LA MÚSICA QUE NOS CONTÓ EL JOVEN VALERA

Francisco José Rosal Nadales
IES Hernán Pérez del Pulgar. Ciudad Real

En el siglo IV, una monja española, conocida como «Egeria», realizó un relato de su peregrinación a Tierra Santa, permitiéndonos conocer de primera mano la liturgia y los cantos de la Iglesia de Jerusalén y, por extensión, de la Iglesia hispana; de igual modo, en el siglo XVIII, Charles Burney recorrió media Europa para más tarde elaborar, con lo que había visto, escuchado y conocido, su *General History of Music*; por último, en el siglo XIX, un joven llamado Juan Valera residió en varias ciudades importantes del viejo continente y de América, relatando posteriormente, en cartas a familiares, amigos y superiores diplomáticos, los acontecimientos por él vividos y haciendo especial referencia a cuestiones de índole musical. Éste es el principal objetivo de la comunicación presente: mostrar el amplio legado que D. Juan Valera nos dejó para un mejor conocimiento de los usos y costumbres musicales del siglo XIX.

A principios de 1847, Valera se encuentra en Madrid, en los albores de lo que sería su carrera en el campo diplomático. En cartas a su familia ya daba cuenta de las principales diversiones que existían en la capital de una España bajo el reinado de Isabel II. La gente «comm'il faut» (término que utilizará muy a menudo para referirse a las clases altas) frecuentaba los bailes, los teatros y las tertulias, especialmente durante los meses de enero y febrero, antes de que la Cuaresma impusiese un paréntesis de recogimiento. Los bailes más distinguidos eran los que se ofrecían en el propio Palacio Real, en casa de Montijo o en casa de Cabarrús; en definitiva, bailes y diversión privada organizados por la aristocracia para fomentar sus relaciones con la alta sociedad y mostrar –o aparentar– su poder económico y significación social. Pero también existían bailes públicos en el Liceo y en otros lugares, aunque no creemos que a ellos pudiese asistir cualquier vecino de Madrid, sino sólo los más pudientes.

La narración de estas diversiones madrileñas se detiene temporalmente, pues en el mes de abril de ese mismo año, Juan Valera es destinado, bajo

las órdenes del Duque de Rivas y sin cobrar ni un real, a la embajada en Nápoles. A pesar de vivir en una de las capitales europeas de la música, sólo nos informará de su asistencia a un concierto, a saber, el que ofrecieron a la soberana Cristina los alumnos del Conservatorio de la ciudad. Valera no se limitará a contar en una carta a su hermano José este hecho, también procurará –y es algo que se repetirá en ocasiones posteriores y en otros lugares– conocer mejor los antecedentes e historia de los hechos que narra; por ello incluye una lista de compositores, todos de gran talla en aquellos tiempos (Bellini, Mercadante, Pergolesi o Piccinni, por sólo citar cuatro de ellos), que han salido de aquel conservatorio, así como el origen hispano del mismo: fue fundado, como Conservatorio di Santa Maria di Loreto, por el español Juan de Tapia. De todo esto intentará informarse don Juan, aunque se equivocará, no sabemos el motivo, en la fecha de su creación, que fue la de 1537 y no 1337, como él indica[1].

En 1850, de vuelta en Madrid, el relato de las diversiones músico-sociales continúa. Su vida nocturna se desarrolla en los bailes en las casas más distinguidas de la nobleza, entre rigodones, contradanzas y coqueteos con jovencitas que podrían convertirse, algún día, en un buen «negocio» (término utilizado por el mismo Valera) que aliviase su soltería. En ellos también conocerá a músicos tan queridos por los que frecuentaban aquellos salones, como Sebastián de Iradier, insigne creador de canciones y quien le propondrá colaborar juntos en una obrita de circunstancias; don Juan no volvió a darnos noticia de que la llevasen a cabo.

Los bailes no sólo se circunscribían a la capital del reino; también en Cabra se celebraban éstos, si seguimos las noticias que Valera nos ofrece en otra de sus cartas. Del mismo modo, los pueblos cordobeses gozaban de la zarzuela a cargo de grupos de aficionados, cuyo ejemplo fue la representación en Baena de la obra de Gaztambide, *El valle de Andorra*[2], o los espectáculos de este género que se realizaban en Doña Mencía[3].

---

[1] Carta fechada en Nápoles, en el mes de abril de 1847. Todas las referencias futuras a sus cartas corresponden y se pueden consultar en libro siguiente: Juan Valera, *Correspondencia*, edición de L. Romero, M. A. Ezama y E. Serrano, Madrid, Castalia, 2002. Preferimos la indicación del lugar y, especialmente, la fecha de la fuente, para una mejor localización histórica de la misma y su contenido.

[2] Carta dirigida a Estébanez Calderón, el 19 de abril de 1854.

[3] Carta del 24 de mayo de 1860.

Como podemos comprobar, la mirada curiosa de Valera no se fijó sólo en los salones de los grandes o en los teatros, también supo posarse en las fiestas de los humildes. Buen ejemplo de ello es la descripción que ofrece de una procesión religiosa que contempló en las cercanías de Lisboa, adonde había sido enviado como agregado: «[...] la iglesia estaba colgada de telas ricas, tocaron el órgano, [...] llevaron la imagen del santuario en procesión, con muchas banderas, ramos verdes y cirios, y al son de tres gaitas y dos tambores que después sirvieron para acompañar la danza»[4].

En Lisboa, como sede de la corte y de la nobleza portuguesa, también se suceden los bailes; pero Valera no sólo participa en ellos, tiene también que asistir a las representaciones de ópera en el Teatro de San Carlos, porque la gente que se considera «respetable» así debe hacerlo. Allí, como en otros lugares de Europa, el predominio de la ópera italiana es abrumador, hasta el punto de que se envía un barco de guerra a Génova para que traiga a la compañía que debe actuar. Rossini es el compositor de moda en la Lisboa de 1851 y su *Semíramis*, así como *La italiana en Argel*, permiten el lucimiento, canoro y social, de la soprano Stolz. La perfecta descripción que nuestro autor hace de esta cantante nos permite hacernos una idea bastante clara de cómo eran las divas, con sus virtudes

> No he oído nunca cantar tan bien, ni yo imaginaba que se podía hacer tanto efecto cantando. Y no es sólo el canto lo que es notable en esta mujer, sino el modo de vestirse, el accionar, las posturas que toma; etc. Por supuesto que cuando canta llora, se estremece, se encoleriza, etc., y da una expresión a la cara, que es bastante fea, admirable[5].

y sus defectos:

> La otra noche la llevaron a su casa en triunfo más de dos mil personas y una banda de música militar iba delante tocando la marcha de *Semíramis*... ¡Buen jaleo estuvo aquél, y buena farsante es la tal Stolz! Simas me la ha hecho conocer: es mujer de talento;

---

[4] Carta escrita el 7 de octubre de 1850 a su madre.

[5] Carta del 8 de enero de 1851, dirigida a su padre.

su patria, Sevilla; su madre, española; su padre, ni ella misma lo sabe; su educación, francesa; su edad, de treinta y cinco a cuarenta años, y su figura, muy graciosa[6].

[...] madame Stolz, harta ya de los portugueses, y pareciéndole éste poco público para ella, se finge mala y no canta[7].

El siguiente destino de don Juan Valera fue Río de Janeiro. De aquí no envió reseña alguna de haber asistido a un espectáculo operístico, pero sí que dio cuenta, con su tradicional desenfado, de que algunas jóvenes brasileñas conocían las arias italianas –¡cómo no!– y las interpretaban a cualquier hora, para desesperación del diplomático. También informó de las *modinhas* y *londuns*, cantos tradicionales de aquellos pagos, así como de un baile denominado *fado* y caracterizado como «afrodisíaco» y «lascivo».

El siguiente estadio en su peregrinación diplomática es Dresde, donde ejerce como Secretario de Embajada. Una vez más, sus noticias sobre las costumbres musicales de aquella ciudad no escasearon. En primer lugar, calificó de «profunda», «científica» y «difícil de entender para los profanos» a la música que preferían los alemanes: Haendel, Beethoven, Mozart, Liszt y Meyerbeer, de quien da cuenta del enorme fracaso que supuso su ópera *La estrella del Norte*. En segundo lugar, y esto quizás tenga todavía mayor valor, relata su asistencia a una representación del *Tannhäuser* wagneriano, con una música «casi nunca oída en nuestros países»[8], hipnotizados por la más pasional música italiana. La comparación entre las tiernas melodías italianas y la robustez sinfónica alemana es inevitable.

El relato sobre el argumento de *Tannhäuser* no tiene desperdicio y está escrito con la habitual gracia narrativa de nuestro autor, de tal manera que la «seriedad germana», vista a través de las lentes de un andaluz, se convierte en lo que sigue:

---

[6] Carta del 15 de enero de 1851.

[7] Carta a su madre del día 24 de marzo de 1851.

[8] Tremenda verdad ésta. En España se conoció con mucho retraso la música alemana. Hasta 1868 no se interpretaría la obertura del *Tannhäuser*, hasta mediados de ese siglo no se comenzaron a conocer las obras de Beethoven, gracias al impulso de Barbieri.

> Tannhäuser descollaba entre todos [los minnesänger] y Venus misma, que ya en el siglo XIII no podía menos de ser una diabla, y de las peligrosas, se enamora de él y le lleva a su infierno o su subterráneo encantado, verdadero paraíso [...] Tannhäuser está allí más a gusto que nosotros con el Duque; pero el majadero empieza a tener «saudades» del canto del ruiseñor y de la luz de la luna y de otras insignificantes menudencias que faltaban por allá abajo, donde le trataban a qué quieres boca y a cuerpo de rey, y comete la necedad de abandonar a la archidiabla y a toda su corte de ninfas bailadoras, y de subirse a la tierra[9].

Por cierto, también nos dice que el autor de la obra no pudo estar presente, pues todavía no se le había perdonado por su participación en las barricadas de 1848.

Formando parte de la Embajada Extraordinaria que el Duque de Osuna llevó a Rusia, D. Juan Valera pudo residir en San Petersburgo y Moscú durante varios meses, precisamente los más fecundos en cuanto a noticias musicales. La descripción de la música cortesana, operística, sagrada y popular de las capitales rusas es, en algunos momentos, exhaustiva y muy esmerada, sabiendo que algunas de sus cartas iban a ser publicadas en periódicos; incluso, en ocasiones, se adentra en descripciones de situaciones más personales, en las que también forma parte la música[10].

En lo que se refiere a la música cortesana, se celebraban bailes en el Gran Teatro, en el Club de Comercio y en la Asamblea de la Nobleza; pero los palacios de la nobleza eran los principales centros de reunión, baile y audición musical. La categoría social de sus propietarios se medía por el número de músicos que componían su orquesta; por ejemplo, en casa de la princesa Yusúpov y «ocultos detrás de una cortina, y en otra sala inmediata, había treinta músicos, criados todos de la casa, que tocaron y tocan diariamente durante la comida, con gran primor e inteligencia»[11]. Valses, polcas rigodones y mazurcas –«el baile nacional de por aquí»[12]– conformaban el

---

[9] Carta dirigida a Estébanez Calderón, el día 26 de julio de 1855.

[10] Véase la carta dirigida a Leopoldo Augusto de Cueto, el día 26 de febrero de 1857.

[11] *Ibidem*, el 1 de enero de 1857.

[12] *Ibidem*, el día 25 de diciembre de 1856.

grueso del repertorio musical y se bailaban hasta altas horas de la madrugada, seguramente para conseguir que las opíparas cenas se consumiesen con el ejercicio.

El teatro de ópera es el segundo lugar de encuentro para la gente «comm'il faut». Valera destaca, por comparación con la pobreza de España, el gran número de óperas que se representan al año en San Petersburgo, especialmente en el teatro italiano, donde brillan las consabidas divas. Nos debemos congratular de que una de ellas, Lablache, conozca algo de la música española de otras épocas, cosa portentosa en un momento en que la música española no consigue sobresalir en Europa; «no hay, a su entender, nada más bello que el *Miserere* de Salinas»[13]. Valera aprovecha para llevar la conversación a su terreno, recitándole la famosa *Oda* de Fray Luis de León, al tiempo que le informa sobre un libro que el organista Salinas escribió acerca de la música de su tiempo; seguramente se refiera a *De musica libri septem*, lo que demuestra que la amplia cultura humanista del escritor le permitía aleccionar y discutir sobre música, a pesar de que en muchas ocasiones se consideró a sí mismo como un profano en la materia.

Afortunadamente para nosotros, a Don Juan Valera le dio tiempo a asistir a una de las manifestaciones de la incipiente ópera nacionalista rusa, representada por uno de sus pioneros, Mihail Glinka y su obra *La vida por el zar*, de la que también nos dio cuenta. De ella afirma: «Su ópera no tiene, sin embargo, nada que me recuerde las melodías de la patria; antes bien, parece inspirada por la música de iglesia de por aquí. El asunto de la ópera no puede ser más nacional»[14]. Ésta tampoco parece afirmación de alguien que no sabe de música, como Valera se consideró; es capaz de notar que Glinka, aunque las usa, no se inspira totalmente en melodías populares rusas; también es capaz de notar, porque había asistido a varias óperas de Rossini, que la introducción de *La vida por el zar* es muy parecida a las del compositor italiano; por último, tampoco se le escapa que la presencia de un ballet y de un recitativo expresivo son elementos tomados de la "Gran Ópera" francesa. Muchos compositores nacionalistas, sobre todo de los primeros tiempos, no supieron o quisieron eliminar por completo las influencias

---

[13] Carta dirigida a Leopoldo A. de Cueto, el día 3 de enero de 1857.

[14] Carta del 29 de abril.

cosmopolitas europeas y centraron su expresión nacional a los argumentos o los títulos, como ocurre con Smetana en *El Moldava*, añadiéndoles algunos toques folclóricos o tímbricos. La obra también emplea grandes coros que representan al pueblo ruso, lo que lleva a Don Juan a identificarlos con los cantos religiosos, aunque también es verdad que muchos compositores se inspiraron en los cantos ortodoxos, ya que la iglesia rusa era considerada una de las depositarias de la esencia de la música nacional; ejemplo de esto último puede ser *La gran Pascua Rusa*, de Rimsky-Korsakov. Por último, y con cierto orgullo patrio, Valera nos informa que Glinka estuvo en España para conocer de primera mano la música de nuestro país y poder incorporarla a sus creaciones, aunque no llega a dar el nombre de ninguna de esas obras (una *Jota aragonesa*, por ejemplo).

Por lo que respecta a la música sagrada rusa, tiene oportunidad de escucharla en varios momentos de clara significación litúrgica, como la Cuaresma y la Semana Santa, así como en entierros de personajes notables, haciendo una descripción riquísima de la tradición ortodoxa. Los coros de sochantres llaman poderosamente su atención, con su división en voces graves, contraltos y tiples. «Todos cantan como si cada uno fuese una tecla o media docena de teclas de un órgano inmenso, animado y maravilloso; tal es la precisión con que cantan, que parecen una máquina sonora y no un conjunto de hombres»[15]. Al mismo tiempo, con su habitual y sana curiosidad, procura enterarse del origen, características y compositores de aquella música. Sobre el músico Alexéi Fiodorovich Lvov, cuyo nombre no cita pero al que señala como autor de música religiosa y del himno imperial ruso, cuenta una anécdota con tal gracia que nos hace sospechar que tamaña exageración no pudiera contener algo de verdad:

> El principal maestro de música sagrada que aquí han tenido se llama Bortnianski. Ahora hay uno célebre también [Lvov], que es el director de estos sochantres y el autor del «God save the King» ruso, que cantaron en Moscú, durante la coronación, dos mil cantores, acompañados de otros tantos instrumentos y de cincuenta o sesenta cañones, disparados a su debido tiempo, por medio de alambres eléctricos. ¡Estupendo alboroto armarían! Muchas mujeres

[15] Carta fechada el 6 de enero de 1857 y dirigida a Leopoldo Augusto de Cueto.

malparieron de la emoción que les produjo, y los pájaros que iban por el aire, se cayeron muertos de entusiasmo[16].

Con la Cuaresma y la Semana Santa, los bailes y la ópera dejan su puesto a los conciertos sagrados. Las catedrales, las iglesias y las capillas de los nobles eran los lugares donde este tipo de música se podía escuchar. Podemos comprobar, pues, cómo algunos de los nobles más poderosos continuaban poseyendo su capilla musical. Valera describe la del conde Sheremétev: «Ochenta cantores de todas edades alababan al Señor en la capilla [...] Hubo una ocasión en que tres niños de coro vinieron a ponerse delante del iconostasio y entonaron un cántico maravilloso de hermosura...»[17]. La narración que Don Juan nos presenta de la madrugada previa al Domingo de Resurrección ortodoxo, con sus cantos y ceremonias, llega a impresionar. Incluso afirma la existencia de fórmulas religiosas cercanas a nuestros dramas litúrgicos:

> Como yo siempre llego tarde a donde quiera que voy, llegué también tarde a casa del conde Sheremétev. Antes de subir la escalera, comencé a oír un canto, melodioso, dulce y sumiso, que aparentaba venir hacia mí. Subí la escalera, y, no hallando criado ni persona alguna que me guiase, caminé hacia el punto de donde el canto venía. A poco de andar hube de detenerme embebecido y vi adelantarse por una extensa galería una pausada y solemne procesión, que con notable majestad y recogimiento discurría por todo el palacio, que de seguro pudiera tomarse entonces por un palacio encantado [...]
>
> Yo me quedé absorto viéndolos pasar, y cuando hubieron pasado, los seguí a la capilla. Al llegar a la puerta, la hallamos cerrada. El coro, sin embargo, cantó con un presentimiento dichoso: –«Cristo ha resucitado de entre los muertos y ha vencido a la muerte con la muerte– [...] «¡Oh, pueblos! ¡Oh, naciones! –dijo entonces el coro–, iluminemos la Pascua del Señor, la Pascua...»[18]

---

[16] Ibidem.

[17] Carta del 12 de marzo de 1857.

[18] Carta del 20 de abril de 1857.

Trasladándonos ahora a la música popular rusa que nos describe Valera, ésta presenta una doble faceta. Por un lado están las bandas de música militar, encargadas de solemnizar los actos diplomáticos que se realizan en los cuarteles con piezas musicales del país y que incluyen, al mismo tiempo, cantos, silbidos y aullidos de los soldados, así como danzas guerreras. Se puede observar, por tanto, que la tradición de los coros y bandas militares rusos, conocidos en nuestro tiempo, ya comenzaban a despuntar hace dos siglos.

Por otro lado, la plebe, como él la llama, se puede divertir en los jardines y en las ferias, donde se sitúan tablados en los que actúan orquestas (algunas dirigidas por Cesare Pugni y, especialmente, Johann Strauss hijo), mientras que músicos ambulantes entretienen a los asistentes al estilo de los antiguos juglares. También es posible contemplar las danzas y admirar los cantos de los gitanos. Detallada es la descripción que Valera ofrece de una compañía de gitanos que pudo contemplar en Moscú, integrada por bellas cantoras, cantantes, guitarristas y danzarines. Pero Don Juan también nos dice que las canciones gitanas ya se podían adquirir en traslación escrita, aunque, y esto es lo más importante para el estudio de las canciones populares, reconoce que era imposible recoger en papel su «chic» verdadero, ya que «el arte y forma y manera especialísima de estas canciones es incomunicable por escrito, y es menester oír a estas sirenas para comprender hasta qué extremo llega la magia de su canto y de sus salidas de tono»[19].

En definitiva, y como conclusión, es posible afirmar que las cartas de Don Juan Valera se pueden considerar como una fuente muy interesante y directa para el conocimiento de las relaciones entre música y sociedad en el siglo XIX, al tiempo que, gracias a su destreza narrativa, estas cartas pueden cumplir uno de los principios que pregonaron nuestros escritores del Renacimiento, a saber, el de «deleitar enseñando».

---

[19] Carta del 8 de mayo de 1857

BIBLIOGRAFÍA

DI BENEDETTO, Renato, «Rusia», en *Historia de la Música, VIII. El siglo XIX*. Turner Música, 1987

EINSTEIN, Alfred, *La música en la época romántica*, Alianza, 2000

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, *Historia de la música española I*, Alianza Música, 1988

GÓMEZ AMAT, Carlos, *Historia de la música española, V*, Alianza Música, 1988

PLANTINGA, León, *La música romántica*, Editorial Akal, 2002

VALERA, Juan, *Correspondencia*, Vol. I (1847-1861), Edición de Leonardo Romero, Mª. Ángeles Ezama y Enrique Serrano, Editorial Castalia, 2002

VALERA, Juan, *Pepita Jiménez*, Introducción y edición a cargo de Ana Navarro y Josefina Ribalta, Editorial Castalia, 1988

http://cervantesvirtural.com. Página de autor de D. Juan Valera

The New Grove Dictionary of Opera, edición Online