



APUNTES

PARA LA "HISTORIA DE LA MÚSICA EN GRANADA,"

DESDE LOS TIEMPOS PRIMITIVOS HASTA

NUESTRA ÉPOCA

POR

FRANCISCO DE PAULA VALLADAR

Cronista de la Provincia, etc.

Premiados por el Liceo de Granada en público

certámen en Octubre de 1897.



Tip. Comercial
Sta. Paula, 19. Granada
Año 1922

12. 322667



APUNTES

PARA LA "HISTORIA DE LA MÚSICA EN GRANADA,"
DESDE LOS TIEMPOS PRIMITIVOS HASTA
NUESTRA ÉPOCA

1
JP

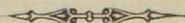
505/19

POR

FRANCISCO DE PAULA VALLADAR

Cronista de la Provincia, etc.

Premiados por el Liceo de Granada en público
certámen en Octubre de 1897.



*Al notable escritor y Director
del Boletín Sr. Artigas.*

LEMA

«Ya viene Jusepillo
a la posada»...

(Tonadilla de la Mesonera y el Gitano, 1757).

*Para la Biblioteca Menéndez y Pelayo.
El autor*

Junio 1923.

Tip. Comercial
Sta. Paula, 19.—Granada
Año 1922.

Al Excmo. Ayuntamiento de Granada

Excmo. Señor:

Considero como uno de los hechos más trascendentales en mi modesta vida de escritor, el acuerdo de la Excmo. Corporación de 29 de Mayo de 1886, restableciendo la publicación de la Crónica de las Fiestas del Corpus Christi, y que se me encargara esa obra, haciéndose la edición con cargo a los fondos municipales.

Cumplí honradísimo el encargo y en Septiembre del mismo año de 1886 publiqué mi *Estudio histórico crítico de las Fiestas del Corpus en Granada*, acogido benévolamente por la crítica y con excesivo cariño también por aquellos hombres inolvidables de Granada: Fernández Guerra, Riaño, Castro y Serrano y tantos más.

Tuve la fortuna de hallar buen número de documentos inéditos y no menos de impresos raros, y ese *Estudio*, mi primer libro, lo considero como mi iniciación en el áspero camino de las investigaciones históricas y artísticas, a que he dedicado todo el tiempo que me ha dejado libre mi cargo de oficial de la Secretaría de esta Corporación, desde el año 1885.

Publico ahora en mi revista LA ALHAMBRA en forma encuadernable uno de mis varios estudios inéditos: los *Apuntes para una historia de la música en Granada*, que el glorioso Liceo de pasados tiempos tuvo a bien premiar en público certamen celebrado en 1897. Anciano, cansado por el trabajo y el estudio,

considero que ese libro será, tal vez, el último que publique y solicito modestamente del Ayuntamiento acepte la dedicatoria que de él le ofrezco para cuando su publicación se termine. Reuní en esos *Apuntes* trascendentales documentos acerca de la música religiosa, profana y popular, el teatro, la música en sociedad, etc., todo lo que había coleccionado, relativo a Granada. para incluirlo en la continuuación de mi *Historia del Arte*, comenzada a publicar en Barcelona en 1894 y que por falta de salud no pude terminar.

Sírvase V. E. y la Excma. Corporación aceptar la dedicatoria que me permito ofrecerles, uniendo así, los comienzos y el ocaso de un modesto granadino que ha sacrificado su vida y sus aspiraciones al amor que siempre profesó a Granada.

Anticipo a V. E. y al Excmo. Ayuntamiento mi gratitud mas sincera. Dios guarde a V. S. muchos años.—Granada 10 de Abril de 1922.—El cronista de la provincia, Francisco de P. Vallada.—Ilmo. Sr. Alcalde Presidente de este Excmo. Ayuntamiento.

La Excma. Corporación municipal tuvo a bien aceptar la dedicatoria, en sesión de 12 de Abril de 1922.

«APUNTES PARA LA HISTORIA DE LA MÚSICA EN GRANADA,
DESDE LOS TIEMPOS PRIMITIVOS HASTA NUESTRA ÉPOCA».

ADVERTENCIA

Escribir la historia de la música en Granada, es un trabajo erizado de dificultades y obstáculos.

La especie de mitos en que se envuelven los tiempos primitivos hasta la dominación romana; la escasez de noticias de la época goda, lo discutido y enmarañado de todo el período árabe-hispano, y el destrozo de nuestros archivos desde la reconquista hasta el día, representan una enorme montaña, cuyas asperezas y dificultades son tan agrestes y espinosas para el historiador, como para el crítico y el filósofo.

Luchando con esos obstáculos, y con otro insuperable, la falta de tiempo, hemos escrito estos apuntes, que en el caso de que fueran honrados con el premio y se determinara publicarlos, se ampliarían con notas y apéndices, y algunos documentos musicales.

Hemos intentado, apesar de tantas y tales dificultades ilustrar la narración histórica con apreciaciones críticas y algunos ejemplos, mas para este trabajo nos ha faltado tiempo y hemos tenido que pasar por él como sobre ascuas.

De todas maneras, estos apuntes contienen notas bastantes para buscar fuentes históricas con que ilustrar tan vasta y agradable materia como és historiar la música de un pedazo, de la Andalucía, tierra de donde salieron músicos eminentes y cantantes renombrados, y cuyo pueblo, en asuntos musicales, gozó siempre fama de justo y entendido; de entusiasta de todo lo que merezca el entusiasmo.

Granada 31 Octubre 1897.—Este trabajo fué premiado.

I

Tiempos primitivos.

Origen de Andalucía.—Caracteres de los cantares y música antiguos.—Influencias orientales transmitidas por los historiadores griegos, hebreos, latinos y árabes.—Cantos y bailes de los iberos, especialmente los turdetanos.—Bailadoras y cantantes andaluzas.—Caracter de los cantos y los bailes.—Egipcios, asirios y hebreos.—Los judíos españoles. Resumen.

Las notables investigaciones históricas y filológicas llevadas a cabo por el docto historiador y orientalista D. Francisco Fernández y González (catedrático que fué de Granada y aun nuestro consocio), para su admirable obra en publicación *Primeros pobladores históricos de la península ibérica*, además de aportar un caudal inmenso de interesantes noticias para la historia de España, antes de sus épocas conocidamente históricas, sacadas hábilmente de los antiguos historiadores griegos, romanos, latinos y árabes, que no merecen, el desprecio a que por apacionados y egoistas críticos se les condenó, han venido a probar también, que la famosa *Estoria de Espanna* (o *Crónica general*), compuesta por el sabio rey D. Alonso X, merece algún mas respeto del que en un tiempo se le ha concedido, no solo como hermoso monumento literario y lingüístico, de donde en realidad surge el idioma patrio, sino como fuente y origen de la historia de nuestra nación;— y que cuando escribió en el capítulo *El llanto de España*, por la victoria de los moros, estas hermosas palabras: . . «Olvidados le son los sus cantares: e el lenguaje ya tornado es en ageno e en palabra extranna»... parecía que profetizaba que la Historia para cuya composición había consultado tantas y tan notables obras españolas y latinas, «et del hebrayco, et del arábigo, que eran ya perdidas et caídas en olvido», según el mismo declara,—había de llegar en día en que fuera olvidada y en que agresivos juicios la declararan fantástica y fuera de toda realidad..

Estúdiense atentamente los caps. I y II de esa *Estoria* y se comprenderá, comparándolo con el libro de Fernández González, el conocimiento que el sabio rey tenía de los historiadores griegos y latinos, hebreos y árabes, y de las tradiciones que se conservaban en cada pedazo de tierra española.

Fernández González opina que puede colegirse de los datos, que muy detenidamente expone, «que un monarca o príncipe egipcio anterior a la época cronológica, quizá el mismo llamado Set ú Horo, Bes, Xem, Harpocrates o Hércules en la dinastía egipcia dicha de los héroes»..., trajo a España a colonizar gentes de tierra africana. Recuerda a este propósito los nombres de Panes o Satiros (personajes que excitan risa), que habitaban en las costas del Mediodía y comarcas adyacentes hasta las estribaciones del monte Solorius o Silurus (Sierra Nevada), y que según el ilustre egiptólogo Mr. Brugsch son los ascendientes de los mogrebinos de nuestros días, hábiles gulares (pág. 35). Como ilustración de estas opiniones, cita entre otros el siguiente paraje de Diodoro: «Hallándose él (Osisis) en Etiopia, dicen que se reunió la gente de los sátiros, de quienes cuentan que tienen vello sobre los lomos. Porque es de saber, que Osisis era amigo del gracejo y se solazaba con la música y las danzas..... y a los sátiros como tan diestros en el baile, en la música y en toda suerte de diversión y juego, ordenó que fuesen llevados con el ejército». (*Bibliot. Hist.*, lib. I, cap. XVIII).

De esa progenie egipcia del Mediodía de España puede citarse como testimonio la noticia de Macrobio, de que en su tiempo (siglo V de J. C.) aun se conservaba el culto al toro entre los accitanos (moradores de la comarca de Guadix) —*Saturn.* lib. I. cap. XIX-XXI,—y que entre los reyes egipcios de la primera dinastía figura un Spanios (el He-sep-tis de Maspero, *Hist. anc.* capítulo II), que comenzó a reinar 534 años después del diluvio (1).

Diodoro Siculo señaló en su citada *Biblioteca* las semejanzas que entre varias leyendas antiguas de nuestra España y las de Africa y las de estas con las helénicas, ofrece el estudio de las

(1) Hubner, halló en Guadix una inscripción romana que confirma lo dicho por Macrobio. Asíase en ella el nombre de Netos a Iris, y comienza así:

IVSSV DEJ NIT... ISIDI PUEL

Hubner interpreta así la leyenda:

ISIDI PUELLARI
IVSSV DEI NETONIS

Se halla la inscripción, que es romana y del tiempo del Imperio en una base de estatua (*Insc. hisp. lat.* núm. 3.386).—Macrobio dice también:... «magnífico Apollinio templo consecratum soli colunt taurum»... (ob. cit. lib. I. capítulo XXI).

tradiciones populares; siendo de importancia también para este asunto las noticias de Pomponio Mela y Plinio el viejo.

Otra noticia también se admite entre los sabios modernos; la venida a España de los caldeos en remotas edades; noticia que tiene su origen, según parece, en tradiciones recogidas en España por los árabes. Aben-Adhari (*Bayanal-mogreb*, t. II), dice: «y es fama que el primer pueblo que arribó a este país para poblarlo fué uno que llamaban *Andalux*,... y también se dice que estos pobladores eran magos»...—Las noticias de Aben-Alabsir, Almacari, Aben-Zaide de Alcalá la Real y Aben-Jaldon convienen con la de Aben-Adhari, agregando que Andalus fué hijo de Jafet, hijo de Noé.—y con ellas y las de Varron, Plinio y otros autores antiguos, se viene en conocimiento de que antes de la entrada de los fenicios en la España primitiva, hubo una invasión de persas y medos.

De invasiones posteriores, por ejemplo, la de los libios-fenicios, quedan recuerdos en Andalucía y hasta en nuestro antiguo territorio, pues al dios Rimmon de la Caldea se le prestó culto en la primitiva Elvira. Por cierto que Fernández González advierte que *Rimmon* es el nombre de Granada entre los rabinos (pág. 307).

De las investigaciones de nuestro ilustre paisano el sabio catedrático D. Federico Oloriz para sus estudios antropológicos, resulta que las Alpujarras y costa meridional desde Almería y Motril, fué probable asiento de antiguos Contestanos (Conhantes o Congotes de las medallas, según Fernández González-pág. 345).

Entre las recreaciones de los antiguos iberos cuéntase como la predilecta y favorita la danza, especialmente de mujeres solas. Conocidos son los epigramas de Marcial y la sátira de Juvenal en que se habla de los lascivos movimientos de las bailarinas gaditanas. Estrabon, dice respecto de las danzas: «Comen sentados en asientos de fábrica labrados al rededor de las paredes, sentándose los primeros, los que lo son por años y dignidad. La comida es llevada al rededor de los asientos. Al beber danzan al son de la flauta bailando en coro, saltando de abajo arriba e inclinando después el cuerpo hasta doblarlo. En Bastitania bailan las mujeres juntamente con los hombres, tomando cada cual una mano de los que están a su lado» (lib. III, cap. III).—Tenían también los iberos danzas militares y religiosas y la danza del sábado en las selvas de aquelarre.

Realmente, admitiendo las opiniones de algunos historiadores, que califican de *historia crítico-conjetural* todo lo que a la andalucía romana (Edad antigua, tercera época, 206 a. antes de J. C. a 414 de J. C.), precede, —no se sabe que hacer del interesante e inmenso caudal de noticias que los historiadores griegos, hebreos y romanos anotaron en sus libros respecto de España y muy especialmente de Andalucía, y de esos datos surge una civilización que quizá exageraran esos historiadores en su importancia y antigüedad, la turdetana, cuya población se extendía por la partes occidental del reino de Jaén, y casi todo el término de las modernas provincias de Málaga y Granada. Estrabon (lib. III) y Plinio (Hist. nat. lib. IV), son los mas entusiastas de la civilización de los túrdulos, y hay que tener en cuenta que Plinio era muy conocedor de este país, donde ejerció cargos importantes.

Lafuente Alcántara es su *Historia de Granada* (t. I), ha tratado muy bien estos puntos y dado a conocer las noticias de Homero, Estrabon, Plinio, Avieno, Silio Itálico, Tácito, Polibio, ect. También es de importancia para este asunto la notable memoria de Hidalgo *Iliberia o Granada* (caps. I-XIII).

Circunscribiendo estas investigaciones a la música, hay que recurrir a Horacio, Juvenal, Estacio y Marcial para averiguar algo de la música indígena de Andalucía.

Horacio, en su oda 9 (*Ad Mecenam*), da a entender que en España se conocía la armonía simultánea. Júzguese por la siguiente cita:

Quando repustum cæcubum ad festas dapes
Viatore lætus cesare,
Tecum sub alta (sic Jovi gratum) domo,
Beate Mæcenas, libam,
Sonante unitum tibiis Carmen lira
Hac Dorium, illis barbarum.

Marcial (*Epig.* lib. VI, LXXVIII, v. 25-29), describe así el baile el de las gaditanas:

Nec crasum dominus leget volumen,
Nec de Gadibus improbæ pullæ
Vibrabunt sine fine prurientes
Lascivos docili tremore lumbos.

Juvenal (sátira contra el lujo en las comidas, V. 189-193), dice tratando del mismo asunto:

Forsitan expertes ut Gaditana canoro
Incipiat prurire choro plausuque probatæ

Ad terram tremulo descondant clune puellæ
Irritamente veneris languentis et acres
Divitis urticæ...

Según Estasio (*Silvas*, lib. I) este baile—que debía de ser un tanto atrevido y pornográfico,—lo acompañaban con castañuelas (*tinnulis*), lo cual ha hecho pensar a algunos historiadores que es el origen del descocado baile la *Zarabanda*, que tantos escándalos produjo a mediados del siglo XVI.

Marcial, elogia las canciones, bailes y música teatral de varias poblaciones españolas, y no critica como impúdicas ni atrevidas esas distracciones artísticas, de modo, que el baile a que se refieren los versos que dejamos copiados debería ser algo así como las danzas deshonestas que se ofrecen hoy en algunas poblaciones andaluzas en cafés cantantes y tugurios donde se explota al elemento extranjero.

No hay que advertir, que ni en Granada ni en otra ciudad andaluza, quedan monumentos escritos, que comprueben las anteriores noticias, ni que den ni aún remota idea de la música de que hablan Horacio y Marcial; ni cuales fueron los cantos que tanto impresionaron al cónsul Metello para que queriendo obsequiar a sus conciudadanos enviara a Roma un coro de músicos españoles; pero como observa Soriano Fuentes en su *Historia de la música española*—libro del que mas adelante trataremos con detención, porque ni es tan disparatado como se supone, ni son todo errores lo que contiene,—la música que califica Horacio de bárbara, porque no se ajustaba a los sistemas griegos, «no podía ser otra que la música concertada de los españoles», y entre lo concertado que dá a entender Horacio y lo unísono de la música griega y romana hay diferencia.

Cual fuera el carácter de esa música indígena, y si ese carácter habíase modificado por las influencias asirias y caldeas, hebreas y egipcias correspondientes a las invasiones de que antes hemos hecho referencia, es imposible averiguarlo, porque ni aún quedan en España monumentos escultóricos que nos hagan comprender, como sucede en Asiria y Egipto, por ejemplo, las clases de instrumentos que los antiguos pueblos usaron. Hay en los monumentos egipcios figuras de músicos tocando grandes arpas de cuatro, diez o doce, trece y hasta veintidós

cuerdas, según el tamaño del instrumento, que varía desde el arpa mas grande que las modernas hasta las manuales.

Vense también en Egipto *trigonos* (arpa en forma triangular), liras, laúdes y guitarras (el laud era llamado *tamburah* y la guitarra *eud*), flautas largas y muy cortas, dobles flautas, trompas de madera y de cobre y tambores, platillos, crótalos (o castañuelas) y sistros (el sistro era un arco de metal atravesado por varillas de lo mismo, que sonaba al impulso de la mano— *sistro* es una forma de la palabra griega *agitar*), que eran los instrumentos de percusión mas conocidos y apreciados para las fiestas públicas y privadas, para el culto de Isis, y para la guerra. Virgilio presenta a Cleopatra, en la batalla de Accio, animando con el sistro a sus tropas.

Los asirios usaban casi los mismos instrumentos que los egipcios, pero estas representaciones musicales no pertenecen a las antiguas civilizaciones de la Asiria y Caldea, pues solo datan de diez siglos antes de I C., según observa Lavoix en su *Historia de la música* (pág. 18).

Otra influencia pudiera determinarse también en la música de de la antigua Andalucía, la de los hebreos, pueblo que profesó gran culto a ese arte, a juzgar por las noticias que acerca del han conservado los libros religiosos; pero respecto de la primitiva música; de los cánticos de Moisés, de Samuel y de David; de los procedimientos didácticos de Asaph, Eman, Eduthun y Ethau, famosos maestros; de lo que interpretaban los doce cantores y los doce instrumentistas destinados al culto divino, ordinariamente, y las arpas, sistros de oro y trompetas de plata con que festejaron, acompañando a las voces, la consagración del templo de Salomón, no queda ni un solo rasgo que permita formar idea concreta sobre tan interesante materia.

Posteriormente, cuando el pueblo de Israel se diseminó por el mundo, empezó para él una interminable persecución que no le permitiría inmizcuar su música en las naciones a que quisieron unirse. Buena prueba son de esta verdad el canon XLIX del Concilio de Iliberis (300 a 301 de J. C.) que dice: «Amonéstese a los dueños de las haciendas no permitan que los judíos bendigan los frutos que Dios les dá, para que no hagan frustanea nuestra bendición», y el canon siguiente, que dispone que «el clérigo o

fiel que coma con los judíos sea apartado de la comunión, para que se enmiende», precepto que en forma mas concreta y práctica reproducen, algunos siglos mas tarde, las actas de los Concilios de Toledo, el *Fuero juzgo* y los antiguos cronicones.

Un abismo separaba al pueblo cristiano del hebreo; sin embargo, en la época del rey Sabio pudo influir la música judía en la andaluza, especialmente; pero ¿de los cantos de la antigua Judea quedaría algo, en esa época, en el tenebroso carácter de los hijos de Israel? El P. Martini, en la *Historia de la música* (tomo I), recogió cantos de los hebreos españoles que se diferencian de los que se usan en las sinagogas de otros países, por la suavidad tranquila de sus modulaciones, y por la belleza de la melodía; es lógico suponer que la música andaluza influyó en la hebrea y no esta en aquella.

No hemos podido hallar la obra de Naumbourg, *Zemiroth Israel*, colección de cantos inraelitas (1876), donde tal vez puede estudiarse con mayor detención este punto, aunque sin temor a contradicción manifiesta puede asegurarse que es posible que allá en los tiempos primitivos, los hebreos influyeran en la cultura de la antigua Andalucía, pero que desde los primeros siglos del Cristianismo hasta que D. Alfonso el Sabio extendió su mano protectora sobre los judíos españoles, la condición de estos fué tan miserable y desdichada que apenas pudieron dedicarse a oficios manuales, a comercios mas o menos lícitos y al cultivo de las ciencias, «continuo pábulo de terribles sospechas», como ha dicho el ilustre Amador de los Ríos (*De los judíos de España*, art. II).

Resumiendo lo que a influencias orientales en nuestra música indígena se refiere, hay que reconocer, que a juzgar por los momentos históricos, esas influencias existieron, pero que el determinar su alcance es tan difícil, que puede conceptuarse como titánica empresa ese trabajo por falta de música escrita de esos tiempos y de referencias históricas fehacientes y concretas.

Andalucía romana.—El cristianismo.

Falta de noticias respecto de la música en la Andalucía romana.—Rasgos griegos en la música de los romanos.—Teatros y circos.—El Concilio illiberitano.—S. Isidoro, sus teorías musicales y los instrumentos de su época.—El órgano.—Canciones populares admitidas en el templo.—La música religiosa y S. Gregorio.

Igual silencio guarda la historia, respecto de la música en la Andalucía romana que en la primitiva bética turdetana. Ni un solo rasgo escrito puede hallarse que revele la contextura de las melodías, el carácter del ritmo, el espíritu de la obra musical de aquellos tiempos sometidos al poderío romano y que fundieron con la de estos su cultura en las academias y universidades latinas.

Roma había acogido la música griega y la introdujo en el teatro, en el templo, en el hogar, hasta en la política y sus luchas. «¡Cuántas cosas de música se nos escapan, decía Cicerón.—¿No vemos a cada paso conocedores que desde las primeras notas del instrumento pueden decir al punto: eso es del *Antiopo* de Pacrobio, y esto de la *Andrómaca* de Ennio?»—Estas palabras del sabio insigne, demuestran, así como las notas que en algunas comedias y tragedias hay escritas por los comentaristas, que las obras dramáticas tenían cada cual su música, generalmente para dos flautas, no siempre de la propia clase.

Séneca, en su carta 84, dice describiendo los conciertos vocales e instrumentales: «A los cantos de los hombres, únense las voces de las mujeres, y las flautas se juntan con el coro. En los conciertos, hay ahora más ejecutantes que público había en otras épocas. Aunque los alrededores están llenos de cantantes; y el anfiteatro rebosa de tocadores de trompeta, y el proscenio retumba al tañido de toda clase de instrumentos, estos sonidos, opuestos entre sí, engendran un conjunto agradable»...—¡Extraña explicación, de una armonía más extraña aún!

En las orquestas de los teatros, como en Grecia, colocábanse coros de voces, de cítaras y de flautas, además de los otros coros que desde el proscenio tomaban parte en la representación.

Puede asegurarse, por lo que a Andalucía romana y a la anti-

gua Iliberis concierne, que aquí hubo circos, y teatros y cómicos. El Concilio Iliberitano (cánon LXII), previene que los *aurigas* y *pantomimos* si han de observar la fé de Jesucristo han de abandonar sus artes (1), y S. Isidoro de Sevilla, da a entender que aún en sus tiempos se representaban comedias y tragedias, porque discurriendo acerca de melodía y de ritmo en su estudio de la música (*Originum sive etymologiarum*, caps. I-IX), dice, que son esas circunstancias ignoradas de trágicos y cómicos.

Este tratado tiene una especial importancia para la historia de la música española. En el capítulo VI, habla de la armonía o reunión de sonidos graves y agudos, distinguiendo dos clases principales, a saber: «la *simphonia*, o armonía de las consonancias, y la *diaphonia* o armonía disonante o discordante.—Esta última definición es bien justa, toda vez que haga referencia a sucesiones de cuartas y de quintas que se usaron en su época.— En cuanto a la *simphonia*, S. Isidoro no explica de un modo satisfactorio el modo de sucederse las consonancias de que se formaba»... (*Parada y Barreto, Dicc.-art. S. Isid.*)

También trata el santo de instrumentos músicos y menciona el órgano con fuelles y teclas, pero advierte que *órgano* es voz genérica común a toda clase de instrumentos y que el órgano de los griegos (*hydraulon tirrhenotibia*) tenía fuelles. El uso hizo que se llamaran órganos a los de fuelles y teclas (*Etym. lib., III, cap. XXI*).

Créese, generalmente que el órgano, como tal instrumento, fué inventado por Kteribios (siglo II de J. C.)—Vitrubio (*De Archit.* 10, XIII), dá una extensa y difusa explicación del órgano hidráulico, y lo propio hacen Ateneo y S. Agustín; y Cornelio Severo (*El Etna*, poema), dice que ese órgano producía el sonido por medio del agua que se agitaba..... pero no explica como.

De una poesía de Publicio Optaciano Porfirio en loor del emperador Constantino, viénesse en conocimiento de que el órgano tenía la figura de una gran flauta de Pan (el antiguo caramillo o silbato); que los tubos eran de cobre; que las teclas eran de

(1) «Si auriga aut pantomimus credere volucvint placuit ut prius artibus suis renuntient et tunc demum suscipiantur»... etc.

Auriga, el conductor de los carros de carreras en el circo.—*Pantomimo*, especie de bufón, que en los teatros griegos y romanos remedaba e imitaba todas las figuras y gestos.

forma cuadrada; que el manejo del aparato requería mucha fuerza (lo cual comprueban las antiguas medallas del Museo británico—una de las cuales reproduce el apunte n.º 1), y que la ejecución podía ser rápida o lenta y la intensidad del sonido fuerte o débil.

Del *órgano hidráulico* hállanse vestigios en la historia hasta el siglo XIII y desde el siglo VIII se trata ya del *órgano neumático*, que quedó oscurecido en la antigüedad por el mecanismo del hidráulico.

Hay que advertir que la etimología de la palabra *organon* en griego (instrumento), nada resuelve en definitiva acerca de la condición, forma y componentes del *órgano*.

Es difícil averiguar si *S. Isidoro* se refería a los *órganos* porque en su tiempo los poseyeran las iglesias de Sevilla, o si tan solo trata de este asunto como erudición, refiriéndose al inmenso caudal de saber que el Santo arzobispo poseía de todas las materias.

Por lo que respecta a Granada, quizá no sería aventurado asegurar que los *órganos* no entraron aquí hasta la Reconquista, porque no los habría en las basílicas de Nativola, a que se refiere la interesante inscripción que se conserva en Sta. María de la Alhambra, y que corresponden al siglo VII de nuestra era, época en que aún no eran muy conocidos esos instrumentos fuera de Roma y Bizancio.

El Cristianismo adoptó, según opinan muchos y graves autores, las canciones sagradas de los hebreos y los procedimientos técnicos de los griegos. Nosotros creemos que no solo se recogieron esas melodías mas o menos religiosas, sino que se admitieron los cantos populares en todos los países en que hacía prosélitos el Cristianismo, acomodando a la música los versículos latinos, que de ese modo impresionaron mas pronto la memoria y el corazón de los nuevos cristianos, al propio tiempo que se purificó la poesía y la música populares (véase en el cap. siete la conclusión 4.ª que trata de los cantos granadinos musulmicos).

S. Ambrosio (siglo IV), S. Severino Boccio (siglo VI) y San Gregorio magno (590-604), fueron los verdaderos creadores de la música religiosa, porque aunque Tertuliano habla de un canto privado doméstico y de una salmodia pública eclesiástica, hasta

S. Ambrosio no se extendió y organizó el canto sagrado, y Boccio y S. Gregorio son los que fundaron reglas tomándolas de los tratadistas griegos

En España, y precisamente en Andalucía, (siglo VI), S. Leandro, arzobispo de Sevilla hermano de S. Isidoro, compuso varias obras musicales (*multa dulci sono composuit*), resultando de esas obras y de las de otros santos obispos y arzobispos el *rito gótico*, que después se llamó *mozárabe* y que aún se practica en Toledo.

A la reforma de S. Gregorio llamósele *cantus firmus* o *canto llano*, el cual se extendió por Europa al afianzarse el Cristianismo en las naciones.

Cuando, tal vez, se armonizaban aquí los preceptos de San Gregorio con las obras musicales de S. Leandro y de su hermano; cuando el canto llano anudaba lo íntimo que une en música la antigüedad con las épocas modernas (como dice Lavoix en su libro citado); cuando los recuerdos de las tradiciones orientales y clásicas contenidas en los admirables cánticos de S. Gregorio iban a fundirse con el arte de la romántica Edad Media, surge en España y especialmente en Andalucía, un nuevo elemento artístico: la cultura árabe, que había de dejar imborrables rasgos en el extraño periodo de gestación del renacimiento en España.

II

Música árabe-andaluza

Origen de la música andaluza.—Diferencia que la separa de las de otras regiones.—La *jota* y el *fandango*.—Los gitanos.—Opiniones contrarias al saber de los árabes.—Bartrina, Simonet y Saucery.—Los músicos cordobeses y granadinos y sus obras.—Los instrumentos españoles y árabes.—El arcipreste de Hita y sus canciones moras y judías.—Trovadores y cantadoras y músicos granadinos.—Oswaldo en la corte del rey Bermejo.—Los cantos andaluces y sus orígenes e influencias.—Opiniones y antecedentes.—Cantos originarios.—Cantos de influencia oriental.—Cantos de influencia germana, provenzal e italiana, transmitida por Castilla a Andalucía.—Cantos granadino-muslímicos.—Conclusión.

Las mas encontradas opiniones vienen sosteniéndose desde hace muchos años acerca del origen de la música andaluza, cuyo caracter especial la separa de la de Asturias y Castilla, en las que se conserva la gravedad de la gótica-cristiana; de la de Cataluña, en la que aún se percibe el misterioso y romántico

aroma de las Cortes de amor, con sus damas y sus trovadores provenzales; de la de Vizcaya, de la que surge el severo carácter de los íberos primitivos; aún de la de Aragón, en donde la poesía es provenzal y la *jota*—canto popular—quizá único en toda la región aragonesa—se dice que es árabe y sin embargo, ni por su vigorosa gravedad, ni por su sentimiento viril y guerrero, ni por ninguno de sus caracteres, recuerda en melodía ni en ritmo, en cadencias, ni en nada, los cantos de Andalucía, mas fáciles—aún extremando la cuestión—de haber sufrido influencia oriental o africana.

La etimología de la palabra *jota*, en árabe, nada nos revela. Bocthor, según Eguilaz, hace venir la palabra de *fotta*, sopa, «Guisado de carnero compuesto de pedazos de carne cocida y de rebanadas de pan, mojado todo en el caldo y sazonado con especias», en Kaz, y Eguilaz traduce: *especie de menestra*.—Como complemento de estas notas haremos observar que la *jota* (letra) hállase en el sanscrito, en el griego (transformación de *I-iotta*) y en el fenicio (*iot*).

Sin embargo, una cita curiosísima—que no hemos podido evacuar—de Parada y Barreto,—presenta la *jota* y el *fandango* como bailes árabes. «La jota en un principio, dice Parada, tuvo por nombre el *Canario*, según testimonio de *Pedro Saputo*, en cuya vida, libro I, capítulo 7.º, refiriéndose a los árabes, dice así: «Tocaron después entre otras cosas el *Canario*, baile que entonces se usaba mucho, y el *Gitano* que comenzaba a usarse; cuyos bailes, de variedad en variedad, y de nombre en nombre, han venido a ser y llamarse el primero la *Jota* y el segundo el *Fandango*» (*Dic. art. Jota*).

Con efecto, hubo un baile con su música correspondiente de cuatro compases y de movimientos de gran violencia que se llamó *Canario*, y los gitanos, según se cree, aparecieron en Europa en 1417, de modo que bien pudieron dar su nombre al baile que después se llamó *fandango*, palabra que según la Academia (*Dicc. de 1726*), es vocablo indio, y «baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo»... Esta opinión de la Academia no está de acuerdo con la noticia de Pedro Saputo, antes copiada, y si continuáramos trayendo opiniones y noticias, se vería aún más

palpable el desacuerdo que, respecto de estos orígenes de la música reinan en los antiguos y modernos libros.

LA ALHAMBRA (revista de 1884), publicó una curiosa carta del malogrado escritor catalán Joaquín M. Bartrina, dirigida en 1875 al insigne Barbieri, y en ella se plantea esta cuestión: «Mi intento es probar que la música popular del Mediodía no es árabe, sino española; que antes de su dominación existía ya; que los músicos árabes tomarían pié de ella para muchas composiciones, como lo hicieron sus músicos más eminentes de Medina, tomando melodías de los cantos populares de los esclavos Persas; que si algunos cantos, puramente árabes, pasaron tradicionalmente por el pueblo hasta hoy, muchos habrán conservado su primitivo sabor indígena»...

Se fundamenta este juicio en el consabido baile de las mujeres gaditanas a que se refieren Marcial y Juvenal, y en unas noticias que dejó inéditas el ilustre orientalista francés C. de Perceval, que Bartrina tuvo a la vista entonces, pero que se refieren a los tres primeros siglos de la egira (1).

Un testimonio de gran valía puede oponerse a estas interesadas opiniones,—un tanto extrañas en 1875 en que aún no era general moda cercenar méritos y valimientos a los musulmanes españoles;—un primoroso estudio publicado en ese tiempo, proximamente, por el sabio orientalista Simonet, titulado «*La música entre los árabes españoles,*» en el que entre otras frases de grande interés, se dice que «los árabes no fueron serviles imitadores del arte griego, sino que lo perfeccionaron y le imprimieron un carácter especial con su propio genio y afición»,—y que «los árabes españoles cultivaron sobre manera el estudio de la música ilustrándole y perfeccionándole con muchos tratados y obras de mérito»...

Por nuestra parte, solo hemos de hacer una observación: si tanto se impresionaron los romanos con los cantos y los bailes de las gaditanas, sucedería allí lo aquí con ciertas músicas de óperas y zarzuelas que todos cantan y vienen al fin y a la postre a formar parte de la música popular, mas o menos transformadas, aunque no sea más que en esos ritornelos de guitarra con que

(1) Después, se publicaron en el *Journal asiatique* (1873), con el título de *Noticias anecdóticas sobre los principales músicos árabes*, ect.



los tocadores hacen descansar a las voces en los cafés cantantes y otros *templos* de la música. ¿Donde están los rasgos de los cantos iberos en Roma pagana, después copiados por los musulmanes españoles?

No nos extrañan esas exageraciones, desde que un viajero francés, Mr. J. Saucery, en un estudio acerca de la mezquita de Córdoba, dice que «esta no puede ser obra de un arquitecto»..... y supone que el constructor de la catedral gótica enclavada dentro de aquella, Fernando Ruiz, «dejó en pié la mezquita musulmana por vanidad de artista, a fin de que pudiera compararse su concepción grandiosa con el ridículo plantel de columnas de su colega arábigo» (nota 54, al estudio de Simonet *Influencia del elemento indígena en la cultura de los moros de Granada*).—No puede darse mayor prueba de intencionada intransigencia, a todas luces contraproducente para los que pretenden mermar—y aún negar—la importancia de la cultura hispano-musulímica.

Desde el califato de Córdoba, los músicos ocupan preferente lugar en la corte y en el pueblo. Abderramán III trajo de Bagdad al famoso cantor Ziryab (Abulharan Ali ben Nafi), pagando espléndidamente sus trabajos artísticos (siglo VIII).—Formóse un libro en esa época, de cantares andaluces, para competir con los del Oriente.

Desde el siglo XII, figuran en la historia músicos famosos de Granada. He aquí una ligera reseña de los que Simonet menciona en su *Descripción* de este antiguo reino:

Abu Becr Mohammed ben Assaig Ibn Bacha (ó Aven Pace), natural de Granada. Escribió un tratado de música, según se practicaba este arte entre los árabes españoles, que alcanzó tanta estima en Occidente, como en Oriente la renombrada obra de Alfarabi (1). Murió en 1138.

(1) Consérvase en la Bib. Nac. de Madrid el tratado de música de Alfarabi (Abu Nazr Moh. ben Moh. ben Tarjan Atturki—de Turquía)—Ms. DCII, según el *Catálogo* publicado en 1889.—Se trata en el libro de la música, tonos e instrumentos. «Música es tono, canto y melodía—dice Alfarabi—y todo esto no es otra cosa que unión o compuesto de varias voces sonoras, o intervalos de cierta medida armónica, indicados por ciertos números. También se entiende por música aquella altura o declinación de voz con que se pronuncia, cuando se sigue cierta proporción o medida en el esfuerzo de la voz, subiéndola, bajándola o conteniéndola sostenida en un mismo intervalo o conduciéndola con proporcionados movimientos y compasadas

Mariem Bent Ibrahim Atthofail, de Granada. Ilustre literata que se distinguió especialmente por sus conocimientos en música. Murió en 1150.

Abulhacam Obaidallah ben Almutdaffar ben Abdallah. Literato, músico y poeta de Almería, que murió en 1154.

Mohammed ben Admed ben Alhaddad Abu Abdallah, de Guadix.—Retórico, poeta y músico muy célebre, llamado el poeta de Andalucía. Escribió un *Tratado de música* aplicado a la métrica.—Murió en 1155.

Mohammed ben Ahmed ben Harb (llamado Albarachili o el Alpujarreño). Entre sus notables obras, menciona Aljathib un *Compendio de música popular*.—Era de Granada: murió en 1340.—Casiri menciona a este músico en su *Bib. arab -hispan.* (tomo II, pág. 81) y el manuscrito parece que se conserva en el Escorial.

Casiri habla también de otros muchos músicos hispano-árabes y en la Biblioteca nacional hay catalogados los siguientes manuscritos de música, además del de Alfarabi:

«*Tratado sobre el laud árabe*, modo de templanza y de acompañar el canto según los diversos metros y explicación de los ocho sonidos, expresándolos por las ocho primeras letras del alfabeto» (época dudosa).

Poesía sobre música. El autor menciona a Aljathib y a Abde-lualid Aluanxerizi (época dudosa).

Jardín de cantos y fundamentos del canto. Poesías apropiadas para cantar (procedimiento de Tetuán).

Estos tres tratados y otros dos de poesías forman el manuscrito CCCXXXIV.

—«*El goce y el provecho* que trata de la cuestión referente a la audición de la música, para apreciar suficiente y útilmente lo respectivo a las leyes de los cantores, y refutación de los que menosprecian a los mulsumanes por prohibir lo que verdaderamente se les permite, en las opiniones sobre los regocijos y felicitaciones».—Casiri cree que el autor de esta obra es Mohammed Alschalohi (1301)—Trata de la música y sus instrumentos. M. DCIII.

pausas... (Alfarabi floreció en el siglo IX, y de su libro, y fragmento que dejamos copiado, parece deducirse que habla de sonidos armónicos formando no solo melodía, sino acordes).

— «Del canto, instrumentos de música y uso del vino entré los musulmanes»... por Soleiman ben Moh. ben Abdallah (época incierta—Ms. CCXVII (1).

Alschalahi, de cuya obra habla Pedrell en su estudio bibliográfico *Los músicos españoles* (autor n.º 6), menciona gran número de instrumentos, (era tantos, según Alfarabi, que no se podían enumerar).

De esa misma época, aproximadamente, es la curiosa enumeración de instrumentos españoles y moriscos que el famoso Juan Ruiz, el arcipreste de Hita, hizo en una de sus poesías. Habla el intencionado poeta de *atambores*, de *guitarras* morisca y latina, del laud, del Garabí (especie de gaita), del salterio, de la vihuela de peñola (vihuela con cuerdas de metal), del rabí morisco (violín de tres cuerdas), de la vihuela de arco (violón), de los añafiles (trombones), del albogon (albogon, gran oboe, albugue, oboe), atabales (trimbales) y otros muchos.

El arcipreste era además de poeta, músico, según el cuenta en los siguientes versos:

Después fise muchas cántigas de danza e troteras
Para judías e moras, etc.....

También aplica, los instrumentos que no armonizaban bien con los cantos musulmicos:

Arábigo non quiere la biuela de arco

Albogues e mandurria, caramillo e zamponna,
non se pagan de arábigo quanto de dellos Bolonna.

Por estos y otros antecedentes que no son del caso, porque se compaginan muy poco con la calidad sacerdotal del notable poeta a quien tanto debe la literatura española, se viene en conocimiento de que el arcipreste entendía de música; que conocía bien a las judías y las moras para quienes hizo música de danza y que había cantos de arábigo a los cuales no les iba bien el acompañamiento de instrumentos latinos (2).

(1) Véase el *Catálogo de los manus. árabes exist. en la Bib. Nac. de Madrid*, 1889, de donde están extractadas estas noticias.

(2) Atmotamid, el famoso rey poeta (en Sevilla 1069), habla frecuentemente de música en sus poesías. En una, en elogio de la ciudad de Silves, recordando a una hermosa cantadora, dice:

Luego solía cantarme,
Haciendo a los besos pausa,
Algún cántico guerrero
Al compás de mi guitarra.....

Refiriéndonos nuevamente a Granada en cuanto a la música y los músicos, no solo es de interés hacer notar que aquí tenían franca hospitalidad los trovadores de otros países, sino que, como en otras poblaciones arabo-andaluzas a que se refiere el mencionado arcipreste al mencionar los bailes y cantos en medio de las calles, de las moriscas cantadoras, es lógica la opinión «de que el modo de ser de los músicos entre los árabes era muy parecido al de los castellanos y provenzales», como dice Schack en su citada obra (tomo I, pág. 91).

Una poesía popular que incluye Makkari en su libro (II, 832), refiérese a la última época del reino de Granada, cuando los horrores de la guerra producían grandes perjuicios en el mermado dominio de los Alahmares. He aquí un fragmento de esos versos:

.....
¿Dó del añafil alegre
Los melodiosos acentos,
Que competían acordes
Con el laud y el pandero?
Allí cantábanse en coro
Tales tonadas y versos
Que a Mabed y que a Zirjab
Envidia dieran y celos
.....

Y no hemos de citar mas testimonios que el siguiente, recogido por Schack para una nota, referente al *caballero y poeta Oswaldo de Wolkenstein* (1):

En una de sus tristes lamentaciones de rey cautivo, dice:

En vez de las gallardas cantadoras,
Me canta la cadena
Rudo cantar.....

(Véase la obra de Schack, *Poesía y arte de los árabes en España*, tomo II, cap. X).

«Oswaldo fué muy benévolamente recibido por el rey Ber-

En otra, compuesta en Ronda, donde se hallaba preso, dice:

No ya de los vasos el son argentino,
Ni el arpa, ni el canto me inspiran placer.....

En otra, que recitó en una fiesta de Sevilla, dijo:

Cántenme, pues, las hermosas,
Y las cítaras resuenen.....

Serían interminables las interesantes referencias que en apoyo de esta referencia, respectiva a cantos árabes y a instrumentos de diversas procedencias.

(1) Nota a la pág. 267 del tomo II de la citada obra.

mejo. Grandes honores y costosos presentes recompensaron su arte y talento para cantar. Las damas árabes se sintieron entusiasmadas por el cantor tirolés. Y en efecto, no podía imaginarse mas interesante contraposición que los cantares tiroleses de Oswaldo cantados por su voz varonil, y los romances arábigos llenos de indecible ternura y entonados por las bellas moriscas. Apenas se pasaba una tarde en que no hubiera tales conciertos. Oswaldo permaneció por allá largo tiempo estudiando bien las costumbres de los moros e imitando su modo de ser. Cuando volvió a Alemania, cantaba romances moriscos para divertir a su auditorio y hacía con gran propiedad el papel de un caudillo árabe. *Oswaldo de Wolkenstein* y *Federico el de la bolsa vacía* por Beda Weber.—Este Oswaldo estuvo en Granada en 1412, y aprendió la lengua árabe, en muy poco tiempo.—El anterior pasaje revela que el libro de poesías de Oswaldo, tiene verdadero interés para la historia de las artes y de las costumbres galantes del pueblo árabe, siendo muy de lamentar que no se haya traducido, que sepamos, el español.

Vengamos ahora a uno de los puntos más difíciles e intrincados, por falta de verdaderos documentos escritos, que pueden ofrecerse al crítico e historiador de música española; a examinar con rectitud y sin apasionamiento, si los cantos andaluces son de origen anterior a la entrada de los árabes en España, o si deben a estos y a las influencias orientales y africanas que determinaron al fin lo que se llama cultura-hispano-musulmana su actual carácter, apartando desde luego la ingerencia gitana y la de América que actualmente corrompen y achavacanan nuestra música popular.

No hay que decir, que para el historiador de la música española Soriano Fuertes, los árabes, como todos los pueblos que lograron mas o menos pacíficamente ingerirse en España, aprendieron aquí. El sentimiento patriótico, alta y realmente exagerado en ese libro, han sido la causa de que se le censure de manera injustificada, hasta decir que la Historia resultó escrita en *aleluyas* (*Pedrell*, estudio bibliog. citado, pág. VIII); por Riaño, en su precioso libro *Critical and Bibliographical. Notes on Early Spanish music*. (London, 1887), que opina, que «Soriano is obscure and

deficient in accurate information»..... (pág. 11) y por el marqués de Valmar en una nota a la pág. 20, t. I, de las *Cántigas de Santa María*, de D. Alfonso el sabio (Madrid, 1889), que dice: «Si esta obra (la historia) no tuviera notable importancia por los estudios históricos de la música, no haríamos alto en los inauditos errores que contiene acerca de aquellos Códices (los de las Cántigas). Son tales estos errores, que a primera vista demuestran que el Sr. Soriano Fuertes, no había, ni aún superficialmente, examinado los manuscritos, los cuales (alucinado sin duda por erróneas noticias), se aventura temerariamente a describir».....

Por un azar de la suerte, las exageraciones del historiador de la música, hállanse de acuerdo con las opiniones de los sabios, que desde Renan, Dozy, Amador de los Ríos (D. José), Simonet, Eguilaz, aún Riaño, y otros orientalistas niegan que los árabes y los moros, trajeran a España esa cultura brillantísima que en otras épocas se reconoció como indiscutible; y vamos a concretar la cuestión, para terminar este capítulo.

«De los primitivos cantares de la plebe romana quedan muy escasos vestigios» dice el marqués de Valmar en una nota a la pág. 177 de las *Cántigas* de que ya hemos hablado; la poesía provenzal no influyó en nuestros cantos y romances hasta el reinado de D. Alfonso el Sabio, opina Amador de los Ríos, en una de las ilustraciones del segundo tomo de su *Historia de la literatura*, y en cambio cree que trascendió a los cantos vulgares la literatura latina eclesiástica y la latina erudita (pág. 235, t. II), fundando sus teorías en la monumental obra de S. Isidoro y sus sucesores.

He aquí, además, como describe, en la ilustración III, *las formas artísticas de la poesía vulgar escrita*: «Sin otra norma que la del canto, o de una recitación semejante a la de las oraciones, *sequentia* y prosas de la iglesia; sin otra medida que la determinada por el aire musical a que se ajustaron; sin otro juez que el oído, sujeto siempre a los varios accidentes de la educación y de una organización mas o menos privilegiada, pasaron dichas formas, (*metro y rima*), a ser patrimonio de los populares, fijándose después en alguna manera por los semidóctos, y recibiendo por último cierta perfección de mano de los eruditos, quienes para imprimirles el sello de sus estudios apelaron de nuevo a la imitación de los modelos latinos».

Ahora bien: en el siglo VII, el canto se acompañaba con órgano en las iglesias; era muy pausado y devoto para no confundirlo con la música de los teatros, licenciosa y afeminada, lo cual hace notar S. Isidoro; y a ese escándalo, que sería igual en todas partes, obedece sin duda el canon 62 del Concilio trullanum., (692), que dice: «Por tanto, decretamos que sean abolidas entre los fieles las fiestas llamadas Calendas, y las llamadas Bota, y la que se celebra el día 1.º de Marzo. Y reprobamos las danzas públicas de mujeres, causa de mucho daño y perjuicio, y las de hombres o mujeres que se celebraban entre los griegos en alabanza de falsos dioses, antigua costumbre contraria a la vida de los cristianos; y mandamos que ninguna mujer se disfrace de hombre ni al contrario, ni que se pongan máscaras cómicas, trágicas o satíricas, ni que aclamen al abominable Baco al pisar la uva en los lagares ni al llenar de vino los odres; ni por último, que arrastrados de su muy vana ignorancia, den furiosas carreras».

Condenado así el recuerdo de Grecia y Roma, es seguro que irían perdiendo su prestigio entre aquellos primeros cristianos los cantares y las danzas; pero recuérdese que Marcial habla en sus epigramas del efecto producido en Roma por las bailarinas gaditanas, de tal modo, que parece escandalizarse de sus lascivos movimientos, de modo que hay que suponer que las danzas públicas de que el canon anterior trata, estaban ya influenciadas por las famosas bailarinas, sus cantos y sus bailes que acompañaban al son de las castañuelas.

Sin desconocer, ni menos negar, la influencia indígena en los cantos populares, — conservada mejor quizá puesto que era perseguida; sin tomar como artículo de fe la opinión del docto marqués de Valmar que antes hemos consignado; — después de estudiar ritmos, cadencias y melodías, parécenos que en los cantares andaluces hay que señalar tendencias distintas, originadas de influencias diferentes, y que pueden determinarse de este modo:

1.º *Cantos originarios* (hasta el siglo VIII), en donde puede observarse la influencia latina, bien determinada por el carácter de los cánticos sagrados, que pueden haber conservado mejor que ningunos otros las tendencias primitivas. Nótese que estas formas del canto popular, se han transmitido en Andalucía, en los

cantares de los niños, en las monótonas baladas con que las madres duermen a sus hijos y especialmente en la música religiosa. Aceptamos como tipo de ese canto originario, de carácter latino el que copiamos en la lámina número 2, que Amador de los Ríos inserta en el tomo II de su citada Historia, calificándolo de *aire tradicional andaluz*, y explicándolo de este modo:

«La voz insistía siempre en los finales de cada frase musical, que se determinaba precisamente en las rimas o *asonancias*, y prolongándose a placer de los cantores, daba a este primitivo aire, canturía o tonada, un movimiento uniforme y aun monótono. Conservado tanto en las montañas de Asturias, en las llanuras de Castilla, en las campiñas de Andalucía (pais donde tienen todavía profundas raíces las tradiciones heróico-caballerescas), como en las regiones orientales y occidentales de la Península, digno es sin duda de ser conocido por su agreste melodía y nativa frescura»...

Dice Amador, que había oído en Andalucía y Castilla ese antiguo cantar, y que lo redujo a notación el maestro Saldoni, aunque sin armonizarlo (ilust. IV. *Formas de la poesía popular. — Los romances*).

Adviértase, por último la diferencia de ritmo que resulta entre ese cantar y las coplas de fandango, uno de los cantos andaluces más antiguos.

2.º *Cantos de influencia oriental*. Esta influencia, que no puede negarse, se produjo quizá en la época del Califato de Córdoba, pero cuando, en nuestra opinión, se fundamentó, dejando los rasgos que hoy se advierten, fué en los tiempos de esplendor de la monarquía nazarita. El carácter es genuinamente oriental, traído a España por los sabios que de la India, de la Siria, de Persia, del Egipto y del Africa vinieron al calor de la protección de los monarcas hispano-islamistas. Esas influencias refrescaron tal vez los primitivos orígenes de nuestra música popular, especialmente en Andalucía, y por ella está quizá explicada la diferencia que entre los cantares andaluces y los de otras regiones españolas se nota. De todas maneras, es muy del caso tener en cuenta,—y conste que no estamos enamorados de la opinión, que todo progreso literario y artístico de España lo atribuye a influencia arábica,—las observaciones y noticias que acerca de

cantares consigna Lafuente Alcántara en el prólogo de su *Cancionero popular*. He aquí unos cantares marroquíes recogidos en Tánger por el ilustre granadino D. José Fernández Jiménez, y que Lafuente copia entre otros varios en su citado prólogo:

De amores estoy herido,
Tengo traspasada el alma,
Que en las batallas de amores
Hay ojos que son espadas.

Eres reina de hermosura
Y yo soy tu humilde siervo:
Se compasiva conmigo
Como Dios es con los buenos.

Pues bien; compárese el carácter de los anteriores versos con el de los siguientes, improvisados en la corte cordobesa de Almanzor por Caid, al presentarle una rosa abierta:

El capullo de la flor
De su fragancia resguardo,
Parece rostro de hermosa
Que se reboza en su manto.

O bien con el de este otro cantar de la famosa corte sevillana de Mutamid ben Abbad (o Abbadita):

Sevilla es doncella noble
Que tiene por novio a Abbad,
El Ajaraf por corona
Y su río por collar.

Dígasenos ahora si hay diferencia entre esos versos de los primeros siglos de la dominación islamita en España, esos cantos vulgares marroquíes y los cantares que improvisa nuestro pueblo y corrije después la poesía erudita; y si tal semejanza de espíritu y forma revela la poesía, ¿cómo no admitir lo propio respecto de música, cuando innegable es que al propio tiempo se desarrollaron la poesía, la música y los bailes del pueblo?

3.º *Cantos de influencia germánica, provenzal e italiana*, transmitida por Castilla a Andalucía.—La literatura caballeresca trajo a España el germanismo, que inspiró aquella y que aquí trascendió a la literatura castellana que se formaba entonces, y a la hispano-arábica, gracias a los trovadores provenzales.—Los romances caballerescos, baladas, est. proceden de esta influencia.

La influencia italiana vino mas tarde; el marqués de Santillana en su *proemio e carta al condestable de Portugal*, trata de

ello, dando cuenta de sus aficiones y gustos: «Los itálicos prefiero yo.....—dice.—Ponen sonos asy mesmo a las sus obras, e cántanlas por dulces e diversas maneras: e tanto han familiar acepta e por manos la música, que parece que entre ellos ayan nacido aquellos grandes philosophos Orpheo, Pitágoras e Empedocles».... (*Obras de D. I. L. de Mendoza*, pág. 9, t. I).

Los madrigales, las *jácaras* (el P. Alcalá incluye en su *Vocabulista arábigo*, *xácara* (xúcar) que quiere decir mentira o patraña), los romances amorosos, los villancicos, est. deben de proceder de esta influencia.

4.º —*Cantos granadinos musulmicos*, cuya existencia es innegable, aunque no pueda determinarse precisamente su carácter y forma. Entre otros muchos documentos que pudiéramos citar, hállase el memorial famoso del Morisco granadino Francisco Núñez Muley, dirigido a Felipe II, y en el cual se lee el párrafo siguiente: «... sin que pudiese serle de cargo a los otros Naturales el Capítulo que hablaba sobre las bodas, Placeres, Zambras, e Instrumentos y Música de ellas, que se dirigió a el Sr. Arzobispo, y por quanto esto no había sido pregonado ni vedado mas que la Zambra e Instrumentos de ella hasta el tiempo del Sr. Arzobispo D. Pedro Dalba (de Alba, 1526-1528); lo que vedaron los señores Inquisidores no era contra la Fee Católica, y que si algunos Alfaquies o Alcaldes eran convidados a algunas bodas cesaban de tañer hasta que salían de ellas (1). Y que el rey Moro queriendo salir a algún viaje llegando a la puente del Río Darro, teniendo que pasar por el Albayzín, callaban los instrumentos hasta que el Rey pasase de la puerta de Elvira, por quanto tenían por cortesía no tañer los instrumentos donde estaba no siendo estos de Moros, sino costumbre de Reinos y Provincias. Testificando lo expresado de que los instrumentos de este reino no eran como los de Fez ni otros pueblos de Berberia ni Turquía; pues de unos y otros eran diferentes, lo que siendo rito de su Zeta, debían ser todos unos, lo cual comprobaba que en el tiem-

(1)..... que en los «días de bodas, ni desposorios, ni en otros algunos no hagan zambras, ni leilas con instrumentos moriscos».. (Ley XVII, tit. II, lib. VIII. *Nueva recopil.*).

Los moriscos después de celebradas sus bodas en la iglesia católica con trajes cristianos, se desnudaban, y celebraban sus bodas a la morisca con trajes, instrumentos, est. (*Mármol, Rebelión* pág. 157).

po del primer Arzobispo Don Hernando de Talavera.... en cuyo tiempo había alfaquies y Mustís asalariados para que le informasen de su Zeta, se permiti6 la dicha Zambra, acompañando con sus instrumentos al Santísimo Sacramento en la Procepción del Corpus Christo,..... y que habiendo pasado el Sr. Arzobispo a la Visita de la Villa de Ujixar, parando en la casa que llamaban Albarba, la dicha Zambra le aguardaba a la puerta de su posada, y luego que salía le tañían los instrumentos yendo delante de su Ilustrísima hasta llegar a la Iglesia, donde decía Misa, estando los otros instrumentos y Zambra en el coro con los clérigos; en los tiempos que habían de tañir los órganos, como no los había, tocaban los instrumentos, diciendo en la Misa algunas palabras en arábigo, especialmente cuando decían *Dóminus Vobiscum*, decía *Ibaraficum*, lo que había visto en el año de 1502, >... (Archivo de la Alhambra).

• ¿Cuáles son los cantos originarios de esa música de las *leilas* y las *zambras* (1)?—No nos atreveríamos a señalarlos, porque no hay datos suficientes para un trabajo de comparación y análisis de tal índole. Por nuestra parte consignamos los hechos, apuntamos rasgos y caracteres, y esperamos que algún día se escribirá la historia de la música española, señalando géneros, influencias y modo de fundirse unas en otras, como indudablemente ha sucedido.

III

Música religiosa hasta el siglo XVIII.—Música popular.—Teatro.— La música religiosa.

Ramos Pareja y su influencia.—El arte religioso.—Capillas de los reyes castellanos.—La Catedral de Granada y la música sacra en ella y en las iglesias.—El canto llano y contrapunto, el canto de órgano y el fabordon.—Los instrumentistas.—Las zambras moriscas en las procesiones y en los templos.—Influencia flamenca.—Las Capillas de Felipe el Hermoso y Carlos V.—La Real Capilla de Granada.—La Universidad y su cátedra de música.—Carácter de la música en esa época.—Músicos y obras.—Maestros de capilla.—Organos y organeros.—Precursores de Palestrina.—Organistas y música de órgano.—Gregorio Silvestre.—Los instrumentos en el templo.—Palestrina, Victoria y Morales.—Los españoles en Roma.—Granada y la música religiosa.—Maestros cantores y ministriles.—La Real Capilla.—Los frailes gerónimos y su escuela.—La música moderna.

(1) *Zambra*, según el P. Alcalá, significa reunión de instrumentos, solos o acompañando el canto y el baile.

Cuando se reconquistó nuestra Ciudad por los Reyes Católicos, el famoso tratado de música del insigne Bartolomé Ramos Pareja habíase publicado ya en Salamanca (1840), según el mismo consigna en el trac. II, parte I, cap. VI, de la edición de Bolonia (*De Música tractatus, sive Música práctica*, 1482) y comenzaba a producir sus efectos de reforma del arte musical, apesar de la oposición de los músicos neopitagóricos o aristoxénicos, defensores del sistema de Guido d' Arezzo apoyado en la doctrina de Boecio y en que se habían fundamentado todas las teorías musicales de la Edad media.

No hemos de dar aquí explicación de las famosas teorías del «primer restaurador de la Música después de Guido», como Zarlino llama a Bartolomé Ramos,—porque no es posible sintetizar en pocas líneas las célebres teorías del *temperamento* (1), pero debemos consignar por lo que al relato histórico concierne, que el abate Eximeno, cuya autoridad en esta clase de cuestiones didácticas es indiscutible, dice en uno de sus libros: «Antes que Zarlino, había demostrado ya el español Bartolomé Ramos la necesidad de suponer alteradas las *quintas* y las *cuartas* de los instrumentos estables, que fué la primera idea que se tuvo del temperamento moderno».... (*Del origen y reglas de la música*, pág. 215).—La importancia de la teoría de Ramos, es de tal trascendencia, que bien puede conceptuarse al músico salmantino como el gran revolucionario musical de aquella época, según la feliz opinión de Menéndez Pelayo.

De ese debatido libro, arranca el progreso musical de nuestros tiempos, y téngase en cuenta que estas no son fantasías patrióticas sino noticias exactas, que pueden comprobarse en los libros didácticos modernos desde Zarlino hasta Helmholtz (*Theorie Physiologique de la Musique*); y que las teorías de Ramos hicieron tal impresión en todas partes, que Tristán de Sylva, uno de los mas notables músicos portugueses, trata en su libro, casi contemporáneo de aquel, de las quintas seguidas, *diminuta* una,

(1) La teoría del temperamento se fundamenta en la división proporcional de la escala, en tonos y semitonos. Ramos estableció, demostrándola, la división exacta del tono con dos semitonos iguales, desapareciendo así la diferencia enarmónica suprimida en los instrumentos de sonido fijo como el piano y el órgano y subsistentes en otros, los de cuerda, especialmente, donde el *do sostenido* no es el mismo que el *re bemol*.

justa la otra, y dice que a veces se pueden usar,» y esto lo sabemos por cuanto relata Bartolomé Ramos en el trat. de Contrapunto (*Cerone, El melopeo y maestro*).

Ei engrandecimiento de la iglesia, con tanto celo defendido por Isabel y Fernando, hizo que las artes, especialmente la Arquitectura, la Escultura, la Pintura y la Música y las artes suntuarias, tuvieran su más fuerte apoyo en el templo y en las suntuosidades del culto.

Aunque, con modestia, porque los obligaciones de la guerra tenían exhaustos los tesoros de los Reyes y empeñadas hasta en pequeños municipios las joyas para sus personas, es seguro que había capilla de música en la corte, (1) que desde el tiempo del rey Sabio y posteriormente en la época del rey poeta D. Juan II, los reyes de Castilla tuvieron siempre cantores, y tañedores de laudes, chirimías y otros instrumentos para mayor brillantez de los oficios divinos; así no es extraño, que cuando la Católica reina llevó a su hijo, el malogrado Príncipe D. Juan, a uno de los templos de Sevilla, para oír la primera misa después del nacimiento del regio niño, «ibanles festivando muchos instrumentos de trompeta e cheremias e otras muchas cosas e muy acordadas músicas que iban delante de ellos,» como refiere Bernaldez, en el cap. XXXIII de su *Crónica* (t. I).

Al crearse y erigirse el arzobispado de Granada y su Catedral, según las letras de Cardenal Mendoza, dadas en la Alhambra a 21 de Mayo de 1492, con arreglo a las bulas de Inocencio VIII, concédese a la música importante lugar, pues dice que «el Organista (tendrá) diez mil maravedís: el qual podrá ser Canónigo o Racionero, y también podrá ser Capellán, si al Prelado le pareciere convenir: y los mismos oficios podrá tener el Sochantre».—Además figura un canónigo dignidad de *chantre* (2) a cuyo cargo ha de estar «enmendar, corregir y ordenar aquellas cosas que pertenecen al canto en el Coro, y en cualquiera otra parte, y procurar que los que no saben canto llano, lo aprendan, y que con tiempo prevengan las cosas que han de cantar. Y para que puedan hacer esto con mayor comodidad, queremos que tenga

(1) Véase el estado de Capellanes y cantores de la Reina Católica doña Isabel (20 de Diciembre de 1490), a que nos referimos después.

(2) *Chantre*, cantor—Forma del antiguo verbo *chantar*, cantar.

un Sochantre, el qual enseñe a cantar a los mozos del Coro (cle-
rizonos que se dicen *seises* (2) según la *Consueta* a que después
hemos de referirnos) y a los otros que quisiesen aprender, y este
sochantre tenga obligación de comenzar el canto en el Coro, y
en otras partes quando estuviere ausente el Chantre».....

En la iglesia Colegial de Sta. Fe, cuyo prelado era un Abad,
dignidad de la Catedral de Granada, había también un canónigo
Chantre, y un sueldo señalado de 3.000 maravedis para el acó-
lito «que tocase los órganos».

En la *Consueta*, que es el antiguo libro titulado «Las buenas
e loables costumbres y cerimonias que se guardan en la Sancta
Iglesia de Granada y en el Coro della», muy anterior a las *Cons-
tituciones* del arzobispo Avalos (1530), puesto que este Prelado
las manda guardar y cumplir, trátase de los oficios de sochantre
y organista. Aquel desempeñaba el cargo de maestro, a juzgar
por lo que expresa el texto del capítulo: «El sochantre lleva el
compás conforme a las fiestas..... ninguno del Choro le ha de
mudar el compás, excepto el Presidente, que le puede decir
quando va aprissá, o deespacio: e si alguno de el Choro le pares-
ciese que se debe mudar el compás, podráselo decir al Sochan-
re en silencio ... El Sochantre tiene cargo de tener, y guardar
todos los libros de canto,.... y él tiene cargo de los corregir, y
enmendar con el Chantre, si lo sabe hacer, o si nó con la persona
que el Cabildo le diere»..... La *Consueta* repítele la obligación de
enseñar *canto llano* a todos los servidores del coro «y a todos
los otros que quisiesen venir a aprender aunque sean de fuera
de la Iglesia»... gratuitamente (cap. 29).

El cap. 31 dice que los Prelados dispusieron que de los cape-
llanes hubiese algunos cantores de *canto llano* y *contrapunto*. El
mencionado capítulo trata de canto a órgano, y a favordón
(misas y salmos).

«Son obligados a cantar el día de Navidad a los Maytines
las canciones y coplas para ello hordenadas, y en el dia de
los Reyes e los días de la Assumpción, y Natividad de N. Sra. y
las otras fiestas que se hordenasen, las cuales canciones han de

(2) *Seises*, llamábanse antes, *niños cantorcicos*, y su origen es descono-
cido, así como el por qué se les denomina *seises*. Una bula de 1439, trata de
los seises en Florencia.

ser muy devotas, y honestas, y no se ha de decir, ni cantar copla alguna que primero no sean vistas por el Prelado, si estoviere presente, y el Cabildo»....

»Son obligados a cantar las Pasiones en el día de Ramos (1) y las primeras Lamentaciones en las Tiniebras»...

Este capítulo de la *Consueta* debe de estar adicionado posteriormente, porque en él se trata ya del maestro de Capilla, y sin embargo el índice no habla de él. «El maestro de Capilla es obligado a enseñar canto de órgano dentro de la Iglesia a todos los que quisiesen aprender, sin les llevar cosa alguna.... Ha de tener cuidado de proveer con los Cantores lo que se ha de decir primero que se venga a decir en el Choro. E quando se cante lleva el compás, y los cantores obedescen»....

El capítulo 32 consigna las obligaciones del organista, «el que tiene el cargo de tañer los órganos».—En la Procepción de el Corpus Chisti van los órganos en ella, y tañen los Hímnos de la Fiesta a Versos y otros Motetes»... (2)

Como ya hemos dicho, otro capítulo, el 40, trata de los *clerizones, que se dicen Seises*. «Ay quatro,—dice—o seis mochachos que tienen buenas voces, los cuales, dicen en las horas maiores, y menores los Responsos breves e los Versetes a prima y sexta», etc..... «Estos suelen estar con el Maestro de Capilla, aprendiendo canto de órgano y contrapunto».... De los gastos de fábrica se les daban ya entonces las ropas y los bonetes colorados.

No trata la *Consueta* de músicos instrumentistas; tan solo el día de la Sancta Resurrección menciona que cuando cae la piedra que está a la puerta del Monumento, «tañen las trompetas» dos veces «y suena la música de las aves» (sic) y el día del Corpus para la procesión, mencionálas otra vez, diciendo que «si la hay» van junto a los órganos.

Desde luego, hay que llamar la atención acerca de lo que pudo influir en la música religiosa el hecho de hacer inter

(1) «El que dice lo bajo, dicelo siempre solo. Con los otros dos, ay otros cantores que les ayudan a ciertos pasos».... (*Del día de Ramos*).—El viernes Santo «dicesse la Pasión a tres voces» (*El viernes Santo*).

(2) Un colegial tenía obligación de dar aire a los órganos y en la regla 5.^a de la adición a las Constituciones del colegio de la Santa iglesia, dice: «y abre los fuelles parejamente, no a golpes ni embiones, porque se desafinan y hacen parecer mal la música».... (1578)—Fueron relevados de esta obligación por R. O. de 18 de Marzo de 1799.

venir las zambras moriscas en el culto, y esas zambras figuraron también en las procesiones del Corpus, según dice Mármol, refiriéndose al arzobispo Talavera (*Del rebelión*, etc. L. II, cap. IX);— pero al comienzo del siglo XVI, con motivo del viaje a España en 1502 del archiduque Felipe el Hermoso, su esposa D.^a Juana y los cortesanos flamencos que le acompañaban, prodújose una nueva influencia.

Según la crónica de ese viaje, escrita por Antonio de Lalaing, señor de Montigny, entre los muchísimos personajes y servidores del Archiduque, venía su *grande chapelle* cuyo jefe era Mons. de Cambray, y en ella figura *Henry l' organiste*. También se menciona un *porteur d' orgues*, y entre las tropas tres *musettes* (especie de gaita); dos *tamburins* (tamboriles) de Alemania y diez trompetas (apénd. B.—Primer viaje de Felipe el Hermoso. —*Gaichard, Chroniques belges inédites*. Bruxelles, 1876).

Algo también debió de contribuir al desarrollo artístico la organización de la capilla de Carlos V, que desde que salió de Flandes en 1515. tenía su *grande chapelle*, y sus Ordenanzas reglamentaban el culto y dictaban las obligaciones de los capellanes, cantores y otros dependientes (*Statutz et Ordón. sur fait de Nostre grande Chapelle*.—*Chron.* citadas). Entre los oficiales y dependientes, figura Banduwin, *porteur d' orgues*.

Carlos V era muy aficionado a la música y así lo revelan diferentes documentos del archivo del Palacio Real, de 1545 y de 1596. (1) En esta última fecha, mandó Felipe II que en su real capilla no se cantaran «villancicos ni cosa alguna de romance sino todo en latín como lo tiene dispuesto la iglesia». Carlos V, en 1526 había firmado las Constituciones de la Real Capilla de Granada, y dedicado a la música lo siguiente:

«Otro sí, somos informados, que la dicha capilla Real al presente está bien acompañada de capellanes de letras competentes y de cantores y tañedor».... Enseguida dispone la constitución que haya cuatro capellanías para «cantores, para cada voz la suya, y otra para tañedor, todos ellos sacerdotes» «Los cantores hagan su oficio en cantar a los tiempos y horas convenientes, el tañedor organista hará lo mismo» etc (Están fechadas en

(1) Sandoval, refiere varios incidentes para demostrar los conocimientos músicos de Carlos V. (*Hist. del emp. Carlos V*, t. II).

Granada a 6 de Diciembre de 1526). En una edición de 1528, se crean doce plazas de mozos de coro que sepan cantar el oficio divino (1).

En nuestra Universidad, creada el 28 de Abril de 1542, se estudiaba *música*, puesto que la constitución XXXV—que dispone como han de examinarse los que se licenciaran en Artes—trata de las Matemáticas (Aritmética, Geometría, Perspectiva y Música) y ordena las preguntas y argumentaciones.

Como adición a las Constituciones menciónanse los derechos que habían de pagar los doctores, licenciados, bachilleres y maestros por sus grados, y dice: «a los Cantores, o los que oficiasen la Misa, en cada fiesta, cuatro ducados».

Antes de continuar enumerando datos históricos, hemos de consignar algunas observaciones acerca de la música en el período de fines del siglo XV hasta los primeros treinta años del XVI.

El hermoso *Cancionero* de Barbieri, publicado hace pocos años, ha revelado que nuestros músicos de esa época, además de ser tan grandes teóricos como Ramos Pareja y Pedro Ciruelo, eran hábiles contrapuntistas y muy inspirados melodistas, como Juan del Enzina, de quien si no se ha hallado hasta hoy música religiosa, conócese alguna teatral, de fino y delicado estilo. Tal vez Juan del Enzina fué canónigo de la Catedral de Málaga, en donde resulta un prebendado del mismo nombre y apellido de 1500 a 1519, años que justamente constituyen un vacío en la biografía del insigne músico (Véase el estudio *Sobre Juan del Enzina*, por R. Mitjana. «Bol. de la Acad. de S. Fernando.» Enero y Febrero 1896)

En las Constituciones que hemos extractado se habla de canto llano, de contrapunto y de canto de órgano. Todo ello se inspiraba en las sabias reglas del canto gregoriano, cuyo desembolvimiento y desarrollo en la Edad Media puede estudiarse detenidamente en la notable obra del benedictino Pothier, titulada *Les melodies gregoriennes d' après la Tradition*; del canto litúrgico, del que ha dicho Gonnod que no conoce obra alguna que pueda compararse con el *Dies irae* y el *De profundis*. «Nada

(1) Todas estas constituciones y la Consueta antigua forman un volumen de 38 hojas, impreso en Granada (Hugo de Mena) en 1583.

hay comparable a tal fuerza de expresión y de sentimiento», termina el insigne músico» (1).

Si hubiéramos dispuesto de tiempo suficiente, con el consejo y guía del sabio maestro de Capilla de nuestra Catedral, D. Celestino Vila, verdadera autoridad en la difilísima lectura de nuestra música antigua, y cuyos estudios, una vez publicados, tendrían verdadera resonancia en el mundo del arte, pues sus teorías acerca de la expresión y ritmo de esos cantos y de la interpretación de los *neumas* son dignos de especial atención,— hubiéramos acometido la investigación de los archivos de la Catedral y Real Capilla, que deben de guardar obras de la época a que nos referimos, para estudiar el carácter de nuestra música, que debe de ser muy del caso, por la ingerencia morisca de que antes hemos hablado y por las influencias que los músicos flamencos pudieron causar. También hubiera sido de interés el registro de expedientes para formar la lista de cantores, maestros de capilla, organistas y ministriles o instrumentistas; más para todas esas laboriosísimas operaciones es necesario disponer de mas tiempo que el que permite el corto plazo de una convocatoria de certamen.

No consta, o al menos no hemos podido comprobar la noticia, si alguno de los maestros que dirigieron la capilla de Isabel la Católica, Peñalosa, Diego de Contreras, Alfonso del Castillo, Andueta y quizá Juan del Enzina, quedó aquí en Granada después de la reconquista.

De Castillo, cita Saldoni (t. IV de sus *Efemérides*) su *Arte de cantollano* impreso en 1504 en Salamanca y de Peñalosa (1470-1535) dice que fué «buen compositor, pero con las formas exageradamente escolásticas de la época en que floreció» (id.). De Contreras y de Andueta no hemos hallado ningún dato.

El archivo de la Catedral menciona en 1534 un maestro de capilla, Alvaro de Cervantes, del que dice Saldoni (t. IV), que fué maestro en la Catedral de Córdoba en 1525 y que en 1531 fué a Madrid. En 1561 y 1563, era maestro en Granada Santos de Ali-

(1) Renunciamos a dar ligera idea del canto ambrosiano y del gregoriano, porque además de que es empresa difícil, no cabe en los estrechos límites de estos apuntes históricos.

seda, de quien no sabemos otra noticia. (1)

Según los libros de cabildo de 1569, a los autos de fe asistía el maestro de capilla con algunos cantores; y desde 1538, se están construyendo órganos en Granada y en algunos pueblos cercanos, como Loja (2).

En 1555 se imprimió en Osuna el *Libro de la declaración de instrumentos* (describe los que se usaban en aquella época), por el P. Fr. Juan Bermudo (Saldoni, obra citada).

Desde mediados del siglo XVI, comiézase a sentir en toda la cristiandad la gran evolución artística que había de producirse en la música religiosa, y a la que contribuyeron en gran parte nuestros músicos españoles, verdaderos precursores de Palestrina. Apenas se examina un tratado de música, de esa fecha, que no contenga alguna revelación, desde el libro del P. Tomás de Santa María, «*Libro llamado arte de tañer Fantasía, assi para tecla como para Vihuela y todo instrumento en que se pudiese tañer a tres y a cuatro voces y a más*»..... (1565), en el que se establecen las primeras reglas para la digitación, especialmente en el *Monocordio* (especie de piano antiguo) y trata con ejemplos de los *fabordones*,—hasta la maravillosa obra de Francisco Salinas *Musica Professoris, de Música libri Septem* (1577) en que se explica la ciencia de modular, dividiendo la modulación en *armónica y rítmica* y en el que se trata de la *música vulgar*.

«Nuestros organistas, dice Eslava, siguieron en el siglo XVI la dirección general de ideas que entonces privaban en materia

(1) Debemos estas noticias y las que se refieren a organeros, a nuestro buen amigo Sr. Gómez Moreno, ilustrado historiógrafo y artista.

(2) Martín Fernández hizo el órgano de Loja en 1538 y el de Pataura en 1545; Francisco Vázquez el de San Matias en 1567 y trabajó en el de la Catedral en 1568; Alíjer de San Forte, flamenco, hizo el primitivo órgano de la Catedral, 1570-1584; Juan Pérez de Sanfort, el de la Magdalena en 1580; Diego de Sanfort, el de San Juan de los Reyes en 1582; Juan González, el de San Ildefonso en 1584; Alonso Aranda, el de San Justo en 1609; Alonso Martín, el de la Magdalena en 1609; Gaspar de Prado, el de Santa Maria de la Alhambra en 1619; Felipe Rodríguez, el de Santiago (1622); Gaspar Hernández, el de Santa Escolástica en 1619 y trabajó en otros; Juan Bautista, el de Santa Ana (1641); Miguel Lloc, el de San Jerónimo; Leonardo Fernández Dávila, los de la Catedral en 1746, acerca de los cuales informó D. Pedro Echevarria; Fr. Pedro del Sacramento, agustino, dirigió aunque casi ciego el del Salvador, 1762; D. Salvador Pavón, era organero del Arzobispado, 1762-1793 y después hasta 1798 lo fueron Fr. Miguel de San Jerónimo y D. Miguel González.

de género vocal religioso. Consistía este en imitaciones de diversas clases que se hacían entre las partes armónicas, a lo que llamaban *estilo sublime*, en oposición al *estilo llano*, que consistía en armonías sencillísimas sobre un bajo libre de más o menos movimiento: cuando dichas armonías se inspiraban o eran el resultado de un tema de canto llano, de cuyo tema se encargaban generalmente el tenor, le daban el nombre de *fabordon* —Aparte de estos estilos obligados usaban las llamadas *glosas*, aplicables a preludios cortos, que consistían en dar a la mano derecha mas libertad de acción que la acostumbrada en la música vocal, por la naturaleza del instrumento a que se aplicaba, el órgano, y por la facilidad a que se prestaba.—Llamaban por último, *estilo galante* al *estilo sublime*, cuando este se prestaba a tratar los pasos o fugas de rigor, cuyos motivos o intentos eran mas cantables, mas elegantes.... (*Museo orgánico español*, «Breve memoria» que lo precede).

Los primeros instrumentos que se usaron en las iglesias españolas fueron las chirimías (dos voces distintas), los bajoncillos y los bajones; «por lo regular reforzaban las voces, menos en los casos en que tañían a *fabordon*» (cita de Pedrell, al libro de Santa María. Estudio bibliográfico).

Un organista notable, menciona, entre otros, la historia granadina: Gregorio Silvestre, que en Octubre de 1541 tomó posesión de la plaza de tañedor de órganos de la Catedral, con 50.000 maravedises cada un año, casa y otros gajes, sucediendo en el cargo «al famoso maestro Pedro Mota Complutense y al licenciado Ximénez,..... que estos también tuvieron cargo de escribir (como Silvestre) estos entremeses para las fiestas más célebres de la mayor, aunque al uno y al otro supo aventajarse»..... (*discurso* de Pedro de Cáceres, que precede a las obras de Silvestre, 1582, Granada). El primero de estos entremeses, según el archivo Catedral, que allí se registra, es el de la Navidad de 1562, por el que le dieron 7 fanegas de trigo. Los años siguientes se le dieron 8 fanegas, 12, y 6 ducados un año.

Llegó a tener 70.000 maravedises de paga y en 1567 se le encargaron unos órganos principalísimos para la Catedral nueva, comisionándole fuera a Sevilla.

Sin embargo de sus habilidades músicas y de su altísimo mé-

rito como poeta, murió muy pobre, el 8 de Octubre de 1569.

A mediados del siglo XVI, dice el erudito Parada y Barreto, se mencionan ya en la música religiosa las violas, violones, sacabuches (trombones) y el arpa y las chirimías, que son más antiguos. «El estilo de fugas o imitación es el carácter predominante de las composiciones» de los maestros de aquella época. Después, cuando el Concilio de Trento (1563) determinó corregir el abuso de que las misas se desarrollaran musicalmente sobre temas de canciones vulgares y profanas y aprobó las compuestas por Palestrina para que sirvieran de modelo, España tenía entre sus músicos a Tomás Luis de Victoria, cuyos *Cantos de la Pasión* adoptados en la Capilla Sixtina, no intentó corregirlos ni cambiarlos el gran compositor italiano «porque las encontró demasiado perfectas y bien adaptadas a su destino», según dice el Cardenal Wiseman (*Conferencias sobre la Semana Santa*). Con efecto, nada hay más hermoso, severo hasta la grandiosidad, dramático hasta lo sublime que esas armonías con que el coro expresa en algunas Catedrales, —por ejemplo en la nuestra,—la intervención del pueblo en la divina tragedia del Calvario. Hay en ellas como dice Wiseman, «una verdad y una energía que sobrecoge».

La novedad y el estilo de Victoria y las teorías de Palestrina influyeron de tal modo en España, que las críticas de italianos y flamencos y de los españoles apegados a las rancias teorías de la música matemática llegaron hasta los más exagerados límites. Del predominio de España en la música religiosa puede juzgarse, teniendo en cuenta que solo en el siglo XVI dirigieron o formaron parte de la Capilla Sixtina de Roma más de treinta compositores y cantores españoles como Juan del Enzina, Morales, Escobedo, Soto, Victoria y otros. (Véase el *Discurso* de Berbieri en la Academia de San Fernando, el 10 de Mayo de 1874). A Morales tenía-sele como *una maravilla del arte* (Adami de Bolsena), y antes que las de Palestrina se habían publicado sus obras en Roma (1541-1544), en Venecia, Wittemberg, Lión y Angsburg y las de Victoria en Venecia, Roma, Dillingen y Milán. Aún se imprimen las obras de Palestrina con las de Victoria y las de éste se suponen de aquel.

Puede asegurarse que la benéfica influencia de Victoria y Palestrina tardó tiempo en llegar aquí. Las *Constituciones sinodales* del gran arzobispo D. Pedro de Castro, que estuvo en el Concilio de Trento, publicadas en 1572, encierran, quizá más que la Consueta, en estrecho marco a la música religiosa. Los párrafos 6 al 12 del título libro III, disponen las formas en que se han de decir las horas canónicas y hablan de salmos *cantados* y en *tono*, pero nada de músicos ni cantores.

En el título III, del mismo libro, párrafo 14, se dice que los sacristanes de las iglesias sepan «bien leer y cantar canto llano», y para nada se mencionan los órganos, organistas, cantores ni ministriles.

En el *Ceremonial* del Convento de trinitarios de redención de Cautivos, escrito con arreglo a los cánones del citado Concilio, se dice como se han de cantar las horas con acompañamiento de órgano y se inserta una colección de música litúrgica, pero todo de canto llano.—El *ceremonial* de franciscanos es aún más modesto: trata de los cantores y coristas y no menciona el órgano.

A comienzos del siglo XVII, nos encontramos con una verdadera novedad. El 30 de Abril de 1600, terminó sus sesiones el Sinodo que declaró auténticas las reliquias del Sacro-monte y describiendo la fiesta religiosa, dice así el autor del *Místico ramillete*:... «la música con la más solemne pompa de sus voces e instrumentos entonaron el *Te-Deum*..... parecía el templo una gloria..... Los seises, vestidos de preciosa tela de rica plata y con singular primor aderezados alternan en el Presbiterio del altar mayor con la Música la danza y con la danza la representación en alabanza de los Santos»... (pág. 82).—No sabíamos que nuestros seises hubieran vestido otros trajes que la encarnada hopa ni que hubieran bailado y representado en el altar mayor.

Por las anteriores líneas sabemos también ciertamente que en las fiestas religiosas se tocaban instrumentos en esa época.

Respecto de lo que el Concilio de Trento quería corregir, era algo muy parecido a lo de hoy: de un lado, el abuso de la ciencia musical, que convertía en verdaderos disturbios de género fugado y contrapunto los himnos religiosos; de otro, lo vulgar y profano de las jacaras y letrillas, sirviendo de tema para las sublimes palabras de nuestros libros de religión.

A todas partes, eran aplicables los tercetos de Salvator Rossa, que comienzan:

Che scandalo e il sentir ne' sacri rostri
Grunnir il Vespro, ed abbajar la Messa,
Ragghiar il Gloria, il Credo, e il Pater nostri!

El analista de Granada Henriquez de Jorquera, inserta entre otras, en el tomo III, las siguientes noticias respecto a música y músicos en el templo:

1637.—En Octubre hubo oposiciones en la Catedral, para proveer «la ración de tiple, que vacó por fin y muerte del licenciado Bechio (de quien hace grandes elogios al dar cuenta de su muerte)..... y el Cabildo la dió al don Joseph Pelegrin, músico de la Santa iglesia de Sevilla. Acomodó también el Cabildo al licenciado Castillo, músico también en la de Sevilla, dándole 400 ducados de renta fixa y dos cahices de trigo, capa de coro y silla alta y palabra de la futura sucesión de la ración del licenciado Liseda, racionero..... de voz de tiple, que por ser tan viejo estaba jubilado y por hacer falta en la iglesia la voz de tiple se transfirió la ración de tenor que fué el que murió.»

1641.—30 de Septiembre. «...falleció el licenciado Liseda, racionero de la Santa Iglesia Metropolitana desta dicha Ciudad, músico de tiple de las mejores voces de su tiempo, hombre de más de 90 años..... era c....»

Describiendo una fiesta religiosa de comienzos del siglo XVII, dice que había en el templo una «grande música de órgano y ministriles»..... (*Anales de Granada*—MS. de la Bib. Colombina).

Teixidor (manuscrito relativo a la Hist. de la música), dice que ha visto una lamentación de Miércoles santo del maestro Oliac (1619), obligada de bajoncillos y arpas.

En el siglo XVII, la música religiosa hizo notables progresos y entre los maestros de capilla de nuestra Catedral figura Luis de Garay que fué maestro de la de Toledo en 1664 y en 1665 vino a Granada, y Luis Silvestre que como su padre el célebre Gregorio, era organista (comienzos del siglo).

En las obras de esa época nótase ya «cierto adelanto en la mezcla y combinación de los géneros fugado y coreado y en la expresión de la melodía», como dice Barreto en su citado *Diccionario*.

En 1633 se hicieron nuevas Constituciones para la Real Capilla de Granada, y en ellas se dispone:

Que los capellanes músicos, demás del canto de órgano canten el canto llano, pues es obligación suya..... y los músicos que no fuesen prevendados canten en el facistol.» Estos capellanes podían cantar desde sus asientos y presidir en el coro, en tanto no se cantaba el llamado *canto de órgano*, pues entonces habían de ir a sus facistoles respectivos.

La constitución 42 trata ya del maestro de capilla, señalándole la obligación de dar lección de una hora diaria de canto de órgano y en falta de maestro, un músico, el que la Capilla nombrase. También señala al Sochantre igual obligación respecto de *canto llano*, y lo encarga guarde los libros de canto (const. 65).

La constitución 62 manda que las medias y cuartas partes de capellanías se provean por oposición en músicos, «en voces de canto de órgano», y la 67 dispone la forma en que ha de pagarse a *cinco menestriles* (1) y al sochantre, sin determinar los instrumentos que tocaban aquellos (2).

Desde la entrada de los Borbones en la monarquía española, prodúcese la influencia francesa e italiana en nuestra música religiosa (3). Fernando VI reformó las Constituciones de la Real Capilla de Granada, y dedicó a la música especial atención (4):

«La Capilla de música no menos necesita de maestro que la instruya y rija, que de persona autorizable, que inmediatamente reúna, conserve y proteja el particular congreso, que la dispersión de sus ministros forma.....—El gremio y número de la Capilla... ha de constar y componerse de un Maestro, un Organista, quatro voces de sustitución por las Prebendas suprimidas reduciéndose siempre estas seis voces a tres contra altos y otros tantos Tenores: incorporo perpetuamente en la Capilla de Música para sus Bajos y Contrabajos a los dos Sochantres: Habrá un solo

(1) O *ministriles* o tañedores de instrumentos. Al cuarteto de ministriles de *cuerda*, de *trompetas*, o de *chirimías* y *bajones*, llamábasele *copla*, o *co-bla* mas antiguamente.

(2) Estas Constituciones fueron formadas de R. O. de 14 de Novbre. de 1632.—Se imprimieron en Granada, 1633.

(3) Toda esta época y hasta bien entrado nuestro siglo, puede estudiarse por lo que respecta a España en la *Hist.* de Soriano Fuentes, título IV, en el que hay reunidos muchos y muy interesantes documentos históricos.

(4) Se aprobaron las Constituciones por R. O. de 11 de Julio de 1758.

Arpista y cinco instrumentistas diferentes, y quatro Infantillos Tiples»...

He aquí los sueldos de los músicos:

Maestro de Capilla, 200 ducados y 15 fanegas de trigo y aumento de 12 ducados y 2 fanegas.

Organista, 135 ducados y 12 fanegas y aumento de 15 ducados.

Cuatro voces, 120 ducados y 12 fanegas cada una. Se les podía conceder un aumento hasta 30 ducados a los mas hábiles y de mejor voz.

Tres tenores y tres contraltos con los mismos sueldos que los anteriores.

Un arpista, 80 ducados y 12 fanegas de trigo. Tenía derecho al mismo aumento que las voces y al de seis ducados por enseñar «al Infantillo que se aplicara al Arpa.»

Dos bajonistas, 120 ducados y 12 fanegas de trigo cada uno.

Tres ministriles «de ayre y cuerda», que habían de proveerse «en ambidextros instrumentistas de cuerda y aire»...—Igual sueldo cada uno que los bajonistas. Estos tenían derecho a un aumento de 16 ducados y los bajonistas al de 20, y al de 6 el que enseñase a los infantillos los instrumentos de su inclinación.

Cuatro infantillos, 150 ducados y 30 fanegas de trigo para ellos, estando a cargo del maestro de Capilla.—Habían de usar hopas de color distinto a la de los seises de la Catedral.

Las Constituciones reservan cierta protección y derechos a los infantillos cuando dejasen de desempeñar sus plazas. (Trata de todos estos asuntos el libro 4.º tit. IV, constitución XIII, y tit. V, constituciones IV-XI).

En una Real cédula de 4 de Octubre de 1761, que aclaran algunos conceptos de las Constituciones, hay estos interesantes párrafos, con motivo de la facultad reservada por el rey de proveer las plazas de ministriles:... «que debe poner (el Cabildo) en mi real consideración, que la circunstancia honorífica de que los músicos tengan Cédula Real, que los debia hacer mas zelosos para el cumplimiento de su obligación, es tan al contrario, que los hace sumamente orgullosos, y es imposible reducirlos a aquella regular armonía, y buena correspondencia, que debe reynar en los que hacen cuerpo de comunidad; ni el Capellán

Mayor, ni el Cabildo pueden con sus facultades reprimirlos, y es gente, que por lo común no tiene la mejor conducta, e inclinada sumamente a la inquietud de los Cabildos.... considerándose independientes por la Real Cédula que obtienen..... sin que haya providencia alguna que baste a sujetarlos..... Declaro, que se debe observar y guardar..... (la real facultad de nombramiento), pero quiero y es mi voluntad, que siendo incorregibles los Músicos, se les pueda despedir»,..... o «se dé cuenta a dicho mi Consejo de la Cámara, para que tome la providencia correspondiente»..... (1)

El regio protector de Farinelli, estimó como debía las absorbentes observaciones del Cabildo, y ratificó sus privilegios a los músicos. La inteligencia y amor a las artes se revelan también en una de las constituciones que dispone que «el caudal de papeles y cantadas de música que han aumentado y dexaren los maestros de capilla se conservarán con dos llaves en armario separado» (const. XII, tit. III).

En esa época (segunda mitad del siglo XVIII), en Granada tenía grande importancia la música religiosa. Además de la Catedral y de la Real Capilla, el monasterio de San Jerónimo era ya famoso plantel de buenos maestros y de hábiles músicos. En el colegio de hospederos o niños de coro se educaron tan sabios maestros como el R. P. Fray Francisco Jiménez (1774-1853) discípulo del P. José Varlés, (maestro de capilla y organista), y del profundo contrapuntista D. Felipe de Navarro, músico de la Real Capilla.

El P. Jiménez (o de P. Huérfano, como se le decía), gran compositor, sabio didáctico e inspirado organista y pianista que interpretaba a maravilla a Beethoven, Haydn y Mozart, a Bach y a Pleyel, fué el maestro de los músicos que aún hemos conocido y que formaron el núcleo artístico del primer Liceo de la calle de la Duquesa.

Por muerte del P. Valencia (1814), el P. Francisco fué nombrado maestro de capilla del convento, «competidora por su rango y buena organización con algunas de Catedral», como ha

(1) Las *Constituciones*, que forman un libro interesantísimo por todos conceptos, de 165 fojas, y además los índices, fueron impresas en Madrid en 1762.

dicho el ilustre biógrafo del gran músico, D. Bernabé Ruiz de Henares.

Cuando la esclaustración, en torno del P. Francisco, para oír sus consejos y aprender su ciencia, agrupábanse hombres de verdadero mérito como Palacios, maestro de Capilla de la Catedral; Roure, organista de la misma (famoso escolar de Monserrat; murió en 1855); Caballero, maestro de la Real Capilla y entendido compositor; Murguia, organista de Málaga, y una juventud estudiosa, entre la que sobresalía D. Bernabé Ruiz, maestro que ha sido de los músicos modernos.

En las celdas del P. Francisco y del P. Contreras, en las moradas de D. Bernabé y del maestro Palacios, hay que buscar, y allí le hallaremos, el arte músico religioso de nuestra Granada en este siglo, y que ha sido y es famoso, porque a la severidad y grandeza, ha unido la expresión y el acento inspirado del arte moderno.

La música popular

Los trovadores y el arte cortesano.—La música del ejército de los Reyes Católicos.—Tocadores de laúd, y maestros de música en Granada.—Los músicos del Príncipe D. Juan.—Fuenllana y la música *di camera*.—*El cortesano*, de Milán.—El libro de Cerone.—Las bailarinas y tañedores moriscos.—Las fiestas señoriales.—La expulsión de los moriscos.—Ministriles de la ciudad.—El paseo.—Uu sarao en el pasado siglo.—Conclusión.

De las coplas de los trovadores callejeros, resultó bien pronto un arte cortesano, que invadió palacios y moradas señoriales. El *Cancionero* del sabio e inolvidable Barbieri contiene bellísimos ejemplos de lo que era esa música al servicio de las fiestas aristocráticas, de los amores de los príncipes, de las orgías de los grandes señores.

Los reyes Católicos, no solo cuidaron de organizar los *Capellanes* y *cantores* para su Capilla; agradábales oír en su cámara canciones y villancicos, jácaras y romances, y tenían además de cantores, tañedores de órgano, clavicordio, laúd, vihuela, chirimías y bajoncillos, y trompetas y añafles para el ejército.

Bernaldez, describe la sorpresa de los moros de Baza, cuando en la tregua de 1489, vieron las tropas cristianas y oyeron «las músicas de tantas bastardas (trompetas) clarines y trompetas italianas, e chirimías, e sacabuches, e dulzainas, e atabales, que parecía que el sonido llegaba al cielo» (*Crón.* cap. XCII).



Hay que advertir que los moros tenían muy famosos tañedores. Al curioso manuscrito que el P. Flores cita en su *España Sagrada*, vol. 45, pág. 211, de Fernando del Castillo, de música instrumental y de canto (1497), estaba unido otro titulado «*Ars, pulsandi Sambuti et aliorum similibus instrumentorum a Fulan, Mauro, regni Granate*» que Villanueva en su viaje a las iglesias de España copia íntegro, al tratar de los manuscritos de Gerona.— Este Fulan era un moro de Granada famoso entre los citaristas hispanos. El *sambuti* o *lambuti*, según opinión de Pedrell, Puiggarí y otros distinguidos arqueólogos catalanes, es el *laud*, puesto que el manuscrito latino dice cítaras, violas «et hiis similia instrumenta».

Ya desde los primeros años de la reconquista, estaban aquí D. Baltasar Ramírez, el mejor músico de laud que se conoció en Europa, según nos dice Saldoni (t. IV); el famoso D. Luis Narváez, que publicó una colección de tonadas para guitarra con el título, *Los seis libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela* (Valladolid, 1538); el mismo, que resulta como Ludovicus Narvays, autor de motetes en el libro de Jaime Moderne (Lyon, 1539); Gregorio Silvestre, de quien antes hemos tratado; y en la segunda mitad del siglo Hernando de Jaen, gran músico de vihuela; D. Luis Guzmán delicado cantor y tañedor de laud, a quien Jobio alaba en su Historia; D. Andrés Narváez, hijo de Don Luis y como él famoso y otros muchos que ilustran todo el siglo y los comienzos del siguiente.

González F. de Oviedo en su *Libro de la Cámara*, ha dado perfecta idea de lo que eran las reuniones o conciertos a comienzos del siglo XVI. Dice así, refiriéndose a la cámara del príncipe D. Juan, hijo de los Reyes Católicos:

«Era el Príncipe Don Johan mi Señor naturalmente inclinado a la música, e entendíala muy bien, aunque su voz no era tal como él era porfiado en cantar: e para eso, en las fiestas, en especial en verano, yvan a Palacio Johanes de Anchieta, su maestro de capilla e quatro o cinco mochos, mozos de capilla de lindas voces de los cuales era uno Corral, lindo tiple, y el Príncipe cantava con ellos dos horas, o lo que le placía, e les hacía thenor, e era bien diestro en el arte.— En su cámara avia un claviorgano e organos e clavecimbanos e clavicordio e vihuela de

mano e vihuela de arco e flautas, e en todos estos instrumentos sabía poner la mano.—Tenía músicos de tamborinos e salterio e dulzaynas e de harpa, e un rebelico muy precioso que tañía un Madrid, natural de Caramanchel, de donde salen mejores labradores que músicos, pero éste lo fué muy bueno. Tenia el Principe muy gentiles menestriales altos de sacabuche e cheremías e cornetas e «trompetas bastardas» (variante de las llamadas italianas) «e cinco o seys pares de atabales, e los unos e los otros muy hábiles en sus oficios, e como convenían para el servicio e casa de tan alto Príncipe.»

En un libro notable, en la *Orfénica Lira* de Fuenllana, el famoso ciego español, gran guitarrista y buen didáctico, puede estudiarse la música *di camera* en uso en el siglo XVI; y téngase en cuenta, a falta de documentos granadinos de esa índole, que la *Orphenica Lyra* está impreso en Sevilla en 1554, y que por lo tanto se trata de música de Andalucía. En la introducción de la obra dice Fuenllana:... «En la quinta parte se contienen Strambotes, madrigales, sonetos en lengua toscana y en la nuestra, villanescas y villancicos a tres y cuatro, música por cierto ligera de todo estudio, pues no solo aprovecha para tañer galano y de buen aire, pero aún también para adquirir el verdadero artificio de la compostura, pues cualquiera música extranjera trae consigo todo este provecho. También se ponen algunos romances viejos, por no incurrir en desgracia de los que son amigos de este manjar»...—Como se vé, Fuenllana no rechaza las influencias de Italia pero colecciona en su obra, además de los *romances viejos*, los sonetos y madrigales de Guerrero maestro sevillano, las canciones de Vázquez, las obras de Morales, las canciones y las famosas *ensaladas* de Mateo Flecha (ensalada era una reunión de villancicos diferentes y combinados para que pudieran cantarse al propio tiempo.)

Otro libro que ilustra esta materia es *El cortesano*, dedicado a Felipe II por el noble caballero D. Luis Milán (Valencia, 1561) y que se compone de varias poesías, canciones, villancicos, redondillas, esparsas, diálogos, etc.—Milan, muy hábil en tocar toda clase de instrumentos, fué llamado el *orfeo* en la Sociedad aristocrática que frecuentaba.

A fines del siglo XVI vino Cerone a España, y en 1613 publicó

su citado libro *El Melopeo y Maestro*, en el que trata muy mal a los músicos españoles. —Contiene el libro unos capítulos interesantes acerca de los instrumentos que había visto en España, del modo de afinarlos, etc., y dice que «los instrumentos de viento que entran en los conciertos son Sacabuches, Fagotes, o Bajones, Doblados, Flautas, Dulzainas, Cornetas, Cornamusas y Cornamudas. Entre los de traste hay unos que se tañen por vía de viento y otros por vía de pluma o *galillo* (entre los primeros los Regales, Organos y Claviórganos, y entre los segundos los Monochordios, Clavicembalos y Espinetas). También la Citola o Cythara se tañen con pluma, mas, empero, sin viento y sin teclas... Los de *arquillo* son las Lyras, Vihuelas de arco, violones, rabeles o Rebequines. Otros hay que se tocan con punta de dedos como los Laudes, Arpas y Tiorbas, etc., etc.» (cap. II. Lib. XXI).

En Granada, respecto de música en los palacios señoriales, hay que tener en cuenta los datos que dejamos expuestos al tratar de la música árabo-andaluza y especialmente de los moriscos, sus cantos y sus bailes. Los grandes señores, utilizaron, hasta que las guerras vinieron a separar conquistadores y sometidos, las bailarinas y los tañedores moriscos; y estos bailes y sonatas habían hecho tal impresión en cuantos llegaron a conocerlos, que al pasar por Paris Felipe el Hermoso con su esposa doña Juana, con dirección a España (1501), los condes de Nevers y de Ligny, les llevaron al palacio del presidente Triboulet, donde se les obsequió con una fiesta en que se bailaron danzas moriscas (1).

Después, en 1526, estuvo bastante tiempo en Granada el elector palatino Federico II y si no se enteró del arte árabe y de sus ravillas arquitectónicas, agradábanle en cambio «las corridas de toros y los bailes de las muchachas moriscas» .. (*Annales de vita et rebus gestis Friderici II*, etc).

Téngase, pues, presente que en Granada hasta mediados del siglo XVI, hubo músicos y cantores moriscos al servicio de los grandes señores, y que sus cantos y sus danzas eran conocidos

(1) «...Au soir, les contes de Nevers et de Ligny le menerent à l'hostel du president Triboult (Triboulet. en documentos franceses) la où estoient plusems dames nobles et belles, et y furent faietes danses et morisques..... (1.ºr Viaje de Felipe el Hermoso)—T. I pág. 133, Gachard.

en varias naciones que enviaron guerreros a la conquista de Granada y que al volver a sus países dieron a conocer costumbres y usos de españoles, moriscos y judíos. Que estas costumbres estaban más mezcladas de lo que parece, lo revela buen número de documentos, en uno de los cuales se tacha a los españoles de *hez inmunda de moros y judíos*.

Los graves acontecimientos de la expulsión de los moriscos y las escaseces que siguieron a la guerra, impedirían quizá el cultivo de la música popular y de salón, pero las funciones teatrales, que después de la prohibición de Felipe II (3 de Mayo de 1598) solicitada por el arzobispo Vaca de Castro, se reanudaron; la intervención de las danzas y la representación de los autos sacramentales en las fiestas del Corpus, la música cantada y la instrumental volvieron a ser aquí ornamento de toda fiesta religiosa, de sociedad o de carácter civil. El Ayuntamiento tenía sus ministriles, sus trompeteros y timbaleros y en toda función había música de cajas, clarines y chirimías.

El paseo frecuentado por la sociedad distinguida en el siglo XVII, fué el llamado hoy paseo de la Carrera de Darro, y aún conserva la casa que fué mirador de la Ciudad y tribuna de los músicos que amenizaban el paseo, los escudos y armas de Granada (1).

Pudiéramos citar innumerables testimonios del cultivo de la música en Granada, pero es innecesaria esta erudición, porque son hechos conocidos.

Terminamos este capítulo con la descripción de una fiesta aristocrática a mediados del siglo XVIII, la noche del 10 de Octubre de 1757, con motivo de haberse verificado aquel día la publicación de las fiestas que se hicieron después para inaugurar la iglesia de S. Juan de Dios. El sarao se verificó en la casa de don Pedro Pascasio de Baños, y el cronista contemporáneo, dice así:

«Es de advertir a la posteridad, que el primer salón estaba adornado de estatuas de medio relieve doradas sobre campo de plata y cristales que las cubrían, e iluminados de las más costosas cornucopias de cristal y arañas de lo mismo, siguiéndose a esta pieza dos gabinetes que formaban laberintos de columnas

(1) El puente próximo sobre el Darro, llámase aún «de las Chirimías».

de marmol blanco con estatuas de lo mismo y diferentes pórfidos, corpulentas cornucopias de que estaban cubiertas sus paredes con otras vistosas láminas de mármoles en forma de óvalos y otras distintas figuras cuadradas y redondas todas con guarniciones doradas y repisas por su asiento de las mismas piedras y multitud de antorchas. En el testero del segundo gabinete los retratos de los Señores Reyes D. Fernando 6.^o y D.^a María Bárbara de Portugal, siendo de la misma estofa que todos los dichos adornos y repartidas en las bóvedas blancas y doradas de los prenotados sitios ocho arañas grandes de cristal que iluminaban toda aquella estancia de modo que parecía un hermoso agraciado Mongivelo; y porque no faltase en tanto ardor lo divertido de las aguas se halló en el medio del primero y en el segundo expresado gabinete, un peñasco de mármol blanco el que sostenian cuatro Ninfas con la más gallarda simetría y en su altura cuatro figuras por cuyas bocas brotaba el agua; pero labradas con tal destreza, que parecían vivas, cayendo aquella tan muerta a el despeñarse, que recogidas en conchas del mismo peñasco llegaba hasta el pié de las Ninfas donde se consumía sin el menor salpique: y por remate, tenía del mismo mármol una delicada estatua de Neptuno con un dorado tridente en la mano pisando unos delfines y adornada con palmatorias con luces, toda la redondez de el tal peñasco y por pabellón de dicha estatua una de las grandes arañas de cristal. En las paredes de ambos costados había dos jarrones grandes de jaspe encarnado y por taza de cada uno de ellos, una Sirena echando agua que se ocultaba por la misma jarra y encima unos Escudos de armas de dicho mármol blanco coronados de medallas de piedra negra con estatuas de medio relieve del enunciado mármol blanco y guarnecidas de adornos de él; y a los lados de dichas jarras cuatro estatuas grandes del mismo mármol sobre repisas de jaspe verde que representaban los cuatro Tiempos del año y en sus medias Naranjas correspondientes arañas de cristal.

Y al principio de dicho gabinete en el medio de sus columnas se registro una Fuente de piedra mármol oscuro cuya agua saltaba con tanta delicadeza y artificio que servía el ruido de su caída de diversión al oído y de placer a la vista.

Así mismo estaba el suelo correspondiente ocupado de her-

mosos taburillos que pasaban de doscientos y los cenadores y Patio anterior a el primer salón estaban así mismo adornados de distintas cornucopias de cristal doradas y arañas con iguales asientos y hermosura.

Ya ocupados todos los asientos referidos con los señores de las expresadas clases se sirvieron bebidas espléndidas en delicados exquisitos sorbetes y frutas heladas de varios géneros que en fuentes y bandejas se presentaban como naturales con repetidos azafates de biscochos de diversas especies, después dulces cubiertos cuya variedad y abundancia cubrían el suelo y separadamente otras bateas de huevos dobles en carteras de papel y especiales chocolates, cuya bebida duró tres horas y al mismo tiempo dos conciertos de instrumentos músicos repartidos en separadas piezas de la casa; y despedido después tan sério convite les acompañó dicho señor D. Pedro hasta que fueran tomando sus coches».....

Terminemos con una andaluzada de un fraile autor de una relación historial de Granada (anónimo). Dice hablando de los músicos de Granada: «En música de voces, como esta Ciudad goza de tan buenos aires y saludables aguas, cría muchas buenas voces, y las conserva grandemente así en hombres como en mujeres, que ha tenido y tiene mucha fama» .. (MS. de 1621, citado por Gallardo, t. I.)

C.—El teatro

El teatro de la Puerta Real.—Documentos municipales.—Muestra de cómicos.—Cómicos y comediantas en el siglo XVII y autos del Corpus.—Actitudes de cómicas y cómicos.—Piezas de que se componían las funciones.—La música en el teatro desde 1726 a 1808.—Las zarzuelas *Ziroc* y *La magestad en la aldea* (1773).—La ópera italiana en 1774.—Contratos de cantantes.—Conciertos, zarzuelas, tonadillas y óperas.—La ópera *El niño en el bosque* (1808).—Las obras, sus intérpretes y el público.

En 1593, según una inscripción de la época, se construyó el teatro de la Puerta Real, que sustituyó al antiguo *corral del Carbón*.

Los documentos que en el archivo del Ayuntamiento se guardan acerca de teatros comienzan en 1632 (inventarios, ejecutorias, supresión de comedias, licencias para representarlas nuevamente, reales cédulas, etc. --Leg. núm. 1), pero en realidad no son estos papeles de interés para apreciar ni conocer lo que en el teatro

sucediera. La *Casa Theatro de comedias y meson de ella*, pertenecía al caudal de Propios, el cual arrendaba el producto de estas fincas, o alguna vez las administraba por Comisarios. La muestra o prueba de los cómicos, hacíase en la casa Ayuntamiento, celebrándose con tal motivo originales fiestas en que se comían dulces y se tomaban helados. Son curiosísimas las cuentas de estos agasajos que se prohibieron en el pasado siglo, pero contra cuya providencia reclamaron al Rey los veinticuatro, que eran tan galantes, que alquilaban coches para llevar y traer a las comediantas.

La primera noticia que acerca de ese teatro hemos hallado es la descripción que de él hace el analista Jorquera. Tenía, a comienzos del siglo XVII, dos altos de corredores, con gradas; el patio lleno de bancos fijos, y buenos aposentos o palcos para las señoras y el Ayuntamiento. El teatro se reedificó y adornó en 1618 según Jorquera; en 1785 se demolió en gran parte para convertirlo en cárcel real, restaurándose en 1792, y en 1810, cuando la invasión francesa, se cerró definitivamente, inaugurándose el del Campillo con el nombre de teatro Napoleón, por que lo terminó el general Sebastiani.

Las primeras noticias, también, respecto de cómicos nos la suministra Jorquera. Dice que la fiesta de los autos comenzó aquí en 1607 y cita a los siguientes cómicos y cómicas:

1607.—En la fiesta del Corpus hubo autos sacramentales «que los representó Alonso de Villegas el famoso representante con su grandiosa compañía, y fué este el primer año que celebró la fiesta con carros triunfales y representaciones».

1609.—Representó los autos «la compañía de Ríos, una de las mejores destos tiempos»...

1610.—La famosa compañía de Porras.

1611.—La compañía de Tomás Fernández.

1612.—La compañía de Balbín con la famosa representante la Pipironda».. ..

1613.—La compañía de Pedro de Riquelme.

1614.—La «compañía de Sánchez que llaman el divino».....

1615.—La compañía de Alcaráz.

1616.—La compañía de Pedro Cebrián.

1617.—La compañía «de *Eredia*».

1618.—La compañía «de Leoncillo y María de Alcaráz, su mujer, una de las mejores representantes deste tiempo».....

Hubo este año autos en las fiestas dedicadas a la Concepción, representándolos (en los carros del Corpus), la compañía de Olmedo.

1619.—La compañía de Juan de Villegas.

1620.—La «famosa compañía de Valdés con Jerónima de Burgos, su mujer».....

1621.—La «compañía de Antonio de Prado el famoso representante»... ..

1622.—La «compañía de Andrés de la Vega, i María de Córdoba, a quien por otro nombre llamaron *Amarilis*».....

1623.—Los mismos cómicos del año anterior.

1624.—La «compañía de Avendaño y María Candado, su mujer».....

1625.—La compañía «de Salazar, Mahoma y su mujer Juana Bernabela».....

1626.—La «compañía de Juan Bautista el valenciano, con D.^a Manuela, su mujer».....

1627.—La compañía de Vega y la *Amarilis*.

1628.—La compañía de Manuel Vallejo.

1629.—La de Olmedo.

1630.—La de Prado.

1631.—La de Olmedo.

1632.—La compañía de Antonia (?).

1633.—La de Roque de Figueroa.

1634.—La «compañía de Morales y lució mucho su hija»...

1635.—La compañía de Vallejo.

1636.—«Tuvo la fiesta y carros triunfales (del Corpus) María de Candado, viuda de Salvador de Lara, que falleció ocho días antes en esta Ciudad, y estando mala le apremiaron a que representase en las dichas fiestas y poco después falleció la dicha María Candado y ambos esposos están sepultados en el convento de San Antonio Abad..... y fueron las exequias muy completas»...

1637.—La compañía de Vallejo.

1638.—La de «Antonio de Prado con Mariana Vaca su mujer, que se juntaron para la dicha fiesta».

1639.—.....«Tomás Fernández con su lucida compañía»... ..

1640.—.....«tuvo las fiestas y carros triunfales la compañía de Pedro de la Rosa, sobre que hubo bandos en el Cabildo sobre quien las debía de hacer, y los Comisarios lo apelaron a la Chancillería y salieron con el pleito de que las hiciera Rosa, y lo truxeron a su costa desde la ciudad de Lisboa».....

1641.—La «compañía de Antonio de Rueda con la famosa representante Antonia Infante»

1642.—La compañía de Vallejo.

Jorquera cita también en el tercer tomo de los *Anales*, de donde están extractadas las anteriores noticias, a los cómicos Lorenzo Hurtado y Luis López, a Josefa Vaca y algunos otros.

El P. José Alcaraz, dijo de Amarilis que «fué una comedianta prodigiosa en su arte. Representaba, cantaba, tocaba instrumentos músicos, bailaba y no había cosa que no hiciese con alabanzas» (*Ortografía castellana*.—Nombra a otros varios cómicos. Ms. citado por Gallardo, t. I).

Aunque, en realidad, los merecimientos de Amarilis brillaban muy alto, hay que advertir que todas las cómicas y cómicos hacían lo propio que ella, porque las representaciones hasta el pasado siglo se organizaban, sobre poco más o menos, del modo siguiente:

Aires populares por el tañedor de vihuela de la compañía.

Cantos acompañados por los ministriles y el guitarrista.

Loa.

Comedia, con intermedios de baile (1).

La documentación de nuestro archivo municipal, aunque interesante, está incompleta, de modo que no hay que buscar datos anteriores a la mitad, próximamente, del pasado siglo. He aquí un ligero resumen de cuanto en el siglo XVIII y comienzos del XIX con la música, especialmente, concierne, advirtiendo que se-

(1) A fines del siglo XVI y en todo el XVII, los bailes mas celebrados por mas deshonestos eran la *Chacona* y la *Zarabanda*, baile éste lascivo, alegre y alborotado, que no dejaba sosegar un punto los brazos y las castañuelas.—Según un escritor contemporáneo, el *fandango* es retoño y renuevo de aquel.—En el siglo XVIII, estaban muy en boga las *seguidillas*, de donde descenden el *Vito*, el *Polo*, el *Bolero*, la *Tirana*, las *Habas verdes*, las *Sevillanas*, las *Manchegas*, los *Panaderos*, etc.

En Granada bailábase por esos tiempos la *solea*, canto y baile típico granadino y que debe tener parentesco con los famosos bailes de las moriscas.

gún parece estuvieron prohibidas las comedias hasta 1718, en que por real cédula se alzó la prohibición:

1726.—Por real pragmática se facultó a los cómicos de Granada, para usar en las representaciones vestidos de oro y plata, prohibidos en 1723.

1736.—En la muestra de cómicos se gastaron en bizcochos, helados, coches para las cómicas, cera para los atriles de los músicos, etc., 636 reales.

1770. —En este año ya tiene importancia la documentación.— En las proposiciones firmadas por el galán y autor Martínez y su hija (graciosa), se lee lo que sigue:

«Que al músico Antonio Guerrero se le han de dar de diario 85 reales, por sí y sus tres hijas.. siendo de su cuenta la composición de músicas para las comedias diarias, como en las de medio teatro y teatro entero, siendo de su cuenta copiar las músicas y ponerlas corrientes para que la orquesta las toque, y que a esta se le ha de agregar un violín mas que sea a satisfacción de la graciosa por el desempeño de las funciones de música, pues en esta se experimenta total decadencia»... .

«Que las partes del cantado, sean hombres o mujeres, hayan de aprender forzosamente las partes que en las tonadillas les señale la graciosa, para que canten con ella en los saynetes, o bien yendo a aprenderlas en casa de ésta, o bien en sus casas llevando la voz y bajo, que ésta les dé, para que los maestros se las enseñen y la dicha Graciosa no ha de cantar los *quatros* ni entrar en contradanzas».....

«Que las tonadillas que la Graciosa presente en lista para el año, no ha de poder usar de ellas ninguna de las señoras partes de cantado, pues este privilegio lo tiene por la precisa obligación de tener que cantar todos los días en el saynete y saca de papeles de ellos al precio regular de estilo en esta Ciudad»...

Felipe Ferrer fué a Madrid a completar la compañía y en la cuenta de su gestión dice: «Por copia de música del *Desden* (con el *desden*), 12 reales».

En Mayo de 1770, se representaron *El jardín de Falerina*, loa de Calderón con música del maestro Risco, en la cual hay coros y especie de romanzas que cantan los personajes; la zarzuela *Las segadoras* y una comedia de tramoya titulada *Nadie mejor*

hechicero que Brancauelo el herrero con notables transformaciones.

La orquesta en ese año, se componía de un guitarrista, Antonio Guerrero; 4 violines, 1 oboe, un bajo, 1 violín y 2 trompas. Ganaban entre todos, 108 reales diarios.—El primer violín era José Capdevila, esposo de la sobresaliente de música Antonia Ramos.

Al gracioso se le daban 4 reales más, para que su mujer cantara en las tonadillas (Leg. núm. 1 y papeles sueltos de teatro).

1771.—He aquí los artistas músicos de la compañía y sus sueldos: Francisca Doblado, dama de música, 27 reales; Petronila Morales, sobresaliente, 34; guitarrista Antonio Guerrero, 30; 1.^{er} violín Diego la Riba, 20; 2.^o José Patia, 10; 3.^o Miguel Pelaxio, 8; 4.^o Joaquín Pelaxio, 6; 5.^o José Morales, 4; Violón, Juan L. Estremera, 11; oboe, Narciso Paradera, 5; 1.^{er} trompa, Wenceslao Cresister, 6; 2.^o Genaro Reina, 5 (Leg. núm. 1).

1772.—Juan Doblado propuso formar compañía «útil para representar comedias, zarzuelas y tragedias»..... (Leg. núm. 1).

1773.—El 20 de Enero, se estrenó la zarzuela *Ziroe en la Siria*, que se repitió el 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28 y 29.—Para esta zarzuela se hizo una mutación de templo del sol; media mutación de cárcel y media de jardín: un telón de parque y varios trastos, que todo importó 320 reales. La cuenta la firma el tramoyista Hidalgo.

El 4 de Noviembre se estrenó *La magestad en la aldea*, zarzuela, y se hizo decorado. Se repitió el 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 14 de Noviembre y el 31 y 30 de Diciembre (Leg. núm. 1).

1774.—El día 2 de Enero, se representó *El triunfo del Ave María*.

En cabildo de 6 de Mayo, se aprobó la proposición firmada por la vizcondesa de Rías, marquesa de Casablanca, D. Antonio Carvajal, D. Pedro M. Bacyyalupo, D. Juan Carlos Ventura, don Juan de Herrasti, el conde de Villamena, y por la Real Capilla (que poseía un palco en el teatro), obligándose todos a dar cada uno a José Marchetti, empresario de ópera, 1440 reales por el arrendamiento de sus palcos respectivos en las 120 funciones de ópera y baile.—En la proposición de Marchetti dice «que se ejecutarán 120 óperas serias y bufas con sus bailes jocosos y serios», y que no haría «dedicatoria ni guante en la casa ni a sus puertas,

demandas ni otra cosa que se dirija a sacar más..... que las entradas»..... (Leg. núm. 1).

1777.—Se propone una compañía para representar comedias, y en verano o cuaresma volatines, óperas, u otra diversión. (Leg. núm. 1.)

1778.—He aquí el extracto de varios contratos de cantantes (Leg. núm. 2):

Ana Cabrera, graciosa con obligación de cantar tres tonadillas cada semana, con sus repeticiones.

Antonio Orozco, 2.º gracioso;... «he de cantar todas las semanas un día con su repetición y en los teatros, y medios al entremés» ..— «que he de bailar el fandango siempre que se me mande; que he de bailar en los bailes que la Compañía mande poner, siendo de mi cargo el poner la música y enseñarles a las partes»...

Luisa Rubert hija de Francisco (a) *Francho*, 6.ª dama «alterando en el cantar»...

María Lozano, 6.ª dama, con obligación de asistir a la mesa de música. cantar en los quattros y en las tonadillas... a duo, o a más, zarzuelas y demás funciones de música, y... una tonadilla... a la semana»...

Francisca Rodríguez, 5.ª dama y 1.ª tiple en los quattros y cantar una tonadilla a la semana.

Rogelia Plana, supernumeraria, 2.ª tiple. Se obliga a *sainetear* siempre que se le mande.

Francisco Extremera, 2.º galán y galán en las comedias de música, zarzuelas, etc. Ha de cantar una tonadilla con la graciosa todas las semanas.

Antonio Collar, 4.º galán; ha de cantar en zarzuelas, tonadillas, etc,

Clemente Alvarez, ha de cantar en los cuattros y tonadillas.

Ramón Martín, id., id.

El músico de la compañía era José Capdevila, que seguramente fué el jefe de una familia de maestros y profesores que menciona Soriano en sus *Efemerides* (T. IV).

1775.—El documento más interesante es un inventario de los enseres del teatro; la mayor parte de los bastidores, tramoyas y trastos eran de cañas y cartón (Papeles sueltos).

1781.—Se arrendó el teatro para almacenar en él los cáñamos y estopas que habían de remitirse al arsenal de la Carraca (Leg. núm. 2.)

Desde 1784 a 1787 se prohibió representar comedias (archivo de la Alhambra, Leg- núm. 43).

En 1785 se demolió el teatro para hacer de él la cárcel real (Leg. núm. 2, arch. munic.)

1792.—El contrato de arrendamiento contiene estas cláusulas:

«Que la orquesta de música ha de estar completa de todos instrumentos de cuerda y aire que sean necesarios y convenientes para todo género de tonadillas, zarzuelas y demás que ocurra, prefiriéndose precisamente los siete músicos de esta Ciudad» (1)

«Que en las funciones de teatros, zarzuelas» .. se le permitirá aumentar el precio de la entrada.

Fué empresario o autor Francisco Vega, y antes lo había sido María la Bermeja que trajo una compañía completa de *representado y cantado*.

En la compañía de Vega figuran: Dama de cantado la señora Josefa Torre; 2.º barba, Isidoro Máiquez; músico Narciso Martínez.

El 8 de Diciembre se representó la comedia de magia *Mágico de Salerno* y el sainete de música, nueva tonadilla a tres, *Músicos y danzantes*.

Desde este año hasta la invasión francesa (2) hubo grandes pérdidas en el teatro por causa de guerras, epidemias, terremotos, etc. (Leg. núm. 2).

1795.—Por R. O. se dispuso que Isidoro Máiquez, que residía en Granada, se pusiera en camino inmediatamente para Madrid en cuyos teatros estaba contratado (Leg. núm. 1).

1797.—Compañía de José Carrero — Juana Palomero, Rosa

(1) En el *Ceremonial* del Ayuntamiento (1752) se mencionan los siguientes músicos: tres atabales, (timbales, *timpanum*), clarines y ministriles. Estos tal vez fueran una copla de chirimías.—La empresaria María la bermeja puso inconvenientes a la condición de los músicos y la junta de teatros resolvió: ...«siempre son músicos de la orquesta los de esta Ciudad... sin que se les pueda desechar, y solo el Sr. corregidor les castigaría en lo que delincan»...

(2) En este año figuran documentos relativos a la patrona de los actores Ntra. Sra. de la Novena, para cuyo culto y enfermería de cómicos estaban obligadas las compañías a dar una función semanal.

Cesaron las comedias por causa de los terremotos en 1778 y no hubo funciones hasta 1789.

Capa, Micaela Gómez, José Carrero y Miguel Jiménez, cantan todos. Músico de compañía, Diego Román (Papeles sueltos).

1798.—Se presentó un recurso contra los abusos que en el teatro se cometían, y se alega que se dejó ensayar y representar la comedia *El guapo Francisco Esteban* «pieza en verdad de mal ejemplo, por la resistencia y poco respeto que en ella se manifiesta a la justicia, sin reparar en la proximidad que había a una desgracia con los tiros, mayormente siendo como era la compañía de cómicos de los que viajan por los lugares... habiendo resultado, en efecto, del ensayo herido de un tiro una cómica que estuvo a peligro de muerte» .. Se resolvió que debía de cumplirse el reglamento de teatros de 1792 (1).

1800.—Suspensión de comedias con motivo de las epidemias reinantes en Sevilla y Cádiz. Con este motivo se promovió un largo expediente en el que los cómicos reclamaron por su miserable estado. Duró el expediente desde Octubre hasta Enero de 1801 y el Consejo supremo resolvió que siguiera cerrado el teatro y que se repartieran 1500 reales (Papeles sueltos). La orquesta costaba 73 reales diarios.

1802.—Era empresario José Maiquez. Compositor y 1.^{er} violín D. Mariano Larripa.—Lista de la compañía de ópera: Srtas. Maria Martínez, Josefa Palomero y Melchora Jiménez. Sres. Ramón Pérez, Joaquín N., Miguel Muñoz y Ramón Carbonell.—Compañía de baile, 3 bailarinas y 6 bailarines.—Compositor de música y 1.^{er} violín, D. Francisco de Paula Palomino.

Los músicos del ayuntamiento Juan del Rey, Vicente Castañón, D. Fernando Montijano y demás individuos de la banda, reclamaron por qué la empresa no los admitió en la orquesta.

Durante la cuaresma, dieron varios conciertos los jueves y

(1) Este reglamento dispone que los asientos de la orquesta están retirados del escenario y que se ponga una tabla, para que no puedan verse los pies de las cómicas; que cuando éstas vistan de hombre sea solamente de medio cuerpo arriba; que en la ejecución de obras especialmente entremeses, tonadillas, bailes y sainetes se guarde la decencia y modestia debida y que no se permitan repeticiones «por más instancias que hagan los *mosqueteros*».—En un entremés de Quiñones de Benavente, Pinelo, un personaje, solicita la indulgencia con estos versos:

Carísimos mosqueteros,
Granuja del auditorio,
Defensa, ayuda, silencio,
Y brindis a todo el mundo.

domingos, D. Jorge Eduardo Saliment, profesor de flauta y el Sig. José Berbelli, cantor italiano.

1803.—Compañía de Vega: Orquesta diez músicos —Actrices que cantan, María Martínez, María Gabino y María Lluní, Petronila Silva, canta y baila.—Actores que cantan Miguel Muñoz, Joaquín Martínez y Antonio Valleverde.—De jocoso, Pedro Cubas y Ramón Carbonell (cantan y bailan) —Músico de compañía y 1.^{er} violín, D. Fernando Bellver y Guzmán.

1804, 1805 y 1806.—Francisco Vega, autor. Había ópera, verso y baile.

En Septiembre de 1806, acordó la junta de teatros suplicar al censor «amoneste con el mayor rigor a los actores del teatro, a fin de que no representen lo que no está revisado; sin añadir coplas ni otras expresiones axenas indecorosas, y que causen escándalo; pena de que se les correxirá con el mayor rigor, hasta ponerlos en la carcel y dar una satisfacción pública»... Este acuerdo se refiere especialmente a tonadillas; de modo que siempre hubo abusos en las piezas cantadas de cierto género alegre y ligero.

En la compañía de 1804 figuraban como cantantes Constanza Fournier, Manuela Correa y María Luna, además de alguna de las nombradas y José Rosales, Lázaro Caldero, Carlos Sanz y los de la lista anterior.

El primer violín de canto era D. Luis González y el de bailes D. Francisco Linares.

Hubo en este año violentos terremotos que comenzaron el lunes 27 de Octubre.—Se interrumpió el teatro y siguió luego hasta el 4 de Diciembre.

1807.—Durante el verano, la compañía de canto que trabajó en este año, dió varios conciertos, con el tenor Bonoldi, contratado por 300 reales diarios y otro *cantor nuevo de habilidad*.

1808.—Compañía de D. Antonio de Teba, de verso, ópera y baile.—Compositor y director de música, D. Esteban Cristiani, que había de presentar cuatro óperas originales en la temporada percibiendo 2.000 reales por cada una. (1) La primera que se representó titulábase *El niño en el bosque*.

(1) La propiedad artística se comenzó a arreglar desde 1801. Cada dos meses debía de remitirse a la junta central de teatros la lista de las funciones y formalizarse la lista del 3 por 100 para los autores (Reg. de 24 Junio 1801.)

En esta época se interrumpe la documentación del teatro de la Puerta Real, que ya después de la invasión francesa (1810), no volvió a utilizarse.

Por los datos anteriores, sin más explicaciones ni comentarios, compréndese bien cual era el estado del teatro y de los cómicos y el gusto del público.

Tratemos ligeramente de las obras a que esas noticias se refieren.

«Las *tonadillas*, por lo menos desde principios del siglo XVIII, eran un cuatro, que antes de la comedia cantaban todas las mujeres, desde la graciosa abajo, vestidas de corte, a lo que llaman *tonó* (1). En los intermedios se cantaban otras a solo y a duo, con acompañamiento de violín y guitarra. La música de estas piezas era de Nebra y otros maestros y de Guerrero, el que estuvo contratado en Granada en 1770.—El maestro Mirón dió nuevo giro a las tonadas, y Guerrero, siguió las modernas indicaciones. Una de las cómicas mas famosas en la interpretación de tonadillas fué María la Chica, la *granadina* (2).

Las *loas*, componían, en el siglo XVII y fines del XVI, parte de los autos sacramentales que primero se representaron en el templo y después en *carros*. Los dramas sacros, según opina Tichnor y revelan los que se conservan, mas se acercan a la ópera que al drama hablado. En las loas, y en las comedias con música hay que buscar el origen de la *zarzuela* y la *ópera*.—Garrido Atienza publicó como apéndice de su libro *Antiguallas granadinas* (1889) una loa en que se corona a Granada. Tiene interesantes notas marginales, pues de ellas resulta que cantaron en la parte musical de la obra la Sra. Antonia, la Sra. Zabala, la señora Casilda, y la Sra. Manuelica.—También publica Garrido un auto en el que hay coros y partes de cantado. La *luna* es uno de los personajes que canta.—El auto parece ser de 1690 y la loa será contemporánea.

La ópera, como tal espectáculo público débese a los italianos Ferrari, Manelli y Monteverde (1637, en Venecia). Las óperas del

(1) Memorial literario, instructivo y curioso de Madrid, 1887.

(2) Nos ha faltado tiempo para ofrecer aquí la lista de cómicos y cómicas granadinos.

gran músico Monteverde a quien se considera como el inventor de la disonancia, el revelador de las variaciones del ritmo y el que estableció la estructura de recitado, la fórmula de la instrumentación, etc.,—son en verdad el punto de partida del drama lírico, que encajaron después en su marco verdadero Lulli y Gluck, Piccini y Gretry, Pergolesi y Mozart, y Rossini, a quien, en realidad, debe la forma musical moderna, pues su *Guillermo Tell* (1827), es la revelación de las innovaciones de Meyerbeer y de los atrevimientos de Wagner.

No hemos hallado datos de compositores granadinos, de música profana, en la época que comprenden los anteriores apuntes del teatro granadino.

Hay que tener presente, que el teatro fué muy combatido en el siglo XVII y XVIII y que los músicos hallaban aquí, sin necesidad de los sueldos que pudieran ganar en la orquesta, o haciendo tonadillas y música de baile, remuneración bastante a sus trabajos, en la Catedral, la Real Capilla y las iglesias parroquiales, pues el culto en Granada siempre tuvo por auxiliar la música y las demás artes bellas.

Cuando en 1600 se alzó lo prohibición de representar las comedias, los teólogos se defendieron hasta última hora haciendo constar que «las comedias, como hasta allí se habían representado... con los dichos y acciones, y meneos, y bailes y cantares lascivos y deshonestos, eran ilícitas y era pecado mortal representarlas». ...—Se comprende, pues, que Fr. Juan González de Crip-tana, dijera todavía en 1610, en su libro del *Confesonario*: «No sé que haya hombre de razón que diga que es bueno que todos los días de la semana y de todo el año, vaya el pueblo a pendón herido a oír comedias, cebados del deleite sensual que les trae los sentidos ocnpados, y encantadas las potencias y engañado el gusto, y el juicio de la razón, con las músicas, con los bailes, con las invenciones y las fábulas, con el verso limado y la *maraña*, y la razón aguda con el donáire y el traje y el buen talle dellos y dellas».

Otro sacerdote, en un sermón predicado al Ayuntamiento de Valencia (1649), decía abundando en las mismas razones: ¿Tampoco provoca salir una mujer medio desnuda, o salir vestida como hombre?>.....

Los buenos de nuestros antepasados gustaban también de las delicias del *género chico* de aquellas épocas.

IV.

La música moderna.—A.—Música religiosa

D. Vicente Palacios; sus estilos y sus obras.—Los compositores granadinos.—Influencia de Palacios.—Carácter de nuestra música.—D. Bernabé Ruiz y sus obras.—Sus enseñanzas.—D. Antonio Martín Blanca.—D. Celestino Vila y sus obras.—La música religiosa y los Congresos Católicos.—Don Mariano Prellezo y su libro.—La novena de San Jose.—Los villancicos de la Real Capilla.—El canto gregoriano.

A fines del pasado siglo,—según refiere el ilustre Ruiz de Henares en su biografía del maestro D. Vicente Palacios—, el Cabildo de nuestra Catedral, consultó al famoso músico D. Francisco Javier García, a quien en Italia se conoció con el nombre del *Spagnuolo* (1), respecto de la provisión de la maestría de capilla, vacante por haber cesado o muerto D. Francisco Gaya, que desde Albarracín vino a nuestra Catedral en 1797. García, envió a uno de sus discípulos predilectos, a D. Vicente Palacios que a los 17 años de edad era ya maestro de capilla de Albarracín, en sustitución probablemente de Gaya, pues convienen las fechas y los antecedentes que hemos examinado.

El hecho de haber consultado a García el Cabildo metropolitano, prueba cumplidamente el mérito y prestigio alcanzado por el célebre músico, a quien como todos sus biógrafos reconocen, hay que conceder que fué «el maestro que más contribuyó en España a encaminar el arte religioso por la senda de la verdad y de la belleza artísticas, dando expresión, fluidez y colorido a la melodía, y haciendo uso de los recursos del arte como medios de agrandar y conmover, y no como medios de ejercitar la mente y el cálculo».... (*Parada, Dicc. art. García*).

Mas atrevido aún que su maestro, Palacios, que trajo a Granada la escuela de aquél, introdujo en el templo los instrumentos de metal, (cornetines y trombones) produciendo con ellos y con las trompas, el hermoso y solemne efecto—que tan censurado fué en su época—de la grandiosa *sequentia* de su *Requiem*.

(1) García terminó sus estudios musicales en Italia y allí se dió a conocer como compositor, conservando el nombre de *maestro Spagnuolo* (diminutivo de español).

La venida de Palacios a Granada fué oportunísima y de grande trascendencia en el arte. Nuestros compositores de aquella época, adquirieron verdadera ciencia musical en la humilde celda del P. Francisco, pero aunque este gran maestro conocía las obras clásicas alemanas y había recogido para su capilla del convento partituras de Soler, Portero, Torres, Caballero, Capitán, Spagnuololetto, Ariañ, Valencia, etc., en muchas de las cuales ya se percibía la influencia que desde 1760 comenzó a ejercer en la música religiosa el ilustre García, rompiendo las fuertes ligaduras que al canto llano la ataban y creando una melodía que expresaba el significado de la letra; apesar de que el P. Francisco admitía, aunque sujetándolas a sabio exámen y detenido análisis las nuevas formas melódicas y los procedimientos instrumentales alemanes e italianos, ese exámen, ese análisis tenía cohibidos a sus discípulos, aunque entre ellos los hubiera de la considerable altura de D. Bernabé Ruiz

Las obras de Palacios, en las que sin rechazarse el canto llano, impera la melodía apasionada hasta la inspiración mística; en que la instrumentación revela ya importancia, y voces e instrumentos tienen, desde luego, alta misión que cumplir, produjeron una verdadera emoción entre músicos; una emoción parecida a la experimentada por los pintores mas tarde, cuando Fortuny vino a nuestra ciudad, le vieron pintar y se convencieron de que es preciso dibujar con corrección infinita; pero que la idea, la composición, debe reunir cuanto mas verdad y lógica sean posibles, y que el colorido ha de colocarse con atrevimiento y franqueza, con intención y exacto conocimiento de los efectos que con él se pueden producir, como en música puede hacerse con la orquesta, que es la paleta del compositor.

Palacios tuvo dos maneras: la aprendida con el *Spagnuololetto*, y la que le sugirieron las obras de Rossini; una y otra produjeron hermosos efectos, que aún se pueden apreciar, comparando las mas insignificantes obras de música religiosa granadina con la de otras ciudades. Se hallará en estas mas saber, mas profundidad, mas trabajo de contrapunto; pero en aquellas impera la melodía con su mas sencilla e inspirada oportunidad; con un carácter de misticismo severo y dramático a un mismo tiempo, que con razón sorprende a quien jamás oyó obras granadinas.

El ilustre Ruiz de Hénares, dice, que en las obras de Palacios «prepondera la esbelta melodía con delicados y convenientes acompañamientos, al mas inexcusable artificio: y si giran sobre motivo del canto llano, siempre son introducidos a manera de episodios de un modo tan espontáneo, que el oyente, en vez de repulsarlos por monótonos, los aplaude como ideas originales y precisas; cuando no, sus trabajos son puramente armónicos, con ligeras modulaciones»....

En esas teorías se influyeron Ruiz de Henares; Cordoncillo (buen teórico y excelente pianista); Luján, el último maestro de la Real Capilla de Granada; Palancar; D. Domingo Martín y otros maestros; y hasta los organistas, se dejaron arrebatar por los torrentes de inspiración que brotan de las obras de Palacios, y los hay, como el mas notable de todos, el inolvidable Lozano, cuyas paráfrasis del *Miserere*, del *Tota pulcra* y de otras obras, es una verdadera desgracia artística que no estén escritas y queden de ellas solamente el recuerdo.

Mas apegado a la ciencia harmónica, D. Bernabé Ruiz produjo, algo después de la muerte de Palacios, ocurrida en 1836 (1), un gran movimiento de desarrollo artístico. Educado en los mas severos principios, su inspiración, su genio, su talento de artista se desenvolvió en una atmósfera especial en que se aunaban la sabiduría y los atrevimientos de Palacios, las solemnes sencilleces de nuestra buena música del siglo XVII y XVIII, con los asombrosos adelantos de los grandes maestros alemanes que

(1) Palacios fué un hombre singular. De carácter extraño, pero franco y espontáneo, lo mismo motejaba a los músicos cuando no interpretaban bien una obra, que, abandonando el atril de la dirección en el coro de la catedral, abrazaba con las lágrimas en los ojos a aquellos insignes cautores y músicos que tuvo la Santa Iglesia, entre los que sobresalían el gran tenor Jerónimo P. Rafael, los primeros violines D. Francisco Valladar y D. Luis Viruega y otros no menos notables.— En una ocasión, improvisaba el organista Lozano una sublime melodía durante la solemne ceremonia del alzar la Sagrada Forma en la misa. Palacios escuchaba, incadas las rodillas con todo respeto; pero lleno su corazón de entusiasmo artístico, exclamó, interrumpiendo la severa tranquilidad del templo:—¡Ese hombre está en el cielo!...—Próximo a morir, aún murmuraban sus labios el sublime *¡Misericordiam!* de su *Miserere*.

Palacios, según Ruiz de Henares, fué enterrado en el propio sepulcro de Alonso Cano, artista como él, vehemente y exaltado como el gran pintor, escultor y arquitecto y racionero de música, también. Como a Cano, aún no se ha hecho justicia a los altísimos merecimientos de Palacios.

conoció muy a fondo, siendo entusiasta, especialmente, de Beethoven.

Sus obras, revelan lo que era el *maestro pequeñito*, como el gran Eslava le decía. La melodía correcta, pero espontánea y hermosa, sobresale, sin marañas ni enredos, de un fondo en que, perfectamente equilibrados, agrúpanse la armonía, el contrapunto y las bellezas de la instrumentación.

Hace pocos años, nos ha sorprendido a todos los aficionados la hermosísima *Salve y letanía*, que en la novena a San José dió a conocer el hijo del gran maestro, D. Bernabé Ruiz Vela. Es una obra que atesora tantas bellezas, que presenta tantas novedades, que nadie creería que estuviera,—como está—escrita antes de que por Granada se oyera nada de Wagner, ni se supiera de sus teorías otra cosa que las ridículas y apasionadas críticas de los franceses, que presentaron a Wagner como músico *naturalista*, cuando sus obras (libro y música), y su teatro de Baireuth, son, ni más ni menos, que la exaltación de la fantasía de un gran genio (1). Que la melodía esté en consonancia con la letra, y la instrumentación sea el *cortejo de la palabra cantada!*... Pues esas han sido, precisamente, las teorías de todos los reformadores de la música, sagrada y profana, españoles, flamencos, italianos y alemanes.

Volviendo a nuestro Ruiz de Henares, terminaremos por decir, que al insigne músico se deben, además de las notables obras, tan hermosas enseñanzas, que en su tranquila y honrada casa hallaron perfecta educación musical artistas de tanto mérito como su hijo D. Bernabé, D. Ramón Noguera y D. Antonio Segura de quienes trataremos más adelante, y otros también muy distinguidos.

En 1858, ganó el magisterio vacante de capilla de nuestra Catedral un joven músico que casi había pasado desapercibido hasta entonces, D. Antonio Martín Blanca, que educado en la escuela de los buenos músicos granadinos, bien pronto se reveló como buen compositor y habilísimo maestro. Sus *Lamentaciones* y sus *Misas*, en particular, en que se muestra el artista y el creyente; en que se admiten todos los recursos modernos de la ins-

(1) Al tratar del teatro, dedicamos algunos párrafos a Wagner y sus teorías y a los efectos que estas han producido.

trumentación y los giros y modulaciones de la música dramática pero supeditados a la severa grandeza del templo, —serán siempre escuchadas con entusiasmo. Martín Blanca, murió joven, cuando podían esperarse de su talento sazoados y hermosos frutos.

Después de una larga vacante, ocupó el cargo por oposición el actual maestro D. Celestino Vila, que al venir a nuestra Catedral nos trajo reverdecidas las tradiciones artísticas del *Spagnuolletto*, pues en las Catedrales aragonesas se hizo músico y en las obras del gran artista zaragozano estudió fórmulas y procedimientos técnicos.

El maestro Vila, modesto y sencillo hasta la exageración; entusiasta del arte, conocedor profundo de escuelas y estilos, desde los cánticos escritos en *neumas*, —esos enrevesados jeroglíficos de la música de la Edad Media (1),—hasta las más modernas teorías de los músicos del norte, posteriores a Wagner; fácil y espontáneo en la composición, y habilísimo en el manejo de la orquesta, ha producido aquí hermosas obras de todos géneros, que sería prolijo citar, cuando con gran frecuencia recreáanse nuestros oídos con ellas.

Con la excelente tradición musical que hemos sintetizado en estos apuntes y los valiosos elementos que se han ido sucediendo, no es extraño, que en tanto que los Congresos católicos han tenido que tratar detenidamente de los abusos musicales que padecía la música sagrada en todas partes, y más fuera de España, —cuestión que había llegado a preocupar a los altos poderes de la Iglesia en Roma, porque el mal estaba muy extendido y la sacra Congregación de ritos había tenido que reiterar las sabias prohibiciones del Reglamento sobre Música religiosa, de 24 de Septiembre de 1884,—no es extraño, repetimos, que en Granada no haya llegado nunca a suceder lo que con singular gracejo y propiedades descriptivas admirables, criticaba con gran acierto respecto de la música religiosa en Madrid, nuestro insigne e inolvidable paisano D. Mariano Vázquez, a quien se deben por cierto

(1) El maestro Vila, tiene escrito, e inédito, su notable estudio acerca de la lectura e interpretación de los *neumas*, y de la expresión con que debe cantarse el *canto llano*. Es una desdicha que no se conozca tan interesante trabajo.

muy hermosas obras de género sagrado, entre ellas unas inspiradas *Siete palabras* que se han cantado en el Liceo diferentes veces

Otro elemento hay que tener en cuenta también. A últimos de la primera mitad de nuestro siglo, vino a Granada, no recordamos con que motivo, el ilustrado diplomático y artista D. Mariano Prellezo. Aquí terminó su comentado libro *Curso completo de música, teórico-práctico* (Madrid, 1851) y en nuestra Catedral, el Jueves Santo de 1849, se cantó un *Miserere* original suyo, del que hemos escuchado grandes elogios.

Las teorías de Prellezo eran tan nuevas y dignas de estudio, que al aparecer el libro, promoviéndose una ardiente polémica entre el autor y los redactores de la *Gaceta musical* y el Sr. Eslava, especialmente, que tomó grandes proporciones (véase la *Gaceta* números 29 y 33, respectivos al 19 de Agosto y 16 de Septiembre de 1855).—El Sr. Prellezo era muy apreciado aquí, y su casa una especie de academia de músicos y literatos.

La novena de San José, que allá por esa época tuvo gran renombre, fué hermoso palenque donde lucieron su saber, y su inspiración, Ruiz de Henares, D. Domingo Martín, Palancar, Entrala (un notable aficionado que valía tanto como un maestro) y después otros músicos que como Rivero (D. Miguel), han escrito interesantes obras.

Entre los compositores modernos de música religiosa, débense también incluir Valladar (Don José), modesto y entendido músico; Noguera, Segura, Ruiz Vela, Guillén y otros (1).

Para terminar, apuntaremos ligeramente otros datos acerca de estilos y obras.

Hasta muy entrado el siglo que termina, se han estado cantando, especialmente en la Real Capilla, una especie de Misterios con el título de *Villancicos*.

Tenemos un ejemplar a la vista, impresa la letra en Granada, en 1817, y cuya descripción es la siguiente:

«F. Y. (Escudo del Emperador).—Letras de los villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de S. M. de esta Ciudad de

(1) Al tratar de los conciertos y del teatro, dedicamos párrafo aparte a estos maestros.

Granada. Puestos en música por D. Antonio Luján, individuo de dicha Capilla de música. «(1) —Titúlanse los villancicos *El desposorio de Ester* y se dividen: en introducción, a coro, duos y recitado, aria a duo, sonata y copla —Nocturno 1.º, Villancico 2.º, titulado *Pan vivo*, en coro, solo y coplas. —Villancico tercero, *Consuelo*, en recitado y aria. —Villancico 4.º de *Tonadilla*, titulado *Descanso*, en Introducción, tonada a duo, solo y coro, y coplas a solo y coro. —Nocturno 2.º —Villancico 5.º *Admirable*, en Estribillo (coro y solo), coplas y coro. —Villancico 6.º *Vencedor*, en Estribillo, en diálogo, solo y terceto y coplas a solo y el estribillo primero. —Villancico 7.º de *Pastorela, Amor*, en introducción a solo y coro, pastorela y coplas en coros. Nocturno tercero. Villancico 8.º *Alegria*, en estribillo a terceto y coplas. —Villancico 9.º *Palabra*, en introducción a duo y coro; seguidillas a duo y solo y coplas, a solo y coro.

Para que estos *villancicos* resulten en la antigua forma de los *autos* religiosos o *Misterios* de los siglos XVI y XVII, bien poco hay que transformar en el libro. Compárese el de los villancicos con el del auto lírico religioso en dos actos que todos los años se representa en la parroquia de Santa María de Elche los días 14 y 15 de Agosto, en la «festa de nostra Señora de la Asumptio» (*Bol. de la Soc. españ. de escursiones*, n.º 45), y se comprenderá la exactitud de nuestras observaciones.

En el de Granada no se determinan los personajes, ni se habla de tramoyas, ni juegos escénicos, porque ya lo habían prohibido terminantemente los Concilios, y para el auto de Elche hay que construir una especie de escenario en la iglesia con grandes maquinarias para las apariciones, etc. Entre los personajes figuran la Virgen, San Juan, San Pedro, y ángeles, virgenes, la Trinidad, Santo Tomás, etc.

En cuanto a música nada hay que decir; los *Villancicos* corresponden a nuestra música moderna influida por *Spagnuoletto*, y la de Elche pertenece a la anterior al siglo XVII, aunque se hable ya de ministriles, órgano y música de capilla, y haya cánticos a solo, a duo, a 3, a 4 y a coro.

Sería muy interesante, restaurar la costumbre de cantar esos

(1) D. Antonio Luján fué después maestro de la Real Capilla.

villancicos, que en nada pueden ofender al respeto que la Iglesia y el culto se merecen y que no obstante tienen algo que recuerda nuestras tradiciones artísticas.

Recientemente, y por las razones que antes hemos indicado, se han vuelto los ojos de las personas piadosas hacia el canto gregoriano y su restauración en el templo, espulsando de él todo lo que es vulgar y profano.

En el Congreso de Sevilla (1893), se trató extensamente de este importante asunto, presentando memorias y pronunciando discursos el ilustre crítico P. Uriarte y el organista de Sevilla señor Iñiguez, y en el de Tarragona (1894), se aprobaron varias obras musicales y se recomendaron las conclusiones del de Sevilla, cuyo punto principal es la enseñanza del verdadero canto gregoriano, interpretándolo de modo que no repugne al oído ni al respeto que a la Iglesia corresponde.

Algo se ha hecho en Granada, porque aquí tenemos, además de D. Celestino Vila, otra autoridad en la materia: el notable sochantre D. Manuel Martín, buen artista y músico ilustrado e inteligente. En algunas solemnidades, se ha proscripto, en absoluto, la música moderna y el efecto ha sido realmente hermoso.

«La verdadera música española—ha dicho Viardot—es la sagrada, en cuyo género puede desafiar a todos los demás países, y los archivos de sus cabildos guardan innumerables y preciosos tesoros» (*Est. sobre la Hist. de las bellas artes*); pues bien, con esa riqueza de obras, los Congresos católicos han tenido que tratar de la decadencia de la música religiosa, y los preceptos de la Sacra congregación de ritos ha habido que aplicarlos en España; y que no desagradó que se trajeran a Granada, para evitar vengan a nuestras iglesias esas músicas *zarzueleras* con que se canta en Madrid, y en muchas partes, la mas solemne y sublime prosa litúrgica, pruébanlo los excelentes ensayos practicados.

B.—La música en la sociedad

Las tertulias musicales y las obras clásicas.—Las sociedades de conciertos.—Los conciertos del Palacio de Carlos V.—El Liceo primitivo.—Un concierto en la Alhambra.—El nuevo Liceo.—Zarzuelas y óperas.—La escuela de Ronconi.

Desde fines del pasado siglo, introdújose la música en los salones aristocráticos y en las tertulias de la clase media, como allá en otras épocas.

Poseemos algunos papeles procedentes de un antiguo archivo particular, y recordamos entre ellos, con fechas escritas en el papel del violín 1.º,—1786 y siguientes —, una *Sinfonía* en sol menor «del señor Ayden» (sic) para violines, obues, trompas, viola y bajo; otra sinfonía, en re mayor, para violines y bajo, también de Haydn; un trío de Boccherini, en *si b*, y el Cuarteto 5.º de Haydn. Con las obras sublimes de estos maestros, de Mozart, Mendelssohn, Weber, y aún Beethoven, mas tarde, entretuvieron sus ocios honestamente nuestros antepasados, hasta la triste etapa de la invasión francesa.

Las señoras tomaban parte también en esas dictracciones musicales, bien tocando el clave o antiguo piano, ya cantando madrigales, canciones y fragmentos de las óperas que aquí había dado a conocer, especialmente la compañía de Marchetti en 1774.

Pasado el tiempo de guerras e inquietudes políticas, durante el cual sin embargo, como puede verse al tratar del teatro, muy pocos años dejó de oírse ópera en Granada, allá por los años del 1836 a 1840, desarrollóse aquí nuevamente gran afición a la música clásica, a causa de ser notables instrumentistas el conde de Villamena, D. Juan Bautista Salazar y los Sres. Anzoti, Coronado, Micas, Santisteban Morales y otros, y de reunirse con ellos el director de orquesta y famoso violinista D. Francisco Valladar. Volviéronse a escuchar las obras de los clásicos, y aún compusiéronse aquí muy especiales obras de ese estilo (sinfonías, conciertos, cuartetos, tríos y duos de violines).

Sobre los recuerdos de aquel pasado, en Octubre de 1871 un estudioso músico, Eduardo Guervós, organizó una Sociedad de *cuartetos clásicos* que tuvo época de brillantez, y que se refundió mas tarde en una *Sociedad de conciertos*, dirigida por el entendido músico D. Carlos Romero.

El maestro Vila, Noguera, Ruiz Vela y algún otro, cultivaron el estilo de música de concierto con verdadero éxito, demostrando gran conocimiento de los autores clásicos, y de los modernos.

Las fiestas musicales del Palacio de Carlos V, durante el Corpus, trajéronnos a Granada la Sociedad de Conciertos dirigida por el eminente músico D. Tomás Bretón. En aquella severa construcción sin ferminar, hemos escuchado, con aprovechamiento para nuestros músicos y críticos, aficionados y público, las obras mas culminantes del repertorio de concierto desde Haydn y Bocherini, hasta Saint Saéns y Grieg; desde Weber y Beethoven hasta Wagner y los de su escuela.

Aquel hermoso documento con que inauguró su mando como ministro, nuestro ilustrado paisano D. Francisco J. de Burgos: la instrucción a los subdelegados de Fomento (o gobernadores), difundió por toda España el espíritu de asociación literaria y artística, y en Granada, después de algunos otros intentos de menos importancia, creóse el primer Liceo artístico y literario, que se inauguró el 18 de Noviembre de 1839 en los salones bajos del gobierno político. La hermosa historia de ese Liceo ha quedado escrita en una preciosa revista titulada *La Alhambra* y de sus crónicas de conciertos y sesiones de música y poesía resultan datos interesantes y un contingente de nombres de aficionadas y aficionados de que puede honrarse nuestra ciudad.

Para la noche de la inauguración, el benemérito socio don Francisco Valladar escribió una notable sinfonía que fué repetida en varias sesiones, y era cosa corriente y acostumbrada en aquella sociedad ilustre, que aficionados ensayaran obras y dirigieran la orquesta, de que eran partes principales el director Valladar que tocaba la parte de 1.^{er} violín, el admirable flautista Don Domingo Martín y los aficionados Salazar, Coronado y otros.

Una fiesta singular organizó el primitivo Liceo: un concierto en el salón de Embajadores de la Alhambra, el 28 de Julio de 1842, en honor de Paulina García, la famosísima tiple y de su esposo Mr. Luis Viardot. Tomaron parte en la fiesta Corina di Franco, Concha Ridaura, Unanue, Salas, Cepeda y D. Salvador Andréu y debe de leerse la crónica de la velada en la referida revista, tomo I, pág. 225.

En 1847 se inauguró el nuevo Liceo, y desde luego comenzaron a cantarse zarzuelas y óperas: Entre las primeras se han representado en la inolvidable escena, hoy destruída, *El dominó azul*, *Jugar con fuego*, *El duende*, *Mis dos mujeres*, *El estreno de una artista*, *El juramento*, *El pleito*, *La vieja* y todo lo más fino y delicado del buen repertorio.

De óperas, he aquí las principales:

1848 (20 Diciembre).—*El barbero de Sevilla*, por las Srtas. Romani y los Sres. Guzmán, Lozano, Hiruela y Rodríguez Murciano. Ensayó y dirigió la ópera el maestro D. José Tamayo.

1849 (1.º Septiembre).—*Hernani*, por la Srta. Romani, y los Sres. Prieto, Ruiz (D. José), e Hiruela.—Director, D. José Aguilar.

El 6 de Octubre se repitió esta ópera.

1850 (11 Diciembre).—*Y due foscari* por la Srta. Juristo (Doña María) y los Sres. Ruiz Prieto, R. Murciano, Guzmán, Povedano y Mesa.—Directores D. Baltasar Mira y D. Mariano Vázquez.

Se repitió esta ópera en 18 de Diciembre.

1850.—*D. Bucefalo*, ópera bufa, dirigida por Vázquez. *Lucía*.

1852.—3.º acto de *Torcuato Tasso*. *Norma*.

1856.—*Marino Faliero*. *Lucía*.

En conciertos sacros dirigidos por D. Bernabé Ruiz, Mira, Vázquez, Moya y otros maestros, se han cantado notables obras, como el *Stabat mater* de Rossini, el *Miserere* de Palacios, las *Siete Palabras* de Haydn, la *Gallia*, de Gounod, etc.

Y no insistimos en historiar la vida del Liceo, porque uno de los temas de este certámen (tema 4.º del literario), trata precisamente de tan interesante asunto.

Otro centro de cultura que influyó mucho en desarrollar la afición a la música fué la Escuela de canto fundada aquí por el eminente artista Jorge Ronconi.

Jovenes, que como Abruñedo llegaron a ser notables cantantes, y aficionados como las aristocráticas damas que cantaron con el gran artista la ópera de Verdi *Nabucodonosor*, salieron de aquella escuela, que una sucesión de ingraticudes y pequeñeces que más vale no recordar, cerró para siempre; aquel conservatorio hubiera llegado a ser uno de los primeros del mundo.

C.—Música popular

Decadencia de los cantos y bailes populares.—El *flamenguismo*.—Carácter de los *cantos flamencos*.—Las danzas y los bailes gitanos.—Los cantos gitanos y su carácter peculiar.

Música y baile han decaído hasta la exageración, gracias al elemento extraño que cada vez se acentúa mas en los cantares y bailes del pueblo; del carácter especialísimo *gitano-americano* que la música popular ha tomado, dando visos y tonos de *tango* y *guajiras* a todos nuestros cantares, incluso a las *seguidillas*.

En el repertorio extensísimo de los cantadores de oficio y aficionados, figuran un gran contingente de cantos llamados, ignoramos por qué razón, *cantes flamencos*. Acerca de ellos, el notable folklorista alemán H. Schuchardt, publicó un notable artículo (*El folk-lore andaluz*, Sevilla, 1882-83, pág. 35 y sigtes.); pero apesar de sus investigaciones; de las de Demófilo (*Colecc. de cantes flamencos*, 1881), y de otras opiniones que Schuchardt, cita, ni comprendemos por qué se dice *cante* en lugar de *canto*, ni por qué se apellida *flamenco* a todo lo *agitanado*.

Demófilo dice, que el *cante flamenco* es «el menos popular de todos los llamados populares», y que «el pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados a que llamaríamos *dilettanti* si se tratara de óperas, desconoce estas coplas; no sabe cantarlas y muchas de ellas ni aún las ha escuchado» (obra cit).

Esto es tan cierto, que basta para convencer a los admiradores de esa extraña música de que el *cante flamenco* es solamente propio de un grupo pequeño de señoritos de degradado gusto y de gente del pueblo aficionada a todo lo *agitanado*—no a lo andaluz—hacerles observar que en los pueblos de Andalucía, en el mismo Granada,—apesar de que hay aquí desde muy antiguo un grupo numerosísimo de población gitana,—los cantos andaluces se conservan puros, y apenas se halla entre nuestro buen pueblo quien sepa entonar esas coplas que comienzan con un prolongado ¡ay!, y que trascienden desde una legua a la contextura especial de los tangos americanos, factor importantísimo en cuanto con la música *flamenca* se refiere.

Una observación hemos hecho—hace poco tiempo, y nos fortalece en nuestra opinión de que en el *flamenguismo* musical y perdónesenos la frase—mas han influido las canciones de Amé-

rica que los cantos gitanos. En una de esas extrañas y ridículas *danzas* con las que se quiere enseñar a los extranjeros el carácter, los cantos y los bailes del pueblo andaluz, hemos oído cantar y tocar el tema musical que puede verse en los apéndices de este estudio. La letra no pudimos recojerla, pero si observamos que esa especie de estribillo se prolongaba infinitamente, sin interrumpirlo con copla a solo ni a duo.

Ahora bien; el carácter de ese tema no es andaluz,—ni aún español parece,—y si se acerca a los motivos populares del Egipto que Verdi incluyó en su ópera *Aida*.—Teniendo en cuenta que la raza gitana ha tomado todo lo que le ha sido útil de las naciones donde se ha ingerido, pero que al propio tiempo ha conservado cierta personalidad nunca extinguida y que resalta sobre cuanto le rodea, pudiérase estudiar si ese tema y otros parecidos que ellos introducen en los programas de esás *danzas flamencas*, son propios de la raza gitana, que,—advertiremos también,—en los países del Norte, tiene, propias, lúgubres pero interesantes canciones, una de las cuales, recogida en Rumanía, oí cantar muchas veces, emocionado, a la inolvidable tiple española María Mantilla.

D.—El Teatro

El teatro del Campillo.—Funciones y compañías.—Conciertos y óperas.—La zarzuela.—Juicios de un empresario.—Compositores de zarzuelas en Granada.—El género chico.—Operas y poemas sinfónicos.—Conclusión.

En 1810 se inauguró el teatro del Campillo, en plena dominación francesa, por lo cual fué apellidado *teatro Napoleón* por el generalísimo Sebastiani.

La construcción del teatro había comenzado a principios del siglo (1801), por subscripción, en cuyas listas primeras figuran el príncipe de la Paz, D. José Eustaquio Moreno, gobernador del Consejo, el duque de Osuna, el marqués de Bélgida y Mondejar; el conde de Teba, el marqués de Ariza, almirante de Aragón y el conde de Castroterreño, todos de la corte; la Chancillería, el Ayuntamiento, la Maestranza, la nobleza, el comercio y la industria de Granada; la maestranza de Ronda y varios comerciantes de Málaga. Estas acciones se pagaron algunas, y después se redimieron varias de ellas.

En 1807, el teatro a medio concluir, servía para encerrar paja con destino a la caballería del ejército, y de lugar de escándalos y obscenidades. Por acuerdo del Ayuntamiento se desalojó y limpió y los franceses lo concluyeron el mismo año en que entraron en Granada (Arch. munic.; leg.º núm. 3).

Muy pocos datos hemos hallado relativos a los primeros años.

De 1813 sabemos que tenían beneficios el galán y la dama de música y que la empresa podía aumentar un real a los precios diarios (1) en comedias de aparato, óperas y bailes; de 1815, que una sociedad patriótica de señoras, presidida por la duquesa de San Lorenzo se hizo cargo del teatro, para hallar recursos con que mejorar la situación del soldado, y que en esos años fué director Andrés Prieto.

Un curiosísimo contrato hemos hallado, sin firmar, de 1815; el del 1.º violín (quizá D. Francisco Valladar), que impone, que las «mesas de música se mudarán las horas todos los días que tengo asistencia en mi Catedral, que es mi primera obligación» (Leg. núm. 4).

De 1817 tenemos un interesante prospecto (14 de Enero). Re presentóse *Por su rey y por su dama, o bien sea Las máscaras de Amiens*, cantó un intermedio de música la Sra. Palomera y se representó el sainete *El almacén de novias*.

La documentación está mas completa desde 1823.

1823.—En las condiciones para la subasta del teatro, se exige que la compañía sea de verso, música y baile, que haya un músico de compañía; un primer tenor, un segundo que supla a éste; dos bufos, dos damas de música y la correspondiente orquesta.

Entre las obras para que se autorizó el aumento de entrada, figura la ópera *El médico turco*.—También se trata de la ópera *El delirio*, con intermedios (sic).

El 18 de Mayo, Carolina Lorenzo, madre de la dama de música, dió un concierto con coros.

1824.—No accedió el Ayuntamiento a que se verificara el concierto siguiente:

(1) Los precios eran los siguientes: Palcos principales, 20 reales.—Segundos, 15; lunetas de 1.ª, 4; de 2.ª, 3; de 3.ª, 2 y de 4.ª, 1; entrada general 2.

PRIMERA PARTE

Sinfonía.
Aria por la Juana.
Duo por Castillo y D....
Sinfonía de *La caza de Enrique IV*.
Cavatina por la Juana.
Terceto por la Juana, Castillo y Rigal.

SEGUNDA PARTE

Aria, por Castillo,
Duo, la Juana y González.
Aria coreada por la Juana.
Duo por Castillo y D....
Sinfonía.
Terceto por la Juana, Castillo y Rigal.

«Toda música escogida del célebre Rossini» (1).

También ofrecían aumentar la orquesta

1825.—Compañía de declamación, ópera y baile; en la primera figuran Farro y Carlos Latorre; en la segunda, la Carolina Bossi, el tenor José Segura y el director D. Francisco Valladar.—La primera bailarina era la Fabiani.

En este año y el siguiente estuvo cerrado el teatro por causa de terremotos y Jubileo Santo, etc., teniendo los cómicos que pedir socorros al Ayuntamiento.

1828.—Se dieron varios conciertos por el tenor Valencia, la tiple Sra. Morales y el pianista Munné, cantandose piezas de *La esclava de Bagdad*, *Zoraida*, *Engaño feliz*, *La urraca ladrona*, *Torvaldo y Zelmira*.

En la crónica escandalosa de aquella época, referíase que con motivo de los terremotos, Valencia quedábase en una caseta del Campillo, y su mujer, pretextando enfermedad, en la fonda donde habitaban. Quizá por sospechas, el gran artista entró una noche en su domicilio y se halló con un militar que hacía compañía a su mujer. Prodújose grande escándalo, pero el asunto no pasó de eso.

1831.—Había compañía de ópera, aunque ignoramos el personal.

1832.—Representáronse *La esclava*, *Semiramis*, *Zelmira*, *Elisa y Claudio*, *La urraca*, *La cenicienta* y *La extranjera* (1.^a temporada).

2.^a temporada: *La dama del lago*, *Caritea* (a beneficio de la

(1) or lo p pronto, la sinfonía de *La caza* es de una ópera de Mehul.

tiple Josefina Julién), *Moisés en Egipto*, *Tancredo*, *El barbero de Sevilla*, *Tebaldo e Isolina* y *Los árabes en las Galias*.

La Julién, como cosa extraordinaria, tenía el sueldo de 152 reales diarios.

1838.—Se representaron *Los puritanos*, *Norma*, *El turioso*, *Clara de Rosemberg*, *Belisario*, y *Ana Bolena*.

1839.—*La sonámbula*, *L' esule di Roma*, *Beatrice di Tenda* y otras ya estrenadas.

1841.—*D. Quijote*, *Las prisiones de Edimburgo*, *Lucrezia*.

1842.—*Gemma di Vergy*, *Lucrezia*, *Lucía*, *L' elixir d' amore*, *El templario*, *Marino faliero*, *Capuletti e Monteschi* (1).

1843.—(28 de Enero) Estreno de la ópera *Veleda o la sacerdotisa de los galos*, libro de D. Nicolás Peñalver y música de don José Antonio Martos. Esta obra granadina produjo un grande efecto.—*Fausta*, *Aventuras de Scaramuccia*, *Las treguas de Tolemaida*, *Sonámbula*.

1843.—Estaba contratada Corina Difrancó, primera dama tiple absoluta con elección de papeles, «en todas las óperas, oratorios, conciertos y demás funciones».....

1844.—En Agosto, la notable tiple Cristina Villó de Ramos, dió varios conciertos, cantando música de Donizetti y la cavatina de *Roberto il diábolo*. Cantaron con ella el tenor Andrés Prieto, otra tiple y un bajo.

Después dieron conciertos D. Pedro Soler, oboe del teatro italiano de Paris, acompañado por el maestro Gaztambide.

La Villó, con Amalia Mayquez, María Mónaco, Antonio Aparicio (tenor), Eugenio Santi (bajo) y el maestro D. Rafael Martín, formaron compañía de ópera para 1845.

1845.—*María di Rohan*.—*Julieta y Romeo*.

1847.—*Nabuco* (cuatro noches seguidas), *Hernani* (otras cuatro), *Los lombardos* (tres), *Safo* (cuatro), *El retorno de Columela*, *El Juramento*, *La liga lombarda*.

1848.—Había compañía de ópera de la que formaban parte la Solera (tiple), la Scannavino (contralto), Assoni (barítono), Becerra (bajo) y Santés (tenor).

(1) D. Pedro M. de Unánue, célebre tenor que estuvo mucho tiempo en Granada, solicitó del Ayuntamiento pagaran a su esposa D.^a Luisa Abreu, 90 representaciones de ópera en que había tomado parte (Leg. núm. 7).

1849.—El empresario Rivelles, ofrece traer una compañía «cual se merece Granada, acostumbrada a juzgar las notabilidades conocidas».....

Renunciamos a continuar enumerando compañías y obras representadas; desde la mitad del siglo la historia del teatro en Granada es tan conocida, que aún no es la época de determinarla ni aún en estos apuntes.

Precisamente, en los años 1848-50, se produjo la resurrección de la antigua zarzuela con *Las sacerdotisas del Sol* (de Oudrid, Diciembre 1848), *Palo de ciego*, (Febrero 1849, de Hernando), *Colegiales y soldados* (del mismo, Marzo 1849) y *El duende* (de Hernando también, Junio 1849), y en 1851 se estrenaron *Jugar con fuego* de Barbieri y las demás obras que constituyeron firmemente la ópera cómica nacional.

Con este motivo, conmovióse toda la organización teatral de la época. Cantantes de ópera y actores distinguidos se dedicaron a la zarzuela, y la ópera italiana tuvo que compartir con aquella el lugar que en el teatro se concediera a la música.

No sabemos cuando vino a Granada la primera compañía de zarzuela, pero algo nos revelan los siguientes intencionados párrafos, de una notable memoria que en Junio de 1856 presentó al Ayuntamiento, acompañada de una proposición de arriendo del teatro, el conocido empresario y autor bastante aplaudido, D. Antonio Romero Saavedra.

Describe en la memoria, el estado del teatro y se refiere del siguiente modo lo que un empresario tiene que averiguar para buscar y contratar actores:

Es necesario saber «que género es el que con mas acierto cultivan; si son discolos, si tienen orgullo o apego al estudio, si están vestidos con el lujo que requiere este público; si el caudal que ejecuta la dama está en armonía con el del galán y el barba; si el del gracioso lo está con el de la graciosa y galán joven; si los bailes del director son los que ejecuta la bailarina, si la tiple es aguda o es mezzo soprano..... Esto, por lo menos es preciso saber: porque si el galán ejercita con mas perfección lo trágico y la dama las coquetas, ni se verán dramas ni comedias de costumbres; si al gracioso gustan los figurones y abates ridículos y

a la graciosa las manolas y payas simples, ni se verán comedias de gracioso, ni de teatro antiguo, ni piezas ni saynetes»....

«La zarzuela u ópera española, que es hoy la predilecta afición del público, debe por lo mismo ocupar toda la atención de la empresa que conozca sus intereses. Las tiples, tenor cómico y serio, barítono y bajo profundo deben ser de primer orden; que no hayan hecho mas teatros que los de Barcelona, Valencia, Cádiz y Sevilla, y no es esto solo lo que debe ser de su cuidado: los maestros de partes y coros y buena calidad de voces de éstos, con el repertorio de todas las partituras que vean la luz pública en la corte, unido a la brillantez del vestuario, perfeccionarán esta compañía, que a ella con razón, debe darse el nombre de *primer orden*»..... (1).

Trata también Romero Saavedra de las exigencias del público y alega en su favor que ha traído a Granada a Romea, Matilde Díez, Calvo, Unánue, Paulina García, la Guy Stéphany, la Petra Cámara, Macallister y últimamente a Ronconi; añadiendo.: «querer compañía de zarzuela con dos primeras tiples y dos primeros tenores; querer en la orquesta 40 profesores, que no habiéndolos en Granada sería preciso ajustarlos y traerlos de Madrid»; querer decorados y vestuarios nuevos para todas las obras y otras cosas mas difíciles aún es materia imposible en un teatro de provincias»...

Como se vé, los actores se hacían exigentes ya y los públicos pretendían que su gusto y capricho imperaran sobre todo.

De los párrafos anteriores parece que en 1856 se conocía aquí ya la zarzuela, pero la primera combinación en que resulta oficialmente es en 1858 (Leg.º núm. 9).

La zarzuela, la han cultivado nuestros músicos Segura y Noguera, especialmente, con grande aplauso y en época mas moderna Jiménez Luján, joven y estudioso director de bandas militares

La zarzuela moderna (género chico), ha hecho que músicos de tanto saber como Segura y Noguera, abandonen la escena por no creerse en el medio ambiente que ese teatro de chulas y

(1) Para el estudio de esta primera época de la zarzuela moderna, conviene conocer el interesante *Album de la zarzuela*, publicado en Madrid en 1857.

chulos, municipales y serenos, trasnochadores y borrachos necesita para desenvolver sus creaciones.

Segura escribió una ópera en un acto, *Las hijas de Jefté*, que es un primor de inspiración y de saber musical y Noguera varias piezas de concierto entre las que descuella un poema sinfónico, *Los gnomos de la Alhambra*, que consiguió una franca ovación en la corte.

Las teorías de Wagner causaron gran influencia, tomándolas en su verdadero sentido; en el de teoría artística, sin seguir procedimientos técnicos que llevan, como consecuencia inmediata al amaneramiento, porque las genialidades y las extravagancias de los reformadores no pueden imitarse.

El maestro Vila, Noguera, el joven músico Cándido Orense y otros, cultivan la música de concierto con verdadero aplauso.

La música, como las demás bellas artes sus hermanas, atraviesa un periodo de singular desenvolvimiento, del que ha de resultar, quizá pronto, un renacimiento artístico digno de la ciudad que cuenta entre sus hijos músicos eminentes.

De 1897 a 1922

(Notas finales)

Poco después de premiados y *archivados* (1) estos APUNTES, en 15 de Enero de 1898, comencé la publicación de mi revista LA ALHAMBRA (nueva época), continuación de la que antes edité desde 10 de Enero de 1884 a 20 de Junio de 1885. En esa revista, en sus dos épocas, he insertado interesantes trabajos de historia y crítica musicales relativos al bello arte en general, de tan notables musicógrafos como Pedrell, Varela Silvari, Bretón, Benavent, Subirá y otros muchos.

Por lo que a Granada respecta, en esas revistas hállanse los resultados de mis modestas pero continuadas investigaciones acerca de música religiosa, popular y escénica; influencias extrañas, sufridas, y las que nuestro arte ha podido ejercer en otras

(1) Supongo que se conservará el manuscrito en el Archivo del Liceo. Yo, por mi parte, con el original que he utilizado en esta impresión, guardo el recibo que en 31 de Octubre de 1897 dió la Secretaria de dicha Sociedad y que justifica la presentación del trabajo para el Certámen.

partes. No por lo que mis estudios puedan valer para el arte, sino por la curiosidad de muchos de ellos me permito recomendarlos a los aficionados.

Si el estado de mi salud me lo hubiera permitido, hubiera formado un índice de todo lo publicado, clasificándolo debidamente, pues con la música se relacionan las investigaciones relativas a los templos, al teatro, a la vida en sociedad, a las fiestas populares, etc. Algunos de los estudios están ilustrados con notas de canciones populares, referencias de raros manuscritos, etc. También tienen interés las innumerables *Notas bibliográficas* relativas a libros y publicaciones musicales, recogidas en casi todos los números de la colección.

Por lo que respecta a estudios complementarios, he de mencionar los bastantes extensos, ilustrados con planos y curiosos dibujos, referentes al *Corral del Carbón*, al *teatro de la Puerta Real* y al *del Campillo* (este ha tenido los nombres de teatro Napoleón (1) y Principal, y hoy ostenta el de Cervantes). El Corral del Carbón fué el primer teatro de Granada y es verdaderamente lamentable que se desconozcan documentos para trazar, al menos, su historia. El historiador Pedraza y el analista de Granada Jorquera (he citado sus obras varias veces en este estudio) describen en casi iguales términos ese teatro; dicen que en el primer piso tenía *apoyentos* o palcos; gradas en el bajo para hombres y gradas en el tercero para mujeres. Es curioso advertir que este Corral o teatro era semejante al que se demolió recientemente en Jaén, del cual también ha publicadô datos y fotografías en LA ALHAMBRA. También debe tenerse en cuenta la semejanza de este viejo Corral con el teatro de la Puerta Real, que Jorquera describe detenidamente. Era este cuadrado como el del Carbón y

(1) Poseo copia del *Drama alegórico* representado la noche de la inauguración. Es un canto de gloria a Napoleón, «al Augusto José»..., y a Sebastiani, «el Gefe que por suerte te ha cabido» (a Granada), y que termina con un coro que comienza:

Pues del Sena vino
nuestro bien amado
cantemos al Sena
con acorde voz....

Ignoro quien sea el autor de la música de este coro y de otros varios que la obra contiene. Está impresa en Granada, imprenta de Gómez Espinosa,

estaba también, en los primeros tiempos, cubierto por un toldo. Se construyó en 1593 (1).

Así mismo he de citar con elogio los muchos y notables artículos, referentes a cómicas y cómicos, de mi erudito y buen amigo Narciso Díaz de Escobar publicados en la referida revista, y otros varios, también suyos, en que se estudian las cruzadas que los enemigos del teatro elevaron, especialmente en los comienzos del siglo XVIII, amparados en las Reales cédulas prohibiendo las comedias en Granada y de conformidad con los acuerdos del Ayuntamiento de Septiembre de 1706. Hasta Junio de 1718, lucharon duramente amigos y enemigos del teatro, triunfando los primeros (2). El Ayuntamiento dió las gracias en extensa e interesante carta al Presidente del Consejo de Castilla y comenzaron las comedias en celebridad del feliz parto de la Reina. También se dieron las gracias al Rey por haber concedido el permiso, «por el ansia con que este público solicitó este festejo como el único a que ha inclinado siempre su mayor propensión»... (Carta al Rey.-Archivo municipal).

También es muy interesante la carta en que se pidieron cómicos a Madrid para los autos sacramentales del Corpus de 1721 (id.)

Por último, me permito insistir acerca de todos los antecedentes e informaciones consignados en los números de LA ALHAMBRA de este año de 1922, relativos al discutido concurso de *Cante jondo*. Desde mi primer artículo (extraordinario XXVI, 15 Febrero) he consignado mis plácemes por la proyectada *fiesta de los cantos populares granadinos*, pero he rechazado la denominación de *Concurso de cante jondo*. «Corremos — dije en ese artículo, y el

(1) No he podido averiguar si correspondían al Corral del Carbón o al de la Puerta Real, los Censos que según el Catastro del siglo XVIII pagaba el Ayuntamiento al marqués de Benameji (410 reales) y al convento de San Antonio de Ubeda (220 reales), este último por fundación de obra pía de D.^a Luisa Fernández de Córdoba. — Advertiré que según ese Catastro había *Casas tiendas* en el Puente del Carbón, que pagaban crecidos censos al Municipio, y que se denomina «oficio enagenado» a la Aduana y Peso del Carbón. — Del teatro de la Puerta Real (parroquia de la Magdalena, entonces) dice: «Una cassa en la Puerta Real... nombrada la de Comedias, quarto baxo y altos y se le considera de arrendamiento»..... 3.300 reales (Archivo municipal).

(2) Es curioso advertir que a pesar de las prohibiciones de la Iglesia, la Catedral conservaba en esa época su aposento en la Casa de Comedias, así como la R. Capilla.

tiempo me ha dado la razón—el peligro gravísimo de que esa fiesta pueda convertirse en una *españolada*... y como los granadinos hemos contribuido, más o menos inconscientemente, a formar esos deplorables espectáculos, argüía después, «debemos pensar mucho antes de que estos se repitan y corran por el mundo» .. No se me atendió, como tantas veces, pero con mi tenacidad, único mérito que me reconozco, continué mi campaña en términos que nadie ha podido censurarme, He reunido documentos y papeles que algún día publicaré, y formé el siguiente proyecto de concurso, que quizá algún día también se utilice: cuando se quieran estudiar seria y formalmente los *cantos populares granadinos*:

1.º—Ensayo de un estudio histórico crítico de los cantos populares granadinos, señalándose las influencias recibidas y las que nuestros cantos han podido producir, especialmente en los tiempos conocidamente históricos; las hondas perturbaciones sufridas en toda la provincia por la expulsión de los judíos primero y la de los moriscos después, hasta venir a la época actual.

Este ensayo debe referirse a toda la provincia.

2.º—Colección de cantos recogidos en las distintas zonas de la provincia, escritos en notación moderna, armonizados o sin armonizar, e ilustrados con notas de su procedencia, época, modificaciones, etc.

3.º—Colección de bailes populares recogidos también en las distintas zonas de la provincia, escritos en notación moderna, armonizados o sin armonizar, e ilustrados con notas de su procedencia, época, modificaciones, instrumentos con que se ejecutan, número de bailadores, etc.

4.º—Música que se enseñaba en las Casas de educación, por ejemplo, el Colegio de niños de la Misericordia, en cuyas constituciones 268 y 270, se trata de que aprendan «a cantar y entonar el Canto llano» (*Ordenanzas del R. Hospicio, 1756*).

5.º—Los cantares y tonadas de los moros granadinos que se conservan en Tlemcen, armonizados o sin armonizar; instrumentos con que se acompañan. Cantores y músicos. (1).

(1) Pudiérase acomodar este proyecto al R. D. de 30 de Abril de 1915, relativo a organización de Concursos musicales, artículos 1.º y 2.º

Creo, modestamente, que ese concurso sería de tanta importancia y trascendencia, por lo menos, como la *Festa de la música catalana* verificada en Barcelona después de nuestro *Certamen de cante jondo*. y en la cual, el presidente del Jurado, el ilustre maestro Kurt Schindler (1) leyó un notabilísimo discurso desarrollando el tema «La Música mediterránea y la importancia de la expansión musical catalana en el extranjero»... Ni Granada ni su provincia mediterránea se mencionan en el admirable documento.

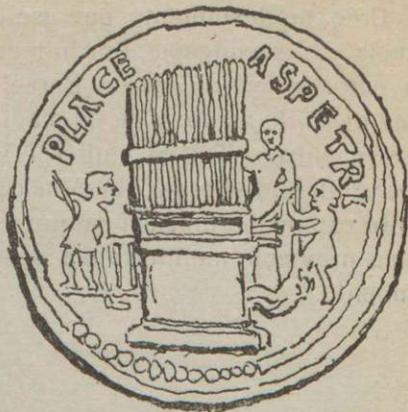
(1) El ilustre músico con cuya amistad me honro estuvo en Granada, y asistió a la fiesta famosa del «Cante jondo».

Apéndices o Ilustraciones

N.º 1.—Pág. 15

Organo, según los medallones llamados «contorneados» (Gabinete de medallas. - Bib. nacional británico).

Lavoix cita la siguiente pintoresca descripción del órgano hecha por el emperador Juliano en sus poesías: «Ofrécense a mi vista multitud de flautas particulares colocadas en una caja de bronce. Un soplo impetuoso las anima, pero no es un soplo humano. El viento lanzado fuera de la piel de un toro que lo aprisiona, penetra hasta el fondo de los tubos. Un artista hábil, de ágiles dedos, dirige el mecanismo de las válvulas adaptadas a los tubos, las cuales saltando ligeramente a impulsos del tacto, exhalan una dulce, cantinela»..... (*Historia de la música*, pág. 54).



N.º 2.—Pág. 26

Handwritten musical score with five staves. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are:

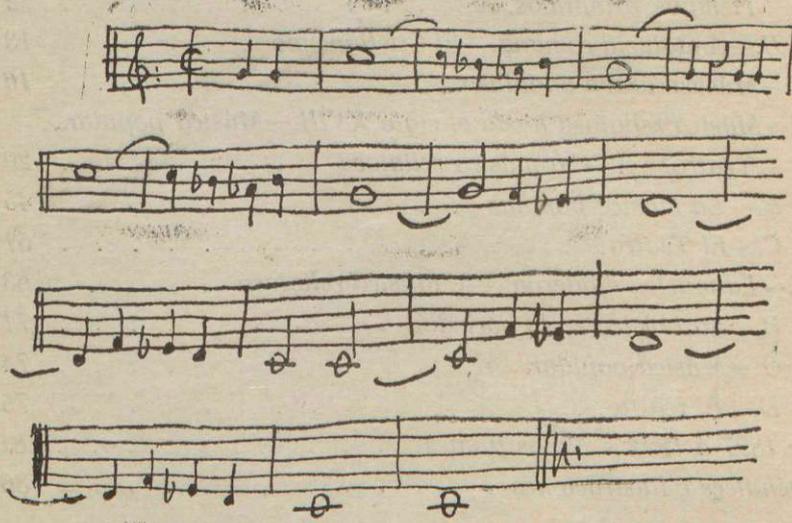
Non son buona fectio - ria que lo
ho - me de le - on - que lo ho me - de le -
- on ferand m - tis amanciano y us el
fecto a un infan - zon y m'el fectio am
infan - zon

Aire tradicional andaluz y castellano, según Amador de los Ríos (*Historia de la literatura*, t. II. --Ilustración IV).

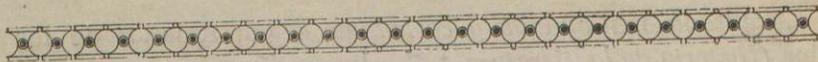
N.º 3.—Pág. 62

«La orquesta de *Orfeo y Euridice*, ópera de Monteverde», es curiosa,—según dice Lavoix,—pero difiere poco de las que hemos citado durante la Edad Media y en el siglo XVI». He aquí su enumeración: «Dos clavicordios, dos contrabajos de viola, un arpa doble, dos órganos de madera, tres violas graves de pierna, graves, un realejo, dos violines pequeños a la francesa, una flauta, dos cornetas, cuatro trombones, una trompeta aguda, tres trompetas cón sordina» (*Historia citada*, pág. 134).

N.º 4.—Pág. 75



Canto y baile gitano, antiguo.



INDICE

	<u>Pág.</u>
<i>Al Excmo. Ayuntamiento</i>	<i>III</i>
<i>Advertencia</i>	<i>1</i>
<i>I.—Tiempos primitivos, A</i>	<i>2</i>
<i>B.—Andalucía romana.—El Cristianismo</i>	<i>13</i>
<i>II.—Música árabo-andaluza.</i>	<i>16</i>
<i>III.—Música religiosa hasta el siglo XVIII.—Música popular.</i>	
<i>—Teatro.—A —La música religiosa</i>	<i>29</i>
<i>B.—La música popular</i>	<i>45</i>
<i>C.—El Teatro.</i>	<i>51</i>
<i>IV.—La música moderna.—A. Música religiosa</i>	<i>63</i>
<i>B.—La Música en la sociedad</i>	<i>71</i>
<i>C.—Música popular.</i>	<i>74</i>
<i>D.—El teatro</i>	<i>75</i>
<i>De 1897 a 1922.—Notas finales.</i>	<i>81</i>
<i>Apéndices e Ilustraciones</i>	<i>86</i>



