

*Ya que es clara la imposibilidad de obtener documentos sonoros del gran tenor navarro Sebastián Julián Gayarre, pretendo colaborar a la difusión de ciertos aspectos del cantor y su voz que, quizás, escapen a los resúmenes que nos ofrecen los tradicionales diccionarios sobre cantantes de ópera.*

*Quizá no aporte nada al lector erudito, pero creo que puede resultar de interés para quien se inicia en el apasionante mundo del canto y la ópera.*

*He tomado testimonios de la época:*

*En primer lugar los que se incluyen en la monografía de D. Hilarión Eslava. Navarro (de Burlada) fue maestro de capilla de Burgo de Osma, Sevilla (todavía se recuerda su famoso Miserere), de la Real Capilla, director del Conservatorio de Madrid y autor del famoso método "Solfeo de los solfeos" que ha sido clave para el aprendizaje de dicha disciplina hasta hace poquísimos años.*

*En segundo lugar, transcribo un cuadernillo editado en 1883 por la imprenta de Emilio Minuesa (Ronda de Embajadores, 8 – MADRID) sobre la división de los diletantes en bandos a favor de Gayarre y Massini*

*Monografía de D. Hilarión Eslava  
Musikaste – Eresbil*

*...Entre los diversos protegidos de D. Hilarión, que desde su tierra nativa, Navarra, llegaban confiando en él a Madrid, el caso más destacado es sin duda el del que con el tiempo llegaría a ser el gran tenor, Julián Gayarre.*

*Esperanza y Solá nos narra el origen de este singular padrinazgo con gran sencillez:*

*Cuando el gran maestro Eslava hallábase postrado en su cama, víctima de la lenta enfermedad que no mucho después le condujo al sepulcro, ocurrióseme un día, y a propósito de los triunfos que Gayarre alcanzaba, preguntarle cómo, cuándo y de qué manera conoció a éste, y qué había de verdad en las noticias que de ello tenía yo. Mi querido maestro accedió a ello y he aquí lo que me contó y apunté allí mismo en un papel que por acaso he conservado, entre otros, en mis carteras dedicadas a noticias y curiosidades musicales:*



*Érase el verano de 1865. Eslava había ido a Pamplona con objeto de descansar allí y en el inmediato pueblo de Burlada, donde había nacido, de la vida de continua labor artística a que se hallaba consagrado. Una vez llegado a la capital de Navarra, le hablaron de un orfeón que habían formado varios obreros de la*

*fundición de Pinachi, situada en las afueras de la ciudad y en un sitio que antes había sido Molino de la Magdalena, y aún le pidieron que compusiera un coro para que aquéllos lo cantasen. Eslava accedió gustosamente a ello, y una vez escrita la pieza musical, se propuso ensayarla por sí mismo. Fue con tal objeto a la fundición, y no bien comenzó el ensayo, llamóle de tal manera la atención uno de los obreros, cuya voz se destacaba entre las de todos los demás, que una vez terminado aquél, le invitó para que al siguiente día fuera a casa del almacenista de música D. Conrado García, donde quería oírle más a sus anchas.*

*Presentóse, con efecto, el mozo a la hora y en el sitio que le habían dicho, vestido, me decía Eslava, con la blusa del obrero y tradicional boina en la cabeza, y a muy poco comenzó el examen, notando desde luego el gran maestro en aquel joven (y aquí transcribo sus mismas palabras, que copié en el papel que queda dicho) una organización finísima, un despejo admirable, una voz fácil, extensa y de claro timbre, pero defectuosa, nasal y chillona en las notas agudas, todo lo cual era de fácil remedio con un bien entendido y perseverante estudio. Una vez hechas todas las pruebas que a Eslava sugirieron su saber y buen deseo, propuso al joven Gayarre que abandonara el oficio, en el que ganaba el módico salario de diez reales diarios, liase la poca ropa que tenía y se viniera a Madrid a estudiar a conciencia el canto y perfeccionarse en el solfeo, cuyos rudimentos le había enseñado el maestro Maya; y en cuanto a los conflictos económicos que forzosa e inevitablemente hubieran de sobrevenir, el bolsillo del maestro, cuya generosidad era proverbial, estaba pronto a hacer frente a ellos, como así fue, hasta que pudiera encontrársele algo estable y decoroso con que poder vivir.*

*Gayarre no se hizo de rogar, y ya en Madrid, su Mecenaz y maestro, ayudado por su discípulo D. Antonio Cordero, tenor de la Real Capilla, le dio lecciones de canto y solfeo, hasta ponerle en disposición de aspirar y ganar una de las pensiones que, con buen acuerdo, daba entonces el Conservatorio de Música para los alumnos que sobresaliesen por sus felices disposiciones y aplicación, pero cuya bolsa estuviese en constante compás de espera. Ya en el Conservatorio, recibió con gran aprovechamiento las lecciones de los maestros Hijosa y Puig, saliendo al cabo de cinco años, tan excelente solfista como buen cantante.*

*Esta sencilla narración nos muestra el gran descubrimiento que D. Hilarión hizo en el célebre roncalés y la gran labor de protección que sobre él ejerció, puesto que también a él le tocaría pasar estrecheces sin cuento, antes de escalar la cumbre del triunfo definitivo. Julián Gayarre conservaría toda su vida un cordial agradecimiento a su querido maestro.*

*La protesta popular contra los errores del gobierno de la Reina es general. Desde 1866 el trono de Isabel II se tambalea. La tentativa revolucionaria de Prim y la incapacidad de González Bravo y el General Concha sucesivamente para dominar la situación, desemboca en el triunfo de la revolución, que destierra y expulsa de España a Isabel II el 26 de septiembre de 1868.*

*Las mismas revueltas políticas que tanto han afectado a D. Hilarión han hundido también a los becarios del Conservatorio, entre los que se encuentra Julián Gayarre. Se han anulado las becas. El roncalés visita una vez más a D. Hilarión en busca de ayuda. Pero en estos momentos la ayuda no es posible. Solamente habrá palabras y consejos, para*

*convencerle que soporte todo lo necesario hasta superar el bache. Debe confiar en el triunfo final y de ninguna manera pensar en el abandono de sus estudios.*

*...Todavía hay una fecha destacada en los últimos meses de la vida de D. Hilarión: el 4 de octubre de 1877 es la presentación de Julián Gayarre en el Teatro Real. Viene precedido de gran fama. D. Hilarión espera nervioso su triunfo en el Madrid que tantas angustias y apreturas le había hecho pasar.*

*Pero él no puede asistir al teatro. Está postrado en un sillón en su piso de San Quintín, 8, a muy pocos metros del Real.*

*Al día siguiente, el roncalés triunfador visita a D. Hilarión y solos los dos en la modesta vivienda de su antiguo maestro, le canta todo cuanto desea.*

*...Esto le hubiera producido el consabido disgusto pues no en vano sus ideales políticos eran, como hemos visto, anticonstitucionales y en ello chocó, más tarde, con Julián Gayarre que como buen hijo del Roncal profesaba unas ideas liberales que en este aspecto le alejaron de su protector Eslava, aunque en todo lo demás se había avenido, sumiso y complaciente al maestro.*

*...No concluiremos sin asignar un hecho, advirtiendo de paso que lo consignamos con dolor. El tenor navarro D. Sebastián Gayarre, no solamente no ha aceptado el ruego que se le dirigió para que se prestase a tomar parte en las honras de Eslava, celebradas en esta capital, sino que ni aun siquiera se ha dignado contestar a las repetidas invitaciones que a este fin se le han hecho.*

*Sólo una disculpa encontramos a tan extraña conducta, la de que no haya recibido ninguno de los avisos; pues de otro modo no se concibe tal proceder teniendo en cuenta que Gayarre, todo lo que es, todos los triunfos que ha alcanzado durante su victoriosa carrera, se los debe a Pamplona y al eminente maestro a quien hoy llora el arte, al maestro D. Hilarión Eslava.*

## ARTE Y PATRIOTISMO. GAYARRE Y MASINI

Por Antonio Peña y Goñi

### I

*Como en aquellos tiempos memorables en que los aficionados de Madrid, divididos, en bandos opuestos, reñían diarias batallas por la prima donna ó el tenor favoritos; como en aquellos tiempos en que la vida social se concentraba, puede decirse, en las candentes discusiones artístico-musicales, y enardecido el ánimo por nuestro temperamento meridional, daban las armas de la razón paso frecuente á los argumentos *ad hóminem* impulsados por la dialéctica de los puños, del mismo modo comienza á dibujarse hoy en el diletantismo madrileño una atmósfera cargadísima, un cielo preñado de nubes que*

amenaza tomar proporciones alarmantes y envolver en nueva y reñida contienda á los aficionados todos.

*El caso, como división de opiniones, no es, en verdad, nuevo, pero reviste caracteres especialísimos que le prestan un sabor de flamante originalidad*



Los españoles tuvimos siempre una marcada debilidad por los cantantes italianos, y más de una vez, lo mismo á fines del pasado siglo, como en la época célebre que dio margen al furor filarmónico madrileño, por los años de 1826 y 1827, se ha manifestado en la villa y corte de todas las Españas, de una manera elocuente, el entusiasmo llevado hasta la insensatez, el culto idólatra de que eran objeto las Sala, Dalmani-Naldi, Fabbrica y Tosi; los Pasini, Maggiorotti y Montrésor, cuyas *toilettes* y peinados se copiaban, cuyos *menús* de comida y almuerzo se buscaban con inquisitorial anhelo, y cuyas miradas, gestos, usos y costumbres daban pretexto á gigantescos trabajos de asimilación.

No es hora ésta de averiguar de un modo preciso si aquellas apoteosis artísticas eran ó no justificadas, y si en aquella época el patriotismo no contaba con el menor refugio, careciendo nuestro País de cantantes capaces de luchar con los que citados quedan, y otros más que podría citar sin gran trabajo.

En su apogeo la ópera italiana, y en su apogeo también el arte de la ejecución vocal, no es mucho que las producciones de aquella escuela, que se impuso al mundo filarmónico al calor irresistible del genio rossiniano, no es mucho que aquellos privilegiados cantantes, que aquellos maestros de la vocalización, produjeran en Madrid el deplorable fanatismo que valió á la poesía patria *El furor filarmónico*, esa admirable sátira de Bretón de los Herreros, protesta enérgica y elocuente, arrancada al corazón del español honrado, al alma del artista eminentísimo.

Desde aquellos memorables tiempos hasta hace muy pocos años, las cosas habían cambiado considerablemente. No que desapareciera, en poco, ni en mucho, el amor vehemente del público madrileño hacia la ópera italiana y los cantantes italianos; nada de eso. Pero la aparición del repertorio moderno, la creación de la zarzuela y nuestras vicisitudes políticas, establecieron soluciones de continuidad en la marcha reposada y normal de los espectáculos de ópera extranjera en nuestro regio coliseo, y señalaron diversas etapas que calmaron, en apariencia, nuestras aficiones Italianas.

La última contienda artística que yo recuerdo y no olvidaré fácilmente, por referirse á los tiempos de juventud, eternamente presentes en el espíritu, fué la de los *bettinistas* y *fraschinistas*.

Fraschini representaba la belleza, en todo su esplendor, del órgano vocal. En Bettini se encarnaban la expresión y el acento dramático en su forma más acabada. Fraschini

sucumbió en la lucha. La garganta fué vencida por el corazón. De entonces acá, ¿han cambiado los tiempos? Contesten los que tomaron parte en aquellas peleas.

Pero no se trata ahora de esto. Después de las lides artísticas á que dieron margen los apasionados de Bettini y los de Fraschini, el campo filarmónico madrileño había calmado bastante sus aptitudes guerreras.

Volvióse empero á aplaudir con entusiasmo; artistas eminentísimos, como Mario, Enrique Tamberlick y Antonio Selva, provocaron ovaciones de esas que los cantantes no olvidan nunca; pero ni asomo de lucha, ni polémicas ardientes, ni disputas ruidosas, nada, en fin, que trajese á la memoria los delirios filarmónicos de antaño.

Se estaba en familia, y en familia se arreglaban las disensiones domésticas.

La Revolución, el reinado de D. Amadeo de Saboya y las diversas formas de gobierno que sucedieron á la partida de aquel nobilísimo Príncipe, produjeron un accidentado movimiento político, de que se resintió naturalmente el regio coliseo.

La afición volvió, sin embargo, á desarrollarse paulatinamente poco después de la Restauración, y vióse afluir al primer teatro lírico de España el selecto público que, por las circunstancias antes indicadas, lo había abandonado voluntaria ó forzosamente.

El abono en tanto crecía, y comenzaba á dibujarse en las , formaciones de compañías y en la *mise en scène* de las óperas un lamentable descuido, cuando de pronto Milán nos mandó un nombre envuelto en coronas de gloria.

En la capital de la Lombardía, en el primer teatro del mundo por sus tradiciones musicales, aquel artista enloquecía al público. Cuando entraba en el café Biffi, una inmensa muchedumbre se agolpaba en la galería de Víctor Manuel, para conocer al tenor maravilloso, para contemplarle, para verle comer ó tomar café.

¡Y aquel artista se llamaba Julián Gayarre; era español!

El acontecimiento, como es de suponer, produjo sensación grandísima, conmovió á todo el diletantismo madrileño.

Comenzaron las noticias sueltas y tras éstas .las biografías , Gayarre había estudiado en el Conservatorio de Madrid, Gayarre habla sido corista de la Zarzuela, Gayarre habla hecho dimisión de este último cargo por no querer afeitarse el bigote, Gayarre era navarro, había nacido en el Roncal, quería mucho á su padre, etc., etc., etc, ¡Gayarre, Gayarre, Gayarre! Este nombre estaba en todos los labios.

La empresa del Teatro Real no se dió punto de reposo hasta contratar al afamado artista, y lo consiguió en breve. El año 1877, y en la memorable noche de 14 de octubre, Julián Gayarre se presentaba ante el público madrileño en el regio coliseo, desempeñando la parte de Fernando en *La Favorita*, de Donizetti.

Se buscaría inútilmente en el Diccionario de la Academia , una palabra que diera idea, siquiera aproximada, del éxito, que obtuvo el ya célebre tenor. Aquellos gritos, aquellas exclamaciones delirantes, aquel fanatismo desbordado, parecían espasmo de enajenación mental, que continuaron sin interrupción durante dos temporadas consecutivas.

Cesó en sus funciones la empresa Robles y tomó posesión del Teatro Real, la que actualmente lo tiene bajo su dirección.

Todos recordarán las variadísimas e Intereantes peripecias á que dió lugar la entrada del Sr. Rovira en el regio coliseo. Sin Gayarre, todo estaba perdido; con Gayarre se había ganado todo.

La vida ó muerte del Sr. Rovira dependían quizá de Gayarre. Este se hallaba en Bilbao (era el verano de 1879) asediado por dos empresarios del Teatro Real, el saliente y el entrante. La balanza se inclinó hacia el Sr. Rovira y ... la temporada a se salvó.

Las ovaciones y los gritos, los bravos, aplausos, coronas, regalos, llamadas a escena, todo el desenfreno del entusiasmo volvió á inundar el Teatro Real, como en la anterior temporada.

Vino la siguiente (1880-81) y Gayarre no estaba en el Teatro Real, pero, por rara casualidad; descansaba en París, libre de contrata. Comenzaron las funciones y... nada, El público mustio, los abonados llorosos, asistían, tristes á veces, irritados otras, pero siempre fríos, a las funciones. Aquello era un cementerio ó, un campo de Agramante, -iGayarre! iGayarre! ¿Dónde está Gayarre? Queremos á Gayarre. Que nos traigan á Gayarre. No se oía otra cosa.

La empresa mandó un emisario á París, y Gayarre vino, y renació la alegría y se batieron palmas á la empresa, y el Teatro navegó viento en popa y la temporada se salvó por segunda vez bajo la mágica influencia del tenor *salva vidas* del Sr. Rovira.

A punto de finalizar la escritura de Gayarre, corrieron voces de que no aceptaría nueva contrata y ¡aquí fué Troya!, Se le preparó un beneficio de. que no hay ejemplo en los fastos teatrales.

Además de riquísimos regalos y de una ovación sin precedentes seguramente, se le ofreció una escritura en *blanco* y un elegantísimo álbum encabezado por elocuente súplica de un orador, hombre político y literato de reputación mundial, en la cual súplica se pedía á Gayarre su vuelta al régio coliseo.

Firmaron aquella rogativa los abonados, escritores, artistas, periodistas, todo, en fin, cuanto Madrid ofrece de más notable, como ahora se dice, en la aristocracia, la milicia, la alta banca, el arte, las letras, la agricultura, la industria y el comercio.

Gayarre no pudo menos de acceder á tan elocuente ruego, y volvió, en efecto, á dejarse oír al año siguiente bajo la empresa del Sr. Rovira, y á hacer las delicias de nuestro público; pero instado nuevamente por el Sr. Rovira, esta vez la negativa fue rotunda y tenaz. Gayarre no quiso formar parte de la compañía y desapareció desde entonces del Teatro Real. ¿Por qué? No lo sé, ni me importa; hago, por ahora, historia y nada más, pongo bajo los ojos del público los antecedentes del pleito que me propongo defender.

En vista de la negativa de Gayarre, la empresa escrituró al Sr. Masini, tenor de gran reputación, que cantaba, hacía cinco años, en el Teatro Imperial de San Petersburgo.

Poco menos que desconocido en Madrid, llegó, sin embargo, el Sr. Masini precedido de una aureola considerable que la empresa tuvo cuidado de forjarle previamente, contándonos que las damas rusas habían arrojado al apuesto tenor flores, pañuelos y hasta abanicos.

No fueron las damas españolas tan espléndidas como las de San Petersburgo; el público se contentó con hacer á Masini una recepción brillante; hubo aplausos; bravos, llamadas, un éxito extraordinario, pero discutido.

Nadie debió extrañarlo, en buena regla de arte, puesto que el nuevo tenor se presentó á cantar *Los Hugonotes*, sobre todo el dúo del acto cuarto, de una manera hasta entonces nunca oída entre nosotros.

Todos los tenores habían cantado por completo la parte de Raul en ese sublime fragmento de la ópera de Meyerbeer. Masini *habló*, es decir, declamó trágicamente un recitado y una frase enteros.

La novedad entusiasmó á la mayoría, mientras pareció violenta y de mal gusto á cierto número de aficionados. Aquí se vislumbró el cisma.

Un escritor de mucho talento y muchísimo ingenio, maestro en el arte de manejar el sofisma y la paradoja, y satírico y punzante como pocos (*Fernan Flor* de "*El Liberal*"), puso fuego á la pólvora con un sustantivo francés que entonces estaba de moda. Dijo, como síntesis de sus opiniones respecto al mérito de Masini, que el tenor italiano era un *fantoche*.

El calificativo era sangriento y produjo gran sensación. El escritor no se inmutó poco ni mucho; empuñó con nuevos bríos la pluma y defendió su crítica con chispeante y sutil argumentación. Nadie contestó seriamente á sus razones. La cosa no pasó á mayores, y *El Liberal* emprendió contra el regio coliseo la terrible campaña que hoy prosigue sin vacilación en sus columnas.

Entretanto Masini siguió exhibiendo su repertorio, triunfando en todas las óperas que cantaba, pero dando lugar, en aquellas especialmente que pertenecen al moderno género dramático, á profundos dualismos en la pública opinión. Amigos y adversarios reconocían la superioridad del artista en las óperas de gracia y de medio carácter. Aquí los juicios de los aficionados ostentaban real y completa unanimidad. En lo que diferían era en las condiciones de Masini para abordar el gran repertorio dramático y en la innovación del *hablado* que este tenor había introducido en el final del dúo del cuarto acto de *Los Hugonotes*.

Sin embargo, tal divergencia de apreciación no afectó, que yo sepa, jamás al éxito material del cantante. Se le aplaudía en todo furiosamente; cada ópera era para él una ovación, y sólo fuera del teatro, en las conversaciones particulares, era donde se ponía en tela de juicio la perfección absoluta que sus admiradores en todo le concedían.

Hasta aquí, en realidad, nada de particular. Terminó la temporada, contrató la empresa á Masini por cuatro más á razón de un millón de reales al año, según pública voz y fama, se regocijaron por ello los abonados y el público, y la paz más envidiable reinó en el egregio campo del diletantismo madrileño.

*De Gayarre no se hizo mérito para nada, al menos ostensiblemente, ni había para qué Gayarre y Masini pasan, con justicia, por ser hoy los primeros tenores del orbe terráqueo. Contar el Teatro Real de Madrid con una de las dos celebridades con que en la época presente se envanece el mundo musical, era cosa de apagar todas las exigencias, cuando hay multitud de teatros en Europa que hubieran hecho cuantiosos desembolsos por poseer á cualquiera de los dos divos.*

*Comenzó la temporada actual bajo buenos auspicios, y plugo á la casualidad llevar una noche al regio coliseo á Gayarre, que se hallaba de paso para Lisboa, donde ha estado contratado hasta hace poco.*

*Cantábase la Lucía para debut de Marcella Sembrich. Gayarre había conocido á la *diva* en Londres. Durante un entreacto fué á saludarla en su *camerino*. Cumplido este deber de amigo galante y digno compañero, salió de la estancia de la Sembrich, y ¡oh contraste inesperado! dió en el escenario, de manos á boca, con el Sr. Rovira.*

*Lo que entre ambos pasó no es para contado por escrito, según opinión de los que se enteraron fiel y minuciosamente del suceso. Baste saber que se cruzaron palabras y conceptos excesivamente graves, de esos que harían incompatible toda relación entre personas que no fueran artistas ó empresarios.*

*Al siguiente día, el del Teatro Real publicaba bajo su firma una especie de manifiesto en que declaraba haberle sido imposible contratar á Gayarre, á pesar de haberle entregado una escritura en blanco, colmo de la magnanimidad en los que á explotar el teatro se dedican.*

*¿A qué venía la publicación y profuso reparto de aquel manifiesto? ¿Cuál era su objeto? ¿Había alguien pedido al Sr. Rovira aquellas explicaciones?.*

*Gayarre no se dió por entendido y salió para Lisboa. Desde este instante cambiaron radicalmente las cosas, Hoy han llegado ya á un extremo que requiere un punto de atención.*

*Ya no se trata de las exageradas ovaciones, de los insensatos plácemes de que, como ayer Gayarre, es hoy objeto el Sr. Masini; no se trata de un tenor que ejecuta de un modo superior, bueno ó mediano, los papeles que la empresa le confía.*

*Se trata de algo más, de mucho más que eso. Se trata de comparaciones, de poner en parangón á Masini y á Gayarre y de proclamar al primero sin rival en el mundo. Se trata simplemente de hacer creer á las gentes que Masini, el tenor italiano, es superior á Gayarre, el tenor español.*

*Y no hay que ponerlo en duda. Mientras Gayarre no consumó con la empresa del Teatro Real la solemne y ruidosa ruptura en otro lugar indicada, con ser inmensas las ovaciones que se hicieron á Masini, no hubo nada que indicara deseos de poner á éste enfrente de Gayarre; pero, rotas las relaciones de nuestro compatriota con el empresario del Teatro*



*Real, y repartida la hoja de las satisfacciones sin tiempo, el asunto ha cambiado completamente de aspecto, Será simple coincidencia, será simple casualidad, pero es así.*

*La empresa del Teatro Real puede compararse (y pido excusa por la comparación) á un inmenso pulpo provisto de numerosísimos tentáculos que se dilatan considerablemente, haciendo presa en una porción de personas y de colectividades cuya opinión es reflejo fiel y seguro norte de las opiniones é ideas del empresario.*

*Pues bien; no hay, más que oír á esas personas y á esas colectividades; no hay más que fijarse los que, como periodistas, sabemos leer entre líneas; en ciertas noticias y en ciertas conversaciones, para convencerse de que mi aseveración no es gratuita, de que no obedece á un impulso de suspicacia excesiva, sino á la verdad positiva y real.*

*Yo también, pecador, quise echar mi cuarto á espaldas en la cuestión Masini, y lo eché, en efecto, con una carta particular dirigida á un querido amigo y publicada por éste en el periódico *La Tribuna*. Séame perdonada la puerilidad de citarme á mí propio, Lo hago para declarar que, alejado, por el estado de mi salud, de los trabajos de la crítica corriente, no pensaba, en Dios y en mi ánima lo juro, volverme á ocupar de Masini, de Gayarre, ni de ningún otro cantante de mayor o menor cuantía.*

*Pero juzgaría cobardía insigne permanecer callado en los actuales momentos. Enhorabuena que hayamos erigido, durante siglos enteros, altares y monumentos á los cantantes italianos, Enhorabuena que el elemento extranjero haya reinado sin rival en nuestros teatros, cuando no podíamos presentar artista alguno que estableciera con aquellos competencia; pero tratar de empañar lo que, por raro privilegio, tenemos hoy en casa; pretender menoscabar su mérito en frente de lo que, hoy como ayer, nos mandan los extraños cuando podemos levantar, y mucho, la cabeza, eso no puede pasar sin correctivo.*

*Bastantes derrotas hemos sufrido, en gracia de Dios, para que no aprovechemos la ocasión de tomar siquiera una revancha.*

*Podrá decirse que la vehemencia me hace dar á este asunto exageradas proporciones y ver en él lo que no existe. A esto contestaré con Jesucristo, que no es mal testimonio: *Oculos habent et non videbunt, aures habent et non audiebunt*; es decir, en castellano libre, no hay peor ciego y peor sordo que el que no quiere ver ni oír.*

*Podrá decirse también que hago de Gayarre una defensa oficiosa, ó apasionada, por los lazos de amistad que al celebre tenor me ligan. Desechen los lectores toda aprensión, Si creen que voy á divinizar á Gayarre y hundir en el polvo á Masini, se llevan solemne chasco, Ni lo uno, ni lo otro, Cuando se trata de dos entidades salientes como Masini y Gayarre, sería contraproducente, á más de odioso, censurar ó elogiar sistemáticamente, Ninguno de los dos lo merece; pero no se crea tampoco que voy á apelar á un eclecticismo acomodaticio para estrechar distancias, suavizar asperezas y echar la bendición de Dios sobre las cabezas de los augustos contrayentes.*

*Pas si bête, que dicen los franceses, Tengo aprendido que es el mejor medio para quedar mal con todo el mundo, y desde que crucificaron al Redentor de la humanidad, no hay quien se arriesgue á desempeñar ciertos papeles. Al menos el insignificante autor de las presentes líneas.*

*Aquí se trata tan sólo de entrar clara y lealmente, á la luz del medio día, sin ambages ni rodeos, en un asunto que se aborda de un modo maquiavélico y á la sombra de reticencias y logomaquias de dudosa ley: Lo que debiera declararse paladinamente, se apunta con timidez y nada mas.*

*¿Se quiere comparar á Gayarre con Masini? ¿y por qué no?. El último de los escritores españoles, por no decir de los mortales, va á hacerlo sin aprensión alguna, Si hemos tenido que callar hasta hora, hablemos hoy, ya que podemos hacerlo con ventaja, Supongo que de un estudio comparativo entre Gayarre y Masini, no han de salirle á nadie viruelas ni sarampión, El tema se presta, al contrario, á algo que puede consolarnos de pasados males: á sacar incólumes: siquiera una vez, dos grandes sentimientos que, en la historia de nuestras desdichas musicales, brillan tantas veces por su ausencia: el sentimiento del arte y el sentimiento de la patria. Por eso he encabezado este trabajo con el epígrafe: *Arte y patriotismo*.*

## II

*Empecemos por Gayarre; hay que dar la preferencia á los ausentes. He dicho en otro lugar que me unían al célebre tenor lazos de amistad, y no lo he dicho á humo de pajas. Conozco, en efecto, á Gayarre desde, el año 1868, en que vino a Madrid e ingresó en el Conservatorio.*

*Enjuto de carnes, con la fisonomía angulosa y dura que conserva en el día, envuelto en raída capa medio parda y cubierta la cabeza con un hongo abollado, de color de chocolate, parece que le veo aún sentado en el café de Zaragoza alrededor de la mesa que se hallaba junto al piano.*

*El infortunado Pepe Gainza era á la sazón pianista de dicho café, situado en la plaza de Antón Martín. Gainza y Gayarre eran paisanos, navarros ambos y se profesaban gran amistad, A la una de la madrugada terminaba Gainza su faena y pedía de cenar, ¡Algunas veces han compartido Gayarre y el que escribe estas líneas aquellos platos de última hora con el malogrado profesor de solfeo de nuestro Conservatorio! ¡Cómo había de soñar siquiera entonces Gayarre el halagüeño porvenir que le aguardaba!.*



*A raíz de la revolución, si mal no recuerdo, Gayarre desapareció de entre nosotros, en situación, esto lo recuerdo perfectamente, muy precaria.*

*Algunos años después, le vimos entrar una noche en el café de Zaragoza. Había cambiado considerablemente. Bien trajeado y grueso, atusado el bigote y con flamante hongo ladeado coquetamente, llevaba sortijas en los dedos y, acordándose de mis aficiones wagneristas, me dijo que había cantado en Viena el *Tannhäuser*. Su vista y las noticias que trajo nos llenaron de asombro.*

*Volvió al poco tiempo á desaparecer, y cuando yo pude verle de nuevo, era el célebre tenor que enloquecía todas las noches al público del Teatro Real de Madrid.*

No escribo esta pequeña historia para envanecerme con la amistad de un artista renombrado. Humildísima é insignificante como es mi personalidad, jamás gusté de pedir amparo al reflejo de personalidades ajenas; que estas abdicaciones del valor propio, sea poco ó mucho, han repugnado siempre á mi naturaleza.

Hago notar que conocí á Gayarre cuando nada valía y nadie le miraba, para demostrar únicamente, que conozco al hombre. Este conocimiento ha de servirme muchísimo para retratar al artista.

Y aquí viene de molde una proposición previa. ¿Qué es cantante? ¿Qué se entiende por artista? ¿Qué diferencia hay entre el cantante y el artista? Habrá sobre esto muchas opiniones. Allá va la mía, valga lo que valiere.

Entiendo yo que en el desempeño de un papel entran dos requisitos indispensables; la perfección material de la parte cantada, es decir, la ejecución vocal, y la perfección espiritual, si se me permite el adjetivo, de todo cuanto se relaciona con el carácter y los sentimientos del personaje que canta; es decir, la interpretación dramática.

La naturaleza únicamente puede dar lo primero que la práctica, el estudio y las aptitudes especiales de cada uno perfeccionan hasta un grado indefinido.

Lo segundo es, generalmente, patrimonio de la labor individual, y contribuyen á ello poderosamente el talento, el carácter, la cultura y mil circunstancias indeterminadas que desarrollan en el hombre inclinaciones y sentimientos en estado latente.

Poseer una de las dos cualidades va siendo muy raro hoy en día; reunir las dos, miremos al cielo, que en la tierra no se encuentran.

Y cuenta que al hablar de ellas, me refiero exclusivamente al repertorio moderno, al que empieza en Rossini y termina en Meyerbeer, pasando por los maestros italianos intermedios. No me atrevo á citar á Wagner por no herir susceptibilidades.

Hay, pues, que juzgar separadamente en Gayarre y en Masini al cantante y al artista, al ejecutor musical y al intérprete dramático.

Examinemos en Gayarre al cantante.

Gayarre tiene una voz que reúne todas las condiciones, que entra de lleno en la categoría de las que se llaman, según la nomenclatura italiana, voces de tenor serio.

De timbre varonil, vibrante, hermosísimo, cuando se apoya en el pecho, ejerce una influencia irresistible, penetra en el oído y en el alma como un océano de sonoridad que remueve profundamente las fibras todas del entusiasmo, Es un verdadero huracán que arrastra cuanto encuentra á su paso.

Apoyada en la cabeza, se transforma radicalmente, y aqueIla voz que há un momento vibraba con ardiente intensidad y arrebatadores acentos, se convierte de repente en una voz diminuta y dulcísima, en una vocecita *siembra*, permítaseme la palabra, en una especie de suspiro que conmueve, que deleita, que extasia.

Su volumen grande, si no igual en toda la tesitura, y su extensión relativamente corta, la imposibilitan para las filigranas de vocalización, para el género ligero y de gracia; pero, en cambio, no solamente se prestan de un modo admirable á las exigencias del género dramático, sino que la maestría en el uso de los tres registros y los contrastes que de su empleo conveniente resultan, la amoldan de una manera inimitable para la ejecución de todas las melodías en que dominan el sentimiento y la ternura.

Dotado además de pulmones de acero, el cantante posee uno de los elementos más esenciales para el arte del canto, la respiración; y eso le permite desarrollar las frases con holgura y ejecutar un período entero sin rozamientos, sin vacilaciones, sin esquinas, presentando el discurso entero, con sus accidentes de ritmo y de fuerza sonora, en toda su atractiva morbidez.

Agréguese á todo esto las gradaciones de sonido que provienen de un cantante dueño absoluto de los efectos de dinámica vocal y se obtendrá la siguiente conclusión: la voz de Gayarre es de lo más perfecto que puede apetecerse y la más perfecta; ,indudablemente, de las que existen hoy.

Y si después de lo dicho se tiene en cuenta que Gayarre ha perfeccionado ese maravilloso instrumento de que le dotó la naturaleza, reconstituyendo instintivamente y en virtud de espontánea inclinación las clásicas tradiciones del *bel canto* italiano (así lo han declarado en Italia repetidas veces), se agregará á la anterior conclusión la siguiente, que es consecuencia directa de la primera: Gayarre es, como tenor, de lo más perfecto que puede apetecerse y el más perfecto, indudablemente, de cuantos existen hoy.

Antecedentes tales darán á entender, sin gran trabajo, que la voz de Gayarre es su principal, estoy por decir su único elemento, que el cantante domina al artista, que el tenor mata al personaje. Por eso, al tratarse de esta segunda entidad, la decoración cambia por completo,

He declarado antes que me unían á Gayarre lazos de amistad; he dicho que conozco al hombre y que le conozco desde los azarosos tiempos de privaciones y angustias en que su porvenir se reducía á cuatro amigos y la mesa de un café. Y he añadido que no decía esto á humo de pajas. Voy a probarlo ahora.

Así como el estilo es el hombre, según dice Buffon , así como la cara es el espejo del alma, y genio y figura hasta la sepultura, y lo que se adquiere en el capillo se deja con la mortaja, al decir de las gentes, del mismo modo puede observarse que el artista (en la acepción que aquí toma esta palabra) es el hombre.

En la voz, como cuestión exclusivamente mecánica, el cantante representa un papel puramente subjetivo, la labor proviene del ser oculto, de dentro, y aun cuando el motor del efecto físico sea el alma, como debe serlo siempre, la manifestación real y tangible de este esfuerzo no es asequible, cuando resulta bello, á los ojos del público.

¿Me expreso con bastante claridad? Hago esta pregunta porque, al tratarse de honduras filosóficas, me tiemblan siempre las carnes.

*Pues bien; el artista, el intérprete dramático obedece á otras leyes, se rige por distintos principios. El tenor canta, es una entidad pasiva; el artista obra, es un ser activo.*

*Al ocuparse Dumas hijo, en un opúsculo célebre, de los dos sexos que forman la humanidad, dice admirablemente que la mujer es forma y el hombre movimiento. De igual suerte puede decirse que el artista es movimiento y el cantante forma .*

*Desde el momento en que, para interpretar un personaje, se hace indispensable apropiárselo, encarnarse en él psicológicamente, entra en escena. el ser humano con todo el linaje de sentimientos inherentes á la humanidad racional, puesto al servicio de los incidentes, peripecias y contrastes que dan vida y color á una acción cualquiera.*

*De aquí la labor del artista que, nuevo Proteo, necesita asimilarse sentimientos distintos y moverse en acciones diversas, y de aquí, naturalmente, el estudio minucioso y concienzudo del carácter del personaje, del papel que representa en la acción y de las múltiples transformaciones que puede sufrir en virtud de la marcha y movimiento del drama musical.*

*No hay remedio; el hombre culto, el hombre estudioso, el hombre ilustrado aparece aquí con todo el celo y el entusiasmo, con toda el ansia de perfectibilidad que debe caracterizar al que aspira á ser un verdadero artista cantante.*

*El ideal es digno de ser apetecido, pero difícil, muy difícil de alcanzar. Por eso lo descuidan y hasta lo desprecian tantos.*

*Una de las causas más principales, quizá la causa fundamental de ese descuido sistemático, reside en un público español que oye óperas, cantadas en idioma extranjero, y no puede darse cuenta, sino de una manera lejana y dudosa, de la acción, mientras las palabras y conceptos del cantante desaparecen en una absoluta oscuridad.*

*A buen seguro que en nuestro drama, ó en nuestra comedia, una frase dicha á contrasentido arrancaríá unánime protesta; pero tratándose de la ópera cantada, y cantada en italiano, los mayores desatinos de expresión pasan sin que el público se aperciba de ello, y no es mucho oír una formidable explosión de aplausos cuando el tenor, arrojando chispas por los ojos y gritando como un energúmeno, dice á la típle: «No te asustes, » ó cuando ese mismo tenor, en una frase dulcísima y balanceada, pianíssimo, amorosamente, exclama: «¡Gran Dios, se hunde el firmamento!., ó abofetea sin piedad á la concurrencia con la vocal a, cantando hasta perder el aliento en una nota filada: «¡Aaaaaaaaaaaaaa... quella infame me abandona!» Y cuenta que faltan vocales para dar idea exacta de la vocalización.*

*Volviendo á nuestro primitivo asunto, el artista que desee alcanzar este título, en la acepción noble y digna de la palabra, debe ser necesariamente persona dotada de condiciones especiales, ante todo deseosa de instrucción y de cultura y ambiciosa de ese afán de perfección que guía á los temperamentos artísticos privilegiados, jamás contentos de sí mismos, . siempre anhelando un más allá y tanto más ganosos de saber cuanto más les enseñan la práctica y el estudio.*

*Aun en éstos, que son contados, se divisa fácilmente á través de las "múltiples transformaciones que sufre la interpretación dramático-musical, la esencia permanente de su*

*carácter peculiar y propio, Se encarnan en otros hombres, pero el hombre que llevan dentro de sí mismos se destaca sobre los demás; se asimilan los caracteres ajenos, pero el carácter individual, lejos de abdicar, impera y se hace visible.*

*Voy á citar dos ejemplos, voy á citar dos nombres que mi pluma recogerá siempre con admiración, respeto y cariño, porque son el consuelo de la crítica y han sido aclamados por la generación actual: Enrique Tamberlick y Antonio Selva.*

*¿Quién no conoce á Tamberlick, fuera de las tablas? Amable hasta el extremo, fino y cortés, con la sonrisa eternamente en los labios, de hablar meloso, tan pronto codeándose con el más encumbrado aristócrata, como estrechando la mano callosa del menestral, siempre franco y abierto, al parecer, decidor, ocurrente y atractivo siempre, el gran artista ha realizado de un modo inimitable el tipo de Metternich de los cantantes.*

*Pura exterioridad, si se quiere, pero exterioridad irresistible, que le ha valido esa popularidad inmensa entre todas las clases de nuestra sociedad.*

*Los toreros tienen una frase con la cual expresan gráficamente el don especial que distingue á ciertos artistas para crearse simpatías fuera del terreno del arte. Cuando se trata, por ejemplo, de un matador que se capta voluntades como hombre, dicen: «Ese torea fuera de la plaza más que en la plaza.»*

*De Tamberlick se puede decir, que ha cantado, no diré más, pero tanto fuera del teatro como en las tablas.*

*Pues bien; con esa misma meticulosidad social entraba él de lleno en los personajes que interpretaba, y su cuidado era tal y á tal extremo llegaba su afán de perfección. que se enteraba hasta del color de las decoraciones para ajustar á él el de sus trajes, En sus modales, en sus posturas, en los menores detalles se veía la suprema, distinción de quien conocía al dedillo todo el código social, y jamás la menor sombra, de mal gusto vino á empañar las creaciones de su admirable genio.*

*Y eso que Tamberlick ha realizado el ideal del arte de la interpretación, el de conmover profundamente á los demás, sin conmoverse jamás él mismo.*

*Selva, como hombre, no ha llegado á ser tan popular, Menos dado al roce social que Tamberlick, no tenia que prodigarse tanto, y la severidad, exenta de toda afectación, con que miraba la carrera suya, era el fiel reflejo de su alma, tan sensible como grande, de sus ideas sanas y elevadas y de una modestia inverosímil por lo sincera, tal como es casi imposible encontrarla hoy día, en los que al arte del canto se dedican.*

*Esta nobleza de carácter, esta pureza de sentimientos se reflejaba siempre en esas interpretaciones que han quedado entre nosotros como el *non plus ultra* del arte. Alfonso ó Bertram, Leporello ó D. Basilio, Pietro ó Mefistófeles, sea que hiciera estremecer al público, sea que arrancara una carcajada unánime, jamás el amaneramiento, jamás la afectación vinieron á desnaturalizar aquel hermoso y digno carácter que iluminaba con su propia luz los caracteres de los demás y realizaba con su individualidad propia las ajenas individualidades.*

*Cuando cantó por vez primera el papel de Moisés en la ópera de Rossini, Selva leyó y estudió el Antiguo Testamento. ¿Hay alguien que se ría? Pues hace mal. Así se forman los grandes artistas.*

*Temo que esta larga y enojosa digresión haya molestado á los lectores. He tenido que llevarla á cabo, como interminable inciso, por estimarla indispensable para el objeto que me propongo al estudiar en Gayarre al artista.*

*Como cada individuo condensa y sintetiza en sí al mundo entero, hay hombres que piensan excusado meterse á escudriñar los mundos diferentes que condensan y sintetizan en sí los demás individuos de la misma especie. Más claro; como es tarea difícil y trabajosa estudiar los caracteres del prójimo, tan variados y complejos, hay personas que creen buenamente encarnarse en las demás, prestándolas graciosamente el carácter propio. A este género pertenece Gayarre.*

*Bajo el punto de vista de la comodidad; no cabe duda que el procedimiento ofrece ventajas positivas, pero bajo el punto de vista del arte y de la estética, la cuestión cambia completamente de aspecto.*

*Los que se dedican al teatro lírico, tienen dos maneras de pensar. Hay quienes creen que una ópera es algo más que una colección de arias, dúos y tercetos, cuartetos y concertantes y que la interpretación fiel y exacta resulta de la perfecta unión de la voz, que es un instrumento precioso, con el acento, el carácter y los sentimientos del personaje que se vale de aquélla como motor expresivo del alma. Estos piensan muy bien.*

*Pero hay otros, en cambio, que conceptúan secundario, cuando no circunstancia completamente inútil, la parte que se refiere á la acción dramática; es decir, que limitan á la garganta todos los efectos de la obra del músico y del poeta . Para ellos este último no existe, y juzgan como signo de decadencia el prolijo esmero en la interpretación .*

*-Eso se queda para los viejos- dicen. y la descuidan lamentablemente. Gayarre, con profundísimo dolor lo digo, es de los últimos.*

*Para él, lo absoluto, lo dominante es la música, es la voz.*

*El cantante reina y gobierna despóticamente, y á su poder exclusivo debe rendir vasallaje todo lo demás, so pena de incurrir en una especie de chochez, patrimonio inalienable de la edad senil.*

*Por eso el cuidado de estudiar los antecedentes históricos de un personaje y de penetrar en las interioridades de su alma queda relegado al olvido.*

*-La humanidad soy yo- parece decir Gayarre; y, en efecto, lejos de asimilarse los sentimientos de los demás, encarna los sentimientos de los demás en el suyo propio, se reproduce en los tipos que representa y hace que la fisonomía suya característica sea fotografía permanente de la fisonomía del prójimo.*

Teniendo en cuenta que, como antes dije, aun en aquellos artistas que se identifican con el personaje aparece indefectiblemente el carácter individual, calcúlese si en los personajes que interpreta Gayarre se destacará su carácter de un modo único, exclusivo y absoluto.

Raul, Vasco, Fernando, Juan de Leyde no son ni el caballeroso resto de una secta religiosa, ni el inverosímil zascandil pintado por Scribner en ese ultraje a la historia que se llama el poema de *La Africana*, ni el valiente y noble mancebo español, privado de Alfonso XI, ni el místico sectario de una revolución sensual, no; son, pura y simplemente, Julián Gayarre, tienen su tipo especial, sus modales, sus defectos, representación genuina de su naturaleza propia, de su temperamento., de su carácter. El hombre está allí en toda su integridad, librando constantes batallas con los hombres cuya idealización le está encomendada.

Estudiemos el hombre en Gayarre.

Nacido en una pequeña aldea de Navarra, de familia humildísima y dedicada a las faenas de un oficio corporal, penoso y varonil, Gayarre ostenta, como carácter saliente de su personalidad, esa rudeza indómita, ese fondo honrado y brusco, esa entereza primitiva que la etnología del pueblo navarro señala en él como temperamento dominante.

Educado al aire libre del campo, al contacto de la naturaleza, y desprovisto de todos esos halagos que la fortuna ó un bienestar relativo ofrecen en las grandes poblaciones al niño y al adolescente, comenzó muy joven á conocer las penalidades y miserias de la vida. A los veinte años, y con el recurso de su voz únicamente, lanzóse al teatro, solo, sin protectores, sin amigos, sin una voz que le alentara, sin una voluntad que estimulara la suya, y se lanzó lejos de su patria, en Italia, en América, en Alemania, en Rusia.

Para dulcificar las asperezas de su carácter, entró de lleno en el escenario, y tuvo que codearse, desde el primer día, con las intrigas, con las bajas pasiones, con los chismes y cuentos, con todo el cortejo de, la vida teatral arrastra consigo. Gayarre cayó á la miseria moral .

No eran estas circunstancias las más a propósito para suavizar su naturaleza; y no la suavizaron, en efecto. Al contrario, lejos de seguir la corriente general y convertir en baja industria lucrativa la noble carrera que había emprendido, la ruda entereza de su carácter salvó la dignidad del cantante y fué escudo contra las asechanzas de la profesión.

Hubiera podido esperarse alguna transformación cuando las auras de la celebridad rodearon al nombre del tenor navarro y,, sobre todo, cuando sus últimos éxitos hubieronle proclamado como el primer cantante del mundo. Nada de eso; entonces se acentuó más y adquirió, por fin, mayores probabilidades de perpetuidad el carácter de Gayarre.

Tal fué cuando por vez primera vino á Madrid, tal ha sido antes de su apogeo, tal es hoy y tal será siempre. Cada uno mira el mundo á su manera, y Gayarre tiene la suya. Los lauros efimeros del cantante, el oropel que reviste á los faustos de la escena, el convencimiento de que *ars longa, vita brevis*, y de que las necesidades de la vida real son más imperiosas que las de la vida artística, le han hecho ver quizá que no hay



compensación posible entre el premio y el trabajo, y como el público con sus ovaciones ha ratificado ese juicio, no ha querido meterse jamás en honduras artísticas.

Gayarre sabe perfectamente que cuando el telón baje por última vez ante el cantante, vendrá a formar parte del común de los mortales, y que el mundo real y material en que vivimos le estimará más por lo que represente como hombre de posición que por lo que fue como entidad artística. Por eso se contenta con los poderosos medios de que la naturaleza le ha dotado como cantante, y desprecia la instrucción, el estudio y la cultura, que hacen á los grandes artistas.

Si variara de conducta, ¿le aplaudirían más? Sería realmente imposible. ¿A qué, pues, esforzarse? esforzarse? Un poco más ó menos de gloria, le daría acaso mayor éxito material?. Lo dudo. Por lo demás, á buen seguro que en cuestiones de gloria, Gayarre es de los que, como Voltaire, cambiarían todas las glorias del mundo por una buena digestión. Y eso que bajo el punto de vista de las fuerzas digestivas, allá van, en Gayarre, el estómago y la voz.

Podrá objetarse que la filosofía del célebre tenor navarro es burda y material, pero no se negará que es profundamente humana. A ella está abrazado, y abrazado a ella morirá.

No habéis á Gayarre de filigranas sociales, no tratéis de introducirle en la atmósfera ficticia donde la palabra es careta del sentimiento, donde lo convencional impera y el lenguaje, la expresión, los modales y los gestos sufren las torturas de la reglamentación.

Tanto valdría meterle en una máquina neumática. Se asfixiaría al momento. No; ese temperamento abrupto, esa naturaleza áspera y poco atractiva que arremete sin cesar contra todo lo que no es espontaneidad absoluta, esa corteza espesísima que encubre un tronco sano pero duro y nudoso, no podrá plegarse jamás á las exigencias convencionales de la sociedad.

Por eso quien creyera, al ver á Gayarre en Madrid objeto de delirantes ovaciones de todo un pueblo, que el cantante es el niño mimado de las altas clases, que va á todas partes y que en todas partes se lo disputan, estaría en un error crasísimo.

Gayarre no acepta esta que constituiría para él insoportable esclavitud, y lejos de la pompa y vanidad mundanas, prefiere jugar al prosaico *mus*, juego predilecto de vascongados y navarros, ó *echar* en el Círculo de la calle de Preciados treinta ó cuarenta carambolas con Elorrio, su Orestes inseparable.

¿No canta? ¿Descansa durante la canícula de las penosas fatigas de invierno y primavera? Cualquiera le creará paseando por el extranjero ó reposando en algún oasis balneario. Ni por pienso: se entierra en la villa de Irún, y entre *muses* y carambolas y alguna excursión a Bilbao, Pamplona y San Sebastián, en la época de corridas de toros, pasa su vida como el más insignificante y vulgar de los mortales.

Ese es el hombre y ése su carácter, que no se tuerce por nadie ni para nadie, que no abdica jamás, ni en lo más mínimo, y se muestra siempre y en todas ocasiones, tal como es, sin esfuerzos, ni violencias, en toda su primitiva desnudez.

El que lo quiera así que lo tome, y el que no que lo deje. No hay términos medios.

Ahora bien; claro es que desde el punto de vista de rigurosa aplicación artística en que aquí he estudiado el carácter de Gayarre, resulta ser éste la base fundamental de los defectos

*del artista; pero, en cambio, esa ingénita rudeza, esa indisciplina social del cantante que vive de los favores del público, convierte al tenor navarro en una individualidad digna de los mayores elogios.*

*Otros cantantes ¡cuántos! vendrán á Madrid ó irán á otras partes, llenos los bolsillos de cartas de recomendación para aficionados, periodistas, Condes, Duques y Marqueses, Otros cantantes ¡cuántos también! formarán camarillas, buscarán voluntades por todos los medios posibles, se rodearán de personalidades influyentes y tratarán de introducir en los círculos, la prensa y las familias un núcleo de adeptos y propagandistas que coadyuden á los éxitos, con auxilio de las empresas y sus allegados.*

*Gayarre no es de éstos. ¡Oh! En cuanto á eso, puede levantar con orgullo la cabeza. Solo ha hecho su carrera, solo ha adquirido la envidiable reputación que tiene, solo ha alcanzado la celebridad, y al presentarse en el teatro, tal como es, al no querer corregir los defectos del artista, al ostentarlos en toda su desnudez, se entrega inerme al fallo del público, como diciéndole: -Júzgame tal como soy, que no soy otra cosa.*

*En cuanto al hombre, considerado bajo otro orden de ideas, en cuanto á la belleza moral que encubre la tupida malla de ese carácter indomable, bastaría citar la idolatría filial de Gayarre, para probar que su alma es tan hermosa como su voz.*

*Las precedentes consideraciones tienden á demostrar que para Gayarre, el personaje de la ópera no existe, que la ejecución vocal significa todo, que la interpretación dramática no representa nada, y tienden además á demostrar que, en vez de asimilarse Gayarre los sentimientos de los personajes que interpreta, sale del paso cómodamente prestando á esos personajes los sentimientos suyos.*

*Para convencerse de ello, no hay sino fijarse en sus gestos, en sus modales, en su modo de estar en escena. Lo brusco de su carácter y el descuido sistemático de la interpretación dramática aparecen desde luego. Indiferente á cuanto le rodea mientras no tiene en la acción intervención principal, áspero y desaliñado en sus movimientos, impetuoso y arrebatado en su mímica cuando trata de ayudar al acento del órgano vocal con el esfuerzo físico, pero casi siempre distraído, frío y displicente en la acción, el artista figura siempre, como queda dicho, en segundo término. Un detalle. En el célebre quinteto de *Los Puritanos*, Arturo va á recibir la bendición nupcial en casa de Elvira. La fiesta es solemne y suntuosa, los convidados visten de gala, la prometida luce sus más preciadas joyas. Arturo entra; es Gayarre. Ciñe su talle una elegante ropilla de terciopelo carmesí, valona de finísimo encaje cae sobre el pecho y las espaldas, dejando descubierto el cuello; las manos calzan guantes blancos como el ampo de la nieve. Mirad ahora al calzado. ¡Horror! ¡Botas de montar con grandes espuelas!*

*Todo Gayarre está ahí. Todo su, carácter, todo el artista se resumen en ese detalle. Vamos á Masini. Después compararemos.*

No conozco ni trato á Masini; será, por tanto, imposible que analice al hombre, para aplicar su carácter al artista. En medio de todo, esta circunstancia no es de importancia vital, porque puedo hablar perfectamente del artista sin conocer al hombre; pero no deben extrañar los lectores que deje de hacerlo con la extensión de antecedentes que el examen del artista en Gayarre ha ofrecido.



Además, habiéndome ocupado recientemente del célebre tenor, me veré precisado á repetir algunas de las opiniones que emití en la carta dirigida á D. Angel Castro y Blanc, y publicada por *La Tribuna* en su número del 25 de Octubre último.

Cuando Verdi dirigió en el Teatro Italiano de París su admirable misa de *Réquiem*, el cuarteto elegido por el gran maestro llamó considerablemente la atención. La Stolz, la Waldmann, Masini y Maini componían ese cuarteto. Las dos primeras no cantan ya; el Sr. Maini, envejecido y arruinado de facultades, se deja oír apenas.

Sólo Masini, en la flor de la edad (tiene treinta y siete años), ha llegado ahora á la cúspide de su reputación y de su talento.

En la época en que Verdi lo eligió para la misa de *Réquiem* primero, y para la *Aida* después, al estrenarse en París ambas obras, Masini era poco menos que un principiante; pero solamente el hecho de haber sido elegido por Verdi para cantar en la capital de Francia las dos producciones mencionadas, indica desde luego las relevantes condiciones que se destacaban en el tenor italiano desde los albores de su corta pero sustanciosa carrera.

Rusia lo acaparó muy luego, después de brillantes éxitos obtenidos en los primeros teatros de Italia, SI no en el primero y principal de todos ellos, la Scala de Milán, donde Masini no ha cantado nunca, y en algunos otros de las provincias de España y algunas capitales del extranjero.

Cinco años consecutivos cantó Masini en San Petersburgo, hasta que hace año y medio próximamente fué escriturado por la empresa de nuestro Teatro Real, y reescriturado al final de la primera temporada por cuatro más consecutivas á razón de *dóscientas cincuenta mil pesetas* por cada una de ellas, según, han dicho varios periódicos de España y del extranjero.

Esto es lo que me han contado de Masini.

Y si, lector, dijéredes ser comentario,

como me lo contaron te lo cuento.

En realidad, sea que circunstancias desconocidas hayan impedido á Masini cantar en el coliseo de la Scala, ó sea que el monopolio ejercido sobre el renombrado tenor por el Teatro Imperial de San Petersburgo no le permitiera pedir la consagración de su fama al público italiano, que pasa, con razón ó sin ella, por el más inteligente del mundo musical, el

resultado es que el nombre de Masini, quizá por ambos motivos, no estaba muy extendido, no sonaba con el clamoroso aparato que precede á las grandes celebridades; pero todo el fuego graneado de lisonjas con que las empresas rodean á un cantante que les puede ser útil cayó sobre el nombre del nuevo artista en cuanto firmó su contrata con el señor Rovira.

Se dijeron de él maravillas, se le presentó como un cantante prodigioso, dramático, apasionado, ardiente, excepcional; se estereotipó lo de las flores, pañuelos y abanicos que las nobles señoras acabadas en *off* arrojaban á los pies de Masini, en la capital de todas las Rusias.

Bajo tan favorables auspicios hizo su *début* en el Teatro Real y, ya queda dicho antes, obtuvo una ovación, con honores de triunfo.

Después de relatar estos hechos, y enterado ya el lector de otros precedentes por noticias anteriormente detalladas, voy á juzgar separadamente en Masini al cantante y al artista.

Como cantante, tiene el celebrado tenor italiano una voz preciosa, agradabilísima, de timbre brillante y claro, pastosa. é igual, de suficiente extensión sin ser extraordinaria, pero de volumen escaso y exenta de esa robustez y energía varoniles, de esa consistencia que caracteriza á las voces de tenor dramático, á esas voces que conservan la intensidad del timbre

en todo el diapason y en los registros todos.

Pero como la emisión es limpia y fácil y el cantante tiene talento é ingenio, este último defecto se convierte en cualidad inapreciable, fuera del género dramático. y en efecto, la soltura de vocalización y las condiciones naturales del órgano vocal de Masini le hacen un cantante admirable, irresistible, tratándose del género de gracia ó de medio carácter.

Ya sé que los tenores del día quieren ser todos dramáticos y que estiman poco menos que-insulto el ser calificados de tenores de medio carácter, ó de tenores de gracia; pero prescindiendo de que los ha habido en ese género eminentísimos y de gran fama, no es razón que ellos piensen de una manera para que se suscriba desde luego su opinión.

Las pretensiones mismas de Masini como tenor dramático están completamente reñidas con su estilo de canto. Tiene el célebre tenor una debilidad marcada por el canto que los italianos llaman *rubato*, cuyo efecto estriba en las libertades de tiempo, en las indeterminaciones de ritmo con que se realza la expresión y se apoya el efecto de ciertos fragmentos melódicos y sobre todo de las cadencias.

De este *tempo rubato*, de este efecto vocal, usa y abusa Masini, realizando á veces verdaderas maravillas; pero rebasando otras los límites de una prudente reserva. En las dos baldas de *Rigoletto*, por ejemplo, pueden verse los dos casos.

La primera balada, *Questa o quella, per me pari sono*, es simplemente, en la garganta de Masini, un prodigio de ejecución. No es la melodía de Verdi en su total integridad, ni mucho menos; es una versión- Masini, pero los *mordentes* que el cantante introduce están tan en carácter, realzan tanto ciertos detalles melódicos y rítmicos, y sobre todo hay en ellos

tal gracia, tal desembarazo y tal naturalidad á la vez, que por mi parte prefiero la balada tal como la canta Masini, á la versión original de su autor.

No se escandalice nadie por tal opinión. Estos pequeños juguetes melódicos permiten al cantante una libertad de acción que no podría soportar una frase dramática, y la intención y el *esprit* de aquél entran por mucho en una perfecta ejecución. y como las *fioriture* de Masini no alteran la estructura general de la composición ni desnaturalizan su carácter, destacándolo más bien y haciéndolo más sensible, de aquí que la melodía parezca más bella con los adyacentes del cantante que en toda su íntegra originalidad.

En la segunda balada, *La donna é mobile*, todo va bien hasta la cadencia; pero al llegar á este punto, no es que Masini precipite aquélla en el fragmento de frase *e di pellsier*; es que la atropella, es que la aniquila, es que destruye todo el efecto musical. Aquí no hablo, bien entendido, de los detalles cómicos con que el artista pretende realzarla; eso vendrá más tarde, Me refiero únicamente á la cadencia en sí, como fragmento melódico.

Al cantar Masini ese fragmento que sirve de cadencia á la balada; se desborda, descarrila completamente, Bueno que, como contraste á la detención que lleva á cabo el reputado cantante sobre las últimas sílabas del fragmento anterior (*Muta d'accento*), se imprima á la cadencia un movimiento más rápido; pero de esto á cantarla con una especie de vértigo que rompe la cuadratura de la frase y anonada la marcha y el carácter del ritmo hasta el extremo de quedar la orquesta más de un segundo retrasada, en el acorde final, hay la diferencia que existe entre el buen gusto y el gusto deplorable. Es sensible que Masini opte tantas veces por lo segundo.

Estos son los abusos que resultan de querer romper arbitrariamente con los principios rítmicos, que son la base esencial de toda música, y en los cuales debe haber por parte del cantante un tacto, una prudencia, un discernimiento y una oportunidad, sobre todo, que sólo puede alcanzar el verdadero talento.

Líbreme Dios de negárselo á Masini. Lo tiene y grande en ocasiones. Sólo quiero citar, como ejemplo, la romanza del acto segundo de *La Traviata*, la romanza que yo llamaría de la escopeta, por las razones que daré más tarde.

No es posible imaginar nada más bello, nada más acabado que esa romanza en labios de Masini. ¡Qué naturalidad, qué deliciosa variedad de matices, qué aplomo, qué maestría!. No puede pedirse más. y la fermata que ejecuta Masini es un modelo de sobriedad, de elegancia y de buen gusto. Otro tanto digo de la inspiradísima melodía *Bella figlia dell'amore*, con que inicia el tenor el célebre cuarteto de *Rigoletto*, Esta melodía cantada por Masini es una maravilla, es un encanto. ¡Cuánto realza allí la cadencia del primer período, aquella momentánea fluctuación de ritmo que establece Masini en el segundo fragmento de la frase: *Con un detto sol tu puoi-le mie pene consolar!* ¡Y qué hermosa aparece la cadencia, reposada y expresiva, después de aquel inciso lleno de pasión erótica, breve y fugaz como un relámpago!

¡Que contraste forma esto con el final de la canción *La donna é mobile*, en que Masini hace precisamente todo lo contrario!.

Bastan las indicaciones anteriores para dar una idea de la voz y del estilo del célebre tenor italiano y de la facilidad con que admite una exacta clasificación. Para ello no hay más que fijarse en las siguientes circunstancias:

1ª. Jamás se había hecho repetir en el Teatro Real de Madrid el andante del dúetto del cuarto acto de *La Traviata*, *Parigi, o cara, noi lascieremo*, hasta que lo han cantado Masini y la Sembrich.

2ª. Jamás, que yo recuerde al menos, se había hecho repetir á un tenor la balada del primer acto de *Rigoletto* hasta que la ha ejecutado Masini. .

y 3ª. Jamás hay memoria en el Teatro Real de haberse hecho cantar tres veces consecutivas, en medio de un entusiasmo frenético, la canción *La donna é mobile*, hasta que Masini la ha ejecutado.

¿Qué indica esto? ¿No da á entender elocuentemente que en las óperas de medio carácter ó de gracia, allí donde dominan las medias tintas del sentimiento ó la desenvoltura y agilidad del órgano vocal, tiene marcado su puesto el Sr. Masini? No lo digo yo solamente, lo dice el público de una manera que no deja lugar á dudas.

Pues bien, defecto capital: de los cantantes de hoy en día, Masini no se contenta con moverse dentro del círculo natural que sus facultades le trazan tan claramente. Ya lo he dicho antes; los tenores de estos tiempos quieren echárselas de heroicos y mostrarse aptos para llenar todas las exigencias del drama lírico moderno. Para ellos los demás tenores no merecen tal nombre, los llaman despreciativamente *tenorinos*.

La desdicha de Masini proviene de esas ideas erróneas, de esas aspiraciones infundadas. Quiere ser gran tenor dramático, quiere elevarse á las alturas de la pasión, á la cúspide de la tragedia, y como su voz no se presta a ese genero, cae como cantante en los deplorables errores de la declamación dramática, y como intérprete en la prolijidad de detalles de que me ocuparé en breve.

Respecto á la decantada innovación de *hablar* recitados y frases enteras en *Los Hugonotes*, repetiré aquí lo que dije en la carta al Sr. Castro. "

No: en la ópera no se *habla*; en la ópera se *canta*. Para lucir las condiciones de un verdadero artista, están los recitados dramáticos, esos admirables recitados de *Los Hugonotes*, donde la sencillez de la nota musical y la libertad rítmica. y de tiempo dejan libre paso al acento, á la expresión, al alma, para decirlo de una vez, del cantante.

Un ejemplo: ¿qué es el acto tercero del *Otello* sino una sucesión de escenas declamadas, en las cuales el genio de Rossini se codea con el genio colosal de Shakespeare? ¿Necesitaba Tamberlick *hablar* una sola sílaba para elevarse como intérprete á la altura de aquellos dos inmortales maestros?. Pase en buen hora, en ciertas situaciones, un sonido inarticulado, un monosílabo, una de esas exclamaciones breves y rápidas que la sorpresa ó el terror arrancan en momentos dados. Pase, en boca de un artista eminentísimo, incomparable, como Antonio

Selva, aquel admirable rugido: *¡infame!* que en el *dúo* del acto segundo de la *Borgia*, y en la frase

*E tremenda da questo momento,*

*Sul tuo comptice ¡infame! cadrá*

hacia siempre prorumpir al público en gritos de entusiasmo.

Ese apóstrofe enérgico, en que Selva concentraba toda la ira que, bulle en el corazón del Duque Alfonso durante aquella dramática escena, no destruía el carácter del recitado; antes, al contrario, le daba más vigor y colorido; por tanto, más expresión.

Pero hablar un recitado entero, *vedi la Sena, di cadaveri é piena*, en que la nota musical forma parte integrante de las armonías de la orquesta, y hablar una frase, *¡Oh, terribil momento!* para cuya expresión parece haber elegido *Meyerbeer* el acento más desgarrador y expresivo por medio de siete notas que tienen un valor inmenso como fragmento melódico, armónico, rítmico y orquestal, eso no es permitido á nadie, eso no lo ha intentado nadie en los cincuenta años próximamente que lleva de existencia *Los Hugonotes*, porque nadie ha llevado su audacia hasta el extremo de profanar el sagrado de las intenciones de un genio insigne, infiriendo así una ofensa á un nombre inmortal.

Si hubiese un código artístico y *Masini* fuera llevado ante los tribunales del arte por los delitos señalados, sólo la circunstancia atenuante de atravesar hoy la interpretación musical el período de las vacas flacas de Faraón le libraría de la pena capital; pero sería seguramente condenado á cadena perpétua.

Hé ahí los recursos á que se ve obligado á apelar *Masini* para ocultar la deficiencia de su órgano vocal en los momentos eminentemente dramáticos.

Véasele, en cambio, cuando se trata de la declamación lírica, del recitado. Pocos, después de *Tamberlick*, han dicho como él el acto primero de *La Africana*. ¿ Por qué? Voy á apoyarme en una opinión hasta ahora inédita.

El distinguido crítico francés *Mr. Arthur Pougin* termina en estos momentos la publicación de una admirable monografía del gran *Cherubini*, en las columnas del *Ménestrel* de París. *Pougin* ha dado, entre los papeles que la familia del célebre maestro ha puesto á su disposición, con los siguientes apuntes, que se refieren al recitado.

La primera observación de *Cherubini*, que es la que hace al caso nuestro, dice así:

« La cantilena del recitado no debe ser ni demasiado grave, ni demasiado aguda; debe imitar la inflexión del discurso, exceptuando los casos en que el sentimiento de ese discurso exigiera una expresión más significativa en la melodía. »

Por este código se han regido y rigen siempre los grandes maestros, y de ahí se deduce que, cuando la voz de *Masini* se mueve con toda comodidad, le es fácil dar expresión y cuidar con esmero el concepto lírico que se encierra en el recitado.

*Pero cuando se trata de una frase melódica, ó de una melodía entera que gira en la atmósfera libre de la inspiración dramática; cuando la voz: la expresión y el gesto, cuando el cantante y el artista tienen que rendirse en absoluto ante el poeta y el compositor, no poseyendo Masini en grado suficiente las condiciones virtuales que exige imperiosamente esa doble interpretación, tiene que apelar á la violencia del esfuerzo, ó al recurso de la declamación material, y aparecer descompuesto, exagerado, insensato, fuera de lugar bajo todos conceptos.*

*La masa ignorante del público podrá apreciar, como lo hace siempre, todo el relumbrón de ciertos efectos y aplaudirlos con entusiasmo delirante; pero las personas inteligentes y sensatas, las personas de buen gusto sobre todo, protestarán enérgicamente contra esas convulsiones histéricas de la impotencia. Tal es el cantante en Masini. Veamos al artista. Aquí la comparación ha de facilitarnos mucho el trabajo. Toda la indiferencia, todo el descuido sistemático de Gayarre en cuanto á la interpretación dramática se refiere, se convierten en Masini en el extremo contrario. Gayarre es el polo Norte, Masini el ecuador .*

*Su proflijidad de detalles raya en lo inverosímil. Es un prurito constante de poner puntos y comas, de subrayar frases, de llamar la atención del público hacia su personalidad, de obligarle á fijarse en él, que quieras que no quieras.*

*Masini es en las tablas una individualidad absorbente, tan nimio, tan meticuloso y tan bizarro, que sería por solo este cuidado extremo acreedor tal vez á la indulgencia, si la afectación y el amaneramiento no destruyeran, casi siempre, esa monomanía *efectista*.*

*En *La Traviata*, por ejemplo, todos los personajes masculinos llevan la luenga peluca que se usaba dos siglos hace. El Sr. Masini es el único que no se despoja de sus enmarañadas quedejas y las ostenta allí, *coram populo*, como anacronismo capilográfico destinado á llamar sobre él la atención.*

*En el acto segundo, Alfredo y Violeta huyen de los rigores de la canícula y pasan el estío en una casa de campo cercana á París. Entra Masini (Alfredo) en escena., y entra con capa al hombro y escopeta al brazo. Salir de caza con capa, y en verano, no se le ocurre ni al calumniador más decidido de San Huberto; pero en el fondo del escenario y á la derecha de la puerta de entrada hay una silla, y en ella arroja Masini su capa majestuosamente. Es un efecto.*

*¿Creen los lectores que Masini hace lo mismo con la escopeta? ¡Cualquier día! Si no hubiera escopeta, no habría romanza. Y en efecto, el distinguido tenor no suelta ni á tiros aquella flamante arma Lefauchaux (¡¡en el siglo XVII !!!), sino que se adelanta con ella hasta la orquesta, apoya en la boca del cañón (!) dulcemente el codo, y canta de una manera angelical la romanza de Verdi.*

*Aquí tenemos tres anacronismos: el de la cabellera, anacronismo, como antes dije, capilográfico; el de la capa, anacronimo estacional, si así puede llamarse, y el de la escopeta de caza, anacronismo cinegético. Pero son tres efectos . ¿ Anacronismos á mí? dirá el Sr.*



Masini, tratándose de llamar la atención hacia su persona. ¡Que le vayan con anacronismos al hombre!.

En la canción del acto cuarto de *Rigoletto*, necesita, ante todo tirar los guantes que lleva puestos. Este es uno de sus efectos favoritos, y lo mismo lo emplea en el figón de Sparafucile que en la estancia del Conde de Nevers. Para preparar la cadencia atropellada de que hablé antes, tiene que coger un naipe, hacerlo pedazos y arrojar por el aire los restos. Esto en la primera versión, que cuando llega la segunda, no hay carta despedazada, sino una carcajada homérica que se repite en la tercera, sin razón alguna, porque tras la carta rota y la sonora carcajada, podía perfectamente venir una pirueta ó un desplante.

Yo creo que una bofetada á Sparafucile ó un fuerte pellizco en las apetitosas espaldas de Magdalena serían de un gran efecto en una de las repeticiones.

En cuanto á la escena final de *Lucrecia Borgia*, pasando por alto el prurito de abrazar á Maffio Orsini que domina durante toda la ópera á Masini, no es posible aceptar como bella aquella muerte repulsiva en que el artista pretende quizá echar su cuarto á *realismo*. Por de pronto los trágicos *io moooooooro..... io moooooooro.* que el tenor declama como un *petit Salvini*, repugnan á la naturaleza esencialmente musical de la pieza y dan lugar á creer que el cantante no puede traducirlos en notas musicales, apelando al cómodo recurso de hablarlas trágicamente, lo cual resulta sencillamente ridículo. Lo extraño es que el público, en vez de protestar contra esos desafueros, los aplaude á rabiar.

¿Qué apostamos á que va á resultar con el tiempo que Valero, Calvo y Vico son tres eminentísimos tenores de ópera?.

Tratándose de este bendito País, otras cosas se habrán visto más difíciles .

Creo que con lo dicho sobra para darse idea del artista Masini. Comparemos y demos fin, que ya es hora, á este enojoso é interminable estudio.

¿Habrá necesidad de demostrar que entre la voz de Gayarre y la voz de Masini no hay comparación posible? No. Como belleza intrínseca, como volumen, como igualdad é intensidad de timbre, la voz de Gayarre aventaja, con mucho, á la de Masini. La de éste es, desde luego, más flexible, más castigada, y se plegará con mucha más facilidad y brillantez que la de nuestro compatriota á las filigranas de la *fioritura*, á los juegos de la vocalización; pero nunca podrá alcanzar, ni aun de lejos, la expresión dramática que la robustez del volumen y el calor del timbre prestan naturalmente y sin esfuerzo alguno al órgano vocal de Gayarre, ni la gradación de matices y medias tintas que ofrecen al cantante navarro su mecanismo admirable, su maestría y facilidad en el uso de los registros y hasta sus facultades físicas.

Gayarre puede pasar, sin cansancio, desde las explosiones de la pasión, sometidas á su mayor fuerza: de intensidad, hasta las medias tintas del sentimiento, en sus matices más puros, más comunicativos, más afiligranados. Para eso, bástale el auxilio de su incomparable voz, arsenal inagotable de efectos, y la resistencia hercúlea de sus pulmones, que le preservan contra los resultados de la fatiga.

Con estas condiciones privilegiadas, puede abordar un extenso repertorio, desde *Los Hugonotes* y *El Profeta*, hasta el *Elixir de amor* y *La Sonámbula*, desde el *Don Juan* y el *Fausto*, hasta *Los Puritanos*, *Lucía* y *Favorita*. Podrá cantar mejor una ópera que otra, que esto sucede á todo ejecutante, pero su órgano vocal le permitirá siempre aprovechar ocasiones oportunas y producir efectos admirables, sin apelar á otro medio que la belleza y ductilidad ingénitas de la voz y la maestría consumada del cantante.

Donde la vocalización impere y resalte la gracia, Masini será superior á Gayarre; pero desde el momento en que el primero pretenda ingerirse en el género dramático, se convertirá en un cantante de rúbrica, es decir, en un cantante que trasplanta al drama, á la pasión, las fórmulas vocales que sólo tienen cabida en la ópera de medio carácter ó en la comedia lírica.

En *La Traviata*, en el *Rigoletto* en *El Barbero de Sevilla*, Gayarre será vencido por Masini; pero fuera de este lugar, el más apropiado á las facultades y á las aptitudes de Masini, no hay lucha posible. El conato de competencia que se trató de establecer hace poco entre los dos tenores, en *La Favorita*, lo ha demostrado con exceso, á despecho de las circunstancias favorables hábilmente preparadas de que el suceso fué previamente revestido. La voz de Gayarre vibra en el corazón; la voz de Masini no pasa del oído. Esta es la diferencia.

En resumen, como cantante, Gayarre, por su repertorio, por la incomparable belleza de su voz y por sus facultades físicas, es para las empresas mucho más útil y beneficioso que Masini, y mucho más útil y beneficioso, por ende, que el tenor italiano para el público.

Como artistas, es cuestión de gustos. Masini peca por carta de más, y Gayarre por carta de menos. Por mi parte, si me dieran á elegir entre los dos, me quedaría sin ninguno; pero si apretase la necesidad, elegiría, desde luego á Gayarre. La frialdad é indiferencia lamentables de éste extrañan y acaban por irritar; pero el vaivén vertiginoso, el bulle bulle continuo y sobre todo, las genialidades de mal gusto de Masini marean y acaban por exasperar.

He concluido. John Styx, el criado bufo del *Orfeo en los infiernos*, de Offenbach, dice cantando la balada Rey de Beocia:

*La plus belle ombre, ma chérie,*

*Ne peut donner que ce qu'elle a.*

Pues bien; poco tengo, pero ese poco lo he dado en toda su integridad. He juzgado á Gayarre y á Masini, como cantantes y como artistas, sin pasión alguna, fríamente, imparcialmente, libre de toda presión, con entera lealtad é independencia. . Era cuestión de patriotismo y de arte, y ni el patriotismo ni el arte me han impedido señalar *in extenso* las buenas cualidades y los defectos de ambos. Mi opinión obedecerá quizá á reglas estéticas discutibles y hasta erróneas si se quiere, pero jamás á consideraciones sistemáticas de la antipatía y de la amistad.

*He emitido mis juicios y los he razonado de la mejor manera posible. Confieso que no sé hacer más. Al hablar de Masini nada arriesgo, puesto que ni le conozco, ni le trato; al poner de relieve los defectos capitales del artista en Gayarre arriesgo su amistad ¿Será mucho pedir que esta circunstancia me sea tenida en cuenta como prueba de mi imparcialidad?*

*Respondan los lectores.*

*Por lo demás ya se ha visto que de un estudio comparativo entre Gayarre y Masini no puede surgir ninguna enfermedad contagiosa. Al contrario, es de lo más inofensivo que puede escribirse.*

*Inocente desahogo de: un hombre amante del arte y de lo bello, de un hombre que tiene la debilidad imperdonable de tomar en serio estas cosas en España, el presente trabajo es una gota de agua que cae en el inmenso desierto de la indiferencia pública.*

*Algunos partidarios de los célebres tenores lo leerán quizá para ponerme de ropa de Pascua por los defectos que señalo á sus ídolos respectivos y... nada más.*

*Es la ley natural; como los públicos hacen á los tenores, y los públicos de hoy han proclamado á Gayarre y Masini eminencias inviolables, invulnerables é indiscutibles, seguirán los dos cantando como hasta ahora, sin importárseles un ardite de perfeccionar sus buenas cualidades y corregir sus deplorables defectos. Seguirán los gayarristas gritando: ¡El arte es Dios, y Julián es su profeta! Seguirán exclamando los masinistas: ¡No hay más Dios que Masini, gloria in excelsis Masini! Y seguirán los dos omnipotentes cobrando prosaicamente sumas fabulosas é imponiendo la ley á las empyreas y al público.*

*Vive Dios, que harán perfectamente.*

*Entre los aplausos delirantes del público y las impertinentes observaciones de los que vuelven de vez en cuando por los fueros del arte y de la estética, la elección no es dudosa.*

*Los primeros se cuentan á millares. El número de los segundos se reduce á cuatro majaderos, entre los cuales tiene el insigne honor de contarse el humilde autor de las presentes líneas .*

*Madrid, 6 de diciembre de 1882*