica Thomas Mann en una carta del 15 de octubre de 1951 a Jonas Lesser, escribió *Los orígenes del Doctor Faustus* en parte para librarse de la invectivas del compositor, en buena parte también como «reconocimiento a Adorno». En el caso de Adorno fue una «necesidad moral» lo que le llevó a escribir algo más que una nota aclaratoria. A veces el parecido textual con Adorno es extremo y determina mucho el estilo a menudo recargado con numerosas reflexiones de teoría musical. Ya en 1945 Mann se excusaba con Adorno por estas citas:

«Con razón supone que he intentado atrevidas coincidencias con determinados pasajes de sus escritos filosófico-musicales, lo que requiere que me disculpe, sobre todo porque el lector no puede darse cuenta ni ser informado sin destruir la ilusión» [carta a Adorno, 30 dic. 1945; Mann 1992, 1992 en Armendáriz: 207].

Adorno tiene su lugar privilegiado en la novela. Señala N. Rath que si bien por boca de Kretzschmar habla Adorno, éstos no se identifican como personajes. Adorno se identifica con el diablo. Una de las apariencias que toma el diablo es la del teórico musical, con gafas y frente abultada, descripción física que coincide con la de Adorno por aquellos años. Pero no sólo por su descripción física se parecen, sino sobre todo por su postura intelectual, fundada en el rechazo hacia la obra de arte cerrada y hacia corrientes artísticas como el neoclasicismo y el folklorismo. [citado en Armendáriz: 205-06]

Este discurso es el fiel heredero de *La filosofía de la música nueva* y *Mínima moralía* donde Adorno presenta una interpretación de la obra de Schönberg en contraposición al neo-clásico Stravinsky, defendiendo una visión según la cual «la tarea actual del arte consiste en introducir el caos dentro del orden» [*Mínima moralía* (ref. incompleta) en Fubini: 446].

#### 4.4. *Polémica entre Schönberg y Adorno*

Thomas Mann y Theodor W. Adorno fueron compañeros de exilio en Estados Unidos y ambos regresaron a Alemania en 1949. Con la publicación ese año de la *Filosofía de la música nueva*, las sospechas de Schönberg sobre la colabora-

ción de Adorno en la novela quedan confirmadas, y su resentimiento hacia Mann se vuelve hacia Adorno como verdadero «consejero secreto», como nervio de toda la especulación musical de la novela. [Mann, 1997b, 706-7, en Armendáriz: 207]

Ante el desarrollo de estos acontecimientos, parejo al distanciamiento de Schönberg frente a Adorno, éste fue también alejándose de la concepción musical schönbergiana, afirmando la superioridad de las irregularidades de la forma en el primer Schönberg atonal en obras acabadas en el Schönberg dodecafónico. [Armendáriz: 210]

## 5. El argumento desde la vida política

Como todas grandes novelas, *Doctor Faustus* tiene muchas lecturas posibles. El *Pacto con el diablo* es también el irracionalismo entre vida y política que se instalaron durante estos años en Europa. El exilio del nazismo por su condición de judío alemán es el punto de unión entre Thomas Mann, Arnold Schönberg y Theodor W. Adorno. Y la pluma de Thomas Mann en *Doctor Faustus* sigue desde lejos la expansión del Tercer Reich de Adolf Hitler:

«[...] la cámara de tormento en que se había convertido Alemania por obra de un poder que superó en horror a cuanto pudo concebir la imaginación humana. Un ejemplo del mal cuyos actos execrables deshonran y consumen espiritualmente a todo lo alemán» (*Doctor Faustus*, LVI).

Adrian Leverkühn muere el 25 de agosto de 1940 ¿Qué significa esta fecha para Europa? Tras firmar un Pacto de no agresión con Stalin, Hitler invadió Polonia el 1 de septiembre de 1939. Con la «guerra relámpago» de Varsovia y luego Polonia, el genio militar alemán llegó a una de las cumbres militares de este siglo XX. En tres campañas y tan sólo 9 meses, Alemania había ocupado media Europa, dejando a Gran Bretaña como último baluarte en el continente ante las victorias nazis. Aparentemente, Hitler estaba dispuesto a llegar a un reparto de poder mundial con Gran Bretaña, para poner fin al conflicto. Pero Londres nunca consideró seriamente la posibilidad de aceptar la radical modificación de fronteras provocada por Alemania en Europa. Entre julio y octubre de 1940 ambas potencias se enfrentaron sobre el Canal de la Mancha y el sur de Inglaterra ... Adrián Leverkühn muere el 25 de agosto de 1940.

Tras la expansión nazi en Europa Central, pasó un año para que tomaran París. Otro año más y sus tropas llegaron a las puertas de Moscú y a Stalingrado. En septiembre de 1942 comenzó a retroceder la marea de terror que estaba a punto de aniquilar toda esperanza de libertad humana en Europa.

## 6. Soledad y exilio

*Adrian Leverkühn ha firmado un Pacto con el Diablo que le ha traído el genio pero como contrapartida, la irremediable SOLEDAD como patología moderna.*

En la *Filosofía de la música nueva* Adorno tiende a demostrar que, en la sociedad capitalista avanzada, la única vía de supervivencia —aunque precaria— de que dispone la música consiste en ser la antítesis de la sociedad, conservando así «su verdad social gracias al aislamiento». El espíritu como signo de inadaptación a la vida, hipertrofia de la sensibilidad y de la inteligencia en detrimento de las facultades activas. Este llega a estrechar la afinidad del arte y de la muerte: este es el tema central también de las obras de Thomas Mann.

Según Tournier, para cada hombre la soledad tiene un nombre distinto. El de Thomas Mann es «exilio», un exilio interior antes que sea real, efectivo. Hijo de una familia de comerciantes acomodados de Lübeck, pretendía «poseer el sentido de la calidad» dijo un día, para luego ser despojado de todos sus bienes por el régimen nazi. Thomas Mann acabó sus días en Kilchberg, cerca de Zurich, gran urbe germanófona, alemana sin ser alemana. Su última visita a su ciudad natal, Lübeck, a principio de 1955, unos meses antes de morir, tiene algo de ridículo y desgarrador. En esta ciudad donde nació, creció y que lo había vuelto célebre, llega el momento, a sus 80 años, de concederle la ciudadanía de honor de Lübeck. Acepta con emoción y gratitud y se hace fotografiar con Katia delante de la casa natal cuya fachada tiene las ventanas clausuradas para disimular las ruinas y el vacío. No hay una imagen que simboliza mejor el destino de este burgués que, en virtud de no se sabe qué pacto con el Diablo, fue uno de los escritores más brillantes de su tiempo, o sea, según sus propias palabras, el hermano del loco y del criminal a través de este misterioso instrumento que no es sólo ficción ni sólo realidad, la literatura. [Préface de M. Tournier en Mann, 1978: XIV]

*¿A quién pertenecen los personajes de una novela?*


La pregunta volvió a surgir en el debate final. Ante todo es importante señalar que cada momento de la historia agudiza hechos, conflictos y sensibilidades que son importantes de comprender desde el marco concreto que le proporciona su sentido. Y la época de crisis a la cual nos referimos merece especial atención en este sentido. Por otro lado, el grado de autonomía de las artes es algo que está siempre por redefinir para conservar su papel crítico y emancipador y, por ello, me atrevería finalmente a parafrasear *El cartero de Neruda* cuando responde a las acusaciones de hurto de unos poemas para fines amorosos y dice: «Don Pablo, los poemas no son de uno sino de quien los necesita».

## Bibliografía

- ARMENDÁRIZ, David: *Un modelo para la filosofía de la música (la interpretación adorniana de la música de Schönberg)* Ed. Eunsa, Univ. Navarra, 2003.
- FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* (1976). Ed. Alianza col. Arte y música, Madrid, 2002.
- GOETHE, Johann W.: *Los sufrimientos del joven Werther* (1773/4). Ed. Sarpe, Madrid, 1985.
- MANN, Thomas: *Doktor Faustus* (1947). Ed. Edhasa, Barcelona, 2003.
- *Le Docteur Faustus* (1947). Préface de Michel Tournier. Ed. Albin Michel, Paris, 1978.



# LA LITERATURA REALISTA DEL SIGLO XIX Y SU PLASMACIÓN MÚSICO-TEXTUAL

 María del Pilar COUCEIRO<sup>1</sup>

*Hay que escuchar la música de las palabras;  
si hay música, hay literatura.  
Araceli Oramendi*

1. Que la literatura se contempla cada vez más como vía de análisis histórico-social es una realidad constatable desde hace ya varias décadas puesto que es evidente que ningún autor, por más que su imaginación alcance cotas muy altas, puede escribir (o describir) argumentos, personajes o ideas que le sean desconocidos, y todo lo que conoce le llega *desde fuera*. Esa manifestación externa no sólo emana de sus estudios, de sus lecturas o sus cavilaciones sino que parte del entramado social en el que el artista se mueve por época y por circunstancias propias o ajenas, de manera que la literatura, además de ser «una defensa contra las ofensas de la vida» (Cesare Pavese *dixit*), actúa como crónica.

La franja literaria que en los manuales damos en llamar *Realista* es un fenómeno común a la Europa decimonónica en su segunda mitad, con mayor o menor duración, según casos<sup>2</sup>. Como su propia denominación indica, pretende ser un reflejo *documental* de la sociedad, fundamentalmente, de la burguesía<sup>3</sup>, aunque no desdeña ambientes aristocráticos, de clase media o decididamente, del mundo de la marginación<sup>4</sup>. La mayoría de las novelas que se engloban en este *realismo* muestran, pues, una detallada visión de la sociedad que quieren describir, por lo que, en la mayor parte de los casos, y frente a las premisas del agotado *Romanticismo*, suelen ser relatos *corales*, contruidos desde la *polifonía textual*, con un elenco muy amplio de personajes<sup>5</sup>. Sin embargo, pese a esa *coralidad*, a esa *polifonía*,

<sup>1</sup> Profesora del Conservatorio Amaniel de Madrid.

<sup>2</sup> Cf. Miguel ARTOLA, «El gusto burgués y sus manifestaciones artísticas», en *La burguesía revolucionaria (1808-1869)*, Madrid, Alianza Universidad, 1973, pp. 355-361.

<sup>3</sup> Cf. José María JOVER, «Conciencia burguesa y conciencia obrera en la España contemporánea», en *Política, diplomacia y humanismo popular en la España del siglo XIX*, Madrid, Guadiana Universitaria, 1976, pp. 47-82.

<sup>4</sup> Cf. J. LE BOUILL - J. F. BOTREL, «Sur l'idée de 'clase media' dans la pensée bouergoise en Espagne au XIX<sup>e</sup> siècle», *La question de la 'bourgeoisie' dans le monde hispanique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Burdeos, Éditions Bière, 1973, pp. 137-151.

<sup>5</sup> Piénsese en los más de 1500 personajes, perfectamente descritos, es decir, con personalidad definida y diferencial, que aparecen en *Fortunata y Jacinta* de Galdós.

a esa *superposición temática*, encontramos en un altísimo porcentaje la focalización, en el título, de un personaje femenino, alrededor del cuál, se va a construir toda la trama/tramas. Personaje de mujer que, a pesar de su protagonismo, no deja de actuar como *pretexto*, como *vector*, para la pintura, muchas veces en aguafuerte, del entorno social que el autor disecciona, bien como denuncia, bien como espectador más o menos distante y pretendidamente imparcial. Y si de lo que se trata es de mostrar la vida cotidiana de una época, en este caso, con la vertiente femenina de por medio, es evidente que una de las manifestaciones en la que todos los autores coinciden es en la inclusión más o menos extensa pero siempre pertinente de momentos musicales dentro de sus textos, con la mayor incidencia en las descripciones de fiestas o bailes, cuyos paralelos son tan fuertes que podría hablarse de universales prototípicos, al menos desde la literatura occidental. Estas «escenas de baile» presentan un elemento añadido de carácter psicológico puesto que actúan siempre incluyendo fuertes rasgos de seducción. La referencia ya está presente desde los grandes relatos del siglo XVIII. El siguiente cuadro me parece suficientemente ilustrativo:

#### Siglo XVIII

<i>Pamela o la virtud recompensada</i>	S. Richardson (1689-1761) <sup>6</sup>
<i>Emilia Galotti</i>	G. E. Lessing (1729-1781) <sup>7</sup>
<i>Moll Flanders</i>	D. Defoe (1670 ?-1731) <sup>8</sup>

#### Siglo XIX

<i>Jane Eyre</i> (1847)	Ch. Brönte 1816-1855) <sup>9</sup>
<i>Cumbres borrascosas</i> (1847)	E. Brönte (1818-1848) <sup>10</sup>
<i>Agnes Grey</i> (1847)	A. Brönte (1820-1849) <sup>11</sup>
<i>Effi Briest</i> (1893) y siete novelas más	Th. Fontane (1819-1898) <sup>12</sup>

<sup>6</sup> Samuel RICHARDSON, *Pamela, o La virtud recompensada*, ed. y trad. de Fernando Galván y María del Mar Pérez Gil, Madrid, Cátedra, 1999.

<sup>7</sup> Gotthold Ephraim LESSING, *Emilia Galotti*, ed. y trad. de Jordi Jané, Madrid, Cátedra, 1998.

<sup>8</sup> Daniel DEFOE, *Las aventuras y desventuras de la famosa Moll Flanders*, ed. de Javier Serrano Valverde, Madrid, Cátedra, 1999.

<sup>9</sup> Charlotte BRONTË, *Jane Eyre*, trad. Carmen Martín Gaité, Barcelona, 1999.

<sup>10</sup> Emily BRONTË, *Cumbres borrascosas*, trad. María Rosa Lida, Madrid, Unidad Editorial, 1999.

<sup>11</sup> Anne BRONTË, *Agnes Grey*, ed. María José Coperías; trad. Elisabeth Power, Madrid, Cátedra, 2000. A las referencias anteriores habría que añadir varios títulos de Mary Ann Evans (George Eliott, 1819-1880).

<sup>12</sup> Theodor FONTANE, *Effi Briest*, trad. Pablo Soroazabal Serrano, Madrid, Alianza, 2004.

Segunda mitad del siglo XIX:  
Realismo / Naturalismo

<i>Madame Bovary</i> (1856)	G. Flaubert (1821-1880) <sup>13</sup>
<i>Anna Karenina</i> (1877)	L. Tolstoi (1828-1910) <sup>14</sup>
<i>La Tribuna</i> (1882)	E. Pardo Bazán (1851-1921) <sup>15</sup>
<i>Cecilia Valdés</i> (1882)	C. Villaverde (1812-894) <sup>16</sup>
<i>La Regenta</i> (1884)	«Clarín» (1852-1901) <sup>17</sup>
<i>Fortunata y Jacinta</i> (1897)	B. Pérez Galdós (1843-1920) <sup>18</sup>

Los puntos de coincidencia en estas obras, en el área musical, son muy altos, como procede en unas sociedades similares en costumbres e ideas. Para ilustrar este comentario, parece pertinente referirse a tres autores cuyas obras más representativas, a pesar de estar separadas cronológicamente (sobre todo, el caso de Flaubert y Clarín), presentan similitudes argumentales que favorecen su estudio desde la literatura comparada.

## 2. «Madame Bovary c'est moi»<sup>19</sup>

La música en *Madame Bovary*, es definida por F. Sopena como *corrosiva*, y destaca su «sentimentalismo y su énfasis»<sup>20</sup>. Para Flaubert, desde mi punto de vista un *precursor* del Naturalismo —y esta opinión me ha costado alguna controversia— estas características están vigentes y posiblemente él mismo lo sabía, quizá por eso, mientras redacta su novela, escribe a su entonces amante Luisa Colet: «Para escribir este libro estoy como un hombre que tocara el piano con balas de plomo en los dedos»<sup>21</sup>. Y en *Memorias de un loco*, según sus biógrafos un relato cargado de autobiografía (afirmación que jamás hay que tomar al pie de la letra), dice:

<sup>13</sup> Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, ed. y trad. Juan Bravo Castillo, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

<sup>14</sup> Liev N. TOLSTOI, *Ana Karenina*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

<sup>15</sup> Emilia PARDO BAZÁN, *La Tribuna*, ed. de Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra, 1995.

<sup>16</sup> Cirilo VILLAVERDE, *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, ed. de Jean Lamore, Madrid, Cátedra, 1992.

<sup>17</sup> Leopoldo ALAS «Clarín», *La Regenta*, ed. de Juan Oleza, Madrid, Cátedra, 1994 (2 vol.)

<sup>18</sup> Benito PÉREZ GALDÓS, *Fortunata y Jacinta*, ed. de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 1997 (2 vol.)

<sup>19</sup> Frase atribuida a Gustave Flaubert, cuando se le preguntaba acerca de su personaje más famoso.

<sup>20</sup> Federico SOPEÑA, «Flaubert y la música corrosiva», en *Poetas y novelistas ante la música*, Madrid, Espasa Calpe (col. Austral), 1989, pp. 69-83.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 70.



*No sé qué potencia mágica posee la música; he soñado semanas enteras al ritmo cadencioso de un aria o con los profundos contornos de un coro majestuosos: hay sonidos que penetran en el alma y voces que me abogan en delicias. Me gustaba la orquesta tronando, con sus olas hacia el infinito y subiendo en espirales, pura y lenta, como un perfume hacia el cielo; me gusta el ruido, los diamantes que brillan en las luces, todas esas manos enguantadas de mujeres aplaudiendo con flores; miraba el baile saltarín, las faldas rosadas y ondulantes; escuchaba el pie caer rítmicamente, miraba las rodillas soltarse con lentitud, con los talles inclinados<sup>22</sup>.*

La protagonista Emma Rouault recibe una educación relativamente esmerada para la época y el entorno. Las monjas Ursulinas gozaban de gran prestigio en la formación de las jóvenes procedentes de la burguesía, aunque lejos de las premisas docentes de los grandes centros religiosos educadores para varones en esa época, Jesuitas o Escolapios. La edad de las educandas oscilaba entre los seis y los dieciséis años. Aprendían a leer y escribir con corrección, bordado y realce, música y canto, baile, historia sagrada, geografía, las cuatro reglas y nociones de literatura representada en su mayor parte por *Vidas de Santos*, relatos edificantes y poesía convencional. Ocurre, sin embargo, que Emma tiene acceso a la literatura romántica de la época, gracias a los recados de la lavandera del Colegio y a préstamos clandestinos de sus condiscípulas. Para la joven, como para muchas otras del siglo XIX —y aun bastante más tarde— aquellos relatos suponían una forma de vida imaginaria que permitía soslayar la carencia absoluta de vida real en su sentido prístino. Aquí tendría sentido aquella frase de Mary Shelley: «La ficción es una vacuna contra la realidad», pero vacuna lleva implícita la idea de «inmunidad», y éste no es el caso de nuestra protagonista.

La música, pues, era una de las vertientes cultivadas en estos centros de enseñanza, sin embargo, salvo excepciones, la materia era impartida por los propios religiosos —hombres o mujeres, según el caso— cuya formación era deficiente, lejos de los avances progresivos, en el caso de la técnica instrumental, o de la investigación teórica profunda, en el de la vertiente musicológica. Flaubert se ocupa de señalar esto desde los primeros capítulos de su obra al referirse a la falta de vocación religiosa en Emma:

*Aquel espíritu, positivo en medio de sus entusiasmos, que había amado a la iglesia por las flores, a la música por la letra de sus romanzas y a la literatura por sus excitaciones pasionales<sup>23</sup>.*

<sup>22</sup> Gustave FLAUBERT, *Memorias de un loco*, trad. Alejandrina Falcón, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2004, p. 58. La interpretación roza los reinos del ideal. Puede que si el autor hubiera llegado a conocer los modernos criterios acerca de la incidencia del fenómeno físico del sonido sobre la biología humana, les hubiera sacado un jugoso partido *pre-naturalista*. Para el estudio de los aspectos fisiológicos, psicológicos y el proceso mental en la recepción de los sonidos, *vid.* Robert J. Zatorre - Isabelle Peretz, *The biological foundations of music*, New York, Annals of the New York Academy of Sciences, 2001.

<sup>23</sup> Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, *op. cit.*, cap. VI. 1ª parte, p. 87.

La afirmación es cierta. Las convulsiones románticas alcanzaron fuertemente al mundo de la música decimonónica. Esto se plasmó en modas como la de titular piezas musicales con nombres sugerentes en el esfuerzo de llevar las premisas argumentales de la ópera —entonces en su mejor momento histórico-social— a cualquier otra estructura musical, concepción todavía vigente hoy en un elevado porcentaje, no sólo de aficionados a la música sino de profesionales de la misma, lo que, entre otras cosas, explica el todavía generalizado rechazo en amplios sectores a las vanguardias musicales.

En *Madame Bovary*, la música es un vector que impulsa la trama de la narración. Desde los inicios de la relación con Charles, aparecen alusiones concretas que ponen en marcha el relato:

*Subieron al piso de arriba y Emma le enseñó sus antiguos cuadernos de música*<sup>24</sup>.

Cuando se refiere a la formación musical de Emma, Flaubert señala con precisión el verdadero alcance de los conceptos que realmente entraban en la mente de las alumnas, que se dejaban llevar por la imaginación, en las antípodas del juicio crítico:

*En la clase de música, solían cantar siempre romanzas que hablaban de angelitos con doradas alas, de madonnas, de lagos y de gondoleros. Eran apacibles composiciones en las que, a través de un estilo ñoño y cursi, se entreveía la atrayente fantasmagoría de las realidades sentimentales*<sup>25</sup>.

En la boda de Emma con Charles Bovary hay varios comentarios referidos al violín que iba precediendo a la comitiva. La importancia de este detalle merece una explicación más amplia que abordaré más adelante.

Las clases de música son el pretexto del que Emma se vale para justificar sus viajes a Rouen, donde vive sus encuentros amorosos con León. En esa misma ciudad tiene lugar la representación de *Lucía di Lammermoor*, ópera basada en la novela *The bride of Lammermoor* de Walter Scott<sup>26</sup> en la que convergen todos los elementos románticos al uso y que Flaubert utiliza de manera hábil, buscando paralelismos en el pensamiento de su personaje. Emma y León se sirven de la música para cultivar una conversación que, bajo la capa convencional de la eterna controversia entre ópera alemana *versus* ópera italiana, irá encaminándose hacia vericuetos más íntimos<sup>27</sup>.

En *Madame Bovary* se canta con frecuencia. En el convento donde la prota-

<sup>24</sup> *Ibid.*, cap. III. 1ª parte, p. 69.

<sup>25</sup> *Ibid.*, cap. VI. 1ª parte, p. 87.

<sup>26</sup> Publicada en 1819.

<sup>27</sup> Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, *op. cit.*, cap. XV. 2ª parte, p. 299.

gonista es educada, en su boda con el doctor Charles Bovary, en el bautizo de su hijita Berthé, en los momentos de euforia. Canta Emma, canta su suegra, canta el amigo de la familia, señor Homais, canta León, el amante y canta el pobre retrasado que sigue el coche de Emma. Y el canto llega a su máxima expresión con *Lucía*, la ópera citada, deteniéndose el autor en detalles específicos como *arias* y *cavatinas*. Y precisamente, el último pensamiento de Emma agonizante es para la canción que escucha desde su lecho de muerte:

*Y pudo percibirse una voz ronca que cantaba:  
A veces un bello día de calor  
hace soñar a la moza en el amor. [...]*

*Emma comenzó a reír con una risa espantosa, frenética y desesperada, creyendo ver la horrible faz del vagabundo, que se erguía como un espantajo por entre medio de las eternas tinieblas*<sup>28</sup>.

### 3. El filarmónico «Clarín»

Como gran parte de sus contemporáneos en la literatura, Leopoldo Alas, provisto de una exquisita cultura humanística, no sólo amaba el arte de Euterpe sino que podemos situarlo como aficionado de primera línea en cuanto a información, lecturas y presencia en el fenómeno musical. Asiduo del Teatro Real durante sus estancias en Madrid, frecuentador de las emergentes *Sociedades Filarmónicas* que iban creándose, Clarín, sin una formación profunda desde el punto de vista músico-teórico —formación que sí poseía en mayor grado Pérez Galdós— deja salir en sus obras un concepto *literario* de la música que, si bien era común en amplios sectores de la melomanía europea, se hace más fuerte a medida que se conocen menos los entramados estructurales de la Composición desde premisas musicológicas. Este concepto deriva de la convulsión romántica que llena la música de visiones y sugerencias más o menos ingeniosas hasta llegar en ocasiones a lo grotesco e incluso a auténticos desatinos interpretativos por parte de quienes escuchan, no tanto *lo que suena* sino *lo que quieren que suene*. Pero esta situación no es sólo hija del entorno o la época, ya que en definitiva, aún en nuestros días, se llega a constatar un rechazo generalizado por parte del aficionado —y muchas veces del profesional— a la evidencia de que la música no quiere decir absolutamente *nada*. Y tal vez en esto se cimiente su grandeza.

*Aunque Clarín nunca pasó de ser un buen aficionado a la música y para nada consta que tuviera conocimientos técnicos en la materia, la incidencia del*

<sup>28</sup> *Ibid.* cap. VIII. 3ª parte, p. 69.

*elemento musical a lo largo de su obra parece lo suficientemente acusada como para ser objeto de reflexión y tal vez de un estudio serio y fundamentado*<sup>29</sup>.

Las plasmaciones musicales de Clarín se extienden por casi toda su obra. En la mayoría de los cuentos, en las novelas cortas, en sus relatos largos, encontramos términos musicales, recursos de símil, imágenes sugeridoras, cuando no un decidido protagonismo argumental. A través de su creatividad subyace una especie de frustración, algo frecuente en el aficionado exquisito que es perfectamente consciente de estar fuera de las urdimbres de ese mundo por el que, sin embargo, se siente fascinado. Leopoldo Alas se nos presenta desde su perspectiva de autor como un conocedor de la realidad musical en boga, sobre todo en el mundo operístico, aunque desde luego, *siempre* —insisto— con la visión del aficionado cualificado sin duda, pero lego en materias técnico-musicales. Clarín es un asturiano que vive una vez al año, en Oviedo, el acontecimiento de una compañía de ópera, un conocedor del Madrid de los *cafés-concert*, del Real y del Apolo. Esta familiaridad se plasma en muchos momentos literarios en los que se advierte un cuidado descriptivo de indudables exquisiteces al referirse a la música e incluso se llega a jugar con paralelismos semánticos y argumentales de gran fuerza expresiva, pero en general, cuando intenta profundizar en la infraliteratura musical termina por caer en visiones tópicas, aunque parece intuirse que el propio autor es consciente de ello. Voy a referirme a dos de sus cuentos y a su obra maestra, *La Regenta*.

### 3.1. *El Diablo en Semana Santa*<sup>30</sup>

Este cuento es un antecedente de los capítulos XXIII y XXV de *La Regenta*, tanto en ambiente y lugar —interior de la Catedral— como en el motivo del clérigo enamorado de una mujer casada con un preboste de la ciudad (*Regenta = Jueza*)<sup>31</sup>. Desde el punto de vista musical, también presenta similitudes con la novela. Clarín juega con una serie de elementos evocadores del Modernismo en ciernes, sobre todo, el de la *sinestesia*, es decir, el recurso de focalizar *alguno* de los cinco sentidos por medio de *otro*, y uno de los sistemas, si no el más amplio, es el juego de creación de ese ambiente por medio de la sugerencia sonora.

<sup>29</sup> Ana Cristina TOLIVAR ALAS, *La música en La Regenta*, en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com). Edición digital a partir de *Los Cuadernos del Norte*, núm. 23 (Enero-Febrero 1984), pp. 70-76.

<sup>30</sup> Leopoldo ALAS, «Clarín», «El diablo en Semana Santa», en *Cuentos*, ed. de Ángeles Ezama, estudio preliminar de Gonzalo Soberano, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 3-13.

<sup>31</sup> La utilización del sustantivo femenino en la época constituía una intención paródica, incluso rozando el sarcasmo, puesto que tanto *regente* como *juez* son nombres que, por pertenecer al género epiceno, serían comunes a ambos sexos, siendo el artículo el que actuaría como marcador, *el - la*. Actualmente, la RAE admite ambos términos referidos al desempeño de la profesión.

En *El diablo en Semana Santa*, la inocente broma de un diablo que se aburre en su trono infernal, de un diablo travieso —un Satanás tan simpático que incluso *le reza* a Dios— consiste en la ruptura de las reglas litúrgicas (que contemplan el toque de las carracas en un momento dado de la solemnidad del *oficio de tinieblas*)<sup>32</sup>, con la simple excusa de la *anticipación*, circunstancia perfectamente verosímil, ya que el hecho de que un niño, aburrido con los interminables ceremoniales de las celebraciones de Semana Santa en el interior de un templo, toque su carraca antes de lo prescrito, arrastrando con ello todos los aburrimientos contenidos hasta entonces, debía de ser un suceso harto frecuente. Pero el ambiente creado por esas músicas, esos cantos y su posible incidencia en las sensaciones eróticas del cura, (otro *Magistral*) hacia la *Jueza* y quizá también en reciprocidad por parte de ésta, sí es ciertamente un claro antecedente de los capítulos señalados de *La Regenta* que también tienen lugar en la Catedral durante las celebraciones de la *Misa del Gallo* navideña y el Oficio de *Semana Santa*, como más adelante comentaré.

La primera alusión es operística y el tiempo presente, unido al uso de primera persona del plural, da una sensación de cercanía, de familiaridad del autor con sus lectores. Hablamos de algo común, de algo compartido:

*El sol [...] y sus encendidos colores reflejábanse en el diablo de medio cuerpo arriba, dándole ese tinte mefistofélico con que solemos verle en las óperas*<sup>33</sup>.

Hay un párrafo dedicado a las campanas, al *toque de oraciones*, costumbre ya perdida, pero hasta hace pocos años con variantes en los repiques que toda la comunidad conocía e interpretaba en sus distintos significados. El toque de *Angelus* es recurrente en otras obras de Clarín:

*Un acólito [...] que había subido en compañía del campanero a tocar las oraciones [...] el compañero, sin contestar palabra [...] daba la primera campanada [...] Sonaba la segunda campanada solemne y melancólica [...] a la campanada tercera seguía un repique lento, acompasado y grave, mientras que*

<sup>32</sup> Se conoce como *Oficio de Tinieblas* el canto de maitines y laudes del Jueves, Viernes y Sábado Santo, anticipados a la víspera correspondiente, al acercarse las tinieblas de la noche. Este oficio presenta casi todas las características de un funeral: salmos, antifonas y responsorios, ningún himno, ninguna «doxología»; tonos severos y sin acompañamiento instrumental. Las *Lecciones* están sacadas de los «Trenos» o «Lamentaciones» de Jeremías. El texto correspondiente al momento descrito por Clarín: *Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae quomodo sedit sola civitas plena populo. facta est quasi vidua domina gentium, princeps provinciarum facta est sub tributo*. (Comienza la lamentación del profeta Jeremías. ¡Ay!, de qué manera se postró solitaria la ciudad, otrora llena de gente. Se ha convertido en una especie de viuda, la señora del mundo, y la soberana de las provincias ahora está sujeta a tributo), remite también a la cláusula de inicio de *La Regenta*: «La heroica ciudad dormía la siesta».

<sup>33</sup> El diablo... *op. cit.*, p. 5.

*los otros campanarios de la ciudad vetusta comenzaban a despertarse y a su vez bostezaban con las tres campanadas primeras de las oraciones*<sup>34</sup>.

Ya en el interior del templo, otro párrafo nos recrea el mundo de los *cánticos litúrgicos*. El *Miserere* es una obra que también aparece en *La Regenta*, sólo que en la novela estará lleno de carga irónica, rozando el sarcasmo:

*El pueblo devoto, sumido en la sombra, oía con religiosa atención las voces que cantaban las Lamentaciones de Jeremías. Cuando el monótono canto de los clérigos cesaba, tras breve pausa, los violines volvían a quejarse, acompañando a las niñas de coro, tiples y contraltos, que parecían llegar a las nubes con los ayes del Miserere. Diríase que cantaban en el aire, que se cernían las notas aladas en la bóveda, y que de pronto, volando, volando, subían hasta desvanecerse en el espacio. Después las voces del violín y las voces del colegial tiple emprendían juntas el vuelo [...] Entonces, como risas contenidas, pero risas lanzadas por bocas de madera, se oían algunos chasquidos. [...] El incipiente motín de las carracas se desvanecía al resonar otra vez por la anchurosa nave el cántico pesado, estrepitoso y lúgubre de los clérigos del coro*<sup>35</sup>.

Aparece aquí la primera alusión a la *risa del diablo*. En este sentido, la formación de Clarín se hace patente. Él quizá conocía los *Veinticuatro Caprichos* para violín solo de Paganini. Uno de ellos, el número trece, es conocido como «La carcajada del diablo» ya que, por medio de la vieja técnica del *word painting*, la construcción musical imita onomatopéyicamente el sonido de una carcajada:

*El diablo [...] cuando oyó el preludio inseguro y contenido de las carracas no pudo contener la risa, y movió las fauces y la lengua de modo que los fieles se dijeron unos a otros «¿Será el carracón de la torre? ¿Pero por qué le tocan ahora?»*<sup>36</sup>

La música, como adormecedora de voluntades, utilizada desde los primeros vestigios culturales. La Iglesia siempre sintió prevención hacia ella. Era el peligro de la molicie y, derivado, el placer de «dejarse llevar», tan sospechoso al Dogma por el riesgo del individualismo, de la anarquía:

*La misma torpeza de los sentidos pareció invadir a los fieles, que oían como en sueños a los que en el coro cantaban con perezoso compás y enronquecidas voces*<sup>37</sup>.

En el cuento, la música actúa como *celestina* de sensaciones amorosas. Desde los ya lejanos siglos de *lo cortés* (aunque podríamos remontarnos hasta Grecia, por lo menos), la música ha envuelto las palabras de seducción de los amantes:

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 9.

*En aquel momento volvió a cantar el colegial que subía a las nubes con su voz de tiple. Era aquella voz [...] de una extraña naturaleza [...] de una pasta muy suave, tenue y blanquecina; vagaba en el aire, y al chocar con sus ondas, que la labraban como si fueran finísimos cincelos, iba adquiriendo graciosas curvas, que parecían, más que líneas sutiles y vagarosas ideas, que suspiraban entusiasmo y amor; al cabo la fina labor de las ondas del aire sobre la masa de aquella voz, [...] daba por maravilloso producto los contornos de una mujer [...] Y según eran las notas, agudas o graves, así el canónigo veía aquellas líneas<sup>38</sup>.*

La travesura se inicia: el Diablo ríe estrepitosamente y Clarín mezcla onomatopeyas de risa con graznidos de carracas.

*El niño [...] sacó de entre los pliegues de su vestido una carraca de tamaño descomunal, en cuanto carraca [...] trazó en el viento un círculo con la estrepitosa máquina y dio horrisono comienzo a la revolución de las carracas [...] de todos los ángulos del templo, como gritos de las Euménides<sup>39</sup>, salieron de las fauces de madera los discordantes ruidos, sofocados antes, rompiendo al fin la cárcel estrecha y llenando los aires en desesperada lucha unos contra otros, y todos contra los tímpanos de los escandalizados fieles. Y era lo que más sonaba y más horrisono estrépito movía la carcajada del diablo, que tenía en sus brazos al hijo de la jueza y le decía entre la risa: «Bien, bravo, ja, ja, ja, toca; eso, ra, ra, ra ra...»<sup>40</sup>*

Las carcajadas se expanden por todo el Templo para recalar en ese henchir de los pechos de los asistentes, oprimidos hasta entonces por la lúgubre conmemoración que el Catolicismo exalta, frente a la alegría de la Resurrección que celebran otras confesiones cristianas:

*Ahora, con el ruido se llenaba el aire de brisas, de fresco aliento que rejuvenecía y alegraba las almas. Y ¡ra, ra, ra, ra! los chicos tocaban como desesperados. Perico hacía sonar el carracón de la torre, y el diablo, reía, reía como cien mil carracas<sup>41</sup>.*

Esta será la risa, la carcajada que, concluida su travesura, conservará ese simpático Diablo al volver a su infernal morada, frente a los pobres ángeles que no entienden nada y a los que Clarín, en un guiño de complicidad, silencia y entristece:

*Y callaron todos [los ángeles], y siguieron cabizbajos su camino<sup>42</sup>.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Según la mitología, las Furias o Euménides (Tisífone, Alecto y Mégara), son seres infernales que persiguen a los culpables de algún delito, golpeándolos con azotes tachonados con bronces hasta que mueren atormentados.

<sup>40</sup> El diablo... *op. cit.*, p. 12

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>42</sup> *Ibid.*

3.2. *Cambio de luz*<sup>43</sup>

En este relato, fuertemente intimista, Clarín se vale de la vieja recurrencia del «músico ciego» para encaminar toda la narración hacia una monumental sinestesia que converge hacia la simbiosis total de los sentidos del protagonista, Jorge Arial<sup>44</sup> que convergen en lo auditivo, no sólo desde el punto de vista del hecho real de pérdida de la visión (los ciegos, como es conocido, potencian al máximo sus otros sentidos), sino desde lo puramente emotivo al establecer el vínculo entre los sonidos musicales y la totalidad de la gama de sensaciones psicológicas. El autor se vale de términos solfísticos como *imagen*, de manera que el *diminuendo* de la visión se contrarresta con el *crescendo* de la sensibilidad interna de nuestro protagonista. Clarín se fundamenta en una explicación espiritual para el proceso de intimismo sonoro de Jorge y, como consecuencia, del cariz naturalista en lo que se refiere a la carga sentimental interpretada como característica psicológica de identidad genética.

El autor utiliza la terminología propia de la música tonal y sus reglas. «La Dominante» funciona como una disemia que, por un lado, se refiere a la hija como reflejo de su realce físico y psíquico, y *dominante* es también el quinto grado de la escala tonal respecto a la Tónica, nota fundamental para establecer las reglas de la Armonía, pero mientras ésta supone distensión auditiva (*Cadencia Perfecta o Plagal, con sensación conclusiva*), aquella representa el punto de máxima tensión fenomenológica, la *Anticadencia o Semicadencia*, que muchas veces recae sobre un acorde disonante, lo que produce sensación de clímax. Ese mismo recurso utiliza Clarín desde el lenguaje.

El protagonismo musical del relato comienza a partir de la audición de la *Sonata a Kreutzer*, la última de las que escribió Beethoven para violín y piano. El autor la sitúa como interpretada por un «famoso sexteto de ínclitos profesores», lo que nos indica que se trataba de una adaptación, algo frecuente en la época (a veces con resultados artísticos más que dudosos). Se dice más adelante que: «Vino después un *oratorio* de Händel». Y la incidencia sentimental de la música, mucho más imaginada que real, determina toda la evolución posterior del personaje de Jorge Arial en detalles como la prolepsis o premonición de su propio estado invidente, representada por el «ciego de Zaragoza», un músico de café que tocaba «primorosamente». A partir de aquí, en paralelo con el proceso de su ceguera, Jorge Arial se va cerrando sobre sus propios sonidos internos y todo el relato se tiñe de emoción. Símbolos, ristas de adjetivos, «ciencia infusa» del personaje para

<sup>43</sup> Leopoldo ALAS «Clarín», *Cuentos, op. cit.*, pp. 253-267.

<sup>44</sup> Son significativas las connotaciones del apellido *Arial*, que como uso denominativo, puede interpretarse como «perteneciente o relativo al *Aria*». En Clarín, estos detalles se manifiestan con frecuencia.



inventarse melodías que —naturalmente— suenan a Mozart... Todo desembocará en una cumbre de misticismo, en una razón para la fe, esa fe que era:

*Una dogmática en solfa, una teología en dos o tres octavas*<sup>45</sup>.

Clarín agrupa sinestesias:

*Luz que se confundía disparatadamente con las vibraciones musicales; el timbre sonoro era, además, la luz*<sup>46</sup>.

Los párrafos dedicados a la descripción de motivos que giran alrededor de la música son numerosos y densos:

*Su hijo era un pianista algo mejor que mediano; empezó Ariel a fijarse en ello, y venciendo la vulgaridad de encontrar detestable la música de las teclas, adquirió la fe de la música buena en malas manos, es decir, creyó que en poder de un pianista regular suena bien una gran música*<sup>47</sup>.

Y no soslaya el escritor la puntualización del entendido en técnicas pianísticas:

*La mano izquierda le daba mucho quehacer y no obedecía al instinto del ciego voluntario; pero la derecha [...] no se portaba mal*<sup>48</sup>.

Finalmente, toda esta emotividad, vía musical, desembocará para Jorge Ariel en comunicación, en palabras, en amor de padre, concluyendo el relato en una simbiosis entre la sencillez de una escena doméstica y el prestigio del mundo sonoro de los grandes: Händel, Mozart, Beethoven...

### 3.3. *La Regenta*

La plasmación del fenómeno musical provinciano en *La Regenta* es espléndida. En los treinta capítulos que conforman la novela hay un total de 238 escenas musicales, sin contar las alusiones sueltas que andan constantemente diseminadas. El comentario musical está equilibrado en las dos partes de la obra, pero debe señalarse que, mientras en los quince primeros capítulos las menciones musicales están salpicadas esporádicamente, en la segunda parte tienden a agruparse acompañando, bien a la acción externa destacada, bien al fluir intenso de los pensamientos o las sensaciones físicas de los personajes. Casos como los de la música en la Catedral de Vetusta, en la finca de verano del Vivero, en el baile del Casino, le sirven a Clarín para jugar con símiles y paralelismos ejemplificados en el caso

<sup>45</sup> Cambio de luz... *op. cit.*, p. 266.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 261.

de la tormenta, en el capítulo XVIII, que presenta un tratamiento estructural parecido al de un *Poema Sinfónico*, y que a su vez ofrece similitud con la *Ober-tura* operística. En ambos casos aparecen glosados los motivos principales del devenir temático-musical. Y del mismo modo, el autor juega con temas *celulares* desde lo literario. Posiblemente, Clarín conociera algún *Poema Sinfónico* de los ya frecuentes a finales del XIX. Clarín planifica el tema musical en su obra y lo usa como elemento no sólo expresivo sino estilístico.

No elude el autor descripciones de entendido:

*De Pas se acercó al facistol, hojeó los libros grandes del rezo y hasta solfeó un poco en voz baja, leyendo la música señalada con notas cuadradas de un centímetro por lado*<sup>49</sup>.

O comentarios jocundos:

*La ópera era el delirio de aquellos escribanos y concejales: pagaban un dineral por oír un cuarteto [...] que sonaba como sillas y mesas arrastradas por el suelo con motivo de un desestero*<sup>50</sup>.

Y es que, si en el caso de la novela realista alemana, la música aparece inmersa en una costumbre viva, hija de la nunca abandonada tradición musical germánica, no sucede lo mismo en un país como el nuestro en el que la música culta siempre estuvo fuera de lo cotidiano y rodeada de tintes de excepcionalidad. Por eso, su inclusión por parte de Clarín parece indicar una intención añadida.

Ana Ozores, *la Regenta*, frente a la trayectoria escolar que veíamos en Emma Bovary, carece de educación sistemática. La música, pues, no forma parte de su educación. Ella misma habla de esta carencia en carta a Fermín de Pas, el Magistral:

*Oh, pues por música que no quede. Corro al salón a tocar «La donna é mobile», con el dedo índice, mi único dedo músico. ¡Qué cursi es esto según Obdulia...! ¡Una dama que no sabe tocar el piano más que con un dedo!*<sup>51</sup>

Ana mezcla de manera caótica lo auditivo con lo sentimental:

*... hasta con acompañamiento de una música dulcísima que la Regenta creía oír dentro de sus entrañas; una música que le saltía de los ojos y de la boca... [...] Como una música dulcísima en su suavidad, recordaba todos los pormenores de la declaración de Mesía*<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> *La Regenta*, op. cit., cap. XXI, p. 263.

<sup>50</sup> *Ibid.*, cap. XVI, p. 98.

<sup>51</sup> *Ibid.*, cap. XXVII, p. 458.

<sup>52</sup> *Ibid.*, cap. XXVII, p. 490.

Las interpretaciones de autor, puestas en Fermín de Pas, no se libran de la comparación, rozando la sinestesia:

*Aquella cabeza de gracia musical*<sup>53</sup>.

En la burguesía decimonónica de un país tan profundamente ignorante a efectos musicales como España, sólo la ópera, y ésta en lugares concretos como Madrid, Barcelona o alguna otra ciudad grande, era conocida y comentada. Hasta finales de siglo no comenzó el auge de las *Sociedades Filarmónicas*, también limitadas a las principales capitales de provincia. Socialmente hablando, en el mundo de Vetusta tenemos, pues, un ambiente burgués de gustos cursis y rampones, con señoritas cloróticas cuya educación consistía en bordar con primor, hablar un mínimo francés, cantar con voz meliflua y tocar el piano de una manera deleznable. Es la España de la Zarzuela y el *Género Chico* que, sin menoscabo de su gracejo, no cultiva una línea paralela de carácter sinfónico o camerístico. Hasta Manuel de Falla, no hay nombres punteros. En los años 70, época aproximada en la que se sitúa la acción de *La Regenta*, Vetusta —Fantápolis de Oviedo— es una capital de provincia en la que no existía nada parecido a un *Conservatorio* o *Escuela de Música*. Los encargados de impartir conocimientos de Solfeo eran los curas, entre latines y pescozones. En las escuelas se aprendían de oído *cancioncillas* con letra alusiva a una materia determinada (historia, aritmética) o de contenido piadoso.

Como también sucedía en *Madame Bovary*, en *La Regenta* se canta mucho y en muy distintas ocasiones. Eso sí era frecuente en una época en que no había ningún tipo de aparatos reproductores de sonido<sup>54</sup>. La presencia de la canción no sólo se hace patente por la alusión a óperas y zarzuelas sino por la acción de los propios personajes. El *canto de los canónigos*, el *canto de las mujeres del pueblo* que Ana escuchara de niña, los *cancarillos de Paquito Vegallana*... El que más canta es don Víctor Quintanar, el Regente, llegando a «cantar a su modo el *Spirto gentil* o la *Casta diva*». El *canto popular* está presente en la fiesta del Vivero. No falta el «canto de los pájaros gorjeadores» o los «conciertos de codornices». Hasta encontramos una *salmódia funeral* en el entierro de don Santos Barinaga. Sin embargo, Ana no canta nunca. Sólo de niña, para combatir el terror nocturno, recreaba las melodías que había oído entonar a otras madres para arrullar o divertir a sus hijos.

<sup>53</sup> *Ibid.*, cap. XXV, p. 388.

<sup>54</sup> En la época de la Regenta, aún no estaba generalizado el uso de la pianola, instrumento cuya invención no es posible atribuir a una sola persona, ya que sus numerosos mecanismos fueron concebidos a lo largo de un periodo prolongado, principalmente durante la segunda mitad del siglo XIX. Una de las versiones más famosas fue la creada por Edwin Scott Votey en 1897 en la ciudad de Detroit, Michigan.

En casi todas las casas de la clase media, el piano era un elemento más, elemento vivo porque los integrantes de la familia, mucho más heterogénea que en el siglo XX, tocaban, con mayor o menor destreza, piezas de moda, canciones «de oído» o, en los menos casos, partituras de primera línea pertenecientes a los compositores de fama en el momento o ya consagrados. El *Erard* era uno de los pianos más prestigiosos del momento, junto al *Pleyel*. (*Erard* es también el piano de Emma Bovary). En *La Rinconada*, residencia de nuestra protagonista, hay un piano marca *Erard*. También lo hay en la casa de campo de *El Vivero*, sin embargo, Ana no sabe tocar nada, excepto el intento que acabamos de ver de la reproducción, con el índice, su único dedo músico, de la «Casta Diva» y «La donna è mobile». Y no deja de llamar la atención la selección de los pasajes, referidos el primero a una sacerdotisa profanada y el segundo al viejo prejuicio de la inconstancia femenina. No parece casual la elección por parte de Clarín.

Ana, disminuida psicológicamente, huye de todo sensualismo, no porque carezca de él sino porque *lo teme*, por eso cae fácilmente en el delirio místico y a ello coadyuvan tanto factores literarios como musicales. El autor habla de la música de las palabras que la Regenta creía oír dentro de sus entrañas:

*Cantaba todo el pueblo y el órgano, como un padre, acompañaba el coro y le guiaba por las regiones ideales de inefable tristeza consoladora de la música*<sup>55</sup>.

Desde esas interpretaciones románticas, llegará Ana a la resolución del sacrificio que Clarín, en quiebro magistral, convertirá en grotesco:

*Volvió su pensamiento a la Madre Dolorosa y se arrojó a las olas de la música triste con un arranque de suicida*<sup>56</sup>.

En las postrimerías de la obra, esa música se volverá contradicción, será una música sorda que penetraba en el corazón sin pasar por los oídos:

*Hay horas en las que las vibraciones de las cosas me hablan de una música recóndita de ideas y sentimientos*<sup>57</sup>.

Y en brutal oposición, al final de la obra:

*El Magistral le encontraba una música al filo [del cuchillo de montaña] insinuante*<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> *La Regenta*, op. cit., cap. XXV, p. 405.

<sup>56</sup> *Ibid.*, cap. XXV, p. 406.

<sup>57</sup> *Ibid.*, cap. XXVII, p. 457.

<sup>58</sup> *Ibid.*, cap. XXX, p. 562.

En la vía organológica, se disemina un gran número de instrumentos en la narración. Aparecen los que llamaríamos «nobles»: piano (de la marca *Erard*, por supuesto), violín, flauta, órgano; instrumentos «neutros», es decir, que valen para distintos ambientes y estilos: bombo, tambor, platillos; instrumentos populares: gaitas, castañuelas, carracas, tamboril e incluso aparece algún artefacto más o menos exótico como el *serpentón*. A esta nómina hay que añadir las onomatopeyas clásicas: «¡Chin, chin, chin. Bom, bom bom! en la procesión de Viernes Santo.

Quiero detenerme en este expresivo fragmento:

*De una casa de la misma calle, por un balcón abierto, salían las notas dulces, lánguidas, perezosas de un violín que tocaban manos expertas. Se trataba de motivos del tercer acto del Fausto. El Magistral no conocía la música, no podía asociarla a las escenas a que correspondía, pero comprendía que se hablaba de amor. El oír con deleite, como oía, aquella música insinuante, ya era molicie, ya era placer sensual, peligroso: pero... ¡decía tan bien aquel violín las cosas raras que estaba sintiendo él!*<sup>59</sup>

La visión es puramente romántica y tópica de los aficionados a la ópera que, conociendo un argumento, lo asocian a la música de cada momento de tal modo que realmente *se creen* que los sonidos responden a ello. La sublimación es aún mayor a causa del instrumento elegido, un violín, es decir, un instrumento mayoritariamente monódico y no polifónico, por lo que la línea melódica aparece desnuda de armonías o acordes envolventes, técnica que en la mayoría de los casos es determinante para el resultado sonoro. El Magistral no conoce la melodía que está sonando *pero el autor sí*, por eso puede aplicar a la audición sentimientos más que dudosamente posibles para un desconocedor de la obra. Y dejando caer más «plumas amarillas», Clarín aclara que la ópera que verdaderamente está sonando es *Fausto*, con lo que el diablo y la tentación que palpitan en el argumento de la novela se ven una vez más reflejados en una imagen musical.

Dos páginas más adelante, el personaje de don Santos Barinaga, aparece por la calle y se detiene al escuchar ese mismo violín:

*Conocía aquello; era La Traviata o el Miserere del Trovador, pero en fin, cosa buena*<sup>60</sup>.

El cultísimo Clarín jamás confundiría un drama como *Il trovatore*, lleno de escenas tremebundas, con *Traviatta*, una novelita que, pese a su final lacrimógeno, no deja de ser un argumento de *boudoir*. Pero el vulgo sí que los confundía y también el organista de la Catedral a quien oiremos interpretar ambas obras mezclando brindis y *planctos* con toda naturalidad. Un detalle: este organista de

<sup>59</sup> *Ibid.*, cap. XV, p. 650-651.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 654.

la Catedral y el pregonero del Concejo coinciden en la ejecución de los mismos fragmentos, es decir, el instrumento más sagrado —el órgano— junto al más prosaico de la vida cotidiana de la ciudad —el cornetín o trompetilla que acompaña la lectura de los pregones.

El misticismo histórico de Ana le proporciona una explicación cristiano-literaria del fenómeno musical. Quizá sea esta novela una de las que nos da una visión más completa de la música como fenómeno en la Restauración. La música es el marco de varios momentos culminantes en la curva fenomenológica de la obra y uno de los más intensos se produce en el capítulo XXIII, en la *Misa del Gallo*. Este capítulo es todo un tratado de sociología musical. Clarín describe las sensaciones de Ana ante la música y con una refinada ironía, trufada de aún más refinada crueldad, mezcla jotas, folklore castellano, «música retozona» y los dos pasajes ya citados del «brindis» de *La Traviata* y el «Miserere» de *El Trovador*.

En el caso del *chantre* de la catedral, y dada la «sensibilidad» temática de pasar sin solución de continuidad de unas a otras músicas, parece ser que nos encontramos ante uno de tantos clérigos cuya formación musical no va más allá de la recibida en el Seminario alrededor de los rezos canónicos, sumada a algunas dotes naturales de destreza manual:

*El órgano, con motivo de la alegría cristiana de aquella hora sublime, recordaba todos los aires populares clásicos en la tierra vetustense y los que el capricho del pueblo había puesto en moda aquellos últimos años*<sup>61</sup>.

Pompeyo Guimarán, el *ateo oficial* de Vetusta, que parece conocer todo lo que acabo de comentar, dice:

*Oigan ustedes a ese organista, borracho como ustedes probablemente: conviene el templo del Señor [...] en un baile de Candil... en una orgia*<sup>62</sup>.

Después, ya en la Cuaresma, aparecerá el lirismo del *Stabat mater* para hacer pensar y sentir «a la huérfana de madre y de hijo».

Clarín sitúa un baile, y dentro de él *un vals*, como puntos de máxima tensión dentro de su novela. Para la protagonista, el vals resulta ser una prueba de fuego cuya trayectoria señala claramente los vericuetos de su psicología. Durante bastante tiempo el vals está sonando. Ana, será una *Polka* lo que finalmente baile entre los brazos de su futuro amante, pero Clarín incide en crear ambiente de vals. Cuando Álvaro Mesía, cuya trayectoria de seductor le da experiencia suficiente como para reconocer determinados síntomas, comienza a bailar con Ana, piensa: «Este es el primer abrazo de que ha gozado esta pobre mujer». Ana, aterrada por

<sup>61</sup> *Ibid.*, cap. XXIII, p. 351.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 347.

la vida, se desmayará. Y este motivo, el vals, me sirve para entrar en la última parte de este trabajo, retomando a Emma Bovary, para enlazarla con Ana Ozores, y añadiendo un tercer protagonismo femenino, esta vez de la mano del realismo ruso: *Anna Karenina*.

#### 4. El vals: primer abrazo «permitido»

El vals, término que deriva del sustantivo alemán *Walzer* y su deverbial *Walzen* (dar vueltas, girar), está documentado desde finales del siglo XVII. Durante el XVIII existe como baile popular, pero en el XIX adquiere carácter artístico gracias, entre otros, a músicos como los que forman la dinastía de los Strauss. Tras la derrota de Napoleón, el vals se difundió entre las clases altas de toda Europa. En su presentación, encontró una resistencia que llegó a ser violenta en amplios sectores y se le calificaba como «desenfrenada danza alemana que lleva implícita la idea de rodar, revolcarse, encenagarse, tumbarse o rodar en la inmundicia de la ciénaga». Luego toma visos individuales que siguen distintas vertientes y, finalmente, se asienta como recurso *cortés*. El vals representa el punto de mayor contacto físico porque la pareja, de frente, enlaza las manos contrarias y se rodea con los brazos contrarios. Si bien, en principio, los cuerpos permanecen en una elegante separación, lo cierto es que resulta facilísimo el «achuchón involuntario».

El *Realismo* literario recoge este uso simbólico del *vals*, muchas veces con el añadido del violín como protagonista en la sombra. Tres de los *grandes*, Flaubert en Francia, Tolstoi en Rusia y «Clarín» en España, coinciden en situar *un baile*, y dentro de él la interpretación de *un vals*, como puntos de máxima tensión en sus novelas *Madame Bovary*, *Anna Karénina* y *La Regenta*, respectivamente. Entramos ya en el concepto moderno de «artes comparadas»: aquí tienen cabida simultánea la psicología, la sociología, la música, la danza, la literatura e incluso la religión.

Decía Flaubert en su libro de anotaciones que rellenaba mientras escribía *Madame Bovary*: «Vals: indignarse contra. Baile lascivo e impuro que sólo deberían bailarlas las señoras viejas». Sobran comentarios. Lo cierto es que el vals era fuertemente rechazado por las sociedades puritanas europeas. Poco a poco, sin embargo, el vals fue el «primer abrazo que la sociedad llegó a permitir».

Para las tres protagonistas, las dos Anas y Emma, el vals resulta ser una prueba de fuego, cuya trayectoria subsiguiente es la adecuada para cada una de las tres psicologías femeninas de época. En las tres obras, y durante bastante tiempo antes de que las heroínas bailen, está sonando música de vals. Las tres mujeres bailarían con sus presuntos enamorados y ese baile será en los tres casos punto de partida para el posterior lance extramatrimonial. Hay que añadir una serie de factores que coadyuvan al clímax del baile seductor. En primer lugar, las tres protagonistas han acudido al baile agitadas por el nerviosismo. La esperanza de «algo

que pueda suceder» para Emma Bovary; la sospecha de encontrarse de nuevo con Wronsky para Anna Karénina; el terror de «algo que pueda suceder» para Ana Ozores. A esta tensión se une el factor bebida. Champán francés para Emma y Anna; vino español para la Regenta. Puesto en marcha el ligero —o no tan ligero— mareo en unas damas abstemias en su vida diaria, añádase el hecho de que el vals se baila girando constantemente, con lo que el vértigo se acrecienta, y en ritmo ternario, más sensual y sinuoso que el rígido compás binario. Si todo esto tiene lugar entre los brazos de un varón atractivo, y las damas en cuestión se nos han presentado además como muy infelices en sus respectivos matrimonios e insatisfechas sexual y afectivamente, la combinación no puede ser más explosiva: la infidelidad *está cantada*.

Al referirme al *Diablo en Semana Santa* he aludido a las características *simbólico-demoníacas* del violín. Dados los conocimientos musicales de Flaubert, Tolstoi y Clarín como aficionados de *élite*, y por tanto, conocedores de la tradición, el reiterado uso que estos autores hacen de pasajes en los que resaltan el protagonismo de *un violín*, al que se añade el del *vals*, nos remite a una lectura simbólica *inter líneas* de la tentación «diabólica» en la que finalmente caerán Emma y las dos Anas. La recurrencia es pertinente porque la nómina en los compositores es enorme: *El trino del Diablo* (Tartini); *La carcajada del Diablo* (Paganini); el último movimiento de la *Sinfonía Fantástica* (Berlioz); el *Mephisto vals* (Liszt); el *Fausto* (Gounod); *Una noche en el Monte Pelado* (Mousorsky) y la *Danza Macabra* (Saint Saëns), a los que hoy puede añadirse un nutrido catálogo de obras ya del siglo XX. Todo buen melómano decimonónico conocía estas obras y, por añadidura, su significado.

Ni los más acérrimos detractores de la figura del diablo niegan sus evidentes cualidades seductoras, y es que, al fin y al cabo, el diablo fue ángel al principio y su nombre es *Luz*, bella luz = Luzbel, *Lucifer*.

En *Madame Bovary*, la aparición del violín está ya en el cortejo de boda:

*Delante de la comitiva, abría la marcha un músico ambulante con su violín cubierto de cintas Sólo si se aguzaba el oído, entre tal algarabía, se llegaba a escuchar el violín del rascatripas para recobrar fuerzas y encerer con resina el arco de su instrumento paso, a los pajarillos de los árboles*<sup>63</sup>.

Durante el baile en el castillo de Vaubyessard:

*De pronto, comenzaron a oírse unos sonos de violín y trompa Una sonrisa se dibujó en sus labios cuando percibió ciertos acordes de un violín, mientras los demás instrumentos guardaban silencio. La dama eligió al vizconde y el*

<sup>63</sup> *Madame Bovary*, op. cit., cap. IV, 1º parte, p. 74.



*violín comenzó a oírse de nuevo. Giraban y giraban y Emma notaba que daba vueltas todo. ¡Si que sabía valsear!*<sup>64</sup>

En su primera conversación con León —luego su amante— éste dice:

*No me asombra por ello la costumbre de aquel músico célebre que, para mejor excitar su imaginación, se marchaba a tocar el violín ante algún panorama imponente*<sup>65</sup>.

Todas las alusiones tienen lugar *antes* del adulterio, como si, una vez consumado éste, se hiciera innecesaria la tentación diabólica. Más adelante, en el capítulo en el que se describe una representación de ópera, vuelve a hablarse de violines, pero ya en plural y confundidos con otros instrumentos de la orquesta.

Una última frase me llamó la atención en el entierro de Emma. Y no estaría fuera de contexto una disemia, una doble lectura:

*Después, una vez preparadas las cuatro cuerdas, fue colocado encima de ellas el ataúd*<sup>66</sup>.

En un salto geográfico de miles de kilómetros, vamos a situarnos en la Rusia de 1876. Tolstoi refleja la sociedad de la época, esta vez, desde ambientes aristocráticos. En *Anna Karénina* hay un capítulo entero dedicado a un baile, momento que determinará el episodio de la infidelidad: Y, otra vez, *el vals y el violín* están presentes:

*Se oía un murmullo semejante al de una colmena y los acordes de los violines que templaban los músicos para el primer vals.*

*¡El vals, el vals!, gritó Korsunsky desde el otro extremo de la sala, y enlazando a la primera joven que encontró, comenzó a bailar [...] Ana apareció bajo un aspecto inesperado y Kitty creyó notar en ella síntomas de una excitación que conocía por experiencia, la del éxito, lo veía en el fuego de sus ojos, en la sonrisa feliz, y en la gracia de sus movimientos. Nunca había visto tampoco aquella expresión en los ojos de Wronsky. El baile, las parejas, todo se confundía como en una niebla. Wronsky y Ana bailaban y parecían estar solos pero una fuerza irresistible atraía hacia ellos todas las miradas. Los movimientos de Ana eran ligeros y graciosos sin embargo aquel encanto tenía algo de terrible y cruel. Había en ella algo extraordinario, encantador, diabólico*<sup>67</sup>.

En *La Regenta*, Clarín mezcla también simbolismos:

*Antes que ella quisiera, Ana sintió sus dedos entre los del enemigo tentador... debajo de la piel fina del guante la sensación fue más suave, más corro-*

<sup>64</sup> *Ibid.*, cap. VIII, 1<sup>o</sup> parte, p. 99.

<sup>65</sup> *Ibid.*, cap. II, 2<sup>a</sup> parte, p. 136.

<sup>66</sup> *Ibid.*, cap. X, 3<sup>a</sup> parte, p. 420.

<sup>67</sup> Liev N. TOLSTOI, *Anna Karenina*, Madrid, ed. Alba, 1999, caps. XXII-XXIII, p. 61.

*siva. Ana la sintió llegar como una corriente fría y vibrante en sus entrañas, más abajo del pecho. Le zumbaron los oídos, el baile se transformó para ella en una fiesta nueva, desconocida, de irresistible belleza, de diabólica seducción [...] oyendo a lo lejos la madera constipada de los violines y los chirridos del bronce que a ella se le antojaba música voluptuosa, [...] y atrás quedaba el ruido del wals que comenzaba»<sup>68</sup>*

Baile, violines, vals, diablo... Todos los elementos juntos en un sólo párrafo que coincide con uno de los clímax más fuertes del relato. No puedo resistirme a reproducir una propaganda del Nacionalcatolicismo, que, bajo el lema: «Bailes modernos. Joven... diviértete de otra forma», ensombreció el placer de las fiestas, después de la Guerra Civil, a casi sesenta años de distancia de la Vetusta descrita por Clarín:



Sobran comentarios.

De los títulos reflejados en el cuadro con que iniciaba este trabajo se podrían hacer muy extensos comentarios musicales. No es posible y otras ocasiones habrá para ello. No quiero, sin embargo, dejar de incluir tres estampas musicales muy expresivas de los usos y costumbres de la España del último tercio del siglo XIX, bajo los auspicios del *Realismo* literario.

El primero de ellos describe una costumbre perpetuada hasta los años sesenta del pasado siglo, como era la de tocar el Himno Nacional (Marcha Real) en la Misa, en el momento de la Consagración. Aparece en *La Tribuna* de mi paisana Emilia Pardo Bazán:

*De pronto lució en el altar mayor la vistumbre de oro y colores de una casulla de tisú; quedó el concurso en mayor silencio; las damas abrieron sus libros con las enguantadas manos, y a un tiempo murmuró el sacerdote Introito y rompió en sonoro acorde la charanga, haciendo oír las profanas notas de Traviata, cabalmente los compases ardientes y febriles del dúo erótico del pri-*

<sup>68</sup> *La Regenta*, op. cit., cap. XXIV, p. 379.

*mer acto. El son vibrante de los metales añadía intensidad al canto, que, elevándose amplio y nutrido hasta la bóveda, bajaba después a extenderse, contenido, pero brioso, por la nave y el crucero, para cesar, de repente, al alzarse la hostia; cuando esto sucedió, la marcha real, poderosa y magnífica, brotó de los marciales instrumentos, sin que a intervalos dejase de escucharse en el altar el misterioso repiqueteo de la campanilla del acólito*<sup>69</sup>.

Un segundo ejemplo, esta vez, galdosiano, lleno de jocundia y con el añadido del dato puntual y hasta erudito:

*Pero lo más raro de todo es que cuando vemos un burro, lo que menos pensamos es que de él salen los tambores. ¿Pues, y eso de que las cerillas se saquen de los huesos, y que el sonido del violín lo produzca la cola del caballo pasando por las tripas de la cabra?*<sup>70</sup>

Para terminar, una novela desconocida incluso para los especialistas, y contemporánea de las que acabo de comentar, debida a la pluma de un español... de Cuba, Cirilo Villaverde. La obra es *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, publicada en Nueva York, en 1882. En esta novela encontramos, no sólo los mismos motivos que vengo comentando, sino pasajes completos *quasi* literales, pero magistralmente adaptados a la realidad musical de la que entonces se llamaba *La provincia española número 51*:

*La danza última, que dicen es la que mejor acompañan los músicos [...] Cuando Leonardo descendía las escaleras de piedra del palacio de la Filarmónica, lo primero que hirió sus oídos fue el repiqueteo de las espuelas de plata de los caleseros en las sonoras piedras del portal, bailando el zapateo al son del tiple cubano. Tocaba uno, bailaban dos [...] sin perder el compás ni cometer la más mínima disonancia. Algunos de ellos cantaban las décimas de los campesinos, anunciando por esto, por el baile y por el tiple que todos ellos eran criollos*<sup>71</sup>.

Música y Realismo, música y estilos literarios, en toda época, en idea o imagen, la música como:

*... esas unidades sonoras [...] para formar combinaciones continuas, sistemas sucesivos o simultáneos cuya estructura, encadenamientos, implicaciones y entrecruzamientos se nos presentan y se imponen*<sup>72</sup>.

Parafraseando a Pavese, a quien aludía al inicio de estas páginas, la música, como la literatura, puede ser también *una defensa frente a las ofensas de la vida*.

<sup>69</sup> Emilia PARDO BAZÁN, *La Tribuna*, ed. de Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra, 1995, cap. 3º, p. 74.

<sup>70</sup> Benito PÉREZ GALDÓS, *Fortunata y Jacinta*, *op. cit.*, p. 214.

<sup>71</sup> Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, *op. cit.*, pp. 256-257.


<sup>72</sup> Paul Valéry, «Palabras sobre la poesía», en *Teoría poética*, Madrid, Visor Libros, 1990, p. 142.

## Bibliografía

- ADORNO, Theodor, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Ariel, Barcelona, 1962.
- ARBEAU, Thoinot, *Orchesography*, Dover publications, New York, 1967.
- ARTOLA, Miguel, «El gusto burgués y sus manifestaciones artísticas», en *La burguesía revolucionaria (1808-1869)*, Madrid, Alianza Universidad, 1973.
- BRITO, José Carlos de, «Relações entre o teatro, a literatura e a ópera em Portugal e no Brasil do Século XVIII», en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, eds. María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y C. Caballero Fernández-Rufete, Valladolid, Sociedad «V Centenario del Tratado de Tordesillas», 1997, pp. 31-48.
- COUCEIRO, María del Pilar, «La música en *La Celestina*», en *La Celestina V Centenario (1499-1999)*. Actas del Congreso Internacional, ed. de Felipe Pedraza, Rafael González y Gema Rubio, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001, pp. 377-387.
- «Cuatro escenas musicales cervantinas», en *Cervantes y su tiempo*, ed. de J. Matas y J. M. Balcells, Universidad de León, 2008, pp. 173-181.
- «Recursos retóricos en el discurso literario-musical», en *Actas del V Congreso de Estudios Latinos*, Lorca, junio 2006 (en prensa).
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana*, ed. Castalia, Madrid, 1995.
- EGRI, Peter, *Literature, Painting and Music*, Studies in modern philology, Budapest, 1988.
- FERNÁNDEZ-CÍD, Antonio, *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*, Real Musical, Madrid, 1975.
- HOWAT, Roy, *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*, Nueva York, Dover, 1987.
- JOVER, José María, «Conciencia burguesa y conciencia obrera en la España contemporánea», en *Política, diplomacia y humanismo popular en la España del siglo XIX*, Madrid, Guadiana Universitaria, 1976.
- LE BOUIL, J. F. Botrel, «Sur l'idée de 'clase media' dans la pensée bouergoise en Espagne au XIX<sup>e</sup> siècle», *La question de la 'bourgeoisie' dans le monde hispanique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Burdeos, Éditions Bière, 1973.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.
- SILBERMANN, Alphons, *Estructura social de la música*, Taurus, Madrid, 1962.
- SOPENA, Federico, *Poetas y novelistas ante la música*, Espasa Calpe, Austral, Madrid, 1989.
- STRAVINSKY, Igor: *Poética musical*, Taurus, 1981.
- THE biological foundations of music*, ed. Robert J. Zatorre and Isabelle Peretz, Annals of the New York Academy of Sciences, New York, 2001.
- TOLIVAR ALAS, Ana Cristina, *La música en La Regenta*, en <www.cervantesvirtual.com>. Edición digital a partir de *Los Cuadernos del Norte*, núm. 23 (Enero-Febrero 1984), pp. 70-76.
- VALÉRY, Paul, «Palabras sobre la poesía» en *Teoría poética*, Visor, Madrid, 1990.



# LA MÚSICA DE MALLARMÉ, LA POESÍA DE DEBUSSY: UN VIAJE FASCINANTE ENTRE LA SUGERENCIA Y EL SÍMBOLO

 Alicia DÍAZ DE LA FUENTE<sup>1</sup>

La historia del arte está llena de sugerencias sinestésicas que multiplican las lecturas de la obra artística. Pintura y literatura, arquitectura y música... Una infinitud de ejemplos demuestran una y otra vez que las fronteras entre las distintas artes son frágiles cuando no innecesarias. De este modo, muchos artistas han desarrollado su obra situándose en la convergencia entre distintas artes: Messiaen, Cézanne, Kandinsky, Seurat, Skryabin, Delaunay... Palabra e imagen han sido punto de partida para muchos compositores al tiempo que el sonido ha servido de impulso a la mano de poetas y pintores. Los violines, las guitarras y las partituras que *suenan* en los cuadros de Picasso o Braque representan un buen ejemplo de convivencia feliz entre distintos campos artísticos<sup>2</sup>.

También el simbolismo poético facilitó vínculos estrechos entre literatura y música: Debussy orquestó los versos de Mallarmé y compuso su ópera *Pelléas y Mélisande* sobre un texto de Maeterlinck, Fauré musicó la poesía de Verlaine y Ravel puso sonido a la poesía de Mallarmé y de otros poetas franceses como Colette o Paul Morand.

Esta fértil relación creativa se desarrolló de un modo muy particular entre la obra de Mallarmé y Debussy. Ambos supieron ser sensibles al arte más allá de su propio lenguaje, de modo que el sonido resuena en la poesía del primero tanto como la poesía se filtra entre los pentagramas del músico francés.

El simbolismo de Stéphan Mallarmé abre las puertas de la poesía contemporánea al romper con el tradicional sentido de representación. En sus poemas el objetivo poético no es describir la realidad sino el efecto que ésta produce. A través de un nutrido juego de relaciones simbólicas la semántica se vuelve cada vez más ambigua, al tiempo que la sintaxis se doblega a un oscuro entramado de significaciones nuevas y a una más que interesante experimentación tipográfica.

Gran amante de la música —admirador tanto de Debussy como de Wagner—,

<sup>1</sup> Profesora del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>2</sup> Véase: AA.VV. (J. Arnaldo, ed.), «*El mundo suena*». *El modelo musical de la pintura abstracta*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2004.

Mallarmé sabe hacer del verso un camino abierto por donde el sonido puede fácilmente transitar. Quizás por ello su poesía ha servido de impulso a obras musicales, siendo el caso más conocido el *Preludio a la siesta de un fauno* de Claude Debussy, basado en el poema mallarmeano del mismo nombre. Precisamente será la publicación del poema *La siesta de un fauno* el punto de partida para la nueva escuela de simbolismo poético creada por Mallarmé en 1876. Gracias a sus innovadoras propuestas poéticas, Stéphan Mallarmé se convertirá en el centro de la vida intelectual parisina, y a sus famosas veladas literarias acudirán una gran cantidad de poetas: Rainer Maria Rilke, Paul Valery, Stefan George, Paul Verlaine...

Existen numerosos vínculos entre el arte de Stéphan Mallarmé y Claude Debussy que invitan a pensar en una auténtica comunión de ideales artísticos. La oscuridad semántica de la poesía mallarmeana e incluso su ocasional hermetismo significativo nos lleva como hilo conductor a la vaguedad armónica de la música debussyniana. Las obras de Debussy diluyen a veces la tonalidad hasta conducir al oyente a nuevos territorios sonoros donde las armonías, en mixturas de acordes paralelos o en ocasionales modos pentatónicos (pelog, slendro) o hexátonos (escala de tonos enteros), suspenden la sensación tonal por una vaga polaridad y un discurso armónico circular. Por otra parte, el tiempo en la poesía de Mallarmé es particularmente adireccional: la palabra se convierte en sonido al ser espacio para la resonancia del verso. Del mismo modo, el tiempo en la música de Debussy es raramente narrativo. Predomina el tiempo poético y el tradicional desarrollo y clímax de la música alemana es sustituido por un delicado equilibrio flotante que ofrece al oyente un sentido de casi constante suspensión temporal. La forma en la poesía mallarmeana es flexible e incluso, como es el caso del famoso *Un Coup de Dés*, puede llegar a ofrecer una multiplicidad de lecturas al receptor. La forma debussyniana es también flexible; se construye por la natural sucesión de instantes sonoros válidos en sí mismos. La rima de Mallarmé se abre, aparece y desaparece, se diluye... en la música de Debussy el ritmo se suspende y el rumor de los sonidos ocupa un espacio flotante de sugerente indefinición. Por otra parte, la exquisitez tímbrica propia de la música debussyniana nos recuerda el color de la palabra poética: el timbre no «viste» al sonido, se convierte en algo intrínseco a cada gesto y a cada acorde. La música de Debussy está llena de matices; de hecho en ocasiones son los cambios dinámicos los que mueven las texturas y conducen al sonido. Pero también el matiz es fundamental en el discurso mallarmeano: cada palabra, cada verso tiene su propia intensidad y es a través de esa infinitud de matices como se mantiene el tejido poético. El silencio cobra una nueva dimensión y el espacio artístico se vuelve amplio, generoso, virtualmente infinito... La música de Debussy evoca imágenes al tiempo que la poesía de Mallarmé se torna sonido.

El fauno protagonista del poema *L'après-midi d'un faune* toca la flauta para cortejar a las ninfas y esa misma flauta será la protagonista del preludio de Debussy:

«(...) —el son con la frescura matinal en reyerta— no murmura agua que mi flauta no revierta al otero de acordes rociado; sólo el viento fuera de los tubos pronto a exhalar su aliento en árida llovizna derrame su conjuro (...) ;Quiere, pues, instrumento de fugas, turbadora siringa, florecer en el lago en que aguardas!»<sup>3</sup>

Los dos caracteres tipográficos que diferencian los distintos planos poéticos en el poema de Mallarmé se convierten en la obra de Debussy en planos sonoros cuya yuxtaposición va generando la forma.

Mallarmé publicó su poema *La siesta de un fauno* en 1876 con ilustraciones de Manet. El poeta sentía una especial predilección por los pintores llamados «impresionistas» y entre ellos Edouard Manet fue particularmente defendido por el poeta. De hecho, Manet ilustró varios poemas de Mallarmé y pintó un retrato del poeta como agradecimiento al apoyo recibido a lo largo de su carrera. De este modo, cuando Debussy orquesta los versos de Mallarmé que fueron ilustrados por Manet, música, pintura y poesía borran sus fronteras en un lenguaje común en el que la insinuación acabará por desbancar al tradicional concepto de mimesis. Pero la aventura no termina ahí: en 1912 el fauno mallarmeano inspirará a Nijinsky una coreografía para acompañar la música de Debussy<sup>4</sup>.

Una de las características más fascinantes del *Preludio a la siesta de un fauno* (compuesto en 1894) de Claude Debussy es el hecho de que el motivo principal, repetido con insistencia a lo largo de la obra, se presenta siempre coloreado de un modo distinto. La instrumentación, la armonía, las líneas acompañantes, la textura... cada elemento se transforma en cada nueva presentación, abriendo su sentido y permitiendo, así, que el sonido adquiera el valor de una metáfora. Cada vez que escuchamos el motivo principal parece como si la luz estuviera incidiendo sobre él de un modo diferente, como la luz filtrada en las distintas versiones del puente de Waterloo o de la catedral de Rouen de Claude Monet. En 1891, tres años antes de que Debussy compusiera su *Preludio*, Monet afirmó: «Cuanto más viejo me hago más cuenta me doy de que hay que trabajar mucho para reproducir lo que busco: lo instantáneo. La influencia de la atmósfera sobre las cosas y la luz esparcida por todas partes». La semántica en la pintura impresionista se torna amplia, rodeada de esa infinitud que imprime a la obra el tejido del tiempo.

En el caso del citado *Preludio*, la apertura significativa nace del mismo perfil motivico aun antes de ser envuelto por armonía u orquestación alguna:

<sup>3</sup> Fragmento del poema *La siesta de un fauno* en traducción de Otto de Greiff: S. MALLARMÉ, *Antología*, Visor, Madrid, 1991, pp. 56 a 60.

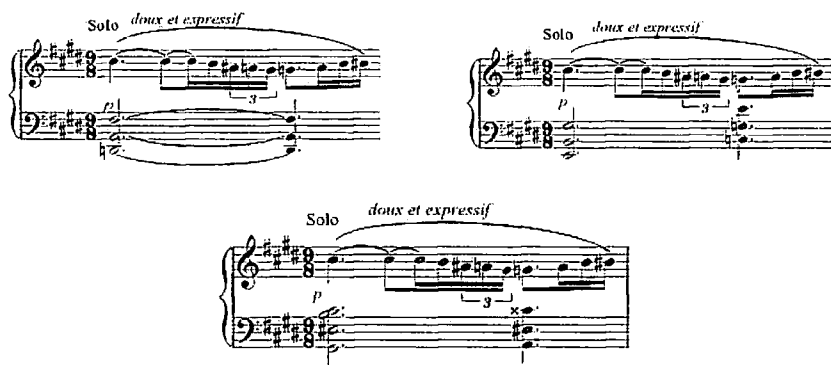
<sup>4</sup> Véase: Cl. JESCHKE - A. Hutchinson Guest, *Nijinsky's Faune Restored*, Routledge, London, 1991.





La vaguedad semántica de la línea debussyniana se manifiesta por muy diversos elementos: la ambigüedad del perfil melódico (obsérvese la importancia de la cuarta aumentada en el inicio del tema), el cromatismo, la riqueza rítmica, la circularidad del gesto de partida (surgiendo del do# y retornando a él tras un juego de flexibilidad rítmica y cromática), la vaguedad armónica del motivo, que parece incidir sobre un entorno de do# al inicio para quebrar después la dirección hacia la horizontalización del acorde de Mi Mayor en el tercer compás y, muy especialmente, el final sobre el sonido la# que reproduce, en relación al tono principal, el intervalo de cuarta aumentada del que partiera el tema. Todas estas características permiten al autor transformar el motivo de mil modos distintos. El sonido se vuelve maleable en extremo y de esa maleabilidad se deriva su apertura significativa.

El do# del inicio será séptima mayor sobre el séptimo grado descendido, sexta añadida sobre un acorde de tónica, fundamental de un acorde de séptima dominante sobre el sexto grado... coloreándose cada vez de un modo distinto y permitiendo al oyente sumergirse en el sentido poético del sonido, en su más íntimo sentido metafórico.



La obra fue estrenada en París el 22 de diciembre de 1894 bajo la dirección de Gustave Doret. En el programa de mano, el compositor escribió: «La música

de este preludio es una ilustración muy libre de un poema de Mallarmé». Y continuaba explicando cómo la música buscaba sugerir «los deseos y los sueños del fauno en el calor de la siesta». Al término del concierto Stéphane Mallarmé escribió una nota a Debussy mostrándole su admiración por el modo magistral como había sido capaz de interpretar musicalmente su poema.

Las consecuencias del lenguaje debussyniano, así como las del impresionismo pictórico y el simbolismo literario, irán desplegándose a lo largo de los años posteriores. Puede, incluso, afirmarse que la vaguedad de su expresión artística servirá de impulso al desarrollo del arte abstracto. De este modo, poco a poco irá conquistándose en el terreno de las artes plásticas la pintura no figurativa y el lenguaje no tonal dentro del mundo sonoro. En este sentido, resulta particularmente clarificadora la experiencia que Wassily Kandinsky narra tras contemplar un cuadro de Monet: «De pronto vi por primera vez un cuadro. El catálogo me aclaró que se trataba de un montón de heno. (...) Sentía oscuramente que el cuadro no tenía objeto y notaba asombrado y confuso que no sólo me cautivaba, sino que se marcaba indeleblemente en mi memoria y que flotaba, siempre inesperadamente, hasta el último detalle ante mis ojos. (...) Al mismo tiempo —e inevitablemente— se desacreditó por completo el objeto como elemento necesario del cuadro»<sup>5</sup>. La pérdida del elemento figurativo transformó la mirada del pintor. Por eso se habla de un grado cero de la escritura<sup>6</sup>, porque el lenguaje se enfrenta, como diría Mallarmé, al abismo de la página en blanco. Precisamente porque la página en blanco emerge en la poesía mallarmeana como auténtica realidad poética es por lo que cobra una especial relevancia la disposición de los elementos en el papel. El hermetismo de la significación refleja la experiencia del azar en el acto creativo, la experiencia impronunciable, el camino de la página en blanco. Por eso los espacios entre las palabras y los versos son para Mallarmé tan importantes como el verso mismo. Según él mismo explicó a André Gide, es en esos espacios en blanco donde reside todo el efecto del poema, otorgando al conjunto «un aire de constelación». Este término, tomado del lenguaje mallarmeano, fue adoptado por Pierre Boulez para la concepción de un nuevo tipo de experiencia formal en el campo sonoro. «Cada obra ha debido generar su propia forma ligada ineluctable e irreversiblemente a su 'contenido'»<sup>7</sup>, afirmará el compositor francés en sus *Puntos de Referencia*. También Umberto Eco, en una línea muy similar, compara la forma musical con la de una constelación de estrellas: un observador imaginativo y con conocimientos en astronomía podrá ver un «carro» o una «osa mayor» en el cielo, pero un observador que carezca de estos conocimientos podría

<sup>5</sup> W. KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Labor, Barcelona, 1991, p. 10.

<sup>6</sup> Véase: R. BARTHES, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, Madrid, 1997.

<sup>7</sup> P. BOULEZ, *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 1984, p. 74.

unir las estrellas de un modo distinto y establecer relaciones formales nuevas. La conclusión, desde este punto de vista, sería que «una constelación es, por consiguiente, una propuesta continuamente abierta de formas posibles»<sup>8</sup>. En este sentido, podemos decir que Mallarmé es un claro antecesor de la denominada por Eco «forma abierta»<sup>9</sup>.

La forma abierta ha sido empleada de modos muy distintos por literatos (recordemos el caso paradigmático de James Joyce) y músicos, pero han sido los compositores de los años cincuenta y sesenta del siglo XX los que han recurrido más a su empleo. Como dice Umberto Eco: «(son) composiciones marcadas por una característica común: la particular autonomía ejecutiva concedida al intérprete, el cual no sólo es libre de entender según su propia sensibilidad las indicaciones del compositor (como ocurre en la música tradicional) sino que debe intervenir francamente en la forma de la composición, determinando a menudo la duración de las notas o la sucesión de los sonidos en un acto de improvisación creadora. (...) se presentan, por tanto, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras 'abiertas' que son llevadas a su término en el mismo momento en que las goza estéticamente»<sup>10</sup>.

Además de la práctica de la forma abierta, la valoración del silencio tan enfatizada por Mallarmé, será objeto de reflexión por parte de muy diversos compositores, siendo el caso de John Cage uno de los más característicos. El silencio será piedra angular del pensamiento cagiano y abarcará una buena parte de sus reflexiones como artista. Y precisamente porque se trata de un silencio cargado de contenido cuyo sentido ha de ser precisado por el oyente, la importancia va desplazándose del objeto al sujeto y la reflexión no se sitúa tanto en el terreno de la obra como en el espacio de la percepción. En ese «grado cero» donde lo cotidiano aspira a ser contemplado como arte se inicia una indiferenciación cuya consecuencia última es, como diría Menke, la estetización difusa o generalizada. El riesgo, no obstante, es llegar al nihilismo de los signos. La hiperestetización puede conducir a la indiferencia artística, lo cual plantea una nueva cuestión a la aspiración cagiana de vincular arte y vida.

A lo largo de su vida, la música se fue haciendo cada vez más presente en la poesía mallarmeana, de tal modo que en sus últimas obras el sonido surge como auténtica realidad poética. Así, para *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*<sup>11</sup>, uno de sus poemas de más difícil lectura pero también de mayores consecuencias

<sup>8</sup> U. Eco, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, p. 180.

<sup>9</sup> Véase: U. Eco, *Obra abierta*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1992

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>11</sup> Una jugada de dados jamás abolirá el azar.

en la historia de la poesía, escribió su autor un prefacio en el que hace una mención explícita al valor musical de su poesía:

«(...) Añádase que de este empleo desnudo del pensamiento con contradicciones, fugas o su dibujo mismo, resulta, para quien quiere leer en voz alta, una partitura. La diferencia de los caracteres de imprenta entre el motivo preponderante, uno secundario y los adyacentes, dicta su importancia a la emisión oral y al pentagrama; en medio, arriba o al pie de página, indicará que sube o baja la entonación. Sólo ciertas direcciones muy osadas, usurpaciones, etc., forman el contrapunto de esta prosodia; (...) Hoy (...) reconocemos sin esfuerzo que la tentativa participa, de un modo imprevisible, de búsquedas peculiares y caras a nuestro tiempo: el verso libre y el poema en prosa. Sé que su reunión se realiza bajo una influencia extraña: la de la Música oída en el concierto; habiendo encontrado muchos medios que, me parece, pertenecían a las Letras, los recupero. El género, que deviene uno como la sinfonía, al lado del canto personal, deja intacto, poco a poco, el antiguo verso, al cual guardo culto y atribuyo el imperio de la pasión y del ensueño; hasta que sea el caso de tratar con preferencia (como el que sigue) semejantes temas de imaginación pura y compleja o intelecto: no queda ninguna razón para excluirlos de la Poesía, única fuente».

Este prefacio de Mallarmé resulta tan clarificador en cuanto a la unión entre pensamiento musical y poético que casi no precisa ningún comentario. Nos limitaremos a señalar algunos términos particularmente significativos: la mención al poema como una «partitura», la valoración de las ideas poéticas como «motivos», la necesidad de la lectura en voz alta, la referencia a la disposición de los versos como un «pentagrama» y la importancia de la entonación, la mención explícita a la Música (tal como la escribe Mallarmé, con mayúsculas), al concierto y a la sinfonía...

Es cierto que la lectura del poema *Un Coup de Dés* (fechado en 1897) resulta particularmente compleja desde el lado de su semánticidad, pero no es menos cierta la importancia de sus elementos poético-musicales. Mallarmé rechazó la antigua creencia en la existencia de analogías universales, así que en *El golpe de dados* se manifiesta la mayor ambigüedad semántica. El poema denuncia dramáticamente que el azar circunda el mundo y mediatiza la voz del poeta, y es contra ese azar que «hace naufragar la intención poética como a un navío bajo la tempestad»<sup>12</sup> contra el que elevó su voz, a sabiendas de que nada, en último térmi-

<sup>12</sup> Para la total clarificación de este apartado, es preciso abordar la lectura del poema de Mallarmé «Un coup de dés». A tal efecto, sugerimos la versión bilingüe de la editorial Hiperión, cuya traducción corre a cargo de Ricardo Silva-Santisteban: Stéphan MALLARMÉ, *Obra poética II*, Hiperión, Madrid, 1993.

no, aboliría el azar. Es ésta la idea central del poema, en el que, en clave simbólica, equipara la voz del poeta a una «pluma solitaria enloquecida» que se «agita (...) en la tempestad (...) inútilmente» hasta caer «sepultada en (...) el abismo»<sup>13</sup>. Y puesto que el acto creador (simbólicamente, el golpe de dados) no puede abolir el azar, la voz ahogada del poeta es conducida al silencio, emergiendo la página en blanco como única realidad ontológica.

Mallarmé asume el problema del azar como la lucha contra el inconsciente ideológico, de tal modo que «la libertad poética deja de ser un apriori» para convertirse en «una lucha por alcanzarla»<sup>14</sup>. Por eso la poesía de Mallarmé exige una respuesta siempre abierta. Como decía el poeta: «un libro no comienza ni termina, a lo sumo lo parece» Y es así como surge el famoso *Livre*, una creación que exige una concepción temporal distinta y flexible.

La música de Debussy y la poesía de Mallarmé demandan la participación activa del espectador y en ese sentido se convierten por derecho propio en antecesoras de la ya citada «forma abierta», la cual, como indica Simón Marchán, «se ofrece como un estímulo, no fija definitivamente el curso de una vivencia, sino que provoca una intensificación de la atención y de la capacidad consciente de la experiencia, (...) (se trata de) un entrenamiento práctico de la conciencia a través de la activación de una observación que intenta liberarse de los condicionamientos, de las intencionalidades (en un sentido fenomenológico) *socializadas* de nuestra percepción y comportamiento. Por este motivo, algunos protagonistas han subrayado la recuperación y *ampliación de la percepción*, problema clave del arte contemporáneo»<sup>15</sup>.

Las propuestas artísticas de Mallarmé y Debussy han provocado un auténtico desplazamiento en la direccionalidad del arte, situando el acento en el sujeto receptor. La poesía de Mallarmé, tanto como la música debussyniana, exigen del receptor una mirada abierta que despliegue la inmanencia de la obra artística y haga brotar su más íntimo significado. De este modo, sólo el espectador interesado y atento sabrá encontrar múltiples resonancias en esa tarea infinita que es, y será siempre, la contemplación estética.

<sup>13</sup> Del poema «Un coup de dés» (Un golpe de dados). Stéphan MALLARMÉ, *Obra poética II*, pp. 159 y ss.

<sup>14</sup> Véase: J. C. RODRIGUEZ, *La poesía, la música y el silencio (de Mallarmé a Wittgenstein)*, Renacimiento, Sevilla, 1994.

<sup>15</sup> S. MARCHÁN, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1997, p. 197.

# CLONE Y LA OFRENDA MUSICAL

 Luis Antonio MUÑOZ<sup>1</sup>

«Si esto suena como una conferencia, será por culpa mía...». Estas palabras de Julio Cortázar, resumen de una manera clara el espíritu divertido del literato y pensador argentino, autoexiliado en París y creador de un mundo fascinante que derivaría en obras tan interesantes como su *Bestiario* o la maravillosa y experimental *Rayuela*, entre otras.

El origen de este texto no es estrictamente una conferencia. Mi planteamiento fue más una charla sobre *Clone*, un cuento poco conocido en la producción literaria de este autor. El texto está condicionado íntegramente por la relación casi orgánica que Cortázar tuvo con la música, desde su niñez y durante toda su vida. A lo largo de su trayectoria, muchas de sus expresiones y temáticas están relacionadas con la música, incluso su propia filosofía sobre la creación literaria posee aspectos análogos a la interpretación musical, como veremos a continuación:

Es aquí donde pasaremos a realizar un breve análisis de *Clone*. Este cuento es extraño en su producción, ya que difiere de los esquemas improvisatorios que son parte importante de la técnica del autor argentino.

La primera edición de *Clone* apareció en una recopilación de cuentos en el año 1980 *Queremos tanto a Glenda y otros relatos*, editado en México por *Nueva Imagen*, y para el análisis de este texto se ha utilizado la edición *Colección Punto de Lectura (Santillana Ediciones Generales. ISBN: 84-663-1302-8)*.

Para facilitar la comprensión de este análisis a aquellas personas que no conozcan *Clone*, me permito insertar una sinopsis breve con la que poder entender mejor la historia, la temática y los personajes que manejaremos en las siguientes líneas, aunque es muy recomendable leer todo el cuento sin ningún tipo de apunte previo.

## Sinopsis del cuento

Sandro, Franca, Mario, Lucho, Paola, Kareñ, Roberto y Lily son los componentes de un octeto de madrigalistas especializados en la interpretación del repertorio de Carlo Gesualdo. Este compositor es especialmente conocido entre los

<sup>1</sup> Compositor y Cantante del Coro Nacional de España.

profanos por haber matado a su mujer y al amante de esta, huyendo después mientras en su tormento componía sus famosos madrigales.

Cuando el grupo sale de gira, las relaciones entre ellos se intensifican. Llegan a acostarse unos con otros en distintas combinaciones con relativa normalidad sabiendo mantener la amistad que los une. Al regresar de cada gira, todos vuelven a su estado anterior (con sus parejas) y la vida se normaliza.

Solo hay una excepción: la única pareja estable del grupo es la de Franca y Mario, que son matrimonio. De esta manera el grupo funciona como un engranaje perfecto, «como un *clone*» (cantan su música como una sola persona) y la calidad de sus interpretaciones depende de la cohesión de sus miembros. Pero algo ocurre. El director del grupo, Sandro, se ha ido enamorando de manera progresiva de Franca, la mujer de Mario, que adopta una postura de ambigüedad ante la actitud de su director. Este amor clandestino acaba siendo un secreto a voces conocido por todos, incluyendo el propio marido de Franca.

Los cantantes guardan silencio ante este hecho y el propio Sandro sugiere un cambio de director, ofreciendo a Mario la posibilidad de dirigir el grupo. Mario se niega a dirigir, quizás como venganza por la actitud de Sandro o como represalia ante la actitud cómplice de sus compañeros. El grupo sabe que su estabilidad se resquebraja por momentos y que cada concierto sale peor debido a la falta de concentración. El «*clone*» se disuelve peligrosamente. Entre alcohol, discusiones sobre la figura de Gesualdo y su venganza, los conciertos son cada vez más mediocres. La gira llega a su fin en la ciudad de Buenos Aires.

Cuando falta poco para empezar el último concierto, alguien pregunta por Franca entre bastidores: la cantante ha desaparecido y nadie sabe nada de ella. El concierto tiene que suspenderse y todos sienten que de alguna manera es el final de grupo.

## Análisis del cuento

En este punto es importante aclarar una serie de conceptos: en la edición que he utilizado para el análisis, el texto del cuento va seguido de unas notas del propio Cortázar, donde explica cuál ha sido su proceso de realización y la forma de organizar la estructura interna de la historia. De esta manera, la clave está previamente fijada por el propio autor. Pero Cortázar no dice todo. No aporta ciertas claves. No habla de las técnicas utilizadas, ni es posible entender a través de las notas cómo lleva a cabo la organización del texto, de los personajes, etc.

El autor explica en sus notas que ha escrito el cuento como un ejercicio, ya que de vez en cuando se impone «reglas» para escribir. La regla en este caso, es crear un cuento a partir del molde de la ofrenda musical de Bach siguiendo la distinta sucesión de cánones que conforman la obra. Para Cortázar cada uno de

los personajes será un instrumento de su versión, grabada por el grupo *London Harpsichord Ensemble*. La distribución instrumental de su grabación es, por tanto, equivalente a de los ocho protagonistas de su cuento cuya tesitura, además, guarda una relación análoga con la de los instrumentos en el disco. Cada fragmento o párrafo del texto corresponde al orden de su versión de la Ofrenda Musical. El desarrollo de cada pasaje procura asemejarse a la forma musical correspondiente y contiene a los personajes según la tabla que propone el autor.

Con estos datos, mi labor en este caso no era la de descubrir nada, sino la de comprobar hasta qué punto todo esto era cierto. Necesitaba saber si el texto seguía verdaderamente la estructura de las notas o sólo era una especie de camisa con la que se conformaba Cortázar de una manera no demasiado estricta.

## Estructura del cuento

Estos son los elementos básicos que afectan a cada Párrafo:

- **1 Párrafo** = 1 Canon o pieza musical. (Menos el primero, que es introducción)
- **Uso de tiempo verbal** para diferenciar cada bloque-párrafo. Cada párrafo está en un tiempo verbal predominante y corresponde a cada uno de los cánones de la ofrenda, menos el primero que sirve de introducción.

Este elemento importante del cuento viene definido claramente en su libro entrevista realizado por Omar Prego «*La Fascinación de las Palabras*». En él, nos da una de las claves para la construcción de Clone:

**Omar P.:** *(hablando sobre «el perseguidor»)* Yo creo que no hay ninguna cesura y los críticos no han dicho nada al respecto.

**J. Cortázar:** *Las cesuras son literarias, cada capítulo está escrito en un tiempo de verbo diferente. Está hecho a propósito, porque son alusiones musicales. Y salió así hasta el final.*

- **Estilo directo o dialogación** = identificación con personajes-instrumentos. En todo el cuento, la organización de los «personajes-instrumento» está en relación directa con el uso de las «voces» de los propios personajes. Mediante distintas técnicas de diálogo en estilo directo y de monólogo interior, Cortázar hace aparecer a los personajes según su esquema extraído de la ofrenda musical.



La ordenación de los tiempos verbales no es arbitraria y responde al orden preestablecido por los cánones en la versión del London Harpsichord Ensemble. Los cánones de Bach son trece, y en la grabación de Cortázar (por lo tanto en su texto), estarán dispuestos simétricamente de la siguiente manera:

A. Ricercar a tres voces.	5 Cánones	B. Sonata en trío (4 movimientos)	5 Cánones	A. Ricercar a seis voces.
---------------------------	-----------	-----------------------------------	-----------	---------------------------

Aunque los cánones son trece, los párrafos del cuento son veinte: el primer párrafo es introductorio y se suma a la cuenta como uno más. La sonata en trío está desplegada en sus cuatro partes y equivale a cuatro párrafos del texto. El canon enigma tiene cuatro posibles soluciones, por lo que Cortázar lo representa con otros cuatro párrafos diferenciados, uno para cada solución, lo que hacen un total de veinte.

Los tres primeros párrafos, incluida la introducción, nos presentan los tres tiempos verbales distintos (Presente, Pasado y Futuro), al igual que los tres últimos, (Pasado, Futuro y Presente). De esta manera, el cuento empieza igual que acaba.

Los párrafos de la Sonata en Trío, compuesta por cuatro movimientos, poseen también cuatro tiempos verbales distintos (Impersonal, Presente, Pasado y Futuro).

Los párrafos del canon Enigma, con sus cuatro soluciones poseen una estructura simétrica de forma AAAA, (Presente, Presente, Presente, Presente).

CLONE Y LA OFRENDA MUSICAL

CUADRO COMPARATIVO PÁRRAFOS-PERSONAJES-TIEMPOS VERBALES

Nº Cn	PARRAFOS OFRENDA	PERSONAJES INSTRUMENTOS	TIEMPO VERBAL
	01. Introducción		Presente
(A)	02. Ricercar a tres voces	Paola/Viola Lucho/Violín Roberto/Cello	Presente
01	03. Canon Perpetuo	Sandro/Flauta Mario/Fagot	Pasado
02	04. Canon al Unísono	Franca/Oboe Lucho/Violín Roberto/Cello	Futuro
03	05. Canon en mov. contrario	Paola/Viola Sandro/Flauta Lucho/Violín	Presente
04	06. Canon aumento y mov. contrario	Lucho/Violín Paola/Viola Roberto/Cello	Presente
05	07. Canon en modul. ascendente	Lucho/Violín Paola/Viola Roberto/Cello	Pasado
(B)	08. TRIO SONATA - Largo A	Sandro/Flauta Lucho/Violín Continuo: Roberto/Cello Lily/Clave	Impersonal
	09. - Allegro B		Presente
	10. - Andante C		Pasado
	11. - Allegro D		Futuro
01	12. Canon Perpetuo	Sandro/Flauta Lucho/Violín Continuo: Roberto/Cello Lily/Clave	Pasado
02	13. Canon Cangrejo	Paola/Viola Lucho/Violín	Pasado
03	14. CANON ENIGMA - A	Roberto/Cello Mario/Fagot	Presente
	15. CANON ENIGMA - B	Paola/Viola Mario/Fagot	Presente
	16. CANON ENIGMA - B	Paola/Viola Roberto/Cello	Presente
	17. CANON ENIGMA - A	Paola/Viola Mario/Fagot	Presente
04	18. Canon a Cuatro	Franca/Oboe Mario/Fagot Lucho/Violín Roberto/Cello	Pasado
05	19. Fuga Canónica	Sandro/Flauta Lily/Clave	Futuro
(A)	20. Ricercar a seis voces	Sandro/Flauta Lucho/Violín Paola/Viola Karen/Corno Inglés Mario/Fagot Continuo: Roberto/Cello Lily/Clave	Presente

## Análisis, párrafo a párrafo

Como sería tedioso plasmar aquí la totalidad del análisis del cuento pasaré de lo general a lo concreto, mediante algunos ejemplos ilustrativos de los recursos utilizados por Cortázar en la composición de *Clone*.

Empecemos, por tanto, a analizar desde el principio del texto. He especificado las voces musicales y sus instrumentos correspondientes, que lógicamente no aparecen en el original:

### 1. Introducción (*presente*)

*Todo parece girar en torno a Gesualdo, si tenía derecho a hacer lo que hizo o si se vengó en su mujer de algo que hubiera debido vengar en sí mismo. Entre dos ensayos; bajando al bar del hotel para descansar un rato, Paola discute con Lucho y Roberto, los otros juegan canasta o suben a sus habitaciones. Tuvo razón, se obstina Roberto, entonces y ahora es lo mismo, su mujer lo engañaba y él la mató, un tango más, Paolita. Tu grilla de macho, dice Paola, los tangos, claro, pero ahora hay mujeres que también componen tangos y ya no se canta siempre la misma cosa. Habría que buscar más adentro, insinúa Lucho el tímido, no es tan fácil saber por qué se traiciona y por qué se mata. En Chile puede ser, dice Roberto, ustedes son tan refinados, pero nosotros los riojanos meta facón no más. Ríen, Paola quiere gin-tonic, es cierto que habría que buscar más atrás, más abajo, Carlo Gesualdo encontró a su mujer en la cama con otro hombre y los mató o los hizo matar, ésa es la noticia de policía o el flash de las doce y media, todo el resto (pero seguramente en el resto se esconde la verdadera noticia) habría que buscarlo y no es fácil después de cuatro siglos. Hay mucha bibliografía sobre Gesualdo, recuerda Lucho, si te interesa tanto averígualo cuando volvamos a Roma en marzo. Buena idea, concede Paola, lo que está por verse es si volveremos a Roma.*

#### Análisis del 1.º Párrafo (*Introducción*)

La introducción del cuento esta narrada por un omnisciente. No se sabe quién es, pero poco importa para la narración y no parece ser ninguno de los personajes que intervienen en ella. Las formas verbales predominantes están en tiempo presente. El primer párrafo sirve para introducir al lector en el contexto y está unido al segundo, por lo que no es un canon en sí mismo.

*Ricercar* es sinónimo de buscar. En la forma musical homónima una voz busca o persigue a la otra y en el barroco musical «*ricercare*» es sinónimo de canon. Bach dice en su ofrenda al emperador «*Quarendo invenietis*» o lo que es lo mismo, «buscando encontrarás». Este es el sentido de la primera pregunta importan-

te, que se relaciona con el concepto enigmático y numerológico de los cánones bachianos. Es el final del párrafo el que establece la pregunta que desarrolla el nudo de la acción.

A continuación analizamos el segundo párrafo, que según nuestro esquema, correspondería al *Ricercar a tres voces*. El texto es el siguiente:

## 2. Ricercar a tres (*presente*)

*Roberto la mira sin hablar, Lucho baja la cabeza y después llama al mozo para pedir más tragos. ¿Te referís a Sandro?, dice (voz 1) Roberto (Cello) cuando ve que Paola se ha perdido de nuevo en Gesualdo o en esa mosca que vuela cerca del cielo raso. No concretamente, dice (voz 2) Paola (Viola), pero reconocerás que ahora las cosas no son fáciles. Se le pasará, dice (voz 3) Lucho (Violín), es puro capricho y berrinche a la vez, Sandro no irá más lejos. Sí, admite Roberto, pero entre tanto el grupo es el que paga los platos rotos, ensayamos mal y poco y al final eso se tiene que notar. Es cierto, dice Lucho, cantamos crispados, tenemos miedo de meter la pata. Ya la metimos en Caracas, dice Paola, menos mal que la gente no conoce casi a Gesualdo, la patinada de Mario les pareció otra audacia armónica. Lo malo va a ser si en una de esas nos pasa con un Monteverdi, masculla Roberto, a ése se lo saben de memoria, che.*

### Análisis del 2.º Párrafo (*Ricercar a tres*)

En todo el párrafo predomina el Presente. Cada personaje queda diferenciado por el estilo directo, y en casi todo el cuento, cada «intervención instrumental» estará precedida de la palabra «dice». Por ejemplo: «Dice Paola, dice Lucho, dice Roberto, etc....» como medio de distinguir e introducir las distintas «voces» musicales. De esta manera Cortázar nos hace ver la estructura del «párrafo-canon» en función a los «personajes-instrumento» que expresan de manera objetiva sus ideas.

En el párrafo anterior cada voz esta acompañada de un número, su instrumento y resaltado para diferenciar su aparición, y distingue un párrafo de otro, cambiando el uso de los tiempos verbales predominantes. En este caso, del presente (*Recercar a tres*) pasamos al Pasado (*Canon Perpetuo*), como ahora veremos:

## 3. Canon perpetuo (*pasado*)

*No dejaba de ser bastante extraordinario que la única pareja estable del conjunto fuera la de Franca y Mario. Mirando de lejos a (1) Mario (Fagot) que hablaba con (2) Sandro (Flauta) frente a una partitura y dos cervezas, (3) Paola (Viola) se dijo que las alianzas efímeras, las parejas de un breve buen rato se habían dado muy poco*

*dentro del grupo, por ahí algún fin de semana de Karen con Lucho (o de Karen con Lily, porque Karen ya se sabía y Lily a lo mejor por pura bondad o para saber cómo era eso aunque Lily también con Sandro, latitud generosa de Karen y de Lily, después de todo). Sí, había que reconocer que la única pareja estable y que merecía ese nombre era la de Franca y Mario, con anillo en el dedo y todo el resto. En cuanto a ella misma alguna vez se había concedido en Bérgamo una habitación de hotel, por si fuera poco llena de cortinados y puntillas, con Roberto en una cama que parecía un cisne, rápido interludio sin mañana, tan amigos como siempre, cosas así entre dos conciertos, casi entre dos madrigales, Karen y Lucho, Karen y Lily, Sandro y Lily. Y todos tan amigos, porque de hecho las verdaderas parejas se completaban al final de las giras, en Buenos Aires y Montevideo, allí esperaban mujeres y maridos y niños y casas y perros hasta la nueva gira, una vida de marinos con los inevitables paréntesis de marinos, nada importante, gente moderna. Hasta que. Porque ahora algo había cambiado desde. No sé pensar, pensó Paola, me salen pedazos sueltos de cosas. Estamos todos demasiado tensos, damn it. De golpe así, mirar de otra manera a Mario y a Sandro que discutían de música, como si por debajo imaginara otra discusión. Pero no, de eso no hablaban, justamente de eso era seguro que no hablaban. En fin, quedaba el hecho de que la única verdadera pareja era la de Mario y Franca aunque desde luego no era de eso que estaban discutiendo Mario y Sandro. Aunque a lo mejor por debajo, siempre por debajo.*

### **Análisis 3.<sup>er</sup> Párrafo** (*canon perpetuo*)

En este párrafo vemos definidamente las tres voces del canon. Por un lado la flauta 2, y el fagot 1, dialogando entre ellos. En otro plano, la viola 3, mirándoles desde lejos, piensa (a través de un monólogo interior) sobre el conflicto del grupo. Ya tenemos las tres voces musicales. El tiempo predominante en todo el texto es el pasado. La ambigüedad del texto se encuentra asociada a la sensación de perpetuidad del canon original.

## **4. Canon al unísono** (*futuro*)

*Irán los tres a la playa de Ipanema, por la noche el grupo va a cantar en Río y hay que aprovechar. A (1) Franca (Oboe) le gusta pasear con (2) Lucho (Violín), tienen la misma manera de mirar las cosas como si apenas las rozaran con los dedos de los ojos, se divierten tanto. (3) Roberto (Cello) se colará a último minuto, lástima porque todo lo ve en serio y pretende auditorio, lo dejarán a la sombra leyendo el Times y jugarán a la pelota en la arena, nadarán y comentarán mientras Roberto se pierde en un semisueño donde vuelve a asomar Sandro, esa paulatina pérdida de contacto de Sandro con el grupo, su agazapado empecinamiento que les está haciendo tanto mal a todos. Ahora Franca lanzará la pelota blanca y roja, Lucho saltará para*

*atraparla, se reirán como tontos a cada tiro, es difícil concentrarse en el Times, es difícil guardar la cohesión cuando un director musical pierde contacto como está ocurriendo con Sandro y no por culpa de Franca, no es desde luego su culpa como tampoco es culpa de Franca que ahora la pelota caiga entre las copas de los que beben cerveza bajo una sombrilla y haya que correr a disculparse. Plegando el Times, Roberto se acordará de su charla con Paola y Lucho en el bar; si Mario no se decide a hacer algo, si no le dice a Sandro que Franca no entrará jamás en otro juego que en el suyo, todo se va a ir al diablo, Sandro no sólo está dirigiendo mal los ensayos sino que hasta canta mal, pierde esa concentración que a su vez concentraba al grupo y le daba la unidad y el color tonal de los que tanto han hablado los críticos. Pelota al agua, carrera doble, Lucho primero, Franca tirándose de cabeza en una ola. Sí, Mario debería darse cuenta (no puede ser que no se haya dado cuenta todavía), el grupo se va a ir irremisiblemente al diablo si Mario no se decide a cortar por lo sano. ¿Pero dónde empieza lo sano, dónde hay que cortar si no ha pasado nada, si nadie puede decir que haya pasado alguna cosa?*

#### **Análisis 4.º Párrafo** (*canon al unísono*)

Nuestro cuarto párrafo correspondería al *canon al unísono*, donde los personajes instrumento que intervienen son el *oboe 1* (*Franca*), «a la que le gusta pasear con el *violín 2* (*Lucho*)», y que «tienen la misma manera de mirar las cosas como si apenas las rozaran con los dedos de los ojos». (Esto representa el concepto de unísono). El instrumento-personaje *cello 3* (*Roberto*), (que hace la función de bajo), contrasta con la visión divertida «en unísono» de los otros dos y de una manera seria y reflexiva, analizará el conflicto del grupo. Aquí el tiempo verbal es el futuro.

De esta manera, además Cortázar nos presenta los tres primeros cánones, cada uno en un tiempo distinto y según este orden presuntamente preconcebido: Presente, Pasado y Futuro.

## 7. Canon en modulación ascendente (*pasado*)

*Casi una manía, Gesualdo. Porque lo amaban, claro, y cantar sus a veces casi incantables madrigales demandaba un esfuerzo que se prolongaba en el estudio de los textos, buscando la mejor manera de aliar los poemas a la melodía como el príncipe de Venosa lo había hecho a su oscura, genial manera. Cada voz, cada acento debía hallar ese esquivo centro del que surgiría la realidad del Madrigal y no una de las tantas versiones mecánicas que a veces escuchaban en discos para comparar, para aprender, para ser un poco Gesualdo, príncipe asesino, señor de la música.*

*Entonces estallaban las polémicas, casi siempre (1) Roberto (Cello) y (2) Paola (Viola), (3) Lucho (Violín) más moderado pero flechando justo, cada uno su manera de sentir a Gesualdo, la dificultad de plegarse a otra versión aunque sólo se apartara*

*mínimamente de lo deseado. Roberto había tenido razón, el clone se iba disgregando y cada día asomaban más los individuos con sus discrepancias, sus resistencias, al final Sandro como siempre zanjaba la cuestión, nadie discutía su manera de sentir a Gesualdo salvo Karen y a veces Mario, en los ensayos eran siempre ellos los que proponían cambios y encontraban defectos, Karen casi venenosamente contra Sandro (un viejo amor fracasado, teoría de Paola) y Mario resplandeciente de comparaciones, ejemplos y jurisprudencias musicales. Como en una **modulación ascendente** los conflictos duraban horas hasta la transacción o el acuerdo momentáneo. Cada madrigal de Gesualdo que agregaban al repertorio era un nuevo enfrentamiento, la recurrencia acaso de la noche en que el príncipe había desenvainado la daga mirando a los amantes desnudos y dormidos.*

### **Análisis del Párrafo 7** (*canon en modulación ascendente*)

Este párrafo nos permite ver cómo el autor concede alguna pista sobre el origen «bachiano» del cuento, en el propio texto. Como hemos visto en los ejemplos anteriores todo el párrafo está en pasado. Es un canon a tres voces entre el *Cello* (Roberto) la *Viola* (Paola) y el *Violín* (Lucho). Los tres discuten, por lo que tienen una voz activa dentro de la narración. Hacia el final del bloque vemos dos palabras subrayadas que asocian inmediatamente el párrafo al canon de la estructura. «Como en una *modulación ascendente...*». En este canon enigmático, Bach utiliza una curiosa técnica de composición. Al final de cada canon se produce una modulación a otra tonalidad más aguda, comenzando ahora desde ese nuevo tono. El proceso se repite hasta que se cierra el círculo de modulaciones y se vuelve al punto de partida, solo que una octava más alta que en el primer canon.

A lo largo del cuento aparece un personaje que demuestra la sensibilidad musical y la preconcepción por parte del autor. Dado que los principales temas del cuento son la infidelidad, el amor, la amistad y la venganza, no hay mejor manera de reflejar esto que colocando en el ojo del huracán a un compositor como Carlo Gesualdo. Los protagonistas de nuestra historia están especializados en la interpretación del repertorio de este compositor y su tragedia personal —mató a su mujer y a su amante en un acto de celos—, posee suficientes dosis de tormento y pasión, como para ser el hilo de Ariadna de este texto. Incluso los madrigales elegidos por Cortázar tienen un sentido dentro de la historia, puesto que los textos citados hablan de historias de desamor propias de cualquier triángulo amoroso, por lo que se anexionan a las situaciones psicológicas de los personajes.

Si seguimos haciendo este análisis de manera consecutiva y párrafo a párrafo, nos encontraremos que, efectivamente, se cumple de manera matemática la asociación entre la versión del disco de Cortázar y los sucesivos párrafos del cuento, sin ninguna excepción. Todo coincide de manera asombrosamente ordenada. En la página 199, el lector puede encontrar el esquema que le guiará por la estruc-

tura de cánones de la ofrenda, cada uno con sus personajes y los tiempos verbales predominantes utilizados por Cortázar.

Podemos observar durante nuestro análisis, que en este cuento, Cortázar no deja nada a la improvisación. O casi nada. Todo tiene un sentido en base a la estructura total, que ha servido como punto de partida para la construcción del resultado final.

La única excepción es *Franca*, principal punto de conflicto de la historia —cuya traducción desde el francés podría estar relacionada con el concepto de «libertad»—. *Franca* es un personaje de carácter elíptico —que no tiene voz— durante el desarrollo del texto y que con su desaparición en el último párrafo será el elemento que termine de disgregar el «Clone».

Esta «desaparición», según el autor, fue algo fortuito y casual que vino determinado por que *Sarah Francis*, la instrumentista que tocaba el oboe en la grabación, tocaba además el corno inglés. Al no poder tocar los dos instrumentos al mismo tiempo, el último número lo interpretó sólo con el oboe, por lo que *Franca* (Corno Inglés) no podía aparecer en el último *ricercar* a seis voces, dándole sentido y coherencia a toda la historia.

Sobre esta cuestión, diría el autor: «(...) todo estaba consumado desde antes.»

El grado de conocimiento por parte de Cortázar de los recursos utilizados por Bach para la realización de sus cánones, era muy alto. Para demostrar esto es interesante realizar un análisis de uno de los párrafos del cuento. En concreto, el correspondiente al Canon cangrejo o «cancrizans».

Este tipo de técnica es un procedimiento contrapuntístico desarrollado ya desde la Edad Media, por el cual una melodía cualquiera puede ser leída en sentido inverso —de atrás hacia delante, como andan los cangrejos—, con igual coherencia melódica que si se lee de manera convencional. Además al ser un procedimiento en canon, las dos melodías pueden ser interpretadas al mismo tiempo. Una persona puede interpretar la melodía original de principio a fin, mientras otro intérprete lo hace desde el final hasta la primera nota con un resultado consonante. En el siguiente ejemplo vemos como la voz superior coincide con la voz inferior leída desde la última nota hasta la primera.



### Canon del Cangrejo Johann Sebastian Bach

The image displays a musical score for the 'Canon del Cangrejo' by Johann Sebastian Bach. It consists of six systems, each with two staves. The first system is labeled 'Sentido de lectura' with an arrow pointing right. The second system is also labeled 'Sentido de lectura'. The third system is labeled 'Punto de cruce'. The fourth, fifth, and sixth systems are labeled 'Sentido de lectura' with an arrow pointing left. The score is written in G major and 3/4 time, featuring a complex canon structure with multiple voices.

A continuación veremos cómo Cortázar plasma de una manera asombrosa esta estructura en su párrafo 14 correspondiente al canon cangrejo:

## 14. Canon cangrejo (*pasado*)

«A. *Esta vez se armó la gorda*», pensó (voz 1) Paola (Viola) después de erráticos diálogos y consultas con Karen, Roberto y algún otro, «B. *del próximo concierto no pasamos, cuantimás que es en Buenos Aires y no sé por qué algo me trinca que allá todo el mundo va a hacer la pata ancha, al final la familia sostiene y en el peor de los casos C. yo me quedo a vivir con mamá y mi hermana a la espera de otra chance*».

«C. *Cada cual debe tener su idea*», pensó (voz 2) Lucho (Violín), que sin hablar demasiado había estado echando sondas para todos lados. «Cada uno se las arreglará a su manera si no hay un entendimiento clone como diría Roberto, pero B. de Buenos Aires no se pasa sin que las papas quemem, me lo dice el instinto. A. *Esta vez fue demasiado*.»

### Análisis Párrafo 14: (*canon cangrejo*)

Nos encontramos con dos voces independientes que leídas de izquierda a derecha exponen una serie de ideas en un orden inverso para que el lector reciba la misma información y además en el mismo tiempo verbal predominante. En pasado. La estructura de composición del texto es, por tanto, análoga a la del canon original.

Paola o voz «1», «piensa» una serie de conceptos ordenados según el análisis por letras y subrayados para una mejor comprensión:

«A» representa a la frase «*Esta vez se armó la gorda*», «B» representa a la frase «*del próximo concierto no pasamos...*, etc.» y «C» a la frase «*...yo me quedo a vivir con mamá, etc.*».

Lucho o voz «2», también «piensa» una serie de conceptos, de manera independiente a Paola y sin que ella lo sepa. Es otra voz. Observemos el orden de estos conceptos:

«C» o «*Cada cual debe tener su idea*», «B» «*de Buenos Aires no se pasa...*, etc.» y «A», «*Esta vez fue demasiado*».

Podemos observar que la estructura en los dos textos independientes o voces, es inversa, puesto que la ordenación en Paola es «A B C» y en Lucho «C B A», las dos ideas por separado son muy similares, salvo en caso de la «C» si las analizamos juntas:

«A» «*Esta vez se armó la gorda*» «A», «*Esta vez fue demasiado*».

«B» «*del próximo concierto no...*, etc.» «B» «*de Buenos Aires no se pasa...*, etc.»

«C» «*yo me quedo a vivir con mamá*» «C» o «*Cada cual debe tener su idea*»

Como podemos ver, los conocimientos de Cortázar sobre música eran bastante profundos y propios de la formación musical que adquirió siendo todavía un niño. Recibió clases de piano en su propio entorno familiar y, mas adelante, en

su primera etapa como profesor en un pequeño pueblo, tomó contacto con la trompeta, con la que parece que convocaba a sus amigos del pueblo para reunirse en su casa a escuchar los discos de jazz que pacientemente y con esfuerzo, iba recopilando.

En el caso de Clone, la técnica de composición literaria llega a fuertes niveles de sutileza, ya que los textos de los dos madrigales de Gesualdo citados levemente en el texto están plenamente relacionados con la situación contextual de los personajes. No aparecen los textos concretos, sino que son aludidos, lo que invita al lector a investigar sobre la naturaleza de la cita. Concretamente, son dos madrigales de amor:

El primero nos describe una situación de triángulo amoroso, en el que uno de los vértices suspira por el éxito de los otros dos, que es lo que ocurre exactamente en el cuento:

*O voi, troppo felici, che mirate il mio sole  
E cangiate con lui sguardi e parole,  
Quel che a voi sopravanza, ah!, potessi io racor per cibo a gli  
occhi del cor mio.*

*Oh, tu tan afortunado, de mirar a mi sol  
Cambiando con ella miradas y palabras.  
¡Ah, si yo pudiera tomar lo que vosotros tenéis en exceso para alimentar los ojos  
de mi corazón!*

El segundo madrigal citado describe la sed de amor como un sentimiento irrefrenable, en un momento de la narración en que se acerca la resolución. Es la sed de amor que siente uno de los protagonistas por su amor platónico:

*Poichè l' avida sete C'hai del mio tristo e lagrimoso umore  
non è ancor sienta, o dispietato core.  
Spengala il sangue mio c'or verserà dal mio traffitto petto un do-  
loroso rio.*

*Ya que la ávida sed (por verme triste y desdichado)  
no se ha calmado todavía, ¡Oh! corazón sin piedad.  
Deja que la sacie mi sangre. Que brotará de mi afligido pecho como un río  
de dolor.*

Todo esto no pudo haber surgido de la casualidad, ni mucho menos de la improvisación o el descuido.

## Cortázar y su estilo

Estas características observadas nos permiten extraer las primeras conclusiones sobre el estilo utilizado por Cortázar en este cuento. En sus diversas apariciones en entrevistas o programas de televisión, Cortázar nos da mucha información sobre su visión de la literatura. Para el autor, ser escritor es un oficio y todo trabajador de la escritura tiene que manejar unas herramientas esenciales: Tensión, intensidad, forma, expresividad e improvisación: («...esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable») («...Hice muchos de mis cuentos sin saber cómo iban a terminar...»)

El tema elegido implica necesariamente una forma y los bloques de información son muy importantes en la creación del texto. No habla de leyes de composición de una narración sino de constantes o puntos de vista que lo estructuran.

El autor definía la escritura como una operación musical, en la que la melodía sintáctica surge de la eufonía literaria, producto de la eliminación de elementos superfluos. Cortázar busca la melodía en toda su pureza, sin posibilidad de variaciones, para poder transmitir al lector la parte intuitiva de su texto. Su escritura es producto de su percepción del ritmo «como en una pulsión». Lo prosaico se convierte entonces en un camino falso, en un fracaso. Es necesario, pues, vigilar el ritmo de sus textos especialmente en las traducciones. El ritmo es parte esencial de cada cuento y está concebido como un todo con la historia, sobre todo en sus finales.

Para Cortázar, la música es el elemento que le permite «pasar» a otro estado. El Jazz o la música de Mozart le hacen «lanzarse» a la escritura, aunque el tema elegido finalmente no tenga ninguna relación con su origen musical.

Saúl Yurkievich, albacea de Cortázar, dijo sobre él: «Cortázar era partidario de escribir como si improvisara jazz, de la inspiración. Creía en, por así decirlo, la visita de los dioses. No estaba sujeto a una disciplina. Corregía poco, todo le salía casi naturalmente. Para él, era como un juego fácil y divertido».

Uno de los elementos que termina de definir gran parte de la creación Cortazariana es su relación con juego. No es gratuito que la raíz entre la palabra «tocar» un instrumento y jugar sea común. En castellano decimos tocar un instrumento, mientras en alemán, inglés o francés dicen «jugar» un instrumento. La representación teatral es también un «play», etc. Para Cortázar, la literatura no es menos. Se convierte, según sus propias palabras en: «...una dimensión lúdica que la convierte en un gran juego. Un juego en el que puedes arriesgar tu vida... donde el arte combinatorio, la creación de estrategias son elementales. Sin eso no habría juego...»

La relación estrecha de Cortázar con la música y especialmente con el Jazz es indudable y nos permite comprender de alguna manera el porqué de su produc-

ción literaria y la composición del texto motivo de éste análisis. A la idea de la creación desde esquemas musicales habría que añadir otra perspectiva que determina cómo este autor construye muchas de sus narraciones.

La música, el juego, la combinatoria, el jazz, la improvisación etc., son parámetros que se materializarán en su narrativa y en su poética. La capacidad de Cortázar para jugar con su literatura, determinará la mayor parte de su obra. En Cortázar, muchas de las claves de su escritura nos remiten al juego en sus más variadas dimensiones, incluidos sus títulos: *Final del juego*; *Rayuela* (es el nombre de un juego); *62 modelo para armar* (es un rompecabezas); etc.

La visión de Cortázar invita al lector a ser un jugador más, para poder dotarle de experiencias y convertirle en parte activa de la creación literaria. Esto conduce a sus lectores hacia una visión diferente, única y personal del hecho literario. Ellos son los que debe armar su personal arquitectura de la narración, o del poema desde el desorden. La estructura del texto es, por tanto, una de las múltiples combinaciones posibles y no se atiene a normas prefijadas. Nuestros sentidos modifican el texto y el inconsciente completa la información del relato, como en el caso de la estructura abierta de *Rayuela*, donde el autor establece un orden de lectura de los capítulos que no es el convencional, e invita al lector a crear un nuevo orden propio y distinto.

Un claro ejemplo de este tipo de creación es la composición de *Poesía Permutante*, aparecida en *Territorios* en el año 1979. Cortázar recoge el espíritu simbolista y experimental de Mallarmé y concibe una serie de poemas, donde el orden de los versos es intercambiable, como en el caso de *Antes, después*:

1. *Como los juegos al llanto*
2. *como la sombra a la columna*
3. *el perfume dibuja el jazmín*
4. *el amante precede al amor*
5. *como la caricia a la mano*
6. *el amor sobrevive al amante*
7. *pero inevitablemente*
8. *aunque no haya huella ni presagio*

Es posible, por tanto, leer los versos en un orden distinto al dado, en cualquier otra secuencia como por ejemplo 8, 5, 3, 4, 7, 6, 1 0 1, 3, 5, 7, 2, 4, 6, 8.

El uso de la combinatoria, la improvisación, el juego y los enigmas detrás de las palabras... El puente con uno de los compositores más importantes de la historia es cada vez mayor: ¿Qué hizo *Bach* sino jugar con la música, exprimiendo al máximo sus posibilidades expresivas y matemáticas?

## Conclusión: Clone, la excepción sobre la regla

Según este análisis, *Clone* se convierte en un cuento que podríamos clasificar como distinto dentro de la producción del autor. Cortázar, debido a su temprana formación musical, básicamente clásica, asoció en su juventud su técnica literaria —estructura preconcebida y elaborada de los textos— con la interpretación de la Música Clásica, que requiere un estudio y un virtuosismo técnico.

Debido a esto, en los años posteriores, Cortázar se identificó plenamente con el Jazz, y su personalidad literaria se forjó a partir de los mismos elementos que conforman esta música: libertad, pulsión, improvisación, espontaneidad, etc., son palabras que aparecen en su vocabulario o en el de los que vivieron con él. Es como si Cortázar escribiera «Jazz literario».

Frente a estos ideales de creación aparece *Clone* como un ejercicio estilístico pero no por ello de menor calidad literaria. De alguna manera, es como si no existiera una identificación real con el procedimiento de composición y Cortázar tratara de justificar el formalismo del cuento fuera de su técnica usual de construcción de los textos narrativos.



## NOVELAS Y VIOLINES

 Hertha GALLEGO DE TORRES<sup>1</sup>

Mi madre nos cantaba arias de ópera cuando mis hermanos y yo éramos pequeños y yo me he casado con un violinista. El aprendiz de Freud que todos llevamos dentro (somos hijos de nuestra época) me lleva a ver una conexión entre ambas experiencias vitales, porque, en efecto, de todos los instrumentos, el violín es el que más se asemeja, a mi entender, a la voz humana. Coleccionando novelas sobre violines y luthieres, me he encontrado muchas veces con esta relación entre el violín y la voz, que ya empezaba en mi más tierna infancia cuando mi madre nos leía «Sin familia» del francés Héctor Malot, y el protagonista, arrancado de los brazos de la que hasta entonces había creído darle el ser, iba a dar en los de Vitalis, un pintoresco personaje que aparecía en las primeras páginas tocando el violín en compañía de sus perros, en concreto del entrañable Capi. Luego, muchísimo más tarde, nos enterábamos de que este Vitalis había sido un famosísimo cantante al que la vida había arruinado y convertido en un chalán de feria...El violín y la voz, unidos ya, desde mis seis años. Los alemanes explotaron pronto este asunto y así tenemos a E.T.A. Hoffmann, quien en el cuento llamado *El consejero Krespel* (1818) también conocido como *Antonia canta* o *El violín de Cremona*<sup>2</sup>, nos narra un caso fantasmagórico y romántico hasta la exasperación sobre un consejero constructor de violines que tiene, parece ser, encerrada en su casa a una bella joven (la susodicha Antonia), a la que no deja cantar ni ver a un joven. Tanta crueldad, que le hace comparable al Doctor Bartolo del Barbero de Sevilla, se comprenderá al final de la historia, cuando se sepa que Antonia es en realidad hija suya y de una cantante con la que el consejero tuvo relaciones. Presa de una extraña maldición, si llega a cantar, morirá, pues sufre una extraña enfermedad que se lo impide. Nada se puede hacer, empero, contra el Destino y Antonia canta al final, y muere, en plena catarsis romántica. La entierran con el violín más querido del padre, que ella siempre quería escuchar, a cambio de callarse voluntariamente. No es el único cuento de E.T.A. Hoffmann relacionado con violines: *El barón de B* (1819) también llamado *El discípulo de Tartini* o

<sup>1</sup> Profesora y Crítica de música.

<sup>2</sup> E.T.A. HOFFMAN, *El consejero Krespel*, v. HOFFMANN, E.T.A., *Cuentos de música y músicos*, Akal, Madrid, 2003.



*La lección de violín*<sup>3</sup> fue la primera traducción que se hizo de este autor al español.

Ya que estamos con los alemanes, mencionaré de pasada que en *Las afinidades electivas* (1809) de Goethe<sup>4</sup>, una novela un poco «perversa» sobre el amor y los sentimientos, surge también el tema del violín en el marco de una relación. Carlota y su marido forman un excelente matrimonio, aunque en la música no están muy bien avenidos, pues ella toca excelentemente el piano y él le acompaña muy mal con la flauta. La cosa se complica cuando invitan a pasar una temporada en su casa a dos amigos, la joven Otilia y el capitán. Este último tañe muy bien el violín y forma un dúo espléndido con Carlota. ¿Hará falta decir que el amor surge?

Heine, en *Las noches florentinas* (1837) dedica página tras página a hablar de Paganini<sup>5</sup>. Es éste un genio que les asombró a todos, en su tiempo. Pensaban que había realizado un pacto con el diablo, que era imposible tocar así, las multitudes se aglomeraban en los teatros donde actuaba... Oigamos al gran poeta alemán:

*«Paganini se llevó de nuevo serenamente el violín al mentón, y con el primer golpe de su arco comenzó también de nuevo la transfiguración maravillosa de los tonos. Pero esta vez no se configuraron con tanta determinación de colores y cuerpos. Los tonos fueron evolucionando lentamente, ondeando y aumentando de manera majestuosa, como en un coro con acompañamiento de órgano en una catedral; y todo en derredor suyo se había ensanchado y profundizado hasta convertirse en una sala colosal, como las que no puede abarcar el ojo corporal, sino tan sólo los ojos del espíritu. En el medio de esa sala flotaba una esfera brillante sobre la que estaba, gigante y orgulloso, un hombre que tocaba el violín. ¿Era esa esfera el sol? No lo sé. Pero en los rostros del hombre reconocí a Paganini, sólo que idealmente embellecido, de un esclarecimiento celestial y sonriendo en un gran afán de reconciliación. Su cuerpo rezumaba virilidad hercúlea, una vestidura de color azul claro cubría sus excelsos músculos, por sus hombros caía, en resplandecientes bucles, el negro cabello; y tal como estaba ahí, firme y seguro, cual imagen majestuosa de la divinidad, tocando el violín, parecía como si toda la creación estuviese escuchando sus notas. Era el hombre hecho planeta, alrededor del cual giraba el universo, con solemnidad acompasada y entonando ritmos celestiales. Estos grandes luminares, que tan serenamente brillaban flotando en torno a él ¿eran las estrellas del firmamento?; y aquella sonora armonía que surgía de sus movimientos, ¿era el canto de las esferas, de los que poetas y clarividentes han sabido contarnos tantas y deliciosas cosas?»*

<sup>3</sup> E.T.A HOFFMANN, *El barón de B*, v. HOFFMANN, E.T.A., *Cuentos de música y músicos*, Akal, Madrid, 2003.

<sup>4</sup> J. W. GOETHE, *Las afinidades electivas*, Boreal, Madrid, 1999; Título original, *Die Wahlverwandschaften* (1809).

<sup>5</sup> Heinrich HEINE, *Noches florentinas*; Id, *Los dioses en el exilio*, Bruguera Libro Amigo, Barcelona, 1984; Título original, *Die Götter im Exil*; trad. Pedro Gálvez.

Nada menos que a la música de las esferas, aquella suave y confortadora música de los astros que los griegos creyeron oír platónicamente, se comparan los movimientos del famoso violinista...

Berlioz, en un libro muy divertido, que se llama *Las veladas de la orquesta*, de 1854, también habla de Paganini, y es curioso contrastar sus exageraciones con las anteriores<sup>6</sup>:

*«Un hombre de muchísimo talento, Choron, decía hablando de Weber: ¡Es un meteorito! Con la misma justicia se podría decir de Paganini: «Es un cometa», ya que nunca se vio a un astro inflamado aparecer más de improviso en el cielo del arte, excitando, en el recorrido de su elipse inmensa, extrañeza y terror, antes de desaparecer para siempre. Los cometas del mundo físico, si hemos de creer a los poetas y dichos populares, suelen mostrarse en tiempos precursores de las terribles tormentas que sacuden al océano humano».*

Otro escritor que habla de Paganini, es, ya en el siglo XX, nada menos que el famoso violinista Juan Manén. Barcelonés, (1883-1971) Manén también destacó como director y compositor. Fue uno de los intérpretes españoles de la generación posterior a Sarasate que alcanzaron admiración internacional. En alguno de sus conciertos gustaba de llamarse también literato. Y, enlazando, con el tema del principio de la conferencia, la relación entre el violín y la voz, les voy a leer una venganza de Paganini contra su público para defender a la cantante a la que amaba, sacado del libro de Juan Manén *Relatos de un violinista* (1964)<sup>7</sup>:

*«El escenario del teatro de Ferrara.—Antonia hallase nerviosísima, aguardando el momento de su presentación ante el público. Se oyen los últimos compases de una obra ejecutada por Paganini y los nutridos aplausos que a su terminación estallan. Sale de escena Paganini, viene hacia Antonia y le dice: «Ahora, amor mío, te toca a ti.». Antonia le contesta: «Bendíceme antes». Paganini la besa en la frente y Antonia sale a escena. Empieza a cantar; mas poco a poco murmullos desaprobadores hacen que la pobre artista acabe por perder la poca serenidad que aún le queda, empeore su actuación y la termine entre algunas protestas y débiles silbidos. Al volver del estrado Antonia, Paganini la recibe en sus brazos y, despechado, exclama: «Voy a dar una lección a esta asamblea de asnos y a vengaros». Paganini, con su violín, vuelve a salir a escena, y dirigiéndose al público, dice: «Para dar fin a este programa voy a ejecutar imitaciones de algunos animales».*

*Y a continuación ejecuta unas variantes del «Carnaval de Venecia». Una imita el gorjeo del ruiseñor, otra el zumbido de la abeja, la tercera el canto del gallo y la postrera el rebuzno del asno. En este momento preciso interrumpe*

<sup>6</sup> Hector BERLIOZ, *Les soirées de l'orchestre*, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, Paris, 1854, Deuxième Edition, p. 215 (Trad. Hertha Gallego).

<sup>7</sup> Juan MANÉN, *Relatos de un violinista*, Editora Nacional, Madrid, 1964, pp. 64-65.

*Paganini su juego y de nuevo dirige la palabra al auditorio: «Señores —dice— como habréis adivinado, acabo de remedar al asno. Pues bien, eso son cuantos han silbado a la cantatriz». Paganini ha descontado el éxito de aquella travesura, que al propio tiempo es severa lección para los protestatarios. Se engaña, empero. Pasado el primer momento de estupor, los que se sienten involucrados en la mofa y los que sólo por cortesía no habían reprobado a la cantatriz lanzan unánimes protestas. El alboroto es general, el griterío ensordecedor, la indignación crece y parte del público empieza a saltar sobre el escenario. A Paganini y a Antonia no les queda otro recurso que huir a toda prisa por la puerta trasera del teatro.»*

Dejamos a Paganini y seguimos con el siglo XIX. En un librero de viejo descubrí la novela *Un violon russe* (Un violín ruso) (1879) de Henry Gréville. Está muy bien escrita, y trata sobre un viejo patriarca ortodoxo ruso que tiene dos hijos: el mayor, que ha de ser destinado a la iglesia, como él, sufre un accidente quedando jorobado, lo que deja al pequeño con la pesada carga de ser el eclesiástico de la familia. Pero este hijo lo único que quiere es tocar el violín... Contada con mucha ternura y delicadeza, las descripciones musicales son de gran belleza. Buceando en Internet me llevé la sorpresa de descubrir que Henry Gréville era en realidad una mujer, Alice Marie Fleury (1842-1902) hija de un profesor de literatura francesa de la Universidad Imperial de San Petersburgo, que escribió más de 300 títulos entre novelas y obras de teatro. En Francia es conocida y sus obras se reeditan. Tiene mucho encanto el pasaje en que le obligan al chico a ir al seminario y ahí no le dejan tocar el violín:

*«Démiane y «el objeto» llegaron, el uno llevando al otro, y el diálogo siguiente sorprendió a los muros del seminario:*

*—¿Qué es esto? —preguntó el superior.*

*—Reverendo Padre, es mi violín.*

*—¿Qué hacéis con él?*

*—Música.*

*El reverendo Padre reflexionó un momento.*

*—Dejadme ver, dijo.*

*Démiane dejó ver, o más bien, oír, y tocó —ya que era avisado— un himno piadoso, con toda la lentitud y unción deseables.*

*—Ejem, dijo el superior acariciando su barba. Ejem, no está mal. ¿Quién os ha dado esto?*

*—El Sr. Roussof, el señor de nuestra parroquia.*

*—¿Un noble?*

*—Sí, Reverendo Padre, un noble. (.....)*

*—Es con los violines con los que hacen bailar a las gentes, ¿no?, preguntó el superior.*

*—Sí, mi Reverendo Padre, y con muchos otros instrumentos.*

*—Ejem, dijo el signatario, sea. Pero el violín no es un instrumento canónico; no se encuentra mencionado en las Escrituras. Por ejemplo, la trompeta*

se encuentra en las Escrituras: gracias al son de las trompetas cayeron las murallas de Jericó; el arpa es un instrumento canónico; el santo rey David la tenía en gran aprecio todo el curso de su existencia; pero en ninguna parte se menciona el violín.

*Démiane escuchaba, apretando contra su corazón el instrumento no canónico que sentía amenazado.*

—No tocaréis ese instrumento mientras estéis en nuestro seno, prosiguió el superior, e incluso os ruego que lo pongáis en mis manos. Cuando volváis con vuestra familia, os lo devolveré; por el momento no podría sino distraeros de vuestros estudios y del destino que os espera.

*Démiane, excitado por la grandeza del peligro, tuvo un arranque de genialidad:*

—Estoy presto a obedecer, Reverendo Padre, dijo. Pero permitidme haceros ver que todo el ruido de mi violín se debe a estas cuerdas. Os las daré, pero, os los suplico, ¡permitidme guardar el violín!

*Mientras hablaba, había quitado las cuerdas y las había depositado delante de su superior.*

—¿Por qué tenéis tanto aprecio a ese pedazo de madera? Preguntó éste frunciendo las cejas con aire sospechoso. *Démiane se sonrojó, ya que iba a decir una mentirijilla; pero hacia falta salvar su querido tesoro.*

—Excusadme, mi Reverendo Padre, dijo; cuando mi hermano estaba muy enfermo, le tocaba himnos piadosos; no podía asistir a los oficios, y mi violín le causaba placer; era su único consuelo.

*El excelente hombre se dejó conmover por un argumento tan sencillo.*

—Guardad la madera, dijo, y dadme las cuerdas. ¡Pero que no se os oiga!

—¡Pero si he dejado las cuerdas a Vuestra Gracia! — dijo hipócritamente el feliz *Démiane.*

*Recibió la bendición de Su Gracia, y se fue corriendo a su celda. Por la noche, cuando todo el seminario roncaba, cogió de un escondite las cuerdas de Benjamín Roussof y las ajustó a su violín, y después las hizo resonar bajo las mantas, la cabeza metida en el lecho, con riesgo de perderse»<sup>8</sup>.*

Hablando de rusos, claro, nadie como Chéjov. Su relato *El violín de Rotschild* (1894) es de los que hacen llorar y al mismo tiempo sale uno con el corazón aligerado. Trata de un fabricante de ataúdes, Yákov, que toca el violín en bodas, y que odia por esta razón al judío Rotschild, por el sonido lastimero que emite con su flauta en estos eventos. A Yákov se le va a morir su mujer y se da cuenta de que jamás la ha hecho caso, de que nunca tuvo una buena palabra con ella, de que ha dejado pasar la vida sin portarse bien con la pobre Marfa. Y se siente ahora muy mal. En esto, se cruza en su camino Rotschild y Yákov le pega una

<sup>8</sup> Henri GREVILLE, *Un violon russe*, Librairie Plon, Plon-Nourrit et Cie, Imprimeurs-Editeurs, Paris, 1879, dos tomos. P. 44, 45, 46 y 47 (Trad. Hertha Gallego).

patada, pero se siente peor aún. Cuando le llega su hora, regala su violín al judío. Y se produce el milagro:

*«Ahora todo el mundo se pregunta en la ciudad de dónde ha sacado Rothschild un violín tan excelente. ¿Lo ha comprado, lo ha robado? ¿Acaso lo ha recibido en prenda? Hace tiempo que ha dejado la flauta y sólo toca el violín. De su arco fluyen unos sonidos tan tristes como antaño de su flauta, pero cuando intenta repetir la música que tocaba Yákov sentado en el umbral, resultan unos sonos tan pesarosos y desconsolados que los oyentes empiezan a llorar y él mismo acaba poniendo los ojos en blanco y exclamando: «¡Vájjjj!».*

*Esa nueva canción ha gustado tanto en el pueblo que los comerciantes y los funcionarios no paran de invitar a Rothschild a sus casas y le hacen tocarla diez veces»<sup>9</sup>.*

La novela gótica también se ha ocupado de los violines. En *El Stradivarius perdido*, una novela de John Meade Falkner, escrita en 1895, estamos ante un clásico de la novela de fantasmas victoriana, emparentada por su penetración psicológica con «Otra vuelta de tuerca» de Henry James. John Maltravers, un estudiante de Oxford de 1840 aficionado a la música, experimenta, cada vez que interpreta una Gagliarda del siglo XVII italiano, la sensación de una presencia invisible. Esa presencia se desvanece contra un muro y en el hueco de ese muro aparece un violín antiguo, un Stradivarius, con varias inscripciones...<sup>10</sup>

Si estamos en el siglo XIX, no nos podemos olvidar de una novela muy divertida escrita por un autor español, Pedro Antonio de Alarcón, el autor de *El sombrero de tres picos*. Alarcón escribió en su juventud un folletín con amores imposibles, viajes al polo, mujeres bellísimas, duelos, etc... que tituló *El final de Norma* (1885). En esta novela, se vuelven a juntar un violinista, Serafín Arellano, enamorado de una cantante, «La Hija del Cielo», intérprete insuperable de Norma de Bellini.

*«¡Qué dicha para Serafín Arellano! ¡Ir sosteniendo con los acordes de su violín aquella voz de ángel, cuando tornaba al cielo, de donde procedía! ¡Derribarse con ella cuando bajaba de las alturas! ¡Respirar o contener el aliento según que ella cantaba o respiraba! ¡Estar allí, sujetándola al influjo de su arco, mirado por aquellos ojos, obedecido por aquella voz!*

*Pronto, como no podía menos de suceder, conoció la joven el maravilloso mérito del nuevo violinista; pronto también se estableció una corriente simpática entre aquellas dos voces, la de la hermosa y la del céltico instrumento, para ayudarse mutuamente, para fundirse en una sola, para caer unidas sobre*

<sup>9</sup> Antón P. CHEJOV, *El violín de Rothschild* (1894) v. CHEJOV, Antón P., *Cuentos*, Alba Editorial, Barcelona, 2004.

<sup>10</sup> John Meade FALKNER, *El Stradivarius perdido*, Ed. Valdemar, Madrid, 2000 (Trad. Santiago García).

*aquel público arrobado, enloquecido; pronto, en fin, ella se complació en buscar con los ojos al gallardo músico, como el músico había buscado el alma de ella con los acentos de su violín»<sup>11</sup>.*

José Ortega Munilla, el padre de Ortega y Gasset, también tiene un cuento sobre el tema: *El violín*, del que entresacamos esta frase lapidaria: «Y el violín es el *plañidero del arte*»<sup>12</sup>.

Ya que nos hemos venido al ámbito hispánico, sigamos, pero ahora mismo. Hay tres autores más o menos de la misma generación que han coincidido en ponerse bajo la advocación de Stradivarius para escribir una novela. Son Alejandra Rojas (*Stradivarius penitente*, 1999), chilena, de 1958, Rodrigo Brunori (Madrid, 1962), de ascendencia argentina, con *Me manda Stradivarius* (1999) y Moisés de las Heras (Talavera de la Reina, 1965) (*La verdadera o falsa vida de Antonio Stradivarius*, 2004). Son tres libros muy distintos, que se complementan entre sí, unidos por la fascinación que produce el nombre del luthier más famoso de la historia, poseedor del secreto de la creación de violines perfectos, que aún hoy, a pesar de monografías como la de los Hill, sigue rodeado de su aureola inexplicable.

El de Alejandra Rojas<sup>13</sup> es un libro impregnado de sentido del humor, pero, como ocurre en gran parte de la literatura contemporánea, a través de la ironía, del sarcasmo, se encubre una desgarrada visión de la realidad. La estructura sigue el patrón de la novela de detectives: un valioso Strad ha sido robado en Tejas Rojas, pueblo perdido de la geografía chilena y su búsqueda enfrenta a diferentes personajes. A través de un artificio literario, el propio Stradivarius comparece, desde el purgatorio, narrando las vicisitudes de su violín, que es el típico instrumento de mal agüero ¿Qué intérprete no ha escuchado alguna vez historias parecidas? Que ha vivido el ajusticiamiento de Giordano Bruno, la Viena de Freud, Wittgenstein y Karl Kraus o las peores consecuencias del nazismo, entre otros avatares.

Por su parte, Rodrigo Brunori<sup>14</sup> y Moisés de las Heras<sup>15</sup> nos llevan directamente a la época del luthier, lo que les da ocasión de lucirse, cada uno a su manera, con el vocabulario asociado al violín. En la de Brunori, tres personajes

<sup>11</sup> Pedro Antonio de ALARCÓN, *El final de Norma*, Biblioteca Castro, Madrid, 2004, pp. 27 y 28.

<sup>12</sup> JOSÉ ORTEGA MUNILLA, *El violín*, v. LÓPEZ GARCÍA, Ignacio (Ed.), *Cuentos de música*, Clan, Madrid, 2004.

<sup>13</sup> Alejandra ROJAS, *Stradivarius penitente*, Ollero & Ramos, Madrid, 1999.

<sup>14</sup> Rodrigo BRUNORI, *Me manda Stradivarius*, Editorial Debate, Fundación Caja de Granada, Madrid, 1999.

<sup>15</sup> Moisés de las HERAS, *La verdadera o falsa vida de Antonio Stradivarius*, Tabla Rasa Libros y Ediciones S.L., Madrid, 2004.

pueblan la acción: Antonio Silverius, un viejo luthier, Cecco Maderatti, genovés enviado por Stradivarius para averiguar los secretos artesanales de Silverius y el hijo epiléptico de este último, Homobono, un adolescente al que la misteriosa llegada del visitante despierta los sentidos adormilados por la enfermedad. Uno de los aciertos de la novela es lo bien narradas que están las secuencias de las crisis en el niño hipersensible pues participan a partes iguales de la exactitud médica y de la poesía.

El vocabulario asociado al violín es muy bello: alma, barbada, efes, marfil,... y Brunori parte de él para esmaltar su texto de vocablos raros y precisos. En esta novela la voluta recibe el nombre de rizo y se resalta que la madera está melada por el barniz. Es uno de sus encantos. En la de Alejandra Rojas, a la voluta se le llamaba caracol. La voluta, caracol o rizo es importante porque en este bello ornamento se puede apreciar la mano del creador, según el trazo y manera de trabajar de la gubia sobre la madera. Por cierto que la acepción musical de voluta no viene en el Diccionario de la Real Academia ni en el María Moliner, pero esta es otra historia. Para el aficionado a la artesanía es una auténtica delicia la recreación que se hace en estas novelas, especialmente en las de Brunori y de las Heras, del taller del luthier cremonés. El olor a madera, las colas, las pinzas para encolar las barras armónicas, las gubias, los taquillos...

En la novela de Moisés de las Heras la narradora es una niña, Elisabetta, hija de Omobono, y nieta por tanto de Antonio Stradivarius, que ha muerto sin transmitir a sus hijos su más preciado secreto: el misterio de la calidad de los violines que le han hecho famoso. Omobono, heredero del taller, no logra las ventas de su padre, y decide buscar dicho secreto. Esta es, en síntesis, la trama de la novela, que consta de dos partes y un melancólico epílogo.

En las tres novelas aparece Omobono. Este, en realidad uno de los hijos de Stradivarius, que ayudó a su padre en la factura de varios de sus famosos violines, corre diversa suerte novelesca. En la de Rojas, no tiene papel relevante pero no se cambian los datos históricos que poseemos sobre él. En la de Brunori es el hijo epiléptico del viejo luthier Silverius, adolescente que seguimos con simpatía a lo largo de la historia y a quien vemos por última vez contemplando hipnotizado el fluir del río, vagando en una atractiva indeterminación. En Moisés de las Heras, Omobono es el hijo mediocre de Stradivarius, y se convierte, con la búsqueda del secreto del padre, en el eje de la novela, haciéndonos meditar sobre el fracaso, la mediocridad, la fama, su pérdida, los padres, los hijos, qué es el arte, la perduración a través de la obra...

Otro libro español sobre el asunto es *El violín de Auschwitz*, también reciente (1997) de M. Angels Anglada<sup>16</sup>. Daniel sobrevive en el campo de concentración

<sup>16</sup> M. Àngels ANGLADA, *El violín de Auschwitz*, Alfaguara, Madrid, 1997.

gracias a su habilidad para construir este instrumento. Y existe también el cuento corto *El violín* del poeta argentino Julio Llinás «*Nadie, entre los pocos que se lo preguntaran, logró entender jamás por qué razón no había aprendido música un muchacho tan aficionado al violín que no pasaba un día sin sonarlo*»<sup>17</sup>.

No podía faltar en este repaso la novela policíaca. Hemos escogido *La voz del violín* (1997) de Andrea Camilleri, perteneciente a la serie del comisario Montalbano<sup>18</sup>. La aparente paz siciliana se ve truncada por el asesinato de una extraña. Una joven hermosa, mujer de un médico boloñés, aparece muerta en el chalet de ambos. Pocas pertenencias la acompañaban en la escena del crimen, aparte de un misterioso violín guardado en su estuche. El violín, con su voz, esto es, con su sonido, que recuerda a los lamentos de la mujer muerta, acabará revelando el motivo del asesinato (la típica historia de un ladrón que se entera por casualidad de que un viejo violín es un Guarneri y no duda en matar...pero se lleva el objeto equivocado). Montalbano utiliza todas sus dotes psicológicas para cazar al asesino pero eso no le impide desviarse a la hora del almuerzo para descubrir algún pequeño restaurante que le han recomendado. Camilleri, el autor, trata de ser un poco original. No habla de Stradivarius, sino de Guarneri y cita a Wieniawsky y a Viotti, compositores básicos para los violinistas pero que quizá no suenen al lector habitual de novelas policíacas.

Otras novelas interesantes de ahora y que simplemente cito, porque se me agota el tiempo, son *Violín* de Anne Rice<sup>19</sup>, la autora especializada en vampiros y brujas, o *La Chica y el violín* de Tristan Egolf<sup>20</sup>, otro escritor norteamericano nacido, curiosamente, en El Escorial, y que ha escrito una fábula de series desarraigados y atrapados en un mundo de drogas y autodestrucción. El protagonista es un violinista frustrado que tras una absurda actuación con un grupo de Heavy Metal decide tirar a la basura su violín y empezar una nueva vida. Pero luego conoce a una chica... El estilo es enérgico y agresivo. Otro tono completamente distinto es el de *El violín negro* (2002) de Maxence Fermine<sup>21</sup> cuya prosa poética cuenta una breve historia de amor narrada a dos voces. Venecia está invadida por las tropas napoleónicas y Johannes Karelsky, un violinista de gran talento, que está herido, encuentra refugio en casa de un enigmático luthier. Al principio cómplices y luego amigos, la vida los arrastrará hacia la muerte. *Una música constante*<sup>22</sup> del hindú Vikram Seth, es la historia del segundo violín de un

<sup>17</sup> Julio LLINAS, *El violín*, v. PALETTA, Viviana y SAEZ DE IBARRA, Javier (selección), *Molto Vivace, Cuentos de música*, Páginas de Espuma, Madrid, 2002.

<sup>18</sup> Andrea CAMILLERI, *La voz del violín*, Narrativa Emecé, Barcelona, 2000.

<sup>19</sup> Anne RICE, *Violín*, Ed. Atlántida, Buenos Aires, 2000.

<sup>20</sup> Tristan EGOLF, *La chica y el violín*, Ed. Mondadori, Barcelona, 2004.

<sup>21</sup> Maxence FERMINE, *El violín negro*, Anagrama Editorial, Barcelona, 2002.

<sup>22</sup> Vikram SETH, *Una música constante*, Anagrama Editorial, Barcelona, 2000.



cuarteto y de su pasión por una pianista sorda. Es una novela muy inteligente, aunque quizá un tanto descorazonadora.

Para niños también se están escribiendo cuentos muy cautivadores y entretenidos. Cito tres que me han llamado la atención: *El dragón que quería ser violinista* (y que, añadido yo, acaba siendo contrabajista) de Luisa Villar Liébana<sup>23</sup>, con ilustraciones de Claudia Ranucci, así como *El violinista con alma de cera* de Catherine Fisher<sup>24</sup> para niños más mayores y la serie *Strado & Varius* de Martina Skala<sup>25</sup> quien hace todo, el texto y las preciosas ilustraciones, y que es una auténtica delicia. Es una autora checa, nacida en Praga, que ha trabajado en cine con Milos Forman y Roman Polansky, entre otros, y que por estos libros ya lleva varios premios en su país e internacionales. Actualmente vive en California.

El siglo XX, el siglo pasado, fue un siglo de maravilloso progreso y de horrenda destrucción. Fue el siglo de los totalitarismos, a algunos de los cuales hemos aludido aquí de pasada y que, no lo olvidemos, siguen en muchas partes del mundo, vigentes. Pero no deseo acabar sin un poco de humor y sin Mozart (éste es su año). Por eso, finalizo con unos jóvenes chinos «burgueses» que llegan a un campo de reeducación maoísta en *Balzac y la joven costurera china* de Dao Sijie<sup>26</sup>:

*«El jefe del pueblo, un hombre de cincuenta años, estaba sentado con las piernas cruzadas en medio de la estancia, cerca del carbón que ardía en un hogar excavado en la propia tierra; inspeccionaba mi violín. En el equipaje de los dos «muchachos de ciudad» que éramos para él Luo y yo, era el único objeto del que parecía emanar cierto sabor extranjero, un olor a civilización capaz de despertar las sospechas de los aldeanos.*

*Un campesino se acercó con una lámpara de petróleo para facilitar la identificación del objeto. El jefe levantó verticalmente el violín y examinó las negras efes de la caja, como un aduanero minucioso que buscara droga. Advertí tres gotas de sangre en su ojo izquierdo, una grande y dos pequeñas, todas del mismo color rojo vivo.*

*Luego, alzó el instrumento a la altura de sus ojos y lo sacudió con frenesí, como si aguardara que algo cayese del oscuro fondo de la caja de resonancia. Tuve la impresión de que las cuerdas iban a romperse de pronto y los puentes, a saltar en pedazos.*

*Casi toda la aldea estaba allí, bajo el tejado de aquella casa sobre pilotes perdida en la cima de la montaña. Hombres, mujeres y niños rebullían en su*

<sup>23</sup> M.<sup>a</sup> Luisa VILLAR LIÉBANA (texto), Claudia RANUCCI (ilustraciones), *El dragón que quería ser violinista*, Ediciones SM, Madrid, 2005.

<sup>24</sup> Catherine FISHER, *El violinista con alma de cera*, Ed. S.M., Madrid, 2000 (Trad. Raquel Velásquez).

<sup>25</sup> Martina SKALA, *STRADO & VARIUS*, Ediciones Aljibé, 2002 (Trad. del checo por Olga Alfonsel).

<sup>26</sup> Dao SIJIE, *Balzac y la joven costurera china*, Ed. Salamandra, Madrid, 2001.

interior, se agarraban a las ventanas, se apretujaban ante la puerta. Como nada caía del instrumento, el jefe aproximó la nariz al agujero negro y lo olisqueó durante un rato. Varios pelos gruesos, largos y sucios que sobresalían del orificio izquierdo comenzaron a temblaquear. Y seguían sin aparecer nuevos indicios.

Hizo correr sus callosos dedos por una cuerda, luego por otra... La resonancia de un sonido desconocido dejó petrificada, de inmediato, a la multitud, como si aquella vibración la forzara a una actitud casi respetuosa.

—Es un juguete —dijo el jefe con solemnidad.

El veredicto nos dejó, a Luo y a mí, mudos. Intercambiamos una mirada furtiva, aunque inquieta. Me pregunté cómo iba a acabar aquello.

Un campesino tomó el «juguete» de las manos del jefe, martilleó con el puño el dorso de la caja y luego lo pasó a otro. Durante un rato, mi violín circuló entre la multitud. Nadie se ocupaba de nosotros, los dos muchachos de ciudad, frágiles, delgados, fatigados y ridículos. Habíamos caminado todo el día por la montaña y nuestras ropas, nuestros rostros y nuestros cabellos estaban cubiertos de barro. Parecíamos dos soldaditos reaccionarios de una película de propaganda, capturados por una horda de campesinos comunistas tras una batalla perdida.

—Un juguete de imbéciles —dijo una mujer con voz ronca.

—No —rectificó el jefe—, un juguete burgués, llegado de la ciudad.

Me invadió el frío pese a la gran hoguera en el centro de la estancia. Escuché al jefe añadir:

—¡Hay que quemarlo!

La orden provocó de inmediato una viva reacción en la muchedumbre. Todo el mundo hablaba, gritaba, se empujaba: cada cual intentaba apoderarse del «juguete» para tener el placer de arrojarlo al fuego con sus propias manos.

—Jefe, es un instrumento de música —explicó Luo, con aire desenvuelto— Mi amigo es un buen músico, no bromeo.

El jefe cogió el violín y lo inspeccionó de nuevo. Luego me lo tendió.

—Lo siento, jefe —dije, molesto, no toco muy bien.

De pronto, vi a Luo guiñándome un ojo. Extrañado, tomé el violín y comencé a afinarlo.

—Escuchará usted una sonata de Mozart, jefe —anunció Luo, tan tranquilo como antes.

Pasmado, creí que se había vuelto loco: desde hacía unos años, todas las obras de Mozart o de cualquier otro músico occidental estaban prohibidas en nuestro país. En los zapatos empapados, mis pies mojados estaban helados. Temblaba del frío que me invadía de nuevo.

—¿Qué es una sonata? —preguntó el jefe, desconfiado.

—No sé —comencé a farfullar—. Es algo occidental.

—¿Una canción?

—Más o menos —respondí, evasivo.

Inmediatamente, una alarmada expresión de buen comunista reapareció en la mirada del jefe, y su voz se volvió hostil:

—¿Cómo se llama tu canción?

—*Parece una canción, pero es una sonata.*

—*¿Te pregunto su nombre!* —gritó, mirándome directamente a los ojos. *Las tres gotas de sangre de su ojo izquierdo me dieron miedo.*

—*Mozart... —vacilé.*

—*¿Mozart qué?*

—*«Mozart piensa en el presidente Mao» —prosiguió Luo en mi lugar.*

*¿Qué audacia! Pero fue eficaz: como si hubiera oído algo milagroso, el rostro amenazador del jefe se suavizó. Sus ojos se frunció con una amplia sonrisa de beatitud.*

—*Mozart siempre piensa en Mao —dijo.*

—*Si, siempre —confirmó Luo.*

*Cuando tensé las crines de mi arco, unos cálidos aplausos resonaron de pronto a mi alrededor, y casi me intimidaron. Mis dedos entumecidos comenzaron a recorrer las cuerdas, y las notas de Mozart volvieron a mi memoria, como amigas fieles. Los rostros de los campesinos, tan duros hacía un momento, se ablandaron minuto a minuto ante el límpido gozo de Mozart, como el suelo seco bajo la lluvia; luego, a la luz danzarina de la lámpara de petróleo, fueron borrándose poco a poco sus contornos. Toqué un buen rato mientras Luo encendía un cigarrillo y fumaba tranquilamente, como un hombre. Fue nuestra primera jornada de reeducación. Luo tenía dieciocho años y yo, diecisiete».*

Mozart, siempre Mozart, ¿qué mejor final para tantas emociones como nos han acompañado durante esta tarde? Arrebujémonos en una butaca y dejemos que toda esta literatura nos haga pasar más de un buen rato. Ah, este viejo y roto violín que cantara León Felipe, qué de posibilidades ofrece...

# CATÁLOGO DE LIBROS DE MÚSICA Y NARRATIVA

## 1. Títulos expuestos en la Biblioteca del Real Conservatorio

(se indican las signaturas para su localización en la Biblioteca)

- ALARCÓN, Pedro Antonio de, *El final de Norma*, Espasa Calpe, Madrid, 1982 (P2-1272). Novela con muchos diálogos, que describe los azares de un violinista en la España del siglo XIX.
- ALARCÓN, Pedro Antonio de, *La corneta de llaves*, v. LÓPEZ GARCÍA, *Cuentos de música*. «Y cuando, ya en mi juicio, cogí un día la corneta... ¡qué asombro!, me encontré con que no sabía tocarla...».
- ALAS, Leopoldo, *Las dos cajas*, v. LÓPEZ GARCÍA, *Cuentos de música*. «Era una caja negra, parecida a un ataúd de niño, y tenía chapas de plata».
- ALONSO, Silvia (compilación), *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Arco, Madrid, 2002 (P4-680) (P4-834). Artículos de Lawrence Kramer, Nicolas Ruwet, Rossana Dalmonte, Jean-Jacques Nattiez, Leiling Chang, Carolyn Abbate y Silvia Alonso.
- ANGLADA, M. Àngels, *El violín de Auschwitz*, Alfaguara, Madrid, 1997 (P2-1371). Daniel sobrevive en el campo de concentración gracias a su habilidad para construir un violín.
- AYALA, Francisco, *¡Aleluya, hermano!*, v. PALETTA y SÁEZ DE IBARRA, *Molto Vivace. Cuentos de Música*. «Pero de repente, y cuando más distraído estaba yo, tras una de tantas pausas, en lugar de soltar otra de sus bromas chocarreras, profirió el clarinete un desgarrado y prolongadísimo lamento que me hizo sobresaltar».
- AZORÍN (José MARTÍNEZ RUIZ), *Música*, v. LÓPEZ GARCÍA, *Cuentos de música*. «Y así fue creada la música popular gallega, la más conmovedora de todas las músicas populares de España».
- BACH, Ana Magdalena, *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*, Juventud, Barcelona, 1993 (Sp-1150). Supuesta autobiografía de la segunda esposa de Bach, novelada y muy documentada.
- BALZAC, Honoré de, *Gambara*, v. STAIGER, *Musikalische Novellen*. «Der Herr Gambara, der sich für einen grossen Komponisten hält, scheint mir im Oberstübchen nicht immer ganz richtig zu sein».
- BARCE BENITO, Ramón, *Tiempo de tinieblas y algunas sonrisas*, Alpuerto, Madrid, 1992 (P2-1367). Colección de relatos escritos por el compositor Ramón Barce entre 1963 y 1983.
- BARICCO, Alessandro, *Novecento. La leyenda del pianista en el océano*, Anagrama, 1999 (JCG). Monólogo teatral que inspira la película dirigida por Tornatore, donde se muestran las contradicciones del siglo XX a través de un pianista que vive en un trasatlántico.
- BAROJA, Pío, *Elogio sentimental del acordeón*, v. LÓPEZ GARCÍA, *Cuentos de música*. «¿No habéis visto, algún domingo al caer de la tarde, en cualquier puertercillo abandonado del Cantábrico, sobre la cubierta de un negro quechemarín o en la borda de un patache, tres o cuatro hombres de boina que escuchan inmóviles las notas que un grumete arranca de un viejo acordeón?»

CATÁLOGO DE LIBROS DE MÚSICA Y NARRATIVA

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *El miserere*, v. LÓPEZ GARCÍA, *Cuentos de música*. Un anciano narra la leyenda sobre el origen de un misterioso miserere que un romero deja inconcluso al morir.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Meister Perez, der Organist*, v. STAIGER, *Musikalische Novellen*. «En fin, ¿para qué tengo que ponderarle lo que esta noche oír? Baste ver cómo todo lo más florido de Sevilla, hasta el mismo señor arzobispo, vienen a un humilde convento para escucharlo».
- BERBEROVA, Nina, *La acompañante*, Seix Barral, Barcelona, 1987. Una soprano, procedente de la alta sociedad de San Petersburgo, mantiene unas relaciones complejas con su acompañante, una mujer humilde.
- BERNHARD, Thomas, *El malogrado*, Alfaguara, Madrid, 1998 (P2-1252). Terrible reflexión sobre la fuerza destructiva del genio a través de tres pianistas formados en Viena y con distintos destinos.
- BRAVO, Koldo, *Estreno en Berlín*, Hiria, Donostia-San Sebastián, 2005 (JCG). Mikel, un joven compositor, recibe el encargo de escribir una obra para el estreno de la Orquesta Sinfónica de la Unión Europea.
- BRUNORI, Rodrigo, *Me manda Stradivarius*, Debate, Barcelona, 1999 (JCG). Novela de amores y rivalidades entre los violeros en la Italia del siglo XVIII.
- BURGOS CANTOR, Roberto, *Historias de cantantes*, v. PALETTA y SÁEZ DE IBARRA, *Molto Vivace. Cuentos de Música*. «Mamá no podía creerlo. Se la pasaba diciendo que yo era una desgraciada y malagradecida que lo único que sabía hacer era estar cantando a toda hora en el baño, acordándole canciones que la ponían a pensar y triste».
- CABRERA INFANTE, Guillermo, *Mi música extremada*, Espasa Calpe, Madrid, 1996 (P2-1270). A medio camino entre la ficción y el periodismo. «La Lupe era, musicalmente, la destrucción y la construcción al mismo tiempo. (...) La cantante ahora se golpeaba, se arañaba y finalmente se mordía, las manos, los brazos».
- CAMPION, Jane, *El piano*, Alfaguara, Madrid, 1994 (P2-1266). Guión de la película, con música de Michael Nyman, que narra la historia de una mujer muda llegada con su piano a Nueva Zelanda para casarse.
- CAPOTE, Truman, *El arpa de hierba*, Anagrama, Barcelona, 1991 (P2-1255). Narración deliciosa que solo tiene de música el título, que queda explicado al principio y al final.
- CARPENTIER, Alejo, *Concierto barroco*, Siglo-XXI, Madrid, 1989 (P4-476). Refrescante viaje a través de la música y el mestizaje por La Habana, Barcelona y Venecia en el siglo XVIII. Fragmento en, STACEY, *Relatos célebres sobre música*.
- CARPENTIER, Alejo, *El arpa y la sombra*, Siglo XXI, Madrid, 1979 (P2-1273). Aproximación al supuesto intento de canonizar a Cristóbal Colón por el papa Pío Nono en forma de unas variaciones sobre el tema, en el sentido musical..
- CARPENTIER, Alejo, *El siglo de las luces*, Cátedra, Madrid, 1982 (P2-1258). Novela histórica sobre el intento de trasladar a las Antillas las ideas de la Revolución Francesa.
- CARPENTIER, Alejo, *La consagración de la primavera*, Plaza Janés, Barcelona, 1993 (P2-1259). Novela de inspiración revolucionaria, desde Rusia a Cuba, pasado por España, que homenajea a Sranvinsky y reflexiona sobre las vanguardias.
- CARPENTIER, Alejo, *El nacimiento de la música*, v. STACEY, *Relatos célebres sobre música*. Fragmento de *Los pasos perdidos*.
- CASCALES, Antonio, *El cuarteto de Praga*, UNED, Madrid, 2000 (P2-1274). «La vida hace coincidir a Martín, pianista de un grupo de música de cámara, con Noa, monja clarisa de un convento de Badajoz».

- CHARBONNIER, Rita, *Nannerl, la hermana de Mozart*, Edhasa, Barcelona, 2005 (P2-1410). Biografía novelada de María Anna Mozart, basada en sus diarios y epistolario, en la que se reivindica su talento musical y personal, y que reproduce con colorido y brillantez una época.
- CHEJOV, Antón, *El violín de Rothschild*, Alianza, Madrid, 1994 (P2-1257). Bronce trabaja en una pequeña aldea como carpintero especializado en diseñar ataúdes, pero se saca un dinero extra tocando el violín en una orquesta judía que anima las bodas del pueblo.
- CLARKE, Arthur C., *Cuentos de la Taberna del Ciervo Blanco*, Alianza Bolsillo 687, Madrid, 1978 (P2-1361). Entre estos cuentos de ciencia ficción encontramos dos que tratan de música y tecnología, *Silencio, por favor* y *La melodía ideal*.
- CONDE, Alfredo, *Música sacra*, Alfaguara, Madrid, 1990 (P2-1269). Nueve relatos cortos traducidos del gallego al castellano por el propio autor.
- CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Debate, Madrid, 1993 (P2-1249, P2-1250). «Yo no podría bailar ese sillón», dijo Isadora. «Sánchez tiene un sentimiento musical y poético de la lengua, musical por el sentido del ritmo y la cadencia que trasciende la prosodia para apoyarse en cada frase que a su vez se apoya en cada párrafo y así sucesivamente hasta que la totalidad del libro recoge y transmite la resonancia como una caja de guitarra».
- CORTÁZAR, Julio, *Las puertas del cielo* v. PALETTA y SÁEZ DE IBARRA, *Molto Vivace. Cuentos de Música*. «Celina seguía siempre ahí, sin vernos, bebiendo el tango con toda la cara que una luz amarilla de humo desdecía y alteraba».
- CUNQUEIRO, Álvaro, *Las crónicas del sochantre*, Destino, Barcelona, 1969 (P2-1256). El sochantre Charles Anne de Crozón, soñador pusilánime, es raptado un día por una hueste de difuntos para que les entretenga con música.
- DAHL, Roald, *El señor Botibol*, v. STACEY, *Relatos célebres sobre música*. «En la radio daban una sinfonía. El señor Botibol escuchaba conciertos en la radio de vez en cuando, y aquél lo reconoció. Era de Beethoven».
- DIDEROT, Denis, *El sobrino de Rameau*, Cátedra, Madrid, 1985 (P2-1359). Sátira o diálogo filosófico que retrata la sociedad parisina, así como sus gustos musicales y artísticos a través de un sabroso diálogo.
- DIEGO, Estrella de, *Suite número uno en sol mayor*, v. PALETTA y SÁEZ DE IBARRA, *Molto Vivace. Cuentos de Música*. «La melodía que escuchaba, aquella música única que estaba oyendo, se correspondía nota a nota con su suite, la que llevaba escribiendo durante casi una vida».
- ECHENOZ, Jean, *Al piano*, Anagrama, Barcelona, 2004 (P2-1280). Tras un fatal encuentro callejero, el pianista Marx Delmarc se despierta en un centro donde encontrará estrellas de cine y a un ángel guardián llamado Béliard.
- ENSEÑAT, Juan B., *Una serenata*, v. LÓPEZ GARCÍA, *Cuentos de música*. «Mas la bandurria aleja de mí el sueño, vibrando al pie mismo de la tapia del jardín».
- FERRÉ, Rosario, *La extraña muerte del Capintancito Candelario*, v. PALETTA y SÁEZ DE IBARRA, *Molto Vivace. Cuentos de Música*. «Los capitaleños se habían entregado en cuerpo y alma a una verdadera fiebre de salsa, cuyos cueros y bongoses reventaban cada día y noche en oleadas agresivas por sobre los techos de las casas y los edificios de los barrios más pudientes».
- GAL, Hans, *El mundo del músico. Cartas de grandes compositores*, Siglo XXI, Madrid, 1983 (P4-129). Selección epistolar.
- GARCÍA SANCHIZ, Federico, *La guitarra*, v. LÓPEZ GARCÍA, *Cuentos de música*. «La guitarra y la mujer inspiran, efectivamente, el deseo de hermanarlas en un paralelo sentimental».

CATÁLOGO DE LIBROS DE MÚSICA Y NARRATIVA

- GRILLPARZER, Franz, *Der arme Spielmann*, v. STAIGER, *Musikalische Novellen. El pobre músico*, Bosch, Barcelona, 1979. Otra edición en El lago, Castellón de la Plana, 2002. La decadencia vienesa es el escenario de esta narración. «Zugleich, wie ich vorwärts ging, schlug der leise, langgehaltene Ton einer Violine an mein Ohr».
- HARRIS, Peter, *El enigma Vivaldi*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2005 (P2-1275). Antes de morir, el cura rojo confía a una secta denominada *Fraternitas Charitatis* un extraño documento que contiene un terrible secreto.
- HESSE, Hermann, *Juego de Abalorios*, Alianza Bolsillo 683, Madrid (P2-1260). Novela alegórica, situada en un futuro utópico, que quiere unir el pensamiento de Oriente y Occidente, en la que el Magister Musicae es uno de los personajes centrales.
- HIJUELOS, Óscar, *Los reyes del mambo tocan canciones de amor*, Siruela, Madrid, 1990 (JCG). Retrato de dos hermanos que viajan desde La Habana a Nueva York para tocar en los clubes latinos de la ciudad, como los de Tito Puente y Celia Cruz. En esta novela se inspira la película de Arne Glimcher.
- HOFFMANN, E.T.A., *Cuentos de música y músicos*, Akal, Madrid, 2003 (P4-369). Músico fracasado, Hoffmann fue mejor acogido como escritor y en su actividad literaria está presente su relación romántica con el mundo de la música. Contenido, *El caballero Gluck, Don Juan, El enemigo de la música, La fermata, El Sanctus, El consejero Krespel, El barón de B, La contienda de los cantores*.
- HOFFMANN, E.T.A., *Antonia canta*, v. STACEY, *Relatos célebres sobre música*. «Al adquirir el violín famoso que más tarde había de ser encerrado en el ataúd de Antonio, y disponerse a desmontarlo, la joven lo miró con tristeza».
- HOFFMANN, E.T.A., *Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809*, v. STAIGER, *Musikalische Novellen*. «Ich erstarte; feierlich kam er auf mich zu, fasste mich sanft bei der Hand und sagte sonderbar lächelnd, Ich bin der ritter Gluck!».
- HORTON, John, *Legends in music*, Thomas Nelson and Sons Ltd, London, 1948 (P2-1019). Each of the fourteen works described in these pages had its origin in a story that we know to have been in the composer's mind.
- HUXLEY, Aldous, *Jung-Archimedes*, v. STAIGER, *Musikalische Novellen*. «Es vergingen ein paar Tage, und dann kamen mein Grammophon und zwei oder drei Kisten Platten aus England». *El joven Arquímedes*, Losada, Buenos Aires, 1960. Gianni Amelio hizo una adaptación televisiva para la RAI en 1979 (*Il piccolo Archimede*).
- IRIARTE, Tomás, *La música, poema*, Ayuntamiento de Madrid, 2004 (P2-1271). Extenso poema que resume la visión ilustrada sobre la música.
- JACKSON, Gabriel, *El difunto Kapellmeister Mozart*, Muchnik, Barcelona, 1991 (P4-683, P4-917). Novela que retrata a Mozart a través del testimonio de amigos y allegados.
- JELINEK, Elfriede, *La pianista*, Mondadori, 1993 (P2-1247). Masoquismo y locura de una profesora de piano en Viena. Esta novela fue llevada al cine por Michael Haneke.
- KANDINSKY, Wassily; SCHOENBERG, Arnold, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza Música 1987 (P2-127). La relación entre la música y la pintura en un momento clave de la historia del arte, vista a través de dos genios.
- KELLER, Gottfried, *Das Tanzlegendchen*, v. STAIGER, *Musikalische Novellen*. «Nach der Aufzeichnung des heiligen Gregorius war Musa die Tänzerin unter den Heiligen».
- KLEIST, Heinrich von, *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, v. STAIGER, *Musikalische Novellen*. Véase KLEIST, *Narraciones*, Cátedra, Madrid, 1999, incluye *Santa Cecilia o el poder de la música*. «Um das Ende des sechzenten Jahrhunderts, als die Bilderstürmerie in den Niderlanden wütete, trafen drei Brüder, junge in Wittenberg studierende Leute, mit einem vierten».

- LANDERO, Luis, *El guitarrista*, Tusquets, Barcelona, 2002 (P2-1245). La guitarra es para Emilio la promesa de inmortalidad en la que se funden sueño y realidad, en una mezcla capaz de redimir la abulia de la vida.
- LANGE, Hartmut, *El concierto y cinco narraciones*, Seix Barral, Barcelona, 1987 (P2-1262). Historia de culpa y redención, de asesinos y víctimas, de nazis y judíos en Berlín.
- LEZA, María Jesús, *Verdi o la fuerza del sino y otros relatos sobre músicos*, Alpuerto, Madrid, 2005 (P2-1362). Verdi, Puccini, Ravel, Tchaikovsky, Debussy, Shostakovich... «El libro se me cayó de las manos. Lo que recogí después era ya una ópera».
- LLINÁS, Julio, *El violín*, v. PALETTA y SÁEZ DE IBARRA, *Molto Vivace. Cuentos de Música*. «Nadie, entre los pocos que se lo preguntaran, logró entender jamás por qué razón no había aprendido música un muchacho tan aficionado al violín que no pasaba un día sin sonarlo».
- LÓPEZ GARCÍA, Ignacio (ed.), *Cuentos de música*, Clan, Madrid, 2004 (P4-674). *La corneta de llaves*, de Pedro Antonio de Alarcón; *El miserere*, de Gustavo Adolfo Bécquer; *Una serenata*, de Juan B. Enseñat; *El violín*, de José Ortega Munilla; *Las dos cajas*, de Leopoldo Alas Clarín; *Rigoletto*, de Miguel Ramos Carrión; *La musicófoba*, de Juan Pérez Zúñiga; *Elogio sentimental del acordeón*, de Pío Baroja; *La guitarra*, de Federico García Sanchiz; *Lo que dice la orquesta*, de Emiliano Ramírez Ángel; *Música*, de Azorín.
- LÓPEZ GARCÍA, Pedro Ignacio, *Azorín y la música*, Institución Alfons el Magnànim, Valencia, 2000 (P2-1237). Ensayo con textos de Azorín.
- MAGNANI, Luigi, *El sobrino de Beethoven*, Edhasa, Barcelona, 1985 (P2-755). Dramático relato de ternuras, violencias y desengaños en las difíciles relaciones entre Beethoven y su sobrino Kart.
- MANN, Thomas, *Doktor Faustus. Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo*, Edhasa 1984 (P2-1254). El compositor Leverkühn pacta con el diablo la conquista de lo genial a cambio de su lucidez.
- MANSON, David, *El afinador de pianos*, Salamandra, Barcelona, 2003 (P2-1248). Un afinador es requerido para que viaje a Birmania y ajuste el piano de un extraño personaje que ha logrado mantener, gracias a la música, la paz en cierta región de aquella nación.
- MATEOS MIERA, Eladio, *Rafael Alberti y la música* (P4-893). El periodista Eladio Mateos ha investigado la faceta musical de Rafael Alberti para entender mejor las reivindicaciones sociales del poeta a través de sus numerosas cantatas.
- MISHIMA, Yukio, *Música*, Seix Barral, Barcelona, 1996 (P2-1264, JCG). El paciente de un psiquiatra en Tokio no puede oír música durante sus relaciones sexuales.
- MORÁN, Carlos Roberto, *Música de cámara*, v. PALETTA y SÁEZ DE IBARRA, *Molto Vivace. Cuentos de Música*. «Ernesto aleteó con las manos y Brahms, y de inmediato Mozart, comenzaron a danzar entre flores y árboles cargados de años, el sol, una cierta languidez».
- MORIKE, Eduard, *Mozart camino de Praga*, Alianza Bolsillo 866, Madrid, 1990 (1983) (JCG). Visión romántica de Mozart, descrito en su viaje para asistir al estreno de *Don Giovanni* en 1787. Fue musicalizada por Hugo Wolf. *Mozart auf der Reise nach Prag*, v. STAIGER, *Musikalische Novellen*.
- MOYANO, Daniel, *Para dos pianos*, v. PALETTA y SÁEZ DE IBARRA, *Molto Vivace. Cuentos de Música*. «Irma había dejado su piano en su casa de allá lejos en La Pampa húmeda, un Krämer que le llegó de Europa por mar, embalado con maderas de abeto que eran un lujo en nuestro sur».



CATÁLOGO DE LIBROS DE MÚSICA Y NARRATIVA

- MUJICA LAINEZ, Manuel, *El Gran Teatro*, Espasa Calpe, Madrid, 1996 (JCG). En una noche de 1942, mientras en Europa la guerra alcanza su punto álgido, la alta sociedad bonaerense asiste a la representación de *Parsifal* en el teatro Colón.
- MUNOZ MOLINA, Antonio, *El invierno en Lisboa*, Seix Barral, Barcelona, 1997 (JCG). Entre Lisboa, Madrid y San Sebastián, la inspiración musical del jazz envuelve una historia de amor e intriga criminal. Novela llevada al cine por José A. Zorrilla.
- MUTIS, Álvaro, *Homenaje*, v. STACEY, *Relatos célebres sobre música*. Poema inspirado en la música de Mario Lavista.
- NAVARRO, Hipólito G., *La nota azul*, v. PALETTA y SÁEZ DE IBARRA, *Molto Vivace. Cuentos de Música*. «Le había costado llegar hasta la casa del chelista, la casa del exilio, un exilio peculiar y terrible».
- NAVARRO, Hipólito G., *Las notas vicarias*, v. PALETTA y SÁEZ DE IBARRA, *Molto Vivace. Cuentos de Música*. «Rafa se compró hace mucho tiempo una guitarra que puede afinar como le place y en la que tocar como le gusta».
- NEUMAN, Andrés, *Il Maestro*, v. PALETTA y SÁEZ DE IBARRA, *Molto Vivace. Cuentos de Música*. «Cuentan que ya era tarde cuando salió de su camerino, que la orquesta había estado ensayando con desgana y obediencia, y el director dio la orden».
- ONAINDÍA, Mario, *La venganza*, v. PALETTA y SÁEZ DE IBARRA, *Molto Vivace. Cuentos de Música*. «El director se agacha tras señalar a la cantante con la mano, de un modo un tanto cínico, como si considerara que todo el mérito es de ella».
- ORTEGA MUNILLA, José, *El violín*, v. LÓPEZ GARCÍA, *Cuentos de música*. «Y el violín es el plañidero del arte».
- PALETTA, Viviana; SÁEZ DE IBARRA, Javier (selección), *Molto Vivace. Cuentos de Música*, Páginas de Espuma, Madrid, 2002 (P2-1368). *La nota azul*, de Hipólito G. Navarro; *Suite número uno en sol mayor*, de Estrella de Diego; *Música de cámara*, de Carlos Roberto Morán; *Las puertas del cielo*, de Julio Cortázar; *La venganza*, de Mario Onaindía; *El violín*, de Julio Llinás; *La extraña muerte del Capintancito Candelario*, de Rosario Ferré; *Il Maestro*, de Andrés Neuman; *Para dos pianos*, de Daniel Moyano; *Las notas vicarias*, de Hipólito G. Navarro; *Mañanita blusera*, de Guillermo Samperio; *Historias de cantantes*, de Roberto Burgos Cantor; *My favorite things*, de Luis Sepúlveda; *El testigo*, de Fernando Quiñones; *Tu cuerpo como la noche*, de Enrique Plata Ramírez; *¡Aleluya, hermano!*, de Francisco Ayala.
- PÁVLOVICH, Antón, *El pianista de baile*, v. STACEY, *Relatos célebres sobre música*. «Conozco mi lugar... ¿No es así? ¿Qué soy? ¿Un pianista de baile, un sirviente... un camarero que sabe tocar un instrumento!»
- PÉREZ ZÚÑIGA, Juan, *La musicófoba*, v. Ignacio LÓPEZ GARCÍA, *Cuentos de música*. «Para Blanca Puntillo del Vals la música era el ruido más insoportable».
- PITOL, Sergio, *Vals de Mefisto*, Anagrama, Barcelona, 1984 (P2-1370). El autor sitúa a sus personajes en escenarios imposibles que de pronto se vuelven cotidianos, entre referencias musicales, el vals de Liszt, la Reina de la Noche, algunas arias de ópera.
- PLATA RAMÍREZ, Enrique, *Tu cuerpo como la noche*, v. PALETTA y SÁEZ DE IBARRA, *Molto Vivace. Cuentos de Música*. «La rumba nunca termina mi hermano, esto es el Caribe y aquí el bonche es eterno, y si no me lo creen preguntenselo al Renato Rodríguez que vive en un bonche eterno».
- PORTA, A. G., *Concierto del No Mundo*, Acantilado, Barcelona, 2005 (P2-1362). Un guionista se encierra para escribir una historia cuya protagonista será su joven amante, una precoz concertista de piano.
- QUIGNARD, Pascal, *La lección de música*, Versal, Barcelona, 1988 (P2-1261). V. STACEY, *Relatos célebres sobre música*. Tres leyendas se suceden, la vida del músico Marin Marais, la llegada de Aristóteles a Atenas y la lección del laudista Pu Ya.

- QUIGNARD, Pascal, *Todas las mañanas del mundo*, Debate, Madrid, 1995 (P2-1267). Narración poética sobre las relaciones entre Marais y Saint Colombe, dos formas de entender la música en la Francia del Barroco. Texto que dio origen al filme de Alain Corneau.
- QUINONES, Fernando, *El testigo*, v. PALETTA y SÁEZ DE IBARRA, *Molto Vivace. Cuentos de Música*. «Pero a lo justo y ni yo ni mucha gente ha escuchado en el cante más cosas que cuando Miguel Pantalón se callaba y hacía esos parones, que nos los hacía siempre».
- RAMÍREZ ÁNGEL, Emiliano, *Lo que dice la orquesta*, v. LÓPEZ GARCÍA, *Cuentos de música*. «El maestro ha dado unos golpecitos con la batuta en el atril, y la orquesta, espaciosa y confusa, se remueve de pronto como alborotada».
- RAMOS CARRIÓN, Miguel, *Rigoletto*, v. LÓPEZ GARCÍA, *Cuentos de música*. Un misterioso y desconocido cantante encarna, sin darse a conocer, un papel protagonista en la Scala.
- ROTH, Joseph, *La marcha de Radetzky*, Edhasa, Barcelona, 1989 (P2-1251). La decadencia y final del Imperio Austro-Húngaro descrita a través de los avatares de tres generaciones de la familia Trotta, vinculada al emperador Francisco José.
- RUIZ ROSAS, Teresa, *El copista*, Anagrama, Barcelona, 1994 (P2-1246). Un copista frustrado se enamora de la amante de un exitoso compositor y decide perseguir perpetuamente a ambos.
- SAHAGÚN, Javier, *Paisaje interior*, Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares, 2002. Un arreglista e investigador musical se acerca a la vida de un compositor a través de las partituras que éste le ha encargado revisar y grabar.
- SAMPERIO, Guillermo, *Mañanita blusera*, v. PALETTA y SÁEZ DE IBARRA, *Molto Vivace. Cuentos de Música*. «Las diferencias se diluyen escuchando esa música que parece inventada por un dios gozoso, juguetón, martirizado, y te saca sensibilidad de entre los escombros sentimentales que te provoca esta mugre sociedad, ¿no?»
- SEPÚLVEDA, Luis, *My favorite things*, v. PALETTA y SÁEZ DE IBARRA, *Molto Vivace. Cuentos de Música*. «Sabe que en algún lugar de la casa tiene una cinta del cuarteto de Thelonius Monk y sabe también que es John Coltrane el que sopla el saxofón soprano».
- SETH, Vikram, *Una música constante*, Anagrama, Barcelona, 2000 (P2-1253). Michael Holme, un violinista de gran talento que ha acabado como segundo violín en un cuarteto, busca el reencuentro con una mujer.
- SEVILLA LOZANO, Jesús, *Ramiro Romo*, Ediciones Llanura, Guadalajara, 2004 (P4-792). Biografía novelada del pianista y compositor de Daimiel, Ramiro Romo.
- SOMERSET MAUGHAM, W., *Ars longa, vita brevis*, v. STACEY, *Relatos célebres sobre música*. «Me dijo que no se examinaría, que jamás tuvo esa intención y que si había dicho que quería ser diplomático fue solo para que lo dejásemos ir a Alemania y poder estudiar música».
- SOREL, Andrés, *Concierto en Sevilla*, Cátedra, Madrid, 1982 (P2-1265). Un hombre a punto de jubilarse regresa a Sevilla y, un día, conoce a una hermosa mujer que llaman Loba en un concierto en la catedral hispalense.
- STACEY, Manuel (editor), *Relatos célebres sobre música*, Áltera, Barcelona, 2002 (P2-1369). *El nacimiento de la música*, de Alejo Carpentier (Fragmento de *Los pasos perdidos*); *La sonata Kreutzer*, de Lev Nicoláievich Tolstói; *La resurrección de Georg Friedrich Haendel*, de Stefan Zweig; *La lección de música*, de Pascal Quignard (tercera lección); *El pianista de baile*, de Antón Pávlovich; *Homenaje*, de Álvaro Mutis (Poema); *Antonia canta*, de E.T.A. Hoffmann; *Ars longa, vita brevis*, de W. Somerset Maugham; *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier (fragmento); *El señor Botibol*, de Roald Dahl; *Mi madre y la música*, de Marina Tsvietáieva.

CATÁLOGO DE LIBROS DE MÚSICA Y NARRATIVA

- STAIGER, Emil (selección), *Musikalische Novellen*, Manesse Verlag, Zürich, 1951 (P2-985). Textos en alemán, Heinrich von Kleist *Die heilige Cäcilie*; Gustavo Adolfo Bécquer *Meister Perez, der Organist*; Iwan Turgenjew *Die Sänger*; Auguste Villiers de l'Isle-Adam *Die Unbekannte*; Franz Grillparzer *Der arme Spielmann*; Honoré de Balzac *Gambara*; Aldous Huxley *Jung-Archimedes*; E.T.A. Hoffmann *Ritter Gluck*; Eduard Mörike *Mozart auf der Reise nach Prag*; Gottfried Keller *Das Tanzlegendchen*.
- SÜSKIND, Patrick, *El contrabajo*, Seix Barral, Barcelona, 1987 (P2-1364). Largo monólogo, de tono satírico, sobre la soledad, el intérprete de orquesta y su instrumento.
- SZPILMAN, Wladyslaw, *El pianista del gueto de Varsovia*, Amaranto Editoriales, Pozuelo de Alarcón, 2000 (JCG). Autobiografía de un pianista judío que salvó su vida tras la ocupación de Varsovia por el ejército alemán y que dio lugar a la película de Polanski.
- TOLSTOI, Lev, *Sonata a Kretuzer*, El Acanilado, Barcelona, 2003 (P2-1360). El protagonista del relato explica por qué mató a su mujer. La música actúa como el cuchillo asesino rasgando el velo de las apariencias. V. STACEY, *Relatos célebres sobre música*.
- TREMAIN, Rose, *Música y silencio*, Salamandra, Barcelona, 2002 (P2-1371). Peter Claire es contratado en 1629 para tocar en la corte que el rey danés Cristián IV tiene en el sótano y escucha a través de una trampilla.
- TSVIETÁIEVA, Marina, *Mi madre y la música*, v. STACEY, *Relatos célebres sobre música*. «Después de la muerte de mi madre, dejé de tocar el piano. No lo dejé, pero poco a poco lo reduje a la nada».
- TURGENJEW [TURGENEV], Iwan, *Die Sänger* (aus den *Aufzeichnungen eines Jägers*), v. STAIGER, *Musikalische Novellen*. «Antropka! Antropka!..., schrie er mit Vezweiflung und Tränen in der Stimme, die letzte Silbe lang ausdehnend».
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *El pianista*, Mondadori, Barcelona, 1995 (P2-1263, JCG). «Albert Rossel no era concertista, tocaba en un club y sus ilusiones se habían desmoronado con el compás trágico de la historia de España». Esta novela ha sido llevada al teatro por Xavier Albertí y al cine por Mario Gas.
- VICENT, Manuel, *No pongas tus sucias manos sobre Mozart*, Debate, Madrid, 1999 (P2-1268). Visión periodística sobre el costumbrismo de toda una década. «Aquí llegan los dioses, los héroes más salvajes del rock, el conjunto más bronco, formado por cinco australianos esquizofrénicos».
- VICENT, Manuel, *La Balada de Caín*, Destino, Barcelona, 1990 (P2-1358). Desde el desierto del Génesis hasta el asfalto de Nueva York, en una alucinación rítmica y musical.
- VILLANUEVA, Xosé Manuel, *Cuarteto con piano*, Editorial Berenice, Córdoba, 2005 (P2-1349). Un cuarteto ensaya en Galicia, en la Navidad de 1981, mientras se prepara un atentado.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste (conde de), *Die Unbekannte*, v. STAIGER, *Musikalische Novellen*. «Am jenem Abend war alles, was in Paris Rang und Namen hatte, im *Théâtre des Italiens* versammelt. Man spielte *Norma*. Es war der Abschiedsabend Maria-Felicia Malibrans».
- WERFEL, Franz, *La novela de la ópera*, Espasa Calpe, Madrid, 2002 (P2-1365). En 1882, Giuseppe Verdi se instala en Venecia para comprobar la genialidad de su rival artístico, el alemán Richard Wagner.
- ZWEIG, Stefan, *La resurrección de Georg Friedrich Haendel*, v. STACEY, *Relatos célebres sobre música*. V. *Momentos estelares de la humanidad*, Ediciones El Acanilado, Barcelona, 2002. «El criado de G.F. Händel estaba sentado, la tarde del 12 de abril

de 1737, extrañamente preocupado, en la ventana del piso bajo de la casa de Brookstreet».

## 2. Otros títulos sobre música y narrativa

- ALAS, Leopoldo, *Su único hijo*, PPP, Madrid, 1988. Fresco representativo del ambiente de una capital de provincias a finales del siglo XIX. Uno de los personajes toca la flauta.
- ALEXEI, Sherman, *Blues de la reserva*, Muchnik, Barcelona, 1995. Los Coyote Springs son una banda de rock formada por indios *spokanes* y *flatheads* que van del éxito al infierno.
- ALMOGUERA, Antonio, *La última cantiga*, Ledoría Editorial, Las Ventas con Peña Aguilera (Toledo), 2005. Ruy y su esposa Gracia se ven involucrados en el esclarecimiento de un asesinato acaecido en el Toledo de Alfonso X, que fluye en el trasfondo de una cantiga inacabada, la última cantiga de Loor de Santa María del Rey Sabio, perdida para siempre.
- ARAMBURU, Fernando, *El trompetista de Utopía*, Tusquets, Barcelona, 2003. «Benito Lacunza, metido ya en los treinta, flaco y ojeroso debido a una existencia más bien crapulosa, ayuda por las noches en la barra del bar Utopía, en el madrileño barrio de Almenara. Y algunas veces, si el jefe se lo permite, ameniza a los clientes tocando la trompeta». Trueba produce ahora una película basada en la novela.
- BARTH, John, *La ópera flotante*, Debolsillo, Barcelona, 2000. Obra maestra escrita en 1956, es una celebración del arte de inventar historias.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Maese Pérez, el organista, leyendas breves*, Editorial Globo, Madrid, 2004. «Todo el mundo fijó sus miradas en aquel punto. El órgano estaba solo, y, no obstante, el órgano seguía sonando...; sonando como solo los arcángeles podrían imitarlo... en sus raptos de místico alborozo».
- BERENDT, John, *La ciudad de los ángeles caídos*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2006. En 1996, el Teatro la Fenice de Venecia ardió hasta los cimientos en un incendio provocado. Un detective empieza a revelar datos sobre el siniestro.
- BERLIOZ, Héctor, *Les soirées de l'orchestre*, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, Paris, 1854, Deuxième Edition. Divertidas veladas protagonizadas por una orquesta de músicos que van contando curiosas anécdotas mientras tocan.
- BERNHARD, Thomas, *Maestros antiguos*, Alianza, Madrid, 2003. El musicólogo y crítico Reger acude desde hace 36 años en días alternos al museo y ocupa un banco delante de un cuadro de Tintoretto. Obra llevada al teatro por Xavier Albertí.
- CAMILLERI, Andrea, *La ópera de Vigàta*, Destinolibro, Debolsillo, Barcelona, 2000. La determinación del prefecto de inaugurar el teatro de su ciudad con una ópera desconocida da lugar a una serie de intrigas, delitos y tumultos y su posterior investigación.
- CAMILLERI, Andrea, *La voz del violín*, Narrativa Emecé, Barcelona, 2000. Un asesinato que investiga el comisario Montalbano tiene su clave en un violín.
- CARPENTIER, Alejo, *El acoso*, Bruguera, Barcelona, 1983. Trama de composición musical basada en la Tercera Sinfonía de Beethoven en clave cubana.
- CARTER, Charlotte, *El dulce veneno del jazz*, Siruela, Madrid, 2005. La joven Nanette Hayes, bohemia y detective aficionada, sueña con ser más sexy y convertirse en una estrella del jazz negro.
- CASTILLO DURÁN, Fernando, *El organista de Montmartre*, Montesinos Editor, Barcelona, 2005. El 14 de junio de 1940 las tropas alemanas entraban en París. Hitler tenía 50 años. El general von Streim, deseando complacer al Führer en su próximo

- aniversario, encarga la búsqueda de un regalo de existencia dudosa, una cantata de Bach extraviada en el siglo XVIII.
- CHRISTENSEN, Lars Saabaye, *El músico*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1998. Jonatan Grez es un joven que se desplaza a un olvidado pueblo nórdico para trabajar de músico en un pequeño y fantasmagórico hotel.
- CORBIAU, André, *Farinelli. Il castrato*, Martínez Roca, Barcelona, 2005. Novela en la que se inspira la película de Gérard Corbiau sobre un genio del canto admirado por los reyes y envidiado por los músicos.
- CORTÁZAR, Julio, *Las ménades en Cuentos completos*, Alfaguara, 2 vols., Madrid, 1994. Un concierto tiene lugar en el Teatro Comunale de Florencia.
- CORTÁZAR, Julio, *Instrucciones para cantar en Cuentos completos*, Alfaguara, 2 vols., Madrid, 1994. «Empiece por romper los espejos de su casa, deje caer los brazos, mire vagamente a la pared, olvídense».
- CORTÁZAR, Julio, *El canto de los cronopios en Cuentos completos*, Alfaguara, 2 vols., Madrid, 1994. «Cuando los cronopios cantan sus canciones preferidas, se entusiasman de tal manera que con frecuencia se dejan atropellar por camiones y ciclistas».
- CORTÁZAR, Julio, *Lucas, sus errantes canciones en Cuentos completos*, Alfaguara, 2 vols., Madrid, 1994. «La voz de Sir Harry Lauder venía como desde muy lejos y era así, había entrado en el disco desde las brumas de Escocia y ahora salía al verano enceguecedor de la pampa argentina».
- CORTÁZAR, Julio, *Lucas, sus pianistas en Cuentos completos*, Alfaguara, 2 vols., Madrid, 1994. «Larga es la lista como largo el teclado, blancas y negras, marfil y caoba».
- CORTÁZAR, Julio, *Queremos tanto a Glenda en Cuentos completos*, Alfaguara, 2 vols., Madrid, 1994. «Todo parece girar en torno a Gesualdo, si tenía derecho a hacer lo que hizo o si se vengó de su mujer de algo que hubiera debido vengar en sí mismo» (Clone).
- CORTÁZAR, Julio, *El perseguidor en Cuentos completos*, Alfaguara, 2 vols., Madrid, 1994. «Esto último no es cierto, y los tres lo sabemos. Nadie se atreve ya a prestarle un instrumento a Johnny, porque lo pierde o acaba con él en seguida». Este cuento inspira la película de Osías Wilensky.
- CHALEMEAU, Laurent, *Fuck*, Alfaguara 1993. Misterio con música de rock y rapp en New Jersey a mediados de los cincuenta.
- CHATWIN, Bruce, *Los trazos de la canción*, Muchnik, Barcelona, 1998. «Para un aborigen australiano, su país es como una inmensa partitura musical, allí donde pisa puede cantar canciones inmemoriales que hacen surgir el paisaje, otorgan derechos territoriales, tornan posible el trueque simbólico y permiten expresar el alma del cantante».
- CHÉJOV, Antón, *Historia de un contrabajo en La dama del perrito y otros cuentos*, Ediciones Folios, Madrid, 1999. *El contrabajo y otros cuentos humorísticos*, Yoyo Usa. «Procedente de la ciudad, el músico Smichkov se dirigía a la casa de campo del príncipe Bibulov, en la que, con motivo de una petición de mano, había de tener lugar una fiesta con música y baile».
- DOCTOROW, Edgar Lawrece, *Ragtime*, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1990. Periplo vital de un pianista de ragtime que toca situado debajo de una pantalla que proyecta documentales. Llevado al cine por Milos Forman.
- ERCKMANN, Emilio, *Confidencias de un clarinete*, Montaner y Simón, Barcelona, 1944.
- FERMINE, Maxence, *El violín negro*, Anagrama Editorial, Barcelona, 2002. «Venecia está invadida por las tropas napoleónicas. Johannes Karelsky, violinista cuyo talento ha causado admiración desde su infancia, enrolado en la armada francesa y herido en combate, encuentra albergue en casa de un enigmático luthier».

- FERNÁNDEZ CASTRO, José, *El hombre al que mató la música y otros relatos*, Editorial Comares, Granada, 2002.
- FITZGERALD, Francis Scott, *El gran Gatsby*, Alfaguara, Madrid, 2002. La gran novela de la era del jazz, ambientada en los años treinta. Hay un película de Jack Clayton.
- FREIRE, Espido, *Diabulus in musica*, Planeta, Barcelona, 2001. Novela ambientada en el mundo de la ópera y del cine, que narra una visión particular y despiadada del amor entre una mujer, su amante y el recuerdo de su primer amor como un fantasma.
- FUENTES, Eugenio, *Las manos del pianista*, Tusquets, Barcelona, 2003. Un torvo pianista fracasado, que se dedica a complementar sus humildes ingresos eliminando animales y mascotas incómodos, contrata los servicios del detective Ricardo Cupido.
- GALLEGO GALLEGO, Antonio, *Noche serena. Glosas contemporáneas a Fray Luis*. Discurso leído por el académico electo, Antonio Gallego, con ocasión del ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 28 de abril de 1996.
- GREVILLE, Henri, *Un violon russe*, Librairie Plon, Plon-Nourrit et Cie, Imprimeurs-Editeurs, Paris, 1879, dos tomos. Un joven quiere tocar el violín, pero su familia quiere a toda costa que sea eclesiástico.
- GRUNDMAN, Jorge; VEGA, Francisco José; CANO, Juan Pedro (coords.), *Con los nueve sentidos. Nueve historias para transformar el mundo*, Editorial Medicus Mundi, Madrid, 2005. Nueve movimientos musicales inspirados en las palabras de los cooperantes que expresan nuestra forma de trabajar por un mundo sano y en armonía.
- GUÑ, Batya, *Un asesinato musical, un caso barroco*, Siruela, Madrid, 2003. Michael Ohayon, un detective culto, solitario y encantador, entabla amistad con una violonchelista perteneciente a una familia de músicos de fama internacional.
- HÄRTLING, Peter, *Schubert*, Seix Barral, Barcelona 1997. Biografía novelada entre dos secuencias oníricas que abren y cierran el relato, y en las que el propio narrador se encuentra entre los amigos de Schubert oyéndole tocar el piano.
- HERAS, Moisés de las, *La verdadera o falsa vida de Antonio Stradivarius*, Tabla Rasa, Madrid, 2004. «Elisabetta es hija de Omobono, nieta por tanto de Antonio Stradivarius, que ha muerto sin transmitir a sus hijos su más preciado secreto, el misterio de la calidad de los violines que le han hecho famoso».
- HERSEY, John, *Antonietta. Vida y amores de un stradivarius*, Anaya-Muchnik, Madrid, 1992. Historia y recorrido por distintos países de un Stradivarius, hasta llegar a Estados Unidos a finales del siglo XX.
- HESSE, Hermann, *El lobo estepario*, Alianza Editorial, Madrid, 1998. Relato casi autobiográfico cuyo protagonista, Haller, guarda con el jazz una peculiar e íntima relación.
- HORNBY, Nick, *31 canciones*, Anagrama, Barcelona, 2004. Un escritor se centra en las canciones de rock que han marcado su vida para describir sentimientos y experiencias.
- HORNBY, Nick, *Alta fidelidad*, Ediciones B, Barcelona, 1995. El dueño de una tienda de discos en Londres ve cómo la relación con su novia se resquebraja. Película de Stephen Frears.
- HUNNICUTT, Ellen, *La biblioteca musical*, Laia, Barcelona, 1987. Colección de relatos dulces y dramáticos en todos los que aparece, en primer plano o al fondo, la referencia a la música.
- HUXLEY, Aldous, *Contrapunto*, Edhasa, Barcelona, 1987. Contrapunto de ideas, emociones, sentimientos, separaciones, encuentros, deseos y esperanzas, que pinta una sociedad en desintegración.

## CATÁLOGO DE LIBROS DE MÚSICA Y NARRATIVA

- IBÁÑEZ, Andrés, *La música del mundo o el efecto Montoliu*, Seix Barral, Barcelona, 1995. Una novela basada en estructuras afines a las de la música, para explorar los dominios del arte y el aprendizaje artísticos.
- ISHIGURO, Kazuo, *Los inconsolables*, Anagrama, Barcelona, 1997. Ryder es un pianista que llega a una ciudad de provincias en algún lugar de Europa central donde adoran la música y se ecogido como un salvador.
- IVO CRUZ, Mafalda, *Última danza en Lisboa*, Siruela, Madrid, 2004. En Lisboa, una periodista y escritora, Mariana, busca al gran bailarín inglés Efron Cage, que en los años setenta –en la cumbre de su gloria– decidió quedarse a vivir allí.
- JAMES, Elroy, *El gran desierto*, Ediciones B, Barcelona, 1992. Un policía asesino frecuenta antros donde suena el *be-bop* de los años cincuenta.
- JANÉS, Alfonsina, *Música y vida. Acercamiento al problema del músico en tres novelas cortas alemanas del siglo XIX*, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, Madrid, 1997. La autora analiza, a través del estudio de *El pobre músico*, de Grillparzer, *Dos hermanas*, de Stifter, y *Mozart, camino de Praga*, de Mörike, las relaciones entre música y literatura, tan importantes en la Alemania del siglo XIX, donde la música se convirtió en un fenómeno cultural de primera magnitud.
- KUNDERA, Milan, *Los testamentos traicionados*, Tusquets, Barcelona, 1994. Ensayo escrito como una novela en la que se cruzan distintos personajes, entre los que encontramos a Stravinski, Ernest Ansermet o Janacek.
- KUNDERA, Milan, *El telón*, Tusquets Editores, Barcelona, 2005. Un luminoso ensayo sobre las relaciones entre literatura y música.
- LAHER, Ludwig, *Ser hijo de Mozart*, Litera Books, Barcelona, 2002. Franz Xaver Mozart apenas contaba con cinco meses de edad cuando su padre Wolfgang Amadeus Mozart murió.
- LARKIN, Philip, *Escritos sobre jazz*, Paidós, Barcelona, 2004. «Por encima de todo, espero que estos escritos demuestren que adoro el jazz. He empezado refiriéndome al placer que me ha procurado en mi vida, y cuando imagino lo mucho que me habría perdido si, en lugar de haber nacido el 9 de agosto de 1922, hubiera muerto en aquellos años, me doy cuenta de cuán grande es mi deuda para con él».
- LEÓN, Donna, *Muerte en la Fenice*, Seix Barral, Barcelona, 1996. Un célebre director de orquesta resulta envenenado con cianuro potásico durante la representación de *La Traviata* en el Teatro de la Fenice de Venecia.
- LEROUX, Gastón, *El fantasma de la ópera*, Tusquets, Barcelona, 1998. Valdemar, Madrid, 2002. A medio camino entre la novela de misterio y la novela de horror, esta narración se adentra en el fascinante mundo de los escenarios para extraer su inspiración de los misterios que se ocultan tras los telones y entre bambalinas.
- LUJÁN, Néstor, *La loca jornada*, Plaza y Janés, Barcelona, 1991. Reconstrucción de los días que precedieron al estreno de *Las bodas de Figaro* en la Ópera de Viena.
- LLORT, Victoria, *Ensayos de estética comparada. El diálogo entre las artes, reflexiones alrededor de música, literatura y pintura*, Tizona, Barcelona, 2005. Las obras de creadores como Marcel Proust, André Gide, Thomas Mann, Vincent van Gogh, Claude Debussy, Alexander Scriabin o Igor Stravinsky, entre otros son el hilo conductor a través de este intrigante laberinto del diálogo entre las artes.
- MALLARME, Stéphane, «Un golpe de dados» en *Obra poética II*, Hiperión, Madrid, 1993. «Un Coup de Dés» nos obliga a plantearnos problemas tan esenciales como los límites de lo artístico, el extrañamiento semántico en los distintos campos del arte, la apertura progresiva del dominio simbólico y la utopía de la libertad creadora.
- MALOT, Héctor, *Sin familia*, Espasa Calpe, 1928. Un niño es arrancado de los brazos de la que cree su familia y entregado a un músico ambulante, con el que recorre los caminos.

- MANEN, Juan, *Relatos de un violinista*, Editora Nacional, Madrid, 1964. El gran violinista Manén en su faceta de escritor nos narra cuatro cuentos.
- MANN, Thomas, *Los orígenes del doctor Faustus, una novela de una novela*, Alianza Editorial, Madrid, 1988. «Solo esta vez sabía lo que quería y lo que me proponía... nada menos que la novela de mi época enmascarada tras la historia de una vida precaria».
- MARIAS, Javier, *El hombre sentimental*, Alfaguara, Madrid, 1999. León de Nápoles es un cantante de ópera catalán que se ve obligado a llevar una vida muy solitaria en las grandes capitales del mundo.
- MAURA, Antonio, *Semilla de eternidad*, Losada, Buenos Aires, 2005. Una joven que vive en Burdeos recibe a través de un notario el legado de su padre, Ángel, reconocido compositor, un molino en un pueblecito en Madrid.
- MAURENSING, Paolo, *Canon inverso*, Mondadori, Madrid, 1997. Un famoso escritor conoce en Viena a un extraño personaje, Janö Varga, que recorre bares y tabernas tocando el violín para ganarse la vida.
- MEADE FALKNER, John, *El stradivarius perdido*, Valdemar, Madrid, 2000. Un estudiante de Oxford experimenta en 1940, cada vez que interpreta una gallarda del siglo XVII, una extraña presencia.
- MEZZROW, Mezz, *La rabia de vivir*, Anaya-Muchnik, Madrid, 1992. Historia autobiográfica de un clarinetista de jazz, crónica de la vida callejera, publicado en 1946.
- MONTERO, Rosa, *Crónica del desamor*, Debate, Madrid, 1979. Novela en la que aparece un personaje cuyas peripecias profesionales están inspiradas en anécdotas reales transmitidas a la autora por una pianista española.
- MORRISON, Toni, *Jazz*, Penguin Books, USA, New York, 1992. Una historia de pasión, celos, asesinato y redención, como la música de su título, lírica y elemental.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Nacimiento de la tragedia según el espíritu de la música*, Alianza, Madrid, 1973. Dice el autor, «Este escrito fue un acontecimiento en la vida de Wagner, solo a partir de aquel instante se pusieron grandes esperanzas en su nombre».
- ORSENNA, Erik, *La historia del mundo en nueve guitarras*, Siruela, Madrid, 1997. Eric Clapton nos guía a través del tiempo y del espacio para conocer a los mejores guitarristas, desde Egipto y Perú, hasta Woodstock.
- PASSUTH, Laszlo, *El músico del Duque de Mantua*, Luis de Caralt, Barcelona, 1966. Biografía extensa, documentada y novelada de Claudio Monteverde.
- PASSUTH, Laszlo, *Madrigal*, Luis de Caralt, Barcelona, 1987. Biografía novelada que recrea el ambiente del Renacimiento italiano y español con el madrigalista Carlo Gesualdo como protagonista.
- POWERS, Richard, *El tiempo de nuestras canciones*, Mondadori, Barcelona, 2005. Novela que narra medio siglo de historia norteamericana, los conflictos raciales, el nacimiento y la implantación de la música popular, la teoría de la relatividad y su papel en la historia de un país.
- PRIETO, Carlos, *Las aventuras de un violonchelo. Historias y memorias*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999. El virtuoso mexicano del violonchelo ofrece una breve historia de la lutería y de la trayectoria de sus principales exponentes, así como una relación de la música para violonchelo a través de los siglos, con un anecdotario de sus viajes y conciertos.
- PROUST, Marcel, *Un amor de Swann*, en «En busca del tiempo perdido», vol. I, Alianza, Madrid, 2002. La obra maestra de Proust dedica muchas páginas a la sonata de Vinteuil.



CATÁLOGO DE LIBROS DE MÚSICA Y NARRATIVA

- QUIGNARD, Pascal, *El odio a la música, diez pequeños tratados*, Andrés Bello, Barcelona, 1998. Diez pequeños ensayos, escritos con sentido poético, indagan sobre el modo en que la música nos afecta y rodea.
- RABINOVICHI, Daniel, *Cuentos en serio*, Ediciones la Flor, Buenos Aires, 2003. Vivencias de un músico reconstruidas desde la literatura.
- RECIO, Florián, *Yo maté a Joaquín Sabina*, Junta de Extremadura, Mérida, 2003. Colección de siete cuentos.
- RENAULT, Mary, *El cantante de salmos*, Grijalbo, Barcelona, 1988. Novela histórica ambientada en la Antigua Grecia.
- REZA, Yasmína, *Hammerklavier*, Anagrama Editorial, Barcelona, 2002. Colección de viñetas autobiográficas en torno al amor, la desdicha y el paso del tiempo.
- RICE, Anne, *Violín*, Ediciones B, Madrid, 2001. Un misterioso violinista aparece cada día frente a la casa de Triana y toca para ella.
- ROBBINS LANDON, H.C., *Mozart. Una jornada particular*, Ediciones Destino, Barcelona, 1994. Entre la novela y la biografía, el autor funde en una sola jornada los últimos años de vida de Mozart.
- ROJAS, Alejandra, *Stradivarius penitente*, Ollero & Ramos, Madrid, 1999. La historia de un violín de mal agüero a través de los tiempos, contrapuesta a una investigación detectivesca ya que ha sido robado de un museo.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín, «Jazz y novela», en *El jazz y sus espejos*, Ediciones de la Torre, Madrid, 2002. Estudio sobre la presencia del jazz en la narrativa.
- RUSSELL, Martín, *El cabello de Beethoven*, Punto de Lectura, Madrid, 2002. Un mechón cortado del cabello de Beethoven sirve como excusa para una reconstrucción histórica y biográfica del genio alemán y para un análisis químico que aclare su estado de salud antes de morir. Una historia casi detectivesca en busca de una reliquia y de un mito.
- SATIE, Erik, *Cuadernos de un mamífero*, El Acantilado, Barcelona, 1999. Textos escritos por el singular compositor francés que nos desvelan los matices según los cuales entendió las complejas relaciones entre música y poesía.
- SATIE, Erik, *Memorias de un amnésico y otros escritos*, Ardora, Madrid, 1994. «El piano, como el dinero, no resulta agradable más que a quien lo toca, eso tranquiliza a alguien como yo, malquistado de nacimiento con la música instrumental».
- SAND, Georg, *Un invierno en Mallorca*, Olañeta, Barcelona, 2001. Sand describe su estancia en Mallorca, en compañía de Chopin, en un relato lleno de vida, donde también narra el desencuentro con sus habitantes.
- SHAFFER, Peter, *Amadeus*, Ediciones MK 28, Madrid, 1981. Obra teatral que dio lugar a la película de Milos Forman, en la que se describe la supuesta rivalidad entre Mozart y Salieri.
- SIERRA I FABRA, Jordi, *Banda sonora*, Siruela, Madrid, 1992. A pesar de no haber convivido con su padre, un joven hereda de él la afición por el rock y se convierte, casi en secreto, en un guitarrista brillante.
- SIJIE, Dao, *Balzac y la joven costurera china*, Salamandra, Madrid, 2001. Dos jóvenes son enviados a un campo de «reeducación» comunista, adonde se llevan su violín. Allí descubrirán los libros y el amor.
- SKÁRMETA, Antonio, *La chica del trombón*, Areté, Barcelona, 2001. «Suena *White Christmas* de Glenn Miller, y el oído que escucha se revuelve melancólico porque el músico ha muerto».
- SKVORECKY, Josef, *El saxofón bajo*, Alianza Editorial, Madrid, 1988. «Sentí la lengüeta temblar. Soplé en la boquilla, deslizando mis dedos hacia abajo en las válvulas; lo que emergió fue un sonido cruel, hermoso e infinitamente triste».

## CATÁLOGO DE LIBROS DE MÚSICA Y NARRATIVA

- SOPENA, Federico, *Música y literatura*, Rialp, Madrid, 1974. Colección de ensayos que señalan campos de coincidencia, donde la música aparece como hecho de cultura a través de diarios y memorias de grandes artistas.
- SOPENA, Federico, *Poetas y novelistas ante la música*, Espasa Calpe, Madrid, 1989. Galdós, Mahler, Flaubert, Benet, Giner, Juan Ramón, Huxley.
- SÜSKIND, Patrick, *La historia del señor Sommer*, Seix Barral, Barcelona, 1991. Un niño investiga el misterio del señor Sommer y toma una inolvidable clase de piano con la señorita Funkel
- THOMAS, María José y MUÑOZ, Claudio, *Bravo, Rosina*, Ekaré, 2005. Un cuento sobre una niña y su fascinación por el tenor Dino Borgioli, en pleno proceso de la fabricación de los discos de 78 rpm y de las grabaciones históricas.
- TUNSTRÖM, Goran, *El Oratorio de Navidad*, Circe, Barcelona, 1991. Solveig era una mujer vitalista y alegre, magnífica cantante, cuyo sueño era llegar a interpretar el *Oratorio de Navidad* de Bach con el coro de una pequeña iglesia rural. Hay una película de Kjell-Ake Anderson.
- VIVES, Amadeo, *Julia (Ensayos literarios)*, Madrid, 1971. Míscelánea variada de un compositor español con muchas cosas que decir.
- YOURCENAR, Marguerite, *Alexis o el tratado del inútil combate*, Alfaguara, Madrid, 1992. Un pianista escribe una larga carta a su esposa, desmenuzando el inútil combate entre sus inclinaciones y su vocación.



*B*IBLIOTECA



# FUENTES ORIGINALES DE GIUSEPPE TARTINI EN LA BIBLIOTECA DEL RCSMM

 José Carlos GOSÁLVEZ LARA<sup>1</sup>

Giuseppe Tartini (1692-1770) fue una de las grandes figuras musicales del Barroco italiano, en su triple faceta de teórico, violinista y compositor. En Italia, Alemania o Reino Unido se conserva un número importante de manuscritos e impresos originales con su música, especialmente sonatas para violín y bajo continuo (unas 135 de atribución segura), pero en España las fuentes existentes son extremadamente raras.

La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid posee tres manuscritos originales de la segunda mitad del siglo XVIII con sonatas de su composición. Son manuscritos italianos, quizá cercanos al autor, que no sabemos cómo llegaron a nuestra colección pero sí a quién pertenecieron. Se presentan en forma de partituras de bella caligrafía, con el violín superpuesto sobre la línea del bajo, en cuaderno de cuarto apaisado. La tercera sonata es la única que incluye un cifrado en el bajo.

El primer propietario conocido de los manuscritos fue un violinista polaco llamado Bonifacio Zlotek que trabajó en Madrid durante el reinado de Carlos III. Los manuscritos llevan su firma y en alguno se añade el seudónimo de «El polaco» con el que, al parecer, le conocían sus compañeros de la Real Capilla, la orquesta del rey, en la que ingresó en 1770 y trabajó hasta su muerte en 1786<sup>2</sup>.

Como tantos músicos de la época, Zlotek hacía «bolos» en el Teatro de los Caños del Peral y, desde 1781, fue además uno de los músicos mejor pagados de la orquesta de los Duques de Osuna y Benavente<sup>3</sup>, en la que compartió tarea con Luigi Boccherini.

Es muy posible que los manuscritos fueran adquiridos en Italia antes de que el violinista polaco se afincara en España, o bien durante un viaje que Zlotek realizó a Varsovia en 1772. También es verosímil que éste hubiera sido alumno directo de Tartini en la famosa escuela que fundó en Padua y en la que se formaron numerosos violinistas italianos y del norte de Europa.

<sup>1</sup> Director de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>2</sup> ORTEGA, Judith. «El mecenazgo musical de la Casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Revista de Musicología*, XXVII, n. 2 (2004), p. 666.

<sup>3</sup> FERNÁNDEZ CORTÉS, Juan Pablo. *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882)*.—Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007, pp. 172-175.

Como decimos, la escasez de fuentes de Tartini en España confiere un valor muy especial a estos manuscritos pero, además, hay que señalar que la sonata en mi bemol mayor (M/657) es una obra prácticamente desconocida.

**RCSMM Signatura M/656**

[Sonatas, violín, continuo, mi menor]

Sonata à violino solo è cembalo ó violoncello [Música manuscrita] / del Sigr.

Giuseppe Tartini— [ca. 1760]

1 partitura (4 f.) ; 22 x 30 cm

Plantilla: vl, b. c.

En el mrg. sup. drch. de la port.: «Polaco»

En port.: «E IV»

Contiene: Grave ; Allegro ; Presto

El f. 4v en bl.

**RCSMM Signatura M/657**

[Sonatas, violín, continuo, mi bemol mayor]

Sonata de violino e basso [Música manuscrita] / del Sigr. Giuseppe Tartini—

[ca. 1770].

1 partitura (4 f.) ; 22 x 29 cm

Plantilla: vl, b.

En la port. a distinta mano: «de Bonifacio Zlotek» y en el mrg. sup. drch.

«Polaco» y «Zlotek».

Contiene: Andante largo; Alle[gro]; Alle[gro] ma non tanto

El f. 4v en bl.

**RCSMM Signatura M/658**

[Sonatas, violín, continuo, la mayor]

Sonata a solo violino e basso [Música manuscrita] / de el signor Giuseppe

Tartini di Padoa— [ca. 1760]

1 partitura (4 f.) ; 22 x 30 cm

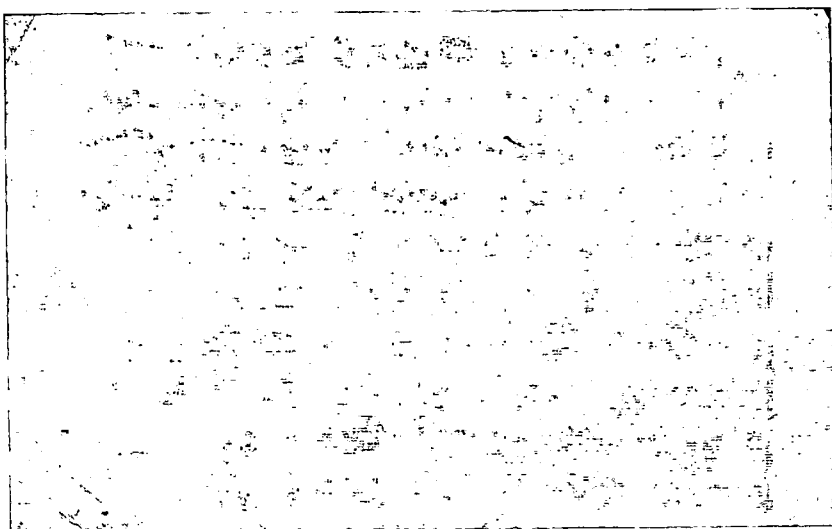
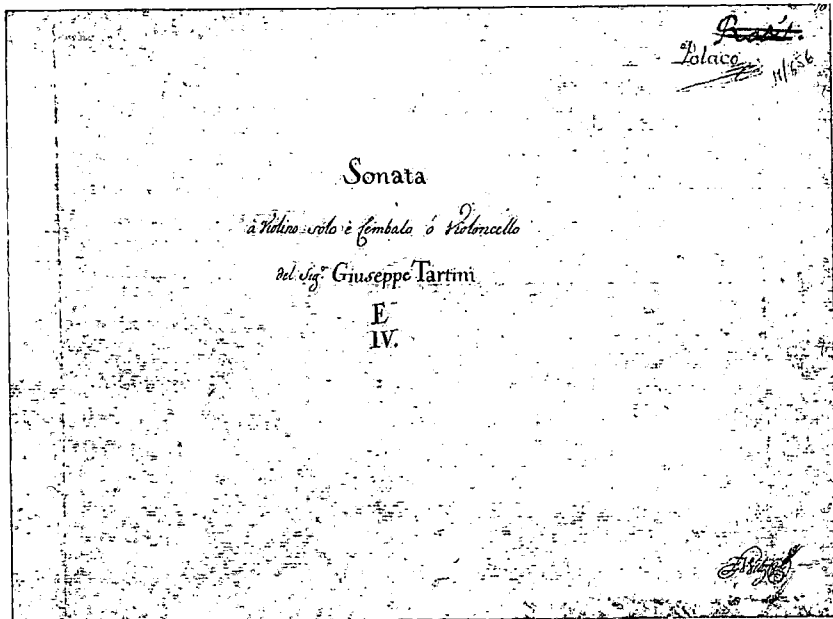
Plantilla: vl, b.c. (bajo cifrado)

En el mrg. sup. drch. «Polaco» y «Zlotek»

Contiene: Adagio ; Fuga ; Allegro

El f. 4v en bl.

# TRES SONATAS DE GIUSEPPE TARTINI





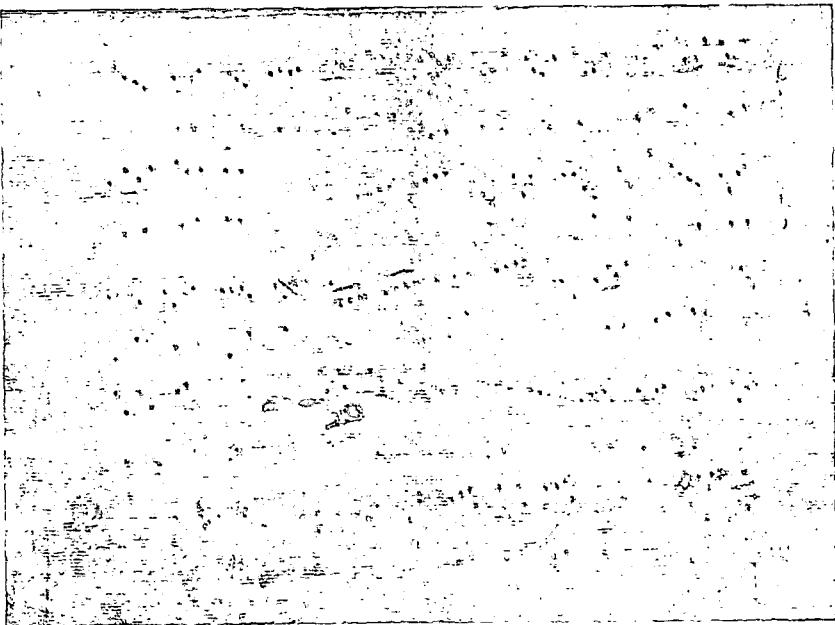
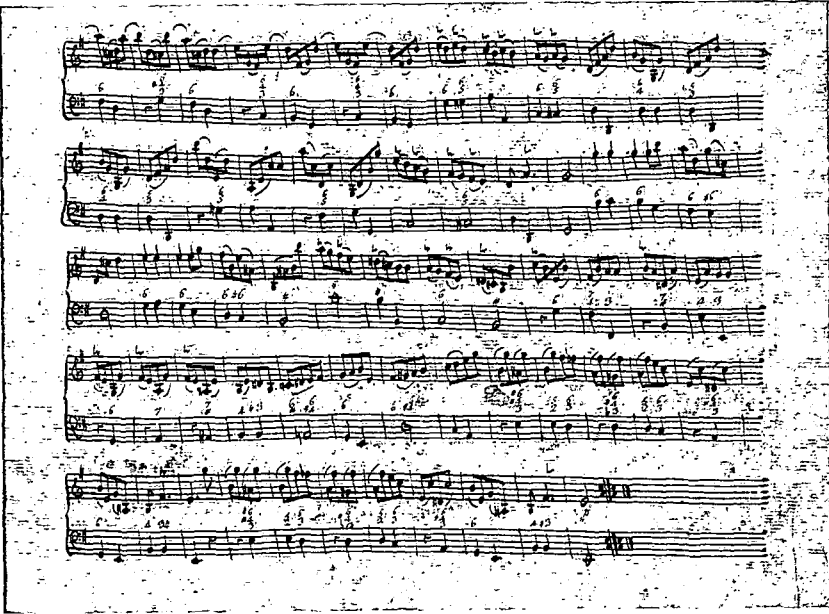
This system of musical notation is marked "Grave" in the upper left corner. It consists of six staves of music. The notation is dense, featuring many slurs and ties across the staves. The music appears to be in a slow, somber mood. The bottom right of the system ends with a double bar line and the word "Fine" written in a cursive hand.

This system of musical notation is marked "Allegro" in the upper left corner. It consists of six staves of music. The notation is very dense and complex, with many slurs and ties, indicating a fast and lively tempo. The music is highly rhythmic and intricate.

TRES SONATAS DE GIUSEPPE TARTINI

This block contains the first system of handwritten musical notation, consisting of three staves. The top staff features a highly ornate and rapid melodic line with many slurs and ornaments. The middle and bottom staves provide harmonic support with more rhythmic and melodic patterns. The notation is dense and characteristic of the Baroque style.

This block contains the second system of handwritten musical notation, also consisting of three staves. The top staff begins with the tempo marking "Presto". The music continues with complex melodic and harmonic textures, similar to the first system, with many slurs and ornaments. The notation is dense and characteristic of the Baroque style.



TRES SONATAS DE GIUSEPPE TARTINI

Handwritten title page of a musical manuscript. The text is written in cursive and includes the following elements:

- Top right: *Alonso* and *11/63*
- Below the staves: *Adagio*
- Center: *Sonata de Violino e Basso*
- Below that: *del Sig. Giuseppe Tartini*
- Bottom right: *de Konigden Dorch*

The page features several musical staves. The top two staves are mostly blank, with some faint markings. Below the title, there are two staves with handwritten musical notation, including notes and rests.

Musical score for the first movement, marked *Andante Largo*. The score is written in cursive and includes the following elements:

- Top left: *Andante Largo*
- First two staves: Violin and Bass parts with musical notation.
- Bottom four staves: Empty staves with wavy lines, likely representing a second movement or a continuation of the first.

The notation is dense and characteristic of 18th-century manuscript style, with many notes and rests.

The first system of the handwritten musical score consists of two staves. The upper staff features a complex, highly rhythmic melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including some triplets. The lower staff provides a more rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The notation is dense and characteristic of a 19th-century manuscript.

The second system of the handwritten musical score continues the complex melodic and rhythmic patterns from the first system. It consists of two staves, with the upper staff maintaining the intricate melodic line and the lower staff providing a consistent rhythmic accompaniment. The notation is dense and characteristic of a 19th-century manuscript.

TRES SONATAS DE GIUSEPPE TARTINI

The first system of musical notation consists of eight staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The music is written in a single system, with various musical notations including notes, rests, and ornaments. The notation is dense and characteristic of the Baroque period.

The second system of musical notation consists of eight staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The music is written in a single system, with various musical notations including notes, rests, and ornaments. The notation is dense and characteristic of the Baroque period. The first staff of this system includes the instruction *Allegro moderato*.

A handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. The score includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The word "Fin" is written in cursive at the end of the piece on the tenth staff.

A page of ten blank musical staves, arranged vertically. The staves are empty, showing only the five-line structure of each staff. There is a small circular mark or hole on the left side of the page, approximately halfway down.

TRES SONATAS DE GIUSEPPE TARTINI

*Adagio* *Allegro*  
*Molto*

Sonata a solo

Violino e Basso de el  
Signor

Giuseppe Tartini di Padova

*Adagio*



The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for the right and left hands, respectively, featuring intricate rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The middle two staves continue this complex texture. The bottom two staves show a more rhythmic accompaniment. A handwritten marking "K.S. 70" is visible on the fifth staff.

The second system of the musical score begins with a section labeled "Fuga" in a large, decorative script. This section is characterized by extremely dense and fast-paced notation, with many notes beamed together in sixteenth and thirty-second notes. The texture is highly complex and polyphonic. The system contains six staves, with the top two staves showing the most intricate melodic lines.

TRES SONATAS DE GIUSEPPE TARTINI

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for the violin and the second violin, both in treble clef. The middle two staves are for the viola and the first cello, both in alto clef. The bottom two staves are for the second cello and the double bass, both in bass clef. The music is written in a complex, flowing style characteristic of the 18th-century violin sonata.

The second system of the musical score begins with the word "Adagio" written in a cursive hand on the left. It consists of six staves, continuing the instrumentation from the first system. The music is more melodic and slower in tempo, with prominent use of slurs and ornaments. The notation is dense and detailed, capturing the intricate textures of Tartini's compositions.

The first system of the musical score consists of seven systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. The notation includes various accidentals and dynamic markings. The first system concludes with a double bar line and a repeat sign.

This section of the page contains a large, empty rectangular area with a grid of horizontal lines, resembling a musical staff. It is completely blank, with no musical notation or text. This area likely represents a second system of music that was not included in the scanned page.

# TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ.

(MÚSICA PARA LA INDEPENDENCIA)

 Daniel BRONCANO AGUILERA<sup>1</sup>

En octubre de 2007, gracias a los trabajos de digitalización de los fondos de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, salió a la luz una partitura que más que olvidada parece verdaderamente desconocida. Se trata de los manuscritos sin fechar de los «Tres Dúos Concertantes para dos Clarinetes» de Miguel Wirtz, los cuales son objeto de mi Trabajo de Investigación. Tienen la signatura M/58 en la Biblioteca del RCSMM.

Nos encontramos ante dos encuadernaciones de ocho folios cada una cosidos con hilo. Hay que decir que se hallan ciertamente deterioradas, pues la tinta ha traspasado varias hojas y hay manchas diversas, así como correcciones a lápiz, que no sabemos de qué época son. El tipo de escritura es, según José Gosálvez, el Bibliotecario de nuestro centro, típica de finales del siglo XVIII o principios del XIX. En una encuadernación tenemos la parte de clarinete primero y en la otra, la de segundo. Es, curiosamente, en esta parte de *secondo* donde aparece el título y dedicatoria de la obra, que dice así:

*Tres Dúos Concertantes para dos Clarinetes*  
*Compuestos por el señor Miguel Wirtz*  
*Y dedicados a su Amigo Pedro González de la Torre*  
*Y Executados por los Mismos*

En cuanto al contenido de los dúos, los tres se componen de dos movimientos. El primer dúo está en Do Mayor y consta de un «Allegro» seguido de un «Rondo Allegro». El segundo, en la tonalidad de Re Menor, está formado por un «Allegro» y un «Andante con *Variazoni*». El último de los dúos está en Fa Mayor y tiene un «Allegro Gracioso» y un «Rondo Allegretto». Es una música de estilo y forma clásica y con un tratamiento ambicioso, incluso virtuoso, del clarinete. Por el contrario, hay que reconocer que, aunque está dentro del estilo clásico, el señor Wirtz no gozaba de un estilo de composición muy ortodoxa.

Y volviendo al asunto del compositor, no tenemos casi datos sobre él, aparte de que era clarinetista y compositor. No he encontrado ninguna referencia ni

<sup>1</sup> Daniel Broncano Aguilera cursa 4º Curso de Clarinete en el RCSMM, con el catedrático Justo Sanz Hermida.

documentación, ni tampoco sobre su amigo Pedro González de la Torre. Según Gosálvez, podría tratarse de un músico militar de la Guardia Valona, cuerpo escogido del ejército español cuya creación se remonta a la época en que los Países Bajos formaban parte de la monarquía española. Esta hipótesis explicaría que, aunque fuera español, tenga un apellido de origen no castellano. Por otro lado tampoco tenemos fechas de composición.

Pero la parte más llamativa está aún por llegar. Dado que Wirtz no debía contar con mucho papel pautado, dio uso a los folios que no había utilizado para los dúos. Así, encontramos el «Estudio para clarinete del señor Wirtz» en Do Mayor y de notable dificultad para la época. También hay varios bocetos con una caligrafía de peor calidad pero de gran interés por los curiosos datos que nos aportan. Uno de ellos es un «Minuet y Waltz para flauta» fechado en 22 de diciembre de 1819.

La puerta a la investigación histórica se abre en la anotación de un boceto de obra para banda. Nos dice así:

*«Waltz de la Batalla de Torrejón [y a partir de aquí, tachado:] dos leguas al Norte de Valladolid, entre los Generales La Cuesta y Bessier. [Marzo o Mayo] de 1808»*

No conozco ningún Torrejón en Valladolid, pero sin embargo hay un pueblo llamado Cabezón del Pisuerga situado exactamente dos leguas (aproximadamente 11 kilómetros) al noreste de Valladolid. Allí, el 12 de junio de 1808 tiene lugar la Batalla de Cabezón, dentro del contexto de la Guerra de la Independencia. Tras el Dos de Mayo madrileño, hay un alzamiento popular y militar en Valladolid. El General Gregorio García de la Cuesta logra reunir una fuerza de unos 4 700 milicianos, 300 unidades de caballería regular y 4 piezas de artillería, que sería llamada de forma grandilocuente «Ejército de Castilla». Por su parte, el ejército francés preparó un destacamento al mando del General Lasalle perteneciente al Cuerpo del ejército francés dirigido por el Mariscal Bessières, que tenía órdenes de normalizar la situación en la ciudad de Valladolid, compuesto de unos 9 000 hombres. El General Cuesta decide cruzar el puente de Cabezón y atacar a las fuerzas francesas, que les doblan en número. El resultado es previsible, pues la veterana caballería de Lasalle aplasta a los novatos reclutas y puede marchar hacia Valladolid.

Así pues, estos datos parecen confirmar que el enigmático Wirtz era un músico militar. Pero más allá de eso, nos transportan de pronto a los convulsos acontecimientos de hace exactamente ahora dos siglos, a través de la música de un clarinetista y compositor español de aquella época.

Se publica aquí la transcripción de los dúos. He respetado el texto original. Sólo he corregido los fallos evidentes de alteraciones y altura de notas, que aparecen entre paréntesis. Otras incidencias como compases ausentes o duplicados también son señaladas.

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

Duo I

Miguel WIRTZ  
Revisión de Daniel Broncano Aguilera

*Allegro*

Clarineto I

Clarineto II

ff

p

4

7

ff

10

13

DANIEL BRONCANO AGUILERA

2

16

Musical score for measures 16-18. The top staff (C4) contains a melodic line with a *dolce* marking. The bottom staff (C4) contains a rhythmic accompaniment with a *dolce* marking.

19

Musical score for measures 19-21. The top staff (C4) features a melodic line with a *rfz* marking and a triplet of eighth notes. The bottom staff (C4) features a rhythmic accompaniment with a *rfz* marking and a triplet of eighth notes.

22

Musical score for measures 22-24. The top staff (C4) contains a melodic line with slurs. The bottom staff (C4) contains a rhythmic accompaniment with slurs.

25

Musical score for measures 25-27. The top staff (C4) contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The bottom staff (C4) contains a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes.

28

Musical score for measures 28-30. The top staff (C4) contains a melodic line with slurs. The bottom staff (C4) contains a rhythmic accompaniment with slurs.

31

Musical score for measures 31-33. The top staff (C4) contains a melodic line with slurs. The bottom staff (C4) contains a rhythmic accompaniment with slurs.

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

33

C1  
C2

35

C1  
C2

38

C1  
C2

40

C1  
C2

42

C1  
C2

45

C1  
C2

cresc.



DANIEL BRONCANO AGUILERA

4.

48

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain eighth notes. A dynamic marking *f* is present in the second measure of the upper staff.

51

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The upper staff contains eighth notes with slurs and triplets. The lower staff contains eighth notes with slurs. Dynamic marking *f* is in the first measure of the upper staff.

54

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The upper staff contains eighth notes with slurs and a dynamic marking *f* in the third measure. The lower staff contains eighth notes with slurs.

57

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The upper staff contains quarter notes with a dynamic marking *dolce* in the second measure. The lower staff contains eighth notes with slurs.

60

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The upper staff contains eighth notes with slurs and a dynamic marking *f* in the second measure. The lower staff contains eighth notes with slurs.

63

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The upper staff contains eighth notes with slurs. The lower staff contains eighth notes with slurs.

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

66

C4

C4

69

C4

C4

72

C4

C4

75

C4

C4

78

C4

C4

81

C4

C4

DANIEL BRONCANO AGUILERA

6

Musical score for two clarinets (Cl.) in G major, measures 84-100. The score is written in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The piece features intricate triplet patterns in both hands. Measures 84-86 and 87-89 contain triplets of eighth notes, with dynamic markings of *rfz* (ritardando fortissimo) and *mfz* (moderato fortissimo). Measure 90 continues with triplet eighth notes. Measure 91 features a melodic line in the right hand with a slur and a triplet of eighth notes, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 92 continues the melodic line in the right hand with a slur and a triplet of eighth notes, and the left hand accompaniment. Measure 93 features a melodic line in the right hand with a slur and a triplet of eighth notes, and the left hand accompaniment. Measure 94 features a melodic line in the right hand with a slur and a triplet of eighth notes, and the left hand accompaniment. Measure 95 features a melodic line in the right hand with a slur and a triplet of eighth notes, and the left hand accompaniment. Measure 96 features a melodic line in the right hand with a slur and a triplet of eighth notes, and the left hand accompaniment. Measure 97 features a melodic line in the right hand with a slur and a triplet of eighth notes, and the left hand accompaniment. Measure 98 features a melodic line in the right hand with a slur and a triplet of eighth notes, and the left hand accompaniment. Measure 99 features a melodic line in the right hand with a slur and a triplet of eighth notes, and the left hand accompaniment. Measure 100 features a melodic line in the right hand with a slur and a triplet of eighth notes, and the left hand accompaniment. The word *dolce* is written below the left hand staff in measure 94.

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

7

101

Clarinete 1

Clarinete 2

104

Clarinete 1

Clarinete 2

107

Clarinete 1

Clarinete 2

110

Clarinete 1

Clarinete 2

113

Clarinete 1

Clarinete 2

DANIEL BRONCANO AGUILERA

8

116

Musical score for measures 116-118. The top staff (C4) contains a melodic line with triplets and a *crest.* marking. The bottom staff (C4) contains a bass line with a trill (*tr*) in measure 117.

119

Musical score for measures 119-121. The top staff (C4) features a melodic line with slurs and ties. The bottom staff (C4) provides a steady bass accompaniment.

122

Musical score for measures 122-124. The top staff (C4) begins with a *p* dynamic marking. Both staves (C4) show a consistent rhythmic accompaniment.

125

Musical score for measures 125-126. The top staff (C4) starts with a *f* dynamic marking and contains triplets. The bottom staff (C4) also features triplets.

126

Musical score for measures 126-127. The top staff (C4) includes triplets and a fermata. The bottom staff (C4) continues the bass line.

*Tutti al Rondo*

© Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

*Rondo Allegro*

Clarinete I

Clarinete II

6

10

14

fin

18

dolce

DANIEL BRONCANO AGUILERA

2

Musical score for two clarinets (Cl.) in G major, measures 22-41. The score is arranged in six systems, each with two staves. Measure numbers 22, 26, 30, 33, 36, and 39 are indicated at the start of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking of *cb* (crescendo) is present in measure 25. The key signature has one sharp (F#).

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

42

Clarinete 1

Clarinete 2

45

Clarinete 1

Clarinete 2

48

Clarinete 1

Clarinete 2

51

Clarinete 1

Clarinete 2

55

Clarinete 1

Clarinete 2



DANIEL BRONCANO AGUILERA

4

58  *D.C.*

62 *Meno*  
*p dolce*  *p*

68 

73 

78  *(falta compás)*

82 

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

85

Cl.  
Cl.

89

Cl.  
Cl.

93

Cl.  
Cl.

96

Cl.  
Cl.

99

Cl.  
Cl.

102

Cl.  
Cl.

DANIEL BRONCANO AGUILERA

6

105

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a trill (tr) at the end of measure 107. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

108

Two staves of music. The upper staff has a trill (tr) in measure 108. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

111

Two staves of music. The upper staff features a melodic line with trills (tr) in measures 111 and 113. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

116

Two staves of music. The upper staff has a melodic line with trills (tr) in measures 116 and 118. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

121

*OK solo*

Two staves of music. The upper staff has a melodic line with trills (tr) in measures 121 and 123. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. The text "OK solo" is written above the staff.

125

Two staves of music. The upper staff has a melodic line with trills (tr) in measures 125 and 127. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

7

129

C<sub>1</sub>

C<sub>2</sub>

133

C<sub>1</sub>

C<sub>2</sub>

137

C<sub>1</sub>

C<sub>2</sub>

141

C<sub>1</sub>

C<sub>2</sub>

144

C<sub>1</sub>

C<sub>2</sub>

*pp*

*ff*

*ff*

DANIEL BRONCANO AGUILERA

# Duo II

Miguel WIRTZ  
Revisión de Daniel Broncano Aguilera

*Allegro*

Clarineto I

Clarineto II

*p*

4

Cl.

Cl.

8

Cl.

Cl.

11

Cl.

Cl.

14

Cl.

Cl.

© Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

# TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

2

17

21

25

28

31

34

38

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with a slur over measures 38 and 39, and a triplet of eighth notes in measure 40. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

41

Two staves of music. The upper staff continues the melodic line from measure 40. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

44

*dolce*

Two staves of music. The upper staff has a slur over measures 44 and 45, with the word "dolce" written below the staff. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

46

Two staves of music. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

48

Two staves of music. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

50

Two staves of music. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

4

52

Clarinete 1

Clarinete 2

55

Clarinete 1

Clarinete 2

57

Clarinete 1

Clarinete 2

59

Clarinete 1

Clarinete 2

61

Clarinete 1

Clarinete 2

63

Clarinete 1

Clarinete 2



The image displays a musical score for two clarinets (Cl.) across six systems. The first system begins at measure 65. The upper staff (Cl.) contains sparse notes, while the lower staff (Cl.) features a complex rhythmic pattern with triplets. The second system starts at measure 68, with the upper staff playing a sustained note and the lower staff continuing its rhythmic pattern. The third system begins at measure 70, showing the upper staff with a few notes and the lower staff with a steady eighth-note accompaniment. The fourth system starts at measure 72, with the upper staff playing a single note and the lower staff maintaining the eighth-note accompaniment. The fifth system begins at measure 74, with the upper staff playing a single note and the lower staff continuing the accompaniment. The sixth system starts at measure 76, where the upper staff has a few notes and the lower staff features a more intricate rhythmic pattern with slurs and a key signature change to B-flat major.

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

6

78

Two staves of music. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is also in treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

81

Two staves of music. The top staff features a melodic line with slurs and accents. The bottom staff continues the rhythmic accompaniment.

84

Two staves of music. The top staff has a melodic line with slurs. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with triplets marked with a '3'.

87

Two staves of music. The top staff has a melodic line with slurs and triplets. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with triplets.

90

Two staves of music. The top staff has a melodic line with a long slur. The bottom staff has a rhythmic accompaniment.

92

Two staves of music. The top staff has a melodic line with a long slur and a final note. The bottom staff has a rhythmic accompaniment.

95

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with a slur over measures 95-98. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

99

*dolce*

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with a slur over measures 99-102. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment. The word "dolce" is written below the first measure of the upper staff.

103

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with a slur over measures 103-106. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment.

107

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with triplets in measures 107-110. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment.

110

*f*

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with triplets in measures 110-112. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment. The dynamic marking "f" is written below the first measure of the lower staff.

113

*dim.*

*Molto*

*ff*

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with triplets in measures 113-116. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment. The dynamic marking "dim." is written below the first measure of the lower staff, and "Molto" and "ff" are written above the final measure of the upper staff.

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

8

116

Cl.

Cl.

*p*

120

Cl.

Cl.

123 *Menos*

Cl.

Cl.

126

Cl.

Cl.

(compás erróneamente duplicado)

129

Cl.

Cl.

132

C4

C4

(compás erróneamente duplicado)

135

C4

C4

139

C4

C4

142

C4

C4

145

C4

C4

148

*Adagio* *Tempo primo*

C4

C4

(figuración incorrecta)

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

10

151

Two staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). Both staves contain eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

154

Two staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). Both staves contain eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

157

*M. inor*

Two staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). Both staves contain eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs. A double bar line is present between measures 157 and 158.

160

Two staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). Both staves contain eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

163

Two staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). Both staves contain eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

167

Two staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). Both staves contain eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

170

173

176

179

183

186

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

12

189

Two staves of music for Clarinet (Cl.) in G major. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music consists of eighth and sixteenth notes with some rests.

193

Two staves of music for Clarinet (Cl.) in G major. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

196

Two staves of music for Clarinet (Cl.) in G major. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music continues with eighth and sixteenth notes.

199

Two staves of music for Clarinet (Cl.) in G major. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

201

Two staves of music for Clarinet (Cl.) in G major. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music continues with eighth and sixteenth notes.

203

Two staves of music for Clarinet (Cl.) in G major. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music concludes with a final note and a fermata.

*Torna al Andante con Variazioni*



DANIEL BRONCANO AGUILERA

*Poco adagio*

Clarinet in Bb

Clarinet in Bb

5

Fin

*Variacion 1*

9

3

12

3

15

3

(faltan 7 compases)

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

2

19

3 3 3 3 3 3 3 3

21

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

24 *Variación 2*

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

28

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

31

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3



TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

4

49

Two staves of music. The top staff (C2) contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bottom staff (C1) contains a simpler line with a long slur over the first two measures.

51

Two staves of music. The top staff (C2) has a melodic line with many sixteenth notes. The bottom staff (C1) has a line with some rests and a few notes.

53

Two staves of music. The top staff (C2) has a melodic line with many sixteenth notes. The bottom staff (C1) has a line with some rests and a few notes. The system ends with a double bar line.

56 *Variación 4*

Two staves of music. The top staff (C2) has a melodic line with eighth notes. The bottom staff (C1) has a rhythmic accompaniment of sixteenth notes.

59

Two staves of music. The top staff (C2) has a melodic line with eighth notes. The bottom staff (C1) has a rhythmic accompaniment of sixteenth notes.

61

61 (p)

64

64

67

67

69

69

72

*Variación 5*

72

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

6 75

Cl. Cl.

78

Cl. Cl.

82

Cl. Cl.

85

Cl. Cl.

*D.C. al Segno Senza Replica*

DANIEL BRONCANO AGUILERA

# Duo III

Miguel WIRTZ  
Revisión de Daniel Broncano Aguilera

*Allegro grazioso*

Clarineto I

Clarineto II

*f*

4

Cl.

Cl.

*p* (*figuración incorrecta*) *ffz* *p*

8

Cl.

Cl.

11

Cl.

Cl.

15

Cl.

Cl.

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

2

18

Cl.  
Cl.

21

Cl.  
Cl.

24

Cl.  
Cl.

*dolce*  
*dolce*  
*dolce*

28

Cl.  
Cl.

31

Cl.  
Cl.

35

Cl.  
Cl.

*fz*



39

C<sub>4</sub>

C<sub>2</sub>

42

C<sub>4</sub>

C<sub>2</sub>

45

C<sub>4</sub>

C<sub>2</sub>

48

C<sub>4</sub>

C<sub>2</sub>

51

C<sub>4</sub>

C<sub>2</sub>

54

C<sub>4</sub>

C<sub>2</sub>

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

4

57

Clarinete 1

Clarinete 2

60

Clarinete 1

Clarinete 2

63

Clarinete 1

Clarinete 2

66

Clarinete 1

Clarinete 2

68

Clarinete 1

Clarinete 2

71

Clarinete 1

Clarinete 2

74

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in the key of D major. The music consists of eighth and sixteenth notes with some slurs and ties.

78

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in the key of D major. The music consists of eighth and sixteenth notes with some slurs and ties.

81

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in the key of D major. The music consists of eighth and sixteenth notes. A trill (tr) is indicated in the bottom staff at measure 83.

84

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in the key of D major. The music consists of eighth and sixteenth notes with some slurs and ties.

87

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in the key of D major. The music consists of eighth and sixteenth notes with some slurs and ties.

89

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in the key of D major. The music consists of eighth and sixteenth notes with some slurs and ties.

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

6

91

*cresc.* *ff*

94

*p*

97

100

103

105

107

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). Both staves contain eighth-note patterns with various accidentals. Measure 108 features a flat (b) before the final eighth note in both staves.

109

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). Both staves contain eighth-note patterns with various accidentals. Measure 110 features a flat (b) before the first eighth note in the bottom staff.

112

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). Both staves contain eighth-note patterns with various accidentals.

115

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). Both staves contain eighth-note patterns with various accidentals. Trills (tr) are indicated above several notes in both staves.

117

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). Both staves contain eighth-note patterns with various accidentals. Trills (tr) are indicated above several notes in both staves.

119

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). Both staves contain eighth-note patterns with various accidentals. Trills (tr) are indicated above several notes in both staves.

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

8

122

Two staves of music. The upper staff (C4) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a fermata. The lower staff (C4) contains a bass line with quarter notes and a triplet of eighth notes in the final measure.

125

Two staves of music. The upper staff (C4) features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The lower staff (C4) features a bass line with eighth notes and a triplet of eighth notes.

128

Two staves of music. The upper staff (C4) contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The lower staff (C4) contains a bass line with quarter notes and a triplet of eighth notes.

130

Two staves of music. The upper staff (C4) contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The lower staff (C4) contains a bass line with quarter notes and a triplet of eighth notes.

132

Two staves of music. The upper staff (C4) contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The lower staff (C4) contains a bass line with quarter notes and a triplet of eighth notes.

134

Two staves of music. The upper staff (C4) contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The lower staff (C4) contains a bass line with quarter notes and a triplet of eighth notes.

137

Two staves of music. The top staff (C4) contains quarter notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The bottom staff (C4) contains eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Measures 137-138. Measure 138 features triplets in the bottom staff: (G4, A4, B4), (C5, G4, A4), (B4, C5, G4).

139

Two staves of music. The top staff (C4) contains quarter notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The bottom staff (C4) contains eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Measures 139-140. Measure 140 features a triplet in the bottom staff: (G4, A4, B4).

141

Two staves of music. The top staff (C4) contains quarter notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The bottom staff (C4) contains sixteenth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Measures 141-142. Measure 142 features a triplet in the bottom staff: (G4, A4, B4).

143

Two staves of music. The top staff (C4) contains quarter notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The bottom staff (C4) contains sixteenth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Measures 143-145. Measure 145 features a triplet in the bottom staff: (G4, A4, B4).

146

Two staves of music. The top staff (C4) contains quarter notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The bottom staff (C4) contains sixteenth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Measures 146-147. Measure 147 features a triplet in the bottom staff: (G4, A4, B4).

148

Two staves of music. The top staff (C4) contains quarter notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The bottom staff (C4) contains sixteenth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Measures 148-150. Measure 150 features a triplet in the bottom staff: (G4, A4, B4).

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

*Rondo Allegretto*

Clarinete I

Clarinete II

Cl.

Cl.

Cl.

Cl.

Cl.

Cl.

*fin*

Cl.

Cl.



33

Cl.

Cl.

39

Cl.

Cl.

46

Cl.

Cl.

51

Cl.

Cl.

57

Cl.

Cl.

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

64

Cl. Cl.

Musical score for measures 64-70. The upper staff (Cl.) features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff (Cl.) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

71

Cl. Cl.

Musical score for measures 71-76. The upper staff (Cl.) has a more melodic line with some rests. The lower staff (Cl.) continues with a rhythmic accompaniment.

77

Cl. Cl.

Musical score for measures 77-82. The upper staff (Cl.) has a melodic line with some slurs. The lower staff (Cl.) features a rhythmic accompaniment with eighth notes.

83

*Maior*

Cl. Cl.

Musical score for measures 83-88. The upper staff (Cl.) has a melodic line with slurs. The lower staff (Cl.) features a rhythmic accompaniment with eighth notes.

89

Cl. Cl.

Musical score for measures 89-94. The upper staff (Cl.) has a melodic line with slurs. The lower staff (Cl.) features a rhythmic accompaniment with eighth notes.

DANIEL BRONCANO AGUILERA

4

95

Cl.

Cl.

101

Cl.

Cl.

107

Cl.

Cl.

*Almos*

*D.C.*

114

Cl.

Cl.

121

Cl.

Cl.

128

Cl.

Cl.

(sobra un compás)

TRES DÚOS PARA CLARINETE DE MIGUEL WIRTZ

134

Cl. Cl.

Musical score for measures 134-139. The top staff (Cl.) features a continuous eighth-note melody. The bottom staff (Cl.) provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

140

Cl. Cl.

Musical score for measures 140-146. The top staff (Cl.) has a melodic line with some rests. The bottom staff (Cl.) continues the accompaniment with eighth-note patterns.

147

Cl. Cl.

Musical score for measures 147-153. The top staff (Cl.) has a melodic line with some rests. The bottom staff (Cl.) continues the accompaniment with eighth-note patterns.

154

Cl. Cl.

Musical score for measures 154-160. The top staff (Cl.) has a melodic line with some rests. The bottom staff (Cl.) continues the accompaniment with eighth-note patterns.

161

Cl. Cl.

Musical score for measures 161-166. The top staff (Cl.) has a melodic line with some rests. The bottom staff (Cl.) continues the accompaniment with eighth-note patterns. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

*D.C.*



# NECROLOGÍA



## DIONISIO PRECIADO

PROFESOR Y MUSICÓLOGO DE REFERENCIA

El día 14 de septiembre de 2007 falleció en Pamplona Dionisio Preciado Ruiz de Alegría, profesor jubilado de Paleografía Musical y Folklore del Real Conservatorio. Aunque ya hace veinte años que abandonó el centro, todavía recordamos su talla de maestro musicólogo y sus muchas virtudes humanas. Dionisio Preciado nació en Salvatierra (Álava) el 19 de enero de 1919. En su pueblo natal adquirió las primeras enseñanzas sobre la música bajo el magisterio del organista Don Ramón Sagasti. Estudió Humanidades en el Seminario de los Padres Capuchinos de Alsasua. Después de vestir el hábito franciscano, de hacer el preceptivo año de noviciado y de emitir sus votos simples, a partir de 1936 estudió Filosofía en el seminario mayor de los capuchinos de Estella, estudios que tuvo que interrumpir por su incorporación al servicio militar en 1938, en plena guerra civil. En 1940 se trasladó a Pamplona para estudiar Teología, siendo ordenado sacerdote el 21 de diciembre de 1943. Entre 1944 y 1949 ocupó el cargo de organista y director de los niños cantores del convento de San Antonio de Pamplona. Fray Pío de Salvatierra, que así era su nombre religioso, fue destinado a Chile, país en el que permaneció once años, desde 1949 hasta 1960. En Santiago de Chile ejerció como organista y director de la escolanía de niños y prosiguió sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música, dependiente de la Universidad Estatal, donde obtuvo el título de Licenciado en Ciencias Musicales en 1959. De regreso a España residió en varios conventos de frailes capuchinos (San Sebastián, Jaca y Zaragoza), ejerciendo en ellos de organista y dedicando su tiempo libre a la composición. En 1962 obtuvo los dos primeros premios en el Concurso de Composición de Villancicos organizado por la Asociación de Belenistas de Pamplona. Sus inquietudes culturales y artísticas le llevaron a permanecer entre 1964 y 1965 en el Gray Friars Hall de la Universidad de Oxford. En el Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma se licenció en Canto Gregoriano en 1968 y leyó su tesis doctoral sobre Alonso de Tejada (1975), obteniendo la máxima calificación, al tiempo que le fue concedida la Medalla de Oro de Su Santidad Pablo VI. Vuelto a España, entre 1976 y 1978 ejerció el puesto de profesor de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, inaugurando la disciplina en dicho centro. Poco después se incorporó al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde ocupó las cátedras de Paleografía Musical y Folklore. En estos años de destino en el Conservatorio



## NECROLOGÍA

madrileño compartió docencia con sus colegas y amigos P. Samuel Rubio e Ismael Fernández de la Cuesta.

Entre los numerosos premios y galardones con que fue distinguido, cabe citar el Premio Nacional de Investigación Musical (1980), por su obra *Doce composiciones Aragoneses de tecla del siglo XVIII*. Fue miembro de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. En 1991 el Ministerio de Cultura le otorgó la Medalla de Plata al mérito de las Bellas Artes. Por sus méritos en favor de la música religiosa española le fue concedida la placa de Apromur.

Miembro activo de la Sociedad Española de Musicología desde la creación de esta institución en 1978, fue durante cuatro años director de su órgano científico, la *Revista de Musicología* (1980-1984). El 26 de noviembre de 1994 fue elegido Presidente de la misma Sociedad, cargo que ejerció hasta el 12 de diciembre de 1998.

Un catálogo bibliográfico que refleja la dilatada labor musicológica de Dionisio Preciado fue publicado por Ismael Fernández de la Cuesta en la Miscelánea-Homenaje que le tributó en 1996 la *Revista Nassarre*<sup>1</sup>. En dicho catálogo figuran 18 libros, 72 artículos, varias composiciones y algunas publicaciones discográficas de sus transcripciones, trabajos que son un fiel exponente de toda una vida dedicada a la música con fructíferos resultados.

Hasta su jubilación en 1987 ejerció la docencia en el Conservatorio de Madrid, dejando un gratísimo recuerdo entre los alumnos y profesores. Sus alumnos todavía recuerdan el rigor, la hondura y el orden bien entendido de sus enseñanzas, animadas siempre con anécdotas y graciosos chascarrillos. Los profesores añoramos al buen compañero y al hombre afable, y en mi caso al sabio maestro del que tantas cosas aprendí y al que tuve el honor de sustituir en la cátedra de Folklore Musical.

Dionisio Preciado ha sido una gloria para la musicología española. Así lo han reconocido todos los musicólogos españoles e hispanistas, que han sentido vivamente su desaparición. Quienes le conocimos y tratamos más de cerca pudimos observar que bajo su apariencia franciscana se escondía un hombre de gran bondad y un músico integral de sólidos fundamentos. Descanse en paz.

Emilio REY GARCÍA

<sup>1</sup> Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA. «Dionisio Preciado». En *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XII, 2. Miscelánea en homenaje a Dionisio Preciado. Edición de Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA y Emilio REY GARCÍA. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 13-32.

## ADIÓS AL PIANISTA PEDRO ESPINOSA

UN MÚSICO DE SU TIEMPO

Con la desaparición del gran músico canario España pierde una de sus más internacionales figuras musicales de la segunda mitad del siglo XX, un intérprete de repertorio extensísimo, que supo transitar con personal estilo tanto entre los grandes clásicos como en la más estricta contemporaneidad, de la que él fue cómplice indispensable.

Los que tuvimos el privilegio de estudiar con él sabemos de su exquisita musicalidad, de su conocimiento completo de la técnica pianística más refinada, de su pasión por los repertorios más variados. Su presencia en España fue fundamental para que nuestra música alcanzara un nivel equiparable al de los más destacados países europeos, cuando buena parte de la creación del siglo XX todavía era una extraña para los músicos españoles. Su figura destaca entre los pianistas de su generación, por su formación cosmopolita y su talante innovador e inquieto, que le llevó tanto a interpretar numerosos estrenos, con obras muchas veces especialmente escritas para él, como a redescubrir la música de atractivas figuras de nuestra historia musical.

Su carrera fue imparable desde muy joven: nacido en Gáldar (Gran Canaria) en 1934, sus primeros y decisivos pasos en la formación musical los dio con su madre, para concluir sus estudios en la isla con Luis Prieto. Se dio a conocer en 1949 con un concierto organizado por la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, y tras ello partió con una beca para continuar en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde estudió con Javier Alfonso, y en apenas un año concluyó la carrera con Premio Extraordinario. En 1951 se trasladó a París, iniciando así un periodo de perfeccionamiento que le llevó a seguir estudios con figuras extraordinarias de la historia del piano: Alfred Cortot, Marguerite Long, Margot Pinter, W. Malkuzinsky, Steuermann, David Tudor. Con ellos conoció de primera mano la interpretación de estéticas esenciales en el piano del siglo XX, desde el repertorio francés hasta el expresionismo germánico, pasando por las innovaciones técnicas y expresivas de la segunda mitad de siglo. Era excepcional como improvisador en las músicas abiertas, que creaba como nadie. En 1958 fue el ganador del premio Kranichstein del Kranichsteiner Musikinstitut de Darmstadt, en un momento en el que esta localidad era el principal centro de reunión para las más innovadoras corrientes de la época. Fueron unos años de experiencias fundamentales, que le llevaron incluso a colaborar en conferencia-concierto

## NECROLOGÍA

con una figura tan sobresaliente como Theodor W. Adorno a través de Radio Colonia.

A su regreso Pedro Espinosa inició la labor de dar a conocer en España grandes páginas del repertorio del siglo XX, todavía entonces desconocidas en nuestro país. Así, protagonizó los estrenos españoles de obras como *Pájaros exóticos* de Messiaen, del *Concierto núm. 1 para piano* de Bartok, de las *Sonatas segunda y tercera* de Pierre Boulez, de la monumental *Sonata Concord* de Ives o de la *Klavierstücke VI* de Stockhausen e interpretó las integrales de la obra pianística de Schönberg, Berg y Webern. Igualmente se acercó en profundidad a la música de autores como el Padre Donostia o Federico Mompou, del que realizó la primera audición íntegra de su *Música Callada*. Muchos autores de la Generación del 27 también fueron objeto de su atención, en su interés por la recuperación del patrimonio musical hispano. Pero en su extenso repertorio ocupaban igualmente un lugar privilegiado los grandes nombres clásicos y románticos, y desde luego la música francesa de principios de siglo XX: conocía de primera mano tanto el Chopin de Cortot como el Debussy de Marguerite Long, y no es casualidad que la Academia Ravel le señalara como uno de los tres mejores intérpretes del *Concierto para la mano izquierda* del gran autor francés.

Protagonizó el estreno de obras que le dedicaron los compositores españoles más destacados: Ramón Barce, Antón Larrauri, Carmelo Bernaola, Juan Hidalgo, Agustín González Acilu figuran en esa larga lista. Este interés continuo por las nuevas obras era aspecto único de sus clases, y de hecho muchos de sus alumnos nos iniciamos con él en ese apasionante mundo a la hora de realizar estrenos. Su magisterio fue esencial para el ambiente musical español del último tercio del siglo XX, y gracias a su constante labor la escuela española de piano tuvo un renovador de primera magnitud. Víctima de una larga enfermedad, murió en Las Palmas el día 10 de septiembre de 2007.

Pedro Espinosa fue durante un tiempo, en la década de 1960, profesor auxiliar de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Ana VEGA TOSCANO

**FRANCISCO GARCÍA NIETO**  
CATEDRÁTICO DE DIRECCIÓN DE ORQUESTA

Don Francisco García Nieto, Catedrático de Dirección de Orquesta de nuestro Real Conservatorio, falleció jueves 27 de Septiembre de 2007, el mismo día que otro compañero suyo en el Real Conservatorio, Vicente Peñarrocha. Nacido en Granada, en una fecha que celosamente guardaba con muchos otros datos de su vida personal y profesional y revelarán más tarde los historiadores, se consideraba a sí mismo, y lo fue, un apasionado de la música. Como profesional exhibía su buena formación de compositor y pedagogo. Tras participar sucesivamente en los Cursos Internacionales de la Academia Chigiana de Siena (Italia) dictados por Sergiu Celibidache, se sintió muy cercano de este Director de Orquesta rumano, a quien atribuía y agradecía mucho su propio saber como Director de Orquesta. Obtuvo una plaza de Catedrático de Dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Sevilla, donde, desde 1984 a 1993, ejerció la docencia en esta materia, así como en Pedagogía Musical y en Acústica. Mientras estuvo en Sevilla fue también director de coro, llegando a ser titular del Coro de la Universidad. Finalmente obtuvo por concurso la Cátedra de Director de Orquesta del Real Conservatorio de Madrid, que ocupó hasta su jubilación, poco tiempo antes de su fallecimiento. Su apasionamiento en la defensa de sus posiciones profesionales y artísticas le acarreó no pocos disgustos, y ensombreció su figura como músico de indudable calado y personalidad, y un verdadero virtuoso de la batuta. Descanse en paz.

I. Fz. DE LA C.

## DON VICENTE PEÑARROCHA

### EL ADIÓS A UN GRAN CLARINETISTA

El pasado día 27 de Septiembre de 2007 fallecía en Madrid José Vicente Peñarrocha Agustí, maestro del clarinete, compositor, director de orquesta y docente: una auténtica referencia musical en España. Un primer sentimiento de tristeza por la pérdida de un gran amigo ha dejado paso al agradecimiento profundo de haber tenido la fortuna de conocer a alguien que ha aportado tantas luces a mi vida artística y personal.

Don Vicente Peñarrocha nació un día 1 de marzo de 1.933 en un pueblo bañado por el sol del Mediterráneo, Liria, cuna de grandes artistas, sobre todo de instrumentos de viento, gracias al desarrollo y rivalidad entre sus dos tradicionales bandas de música, la Unión y la Primitiva. Hijo de Miguel Peñarrocha Blesa, clarinetista, perteneció a una auténtica saga de músicos —su abuelo tocaba el saxofón y su tío fue trompista de la Orquesta de Valencia—; y, siguiendo esa tradición, se incorporó como educando en la Sociedad Unión Musical de Liria, donde comenzó a tocar el clarinete. Posteriormente ingresa en el Conservatorio de Valencia y estudia este instrumento con Don Lucas Conejero. Rápidamente se vinculó a la vida madrileña. En 1955 ingresa por oposición en la Banda Municipal de Madrid, coincidiendo con clarinetistas que marcaron toda una época: los hermanos Menéndez —D. Julián y Antonio—, Villarejo, Cifuentes, y Taléns. Termina brillantemente sus estudios de clarinete en el Real Conservatorio Superior de Música en 1.956, obteniendo el Premio Conservatorio, además de cursar Armonía con Victorino Echevarría, Contrapunto y Fuga con Francisco Calés, Composición con Julio Gómez y Cristóbal Halffter y Dirección de Orquesta con Enrique García Asensio. Durante tres años amplía y perfecciona sus estudios con el eminente clarinetista Julián Menéndez. Esta formación tan sólida le permitió acceder a los lugares más importantes del momento: en 1962 ingresa por oposición en la ONE, donde permanece hasta 2004, ocupando la plaza de clarinete solista entre los años 1968-1987. Asimismo obtuvo la plaza de Profesor Especial de Clarinete con destino en el Real Conservatorio Superior de Madrid en 1973, donde ha sido Catedrático Numerario hasta 2003. Además, se ha adentrado en el mundo de la composición con varias obras camerísticas. Es autor de un método de clarinete. Ha sido distinguido con la Medalla de Oro de Bellas Artes y la Cruz de la Orden al Mérito Civil.

De esta breve biografía me gustaría comentar algunos detalles. Vicente

Peñarrocha habló conmigo en varias ocasiones sobre su relación con Menéndez, quien, además de enseñarle todos los secretos sobre el clarinete —instrumento en el que Don Julián no tenía rival en Europa—, le inculcó la necesidad de adquirir una formación mucho más completa como músico integral: de ahí nació la inquietud de Vicente por hacer composición, estudiar piano y dirección de orquesta. No hay que olvidar que Menéndez fue uno de los principales representantes de la Escuela Española de Clarinete, auténtico sucesor de su maestro Miguel Yuste y del fundador de la misma, Antonio Romero, cuyos métodos y composiciones ha revisado y reeditado, además de ser él mismo un consumado compositor. Vicente Peñarrocha recibe entonces el testigo fiel de D. Julián Menéndez, convirtiéndose en el genuino heredero de esta Escuela. Y como él, siempre animó a sus alumnos a que completaran generosamente su formación musical más allá del dominio puramente instrumental. Fue pionero en el desarrollo de la técnica moderna del clarinete en España, como el uso de la embocadura simple o del vibrato. Durante sus 30 años de Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid ha sido responsable de la enseñanza de dos generaciones de clarinetistas, hoy profesores de orquesta, de conservatorios, de bandas de música. Fue un Maestro con mayúsculas, generoso, honesto, que no se ha guardado ningún secreto, sino que se ha desbordado en su saber hacia sus alumnos. Un Maestro también exigente, porque quien da mucho es lógico que sea correspondido.

En la Orquesta ha tenido momentos muy felices. El más destacado de todos me lo han contado en más de una ocasión Paco Burguera y Pepe Ortí (solistas de trompa y trompeta, respectivamente, de la Orquesta Nacional). Era un programa con los Pinos de Roma de Repighi, una obra llena de sutilezas, con un grandioso solo para clarinete de esos que ‘ponen los pelos de punta’, enormemente arriesgado y comprometido. Dirigía Sergiu Celebidache, uno de los mejores directores del momento. Con maestría inigualable había preparado una atmósfera de ensueño para que el solista de clarinete, en este caso Vicente Peñarrocha, hiciera su aparición. Y Vicente debió de estar inconmesurable: su sublime interpretación debió tocar el cielo, hasta el punto de que el propio Celebidache lo levantó hasta en siete ocasiones, aplaudiéndole a manos llenas.

Quienes le conocimos como persona, encontramos en Vicente a un gran compañero y, sobre todo, a un sincero amigo. Su aspecto pudo resultar engañoso para quienes no tuvieron la fortuna de tratarle: su altura, su elegancia en el vestir, su apariencia de gravedad, resultaban imponentes —si no, que se lo cuenten a quienes le han tenido como Tribunal en oposiciones—. Pero Vicente fue una persona no sólo accesible, sino entrañable. Su fino sentido del humor nos ha hecho pasar veladas inolvidables. Siempre mantuvo un trato familiar con todos los que hemos compartido con él años de nuestra vida. Fue un hombre positivo y constructivo. Nunca le oí hablar mal de nadie. Tenía una máxima en su vida: «si no puedo hablar bien de alguien, prefiero no hablar». Personalmente he convivido

## NECROLOGÍA

con Vicente Peñarrocha como alumno, como compañero y, sobre todo como amigo. Llevamos tratándonos desde el año 82 y sólo guardo buenos recuerdos de esta relación. Desde estas páginas quiero dejar constancia del reconocimiento y admiración hacia un hombre que ha dado todo por la música.

Hasta siempre, querido Maestro

Justo SANZ HERMIDA

*(Esta nota necrológica ha aparecido en la revista «Viento» nr. 7, diciembre 2007: [www.primussl.com](http://www.primussl.com)).*

GABRIEL FERNÁNDEZ-ÁLVEZ – *In memoriam*

«HÁBLANOS DEL AMOR»

La vida musical española, pero sobre todo la madrileña, está de luto estos días por la pérdida de un estupendo compositor, incansable, buen profesional, cuyo repentino fallecimiento ha sorprendido a todos. Gabriel Fernández-Álviz, nacido en Madrid en 1943, había comenzado a estudiar música con su padre y de 1962 a 1976 siguió sus estudios académicos en el Real Conservatorio Superior de Música de esta ciudad con Julio Molina (trompeta), María Teresa Fuster y Manuel Carra (piano), Antón García Abril y Román Alís (composición) y Enrique García Asensio (dirección de orquesta), entre otros. Pronto empieza a componer: el Cuarteto n.º 1 para instrumentos de cuerda es su primera obra importante, a la que seguirán otras muchas. Terminada en 1973, la presenta al Concurso Permanente de Composición de la Comisaría General de la Música, donde se hace con el Segundo Premio en 1976. Sin duda este es su año: Premio Fin de Carrera de Composición en el Real Conservatorio por la obra «Homenaje a Falla», representa a España en el XII Congreso Internacional de la Sociedad Internacional de Educación Musical con «Homenaje a Hindemith», es seleccionado para representar a nuestro país en el XII Congreso de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) con la obra «Lasciate ogni speranza»... El interés despertado por sus «Dioramas» cuando concurre al «Prix Italia» en 1977, presentado por la SER, consolida su prestigio.

Enseguida se convierte en un compositor imprescindible y muy «visible», por simpatía, por cercanía, del panorama musical de todos estos años. De él, el avisado crítico que siempre ha sido Enrique Franco dirá en acertada nota de programa: «Cuatro rasgos caracterizan al compositor: fuerza vocacional a partir de un instinto musical evidente desde sus primeras composiciones; afán de perfección, lo que denota su escritura, inquietud y reflexión. No se pone Fernández Alvez a componer sin haber meditado largamente su plan, sin saber con bastante precisión qué quiere decir y cómo. Por otra parte, tiende a no dejarse llevar por el remolino de las llamadas «corrientes imperantes».

Los que le hemos conocido valoramos su colaboración con el Trío Mompou, en el «Concierto Elegíaco» (1990) dedicado a las víctimas del terrorismo; la adaptación que hizo de la obra de Barbieri «Gibraltar», estrenada en el año 1992 en el Teatro Monumental, y todos los proyectos que emprendió a partir de 1998: el «Concierto para violín y orquesta» (1996), los doce «Preludios» para piano



## NECROLOGÍA

—que interpreta el estupendo pianista Leonel Morales, o «Getsemaní» para la semana de Música Religiosa de Cuenca. Su música, con raíces en el serialismo y predilección por las grandes construcciones sonoras, apostaba por la espiritualidad la última vez que le vi, el 2 de enero de 2008, día en que el barítono Alfredo García, con su cálida voz, interpretó, acompañado al piano por Jorge Robaina, «Háblanos del amor», un bellissimo texto de Khalil Gibran que a Fernández Alvez le gustaba especialmente: «Un mundo sin primavera / donde reiréis, pero no con toda vuestra risa/ y lloraréis, pero no con todas vuestras lágrimas».

Quizá esta versión para barítono y piano, que forma parte de una colección de canciones basados en los textos de «El profeta», que escribió en los que iban a ser sus últimos meses de vida, y la sonrisa de Gabriel, a quien tanto echan de menos en el Conservatorio Teresa Berganza, sean lo que me quede de este compositor con tanta personalidad.

Hertha GALLEGO DE TORRES

*(Nota publicada originalmente en opusmusica.com,  
marzo 2008)*



SE ACABARON DE IMPRIMIR LOS PRESENTES N.<sup>OS</sup> 14 Y 15 DE LA REVISTA  
"MÚSICA", EN SU 2.<sup>A</sup> ÉPOCA, EN LOS TALLERES DE ARTES GRÁFICAS  
TARAVILLA EN LA MUY NOBLE Y LEAL VILLA DE MADRID  
EL DÍA 30 DE MAYO DE DÓS MIL OCHO,  
FESTIVIDAD DE SAN FERNANDO.

LAUS DEO



