

DON BLAS DE LASERNA

UN CAPITULO DE LA HISTORIA DEL TEATRO LÍRICO ESPAÑOL VISTO EN LA VIDA DEL ÚLTIMO TONADILLERO

I

En el siglo de oro de nuestro teatro, todos los grandes autores que le ilustran compusieron piezas dramáticas destinadas a la música, que interviene en ellas alternativamente con la pura recitación. En el prólogo de Barbieri a la *Crónica de la Ópera italiana en Madrid*, de Carmena y Millán, nos habla de la *Selva sin amor*, de Lope de Vega, demostrando que la fecha de su representación fué el año 1629, en el tiempo que media de abril a octubre. Con esto abordamos uno de los más interesantes problemas de nuestra historia musical ¿qué fué la música dramática en el siglo XVII? ¿Fué una continuación del género madrigalesco o se introdujo el nuevo estilo dramático de Italia, el *representativo* de la Camerata de Bardi? Lo más probable es que hubiera de todo. Por los términos en que el mismo Lope se expresa en el prólogo que publicó en su *Selva sin amor*, parece que aquella obra era de una novedad sorprendente en España, no hace gran hincapié en la música, prefiriendo extenderse en la descripción del aparato escénico, obra del ingeniero florentino Cosme Lotti; pero dice que «los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos».

Esto, unido a que al principio dice que esta égloga se representó cantada, parece indicar que tenía música en su totalidad, aunque no nos atreveríamos a afirmarlo con tanta seguridad como Barbieri, pues, en nuestro teatro es frecuente en todas las épocas el alternar lo hablado con lo cantado, hasta el punto de llamar ópera, como veremos varios casos en el siglo XVIII a obras a que hoy llamaríamos zarzuelas, por ser análogas a las así denominadas en el siglo pasado y en nuestros días.

El Sr. Pedrell, que ha estudiado este asunto detenidamente en su *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, se decide por la tesis de que no fué toda cantada, y señala, con excesiva confianza en sus dotes críticas, los trozos que, según él, fueron hablados. Su opinión es muy juiciosa y fundamentada; pero lleva muy adelante la hipótesis y da como ciertas y probadas cosas que están muy lejos de serlo.

Si la *Selva sin amor* fué toda cantada, casi no puede dudarse de que su música respondía al nuevo estilo implantado en Italia por Peri y Caccini. Basta recordar algunos versos para convencerse de ello.

Mis penas, mis desmayos,
mis ansias amorosas, mis fatigas,
mueven los montes y las duras fieras,
con ser de los humanos enemigas;
tú sola perseveras
en ser más fiera y dura.
¡Oh grave desventura!
Que lo que un monte mueve
no mueve un tierno pecho,
un rostro hermoso, un corazón humano.
¿Eres mármol?, oh Filis! ¿Eres nieve?
Recibe de mi mano
esta cárcel piadosa
de tiernos y pintados jilguerillos,
que a traición los prendí por imitarte.

¿Pueden imaginarse estos versos musicados en otro estilo que aquel mixto de recitación y canto, natural imitación de las inflexiones de la voz en la declamación, que acababan de introducir en Italia Peri y Caccini y había llevado a mayor perfección, avivándole con su soplo lírico el genial Claudio Monteverdi? ¿No es un dato a favor de nuestro aserto la nacionalidad del escenógrafo? ¿No sería justo suponer que lo mismo que el ingeniero, notémoslo bien, florentino, de la patria de la ópera, podría haber venido de Florencia la música de la *Salve sin amor*?

No podemos, por hoy sentar conclusiones definitivas en esta cuestión, ni conocemos suficientemente la música dramática del siglo XVII para afirmar si ella es producto del drama lírico monteverdino, pero por el examen de alguna obra de fines del siglo, que en su día daremos a la luz pública, hemos concebido la idea de que, efectivamente, la reforma musical se conocía en España y había dado frutos, aunque no tantos como de la fuerza vital que en sí llevaba era de esperar, sin duda por el gran arraigo que entre nosotros tenía la música contrapuntística, reducida a fines del siglo XVII, y principios del XVIII a una pedantesca disciplina escolástica, que cuenta con cultivadores españoles, sobre todo entre los didácticos, cuando ya había desaparecido el género en Europa.

Lo indiscutible es que si la *Salve sin amor* fué una ópera, es decir, representación cantada en su totalidad, fué un hecho aislado o muy poco imitado en nuestro teatro, pues, todas las obras lírico-dramáticas de nuestros autores del siglo de oro, son verdaderas zarzuelas, en que la parte cantada tiene importancia bastante menor que la puramente recitada. Basta para convencerse de ello el examen de cualquier obra de Bances Cándamo, el autor que más preferentemente se dedicó al género lírico.

En cambio, en el género ligero, en los entremeses, jácaras, sainetes para cantar, etc., hubo ejemplares interesantes. Cuando estudiemos los precedentes de la tonadilla nos detendremos en el examen de algún entremés cantado que nos convencerá, aun sin poseer la música, de que si bien con tal nombre de tonadilla no se conocen composiciones anteriores a la segunda mitad del siglo XVIII, el género tenía raíces hondas en nuestro teatro clásico.

Así como está sin resolver si en el siglo XVII se introdujo en España la ópera italiana y, solamente podemos, en este punto, aventurar hipótesis, está perfectamente esclarecido todo lo referente a la invasión de música y músicos italianos que a principios del XVIII, se verificó y que tan graves consecuencias había de producir en nuestro arte nacional.

En el año de 1703 fueron llamados los comediantes italianos por Felipe V; hicieron un convenio con el arrendador de los corrales de comedias, José Socuevas y Avendaño, para poder dar representaciones al público, y el rey, les concedió el usu-

fructo del Coliseo del Buen Retiro. Durante los reinados de Felipe V y Fernando VI la ópera italiana fué el espectáculo de la Corte, tanto, que hasta los poetas de la altura de Metastasio las escribieron para el Coliseo del Buen Retiro. El espectáculo llegó a un grado inusitado de esplendor bajo la dirección de Farinelli, que trajo de Italia compositores, cantantes y hasta músicos de orquesta. Según Moratín, entre los que cantaron las óperas en aquella época sólo hubo una artista española, y de los músicos de la orquesta sólo D. Luis Misón y otros dos o tres lo eran.

De lo ocurrido en el Buen Retiro desde la venida de los cómicos italianos en 1703 hasta la de Farinelli en 1737, no sabemos cuanto fuera de desear, pero por los pocos datos allegados se viene en conocimiento de que los músicos italianos tuvieron preponderancia creciente en ese período; que hubo compositores españoles que siguieron sus pasos, y que se representaron por las compañías de la Cruz y del Príncipe, ya en sus respectivos teatros, ya en el del Buen Retiro, comedias con música, zarzuelas y óperas con letra española, pero con música de italianos o a la italiana Barbieri cita las siguientes: *Angélica y Medoro*, ópera escénica en estilo italiano, cantada por los cómicos españoles en el Teatro del Buen Retiro el año 1722; *Fieras afemina amor*, zarzuela a la italiana, letra de Cañizares, cantada en el Retiro por los españoles en 1724; *Con amor no hay libertad*, melodrama armónico, música de don Francisco Coradini, cantada por la compañía de Juana Orozco en el Teatro de la Cruz en 1731; *Milagro es hallar verdad*, letra de Cañizares, música de Coradini, cantada por la compañía de Manuel de San Miguel en el Teatro del Principe en 1732; *Por conseguir la deidad entregarse al precipicio*, zarzuela de D. José de Bustamante, música de D. Diego Lana, cantada por la compañía de Juana Orozco en el Teatro de la Cruz en 1731; *La cautela en la amistad*, ópera española, de D. Juan de Agramont y Toledo, música de D. Francisco Corselli, cantada por mujeres solas en las compañías de la Cruz y del Príncipe en el Teatro de los Caños del Peral en 1735; *Por amor y por lealtad*, ópera española, de D. Vicente Camacho, música de D. Juan Bautista Mele, cantada por los cómicos españoles en el Teatro de la Cruz el año 1736; *Dar el ser el hijo al padre* ópera española, música de Coradini, cantada sólo por mujeres en el Teatro del Principe en 1736; *El ser noble es obrar bien*, ópera española, letra de un aficionado, música de Coradini, cantada sólo por mujeres españolas en el Teatro de los Caños en 1737; *Amor, constancia y mujer*, ópera española, música de D. Juan Bautista Mele, cantada sólo por mujeres españolas en el Teatro de los Caños en 1737; *La Casandra*, ópera española, música de D. Mateo de la Roca, cantada sólo por mujeres en el Teatro de la Cruz en 1738; *El oráculo infalible*, ópera española, música de D. Juan Sisi Maestre, cantada sólo por mujeres en el Teatro de la Cruz el año 1738.

Basta esta enumeración para convencernos de lo rápida que fué la invasión italiana. Los compositores españoles, que desde principios del siglo XVII venían a la zaga de los demás de Europa, como puede verse aún en los pormenores externos de la música, como es la notación, que a principios del siglo XVIII lleva en nuestras capillas un siglo de retraso, educados aún en la degenerada escuela contrapuntística, mantenida por los farragosos tratados que dieron a luz los indigestos didácticos de fines de siglo, debieron de recibir la música italiana deslumbrados, como quien contempla un fenómeno insólito y del que no se tiene ni sospecha. (Pasan muchos años hasta que Eximeno escriba su D. Lazarillo Vizcardi y aún allí se ve claramente que dura la impresión de contraste que hubo de producir la música expresiva de la escuela napolitana a los músicos educados en los fríos cánones del escolasticismo más severo y antiartístico.)

Desde la venida de Farinelli se puede seguir paso a paso la marcha de la ópera

italiana en España y basta leer *La Crónica de la Opera italiana en Madrid*, de D. Luis Carmena, para adquirir el convencimiento de que el espectáculo extranjero fué preferido al nacional en las altas esferas, y que esta dirección se impuso también al público más popular, porque, a imitación de las compañías del Buen Retiro y los Caños del Peral, las de la Cruz y del Príncipe representaron óperas, unas veces traducidas y, otras, en lengua italiana.

En este ambiente musical completamente extranjerizado, se produjo una escuela de músicos españoles dignos de un detenido estudio: es el grupo de tonadilleros que, empezando con D. Luis Misón, continúa con Esteve y Rosales y termina con D. Blas de Laserna, por no citar más que a los de primer orden, pues, alrededor de éstos, componen obras muy estimables otros artistas que no llegan a tener tan alto relieve.

La crítica moderna, que en música suele pecar de ligera en España, ha presentado a los tonadilleros como una escuela de violenta reacción nacional en contra del italianismo. Esto, que a primera vista parece exacto y nos es simpático, está completamente reñido con la realidad. Los compositores españoles del siglo XVIII comenzaban a desconfiar de las excelencias de la escuela contrapuntística, y aunque todavía se enzarzaban algunos en intrincadas controversias acerca de la bondad de una entrada del tiple en determinado intervalo, estos eran, sin duda, los menos: los que vivían al amparo de las capillas de las catedrales, que, como es natural, eran tradicionalistas inconvencibles. Pero la generación nueva de músicos abiertos a las corrientes modernas del arte se educó, como no podía menos de suceder en la música italiana; Misón recibió su instrucción musical tocando en el Teatro del Buen Retiro las óperas de la escuela de Alejandro Scarlatti; Esteve y Rosales vivieron más de Pergolesi y Hase que de Patiño, Mateo Romero o Clavijo. D. Blas de Laserna funda su orgullo profesional en que sus tonadillas sean piezas de ópera de tanta importancia como las que hacen los italianos. ¿No es ésta, por ventura, la época en que D. Ramón de la Cruz prefirió ser el autor de la *Briseida* o cualquier otra ópera a lo *Metastasio*, o haber escrito la inmortal tragedia para reír o sainete para llorar, habernos transmitido los piques de la *Petra* y la *Juana*, o haber cantado la lucha de la *Curra* y la *Pepa* por aquel muñuelo jefe, por su grandura y buen modelado, de sus compañeros de banasta?

Nuestros compositores de la segunda mitad del siglo XVIII se encontraron con la tradición de nuestra música dramática rota desde hacía cincuenta años; la técnica sabia se había refugiado en las catedrales y la musa nacional se había lanzado a la calle. Del pueblo recogieron la inspiración y llevaron al teatro la majeza y el desgarrar de las gentes que nos son familiares por los sainetes de D. Ramón de la Cruz. Les fué menester una técnica hecha, que no podía ser la de los maestros de capilla; recogieron necesariamente la de la ópera italiana que vivía entonces con plenitud de fuerza, y lo hicieron fatalmente porque era inevitable. No podemos culparles por ello. ¿Acaso no se ha repetido el fenómeno histórico en la segunda mitad del siglo XIX con la creación de la zarzuela moderna? Tan flagrante es la repetición, que involuntariamente y, a pesar de ser enemigos de esta suerte de paralelos históricos, salta a la imaginación la comparación de los tonadilleros con los maestros de la zarzuela. Misón, es Arrieta; Esteve, es Barbieri; Rosalés, es Gaztambide; D. Blas de Laserna, es Chapí, ambos llevaron al género que cultivaron algo de refinado y sensual, algo de acabada perfección en la forma que atrae y seduce; pero en el fondo no mejoraron a sus antecesores, por eso con ellos se toca el ápice de la cumbre y el comienzo del descenso; con ellos se ha llegado al extremo del florecimiento y al comienzo de la decadencia. La tonadilla muere con D. Blas de Laserna, a pesar de que algunos compusieron tonadillas después que él; la zarzuela ha

muerto con Chapi y ya sólo nos alimentamos de los desperdicios de su mesa, menos succulentos, por cierto, que aquellos otros de la mesa de Homero que en otros tiempos nutrieron a los grandes dramáticos griegos.

Si por torpeza no hemos atinado en el cumplimiento de nuestro propósito, que era dar idea sumaria del estado del arte lírico dramático en España en el tiempo en el tiempo en que el autor objeto de nuestro estudio vivió, no hemos de añadir a la torpeza la prolijidad; tiempo es ya de que hablemos de la vida de D. Blas de Laserna y de sus obras: una y otras fecundas en provechosas enseñanzas.

II

En la ciudad de Corella, a 4 de febrero de 1751, fué bautizado un niño en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario, al cual se puso el nombre de Blas María. Era hijo legítimo de Jose Laserna y Benita de Nieva. Sus abuelos paternos vivían en Cascante y se llamaban Marcos Laserna y Josefa Usón; los maternos vivían en Corella y se llamaban Juan de Nieva y Micaela del Río; ésta era natural de Fitero. Como se ve era familia vieja en la región, que es la Navarra que confina con Aragón y la Rioja y participa de sus caracteres.

De la profesión del padre de Blas de Laserna no sabemos nada; de los estudios del niño tampoco. Entonces no había conservatorios ni escuelas, y solamente de los músicos, que en su juventud eran seises en las catedrales y como tales enseñados por los maestros de capilla, podemos tener noticias relativas a sus primeros pasos en el arte. Si fuera éste el caso de Laserna, tres catedrales pudieran disputarse el honor de haberle inculcado sus tradicionales estudios: Tarazona, Calahorra y Pamplona. Tenemos en contra un dato importante: al hacer su declaración en el expediente de su primer matrimonio, dice Laserna que antes de venir a Madrid ha vivido siempre en Corella. Esta afirmación, aunque importante, no es definitiva, pues no era del caso decir en el expediente matrimonial los cambios de residencia que de niño pudiese haber efectuado. Si no fué a cualquiera de las mencionadas catedrales es casi seguro que los principios artísticos en ellas conservados informarían su primera educación musical, pues, indirectamente, los recibiría por conducto de algún ignorado músico de Corella, procedente de alguna de las capillas de música de los alrededores. De todos modos los estudios que en su patria hiciese le iban a servir de bien poco para su carrera de compositor; únicamente el aprendizaje instrumental, que se redujo al clave, pues en ningún documento consta que tocase otro instrumento, le hubo de ser de utilidad. Si por acaso algún maestro, que no podía ser sino un contrapuntista de la escuela de aquel Nasarre, de Zaragoza, que, quizás con alguna injusticia, calificaba Eximeno de músico de nacimiento y ciego de profesión, le inculcó los principios de su escuela ¿de qué hubieron de servirle para componer después unas seguidillas majas, una tirana desgarrada o unas coplas de melodía aprendida en la calle de San Juan o en la de la Torrecilla?

A la edad de diez y siete años vino Laserna a Madrid. No es probable que tan joven hubiese hecho sus estudios completos y quizás con algún maestro cortesano perfeccionase los comenzados. Después la vida debió ser trabajosa para el joven músico; él mismo nos dice que daba lecciones; que asistía a academias, que así se llamaban los conciertos, muy frecuentes en aquel entonces en las casas nobles; que tocaba en capillas, en fin, cuantos trabajos podía y le deparaba el acaso.

En las grandes capitales es frecuente que se anuden con fuerza amistades entre los procedentes de una misma región, parece como si el trato de personas que han

nacido bajo el mismo cielo trajese algo del amor de la patria chica. Esto hubo de suceder a Laserna con el compositor D. Vicente Adán y su familia. Era el maestro Adán organista de los Desamparados, convento en el cual vivía con su hermana María Teresa. Laserna, necesitado de trabajo y de amor, frecuentaría su trato, quizás ayudase a Adán en el trabajo de las lecciones, empezando a dar algunas, principalmente de canto español, que siempre fué su especialidad didáctica.

De esta amistad nació el amor, y al poco tiempo contrajeron matrimonio Laserna y María Teresa Adán, desposándose el 15 de agosto de 1773, aunque, sin que se sepa la causa, no se velaron hasta el 3 de febrero de 1777. Por cierto que en su expediente matrimonial figura un curiosísimo documento en el cual solicita Laserna se le dispensen las amonestaciones a causa de no querer que llegue su matrimonio a noticia del marqués de Mortara «de quien depende la manutención del suplicante y ración diaria que le tiene señalada».

El empleo que tuviese Laserna en casa del marqués de Montara sería seguramente musical, pues él, en el mismo documento, habla de que por su ejercicio acudía frecuentemente a casa de doña Teresa Adán a dar lección, y, en el encabezamiento, se titula empleado en la facultad de la música, énfasis que hace desvanecerse la sospecha de que D. Blas hubiera tenido que aceptar por necesidad alguna plaza de criado o doméstico ocupado en más bajos menesteres. No, él es músico y lo dice con cierto orgullo y, a pesar de estar empleado en casa del marqués, tiene libertad para salir a dar lecciones y para no abandonar sus academias y capillas.

Lo que no está muy claro es el motivo verdadero que tuviese Laserna para ocultar su matrimonio al marqués, pues el que «si llega a su noticia no sólo le despediría de su casa, si que también le imposibilitaría a encontrar en otras, y de su excelencia perdería otras conveniencias que espera», suena a hipérbole para conmovier a la curia eclesiástica. ¿Qué razones podría tener el marqués para no admitir en su servicio a los casados? Por otra parte, conociendo el estilo de las solicitudes de Laserna, vemos que era algo inclinado a la exageración, en ese mismo documento habla de «evitar todo perjuicio y ruina que de dilatarse su pretendido matrimonio pueda resultar».

Cuando contrajo matrimonio, hacía un año que vivía en casa de los marqueses de Mortara, en donde conoció a un importante personaje, que hubo de ser después colaborador asiduo: el popular y vejado dramaturgo D. Luciano Francisco Comella, más célebre que por sus obras, por la saña con que le satirizó el pulquérrimo y atildado D. Leandro Fernández de Moratin. Comella servía a los marqueses, y allí conoció a la que fué después su mujer, doncella de la marquesa, María Teresa Berymón. En casa de los marqueses se representaron después algunas obras de Comella, con música de Laserna, como *La Cecilia*.

Lo amistad de ambos, como nacida en la juventud y en tiempos de trabajo apremiante, fué muy duradera. Hay un memorial de Comella, de mayo de 1783, en el cual pide entrada en los teatros, petición que demuestra su apocamiento o la poca consideración que le tenían, pues entonces ya era ingenia popular por sus obras originales y por sus traducciones de óperas italianas. En ese mismo memorial dice que hace mucho tiempo proporciona a Esteve y Laserna las letras de tonadillas, aunque últimamente sólo se las da a Laserna.

La mujer de Laserna, María Teresa Adán, había nacido el 17 de octubre de 1749. Era hija de Tomás Adán y de María Miguel Guillorme, ambos de Tudela, y de posición muy humilde. a juzgar por el detalle de que no sabía escribir, aunque en aquel tiempo esto era más frecuente que ahora, sobre todo en las mujeres. En su matrimonio tuvieron tres hijos: Micaela, que nació en 1777; Juan Paulino, en 22 de

junio de 1781 y Eugenio, que aunque no nos consta la fecha de su nacimiento, es seguro que fuese en 1779, pues era menor que Micaela y mayor que Juan. Los dos varones fueron excelentes tañedores de oboe y, como tales, figuran en la Real Capilla y en los teatros de Madrid. Todos tres vivieron siempre con su padre. Juan casó en vida de D. Blas con María de la O Sedano y Quintanilla, y murió en 13 de abril de 1817. Eugenio se mantuvo célibe hasta después de la muerte de su padre, entonces casó con una joven llamada Antonia N., muriendo al poco tiempo de enfermedad que ocasionó una licencia de tres meses, que se conserva, en su cargo de músico de Cámara, dada en Palacio a 34 de junio de 1820. Micaela vivió siempre célibe, y ya entrada en años fué recogida por D. José Barbieri, conserje del Teatro de la Cruz, en donde ejerció algún tiempo el destino de acomodadora de la localidad llamada tertulia de mujeres. Murió a los sesenta y siete años el 16 de enero de 1844. Este D. José Barbieri fué abuelo del insigne compositor Francisco Asenjo Barbieri, a quien sacó de pila doña Micaela Laserna. Con el parentesco espiritual que entonces contrajeron, parece que la Providencia enlazó al tonadillo ilustre con el más castizo representante de la música nacional en el siglo XIX.

(Continuará)

JULIO GÓMEZ.

