

LA ESPAÑA MUSICAL

REVISTA POLÍTICO-ARTÍSTICA LITERARIA

Se publica los días 7, 14, 21 y 28 de cada mes

CADA NUMERO LLEVA, POR SEPARADO, UNA PIEZA DE MUSICA.

Año II.

Madrid, 14 de Febrero de 1887.

Núm. 10.

PRECIOS DE SUSCRICIÓN.

Madrid, un mes.....	1,50 pesetas.
Idem, trimestre.....	4 »
Provincias, trimestre.....	5 »
Extranjero, idem.....	6 »

PUNTOS DE SUSCRICIÓN.

Madrid: Administración, calle del Espejo, núms. 9 y 11, pral., y en las principales librerías.
Provincias y extranjero, en casa de los Corresponsales.

DIRECTOR: D. MANUEL GONZÁLEZ ARACO.

ADVERTENCIA.

*En esta REVISTA ni se dan bombos,
ni se admiten reclamos.*

SUMARIO.

Stephenson.—Elección de profesor de canto.—Carta de Italia, Pietro.—Teatros de real y medio la pieza, P. Lusa.—Teatro Español, P. Lusa.—Poesías: Sonetos, Luis Pérez Barzana.—José María de Ortega Morejón.—Teatros.—Variedades.—Correspondencia.—Vacantes.—Música: Idilio para piano, D. Zabalza.

STEPHENSON.

III.

LAS PRIMERAS LOCOMOTORAS.

A causa del gran desarrollo que había adquirido la producción hullera en las inmediaciones de Newcastle, se buscaba con afán, por todos los hombres interesados en el asunto, la manera más económica de transportar el carbón desde las minas á los puntos de embarque. Ya se realizaba esto haciendo marchar los vagones sobre carriles de hierro ó de madera, arrastrados por fuerza animal; pero desde luego se convencieron que esta manera de transportar, no sólo era lenta,

sino que aumentaba considerablemente el valor de los carbones, y era necesario encontrar una fuerza motriz que disminuyera los gastos y aumentara la cantidad de los arrastres.

Diversas é infructuosas tentativas se hicieron para sustituir con el vapor la limitada fuerza de las caballerías. Ya James Watt había ideado, en 1784, emplear una máquina de vapor condensado. El fundamento en que se basaban estos experimentos era erróneo, admitiendo como un axioma el principio sentado por el ingeniero Trevithick, de que «no siendo suficiente la adherencia entre dos superficies planas, las ruedas de los carruajes resbalarán, indefectiblemente, sobre un carril liso, y se perderá la fuerza impulsiva.» Aceptado por los hombres técnicos este principio, M. Blenkinsop, en 1811, imaginó una locomotora con una rueda dentada puesta en movimiento por un émbolo, la cual insistía sobre un carril dentado también en forma de cremallera. Este sistema dió mejor resultado que los anteriores, pero era de difícil construcción y además de más difícil conservación.

Dos años después, el ingeniero mister Brunton tuvo otra idea originalísima: hacía que el vapor subiera y bajara al-

ternativamente dos grandes piezas que, á guisa de patas de un caballo, movían hacia adelante la máquina. Estimulado por el ejemplo de Blenkinsop, M. Blackette, propietario de la hullera de Wylam, en la que Stephenson había pasado su infancia, tuvo la feliz idea de obtener experimentalmente el grado de adherencia de las ruedas de una locomotora con la superficie de los carriles, apreciando la fuerza absorbida por el resbalamiento, y después de varios ensayos vió, con gran satisfacción, que el peso de la máquina bastaba para desarrollar la suficiente adherencia de las ruedas y producir el movimiento de los trenes.

Mientras Blackette obtenía este resultado, continuaba Stephenson haciendo investigaciones del mismo género en su modesta casita de Killingworth: un día, al ver marchar una locomotora construída por Blenkinsop, exclamó: *Me parece que podría construir una máquina que marche mejor que esa*. Se dedicó á estudiar con ahinco cuanto se había intentado en este importante asunto, haciendo nuevas y numerosas combinaciones. Las máquinas entonces conocidas eran muy imperfectas, y además muy dispendiosas, y se necesitaba que alguien hiciera con las locomotoras lo que Watt había hecho con la máquina fija. Esta fué la gran empresa á que se dedicó el genio de Stephenson.

Protegido por lord Ravensworth, que le adelantó el dinero necesario, comenzó la construcción de una locomotora con arreglo á sus propias ideas, más intuitivas que deductivas ó reflexivas, sin obremos especiales y sin material á propósito; pero, á pesar de tanto inconveniente como encontraba en su trabajo, consiguió, en menos de diez meses, terminar una máquina que, en honor de su protector, la bautizó con el aristocrático nombre de *Mylord*, aunque los mineros no quisieron llamarla por otro nom-

bre que el de *Blucher*. Su parte esencial consistía en una caldera cilíndrica de 2,50 de largo por 1,80 de diámetro, atravesada interiormente por un cilindro de medio metro, que recibía el combustible y conducía la llama. De la caldera partían dos pequeños cilindros verticales que, por medio de varillas unidas á un balancín, comunicaban un movimiento de rotación á los dos ejes de la locomotora.

Ésta marcha con más facilidad que todas sus rivales, pero siendo muy pequeña la superficie de calefacción, tenía tan poca fuerza de presión del vapor, que la velocidad no excedía de 6 á 7 kilómetros por hora y no presentaba economía alguna, imputándosele, además, el defecto de meter mucho ruido los chorros de vapor al lanzarse á la atmósfera. Stephenson se dedicó á corregir estos defectos: había observado que el vapor salía con más velocidad que el humo, y esto fué un rayo de luz, pues en seguida comprendió que si después de ejercer su acción en los cilindros se le introducía por medio de un tubo en la chimenea, su mayor velocidad aumentaría la corriente del aire y esto activaría el tiro, evitando al propio tiempo el incómodo ruido que antes causara.

Este sencillo é ingenioso artificio duplicó como por encanto la potencia de la máquina, puesto que haciendo más rápida la combustión, crecía la cantidad del vapor producido sin aumentar el peso del aparato; y aunque muchos de los propietarios de las hulleras no fueran favorables á este sistema, el genio de Stephenson le hacía ya predecir que la máquina viajera *Travelling-engine* concluiría algún día por reemplazar á todos los demás medios de tracción, cuando menos para arrastrar grandes cargas, ó para salvar con rapidez grandes distancias.

Stephenson aplicó esta importante modificación á una nueva máquina en 1815, á la que introdujo notables perfecciona-

mientos mecánicos, y donde ya se veían, aunque delineados en contornos indecisos, los rasgos principales de esos admirables motores que poseen una fuerza y una velocidad prodigiosa, y que obedecen, cual seres sensibles é inteligentes, á la menor indicación de su guía, indicando á *voces* cuándo tienen sed y cuándo tienen hambre, para que, satisfechas estas imperiosas é imprescindibles necesidades, no pierdan su energía puesta en la mano del hombre y debida á su genio; en una palabra, se había hallado la locomotora moderna, que tanta influencia había de ejercer en nuestras relaciones sociales y comerciales.

(Se concluirá.)

ELECCIÓN DE PROFESOR DE CANTO.

Á nadie ha ocurrido pedir lecciones de violín á un artista que toca perfectamente el trombón; pero se piden muchas veces lecciones de canto á un compositor ó á un instrumentista hábil, creyendo que el saber música y tener buen gusto bastan para dirigir la voz.

Cada instrumentista tiene su especialidad y debe ser consultado en la esfera de sus conocimientos.

Es cierto que un violinista de talento puede apreciar las cualidades y los defectos de un cantante, y puede dar excelentes consejos sobre el estilo, la elegancia, el ritmo y la acentuación; pero si aquél que recibe estos consejos pregunta á su Aristarco cuáles son los medios que emplea para aprovecharles, es probable que el Aristarco conteste:—Yo no sé tocar vuestro instrumento, y no conozco su mecanismo.

Entonces es de primera necesidad dirigirse á un cantante para tener lecciones de canto.

La calidad de cantante distinguido, ¿basta siempre para ser buen profesor?

No, porque cantar bien es muchas veces un don de la naturaleza, y enseñar es una ciencia.

Si un excelente cantante tiene poca voz, ó si no ha cantado nunca en un teatro, ¿es posible que sin experiencia pueda guiar discípulos que se dedican á la escena?

Por comparación: un pintor en miniatura, ¿enseñará á pintar decoraciones de teatro?

También se encuentran entre los profesores de canto compositores de mucho mérito, excelentes músicos que no tienen voz, ó cantantes que no conocen ni la música ni el arte de cantar bien. Es menester entonces consultar de preferencia á un hombre que haya dado pruebas de buen cantante y de buen músico. Tal profesor tiene el derecho de enseñar el uso que se hace del instrumento que él ha practicado: no se debe olvidar el poder del ejemplo dado por el maestro.

Bajo otro punto de vista, de la enseñanza del mecanismo de la voz, daremos aquí la opinión de Berlioz, sobre los deberes de un profesor de canto.

Se dice algunas veces, con razón creo, que es muy útil para el compositor saber cantar, pero es más necesario á un profesor de canto saber *composición*.

Es, en efecto, en la apreciación exacta de las cualidades que el compositor puede y debe exigir de sus intérpretes, que el maestro de canto encontrará el punto de apoyo más sólido para dirigir bien los estudios de sus discípulos.

Un profesor de canto, compositor, á menos que sea de una detestable medianía, no andará en la senda que amenaza hoy destruir el arte del canto, en las tres cuartas partes de la Europa musical. No enseñará á sus discípulos el desprecio del ritmo y del compás. No les dejará nunca tomar la mala costumbre de bordar á tontas y á locas las melodías, cuya reproducción exacta es de primera

necesidad para la reproducción de la frase, por el carácter del personaje y por el estilo del autor; no debe permitir que se acostumbren á considerar el interés privado de su órgano vocal, como el único que les debe guiar cuando cantan en público: sus discípulos, por consiguiente, no desnaturalizarán las más bellas obras para evitar algunas notas apagadas, ó para hacer un uso ridículo de las notas más ventajosas que tienen de la naturaleza.

El profesor no dejará de razonar el arte del canto con sus discípulos y de convencerles que no es arte hacer salir de la laringe humana unos sonidos que parecen raros por su gravedad, su agudez, su violencia y su prolongación.

Les pedirá cuenta de cada uno de sus acentos, demostrando que si es chocante cantar desafinado, relativamente al *diapason*, no lo es menos desafinar relativamente á la expresión; que si una nota demasiado alta ó muy baja hiere el oído, unos compases dados fuertes cuando deben de ser suaves, ó débiles cuando es necesario expresarles con energía, arrebatadores cuando hace falta la sencillez, irritan más dolorosamente la sensibilidad de los auditores inteligentes, perjudican á la obra y demuestran que el artista que canta de esta manera, aunque fuese dotado de una voz admirable y de una vocalización excepcional, no es más que un idiota.

Los discípulos de tan buen profesor no deben abusar, como se hace hoy, con un cinismo incalificable, de la paciencia del director de orquesta, obligándole á seguir las más grotescas divagaciones rítmicas; á introducir á cada instante en el compás tiempos suplementarios; á amortiguar del triple la mitad de un período ó de un compás aislado, para precipitar locamente la segunda mitad; á esperar, el brazo levantado, que el cantante haya concluido de sacar, hasta pérdida

de aliento, su nota favorita; en una palabra, de ser el cómplice obligado de un insulto hecho al buen sentido y al arte, y el esclavo de una tontería dueña de pulmones despóticos.

Tal profesor no debe permitir que sus discípulos se pongan á estudiar las partituras sin haber comprendido el poema, sin conocer la parte histórica, sin haber reflexionado á las pasiones puestas en escena por el autor, y sin haber buscado de comprender el carácter de estas pasiones.

Sería vergonzoso que un cantante, salido de su clase, no respetase el idioma en el cual canta, y las reglas impuestas por el ritmo y la eufonía al encadenamiento de las palabras.

Además, el maestro hará comprender á sus discípulos que si se permiten cambiar, en la más mínima cosa, lo que está escrito por el autor, á lo menos estos cambios deben concordar harmónicamente con las partes acompañantes, y que el corrector y aumentador no venga á jugar sobre las notas del acorde de sexta y cuarta, cuando la orquesta produce acordes de séptima, y recíprocamente.

Hablando de este asunto con el ilustre compositor Auber, yo le decía:—Querido director: si bastara para ser buen profesor de canto tener el gusto exquisito en el arte musical, V. sería uno de los más grandes maestros.

—Yo no lo creo,—contestó Auber algo ofendido, pues á él le gustaba dar lecciones de canto á los discípulos por los cuales se interesaba.

—V. tiene razón, y voy á probárselo á V.: supongo que un discípulo, dotado de una voz espléndida, venga para cantar el aria del sueño de la *Muta di Portici*, y que en la ejecución de este magnífico trozo, V. notará una inmensa sonoridad en su voz; V. le diría, sin duda:—Amigo mío, V. tiene una voz muy bonita, pero el uso que V. hace de ella no es inteligente. ¿No siente V. que, lla-

mando el sueño en los párpados de Fenella, V. debe cantar el aria á media voz?—Es verdad, señor, puede contestar el discípulo: comprendo vuestra observación; pero, desgraciadamente, no puedo contener mi órgano, y no me es posible cantar á media voz.—Entonces V. le contestará:—Es menester trabajar mucho; y si os pregunta cómo debe hacer, V. no se lo dirá, no habiendo estudiado el instrumento que se llama voz.

—A lo menos,—contestó Auber con impetuosidad,—concederá V. á Rossini el mérito que V. no reconoce en ningún compositor, pues él canta maravillosamente.

—Quisiera yo ver que un hombre tan bien dotado como Rossini, teniendo voz, no cantara bien. Pero de esto no se deduce que cantando bien se pueda enseñar á los demás lo que no se ha aprendido.

—Gounod, habiéndome hecho oír una de sus deliciosas melodías, le dije:—Usted canta como un ángel, querido Gounod.

—No tengo voz,—contestó el compositor modestamente.

—¿Si V. tuviera voz, cree V. que cantaría tan fácilmente?

—No—contestó el autor del *Fausto*;—para esto sería menester que hubiese aprendido á cantar.—Lo que quería decir: hubiera debido estudiar el arte de conducir mi voz.

Gounod tenía razón. El sentimiento no basta para un artista: es menester que tenga un buen instrumento, y que se haya aplicado á vencer todas las dificultades de éste.

Una bonita voz es ciertamente un don de la naturaleza; pero es muy difícil ser dueño de ella, de dirigirla á su gusto, de hacerla bella y maleable en toda su extensión.

Es de una bonita voz como de un vestido blanco: la más pequeña mancha atrae la vista.

Efectivamente, las primeras notas de

una voz muy bonita hacen al auditorio más exigente para los sonidos que siguen.

CARTA DE ITALIA.

(De nuestro corresponsal particular.)

Milán 7 de Febrero de 1887.

EL OTELLO, DE VERDI.

La primera representación del *Otello*, de Verdi, en la Scala, quedará, como recuerdo de un acontecimiento considerable, en la memoria de los que tuvieron la fortuna de presenciarse. ¿Quién de nosotros no sentirá vibrar eternamente en su alma las páginas verdaderamente admirables de una partitura digna de considerarse como una obra maestra? Las ovaciones, las aclamaciones que anteanoche han saludado al maestro Verdi, como ninguna población las dirigirá nunca á su soberano, están grabadas desde ahora en los anales de la historia del arte. El *Otello*, que termina gloriosamente la carrera artística de Verdi, debe considerarse como la expresión más perfecta del arte musical.

Se preveía el éxito que debía tener la obra, pero nunca se hubiera creído un triunfo igual.

Desde las ocho de la noche, la espaciosa sala de la Scala y sus cinco pisos de palcos ofrecían un golpe de vista verdaderamente extraordinario. Todos los revisteros de la prensa de todas las nacionalidades estaban allí con la partitura en la mano; además, podemos citar al maestro Gounod, Sivori, el célebre violinista; los cantantes Capoul y Stagno, y la Van Zandt.

A las ocho y media, el director de orquesta coge la batuta: un silencio profundo sucede al murmullo precedente. Se oye un sublime acorde, un punto ligado, estridente, y el telón se levanta en medio de una emoción indescriptible.

Estamos á la orilla de la isla de Chipre, en frente del castillo ducal de Otello. Una tormenta horrorosa se desencadena, admirablemente expresada por la orquesta y los coros. Sin embargo, las galeras venecianas están á la vista, batidas por las olas embr-

vecidas, y los oyentes, en una magnífica frase musical, imploran la clemencia divina. Por fin, los buques pueden entrar en el puerto, y sano y salvo, Otello desembarca vencedor del *orgullo musulmán*.

El público aclama la entrada del tenor Tamagno, muy bien en su traje de caballero veneciano, y cuya primera frase fué cubierta de aplausos.

Se repite el coro del principio, muy breve, hecho sobre un movimiento de *allegro vivace*, y produce un gran efecto: el entusiasmo del público raya en delirio en la escena en que Yago promete á Roderigo que Desdémona será suya, dejando ver su odio para Casio y Otello.

La tormenta se calma poco á poco, y, bajo un cielo despejado, la escena se ilumina con linternas venecianas, mientras una hoguera ilumina la plaza, y el pueblo en un coro, ya señalado, y que es uno de los trozos más sobresalientes de la ópera, celebra la victoria del Duque. Este coro de *la hoguera* es verdaderamente muy gracioso y bien acompañado por la orquesta, dirigida por el maestro Faccio: ejecuta unos arpeggios y *pizzicati* entremezclados de un modo verdaderamente original.

La sala entera le ha hecho repetir, y desde entonces las ovaciones á Verdi y las aclamaciones á la obra y á los intérpretes se han sucedido sin interrupción hasta el fin de la ópera. Sin embargo, la acción se precipita: Yago, en un brindis muy bien escogido y que el excelente barítono Maurel ha cantado de un modo maravilloso, excita á Casio á beber con él; el capitán de Otello, en su embriaguez, provoca á Roderigo y después á Montano: las espadas se sacan de su vaina, y Montano cae herido en el momento que se presenta Otello, quien, en su justa indignación, quita el grado á Casio. «He triunfado,» grita Yago, y la muchedumbre se dispersa, dejando solos á Otello y Desdémona, que el ruido de la disputa ha hecho salir de su palacio. Aquí hay un gran duo de amor: las estrellas empiezan á aparecer en la noche, y las olas del mar bajan suavemente en la playa. Los primeros compases del duo están graciosamente apoyados por una serie de arpeggios y por un *tutti* de

arpas; después la frase languidece, se alarga, se extiende poco á poco con un conjunto de *violoncellos*, y se termina por un *largo* de un ritmo delicado sobre las palabras de Otello:

*E tu m' amavi per le mie sventure,
E io t' amavo per la tua pietá.*

La melodía se transforma entonces, antes confusa, bien preparada por una serie de cromáticas, resplandece más viva y más limpia en un supremo grito de amor que termina el acto sobre un *la*, que Tamagno ha sostenido durante cuatro compases: *Vien... venire splende*.

Baja el telón sobre atronadores aplausos. Verdi, Maurel, Tamagno, la Pantaleoni, están aclamados: tres veces el maestro aparece en la escena, y el público, en pie, le hace una ovación sublime.

El segundo acto pasa en una sala del palacio ducal, sala de un efecto sobrio y de bella perspectiva. Después de un corto preludio, la orquesta ejecuta un *allegro* que merecía ser más aplaudido por su excelente exposición, y después de un largo *parlante*, donde Yago aconseja á Casio, caído en desgracia, de pedir á Desdémona de interceder por él, éste queda solo, y deja ver en el fondo de su corazón el odio que le arrebató en un *credo* magnífico, perfectamente interpretado por Maurel: aquí, como en casi toda la ópera, se busca en vano la frase melódica: es, por decir la verdad, una declamación, y todo el rigor musical del trozo está en la instrumentación.

Lo mismo sucede en la escena siguiente entre Yago y Otello, donde el conjunto de los violoncellos y contrabajos acaba en un grito sublime que se sostiene sobre una sola nota persistente, mientras el coro, entre bastidores, apoya el motivo. Es un coro de mandolinistas, ejecutado por *La studentina milanese*; ha sido bastante mal sostenido por las voces de los coristas. Desdémona se acerca á Otello y quiere secarle la frente con su pañuelo; el moro de Venecia, devorado por los celos, la rechaza y tira el pañuelo, que, recogido por Emilia, le es arrancado por su marido Yago, cuyo plan se deja adivinar. Sigue un cuarteto entre

Otello, Desdémona, Yago y Emilia, que después de ser mal ejecutado por las voces de las mujeres, ha parecido confuso. Sin embargo, se revelan muchas bellezas, y le creo, por mi parte, superior en sí mismo al célebre cuarteto de *Rigoletto*.

Pero la Pantaleoni, que no me había gustado en el duo del primer acto, me ha parecido menos que suficiente, pues leyendo la partitura, me maravilla que este cuarteto no haya producido más efecto con su *largo expresivo*, ejecutado muy piano por los *violoncellos*.

En un segundo duo con Otello, Yago le dice que entre las manos de Casio, de quien ha sorprendido el amor para con Desdémona por unas palabras dichas en un sueño, ha visto el pañuelo que el moro de Venecia dió antes á su mujer como prueba de su cariño, y el duo y el acto se terminan por un juramento de venganza, en el cual se ha aplaudido mucho un *si bemol* del tenor Tamagno y toda la parte que canta Maurel.

Las mismas ovaciones frenéticas y el mismo delirio han marcado la audición de este segundo acto.

Han sido aclamados Verdi y el poeta Boito, unidos en un mismo éxito.

Magnífica la sala del consejo, donde pasa el tercer acto, toda ella adornada de mosaicos dorados: á la derecha, una larga serie de columnas se extiende muy lejos, y por una ventana se divisa el mar.

El interés musical de este acto se halla en la instrumentación. En el primer duo, Otello pide á Desdémona el pañuelo que antes le dió; después, en una magnífica aria, se deja llevar por el furor de sus sentimientos; entonces la orquesta, en un *pianísimo* de violines, ejecuta una especie de queja conmovedora, y el canto de Otello se hace más doloroso, más expresivo, más ardiente.

Ninguna vulgaridad, sin embargo... pero la primera parte, por su carácter, queda la mejor, aunque todo lo demás sea una obra maestra. Yago, sin embargo, hace asistir á Otello, escondido, á la conjuración de Casio, que ha encontrado el pañuelo en su cuarto, llevado de una mano desconocida.

Este terceto es un poco largo, aunque hace un buen contraste entre las risas de

Casio, los sombríos pensamientos de Yago y los gritos de furor de Otello.

Las trompetas suenan á lo lejos: es la embajada de Venecia, que trae al moro un mensaje de la República. Otello nombra á Casio nuevo gobernador de Chipre; después, arrastrado por los celos, echa á sus pies á Desdémona llorando y la maldice.

Queda solo y vencido por tantos dolores, cae desvanecido, mientras Yago contempla triunfante su obra: *Aquí está el león de San Marcos*.

Después del conjunto precedente, cuya sonoridad ha producido un gran efecto, la escena queda desierta, y la última frase de Yago, que termina el acto con una dominante, ha sorprendido al público. Ha habido un momento de indecisión que ha durado poco, y toda la sala ha aplaudido de nuevo.

El último acto pasa en el cuarto de dormir de Desdémona: esta decoración ha gustado poco. Desdémona se queja á Emilia de la injusticia de Otello; después se desnuda lentamente, canta la romanza del *Sauce*, y abraza llorando á su amiga y confidente, que la deja sola. Esta romanza del *Sauce* no ha sido apreciada en todo su valor: está escrita en un tono uniforme y sencillo; es menester estudiarla para conocer su encanto: es trozo que yo prefiero en la partitura, y no dudo que en las audiciones sucesivas esta romanza tendrá el éxito debido.

El *Ave-María* que canta Desdémona ha sido mejor comprendido: es un poco vulgar, y tiene el grandísimo defecto de parecerse á la célebre de Gounod. Sin embargo, ha sido repetida.

Después de haber rezado, Desdémona se duerme, y se ejecuta un *unísono extraordinario* de contrabajos que marca el juego de escena de Otello penetrando en la cámara nupcial.

Este unísono procede por medios tonos y se termina por un *crescendo* incomparable. A pesar de haber sido ejecutado medianamente, tuvo que repetirse.

Sigue el duo final de Desdémona y Otello. El moro, acercándose á la cama de la pobre niña, la despierta con sus besos.

Toda la escena es de gran movimiento dramático; pero una vez más Verdi ha querido inclinarse delante de Shakespeare.

Aquí termina la ópera: Emilia, que ha venido á anunciar la muerte de Roderigo, matado por Casio, llama al pueblo al socorro de Desdémona ahogada; las sombrías maquinaciones de Yago están conocidas, y Otello se mata murmurando la frase melódica del duo del primer acto:

¡Un bacio... ancora un bacio!

Mientras el telón cae después del último grito de Otello, el entusiasmo raya en delirio.

Toda la sala en pie, agitando unos su sombrero, otros sus pañuelos, ha hecho salir veinte veces al maestro Verdi, á Boito y á los artistas que interpretaron la obra.

A la salida del teatro, el público espera para aclamar á Verdi: los jóvenes milaneses desengancharon los caballos de su coche, y le arrastraron hasta la fonda donde se hospedaba.

José Verdi puede estar orgulloso, pues en verdad el *Otello* es una obra maestra que figurará en todos los teatros de Europa.

En este momento me dan la triste noticia de que, por indisposición del tenor Tamagno, se retardará la segunda representación de esta grandiosa ópera.

También se asegura por aquí que el maestro Verdi ha impuesto la condición de que Maurel haga el papel de Yago en la Gran Ópera de París; de lo contrario, no dará su permiso para la traducción.

PIETRO.

TEATROS DE REAL Y MEDIO LA PIEZA.

III.

La música es hermana gemela de la poesía.

Nada más natural que cantar diciendo.

Nada más inverosímil que decir cantando.

Allá va la explicación del retruécano.

Nadie canta sin decir algo.

Cantar rabiando ó cantar riendo.

Cuando el español canta... ya saben Vds.

Que á uno le reventaron ayer una comedia.

Pues ese uno se levanta al otro día del

naufragio, se lava, se peina y se canta aquello de

¡Cuán triste, ay mísero!

¡Cuán triste, ay Dios!

Como un relámpago

Despareció.

¿Y saben Vds. donde se inspiró el *dilettanti*? ¿En la preciosa romanza de *Jugar con fuego*? Pues no, señor.

Inspiróse en la vacuidad de los bolsillos de su chaleco; aquel *relámpago desparecido* es una alegoría: la de sus ilusiones perdidas.

Aquella estrofa, sin tropos y sin figuras de pensamiento, quiere decir, en correcta prosa, lo siguiente:

—¿Quién me había de decir que ese público estúpido se metería conmigo, después de los esmeros y cuidados que puse al escribir la *obrita*; después de haberla aderezado con tanta sal y pimienta; después de aquellos *couplets* de color subido; después de aquellos *golpes*, que á otros les resultan, y á pesar de tan espeluznantes decoraciones. ¡Oh público necio! No sabes el daño, el tremendo daño que me hiciste.

—¿Al enterarse de la tempestad que sobre mí descargaste anoche, qué decidirá mi excelente patrona, á quien *nunca podré pagar* lo mucho que le debo? ¿Qué pensará mi idolatrada Eduvigis? ¿Qué cara pondrá mi paciente sastre? ¡Esto es horrible! ¡Adiós mis esperanzas, adiós, adiós, adiós!

Todo esto, y algo más, encierran las cuatro notas lanzadas al desdén por el *ejecutado*.

Pero supongamos que no es un autor silbado, sino un enamorado silbante, el *cantaor*.

Este silbante puede llamarse como ustedes quieran, incluso Ernesto; puede gastar unas patillas de esas de malhechor ó *bandido de corazones*, que hagan juego con unos *bigotitos-ilusión*, cuyas aguzadas guías son invisibles flechas robadas al niño ciego: todo esto, si Vds. quieren; pero, además, y quieran Vds. que no, nuestro silbante traerá su correspondiente flequillo artificial sobre la frente, detalle imprescindible para él, y que presta á su fisonomía seductora cierto aire de coquetería irresistible.

Esta feliz y *privilegiada* criatura es un *ángel exterminador*, y, cual otra manzana de la discordia, siembra la cizaña y la guerra entre las bellezas; esto lo envanece y lo envalentona; *se atreve*, en la *reunión*, con lo que nadie se atrevería: con una muchacha, bonita *ella*, y coqueta más que bonita, criatura que, hasta entonces, ha repartido sendas calabazas entre sus *declarantes*.

Pues nada, que con todo y con ello, se *declara* nuestro *gomoso*, y la muchacha le *suelta* un par de carcajadas de esas que helarían la sangre de otro que no fuese él.

Hete aquí al hombre de nuestros pecados concibiendo colosales esperanzas, dándose por victorioso, contando el caso en el café, y aquí y allá; contempladle al siguiente día, haciéndose *la toilette*, y escuchad cómo tararea aquello de

*Yo soy la nata y flor
del valor...*

copla insinuante y alusiva á su anterior conquista.

Y basta de ejemplos.

No hay duda alguna, nadie canta sin decir algo, triste ó alegre, débil ó enérgico, más ó menos melódico: el canto siempre traduce el estado de nuestro sentimiento.

Quien canta rabiando no hace otra cosa que cometer una figura retórica: el sarcasmo; como quien dice que el hombre

*se divierte en arrancar del pecho
su mismo corazón pedazos hecho.*

Lo que nunca sucede, en el terreno de la verdad, es que á nadie le ocurra decir cantando, como no sea algún desdichado taratamudo.

Un caso: Vds. tendrán una doméstica, ó la habrán tenido, ó pensarán tenerla; pues bien, ¿cuál sería la sorpresa de Vds. si entrase á despertarlos dicha fámula, anunciándoles la siguiente catástrofe, con la música del célebre schottis de *La Gran Vía*,

*Señor, el gato
se ha comido el chocolate?*

Vds., con seguridad, no podrían menos de sentirse arrastrados á completar el pensamiento musical, contestando:

Pero, muchacha,
qué disparate.

Todos habrán notado que el casero siempre les presenta el recibo sin música, aunque muchos tengan la mala costumbre de pagárselo en moneda *sonante*; pues bien, si á nadie se le ocurre decir nada cantando, ¿cómo se permiten esta licencia los personajes de los juguetes cómico-líricos?

Supongo que Vds. se habrán resignado á asistir á la *ejecución* de alguno de esos juguetillos, y hasta me permito suponer que les habrá costado á Vds. el dinero, cosa que yo deploro; recordemos: se levanta el telón.

La tiple (aunque parezca otra cosa), junto á las candilejas y dirigiéndose á Vds., les va enterando, con mucha *naturalidad*, de lo que allí sucederá, en esta forma, *es un digamos*:

Yo soy Petrilla,
buena chiquilla,
y tengo un novio,
lo cual es obvio.

Mas tengo un padre fiero y bestial,
y se opone al cariño
y se opone al cariño
y se opone al cariño
de mi Pascual.

Lo de *y se opone al cariño*, se lo repite á Vds. en toda clase de tonos para que no les quepa la menor duda.

Concluida la estrofa, comienzan las pataditas, y los vaivenes, y los jaleos, terminando todo con aquello de *tralará, tralará, tralarálarálará*, ó con un *tipitín, tipitón*, si no es un *olé* ó un *chifé*, ó un *pampirulán* con su *pampirulero*, que todo es de temer.

Después de estas *locuras*, se queda la muchacha como si nada hubiese pasado, y por inexplicable transición entabla un diálogo con su criada, ó con su padre, ó con el mismo aguador, si falta hiciere.

Al poco rato aparece el predicho novio, que se ha colado «como Pedro por su casa,» y con tan plausible motivo le *sueltan* á V. un duo, en el cual el hombre se escama (cuando los escamados son Vds.); ella le convence y le tranquiliza con unas seguidillas que á Vds. no les llegan á convencer; y cuando todo está ya preparado, y todo se ve de color de rosa (aunque para Vds. pa-

se ya de castaño oscuro), entra el padre, echando venablos y otros instrumentos; allí, naturalmente, se esperan frases como las siguientes: ¡Mi deshonra! ¡Hija malvada! ¡Perdón! ¡Padre mío! ¡Nos amamos! etc., etc., etc.: pues nada de eso: llegado este momento trágico, y como si el caso fuese para echarlo á chacota, se vuelve á cantar, y viene el desconcierto, digo, el concertante; y aún no han salido Vds. de su asombro, cuando acude á sacarlos de él la tiple, pidiéndoles nada menos que...

un aplauso por favor,
que está esperando el autor.

Como quien dice: «Una limosnita por amor de Dios.»

Vds., que no pueden consentir tales gollerías, se contentan con levantarse de la butaca y volver las espaldas; pero la *claque* se encarga de dar á Vds. una lección de estética entusiasmándose *artificialmente*, y se entabla la más singular batalla entre los que *pagan*, que gritan ¡fuera! en el colmo de la más justa indignación, y los que *cobran*, que vociferan ¡el autor! con toda la fuerza de sus alquilados pulmones: estos últimos ganan la partida, y el autor sale á escena porque es *modesto*, y con los pelos tiesos y *mudada la color* se le ve gesticular y hacer patimanes, con los cuales no sabemos si quiere indicar que no es digno de los aplausos, ó que lo es de los silbidos que de cuando en cuando se escuchan como notas bajadas del mismo Parnaso, quien quiso poner nuevo é inesperado final á la partitura.

¡Bueno anda el negocio!

¡Qué libros y qué música! Todo ello á la *similitud*.

Y lo que durará esto, que es la más negra.

Estamos divertidos, *divertidísimos*; pero tanta *diversión*, además de costarnos un sentido, nos cuesta otro, el mejor de todos: el buen sentido, que huye de la tierra, como huyó Astrea, la diosa de la Justicia.

¡Buena herencia vamos á dejarles á nuestros hijos!

Dios nos tenga de su mano.

¡Ah! se me olvidaba decir á Vds. que la

comedia estrenada el sábado 5 en el teatro de la Princesa, titulada *El diputado por Bollbignac*, es tan flojilla y de un color tan abigarrado y desagradable, que no puede serlo más. Con todo ello, y sin saberse bien los actores su papel (en lo cual anduvieron acertados), la interpretación estuvo bien; tanto, que á no haber atendido á ello y á no ser el teatro de la Princesa un coliseo respetable y respetado, hubiese habido aquella noche alguna batalla *tan singular* como la descrita anteriormente.

Mario no sabe qué hacer; no le llevan comedias, y no sabiendo qué hacer, las encarga de *última moda* á París; pero créanos, las hacemos aquí bastante malas para ir á buscarlas allí peores.

¿Qué hacen esos pocos, pero buenos genios españoles? ¿Dormirse sobre sus laureles acaso?

No duermen, no; algo peor sucede: sucede que la mayor parte de esos pocos buenos autores no saben qué camino seguir, y salen despavoridos y desalentados de un teatro al cual consagraron su genio y respetaron como templo de sus más hermosas ilusiones, cuando contemplan que es invadido por el *cálculo mercantil* que vomita á millares *juguets* sin pies ni cabeza, es decir, sapos y culebras.

Pero en momentos tan críticos y supremos fuera una cobardía romper la bien cortada pluma y ensordecen á esa algarabía que suena en los escenarios: es necesario dominarla y acallarla; el público es un niño mal educado: edúquesele bien, que él sabrá agradecer pronto los esfuerzos que valen y despreciar á los embaucadores que lo descarriaron.

¡A la lid!

P. LUSA.

TEATRO ESPAÑOL.

LA TRATA DE BLANCOS.

Drama en tres actos y en verso del Sr. Cano y Masas.

¿Que ciertas cosas no deben llevarse al teatro?

Estamos conformes.

Pero en que no se pueda hacer sátiras de

lo mucho malo que la organización social encierra; en que no se desenmascare la hipocresía del vicio, que mina cobarde y silenciosa los cimientos del santuario de las virtudes; en que no se pueda hacer todo esto, en eso, no estamos conformes.

Que anduvo pesimista, exagerado y satírico en demasía el Sr. Cano, dicen algunos; creemos nosotros que en lo que más acertado anduvo fué en la sátira: no encontramos la más leve exageración en ella; y como quiera que el vicio social engendra crímenes espantosos del mismo modo que el cáncer abre dolorosas y dislacerantes llagas, nada más lógico que, si para curar éste es necesario emplear el cuchillo y el cauterio, se emplee la sátira que corta y cauteriza para combatir aquél.

Cano y Masas es un poeta de tanto genio como valentía, de tanta valentía como genio: es el valor honrado que, en alas de un aliento joven y vigoroso, es... ¿pero á qué fatigarnos inútilmente en decir lo que se propone Cano y Masas en *La trata de blancos*, si su propósito está puesto en boca de uno de los protagonistas del drama; si todos lo escuchamos cuando Juan de Dios dijo, contestando á Don Modesto, que le pregunta: ¿quién es V.?

La razón

ante la humana demencia,
lo que os falta, la conciencia
que estalla de indignación
al ver honra, dignidad,
todo lo grande y lo bueno
flotando en la ola de cieno
que inunda la sociedad,
y mina lo que no doma
para tragárselo aprisa.
Ese soy yo... Uno que avisa
de que todo se desploma.

Y por falta de espacio no apuntamos más pensamientos, que tan magníficos los hay en *La trata de blancos*, y tan dignos de ser estudiados como aplaudidos; sí únicamente hemos de restringirnos á copiar los siguientes, que envuelven una defensa heroica de la virtud de la mujer, manchada y seducida por las infamias sociales:

Dios forma el ángel-mujer,
y el vicio al monstruo social.

¿Quién hace el amor venal,
la esclava ó el mercader?
¿Hay trata de deshonor?
¿Se cotiza la virtud?
¡Abolid la esclavitud
sentenciando al comprador!
Cite el pregón afrentoso
á los dos de igual manera.
¿Empadronáis la ramera?
¡Pues dad cartilla al vicioso!

Que el argumento de *La trata de blancos* es un artificio; que hay entradas convencionales y salidas del mismo jaez, no lo negaremos: la obra de Cano, como dramática, tiene tan grandes defectos como grandes bellezas; obras de estas condiciones son siempre obras de grandes inspiraciones, grandes defectos y grandes perfecciones, pero siempre sintiendo la belleza como la belleza es, siempre poeta, y poeta sobre todo.

Venga después la crítica á decir que allí había mucho *cieno*, tanto, que se hacía necesario un sistema de desinfección, y qué sé yo qué más. ¿Y esto es crítica, y esto es serio, y esto es lo que debe decir quien juzga un drama como lo es *La trata de blancos*?

Creemos que esos procedimientos de desinfección pueden guardarse para muchas piezas cómicas aplaudidas de un modo lamentable.

No relatamos el argumento del drama de Cano, porque, á fuer de justos, hemos de conceder que el modo de desarrollar el plan y las peripecias y el modo de atravesar las circunstancias los personajes, está muy por bajo de lo que el pensamiento capital merece; pero sí aseguramos que para escuchar tan hermosos conceptos y tan acerbos y valientes sátiras, seremos siempre admiradores del Sr. Cano y alabaremos sus atrevidos propósitos.

Falta hacen Juvenales para esta moderna Roma; y en esta época de transición y desquiciamiento dramático, loable es que alguno se atreva á enseñar al público, ya que otros no se proponen otra cosa que *ir viviendo* con el teatro, y para ello transforman á la escena en asqueroso escaparate de impudicias y ligerezas.

El público estuvo entusiasta; Calvo incomparable; los demás actores... no estuvieron mal.

P. LUSA.

POESÍAS.

SONETOS.

Sentir ó no sentir. ¡Duro tormento!
¿Cuál es mejor? ¡No sé! ¡Lo estoy dudando!
Si vivir como autómeta, ó llevando
Un corazón flexible al sentimiento.

El que siente no goza ni un momento
Hora risueña ni reposo blando.

Quien mata el corazón su voz ahogando,
Aunque ficticio, al fin halla contento.

El sentir da dolor; no sentir, calma;
Mas en tan raro y singular combate,
No del bruto feroz quiero la palma;

Y aunque la pena del sentir me mate,
Quiero ensalzar la excelsitud del alma,
Quiero escuchar que el corazón me late.

Alegre marinero, al sol que brilla,
Cruza el verdoso mar de encantos lleno,
Cuando de pronto el huracán y el trueno
Conmueven del bajel la débil quilla.

Si al desaliento ó si al vapor se humilla,
Se hunde la mar en su irritado seno;
Si en las olas sin fin lucha sereno,
Llega triunfante á la risueña orilla.

¡Marinero del mundo! en la faena
Que sostiene el mortal, sin rumbo cierto,
Jamás se rinde el pánico ó la pena;

Que al cruzar de la vida el mar desierto,
Si el alma es fuerte y si la nave es buena,
También se llega al suspirado puerto.

LUIS PÉREZ BARZANA.

Ya se presiente la estación florida;
Ya como idilio eterno, en la pradera
El sol de la naciente primavera,
Despierta el germen de la flor dormida.

Pronto en nidos y arroyos escondida,
La ninfa del amor vendrá ligera;
Pronto hará un año que por vez primera
Tuve ilusión en conservar la vida.

Más pura que la luz de la alborada
Una inmensa pasión brotó en mi seno
Dando envidia á la tierra alborozada;
Y hoy en que vuelve á estarlo al bien ajeno,
Por faltarme la luz de su mirada,
Encuentro el orbe de tinieblas lleno!

JOSÉ MARÍA DE ORTEGA MOREJÓN.

TEATROS.

REAL.

Hay un periódico muy popular que cuotidianamente sirve á domicilio las impresiones de la opinión pública en todos los ramos del saber humano.

Es frecuente ver las *chirigotas* que cada uno dice de dicho diario, y sin embargo, todos ansían con avidez la salida á la venta pública para saber lo que ocurre, lo mismo en la parte política que en la parte artística. Nosotros, á fuer de imparciales, consignamos con gusto que no tan sólo es un periódico notablemente escrito, sino que con dificultad tendrá sustituto para decir las cosas y saberlas decir; lo que es difícil hallar muchos que le sepan leer.

En el número del jueves hacía un programa de los trabajos que hace la dirección artística del Teatro Real, y después de decir que el viernes no había función, añadía: «Y el sábado, *Dios dirá*.» ¿Qué es lo que ocurre? Sr. Puigcerver: ¿y la compañía que debe actuar con arreglo al art. 3.º de la escritura de arriendo? Sr. Cárdenas, ¿para qué pidió V. el expediente? ¿Es únicamente para saber quiénes fueron los del Jurado que dijeron que la empresa cumplía con exceso la expresada cláusula? Pues con preguntárselo á Benifayó, Bogaraya ó Carmona, tenía V. bastante. ¿Era para saber los fondos que debía haber en el Ministerio de Hacienda por el concepto de alquiler? Pues con multiplicar 36.100 por 8 tendría V. el producto. ¿Es para saber lo que se ha gastado en obras? Pues por ahí anda su correligionario Sr. Concha Alcalde, que él le dirá lo que se ha invertido en obras y lo que importa lo que hay que hacer. Lo que hay que hacer es ir todas las noches á ver esa compañía de liliputienses que usan superlativos siempre

que se da cuenta de lo *magistralmente* que interpretan sus respectivos papeles.

Dos términos hay para clasificar á esos artistas: los que viven de los recuerdos del pasado, y los que se alimentan de las ilusiones del porvenir. Todos son *artistones*, pero más baratos se encuentran y mejores en cualquier teatro de segundo orden.

El alto personal artístico de este importante coliseo debe hallarse tan *fatigado*, que en su mayoría tienen necesidad de tomar inhalaciones y aguas azoadas en el establecimiento de la calle de Valverde.

Segun nuestra estadística, desde primero de año, ó sea en cuarenta y cuatro días, *tres quincenas*, la Sra. Pasqua ha cantado *diez noches*, en esta forma: un *Profeta*, una *Favorita*, cuatro *Reginas*, dos *Giocondas*, una *Mignon* y una *Aida*. ¿A cuánto corresponde *per recita*?

La Sra. Kupfer ya es otra cosa; como *prima d' obbligo*, en el mismo espacio de tiempo ha cantado *once noches*: una *Africana*, cuatro *Reginas*, dos *Giocondas*, una *Aida* y tres *Mefistófeles*. Comprendemos que se hallen abrumadas de tanto trabajo, y que al *reconfirmarlas* hayan mejorado de sueldo. ¡Pobrecillas! ¡tan jóvenes y tan postergadas!

ESPAÑOL.

El beneficio del Sr. Echegaray efectuado anoche, representándose su último drama *Dos fanatismos*, fué un verdadero acontecimiento. El teatro estaba brillante. Vico y Calvo alcanzaron un triunfo extraordinario, pues la verdad es que ni aun en el día del estreno de la obra trabajaron con el cariño que anoche lo hicieron.

Echegaray salió á escena muchas veces, llamado por el público.

Entre los muchos regalos que recibió el eminente dramaturgo, figuran:

Una corona, de la Sra. Contreras; otra, del Sr. Vico; otra, del Sr. Calvo; otra, de la redacción de *La Avispa*; un objeto de arte primoroso y rico, del Sr. Martos; un juego de candelabros y escritorio, de los Sres. Calvo y Vico; una escribanía de plata, del Sr. Ducazcal; una lindísima estatua con pedestal de bronce, del Círculo Artístico-Literario,

de que es presidente el Sr. Echegaray, y un magnífico cuadro de *peluche* con un ramo de laurel y oro, de la Junta directiva de este ilustrado Centro.

* *

Para dar descanso á los Sres. Vico y Calvo, que tanto trabajo llevan sobre sus hombros con dramas como *Dos fanatismos*, de D. José Echegaray, se puso en escena el lunes y miércoles de la semana pasada la graciosa comedia de Eusebio Blasco titulada *El anzuelo*, en la que lució, como siempre, sus excepcionales condiciones de actor Ricardo Calvo, recibiendo innumerables pruebas de afecto y consideración del selecto público que continuamente asiste á aquel clásico teatro.

La Srta. Calderón coadyuvó al buen éxito de la obra, encargándose de un papel muy inferior á su categoría, pero que ella supo realzarlo con su belleza y elegancia, así como con su natural decir. Y ya que de esta distinguida actriz nos ocupamos, justo es consignar la admiración que nos causa su modestia, muy rara entre la gente de bastidores, cosa á que no nos tienen muy acostumbrados; pues mientras las que hemos dado en considerar como primeras actrices sólo hacen un reducido número de floridos papeles, pero siempre adecuado á sus condiciones físicas, la Srta. Calderón tiene que *embadurnarse* su bello rostro con ficticias arrugas que ni engañan ni convencen, convirtiéndose en una *prematura anciana*, que se aviene mal con el argentino timbre de su voz, haciendo de madre de toda la compañía.

Como la hemos visto interpretar á la perfección papeles de primera dama en comedias como *Divorciémonos*, *Demi-monde*, *El baile de la Condesa* y otras de nuestros primeros autores, bueno es que sea modesta y acepte ciertos papeles que debía hacer una segunda actriz ó matrona; pero reivindique en sí su propio derecho, para que Madrid la aplauda en repertorio más en consonancia con su verdadero mérito.

Por lo mismo que nos hemos impuesto la *pena* de no dar bombos, por lo mismo nos prestamos á recoger las impresiones y los

deseos del público, cuando éstos están basados en un principio de justicia.

VARIEDADES.

El comendador Sr. Cordero, director de la Real Casa, ha dirigido una carta por encargo de S. M. el Rey de Italia al maestro Verdi, acompañándole las insignias de la gran cruz de San Mauricio y San Lázaro.

He aquí la carta:

Roma 27 de Enero de 1887.

Ilustre y respetable señor: S. M. el Rey le remite las insignias de caballero gran cruz de San Mauricio y San Lázaro.

Concediendo espontáneamente á V. S. esta alta distinción, el Rey nuestro augusto soberano quiere manifestar solemnemente la vivísima admiración que siente por vuestro genio, con el que honráis al arte y á Italia toda.

S. M. el Rey se felicita cordialmente de que V. S. sea un maravilloso ejemplo de perseverancia en el trabajo, deseándole largos años de vida para honra y gloria de la patria.—El Ministro, *Visone*.»

En Italia, numerosos *dilettanti* y admiradores del maestro Verdi piensan hacer una suscripción para ofrecerle una medalla de oro, con motivo de la última producción *Otello*.

Ha llegado á Milán, de regreso de América, nuestro compatriota el tenor Aramburu, sano y robusto como siempre. Pudiera venirse por Madrid, ahora que casi toda la compañía del Real está tomando las aguas AZOADAS.

Un nuevo teatro se inaugurará, el 19 del actual, en Empoli. Se llamará de *Tomás Salvini*; este insigne trágico ha aceptado el tomar parte en la representación el primer día de su estreno.

Según hemos visto en los periódicos de algunos puntos de Andalucía, la señorita

Amalia Encabo, alumna del Conservatorio de Madrid, ha desempeñado el papel de Gilda en el *Rigoletto* y de Margarita en el *Fausto*, habiendo obtenido muchos aplausos merecidos, puesto que tiene mucho talento, declama á la perfección y demuestra tener conocimiento perfecto del papel que interpreta. Su voz es dulce y agradable, de un volumen suficiente como tiple ligera y excelente escuela de canto. Nosotros uniremos nuestros aplausos á los muchos que ha recogido en la gira artística que acaba de realizar, y deseáramos poder oírla en esta corte para poder hacer el confronto con otras tiples que la empresa anuncia como celebridades.

Hoy, que tanta altura han alcanzado los estudios antropológicos, recomendamos á quienes se consagran á esta especialidad y estudios médico-legales, la lectura del artículo publicado en el *Diario médico-farmacéutico*, correspondiente al día 5 del actual, con el título *Un hombre con callosidades en las nalgas y el darwinismo*, por el aventajado alumno de Medicina D. Pío Martínez Pérez. Bien lo merece el caso.

NOTAS SOBRE «EL NERÓN» DE BOITO.

El maestro Boito es el hombre más incierto y dudoso del mundo.

Su ópera *El Nerón* la habrá hecho y rehecho al menos media docena de veces. Boito tiene una preocupación maldita después del triunfo universal que ha alcanzado con el *Mefistófeles*. Algunas veces siente un disgusto con su *Nerón*, que le pone bilioso.

Dos episodios, sobre otros varios, se conocen singularmente.

Nerón se encuentra en una *taberna*, en el término de la Suburra, en medio de la más alborotadora chusma. En lo más sublime de la escena, un gladiador empieza á hacer improperios contra el Emperador, diciendo muy furioso que le mandaría de buena gana á los infiernos. Oyendo esto, Nerón se adelanta jadeante y exclama:

—Aquí está Nerón; culparle.

Es un punto este de gran efecto, y la música de Boito expresa á las mil maravi-

llas la rabia junta con el miedo del gladiador, viendo el furor de Nerón y el estupor de los concurrentes.

Otra escena bellísima es la del Circo. Nerón, *presidiendo* inalterable, ofrecerá la palma de la victoria al más famoso campeón.

Del Circo no se ve más que una pequeña parte, un escalón, de modo que el pueblo (coro) vuelve la espalda al espectador.

El público no siente otra cosa que un clamoreo, siempre creciendo, que concluye en alto grado. La música hace un movimiento de *fugas*, que indica de un modo maravilloso el rumor de las fieras, de los caballos, los gritos de los que luchan y la fusta que cruzan el aire, mientras que el pueblo acompaña con la voz y con los gestos todos los movimientos de aquella algarrada furibunda, primero piano, como si estuviese lejos, después fuerte, fuertísimo, un clamor tumultuoso; cuando reconocen al Emperador en el campeón victorioso, prorrumpe en un *hurra* potentísimo, que concluye como un trueno inmenso.

El público solamente lo oye, no ve nada, y es de un efecto y originalidad admirable.

El colorido harmónico es tal, que basta oírlo una sola vez para comprenderlo, apasionarse, entusiasmarse por todo lo que pasa en el Circo.

Nerón, sobre todo, es una obra de mucha originalidad, que manifiesta las grandes condiciones del maestro Boito.

—Dé usía á ese mendigo que nos está pidiendo limosna, una moneda por insignificante que sea.

—Ya me guardaré yo—dijo el usía;—porque tengo la máxima de no hacer á otro lo que no quiero para mí: y como no deseo que ninguno me pueda dar limosna, hace muchos años que acordé no dársela á ninguno.

CORRESPONDENCIA.

D. I. M.—Zafra.—Pagada suscripción primer trimestre.

D. J. T.—Granada.—Recibida libranza para el primer trimestre de suscripción.

D. S. S.—Barcelona.—Idem id. en sellos de franqueo.

D. E. A.—Córdoba.—Idem id. id.

D. E. G.—Logroño.—Idem id., giro mutuo.

D. E. G.—Uclés (Cuenca).—Idem, pagado trimestre.

D. J. F.—Sevilla.—Por correo se le remitió el segundo número; está satisfecho el primer trimestre.

VACANTES.

Regimiento de Covadonga núm. 41.

Una plaza de músico de 2.^a, para clarinete.

Dos idem de 3.^a, para cornetines.

Una idem id., para trombón.

Regimiento de San Fernando núm. 11.

Una plaza de músico de 3.^a, para cornetín.

Una idem id., para trombón.

Una idem id., para bajo.

Una idem id., para clarinete.

Una idem id., para saxofón.

Las solicitudes se dirigirán á los señores músicos mayores de dichos regimientos que se hallan en Madrid.

NOTA BENE.

En el número próximo daremos una polka para piano, original de D. Leopoldo Martín, director de la banda del Real Cuerpo de alabarderos.

Las piezas sueltas de música que necesiten nuestros suscritores, se las facilitaremos previo el pago de una peseta, y los números de la Revista que sean atrasados, á una peseta 50 céntimos.

Estimaremos, como un especial favor, que los señores que se hallan en descubierto remitan á esta Administración el importe del trimestre.

MADRID.

IMPRENTA Y FUNDICIÓN DE M. TELLO,

IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.

Don Evaristo, 8.—Teléfono núm. 15.

1887.

LA ESPAÑA MUSICAL

REVISTA POLITICO-ARTÍSTICA LITERARIA

DIRECTOR: D. MANUEL GONZÁLEZ ARACO.

Se publica los días 7, 14, 21 y 28 de cada mes.

ADEMÁS DE LAS DIEZ Y SEIS PÁGINAS DE CADA NÚMERO, ACOMPAÑA UNA PIEZA DE MÚSICA INSTRUMENTADA, UNA VEZ PARA BANDA Y OTRA PARA PIANO.

Consagrada á la propaganda de la Literatura y Bellas Artes, no han de quedar en olvido las Ciencias, y mucho más aquéllas que tienden á proporcionar algún beneficio á nuestros semejantes.

Al efecto, abrimos una Sección puramente científica, en que, como campo neutral, daremos cabida á aquellos trabajos que, firmados por sus autores, y sin solidaridad con esta Redacción, tiendan á su desarrollo y á la propagación de las ideas modernas.

Se suscribe en la Administración, calle del Espejo, 9 y 11, principal derecha.

IMPRENTA Y FUNDICIÓN TIPOGRÁFICA DE MANUEL TELLO

Impresor de Cámara de S. M., Comendador de la Real y distinguida Orden de Isabel la Católica, condecorado con la Cruz de Carlos III, premiado en varias Exposiciones nacionales y extranjeras por sus adelantos en el arte tipográfico.

Madrid—Don Evaristo, 8—Telefono núm. 15

Este antiguo Establecimiento, montado á la altura que los adelantos modernos exigen para hacer toda clase de trabajos tipográficos, ha sido trasladado á la calle de **Don Evaristo, número 8**, á un magnífico local construido á propósito. Es una notable instalación que merece visitarse, y para mayor comodidad del público se ha establecido servicio telefónico.

Los señores impresores que honren esta Casa con sus pedidos de fundición, quedarán satisfechos de lo perfecto y esmerado de la manufactura, y además obtendrán grandes ventajas en los precios, pues se descuenta del **6 al 25 por 100**. Hay abundantes surtidos, tanto en caracteres ordinarios como en titulares modernas, filetes, regletas y cuadrados de imposición.

ACADEMIA ESPECIAL DE DIBUJO.

HONORARIOS MÓDICOS.

Preparación para la Academia politécnica y Carreras especiales.

Valverde, 30 y 32, bajo izquierda.

GRAN DEPOSITO

DE

PIANOS

EL MÁS IMPORTANTE Y ECONÓMICO DE ESPAÑA.

Fuencarral, 33, principal.

NAVAS.

Esta Casa posee la representación y venta *exclusiva* de los maravillosos *Steinway* (de New-York), que sirven de *modelos* á los mejores fabricantes de Europa, así como tiene los célebres *Rösch* (de Alemania), que son los que, bajo el sistema *Steinway*, más reputación tienen.

Pianos de otros autores y de *manubrio*, con ó sin teclado, con inventos nuevos desconocidos en España. *Armoniums* para iglesias y salones.

INSTITUTO DE VACUNACIÓN.

CALLE DE VALVERDE, NÚMEROS 30 y 32, BAJO.

Se vacuna directamente de la ternera varios días á la semana, de 3 á 5 de la tarde.

TARIFA:

Por una vacunación á domicilio llevando la ternera.....	15 pts.
Por una idem id. con tubo ó cristal..	40 »
Por una idem id. en el Instituto, Valverde, 30 y 32.....	5 »
Venta de linfa de ternera en el establecimiento todos los días de ocho á doce de la mañana y de dos á seis de la tarde.	
Una ternera vacunada.....	150 pts.
Una pústula conservada en glicerina.	25 »
Un tubo con linfa.....	4 »
Un cristal con id.....	3 »

Se remiten pedidos á provincias. A los señores Médicos y Farmacéuticos se les rebajará un 25 por 100. *Pago adelantado*. Madrid, Valverde, 30 y 32, bajo.

IDILIO

UN DULCE SUEÑO

POR

D. ZABALZA.

Moderato.

Piano.

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a treble staff and a bass staff. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato.' at the beginning. The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), *p molto legato.*, *cres.* (crescendo), *molto.*, and *agitato.*. Pedal markings are indicated by 'Ped' with an asterisk (*) below the notes. The final system includes a triplet marked '3' and 'agitato'.

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Pedal markings ('Ped') and asterisks (*) are placed below the staves to indicate pedaling. The dynamics range from *ppp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). Performance instructions such as *cres.*, *sempre.*, *tranquillo.*, *con passione.*, *rit.*, *dim.*, *rallentando.*, *morendo sempre.*, and *ppp* are included. The notation includes triplets, slurs, and various rhythmic values. The page concludes with a final chord marked *ppp* and a double bar line.

Ped * *Ped* * *Ped* * *Ped* *

cres. *sempre.* *ff* *Ped* * *Ped* *

tranquillo. *ff* *fff* *con passione.* *p* *é rit.* *Ped* *

p *P dim* *e* *rallentando.* *Ped* * *Ped* * *Ped* * *Ped* *

p *pp* *morendo sempre. ppp* *Ped* * *Ped* * *Ped* * *Ped* *

ppp *ppp* *Ped* * *Ped* * *Ped* * *Ped* * *Ped* * *Ped* *