

ESTUDIO CRÍTICO
DE
LOS AMANTES DE TERUEL
DE
D. TOMAS BRETON

B: 69/72035

Antonio Peña y Goñi

ESTUDIO CRÍTICO

DE

LOS AMANTES DE TERUEL

DRAMA LÍRICO

EN UN PRÓLOGO Y CUATRO ACTOS

letra y música de

D. TOMÁS BRETÓN

Segunda edición



MADRID

EN LAS PRINCIPALES LIBRERÍAS

1889

R. 37.361

Este folleto es propiedad de su autor.
Queda hecho el depósito que marca
la Ley.

MADRID: Imp. de José M. Ducarcal, Plaza de Isabel II. 6,—Teléfono 383.



PREFACIO

¿Puedo hablar? ¿Logrará atravesar mi voz el informe vocerío que un patriotismo falso, que un patriotismo de pura convención ha forjado en torno de *Los Amantes de Teruel*?

¿Ha pasado ya la nube? ¿Ha llegado ya la hora de oponer la razón á las declamaciones, la opinión responsable al delirio anónimo, la protesta de un soldado de la verdad contra los ditirambos histéricos de los que, ignorantes ú osados, caen á los pies de la mentira y la ensalzan, propagan y estimulan?

Creo que sí. Mi trabajo no puede ya perjudicar al éxito material de *Los Amantes de Teruel*; el temor, pueril seguramente, de que una crítica ra-

zonada é imparcial pudiera amenguar en lo más mínimo el inusitado triunfo alcanzado por el maestro Bretón en el Régio coliseo, ha detenido mi pluma, me ha hecho aplazar hasta este instante la publicación de mi estudio crítico de *Los Amantes de Teruel*.

La obra ha tenido, hasta la fecha, cuatro representaciones; su autor ha sido aclamado, vitoreado, llevado en triunfo por el público y por la prensa; no ha habido satisfacción, no ha habido halago que el Sr. Bretón haya dejado de saborear, durante ocho días de apoteosis continuada.

Coronas, banquetes, versos, los elogios más desmedidos, las más entusiastas manifestaciones le han rodeado, le han asediado, le han perseguido con una insistencia sin ejemplo.

El Sr. Bretón ha sido presentado como el Mesías del arte musical patrio; nada existía hasta *Los Amantes de Teruel*; la vida musical de España arranca del drama lírico del Sr. Bretón, gracias á cuyo genio nos admirarán en breve las naciones extranjeras.

La prensa no ha tenido inconveniente en borrar de una plumada reputaciones legítimas, nombres inmortales. En su afán inconcebible de ensalzar al Sr. Bretón, no ha retrocedido ante todos los excesos, ante las injusticias todas.

Hablar bien del maestro salmantino era poco; había que lanzar envenenadas reticencias contra entidades eminentes, contra glorias nacionales que no llegan al Sr. Bretón, que ódian al Sr. Bretón, que tienen, digámoslo de una vez, envidia al señor Bretón.

Y el nombre del autor de *Los Amantes de Teruel*, rodeado de una leyenda de falsedades y calumnias, acariciado por las auras de la popularidad, idealizado por el nimbo de un martirio supuesto, ha volado al paraíso del arte, mientras sus detractores se retuercen en el infierno de su impotencia y de su desesperación.

Entretanto el Sr. Bretón domina, el Sr. Bretón reina y gobierna á su antojo. Alzóse iracundo contra el dictamen de un jurado que le aconsejaba paternalmente, y la prensa dió la razón al protestante y cayó como un alud sobre los que se permitían, en uso de su derecho y en cumplimiento de una obligación, aconsejar al autor de *Los Amantes de Teruel*.

Representóse la obra y ¡oh maravilla! la prensa declaró unánimemente que el jurado estaba en lo cierto, hizo suyas sus advertencias y rogó humildemente al Sr. Bretón que modificase su drama lírico, que acortase la duración de ciertas escenas, que suprimiese alguna música; díjole, en suma, lo



mismo, exactamente lo mismo que le había dicho el jurado, cuatro años hace.

Y el Sr. Bretón, que debe á la prensa todo cuanto es y representa actualmente el autor de *Los Amantes de Teruel*, trata hoy á la prensa con el mismo desdén con que trató ayer al jurado, se revela contra los consejos de los periódicos, impertérrito, dominante, autócrata, sin modificar una escena, sin suprimir una corchea.

Y la prensa calla, y todos aplauden, y Madrid entero se halla, por lo visto, á los pies del señor Bretón.

En estas condiciones, cuando no puedo hacer daño alguno al maestro español, salgo yo resueltamente pidiendo la palabra. Entre ese cúmulo de afirmaciones absolutas, me alienta la esperanza de que alguien escuchará mi voz, de que alguien comparará las declamaciones huecas y altisonantes con una opinión que se funda en algo; confío en que el juicio público, embriagado en esa orgía de ditirambos que marea á Madrid, hallará algún descanso en las manifestaciones de una convicción honrada, sujeta á error seguramente, pero fruto del estudio y basada en las leyes de la estética musical.

Supongo que nadie me colocará en las filas de los envidiosos del Sr. Bretón. ¡Envidioso! ¿De qué?

El Sr. Bretón no es literato; yo no he presentado ninguna ópera á la Empresa del Teatro Real.

Él está en su campo y yo en el mío. Si el señor Bretón tiene sus ideales, como músico, yo, como crítico, tengo los míos también. Los suyos están en su drama, los míos en este folleto.

¿Peleo solo contra todos? Peor para mí. ¿Hay alguien que me siga? Vamos á verlo.

Cuanto á la encarnizada enemistad que contra el Sr. Bretón se me atribuye, yo me contento con decirle, señalándole sus innumerables amigos: *Vulgare amici nomem, sed rara est fides.*

¡Quiera Dios que no tenga que recordárselo algún día al autor de *Los Amantes de Teruel!*

ANTONIO PEÑA Y GOÑI.

Madrid y Febrero á 20 de 1889.





EL LIBRO

El Sr. Bretón llama *drama lírico* á su obra.
¿Por qué? No he podido averiguarlo.

El maestro salmantino ignora indudablemente el alcance de esta denominación; ignora indudablemente que para que sus *Amantes de Teruel* constituyesen un drama lírico, lo primero que hacía falta era el drama, del mismo modo que un pastel de liebre requiere la liebre ante todo y sobre todo.

¿Cuál es la liebre del drama del Sr. Bretón?
Vamos á verlo.

El poema original del Sr. Bretón, cuya copia textual tengo á la vista, lleva el siguiente título:

«LOS AMANTES DE TERUEL

DRAMA LÍRICO EN CUATRO ACTOS Y UN PRÓLOGO

LETRA Y MÚSICA

de

TOMÁS BRETÓN.

(El 2.º acto y el 4.º tienen cada uno dos cuadros.)

Este libro está hecho (*sic*) sobre el Drama del Excelentísimo Sr. D. Juan Eugenio Hartzenbusch y los elementos que las leyendas de dicho episodio (*sic*) prestan, fundadas en el documento que en Teruel existe.”

Aquí, dejando aparte la sintáxis, no cabe duda de ninguna especie: el *drama lírico* (libro) *está hecho* sobre el drama de Hartzenbusch.

¿Qué es el drama romántico de Hartzenbusch?

La leyenda poetizada, idealizada de los amantes de Teruel. Su principal resorte es la fatalidad que condena á los dos protagonistas de la obra á no verse hasta breves momentos antes de entregar sus almas á Dios.

Lo mismo Tirso de Molina que Hartzenbusch basan la acción, el primero de su comedia y el segundo de su drama, en el plazo fatal que el padre de Isabel de Segura concede á Marsilla para enlazarse con su amante. Las dos obras tienen el mismo fin y caminan hacia el mismo resultado.

Y en las peripecias de la ausencia de Diego y en las ansiedades de la espera de Isabel gravita todo el interés de la acción, y de ellas nace el nudo dramático de la obra.

Los dos amantes se hallan alejados el uno del otro; la fatalidad destruye los planes de Marsilla; la fatalidad determina la unión de Isabel con Don Gonzalo, en la comedia de Tirso, y con Don Rodrigo de Azagra, en el drama de Hartzenbusch; la fatalidad hace, al fin, que en una última y suprema entrevista caiga muerta Isabel sobre el cadáver de su desdichado amante.

Y lo mismo Tirso de Molina que Hartzen-

busch esperan á la última escena de la obra, á su desenlace funesto, para que Isabel y Diego se vean y expliquen la acción entera de la comedia y del drama.

El Sr. Bretón lo ha entendido al revés y ha exornado su drama lírico con un prólogo inadmisibile, que destruye el nimbo de poesía que ilumina á los amantes y da al traste con la virtualidad misma de toda la leyenda.

Después de un coro de cazadores y de una *cavatina*, por decirlo así, de Don Rodrigo de Azagra, en la cual este personaje parafrasea la romanza: *Una vergine un angiol di Dio presso all' ara pregava con me*, de *La Favorita*,

«La vi en el templo un día,
Humilde allí rezaba,
Yo absorto la miraba
Temblando de placer;
Un angel pudoroso
Que el mundo bondadoso
Mejor viniera á hacer
Desque la vi, rendido
A su belleza el corazón quedó;
Su blanca mano os pido,
Será feliz, lo fío con mi amor.»

aparece Isabel, óyese una especie de trova que entona, entre bastidores, Diego, y los dos amantes se ponen á cantar sus amores á la luna, hasta que caen arrobados sobre un banco, ella sobresaltada y apasionado él.

En tan poética posición los sorprenden Don Pedro y Don Rodrigo y además... Aquí dejo la palabra al Sr. Bretón:



„Empiezan á pasar campesinos y campesinas del término del castillo, con útiles de labranza, por el camino del fondo, de izquierda á derecha. Primero no se fijan y van su camino lentamente; después, á medida que la acción dramática se desarrolla, se paran, hacen grupos y van poco á poco bajando á la escena.”

Y, en efecto, aquellos apreciables aldeanos y aldeanas, asisten, en pleno feudalismo, al tremendo episodio, escuchan las imprecaciones de Don Pedro, son testigos de su deshonor, comentan *sotto voce* las iracundas frases de Don Rodrigo, exclaman “¡Qué escena!”, al ver que éste y Don Diego desenvainan sus espadas, y permanecen allí, tan serios, ante Isabel y su padre, y Don Diego y Don Rodrigo.

La indignación de Don Pedro al encontrar á su hija en los brazos de Marsilla, se comprende fácilmente. Y compréndese también la de Azagra al ver al ídolo de su amor, perdidamente enamorada de Don Diego de Marsilla, y en una posición que no permite dudar de sus intenciones castísimas.

Lo que no se comprende es que el toque de la oración haga caer, como por encanto, las iras de Don Pedro y le lleve á los últimos límites de la bondad.

Lo menos que puede hacer un padre (¡y un padre de aquellos tiempos!) al sorprender á su hija en brazos de un amante, nada menos que sobre el banco de un jardín y á la luz mortecina de la pálida Hecate, es echar á puntapiés al infame seductor ú obligarle á que se case con la doncella.

Don Pedro profesa, en achaques de moralidad,

principios más liberales. No necesita el buen anciano más que oír la campana y rogar á Dios un instante para dirigirse á Don Diego y decirle:

D. P. Oídme bien; Dios á mi mente
Idea bienhechora le ha inspirado.
Don Diego, joven sois, noble y valiente
Pero el destino fiero
La riqueza os negó.

MARSILLA. ¡Seguid!

D. P. ¡A España

Aún deshonra cruel la media-luna.

El árabe altanero

Provoca nuestra saña,

Y á probar nos invita la fortuna.

¡Corred! (*Movimiento en todos.*)

D. R. (¡Qué dice!)

D. P. Sí, volad ansioso

La fortuna á adquirir!

ISABEL. (*Aterrada.*) ¡Dios poderoso!

D. P. Si tornáseis,

Por esposa á entregárosla me obligo.

MARSILLA. ¡Qué escucho! (*Con alegría.*)

D. P. Si faltáseis

Será de Don Rodrigo.

Y todavía va más lejos, mucho más lejos el egregio anciano en sus sentimientos de benevolencia inverosímil.

Véase lo que dice en el colmo de la emoción:

Dios á Diego proteja
Y á mi hija dé valor;
De Rodrigo ya me pesa,
Dios perdone mi ambición!

Con lo cual se marcha Diego, cae Isabel desmayada en brazos de sus damas, Don Rodrigo vuelve el rostro con desdén, Don Pedro perma-

nece con la cabeza inclinada sobre el pecho, y comienza á bajar lentamente el telón.

Ese es el prólogo con que el Sr. Bretón ha exornado su *drama lírico*. Falseados los caracteres, destruída la misma leyenda cuya esencia ha extraído el vulgo en la siguiente aleluya:

Los amantes de Teruel
tonta ella y tonto él,

mientras el Sr. Bretón los hace demasiado avisados desde el principio del drama; rota la base de la acción, pulverizada la poesía, ¿qué queda del drama de Hartzenbusch? Qué significa *este libro está hecho sobre el drama del Excmo. Sr. D. Juan Eugenio Hartzenbusch?* No era mejor y más cierto escribir: "Con este libro *queda deshecho* el drama del Excmo. Sr. D. Juan Eugenio Hartzenbusch?,"

Porque el prólogo del Sr. Bretón da perfecta idea anticipada de los cuatro actos que le siguen; en todos ellos hay la misma cohesión, la misma unidad, la misma belleza poética, la misma habilidad para preparar los episodios y la misma discreción para resolverlos.

¡Hecho el libro del Sr. Bretón sobre el drama de Hartzenbusch! ¿Por dónde? ¿Qué entiende el Sr. Bretón por *hacer* un libro *sobre* otro?

En la obra de Hartzenbusch hay una figura importante, una figura principalísima, un personaje sin el cual no hay drama posible, porque en él reside el fundamento de la intriga esencial, él explica y da la justificación de la conducta de Isabel al entregar su mano á Don Rodrigo.

Este personaje es Doña Margarita, la esposa de Don Pedro de Segura, la madre de Isabel. Doña Margarita ha cometido una liviandad con Don Roger de Lizana; las pruebas de esa falta se hallan en poder de Don Rodrigo, que amenaza á Margarita con enseñárselas á su esposo si ella no accede al enlace de Azagra con Isabel.

La infortunada confía el secreto á su hija, y ésta hace el sacrificio de su amor, en aras del honor de su madre:

«De mí vuestra fama pende,
la conservaréis ilesa.
Yo me casaré; no importa,
no importa lo que me cuesta.»

Y en cuanto desaparece Isabel, después de haber pronunciado las anteriores palabras, exclama Doña Margarita:

«¿Y debo yo consentir
que la inocente Isabel
por mi egoísmo cruel
se ofrezca más que á morir?
.....
Hija infeliz en amor!
Hija desdichada mía!
Perdona la tiranía
de las leyes del honor.»

De modo que todo el secreto de la conducta de Isabel, que trae la catástrofe final, se encierra en Doña Margarita, personaje bellissimo, dramático en alto grado y del cual un buen poeta hubiera podido hacer, para el drama lírico, una especie de *Fides del Profeta*.



¿Dónde está Doña Margarita en el libreto del Sr. Bretón? En ninguna parte; no existe; el señor Bretón ha prescindido de ella en absoluto. Isabel tenía que ser tiple y Zulima contralto. Una mujer más, es decir, una cantante más, no cabía en el *drama lírico* y el Sr. Bretón la ha borrado de una plumada, sin pensar ni remotamente en que destruía *ab irato* el fundamento mismo del drama de Hartzzenbusch.

Pero quedan en la ópera coros, romanzas, una trova, varios dúos, una plegaria, marchas, concertantes y finales.

Había que buscar un libreto de ópera, hacia falta al Sr. Bretón un libretista, un poeta y no lo encontró; no encontró quien cargara con tanta responsabilidad.

Los tiempos son difíciles; hace pocos meses fueron dos empresarios á buscar á Arrigo Boito, y enseñándole *veinte mil pesetas* en billetes de banco, le dijeron:

—Escriba V. un libreto de ópera y estas *veinte mil pesetas* son para usted.

Y Boito contestó:

—¿*Veinte mil pesetas* por un libreto de ópera? Yo doy á Vds. *diez mil* por un asunto.

Y no se habló más.

El Sr. Bretón no quiso esperar, se erigió en poeta y cayó sobre Hartzzenbusch como pudo caer sobre otro cualquiera. Cogió *Los Amantes de Teruel*, y en vez de extraer de aquellos preciosos materiales un poema de drama lírico, para lo cual necesitaba ser poeta como Berlioz, como Wagner

ó como Boito, mondó, cortó, falseó y destruyó la obra, haciéndola carne de árias, dúos, marchas, bailes y finales más ó menos disfrazados: y, sin conocer las convenciones del género como d'Ennery, Gallet, Meilhac, Halévy ó Ghislanzoni, se echó á nadar en aquel mar desconocido y se ahogó él y ahogó á Hartzzenbusch, y ha estado á punto de ahogar á todo Madrid con el estrépito fabricado en torno de su obra.

Los Amantes de Teruel del Sr. Bretón son, en suma, una masa informe de escenas sin preparación, sin hilación, sin criterio poético ni dramático; representan un hacinamiento de materiales de los cuales ha pretendido el compositor extraer música, haciendo caso omiso, despreciando en absoluto, no ya los progresos del arte que piden para el poeta un lugar preeminente en el drama musical moderno, sino las leyes más elementales de proporciones y de unidad relativa que un libreto de ópera requiere.

El mal está ahí, está en que el Sr. Bretón parece dar á entender en su obra, que la poesía en un drama lírico es cosa de todo en todo insignificante, y que la música basta por sí sola para dar interés al libreto más descabellado y á unos versos que son negación de la poesía misma.

Y no es posible pasar esto en silencio; no es posible dejar de protestar contra tales ideas, tratándose de un artista á quien ha proclamado genio previamente esa turba de escritores anónimos que habla de armonía, sin saber lo que es acorde perfecto; que asegura, con desparpajo sin igual, que



una obra está bien ó mal instrumentada, ignorando completamente el mecanismo del último de los instrumentos de una orquesta, que dice que un tenor ó una tiple frasean de este ó del otro modo, cuando sería incapaz, estorbándole, como le estorbaba lo negro, de señalar dónde empieza, dónde media y dónde termina una frase musical.

Los Amantes de Teruel del Sr. Bretón encierran una profesión de fe artística que ese montón anónimo no ha podido ver, y contra esa profesión de fe protesto yo con todas las fuerzas de mi alma.

La poesía no es nada, el poema no es nada, el poeta no es nadie. La música es todo, el músico es todo. El poeta desaparece, el músico reina y gobierna á su antojo.

Esto dice el Sr. Bretón, y el montón anónimo y la legión de eunucos, aplauden entusiasmados.

Y yo contesto al autor de *Los Amantes de Teruel*:

No, Sr. Bretón, está V. equivocado. Si, al erigirse V. en redentor del arte musical patrio, son esas las doctrinas que profesa, no siga V. adelante, porque está V. condenado á morir irremisiblemente.

El poeta ha sido siempre algo; hoy es todo, y entre Mozart, calificando de ave fénix á un poeta *razonable*, y Wagner diciendo: "la música no me preocupa nunca, me la da hecha la poesía," hay un justo medio que pudo V. haber adoptado, señor Bretón, si se sentía con fuerzas para ello.

Las teorías que se desprenden de la ópera de usted llevan en línea recta á poner en música la sec-

ción de anuncios de *La Correspondencia de España*, y eso es absurdo, eso no puede ser, eso no puede decirlo nadie en el año de gracia de 1889. Y sería ofender al buen criterio de V. alegar las razones que se oponen á ese atentado contra la poesía, á ese crimen artístico.

Usted tenía sed de trabajar, es V. músico, no es usted poeta y ha querido V. ser ambas cosas á la vez. En vez de tener calma y buscar un poeta, se ha puesto V. á escribir versos *à tort et à travers* y ha cometido V. un yerro lamentable, calificación la más dulce que puedo emplear, tratándose de lo que ha hecho V. con *Los Amantes de Teruel* de Hartzenbusch.

Había que esperar, Sr. Bretón, había que esperar. V. ha sido impaciente y ahí ha estado su error. No por mucho madrugar amanece más temprano y *tout vient à point à qui sait attendre*.

En artes no se puede ser impaciente, Sr. Bretón. Beulé lo ha dicho:—La paciencia es la mitad del genio.

Vamos á la música.





LA MÚSICA

Más de una persona, seguro estoy de ello, habrá dicho al leer el artículo anterior:—¡Qué cruel es el crítico al hacer hincapié en la labor poética del Sr. Bretón! La poesía de *Los Amantes de Teruel* nos importa poco, con tal de que la música sea bonita.

Fuera de Madrid no habrá probablemente nadie capaz de hacer semejante objeción; en Madrid es natural y lógico que eso suceda, tratándose del arte musical que constituye, ante todo y sobre todo, para la inmensa mayoría de los madrileños, un arte de puro entretenimiento, un objeto de agradable diversión.

No extraño, por lo tanto, la advertencia. ¿Y cómo he de extrañarla, si el mismo autor de *Los Amantes de Teruel* comienza por erigir la total desaparición del poeta, en principio y sostén de su obra? ¿Cómo he de extrañarla, si el Sr. Bretón, en vez de destruir los lamentables errores de nuestro

público, experimenta singular placer en propagarlos y estimularlos?

¿Sabe el público del Teatro Real lo que dicen los cantantes? No. ¿Es capaz de apreciar la relación íntima que en un drama lírico debe existir entre la poesía y la música? No.

Cantándose, como se cantan, todas las óperas en italiano, el público del Teatro Real no puede darse cuenta de las situaciones musicales sino en conjunto.

Cuando escucha un dúo de amor, sabe que el tenor y la tiple, ó el baritono y la contralto se aman; y no sabe, no puede saber más.

Los matices de la pasión, las gradaciones del sentimiento, los choques y contrastes psicológicos que puede ofrecer una escena dramática, le son desconocidos, porque, ignorando el concepto poético, no puede darse cuenta de las inflexiones, del acento que la frase musical imprime á cada verso, á cada palabra, á cada sílaba á veces.

Resulta de ahí que el público ve la situación como en una penumbra y no percibe sino la música aislada, separada casi en absoluto de la poesía. Y siendo la música tan buena, tan agradecida; siendo la música como la luz, que no ofende, basta que los instrumentos y las voces estén afinados, para que se juzgue buena la labor del músico y se conceptúe más ó menos agradable, según los gustos é inclinaciones de cada cual.

De ahí el dominio de las romanzas, de los artificios de la vocalización, de las notas filadas; de ahí ese entronizamiento general de lo que es falso

y halaga sólo al oído; de ahí, en fin, el prurito del público de no querer ver sino la brillante superficie de las cosas y su repugnancia á todo lo que sea desentrañarlas y penetrar en su fondo.

Y como el montón de *críticos* anónimos é irresponsables está siempre dispuesto á proclamar las excelencias de lo que el público aplaude y á lanzar sus ridículas excomuniones sobre lo que rechaza el auditorio, resulta que vamos á la zaga de los mismos italianos en nuestra pasión por la ópera italiana; que somos el pueblo más reaccionario de la tierra en achaques musicales y vivimos con medio siglo de retraso, con respecto á las demás naciones de Europa.

Si á los demás no importa nada el *poema* de *Los Amantes de Teruel*, yo, que tengo la desgracia de tomar en serio el arte musical de mi patria y voy al Teatro Real á algo más que á entretenerme y á divertirme y á holgar, necesito tomar por base el *drama* del Sr. Bretón para juzgar la música que el maestro ha escrito.

Cuando Gluck creó en París la tragedia lírica, escribió al *Mercure* una carta en la cual se lee lo siguiente:

“Cometería la mayor de las injusticias si me atribuyera á mi solo la invención del nuevo género de ópera italiana, cuya tentativa ha justificado el éxito. Su principal mérito pertenece á Calzabigi; y si mi música ha tenido alguna brillantez, declaro que es él quien me ha puesto en condiciones de desarrollar los recursos de mi arte.”

Y en el inmortal prefacio de *Alceste* que es,

en realidad, el evangelio del arte moderno, dice Gluck:

“Cuando resolví poner en música la ópera *Alceste*... traté de asignar á la música su verdadero papel, el de secundar la poesía para fortificar la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones...”

Pasando de Gluck á Bellini, hay que leer la correspondencia inédita del autor de *Norma*, para comprender el valor inapreciable que daba el gran maestro á la poesía de Romani.

Describiendo el delirio que produjo la *Norma* en Bergamo, después del fiasco de la Scala, decía el músico al poeta:

“Hubiera deseado tenerte á mi lado, para compartir mis emociones contigo, mi buen *consejero* y *colaborador*, porque tú solo me comprendes y *mi gloria va unida á la tuya*...”

Y hay que leer las cartas de Bellini á Florimo, cuando, reñido el compositor con Romani, pidió al Conde Pepoli el libreto de *Los Puritanos*; hay que referir las angustias, los temores y las desconfianzas del maestro, separado de su colaborador favorito.

Y hay que escuchar su alegría infantil, cuando hizo con él las paces.

“Ahora que estamos de nuevo juntos, ¡oh gran Romani! mi egregio *colaborador* y *protector*, me encuentro tranquilo y contento...”

¡Parece mentira que en el año de gracia de 1889, tenga yo que hacer un ridículo alarde de erudición, para demostrar que la música sin la

poesía no representa nada, no significa nada, no es nada en un drama lírico!

Por esa razón, por hallarme yo convencido de lo contrario, y ahí están todos los grandes compositores del mundo para abonar mi opinión, comienzo desenfadadamente sentando el siguiente axioma: una obra lírico-dramática basada en el libreto que el Sr. Bretón ha extraído del drama de Hartzenbusch *Los Amantes de Teruel*, no es obra viable, está condenada á muerte sin apelación.

¿Por qué? Porque aun dejando aparte la "compensación" de la poesía y de la música, según la expresión de Wagner, aun haciendo tabla rasa de la economía general del espectáculo llamado ópera, y hasta prescindiendo de las pasiones, de los sentimientos y de la acción del drama lírico, existe la imposibilidad material absoluta de que los *versos* escritos por el Sr. Bretón puedan dar margen á una música bella.

Ni Mozart, ni Beethoven, ni Wagner; ni Halévy, ni Gounod, ni Thomas; ni Rossini, ni Bellini, ni Donizetti, ni Verdi, hubieran podido componer música dramática sobre un poema reñido con la gramática del idioma pátrio.

No ha habido, no hay, no habrá nunca artista músico capaz de inspirarse en el texto de un pliego de aleluyas. Y esto no necesita demostración; sería inferir un agravio al buen sentido de los lectores, pretender probar lo que se cae por su propio peso.

Y ahí está, á mayor abundamiento, la misma obra del Sr. Bretón, obra que no resiste al análisis



crítico, porque produce en el ánimo del oyente la impresión que produce el sedicente poema, una impresión de molestia, de cansancio, de enervamiento insoportable, una impresión, en suma, de pesadilla cruel, á cuyo despertar vuelve uno á la realidad de las cosas con la angustiosa satisfacción de haberse librado de una gran catástrofe.

La cantidad: he aquí lo que parece constituir la única preocupación del músico al escribir *Los Amantes de Teruel*; componer mucho, prodigar frases, hacinar conceptos, sin tregua ni reposo: he aquí el prurito insaciable del Sr. Bretón.

Si Hamlet hubiese oído *Los Amantes de Teruel*, «¡Notas, notas, notas!» hubiese exclamado, en vez de «¡Palabras, palabras, palabras!»

El Sr. Bretón no estima un drama lírico labor homogénea, con partes aisladas que forman un todo compacto, unidas entre sí por la armonía del estilo; para el autor de *Los Amantes de Teruel* la individualidad artística no proviene, por lo visto, de la huella personal que imprime á toda obra de arte el temperamento del autor; el Sr. Bretón ignora, sin duda, que las obras fuertes, que las obras destinadas á vivir llevan, como marca de fábrica, el sello del genio que crea ó del talento que da relieve é interés, que suple con la labor seria, meditada y duradera al soplo divino de la inspiración.

Componer según las reglas de la armonía, del contrapunto y de la instrumentación, debe ser trabajo corriente y fácil para quien, como el Sr. Bretón, es primer premio del Conservatorio; pero componer así, es edificar sobre arena, es pedir á la

parte puramente técnica de la música teatral un interés sin consistencia.

Se ha llamado á la música la arquitectura de los sonidos. En tal caso *Los Amantes de Teruel* son fruto del trabajo de un maestro de obras, no son obra de un arquitecto.

No, no lo son, no pueden serlo, porque, entiéndalo bien el Sr. Bretón, el músico debe ser poeta ante todo, y el Sr. Bretón no es poeta en el teatro; su alma carece de sensibilidad, no posee la nota tierna, la nota apasionada, la nota patética, sin la cual es de todo punto imposible expresar, interpretar la naturaleza bella que constituye la misión del arte.

Donde otros reparten y ordenan, el Sr. Bretón acumula; donde otros tienen la inteligencia de la proporción, el Sr. Bretón pierde la noción de la medida; donde otros se muestran celosos de la ponderación, el Sr. Bretón desprecia el equilibrio.

Y hay en él un afán insólito de dejar correr la pluma pesadamente, trazando un surco que va ahondándose poco á poco, hasta que se atascan en él el compositor y su música, y queda el público bajo la presión que produce siempre el hartazgo, la plétora; queda amodorrado, apoplético, buscando en vano un accidente, una sinuosidad, una perspectiva, algo que refresque el espíritu en aquel inmenso desierto de notas, en aquella acumulación de instrumentos cuya sonoridad insistente, pertinaz, implacable, adquiere todos los caracteres de una pesadilla instrumental.

La instrumentación representa el colorido en



un cuadro musical. Pues bien, el Sr. Bretón no reparte los colores con un pincel; los hacina con una brocha y sepulta bajo sus brochazos tremendos á todas las voces.

Para que los cantantes puedan hacerse oír, necesitan gritar, necesitan forzar la sonoridad; y todos los esfuerzos vocales no bastan para atravesar aquella formidable coraza de la orquesta que suena, suena y suena sin cesar, orquesta incansable, orquesta inhumana, pulpo gigantesco, cuyos tentáculos se agarran á las voces y las ahogan sin piedad.

Director de Sociedades de Conciertos, desde hace bastantes años, el Sr. Bretón se ha acostumbrado, por lo visto, á no oír, á no estudiar más que música instrumental de los autores antiguos y modernos, y los pone á contribución durante cuatro mortales horas de música.

A veces es Beethoven, cuyos *scherzos* aparecen hinchados en la instrumentación del coro de cazadores, introducción del prólogo; otras veces es Wagner, casi copiado servilmente en el preludeo del segundo cuadro del acto segundo, aquél en que Marsilla aparece atado á un árbol, preludeo que el Sr. Bretón debería incluir en un programa de Concierto, antes ó después de la *Cabalgata de las Valkirias*; allá es Gounod acompañando á D. Rodrigo en el final del primer cuadro del acto segundo; en otra parte es Chapí, cuya deliciosa serenata de la *Fantasia morisca* se convierte en vulgarísimo *pasodoble* en la marcha del acto primero.

Y todo eso, y mucho más que no cito, está

pegado con engrudo en la instrumentación de *Los Amantes de Teruel*, bulle en la orquesta como una pasta pegajosa que asfixia á los cantantes.

Wagner quiere que la voz sea un instrumento más; para eso derrama en su orquesta tesoros de delicadeza, de poesía, de claridad y llega hasta á colocar los instrumentos fuera de la vista del público, para que la sonoridad sea más dulce y la declamación del intérprete se perciba en toda su expresión.

El Sr. Bretón no se preocupa de eso; la voz constituye para él una especie de materia inorgánica, un pedazo de piedra, un lingote de hierro que, de grado ó por fuerza, debe violentarse para sobrenadar en aquél diluvio universal de instrumentos, donde tienen que perecer todos, incluso Noé y la paloma.

Wagner acaricia dulcemente á la voz; el señor Bretón la golpea brutalmente.

Y no hay términos medios para el maestro salmantino. En los raros momentos en que descansa la sonoridad cruda del instrumental, establécese en ella vulgar media tinta que viene á marcar una solución de continuidad rayana á veces en la afectación llevada hasta el absurdo: testigo el acompañamiento de las arpas y la madera con que el Sr. Bretón cambia de sexo al barítono, en la romanza, ó cosa así, de D. Rodrigo en el prólogo.

Sabido es que en la ópera el recitado explica la acción. El autor de *Los Amantes de Teruel*, no se para en semejantes pequeñeces; se detiene un minuto en la fórmula del *trémolo* sobre la tónica

y pasa como sobre áscuas en seguida, ansioso de volver á su sistema de amontonamiento orquestal, y satisfecho sólomente cuando ve los pentágramas repletos y los instrumentos todos en acción.

Las dificultades se suceden unas á otras; las arpas tienen calambres en los dedos, los violines sudan, los contrabajos mugen, los trombones soplan, la trompa primera se rompe los lábios en la marcha del primer acto, tocando, *durante once compases seguidos*, el *sol* fuera del pentágrama en tono de *sol* (*re* de orquesta), los clarinetes chillan, gime el oboé y silba el octavín.

Y el maestro compositor, sentado en el sitial del director de orquesta, aspira con voluptuosidad aquel ideal de lo mucho, aquel *desideratum* de la cantidad que parece fascinarle; y sus brazos se mueven y su cuerpo se contonea y sus narices, metidas en la partitura, inhalan el *mare magnum* de notas que la orquesta lanza como los purgadores de una locomotora.

La cantidad, la cantidad, siempre la cantidad. Escribe una ópera y ha de ser en cinco actos, cuando las óperas en cinco actos se cuentan con los dedos. La acción cabe perfectamente en tres actos; pero no, no basta eso, no basta la justa medida. Se trata de un apoplético y el Sr. Bretón se propina á sí mismo una sangría suelta.

Agrega un prólogo al drama de Hartzenbusch, y después que ha muerto Marsilla, necesita el señor Bretón presentar el cadáver de Diego en la escena, necesita iglesia, órgano, túmulo, curas, frailes, el oficio de difuntos, el canto llano, plañi-

deras, sacristanes, monjas. Y despide al público, á la una de la madrugada, con el canto litúrgico y una marcha fúnebre.

Para él la nota poética no está en la muerte de los dos amantes, muerte tierna, dulce, ideal como la de Romeo y Julieta en las óperas de Bellini y de Gounod.

El hacinamiento, la cantidad, lo mucho le llama de nuevo, y tiene que inventar unos grotescos monaguillos, dignos de Lecocq ó de Offenbach, y hacer morir á Isabel en una iglesia, dentro de un cuadro *realista* inaceptable, absurdo á todas luces.

El dúo de Zulima é Isabel es interminable, lo es todavía más el de los dos amantes; no importa: que canten las voces, que suenen los instrumentos, que las ideas se pierdan en aquel dédalo musical, con tal de que todos trabajen y suden todos.

En el preludeo del segundo cuadro del acto segundo, la orquesta se desborda, los trombones imitan á las trompas de la *Cabalgata de las Valquirias*, los violines silban, redoblan los timbales; parece que se viene abajo el firmamento y mira uno asustado á la escena, creyendo asistir á una tempestad, á un huracán, á un cataclismo.

Y nada; es el desdichado Marsilla atado á un árbol por la cintura y codos y convertido en átomo semoviente en medio de aquella inmensidad que le rodea.

La orquesta describe las angustias de un alma como si describiera un naufragio, el choque de dos ejércitos, una carga de caballería ó un ciclón.

Por todas partes lo hinchado, la protuberancia, la acumulación, el afán de hablar fuerte para hacerse oír, el prurito de la cantidad, la carencia de poesía.

En el dúo entre Isabel y Zulima hay una melodía corta, en ritmo lento de *vito*, acompañada por la cuerda y dos trompas quintadas sobre las cuales se destaca un diseño encomendado al corno inglés.

Este canto se oye una vez con la instrumentación dispuesta como queda dicho; viene luego, después de un inciso, por segunda vez, y la voz canta como la primera y los instrumentos acompañan lo mismo. No bastan estas dos audiciones seguidas; hace falta una tercera y, en efecto, tras otro breve inciso, reaparece la melodía y tornan las trompas quintadas y la cuerda y el corno inglés y la voz á ejecutar la que en corto intervalo de tiempo, han ejecutado una y otra vez.

Siempre el mismo color, siempre el mismo procedimiento. El Sr. Bretón no es poeta, el Sr. Bretón no sabe extraer la poesía que contiene una situación; ignora el arte de dar variedad, de prestar interés á ninguno de los elementos que tiene á su alcance.

Para hacer un esbozo de la fisonomía de Marsilla, elige un motivo vulgarísimo que asemeja al primer motivo de *Il bacio* de Arditi y al comienzo del dúo de *El Juramento* de Gaztambide: "Los impulsos del querer."

Y como la elección se ha fijado en un motivo insignificante, refractario á todo desarrollo armó-

nico y rítmico; como esa melodía no es materia dúctil para plegarse á combinaciones que podrían darle carácter de motivo-guía, merced al cual pudiera seguir el público las angustias del alma de Marsilla, resulta, que á pesar del talento con que el músico ha repartido ese motivo en la orquesta, queda allí aislado un detalle más, perdido entre los innumerables detalles hacinados en la partitura.

Después de escuchar la música de *Los Amantes de Teruel*, se comprende el desprecio absoluto con que mira al poeta el Sr. Bretón; se comprende que para el músico, la poesía sea un estorbo.

Este soberano desdén de que hace alarde el maestro salmantino, se traduce en toda su obra por el predominio del músico sobre el artista, por el afán de creer que la fuerza aventaja á la maña, que la cantidad vale más que la calidad, que la robustez es más que la finura, y que un montón de materiales acumulados tiene mayor mérito que un fondo bien dispuesto y repartido.

La diferencia que hay entre *Los Amantes de Teruel* y una obra bella, es la que existe entre un tenor dotado de garganta de hierro, que emite notas agudas hasta romperse las cuerdas vocales, y un artista real y positivo, cuya voz sin forzar los límites naturales del órgano, canta sin violencia, expresa sin ampulosidad y se plega á los desbordamientos de la pasión, á las medias tintas del sentimiento, á los matices todos de la expresión del alma, con el equilibrio, con el orden, con la armoniosa ponderación que es la virtualidad misma de lo bello.



En el Sahara de notas de la ópera del señor Bretón, hay dos puntos de reposo: la romanza de Isabel y el dúo inmenso del acto tercero. Sin contener el primero de estos dos trozos musicales ningún detalle que se recomiende por su originalidad; á pesar de su absurda cadencia en un *re bemol* grave, y de estar compuesto con procedimientos conocidísimos, hay en él alguna expresión, alguna continencia de forma, y la vuelta del motivo principal, aunque presentada sin ningún aliciente de variedad, indica que la pieza tiene principio, medio y fin, trae al oído algún desencanto, es un pequeño oasis donde se refugia uno con placer, una gota de agua que los sedientos lábios recogen vorazmente.

El dúo del tercer acto, que la legión de críticos anónimos é irresponsables ha tenido la osadía de comparar al del cuarto acto de *Los Hugonotes*, cae por el pecado capital de la poesía.

En el de Meyerbeer, se desarrolla un drama punzante. Raul ha asistido oculto á la horrible conjuración que condena á muerte á los hugonotes, sus hermanos. Valentina, arrastrada por su pasión amorosa, cae en brazos de su amante.

La esposa de Nevers falta á sus deberes, el amor la arrastra, el amor enlaza, encadena á los dos, hasta que la campana de Saint Germain l' Auxerrois suena fatídicamente, recordando á Raul el cumplimiento de una obligación sagrada.

El desdichado amante lucha entre su pasión por la mujer amada y el deber que le llama á pelear y á morir con sus hermanos. Y después de

detiene, y acordándose de su situación:)

¡Ah, me olvidé!

Qué vienes Marsilla á hacer?

MAR.

(Con amargura y amor.)

Preguntas al amante

Después de tanta ausencia

Que viene delirante

Su pasión á calmar!

Pregúntale Isabel á tu conciencia,

Por ella lo sabrás!

ISABEL.

(Enamorada y conteniéndose.)

(De su delirio amante

Yo siento la violencia,

Quisiera en este instante

Su cuello entrelazar.

Dios mío, desta triste ten clemencia,

Me salva, por piedad.)

MAR.

Te acuerdas bien mío

(Con la sencillez que en el prólogo.)

De nuestros amores?

Envidia á las flores

Les dábamos, mi bien!

(Con acento más dramático.)

¡Extraño la casa!

Modesta y sencilla

Te hablaba Marsilla

Con galas hoy te ve!

ISABEL.

¡Oh! Cesa, Diego, cesa,

No sabes lo que indica esta mudanza?

MAR.

Que te perdí, sí tal! Que eres condesa...!

Mas, cómo, dí, pudiste

Quebrar así tu fe!

Te acuerdas que digiste:

«Tuya ó de Dios, lo juro,

Será sólo Isabel.»

- ISABEL. Por el cielo! Diego, basta...!
 Tu muerte creí verdad,
 Y el destino... Tú en mi caso
 Lo mismo hicieras!
- MAR. ¡Jamás!
 De Valencia la sultana
 Por mi amor en fuego ardía.
 Yo resistí; dí, alma mía,
 Por qué te rendiste tú?
- ISABEL. Diego, no puedo decirlo.
 MAR. Que no puedes!
- ISABEL. Imposible!
 MAR. Hubo una causa?
 ISABEL. Terrible!
 Superior á mi virtud!
- MAR. Habla! (*Resuelto.*)
 ISABEL. ¡Qué haré!) Marsilla, (*Arrodillándose.*)
 Hieres!
- MAR. ¡Qué! (*Con estrañeza y dulzura.*)
 ISABEL. Descarga tu cuchilla.
 Culpable fuf!
- MAR. Levanta; no, tu llanto
 De amor es!
- ISABEL. ¡Ah!)
 MAR. (*Ayudándola á alzarse.*)
 Verdad que me amas tanto
 Como al partir?
- ISABEL. Me juras obediencia?
 MAR. Sí!
 ISABEL. Pues oye!
 MAR. Pronuncia mi sentencia!
 ISABEL. (*Con la mayor pasión.*)
 Aquí tengo en el pecho
 Tu imagen esculpida,
 No hay en mi alma trecho



- Que no lo llenes tú.
Unirnos Dios no quiso en esta vida,
Respetá mi virtud!
- MAR. También tengo en el pecho
Tu imagen esculpida;
No hay en mi alma trecho
Que no llenes tú.
Amarte fué la esencia de mi vida,
De su alba el ataud.
(Diego persigue dulcemente á Isabel, que le implora con las manos y ademán.)
- MAR. ¡Mi bien!
- ISABEL. ¡Me deja!
- MAR. Mi amor!
- ISABEL. Te aleja,
LOS DOS. Que tanto fuego
Nos va á abrasar!
Ten caridad!
- MAR. Alma querida!
- ISABEL. En la otra vida!
- MAR. *(Dulcissimamente.)* ¡Nó!
- ISABEL. Diego, parte
ya, por piedad.
- MAR. Oh! Partiré.
- ISABEL. (¡Soy salva!)
- MAR. Pero deja
Que te estreche una vez entre mis brazos.
- ISABEL. Imposible. *(Huyendo asustada.)*
- MAR. *(Con energía)* Será, lo quiero. *(Avanzando.)*
- ISABEL. ¡Tente
Ó llamo!
- MAR. ¡Qué!
- ISABEL. (¡Ay de mí!)
- MAR. No Don Rodrigo
A tus gritos vendrá!

- ISABEL. Jesús! Le has muerto!
- MAR. Humillado y herido en tierra yace!
- ISABEL. Ah!
- Cruel tú heriste,
Marsilla, inhumano.
Cruel me perdiste.
Dó está; pronto, dí!
- MAR. No irás, nó, perjura!
- ISABEL. Dí!
- MAR. Nó; ya me sigue!
- (La toma de la mano y tira de ella.)*
- ISABEL. ¡A tí!
- MAR. Sí, que jura
Vengarse de tí!
- ISABEL. ¡Inútil, desdichado;
(Deshaciéndose de Marsilla.)
Mi sacrificio hiciste!
En dónde le has dejado?
Responde, por piedad!
Ven conmigo!
- MAR. Te persigue
La desgracia! Dónde está?
- MAR. Yo te salvo, ven; me sigue...
(¡No me ama!)
- ISABEL. Dílo ya!
- MAR. Qué pretendes?
- ISABEL. Implorarle!
- MAR. Tú rogar á ese traidor!
- ISABEL. ¡Es mi esposo!
- MAR. Y tú me amabas...!
- ISABEL. Yo... te aborrezco!
- MAR. ¡Gran Dios!
- (Marsilla queda inmóvil como si le hubiera herido un rayo, proscenio izquierda, Isabel retrocede y se apoya en el quicio de la puerta derecha. Gran pausa.)*

MAR. (¡Que me aborrece oí!)

ISABEL. (¡Cielos! qué he hecho!

MAR. (¡Lo dijo, sí, no hay duda...

Que un veneno mortal siento en el pecho

Y es vano ya que á mi remedio acuda!)

(*Sigue inmóvil, la cabeza sobre el pecho, las manos en la frente.*)

ISABEL. Pasos oigo! Dios mío, si le hallaran...!

Tal es el dúo de *Los Amantes de Teruel*, interminable conversación, antiteatral y antipoética, que en términos vulgares podía sintetizarse así:

¿Me amas? Sí

¿Me amas? No

¿Me amas? Que sé yo?

Y como la música tiene que seguir á la poesía paso á paso en esa anfibológica variedad de conceptos, todas las ideas del compositor aparecen confusas y poco interesantes, porque el oído no puede fijarse en una melodía determinada que pinte un estado psicológico, el oído no puede agarrarse al hilo de Ariadna que le guíe en aquél laberinto de palabras incisivas y chavacanas, y la música se ve forzada á plegarse á un texto imposible, que se reuerce en vano para dar variedad é interés á la situación dramática.

En este dúo, que dura *veintisiete minutos*, hay ¿no ha de haberlos? detalles de innegable belleza, hay calor, hay sentimiento, hay un ambiente de arte que la situación destaca é impregna de poesía, pero hay lo de siempre, hay la cantidad excesiva, la comezón de no ver lo bello más que en lo mu-

cho, la pérdida de la ponderación, el entronizamiento del desequilibrio.

En la escena final, que tanto se ha elogiado y tan mal efecto ha producido, dejo á un lado el cuadro inaceptable que allí presenta un realismo de brocha gorda, para fijarme solamente en los procedimientos de que se ha valido el poeta para dar apariencias de vida á un episodio de su propia invención.

El oficio de difuntos y una marcha fúnebre sobre un motivo del canto llano encuadran la romanza, si así puede llamarse, de la infortunada Isabel.

Todo el interés de la música descansa sobre el texto litúrgico, todo el dolor, toda la poesía que arroja la situación tienen por base el elemento eclesiástico, *passsez-moi le mot*.

Para prestar consistencia al cuadro, el Sr. Bretón ha tenido que destruir en él al poeta, ha tenido que pedir auxilio al latín y extraer del canto llano la base de la marcha fúnebre. En una palabra; el Sr. Bretón se ha visto obligado á reclamar la ayuda del prójimo, con el objeto de dar aliento y vida al final de su drama lírico.

Dejando aparte el realismo inadmisibile de ese final y fijándome tan sólo en su música, ¿no sería esta (dado el caso de que resulte bello el cuadro, que yo no lo tengo por tal), la prueba más evidente de que el Sr. Bretón tiene que apoyarse en una poesía solemne, hermosa y expresiva, en una poesía que no es suya, para que los fanáticos del maestro juzguen el último cuadro de *Los Aman-*

tes de Teruel, de lo más bueno, si no lo mejor, que toda la obra contiene?

¿No sería esta la demostración más elocuente de que sin poesía no hay música posible?

¿No probaría esto hasta la evidencia que el poeta debe ser el *colaborador* del músico, como decía Bellini?

Los Amantes de Teruel llevan, como pecado original, la ausencia de todo elemento poético, piden á la música intrínseca lo que esta no podrá dar jamás sin el auxilio de la poesía.

Toda la labor gigantesca, si se quiere, que representa el drama lírico del Sr. Bretón, es una labor digna de elogio, digna de respeto, no seré yo quien lo niegue, á buen seguro; pero toda esa labor es estéril, es improductiva, porque es trabajo de músico, trabajo de hombre versado en la técnica del arte, pero negación, desgraciadamente hasta ahora, de un temperamento teatral.

Falta al Sr. Bretón la intuición de la escena, fáltale, ya lo he dicho antes, sensibilidad, fáltale el arte de la proporción, la inteligencia de las verdaderas convenciones teatrales, fáltale, en suma, la cohesión, la unidad, el estilo, el estilo sobre todo, sin el cual no hay obra de arte duradera.

De todo cuanto ha escrito hasta ahora el señor Bretón, y ha escrito bastante, queda el bellissimo prelude de *Guzmán el Bueno*, y un *trío* que alguien ha escrito ser "clásico por los cuatro costados," (!!!).

Ese parece ser el camino que debe seguir en lo sucesivo el maestro salmantino, y la plétora ins-

strumental de *Los Amantes de Teruel* lo confirma superabundantemente.

En el arte musical hay sitio para todos. Haydn, Mendelssohn, Schumann y tantos otros no escribieron dramas líricos y son inmortales.

Beethoven no vive por su *Fidelio*; Berlioz no vive por *Les Troyens* ni por *Béatrice et Bénédicte*, ni por *Benvenuto Cellini*; Saint Saëns es más el autor de *La danse macabre* que el de *Le timbre d'argent* y *Henri VIII*; Italia conserva el nombre de Foroni por sus sinfonías: Brahms es célebre en Alemania por sus sinfonías, cuartetos y quintetos. No quiero continuar las citas porque se harían interminables.

El delirium tremens de la admiración ha llevado á los fanáticos del Sr. Bretón á excesos inconcebibles. Unos le han proclamado hasta superior á Meyerbeer (!!!), otros le han igualado á Beethoven (!!!!).

Sea norabuena, pero renuncie el Sr. Bretón á seguir á Meyerbeer; aspire al puesto de Beethoven, y si llega á alcanzarlo, yo me postraré de hinojos ante el maestro salmantino.

Entre tanto, los que han saludado en *Los Amantes de Teruel* el primer paso, ¿qué digo el primer paso? el entronizamiento definitivo de la ópera española, no han caído en la cuenta de que la condición esencial, la condición *sine qua non* de la ópera española es la de que se cante en español.

Y la ópera del Sr. Bretón se ha cantado en italiano, á pesar de que los carteles decían « letra y música del maestro Bretón ».



Estamos, pues, como estábamos. Hay una ópera más, como *Roger de Flor*, como *Mitridates*, como *El Príncipe de Viana*, como *Baltasar*.

Será la del Sr. Bretón muy superior en belleza á las de Chapí, Serrano, Fernández Grajal y Villate, aventajará al *Fernando el Emplazado* y á la *Lédia* de Zubiaurre que se estrenaron, por cierto, en castellano; pero cantada en italiano pierde, desde luego, el atributo virtual de su nacionalidad.

No hay, pues, ningún paso adelante; estamos, lo repito, como estábamos, y todo el vocerío de los fanáticos y de los protectores del Sr. Bretón no podrá calificar de ópera española *Los Amantes de Teruel*, mientras no se ejecute el drama lírico en español y con el texto original del poeta.

Termino, que ya es hora, con las palabras que escribí en *La Época* al dar cuenta de la primera representación de *Los Amantes de Teruel*:

—Si *Los Amantes de Teruel* es obra bella, vivirá á despecho de todas las censuras; si es fea, morirá á pesar de todos los elogios.

Que nadie extrañe esta afirmación absoluta.

Si el drama lírico del Sr. Bretón se hubiese juzgado como lo que es realmente, como envío de un pensionado en Roma, como un deber artístico impuesto por el reglamento, yo me hubiera atenido á ese diapasón y estudiado el trabajo del autor de *Los Amantes de Teruel*, desde un punto de vista puramente relativo y benévolo.

Pero arrancada violentamente de su cauce la cuestión y presentado el drama lírico, como un monumento que habrá de dar á la España musical

gloria imperecedera, he tenido que violentar también yo mi crítica y colocarme en *tessitura* absoluta, á fin de contrarrestar un movimiento que estimo contraproducente para el porvenir de la música española.

Leo en un periódico que la Diputación provincial de Salamanca costeará una gran tirada del libreto y partitura de *Los Amantes de Teruel*, y un ejemplar lujosamente encuadernado para regalárselo al maestro Bretón.

Yo felicito cordialmente á la Diputación provincial de Salamanca por esa felicísima idea, merced á la cual podré estudiar mañana detenidamente la partitura del Sr. Bretón, ampliar algunos detalles y precisar otros que hoy tengo que fiar á la memoria y volver á ocuparme de la cuestión.

Por lo demás, no he de convencer á los idólatras del maestro, ni los idólatras del maestro han de convencerme á mí. He dicho lo que pienso y no he de añadir una palabra más. Una polémica sobre *Los Amantes de Teruel* es tan imposible como el drama mismo del Sr. Bretón.

Si la obra muere ¡qué desencanto para los bretonistas! Si la obra vive ¡qué mortificación para mí!

Que sea yo el mortificado: eso es lo que pido á Dios con toda mi alma.



ERRATA IMPORTANTE

En la página 8, línea sétima, donde dice «se revela»
debe leerse «se rebela.»