

# LA IBERIA MUSICAL Y LITERARIA

Este periódico sale todos los jueves y domingos; da en los meses de invierno un concierto a los suscritores de Madrid y mensualmente tres secciones de música:

CANTO ESPAÑOL, CANTO ITALIANO, y PIANO.—La música se vende al precio marcado en cada pieza. LOS NÚMEROS SUELTOS A REAL.

## PRECIOS DE SUSCRICION.

	Madrid.	Provincias.	Estranjero
Periódico solo con billete personal para los conciertos, y sin opción a la seccion de música. . . . .	8 reales un mes. 20 id. trimestre. 36 id. semestre. 70 id. un año.	10 reales un mes. 26 id. trimestre. 36 id. semestre. 80 id. un año.	100 reales por un año.
Periódico con billete personal para los conciertos y con opción a una de las tres secciones. . . . .	12 reales un mes. 30 id. trimestre. 54 id. semestre. 100 id. un año.	14 reales un mes. 40 id. trimestre. 76 id. semestre. 140 id. un año.	160 reales por un año.

NOTA: El aumento de cualquiera seccion de música, aunque se tomen todas tres, es el de 4 reales al mes por seccion en Madrid, y 6 por id. en las provincias.

SUMARIO.—La armonía (continuacion), por J. Espin y Guillen.—De la escuela italiana, por M. Jimenez.—A Celia (poesia), por J. Guillen Buzaran.—El último pensamiento (novela) por M. Soriano Fuertes.—Consecuencias del matrimonio (poesia), por M. M. Santa Ana.—Crónica nacional.

## ADVERTENCIA.

La ejecucion del grande Stabat del inmortal maestro J. Rossini, que habiamos fijado para el dia 15 se difiere hasta la llegada de S. M. la reina madre; anunciaremos a nuestros constantes suscritores el dia fijo de su ejecucion.

En uno de nuestros próximos números se repartirá la música del mes de febrero que por un incidente ajeno de nuestra voluntad no se ha podido repartir.

## PARTE DOCTRINAL.

### La armonía.

(CONTINUACION.)



Todo esto viene a resultar, que los primeros trabajos que se hicieron acerca de la armonía, se encuentran en el libro *organum* de Vebaldo. No son menos notables los trabajos que Guido Arezzo emprendió, dando por resultado otra manera de organizar los acordes, abriendo una nueva era a los contrapuntistas de su tiempo, con presentarles una marcha en la armonía enteramente distinta de la que siguieron sus predecesores. También podemos contar en el número de los innovadores a

Franco de Colonia, quien hizo rápidos y extraordinarios progresos en la doctrina de esta ciencia, inventando la música figurada de que tan henchidos están los libros de *Canto-Itano*, por los cuales hemos aprendido algunos músicos del siglo XIX, á falta de la circulacion de algunos métodos modernos de solfeo. Guido y Franco, pudieron envanecerse en ser los primeros fundadores de la armonía y del sistema de la música moderna, que tan perfeccionada vemos hoy día; y todos sus sucesores, comenzando por Juan de Murs, no han sido otra cosa que los sectarios y reformadores de las doctrinas de aquellos.

Es error manifiesto el que muchos escritores hayan tenido la debilidad de atribuir el origen de la armonía al país menos musical de la Europa; á Inglaterra, pretendiendo además que de esta nacion se propagó á todos los demas países. Con este motivo han hecho pasar á san Dunstan, arzobispo de Cantorbery en el siglo X, como creador de la armonía, fundándose, muy inconsideradamente, en un pasaje de Jurinus, biógrafo de este santo. (Véase *Laur. Jurinus, histor. S. S. t. III, p. 360.*) ¿Y cómo esta nueva invencion no se esparció por todas partes?... Este error dimanó de otro no menos grande, cual es el haber equivocado el nombre de Dunstan con el de Dunstable.

En la *Biblioth. Britannico-Hibernia*, página 239, se afirma que Juan Dunstable, muerto en 1453, era no solamente un excelente músico, sino un hábil astrólogo y matemático, á quien se atribuye una obra manuscrita titulada: *De mensurabili musica*; la cual obra pretende Burney que está citada por Gaforio en el libro II, cap. VII, y en el libro III, cap. IV de su *Práctica música*. Lo que hay de cierto en esto, segun el voto imparcial del doctor L..... es que en el primer pasaje, Gaforio no habla una sola palabra de ninguna obra teórica, ni de ninguna composicion musical. Pudiéndose decir con respecto á la segunda cita, que Dunstable ha sido nombrado á la par que Binchoix, Dufay y Brasar, á cuyos autores ingleses, especial-

mente á los tres últimos, se les atribuyen escritos notables, y que no hemos visto citados en ningun índice.

Morley, compatriota de Dunstable, y que floreció un siglo despues, no hizo jamás mención de la pretendida obra, y todo al contrario, juzgó con demasiada severidad una composicion á cuatro partes del citado autor. Donde se puede encontrar de manifiesto el origen de este error, es en el pasaje siguiente del manuscrito de Juan Tincto, que se explica en estos términos: «*Cujus, ut ita dicam, novæ artis fons origo (contrapunti) apud Anglos, quorum caput Dunstable existit fuisse perhibetur.*» De lo cual podemos coleccionar que la palabra *perhibetur* no significa otra cosa que *han dicho, se ha creído*..... en efecto, Sebaldo é Heydem y el abate Juan Nucio, copiando á Tincto, han dicho *dicunt el traduntur* en vez de *perhibetur*. Y tocante á Burney, que no podía ignorar todas estas circunstancias, se dejó arrastrar por un sentimiento antiguo de patriotismo, llamando á su compatriota *inventor del nuevo arte*; añadiendo, que como inglés, seria una ingratitud grande el no rendirle el homenaje debido como á tal inventor. (Véase su historia de la música, vol. II, p. 451.) Pero aquí vemos una contradiccion grande, y en vista de la cual preguntamos; ¿si Dunstable ha sido el inventor y el propagador de la música moderna, como es que Guido, Franco, Marchetto y Juan de Murs la han establecido y difundido antes que él?.....

En fin, vemos que también en Alemania apareció un tercer inglés bajo el nombre de Dunstaph (esto acaeció en el siglo XV) como inventor de la música á muchas partes; advirtiendo que el nombre de este Dunstaph no se encuentra ni en la biblioteca por dicho autor indicada, ni en las que cita Hawkins, ni por Burney, colijiéndose fácilmente que no ha existido jamás semejante Dunstaph. Forckel ha descubierto un cuarto inglés, llamado Phastundus, que es, segun él dice refiriéndose á algunos manuscritos, el inventor de la armonía.



Hemos creído dar noticias históricas en materia de suyo tan delicada, para que los lectores de la *Iberia* formen idea exacta del origen y progresos de la armonía, pudiendo de este modo juzgar de la marcha actual de la espresada ciencia, comparándola con la que ha seguido en sus jóvenes años, donde tantos la han combatido y mutilado, donde tantos la han perfeccionado, y por último, donde tantos otros se han apropiado el don de la invención. Esto último no nos estraña, pues que en este siglo en que vivimos, en el ilustrado siglo XIX, pasan muchos por compositores-armonistas; creyéndose ellos mismos capaces de presentar cuantas innovaciones se les exijan en tan difícilísima ciencia, no siendo en realidad otra cosa, que meros copistas ó imitadores (y aun para imitar, imitando bien, se necesita muchísimo talento), del camino que ya dejaron trazado un Palestrina, Morales, Salinas, Haydn, Berton y Cherubini.

Después de esta digresión necesaria para comprender algunos puntos de la historia de la armonía, que tan erróneamente han juzgado algunos autores de primer rango, restáanos todavía explicar la época en que la música figurada y la armonía fueron adoptadas en general y puestas en práctica

(Se concluirá.)

J. ESPIN Y GUILLEN

## DE LA ESCUELA ITALIANA

hasta la mitad del siglo XVIII.

ENSADA nuestra vista de recorrer las páginas de la voluminosa historia de la música, y de admirar los rápidos progresos que ha hecho en todas las naciones de Europa, se detiene para analizar el sistema que han adoptado, como así mismo su gusto, hábitos y principios, que á cada una de ellas corresponde en los diferentes ramos que han abrazado en sus escuelas particulares. No obstante, no podemos ciertamente hablando del arte en general, considerarlo como teniendo una escuela propia, sino solo aquellas, que con sus gustos y conocimientos en tan difícil arte, han contribuido de una manera sorprendente á sus progresos, ora proponiendo nuevos principios ó métodos adoptados por todas las naciones, ora creando sublimes producciones universalmente consideradas como obras clásicas. Sentado este principio podremos decir que realmente no existen en Europa mas que tres escuelas de música: la italiana, la alemana, la francesa y las que se han derivado de estas, en cuyo número podemos colocar la española, que según los adelantos que va presentando en la época presente, llegará á tocar el término en que están colocadas las artes en toda la nación civilizada.

Aun antes de pasar á hablar sobre esta materia, y de proponer sucintamente los derechos de cada escuela, é indicar sumariamente la parte que cada una de ellas ha presentado sucesivamente en el fondo común de los conocimientos musicales, es necesario reducir lo que nos proponemos demostrar á varios puntos principales, á saber: su historia ge-

neral, los principales rasgos que le caracterizan, los que ellas han producido relativamente en las diversas partes del arte, como son: el sistema y los principios generales: sus cuatro géneros de composiciones: la ejecución tanto vocal como instrumental, y finalmente la cultura musical, comprendiendo en este último término el estado de la enseñanza y de la literatura del arte, cosas acaso de las mas esenciales para el efecto de las impresiones y placer que este nos causa.

Es sabido que por espacio de algunos siglos se han citado en Italia cinco grandes escuelas subdivididas en varias clases. En la primera comprendieron la escuela romana, y de estas dimanaba las de *Palestrina*, las de *Juan María* y *Bernardo Nini*, la de *Orazio Benevoli* y la de *Francisco Foggia*; en la segunda la escuela veneciana, como fue la de *Adrian VVillaert*, la de *Zarlín*, la de *Lotti*, la de *Gasparini* y además su discípulo *Benito Marcello*: la tercera la graciosa escuela napolitana que tenía por principales maestros *Rocco Radio*, *Cárlos Gesualdo*, *Alejandro Scarlatti*, *Leonardo Leou* y *Francisco Durante*: cuarta, la de Lombardía que enumeraba las del padre *Constancio Porta*, *Claudio Monteverde*, las dos de *Cremona*, las de *Pedro Ponso de Parma*, las de *Orazio Vecchi*: quinta en fin, la de Bolonia, cuyos maestros fueron *Andrés Rola*, *Geromo Giacobbi*, *Juan Pablo Colonna* y *Antonio Perti*, sin que por esto dejemos olvidados á *Sarti* y al célebre *Padre Martín*.

Vistas las distintas escuelas que han reinado en Italia, y los géneos que según sus épocas han podido rivalizar, pasaremos á considerar todas estas como pertenecientes á tres reiones, á saber: la alta, la de enmedio y baja Italia. A la primera le corresponde la Lombardía y la de Venecia: á la segunda la de Roma y Bolonia, y á la tercera la de la risueña Nápoles.

No siendo de nuestro propósito, ni hallándonos decididos á clasificar cual de estas tres escuelas ha podido llevar el título de sobresaliente, y si solo de demostrar los rasgos de que se hallan caracterizadas, pasaremos á analizarlos en otros, que sino aventajan á aquellos, á lo menos tengan un sistema propio y constitutivo del arte. El de la baja Italia abunda en vivacidad y espresión: los de la segunda no solo presentan ciencia y pureza, sino tambien desigño y grandiosidad; y los de la alta Italia son la energía y la fuerza del colorido.

Si bien es verdad que en todo tiempo han existido escuelas musicales en Italia, tambien es cierto que no siempre han sido llamadas célebres en su clase: pues muchas han sido las variaciones que estas han sufrido. Recórranse los pasados siglos, y se hallará que en tiempo de *San Gregorio* y de *Guido* la Italia era la fuente de la música. Pero ahora preguntamos, ¿ha gozado la Italia todo ese tiempo esa grande primacia y soberanía en el arte? Ciertamente que no. Las crueles guerras en que durante la edad media fue testigo y teatro aquel país, extinguieron las artes, y principalmente la música sufrió un gran descalabro.

Tambien podrá verse que desde el siglo XIII hasta el XVI, los progresos mas importantes para el desarrollo de ella han sido debidos á los franceses y flamencos. Mas este último pueblo formó durante la última mitad del siglo XV y primera del XVI una escuela, que al finalizar este, destruyeron las guerras que le abrazaron, pero que ha sido el tipo, la fuente de todas las que en el día subsisten en todos los pueblos de Europa. Algunas naciones y entre ellas la

Francia fue de las primeras que participó del impulso que solo ellos habian dado á causa de gozar de la proximidad y relaciones totalmente habituales con ellas. Durante este tiempo componian las capillas de los papas y de los príncipes de Italia, infinito número de cantores flamencos y picardos, no cantándose en toda la Italia y aun en Roma otra clase de música que la que componian los maestros flamencos y franceses, trayendo ademas de estos países profesores que extendieron por ella, no solo sus principios, sino tambien las composiciones de sus compatriotas, y habiendo entonces tal uniformidad en toda la Europa, que casi podia asegurarse existir una sola escuela. Entre el considerable número de compositores que inundaron la Italia, se citan muchos flamencos, franceses y alemanes, de lo cual deducimos que las doctrinas de aquellos tuvieron muy poco éxito, puesto que no se nombra una sola composición de aquel tiempo. Mas no fue así mismo, cuando á mediados del siglo XVI empezaron á aparecer en la escena las escuelas italianas. La que ciertamente remonta á tiempo mas lejano, fue la escuela romana, cuyo campeón fue *Palestrina*, discípulo de *Claudio Gomidmel*, y á quien debió la antigua Roma el establecimiento de una academia musical, en donde se enseñaba con un esmero prodigioso las reglas de la difícil composición.

Ciertamente es de admirar que los italianos hayan llevado siempre la primacia sobre todas las otras naciones. Acaso han sido los primeros que después de haber recibido de los flamencos y franceses el antiguo contrapunto eclesiástico, han introducido el sentimiento de todos los modernos; solo ellos han determinado y fijado sus tonos; ellos han creado la frase y el periodo melódico; ellos han enriquecido la armonía del tono; y á ellos en fin se les puede considerar como los únicos inventores de todos estos géneros. Todas las escuelas de Italia tomaron parte en estos rápidos progresos, distinguiéndose la romana, y aun mas la napolitana por tener un mérito particular.

De la misma manera el estilo de iglesia ha debido á la Italia sus acertados descubrimientos. En efecto, si los recorremos sucesivamente, vemos que la composición de capilla y el canto llano tambien se han formado en Italia, y que la salmodia ha ocupado un eminente puesto en la capilla de los papas desde tiempos inmemoriales. En cuanto al estilo concertado, en toda época se han presentado muy bellas obras, y sus principales modelos los ha dado Nápoles.

El estilo de cámara en lo general parece pertenecer á ella esclusivamente. No por esto diremos que solo en ella se encuentran madrigales, bien simples, bien acompañados; pero Nápoles posee las mas bellas *cantatas* que por su gusto y género particular podemos llamarlas únicas en su clase. No sucede lo mismo en el género *fugado*, pues no es un solo pueblo en el que se escuchan canzonetas de diferentes géneros, llenas de gracia y de encanto.

Ya que hemos recorrido las escuelas de esta nación y visto los efectos que cada una ha producido, necesario será que hablemos aunque brevemente de la música dramática que tan en boga se encuentra en ella, y como dando reglas á todos los pueblos de Europa. Su invención la debe á Florencia, y su perfección á Nápoles, después de haber sido puesta en práctica por todas las otras escuelas.

Existe en Italia tal decisión por el arte encantador de la música, y tal el gusto que



reina en el canto de este país, que es infinito el número de cantantes y de aficionados, causa por que han hecho tan rápidos progresos en el arte filarmónico. En la música de concierto han presentado obras muy notables y principalmente en el quinteto, género que no lo pueden nombrar sin pensar en *Boccherini*. Mas no sucede lo mismo en la sinfonia, en cuyas obras han sobresalido muy poco, si bien es verdad que ellos no tienen pretension de ninguna clase á este género, y si solo se contentan con colocar á la sinfonia entre todas las piezas y creer que no difieren de las otras ni en formas é ideas, que son sus objetos esenciales.

Acerca de la ejecucion musical se dice que las escuelas de Italia han tenido tal decision y correccion en practicarla, que ha sido nombrada sobre todas las de Europa: en cuanto al canto evidente es el gusto general con que siempre lo han descifrado, y la marcha progresiva que ha llevado hasta fines del décimo octavo siglo. Entonces, los apasionados de ese agradable sistema solo buscaban en él la belleza de la voz, y pocas veces paraban su atencion sobre los demás adornos que constituyen la notable habilidad del artista de mérito.

La naturaleza ha creado en todos los países seres felizmente organizados para las artes; pero á donde parece haberse mostrado con mas favor ha sido en la Italia. No se ojea una sola página de su complicada historia musical en que no se encuentren nombres de artistas célebres, y aun con mayores ventajas desde la mitad del siglo XVI. Mas no por esto entendamos que sus escuelas han logrado presentar un gran número de instrumentistas de mérito, cuando la Alemania, y de cuarenta años á esta parte la Francia, han producido considerable número de perfectos ejecutantes. Ahora bien: ¿en qué consiste esta notable diferencia? Muy sencillo nos parece el poder demostrarlo. Esta rareza ha tenido su orijen de la importancia y superioridad que han dado á los cantantes, y la indiferencia con que el público italiano ha mirado á todo lo que concierne á la ejecucion instrumental.

Ya que hemos hablado de las escuelas italianas y que hemos señalado aunque brevemente los rasgos que han adornado sus diferentes jéneros, nos parece necesario que hagamos algunas observaciones sobre la literatura del arte, y la cultura á que ha sido elevada en aquella. Asi pues que del mismo modo que los franceses conocen la perfeccion y la buscan, no siempre obteniendo buenos resultados en su música de orquesta, porque no tienen igualdad en el modo de sentirla, al contrario en los italianos: se vé que ellos con facilidad se ajustan en una mediania, y se les vé asistir con paciencia por mucho tiempo á una mala ópera, mal ejecutada, con tal que escuchen en ella alguna cavatina, algun duo ó aria, que el cantante espresa con perfeccion, aunque lo demás sea en toda ella de un género comunmente trivial. Esta á nuestro modo de ver es la causa de la notable variacion que ha sufrido la escuela italiana. El siglo XVIII parece haber sido menos productivo que los anteriores, y que es necesario declarar que desde los últimos años de ese siglo ha experimentado el arte una decadencia sensible, sino en cuanto al número, al menos en cuanto á la cualidad de los artistas.

La teoria musical se cultiva poco por ellos, pero la erudicion se ha mirado con mas apego, aunque solamente por un número de instruidos aficionados, siendo de admirar que

el comun de los artistas es muy ignorante. Desde 1808 época en que ha principiado ese estado de decadencia, apenas se podran contar dos ó tres cantantes de primer orden, seis ó siete del segundo, y algun sobresaliente compositor. ¿Pero cual ha sido el motivo de que esta escuela haya sufrido esta decadencia? A lo que nosotros hemos podido alcanzar, ha sido la preferencia que conceden al género dramático, en el cual los cantantes pueden llegar á obtener con un pequeño conocimiento del arte grandes aplausos en la escena. Será sensible que la Italia pierda esa superioridad, ese prestigio, que ha conservado sobre las otras naciones de Europa. Además, y lo que es mas triste todavia, el que la instruccion pública se va haciendo de dia en dia mas escasa, pues como no existe en su totalidad escuela, es preciso que los que anhelan aprender alguna cosa se vean precisados á andar mucho para hallar un artista verdaderamente sabio.

Solo nos resta que en nuestro siguiente artículo presentemos en una ojeada el estado de la música desde medio siglo á esta parte, y analizar si la escuela italiana ha degenerado de sus primitivos tiempos, y ver si en cierta manera podemos aclarar y despojarle del misterio que les había valido hasta entonces la superioridad en esta materia.

M. JIMENEZ.

## LA DECLARACION.

### A Celia.

Que os miré con interés  
Y osé de vos esperar  
Todo, Celia, verdad es;  
Pero jamás por lograrlo  
Me postrara á vuestros pies.

Que amor no fue tan certero  
Que al haber yo conocido  
Vuestro rostro lisonjero,  
Hubiese mi pecho herido  
Su dardo con rigor fiero.

Que sois bella no lo niego,  
Que sois discreta tampoco;  
Mas siendo sorda á mi ruego  
Para idolatraros ciego  
Era preciso estar loco.

Me agradó vuestra belleza  
Y su soberbia altivez,  
Pero en encanto y alteza  
Mas que con tierna avidez  
Contemplé con estrañeza;

Que no siempre lo que agrada  
Con repentina impresion  
Es pasion desenfrenada,  
E impresiones hay que nada  
Le dicen al corazon.

De amar con vivo desvelo  
A mirar sin repugnancia  
De una beldad el anhelo,  
Señora, hay tanta distancia  
Como de la tierra al cielo.

Y así, si vuestro pesar  
Mi vano amor lo ha causado,  
Bien podeis ya respirar  
Sin temor, que no os he amado  
Ni jamás os pude amar.

Desechad esa manía  
Si á culparme se adelanta,  
Que por Dios, señora mia,  
No fue tanta mi porfía  
Ni ha sido mi pasion tanta.

J. GUILLEN BUZARÁN.

## EL ÚLTIMO PENSAMIENTO. (1)

(CONTINUACION.)

### VII.

#### Las cartas.



¿Qué efecto causó la última y terrible escena, en la ardiente imaginacion de Gustavo? ¿Fue de desesperacion ó de abatimiento?... No: fue de remordimientos, y remordimientos crueles. Por segunda vez, apretaba entre sus manos las fatales cartas que le dió Maria, y por segunda vez fue destrozado sin piedad su corazon. Aquellas cartas eran el fantasma que dó quiera le perseguia para quitarle su tranquilidad y su dicha; aquellas cartas crueles eran el eco que de la urna cineraria de Maria, zumbaba en los oidos de Gustavo y le decian: «Yo era inocente y tu me asesinate !!!...» ¿Por qué temblaba Gustavo al ver estos fatales documentos? ¿por qué sin haberlos leído condenó á su victima? Porque su orgullo cegó entonces su razon, porque era muy tarde ya para desengañarse de la inocencia de la muger á quien creyó culpable. ¿Era Gustavo el mismo que cuando amaba á Maria? No; aquel Gustavo no sabia que era sufrir, no sabia lo que eran remordimientos; aquel Gustavo amaba sin conocer el amor y aborrecia sin saber lo que era aborrecimiento; aquel Gustavo dueño de su voluntad siempre, y orgulloso en demasia creyó que la muger debía estar sujeta al hombre desde el momento que sus labios pronunciaban «yo te amo» y que la mas leve falta, era empañar el honor del hombre á quien amó.

Este Gustavo, ha sufrido, tiene remordimientos; este Gustavo, conoce que es amor y que es aborrecimiento, y este Gustavo en fin, sabe lo que es honor sin orgullo y lo que es el amor de una muger sin esclavizarla. Esta diferencia de pensamientos le traen á la imaginacion que pudo ser cierta la inocencia de Maria. ¿Pero en su mano no tiene las pruebas? Si: pero teme el desengaño porque sus remordimientos serian mas crueles. Pero no, Gustavo está decidido á beber hasta las heces el cáliz de su amargura, y una carta se halla abierta en su mano que es como sigue: «Adoranda Maria: cuantos mas son vuestros desprecios hacia mi, mas os adora mi corazon: «no deseo poseer el vuestro sino que me deis una esperanza, aunque sea remota, de que si sé amaros seré algun dia correspondido. Cuanto mas sufre el hombre, mas ama, y cuanto mas tiempo pase en poseer vuestro cariño, mas se acrecentará esta pasion que tan hondas raíces ha echado en mi alma. Vuestra contestacion espera con anhelo—Ricardo.»

(1) Véanse los números 10, 11, 12, 13, 14 y 16.



—Ah! Maria!... Maria!... ¡qué cruel he sido contigo!!... Dios mío, perdonadme!... sigamos á la segunda: «Adorada Maria: dichoso mil veces el que posea vuestro amor; quiera el cielo que os sepa querer cual yo, y que su cariño os haga olvidar siempre, que hubo en el mundo quien os prometia un amor eterno. Sed feliz.—Ricardo.»

—Caiga la maldición del Eterno sobre mi cabeza.... Venga la muerte Dios injusto. ¿Qué me importa la grandeza de tu poder, si es para gozarte en la desgracia de los que llamas tus favorecidos. ¿Qué tengo que agradecerte?.... Corazon para sufrir, ojos para llorar y boca para maldecir tu obra.... No temo tu cólera, impávido la aguardo.... riome porque tarda.... porque eres cobarde con los que tienen valor para desafiar tu inmenso poder. Pero que digo!.... Loco estoy, si, baha mi frente un sudor de hielo y en mis oídos zumba ya el anatema del eterno.... No, no, ha sonado ya, ese anatema cruel que por todas partes me persigue, en todas partes me roba mi dicha y mi tranquilidad. ¿Cuál es el crimen que he cometido para tanto sufrir, Dios mío!!!... Maria inocente y yo la he asesinado.... Estas cartas son mis mas crueles remordimientos.... Pero no, ¿estas cartas no las ha tenido en su poder Ricardo?—¿Ricardo no era el amante de Maria? ¿No las habia escrito él? ¿No es mi enemigo Ricardo?—¡Ah! ya veo la luz de la verdad: Ricardo ha roto las cartas verdaderas y me ha dado estas supuestas para aumentar mi martirio. Por él he perdido á Maria; por él he perdido tambien á Eladia; él es solo el jenio del mal que destruye mi felicidad. Vil amigo, ya se acerca el momento de mi venganza: á Madrid, venganza, sangre.... maldición!!!—Y furioso como una hiena mesábase los cabellos y paseaba por su estancia en una completa demencia. En este fatal estado recibió una carta de Madrid concebida en estos términos.—«Apreciable amigo, despues de un mes, nada me habeis dicho de la llegada á esa de «mi querido Carlos, no dudo que vuestro «placer habrá sido tanto como el sentimiento «que me ha causado separarme de él. Dad «mis afectos á vuestro amigo y conductor de «Carlos, pues no dudo lo habrá cuidado como «me lo prometió. Cuidad mucho á mi hermoso Carlos y recordalde alguna vez el «nombre de vuestra amiga—C.»

—Mi hijo!!... ¡mi Carlos!! ¡me han robado tambien lo que mas idolatraba en el mundo!!... ¿Qué existe ya en la tierra para mí? ¿Qué consuelo me queda?... Morir.... Ya está dicho.... Pero ¿y la cita con Ricardo? ¡ah! no, venganza.... despues de su muerte, la mia. ¡Dios mío!!... Vuestra justicia ha descargado el terrible golpe contra mi cabeza.... Despues de asesino fui blasfemo!!... ¡horror!—Dadme la muerte.... Sed compasivo.... Me faltan las fuerzas para tanto martirio.... ¡Maria!... hijo mío.... Y cayó sin sentido al suelo, en medio de su aposento.

M. SORIANO FUERTES.



Se admiten suscripciones á este periódico, en Madrid en la Direccion, calle de la Madera, número 44, cuarto segundo: en todos los almacenes de música: en la librería de Denné é Hidalgo, y en el almacén de pianos de Larru, calle de Fuencarral, número 27. En las principales librerías del reino, y tomando una libranza en cualquier administración ó estafeta de correos á favor del Director de la Iberia musical y literaria.

## PELIGROS DEL MATRIMONIO.

Dice una antigua conseja:  
Te casaste, te enterraste....  
Y este no es cuento de vieja.

Doncellas y solteronas  
Cotorronas,  
Antes que aceptar el yugo  
Del bendito matrimonio,  
Al verdugo  
O al demonio  
Entregad alma y pelleja;  
Pues segun una conseja:  
Te casaste, te enterraste....  
Y este no es cuento de vieja.

Si hay con qué, la luna nueva  
Bien se lleva;  
Pero llega la menguante,  
Y el marido sin un cuarto,  
De amor harto,  
A su amante  
Morir de miseria deja;  
Porque dice una conseja:  
Te casaste, te enterraste....  
Y este no es cuento de vieja.

Y cuando Dios á docenas,  
Por mas penas,  
Hijos manda á los casados,  
No es suceso extraño vellos  
Ahorcados  
Por los cuellos  
De una encina ó de una reja....  
Pues segun una conseja:  
Te casaste, te enterraste  
Y este no es cuento de vieja.

Digo, si el cándido esposo  
Es celoso  
Para ganancia del diablo...!  
Su frente á decir me arredro,  
Que San Pedro  
Ni san Pablo  
De una corona despeja.  
Porque dice una conseja:  
Te casaste, te enterraste  
Y este no es cuento de vieja.

Solteros libres, corridos,  
Si maridos  
Quereis ser, tened presente  
Que al efecto de casado,  
Consecuente,  
Enamorado,  
Va la esclavitud aneja;  
Pues segun una conseja:  
Te casaste, te enterraste  
Y este no es cuento de vieja.

Y vosotras solteronas  
Cotorronas,  
Aunque el mundo lo murmure,  
Gozad, libres, de la vida  
Maldecida,  
Mientras dure  
Y el mundo necio os moteja.  
Porque dice una conseja:  
Te casaste, te enterraste....  
Y este no es cuento de vieja.

MANUEL M. DE SANTA ANA.

## CRÓNICA NACIONAL.

En el Liceo se preparan medidas fuertes y enérgicas para cortar de raíz todos los abusos que ha habido hasta el día: damos el parabien á la nueva junta, no dudando seguirá impávida en su marcha altamente artística, haciendo que brille tan descuidada sociedad, y renovando los tiempos en que el Liceo de Madrid era el templo de la literatura y las artes, no la especulación mezquina.

—Ha quedado definitivamente arreglada la empresa lírica del Circo, de la siguiente manera: *Primas donas*, señoras Basso-Borio, y Gariboldi; *áltra prima*, señora Moreno Farro; *tenores*, señores Confortini, y Unanue; *bajos*, señores Salvatori, y Spech. Además, se dice que la empresa va á confiar las maestrias de la ópera á jóvenes maestros españoles de esta corte, como una prueba de los deseos altamente españoles que animan á dichos empresarios. Si esto es cierto, la empresa ha debido conocer: que sin buena dirección, no hay buenos resultados. Veremos.

—Hemos tenido el gusto de oír á la señorita Moreno en el aria de *Las treguas de Ptolemaide*, del maestro Eslaba, que cantó en el Circo en la noche del miércoles 6 del corriente. Nos ha agradado esta bizzarra á interesante joven española: su voz es fresca y de un timbre agradable; su manera de portar no es mala; hay en ella bellísimas disposiciones, y bajo una sabia dirección puede aspirar la señorita Moreno á ocupar un puesto envidiable en la ópera. Esperamos que e la joven no desoiga nuestros amigables consejos, y que los aplausos y llamada á la escena que el público la dispensó, los tome como un nuevo aliciente para estudiar mas y mas en la envidiable á la par que espinosa carrera lírico-dramática.

—Tenemos entendido que se ha celebrado una oposición para dar la plaza de músico mayor del regimiento de la Princesa, cuyos examinadores han sido los señores Carnicer, Rodriguez y Arche; y tenemos entendido tambien que ha habido cosas estupendas, que diremos al público tan luego como nos enteremos mas positivamente del modo con que han sido tratados los opositores por el señor Carnicer. Este maestro no quiere juventud en el arte, porque va siendo ya anciano, y no quiere que esta juventud deslumbre su escasa y débil gloria.

—Ayer volvió á presentarse en el teatro de la Cruz Mr. Loboef, atleta frances, que hizo atrocidades, que no nos gustaron como al público en lo general. La entrada escasisima.

—Algunos periódicos franceses han traducido y comentado el articulo en que contábamos el regalo que se hizo á los redactores de *La Iberia* en su comedia. Este es un tributo mas, á las desconocidas que nos honraron, sin que por eso hayamos podido descubrir quiénes fueron las favorecedoras, habiendo perdido ya la esperanza de adivinarlo. En el último número salió una de las poesías, que se leyeron en el segundo concierto á ellas, y poco á poco irán publicándose las demas, á ver si se dignan darse por entendidas.

—El baile *Gisela*, que tanto ha gustado en esta corte, da grandes entradas al teatro de la *Scala* de Milan, para admirar á la célebre bailarina Fanny Elssler, la segunda de Europa. Tambien elojian los periódicos de Milan al bailarín Hipólito Montplaisir, que por su firmeza y ligereza es una notabilidad artística.

—Parece que se ha disuelto la sociedad dramática *El Génio*. En España siempre perece el *génio*! La *Union* empieza el miércoles ó jueves á dar sus funciones, como antes, estrenándose con *García del Castañar*. Despues pondrá en escena: *Echala de confiado* original, nueva, y *Coalicion amorosa*, traducida, que ya hemos anunciado.

SALAMANCA 27 de febrero.

El domingo 25 se puso en escena la comedia en cuatro actos del señor Rodriguez Rubi, titulada *La rueda de la fortuna*. Ya habia llegado á nuestros oídos el mérito de esta produccion, tantas veces repetida en el teatro del Principe, y así la concurrencia fue inmensa y lucidísima.

En cuanto á la ejecución, no fue del todo mala, y nos dejaron admirar las bellezas de la obra del señor Rubi, y sus facilísimos versos. La señora Mascias en el papel de *marquesa*, tuvo escenas en que se mostró verdaderamente actriz, particularmente en la última del tercer acto. El papel de *Somodevilla* desempeñado por el señor Farro, era superior á sus fuerzas, pero tuvo algunos momentos felices, y su buen deseo suplió la inmensa inteligencia del teatro que se necesita en tan difícil papel. Los demas papeles, y sobre todo el de *Mauricio*, estuvieron afortunados. Ejecutóse despues la pieza *El amante prestado*; la parte de *Paulina* fue desempeñada con suma gracia y naturalidad por la señora Moreno. El público la aplaudió repetidas veces, saliendo satisfecho de la comedia y de la pieza, y esperando de la actividad y buen deseo del empresario, aumente la compañía y no la deje carecer de un papel tan interesante y necesario como el de galán, que tenemos entendido será el señor Guerra, que se halla ahora en Valencia.

Director y redactor principal.—JOAQUIN ESPIN.

Imprenta de la Amistad.