

EUSKALERRIAREN ALDE

Año I

REVISTA DE CULTURA VASCA

Números 7 y 8

PARA EMPEZAR

Ante la inmensa importancia que concedemos al desarrollo del teatro lírico vasco, no vacilamos un momento en dedicar todo el espacio que merece, al paso decisivo que los euskaldunas hemos dado respecto de ese particular. Las representaciones de *Mendi-Mendiyan* que se han verificado en San Sebastián, nos presentan ocasión favorabilísima para mostrar nuestras vivas simpatías á la Sociedad Coral de Bilbao, que inició la campaña cuando EUSKALERRIAREN ALDE no había salido aún á la luz pública, y al Orfeón Donostiarra que ha proseguido en San Sebastián la labor comenzada en Bilbao por la Sociedad Coral. Conste, pues, que en empeños de esta índole la Sociedad Coral y el Orfeón Donostiarra y cuantos secunden sus iniciativas encontrarán en nosotros incondicional apoyo.

Por eso aplaudimos con el mayor entusiasmo sus campañas de arte vasco y las dedicamos en EUSKALERRIAREN ALDE el espacio que merecen; seguramente todos nuestros lectores nos lo agradecerán, como verán también sin duda con buenos ojos las noticias que insertamos de las Pastorales vascas. Estas Pastorales han sido hasta hace muy poco tiempo, las únicas obras vascas que se han visto en escena, y porque solo han sido representadas al otro lado del Bidasoa, los de esta parte apenas si han tenido ninguna noticia de ellas.

Justo es, pues, que ahora, al nacer un teatro vasco pujante y nuevo, dediquemos un recuerdo á las Pastorales.

EUSKALERRIAREN ALDE.

El Teatro popular de los Bascos

Entre las costumbres conservadas por los Bascos, costumbres que se han perdido en el resto de Francia, ninguna hay tan interesante como las *Pastorales*, la *Tragedia* y el *Drama Basco*, que se representan aún en primavera y en verano, en las fiestas solemnes, después de Pascuas y por los días de San Juan ó San Pedro. Existe también el *Charivari*, que se *baila* por Carnaval, y que es muy digno de atención y acaso más popular que las representaciones de *Pastorales*.

Las *Pastorales Bascas*, la *Pasión de Ober-Ammergau* en Baviera, algunas piezas religiosas de España y los *Misterios Bretones*, son los últimos vestigios de aquellos grandes dramas de la Edad-Media que con los títulos de *Milagros*, *Moralidades* y *Misterios*, han sobrevivido hasta nuestro siglo. La representación dramática de las grandes escenas Bíblicas ó *Evangélicas* comenzó pronto en la historia del cristianismo. La mayoría de estos antiguos dramas se ha perdido. Pero poseemos el *Christus Patiens*, el Cristo que sufre, atribuido á San Gregorio Nazianzeno (370-390) pero que probablemente será obra de algún otro Gregorio que vivió por el año 572. Parece que la tradición de estas representaciones dramáticas ha sido conservada en los conventos, á juzgar por las obras de Hrosvithe, Abadesa de Gandersheim (920-968). Se encuentran también vestigios de estos *Misterios*, después del siglo XI, y casi por los mismos años, en Inglaterra, en Bretaña, en Francia y en la Provenza (1). Se escribían en Latín, en Bretón, en Inglés y en lengua Romana. Los más antiguos son probablemente los que fueron escritos en lengua céltica,

(1) J. Diez. *La poésie des Troubadours*, traducción del barón J. de Roisin, pag. 232; París, 1845.

en Bretaña, que ha conservado la costumbre casi hasta nuestros días.

En Inglaterra se encuentran dramas de estos en lengua céltica, en la literatura del País de Gales, y en el resto del de Cornuailles, donde hasta el último siglo se habló un idioma céltico que ha desaparecido completamente.

Estas representaciones dramáticas fueron muy populares durante toda la Edad-Media. Eran uno de los mejores medios de instrucción para el pueblo, y con las Canciones de Gestas y los cuentos del Folk-Lore, la única literatura verdaderamente popular. Al principio se representaron casi exclusivamente en la época de las grandes fiestas del año cristiano, por Navidad, por Pascuas, por Pentecostés; pero cuando el papa Urbano IV en 1264 instituyó la fiesta de *Corpus-Christi*, este fué el día especialmente dedicado á las grandes representaciones religiosas. Prueba de ello son las numerosas piezas, *Loas*, y *Autos* de Calderón y de otros autores dramáticos Españoles. Pudiera haberse sospechado de que estas representaciones dramáticas tan íntimamente ligadas al Catolicismo y á la vida de la Edad-Media hubieran caído en desuso en el momento de la Reforma y del Renacimiento, cuyo espíritu era tan contrario al de los siglos anteriores. Pero no fué eso lo sucedido, ó por lo menos, no sucedió inmediatamente.

La representación más espléndida, de cuya descripción han llegado noticias hasta nosotros, fué la del *Misterio de los actos de los Apóstoles*, representado en Bourges en 1536. «No tenía menos de cuarenta jornadas y fué puesto en escena con un lujo de trajes y decorado que sobrepujó á cuanto hasta entonces se había visto. Tomaron parte en la representación 494 personajes». El autor de este gran Misterio fué un doctor de la Iglesia Reformada, Juan Chaponneau (1). «La

(1) *Notice sur Jehan Chaponneau, Docteur de l'Eglise Réformée*, por Emilio Picot. París, 1879.

«El Misterio de la Pasión representado en Angers el 12 de Agosto de 1486, fué corregido por el Dr. Jehan Michel. Empieza así:

«Comienza el Misterio de la Pasión de nuestro Salvador Jesucristo, con las adiciones y correcciones introducidas por el muy elocuente y cien-

tragedia de Santiago, escrita á fines del siglo XVI por Bernardo Bardon de Brun, se representó por vez primera en Limoges, en 1596» (1).

Pero el arte dramático popular de la Edad-Media no era religioso exclusivamente. Había también obras laicas y profanas. Es cosa sabida que de entre los religiosos y del clero salieron los principales escritores de la Edad-Media; los laicos apenas escribían; de modo que las piezas religiosas que se representaban ordinariamente en los conventos los días en que la Iglesia celebraba grandes solemnidades, son casi las únicas que han podido conservarse.

Pero entre los laicos, entre los juglares y trovadores (2), en los mercados de las grandes ciudades, en las plazas de los pueblos, en los patios de los castillos de los nobles, las piezas representadas no fueron siempre inspiradas en la Biblia, en el Evangelio y en la vida de los santos; había piezas de todos géneros, algunas muy libres, que provocaban la risa burda y daban libre campo á la alegría francesa. Además, la Hagiografía, la leyenda religiosa, tenía un temible rival en la gran leyenda Céltica del Rey Artus y de los caballeros de la Mesa Redonda, en el ciclo Carolingio y en todas las historias de las Canciones de Gestas.

Las Pastorales Bascas se caracterizan porque, como los Misterios Bretones, no solo nos han transmitido piezas inspiradas en la Historia Sagrada, en la Vida de los Santos, sino también en la Gran leyenda Carolingiana, en la de los Caba-

tífico Doctor Jehan Michel. Este misterio fué representado en Angers con gran éxito y suntuosidad el año 1486, á fines de Agosto.»

«La representación duró cuatro días. 87 actores salieron á escena en la primera jornada, cien en la segunda, ochenta en la tercera, y ciento cinco en la cuarta, sin contar los que hacían papeles de judíos, diablos, soldados y otros personajes.»

Jehan Michel de Pierrevine et le Mystère de la Passion, por M. Achille Chereau, páginas 2-3, París, Techener, 1864.

(1) Memoria del *Congrés des Sociétés Savantes*, en *Le Temps*. Abril, 1853.

(2) *Espagne et Provence*, por Eugenio Baret, pág. 32, París 1857, y *Les Troubadours*, del mismo autor, págs. 34-37, París, 1867.

llos de la Mesa Redonda, en la de los doce pares de Francia y también en la bufa risa Rabelesiana de nuestros antepasados.

Podemos comparar muy bien las Pastorales Bascas con los Misterios ó Tragedias Bretones. Encontraremos entre unos y otras gran semejanza. Los personajes son los mismos, la exposición es casi idéntica; el número de papeles, las dimensiones de las obras son casi iguales. Bajo el aspecto literario, creo que los Misterios Bretones son superiores á las Pastorales Bascas, pero en lo que concierne al modo de ponerlas en escena, á la acción del drama, á la representación, los Bascos han conservado por tradición rasgos de mucho mayor interés, que se remontan más allá de la Edad-Media, casi hasta las tradiciones del antiguo teatro Griego.

La persona que conozca el teatro Griego no puede asistir á la representación de una Pastoral Basca sin ver sus semejanzas con el teatro de Eschilo, de Sófocles, de Eurípides ó de Aristófanes. Todas las escenas se desarrollan al aire libre. Hay mezcla de música, de baile y de canto, sin que jamás haya faltado ninguna de las tres cosas. En todos los idiomas de la Europa moderna los términos técnicos de la poesía demuestran aún la estrecha relación que existía entre la música, la poesía y la danza. El verso, *versus*, es el movimiento giratorio que los actores Bascos hacen siempre al entrar; los pies marcan literalmente la medida, el *metro*; el *chorus*, los Satanes, en su danza repetida, hacen *la vuelta, la estrofa y la revuelta, la antiestrofa*; todo ello está indicado no solamente por la voz de quien declama, sino también por la música, por el paso, y por la danza de los actores. Hay también, y este es quizá el dato más curioso, un verdadero *chorus* en las Pastorales Bascas. Un coro, ó *chorus* es de rigor en todas las Pastorales, como en todas las piezas Griegas; un *chorus* que baila como bailaban los *chorus* griegos, que canta una melodía mucho más complicada que la de los demás actores. Pero este *chorus* en el antiguo teatro representaba siempre el papel de juez, de moralizador, de consejero discreto, cuyo deber era, como dijo muy bien Horacio,

Ille bonis faveat, et consilietur amicis:
 Et regat iratos, et amet pacare tumentes,
 Ille dapes laudet mense brevis; ille salubrem
 Justitiam, legesque, et apertis otia portis;
 Ille tegat commisssa, Deosque precetur et oret
 Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis (1).

Este bello papel está invertido en el coro de las Pastorales Bascas. Los *Satanes*, el coro que baila, en lugar de favorecer á los buenos, los atormenta y se opone siempre á sus deseos. Son *verdaderos diablos*; tientan y persiguen á los piadosos, seducen á los inocentes, y son la causa de todo el mal, de todos los crímenes, de todas las maldades que se presentan en el curso del drama. Para comprender bien su papel y la poesía de su acción, es necesario recordar que aunque los *satanes* son visibles y aparecen en-escena, frecuentemente aparentan ser invisibles, por lo menos para sus víctimas; este es el caso más frecuente en las escenas de tentación (2).

WEBSTER.

(1) *Horatii Opera*. De arte poética., ad Pisones.

(2) Hemos oído afirmar varias veces que la palabra *satans* debe ser *Sautants*, por que los *Satanes saltan* ó bailan siempre en escena. Para cualquiera que haya leído una sola Pastoral esta explicación es inadmisibile.

Noticias curiosas acerca de las Pastorales

ANTIGÜEDAD DE LAS PASTORALES

¿En qué fecha y por quiénes fueron escritas las primeras Pastorales? No existen documentos ni tradiciones que nos lo enseñen, y nos vemos obligados á hablar por conjeturas.

Según A. Chao, los orígenes de este teatro se remontan al siglo x. Según Francisco Michel y J. Vinson, nació entre los siglos XIII y xv, es decir, cuando los misterios y las novelas de caballería estaban muy en boga y cuando la guerra de reconquista atraía sobre la lucha de los cristianos y musulmanes la atención febril de toda la Europa occidental. W. Webster cree, por el contrario, que es imposible atribuir á las pastorales tanta antigüedad, pero afirma, sin embargo, que se ve en ellas la influencia ejercida disimuladamente por la mitología, la métrica y la especial constitución de la antigua orquesta.

A nuestro entender, lo único que realmente se puede afirmar es que por su tipo, las pastorales se relacionan con una forma dramática caída en desuso á fines del siglo xvi. En efecto, se asemejan en más de un aspecto, á los «misterios»; no están divididas en actos ni en escenas; representan «historias» cuyos episodios se desarrollan en los más heterogéneos lugares y se distancian en gran número de años; admiten una continua mezcla de lo trágico con lo cómico. Y lo que por otra parte nos induce á creer que el hábito de componer así las pastorales estaba ya consagrado por el uso, cuando el Renacimiento, desacreditando la antigua libertad del teatro francés, rehabilitó las reglas llamadas de Aristóteles y sujetó á los dramaturgos á la imitación del teatro greco-latino, es el que las nuevas modas nunca tuvieron éxito en el país basco y que aún hoy día se confeccionan los dramas ajustándose á la poética medioeval.

LOS AUTORES DE LAS PASTORALES

En cuanto á los autores de las pastorales, no se les conoce, á excepción de los contemporáneos, más que por las inscripciones que han dejado trazadas en sus *libretos*; y no hay ningún cuaderno anterior á mediados del siglo XVIII. Estas inscripciones son la mayor parte de las veces tan oscuras y breves, que lo mismo pueden referirse á quien escribió la pastoral que á quien la copió ó la hizo representar. Además, es probable que estas tres labores hayan sido ejecutadas por una misma persona. Como sucedía en Grecia, donde la misma persona era á la vez poeta trágico, director de escena y de la compañía, el *instituteur* de pastorales se encarga de preparar el texto de la tragedia, de copiar los papeles, de dirigir los ensayos y de apuntar á los actores.

Uno de estos *factotum*, Saffores, muerto hacia 1850, era zapatero en Tardets; otro, Foix, muerto hacia 1900 era yesero en Larrau; otros, que viven todavía, son guarda-montes, labradores, herreros; es indudable que muchas pastorales han sido no solamente copiadas y retocadas sino realmente compuestas por alguno de estos humildes autores. ¿Será aventurado suponer que todo el repertorio sea del mismo modesto origen? (1).

(1) Según Mr. Le Braz, *Théâtre celtique*, pág. 454, los misterios bretones (que tienen tan gran analogía con las pastorales bascas) no pueden haber sido compuestos por personas casi totalmente desprovistas de ilustración, y la hipótesis más plausible es la de que fueron escritos por religiosos. No creemos que por lo que toca á las pastorales bascas sea preciso recurrir á una hipótesis parecida. Pero —se nos preguntará— ¿dónde han adquirido los autores de las pastorales las noticias de los personajes que hacen intervenir en la acción? Es evidente que no han estudiado la Biblia, ni la Historia antigua, etc., pero han hojeado los libritos de la *Biblioteca azul*, los tomos económicos que se imprimían en Troyes, Epinal, Angers, Limoges. Ese es el origen de todos sus conocimientos; he ahí por qué, lo mismo que hacían nuestros antiguos narradores de cuentos, cometen tan tranquilamente los más extraños anacronismos.

EL VERSO DRAMÁTICO DE LOS BASCOS

Las tragedias son un poco más largas que las comedias y mucho más que las farsas (1). Todas estas piezas están escritas en verso, en pequeñas estrofas que los Bascos llaman *versículos*; y en los manuscritos, los versículos están casi siempre dispuestos en forma de cuartetos como esta:

Jinkouak egun houn deiziela
Ene entzule mañiak
Orok soguidazie eni,
Partikulazki neskatalak.

En la cuarteta únicamente riman ó son asonantados el segundo y cuarto verso. Por consiguiente, si hacemos que la cuarteta tome forma de dístico, tendremos los dos versos siguientes:

Jinkouak egun houn deiziela, ene entzule mañiak,
Orok soguidazie eni, partikulazki neskatalak;

es decir, que tendríamos lo que los versificadores llaman «versos políticos». Este sistema de versificación apareció en el siglo IV en un poema en el que San Agustín celebraba los placeres del Paraíso; pasó después á los himnos de la iglesia y á la poesía popular. Se le encuentra en Grecia entre los Tzetzes, en Planude y en las obras del autor de *Digénis Akritas*; en España, en el *romancero*; en Inglaterra, en las baladas antiguas; en Francia, en los lamentos y en los cánticos.

La passion de doux Jésus,
Qu'est moult triste et *dolente*
Ecoutez-la, petits et grands,
S'il vous plait de l'*entendre* (2).

(1) También en la Edad Media, los *misterios*, muy largos, se representaban frecuentemente en varias jornadas; pero las *moralidades* no tenían más que un millar de versos, y los *Soties* y las farsas rara vez pasaban de quinientos.

(2) Donciens, Estudios críticos sobre la canción popular, Mélusine, 1898-1899. Hagamos constar que la versificación vasca admite para el número de sílabas gran libertad, de tal modo que este número puede variar desde quince á veintidos sílabas (Duvoisin).

Por consiguiente el verso dramático de los Bascos nada tiene de original, y si encontramos en ellos hoy algo de particular, es por que se deriva de una métrica que hace mucho tiempo cayó en desuso.

DÓNDE ESTÁN LOS LIBRETOS

Las pastorales se dividen en tres géneros: 1.º las *Tragédies* (tragedias), dramas religiosos ó heróicos; 2.º las *Comedias carnavalescas*; 3.º las *Farsas chariváricas*. He aquí los títulos de todas las que se han conservado hasta nuestros días, con indicación de las bibliotecas públicas en que se hallan los manuscritos (1).

TRAGEDIAS

1.º Ciclo del Antiguo y del Nuevo Testamento. *Abraham* (París, 140; Burdeos, 55).—*David* (Burdeos, 10).—*José* (Burdeos, 12).—*Josué* (2).—*Judith y Holofernes* (Burdeos, 18).—*Nabucodonosor* (Bayona, 51, fragmento).—*Sansón* (3).—*El niño pródigo* (París, 114; Burdeos, 16).—*La destrucción de Jerusalem* (Bayona, 14).

2.º Ciclo de la Hagiografía. *San Alejo* (París, 170).—*San Blas* (París, 175).—*Santa Catalina* (París, 159, 147).—*Mustafá ó San Claudio y Santa Marsimisa* (París, 157, 149, 179, Bayona, 55).—*Santa Isabel de Portugal* (4).—*Santa Engracia* (París, 145).—*San Esteban* (Burdeos, 7).—*San Eustaquio y Santa Eufemia* (Burdeos, 8).—*Santiago el Mayor* (Burdeos, 4; Bayona, 48).—*San Juan Bautista* (Burdeos, 11; Bayona, 49).—*San Juan Caillabit* (París 177; Burdeos, 2).—*San Julián de Antio-*

(1) En la biblioteca nacional (en Francia) los manuscritos bascos están junto á los manuscritos celtas; en la biblioteca de Burdeos, forman un apartado especial; en la de Bayona están confundidos con todos los demás manuscritos.

(2) Se ignora el paradero del manuscrito que usó W. Webster.

(3) Se ignora el paradero del manuscrito que usó J. Vinson.

(4) De esta pastoral únicamente se conoce un fragmento que pertenece al doctor Larrien.

guía (Burdeos, 5).—*Santa Margarita* (1).—*San Martín* (Burdeos, 5).—*Los Tres Mártires* (París, 148).—*San Pedro* (2).—*San Roque* (París, 154; Bayona, 12).—*Santa Verónica* (París, manuscritos que aún no tienen lugar destinado.)

3.º Ciclo de la Antigüedad pagana: *Astyage* (París, 180; Burdeos, 19; Bayona, 15).—*El Gran Alejandro* (5) (París, 115, 179; Bayona, 46).—*Edipo* (París, 178).

4.º Ciclo de las Canciones de Gesta: *Los cuatro hijos de Aymon* (París, 181; Burdeos, 15).—*Carlomagno* (París, 142; Bayona, 47).—*Godofredo de Bouillon* (Burdeos, 1).—*Rolando* (París, 115, 158, 182; Bayona, 17).

5.º Ciclo de las Novelas de aventuras y de las Leyendas históricas: *La princesa de Cazmira* (Burdeos, 9).—*Celestina de Saboya* (Burdeos, 14).—*Dorimène y el príncipe Osman* (París, 180; Burdeos, 19; Bayona, 15).—*Genoveva de Bravante* (París, 144; Bayona, 11).—*Elena de Constantinopla* (París, 152; Burdeos, 50; Bayona, 15).—*Juan de Calais* (París, 145).—*Juan de París* (París, 146).—*Khouli-Khan* (París, 180; Burdeos, 25).—*María de Navarra* (4).—*Ricardo sin miedo* (Bayona, 16).—*Roberto el diablo* (París, 175)—*El conde de Warwick* (Burdeos, 6).

6.º Ciclo de la Historia de Francia, *Clodoveo* París, 155; Burdeos, 5).—*Francisco I* (1).—*Enrique IV* (5).—*Juana de Arco* (París, 174).—*San Luis* (París, 147; Bayona, 50).—*Luis XI* (1).—*Napoleón* (París, 150; Burdeos, 20; Bayona, 51, fragmento).

(1) El único manuscrito conocido pertenece á J. Hégniaphal.

(2) El único manuscrito conocido es propiedad de don Julio de Urquijo.

(5) No es verdad que Alejandro el Grande sea el protagonista de esta tragedia extremadamente confusa.

(4) No se conoce ningún manuscrito; pero el capitán Duvoisin ha publicado fragmentos importantes en el *Album des Pyrénées*, número de Marzo de 1841.—*La Guerre basque*, del que el abate Daranatz posee una copia parece una adaptación de *María de Navarra*.

(5) El manuscrito pertenece á J. Aguer, llamado Burguburu, autor de la pieza.

COMEDIAS CARNAVALESCAS

Baco (Burdeos, 22).—*Pansart* (París, 155; Burdeos, 25).

FARSAS CHARIVÁRICAS

Ardeatina y Ludovina (París, 115).—*Bala y Vilota* (Burdeos, 15).—*Belkader, rey de Africa*, (1).—*Canico y Belchitine* (Burdeos, 24).—*Chiveroua y Marcelina* (París, 136).—*Jouanic Hobe y Arlaíta* (Burdeos, 15).—*El juicio del gallo* (2).—*Malkus y Malkulina* (Burdeos, 21).—*Mehalçu y Venus* (Burdeos, 18).—*Petitun y Petik-huni* (Burdeos, 19, prólogo solo).—*Pierrot y Charrot* (Burdeos, 16, fragmento, 22.)
Planta y Eleonora (París, 135).—*Recoquillard y Arieder* (París, 158).—*Saturno y Venus* (Burdeos, 18).—*Tuduk, emperador de Annam* (5).

G. HÉRELLE.

(1) El manuscrito pertenece á un habitante de Santa Engracia.

(2) No se conoce ningún manuscrito; pero el análisis de esta farsa ha sido conservado por M. Challe, en el *Bulletin* de la Sociedad de ciencias históricas de Yonne, año 1871.

(5) El manuscrito pertenece á un habitante de Santa Engracia.

Detalles de la representación de Pastorales

En el teatro basco jamás hay mezcla de sexos: las pastorales se representan únicamente por hombres y jóvenes del sexo masculino, ó por mujeres y jóvenes del sexo femenino exclusivamente. En este último caso, alguna vez se unen á las actrices dos bailarines de edad madura para representar los papeles de *satanes*, que son demasiado fatigosos para ser interpretados por mujeres. Las pastorales representadas por mujeres son mucho menos frecuentes que las puestas en escena por los hombres. En estas últimas, los papeles femeninos son desempeñados por muchachos jóvenes vestidos de mujeres, y que á veces representan á las mil maravillas. Recuerdo la observación que una señora francesa hacía respecto de uno de estos *muchachos-señoritas* en Larrau: «Jamás he visto á una inglesa manejar su abanico tan bien como ese muchacho. Aquellas se sofocan y se fatigan siempre; pero mire usted á ese». Como la pastoral se representa siempre al aire libre, hacen falta una voz fuerte y buenos pulmones para hacerse oír; la voz timbrada de un muchacho es en general preferible á la voz dulce de las mujeres, que tiene mucho menos alcance. No ha de olvidárenos un personaje muy importante: *el apuntador* que permanece en el fondo del escenario con el manuscrito en la mano. El mismo suele ser con frecuencia el director del teatro, y el autor de la obra.

La pastoral comienza por una procesión á caballo que se hace por la villa ó ciudad. Los actores, que unos saben montar á caballo y otros no, se convierten en ginetes para ese día. Van vestidos con los trajes propios de sus papeles respectivos. Delante marcha siempre la bandera blanca, ó tricolor, seguida del protagonista de la pastoral y de todos los *buenos*. Los *muchachos-señoritas* no suelen ir muy satisfechos como amazonas, y su cabalgadura es conducida por la brida. Sobre algún animal muy pacífico, frecuen-

temente una mula, va el Obispo con la mitra en la cabeza, y la sotana de color de púrpura, y si en la pastoral interviene un ángel, se coloca tras el Obispo rodeando con sus brazos el cuerpo de Monseñor. El ángel está representado ordinariamente por un niño vestido con túnica blanca, y coronado de flores blancas. Les he visto cumplir su cometido con seriedad admirable. Es verdad que los ángeles no hablan mucho, pero el verles con las manos unidas sostener una crucecita y caminar despacio hace maravilloso efecto.

Después de los buenos, «los azules», vienen los malos, «los rojos» precedidos de una bandera roja; los satanes vienen los últimos. Por una escalerita colocada en medio, los buenos suben al escenario con comodidad y dñamente, pero es de rigor que los malos encuentren más dificultades. Estos resbalan, se retiran, hacen grandes esfuerzos, y después de muchos ensayos suben, por fin, al escenario; son siempre los satanes quienes reciben más golpes. Cuando todos han subido, el actor que posee la voz mejor timbrada, acompañado del abanderado que agita suavemente la bandera sobre su cabeza, avanza hasta la mitad del escenario y pronuncia el *primer sermón*, «*leen peredikia*», recita un verso en medio, va al ángulo derecho del escenario y pronuncia otra estrofa, vuelve al centro, recita una tercera, va al ángulo izquierdo, y así cambia de lugar hasta la terminación del *sermón*. El sermón comienza de este modo: «Pueblo admirable: que Dios os dé paciencia para escucharnos con atención» ó así: «señores y señoras, mis queridos hermanos y hermanas, buenos días os desea vuestro servidor. No me es posible terminar mi misión en dos palabras; por eso os ruego que me concedáis vuestra atención» (1) (Prólogo de *San Julián de Antioquia*). En seguida hace en verso un resumen de la pieza que se va á representar. Al fin, existe el *asken peredikia*, el *último sermón*; dando las gracias á la asamblea, y añadiendo algunos versos oportunos ó improvisados dirigidos á los espectadores distinguidos, si los hay.

W. WEBSTER.

(1) Los prólogos de los Misterios Bretones comienzan casi en igual forma: «Cristianos congregados, distinguida asamblea, os rogamos de rodillas que nos escuchéis con benevolencia.»

Cómo visten los intérpretes de las Pastorales

En lo que toca á los trajes de los actores se observa cierta fijeza tradicional combinada con la variabilidad de las fantasías individuales, y sobre todo con las necesidades impuestas por las circunstancias. Sin embargo, en igualdad de circunstancias, la tradición es más estable en lo que concierne á los papeles masculinos. Los papeles—no digo: los actores—femeninos se esfuerzan por seguir siempre, con mayor ó menor fortuna, la moda reinante; y M. Webster, en 1897, refería haber visto á las heroínas del tiempo de Clovis con miriñaques del Segundo Imperio y casi todas las modas que se han sucedido después.

Entre las reglas tradicionales, debe citarse en primer lugar, por ser muy generalmente observada, el empleo, en todo el vestido ó parte de él, del color azul por los buenos—es decir, por los que pertenecen á una colectividad buena—y del rojo por los que pertenecen á una colectividad mala. Con muy pocas excepciones el primer color es característico de los cristianos, los Franceses, los héroes; el segundo, de los paganos, los Turcos, los Ingleses, cuando figuran ser contrarios de los Franceses, y en general de los malhechores. En resumen, los buenos se visten ordinariamente de prefectos, subprefectos ó gendarmes; es de tradición que tengan y manejen como un cetro un bastón parecido al *bastón de mando* de los oficiales españoles.

El traje de los reyes cristianos consiste, en general, esencialmente, en un pantalón blanco con galones, un hermoso chaleco, un frac burgués, zapatillas con hebillas ó botas, espada, bastón ó makila, guantes, gran cadena de oro que descende hasta la espalda y el vientre, dos relojes ó más con sus cadenas de oro, cordón azul, la cruz de honor acompañada ó—cuando la autoridad, como por ejemplo sucedió hacia el año 1880, prohíbe llevarla—reemplazada por otras condecoraciones ó medallas extranjeras, de Italia,

de Crimea, etc. (1) Pero en la escena vasca, donde el tocado es objeto de los más grandes cuidados, en esta parte de la indumentaria es donde reside la señal de la realeza de los monarcas cristianos. Generalmente el bicornio es, con el traje azul, el signo distintivo de los buenos; una gorra de plumas y de flores recargada de penachos y el vestido rojo, y á veces unas botas grandes, caracterizan á los malos. Lo principal en los reyes cristianos es su corona adornada de plumas y de oropel, con una cadena de oro y un pedazo de espejo destinado á representar un gran diamante; la corona consiste bien en un casco, bien en una especie de tiara que se ha comparado á una jaula cónica. Según Francisco Michel, cuyas palabras aún siguen siendo exactas, por lo menos en la generalidad de los casos, los cortesanos que acompañan al rey cristiano «van vestidos lo mismo que aquél, con la diferencia de que usan sombreros parecidos á los de nuestros gendarmes, y provistos de plumas y de cintas. Los príncipes musulmanes llevan grandes botas, un pantalón con galones, un frac rojo y un sombrero cónico adornado con penachos y espejitos. Los que le siguen presentan vestimenta parecida; únicamente sustituyen el frac por chaquetas cortas color escarlata. Unos y otros llevan grandes sables (2).

El papa y los obispos, que se distinguen de los demás por su andar solemne, se visten de ordinario con trajes de sacerdotes y no se diferencian más que por el color de púrpura de su sotana. Para las reinas y las princesas, el traje blanco y el sombrero de paja son las insignias habituales.

(1) Vinson, *Folk-Lore del Pays basque*; adiciones y variaciones, página 595.

El Sr. Leon, en la te de erratas hace la advertencia siguiente:

«Por lo que toca á los trajes de los reyes cristianos, observamos que *hoy día*, por lo que parece, jamás llevan frac burgués ni zapatos con hebillas; siempre ó casi siempre calzan botas, y cuando es posible botas de montar. No adornan su corona con plumas ni pedazos de espejo; son los reyes turcos quienes llevan plumas en la cabeza. La corona de los reyes cristianos es en su forma general parecida á la tiara de los shahs de Persia; es de alambre, que se oculta bajo los adornos de oro, y sobre todo bajo las cadenas de reloj arrolladas en gran número alrededor de la armadura.

(2) Franc. Michel, *Pays basque*, ch. IV, p. 49.

En las pastorales representadas por mujeres, las actrices ordinariamente se visten de blanco, con boinas ó tocas en la cabeza; el color azul ó rojo de un cinturón ó de una banda distingue á los buenos personajes de los malos. Las que representan papeles de hombre llevan una falda corta y un pantalón blanco, á no ser que, como sucede con frecuencia, estas faldas estén provistas de prolongaciones «que imitan pantalones», según palabras de M. Webster (1). Por lo demás nada absoluto hay en cuanto á los vestidos. Por ejemplo, en la representación de *Elena de Constantinopla*, dada en Garindein el 21 de Abril de 1879 y que fué interrumpida por una tempestad, el traje de las jóvenes actrices consistía en un vestido azul ó escarlata, según el grupo á que pertenecían, cortas enaguas blancas, pantalones blancos y alpargatas blancas.

Los trajes de los ángeles y de los demonios son los que menos variación han experimentado. Los primeros, que generalmente son niños, se presentan con una corona de flores en la cabeza, vestidos con túnica y cinturón blancos y á veces llevan largas alas nacidas en la espalda.

En cuanto á los segundos, su atavío es el más bonito y el más cuidado, aunque hoy día—bien por escrúpulo religioso ó por el deseo de restringir la intervención de lo maravilloso—no salen á escena más que para bailar, sin decir palabra, en los intermedios de la acción (2). Traje escarlata abierto ó sayo corto del mismo color, provistos de cascabeles; elegante chaleco, escarlata también; cinturón de seda roja; pantalón blanco con galones; alpargatas de cáñamo, rojas, adornadas con cintas de igual color, ó zapatillas rojas, provistas de pequeños cascabeles, y en estos últimos tiempos, borceguíes oscuros; en la cabeza, un pequeño tricornio rojo de cartón, ornado de cintas rojas y de plumas del mismo color, ó bien una graciosa boina roja con un cordón blanco ó sin él: he ahí las principales piezas del vestido clásico de los *salanes*. Antiguamente, aunque esta costumbre está en desuso

(1) Webster, Conferencia en la *Tradition au Pays basque*, p. 235.

(2) En las dos representaciones más recientes, es decir, en las de *Hélène de Constantinople*, dadas en Chéruate el 26 de Abril y el 10 de Mayo de 1908, hubo frecuentes escenas dialogadas de los *satanes*.

desde 1885 (1), llevaban en lugar del pantalón blanco frecuente en nuestros días, un calzón de piel de gamuza (2) y medias de seda blanca; se usaron también medias en 1895 en San Juan de Pie de Puerto (3). En el cinturón y en la pierna (en su parte media) se sujetaban también cascabeles.

Citemos por fin, un accesorio indispensable del papel de *salán*; es una varita de 0,40 m. de longitud, adornada de cintas rojas entrelazadas y terminada por ganchos que sirven para arrastrar á los muertos; verdadero caduceo con el cual, llegado el caso, los *satanes* hacían ó hacen sus diabluras matando ó metamorfoseando á los vivos, resucitando á los muertos, etc. Aunque esta varita no ha sido totalmente desterrada aún, hoy se la sustituye con frecuencia por un agujijón ó por un látigo de postillón. Puede ser que el origen del uso del látigo provenga de que el papel de *salán* ha sido representado en ciertas pastorales por el *correo* (4).

De todos modos, y conforme ya lo he advertido, los trajes y los accesorios de los personajes pueden variar entre ciertos límites, como la fantasía individual puede solicitar y las circunstancias imponer modificaciones á los tipos tradicionales. Con tal de que cada papel conserve los rasgos exteriores característicos, y procurando que en lo posible los demás caracteres secundarios se respeten también, se acepta todo cuanto pueda encontrarse de

(1) Cf. Vinson, *Folk-Lore du Pays basque*, p. 517 fin; - *Mélanges de linguistique et d'anthropologie*, p. 124.

(2) Webster, *Loisirs...*, ch. VIII, p. 224.

(3) *Avenir de Bayonne*, 25 de Abril de 1895.

(4) El Sr. Leon, en la fe de erratas de su libro hace la advertencia siguiente:

Los *satanes* llevan á veces calzones no de piel de gamuza sino de color de gamuza. En Chéraute el 26 de Abril y el 10 de Mayo de 1908, tenían chaquetas rojas y amarillas, — combinación que, al parecer, jamás se había visto — calzón blanco, polainas azules con florecillas rojas bordadas y, por excepción, peinado como los Turcos. El bastón ganchudo que llevan á veces (como por ejemplo en las representaciones de Chéraute en 1908), recuerda ligeramente los ganchos de los cargadores de mercados, y con más frecuencia que un látigo de postillón llevan en la mano una especie de mango que lleva en su extremo tres ganchos de alambre grueso; puede suceder que el jefe de los *satanes* lleve realmente un látigo.

hermoso en el guarda-ropa de los actores y sobre todo en las casas pudientes de las inmediaciones. Por eso aparecen en escena uniformes de guardias nacionales, fracs á la francesa y viejos sables de caballería (1); así han figurado y figuran en muchas pastorales el frac negro y el sombrero cilíndrico. He aquí algunos ejemplos de trajes que se han visto en la escena vasca:

En una representación de *Trois Martyrs* dada en 1839 en Santa Engracia, Alarico era capitán de la guardia nacional (2) con pirámides de flores sobre la cabeza.

En San Juan de Luz, durante las fiestas de la Tradición Vasca celebradas en 1897, en la representación de *Abraham* verificada por los Suletinos de M. Héguiphah, se vió á Abraham con frac azul de 1830 y botas de montar, vestido á lo Enrique II; Sara y Agar se presentaron con los trajes rojos y azules de mangas anchas que estaban de moda aquel año; Isaac llevaba una pluma blanca en su blando fieltro (3). Se cita á un Carlomagno con anteojos, frac azul y guantes de algodón blanco y que llevaba dos cadenas de oro y la cruz de honor; á una cierta Clarisse, nuera de Astolfo (4) que usó sombrero redondo, guantes de algodón y un inmenso miriñaque, un chal y un abanico; á un Abraham que salió con una túnica de gendarme ó de bombero, pantalón blanco con una tira de paño ó terciopelo; otro Abraham que calzó alpargatas, y cubrió la cabeza con un alto gorro de pelo adornado con un espejito á guisa de escudo; á un Nabucodonosor con frac rojo que ostentaba charreteras y botones dorados, calzón blanco, botas anchas, sombrero de seda alto, y la cruz de honor sobre el pecho. Se ha visto á Alejandro y á Clovis engalanados con dos ó tres cadenas de oro, de reloj, recargadas de pesadas chucherías, y con la cabeza cubierta por un sombrero claqué ó una especie de alta tiara adornada con flores multicolores.

Se recuerda una representación en la que todos los personajes humanos tenían guantes blancos de hilo; los *satanes* calzaban zapa-

(1) Véase Badé, *Observateur des Pyrénées*, oct. 1845.

(2) Buchon, *Mémorial des Pyrénées*, 2 nov. 1839.

(3) *Tradition au Pays basque*, análisis de la pastoral, p. 32.

(4) Vinson, *Folk-Lore*, VI, p. 77.

tos rojos provistos de campanillas, y en sus manos desnudas llevaban una varita negra encintada (1). En San Juan de Pie de Puerto en 1895, en la pastoral *Napoleón*, el protagonista apareció con el sombrero bicornio legendario, el calzón blanco, botas de montar, una túnica negra, una coraza blanca ricamente adornada con insignias imperiales; los generales que le seguían vestían lo mismo, salvo los kepis con galones que llevaban en la cabeza y los vestidos azules que sustituían á la túnica de Napoleón; los emperadores de Austria y de Rusia, los reyes de España y de Prusia, se distinguían por su corona y por los vestidos rojos con adornos blancos y muchos galones (2). En Chéraute, el 26 de Abril y el 10 de Mayo de 1908 en la pastoral *Hélène de Constantinople* se vieron los trajes siguientes: El Papa, con la cruz en la mano y la mitra en la cabeza, estaba vestido con traje blanco adornado con galones de oro; Antonio, rey de Constantinopla, calzaba botas y llevaba en la cabeza una corona dorada en forma de jaula; vestía pantalón negro con tiras plateadas, chaqueta negra, blanca por delante, adornada con galones en la espalda y con otro galón de oro muy ancho bajo las mangas; una cadena de oro resaltaba en el pecho que no ostentaba ninguna cruz de honor ni medalla; una espada pendía de su lado izquierdo y llevaba en la mano una caña adornada con cintas; el traje del rey Enrique no se diferenciaba del de Antonio más que por el color azul celeste que sustituía al color negro; Elena, la protagonista, aparecía con el pelo suelto que le llegaba á la espalda, con una toilette propia para la primavera, falda y corsé blancos, velo blanco, abanico blanco y sombrero blanco adornado con rosas; el traje del actor encargado de los papeles de Clarisse, doncella de Elena, de Clara, doncella de la reina-madre de Inglaterra, y de María, sobrina de Gloucester, únicamente se diferenciaba del vestido de Elena por el color azul. En cuanto á los personajes de las colectividades malas, he aquí cómo vestían: pequeña chaqueta roja, pantalones blancos ó amarillos, botas, sable á un lado, en la cabeza indumentaria semejante á la de los *satanes*; en fin,

(1) Cf. para estas últimas indicaciones Lafond, *Mercur de France* (15 de Mayo de 1905) pp. 201, 202.

(2) *Avenir de Bayonne*, 25 de Abril de 1895.

cada uno de los satanes llevaba una chaqueta roja, amarilla y blanca, pantalones blancos, zapatillas, y en la mano un pequeño látigo provisto de ganchos, y en la cabeza un gorro cilíndrico adornado de flores artificiales.

El actor que sucesivamente representaba al mensajero del rey de Constantinopla y al mensajero inglés, vestía el traje del cartero de Chéraute, pero traje de invierno, sin duda porque su propietario necesitaba el de verano, ya que con él asistía en persona á la representación.

A. LEÓN.

El euskera de las Pastorales

A fin de que aquellos de nuestros lectores que no hayan tenido ocasión de hojear una pastoral vasca puedan formarse idea del lenguaje en ellas empleado, reproducimos á continuación una escena de la pastoral *Elena de Constantinopla*, advirtiéndolo que hemos modificado algo la ortografía del original, para hacerla menos confusa y aproximarla, en lo posible, á la ortografía empleada por los literatos euskaldunas de hoy.

herraturik ny banabila mundu hountan
hemeretçu edo hogeibat ourthe hountan
behin aitarenen ichilik jouan nunduçun
enetçat lekhu segurrik ihoun ere etçuçun

hantik ere gaiherdy bathez itchasouan
enbarkatu içan nunduçun eta jouan
sarrasy haren ihessy ez jakin nourat
oxouary ezkapa eta bathu zitadaçun hartç bat

onzy hartako kapitaigna amourousturik
bortchatu nahi ukhen nindiçun malerousky
ginkouary oihuz hassirik ençun nindiçun
durunda zaparta batek onzia fonditu çipun

onzia eta jentiaak oro galdu ziren
taulla bakhoizbat houren gaignen baratu zen
hartan gaignen irouskey ediren ninçan
jujatzen ahalduzie çoignen alagera ninçan

hirour gay egun egon ninçan
gisa hartan gero lur idorrialat heldu ninçan
Anglaterrako oihan bat ediren nian
gay hary luheras etçan
oustez hil behar nian

Changry dolorez bihozminez
akablirik
desertu hartan ezin hilez
nengouelarik
henry ihizen helturik
bere laguneky
ediren ukhen nundien
eta eraman bereky

ounxa tratatu nundian
gisa oroz
bihotça hounkirik ičan zeron
amourioz
nounko zer noula naubilan
jakin zianian
jaun arek jenerousky
espousatu nundian.

erregignatu ičan ninčan
hain irousky
bena thenpora laburen
malherousky
henry jouan ičan zeitan
gerla egitera
aïta saintiaren sokhorry
sarrasien kasatzera

ny haldiz by semez içorra
han baratu
ama giharrebasary
gomendatu
haurdunturik sendoturik
nanbilanian
ene by haur maiteky
gal erazi nundian.

besso moutz ene by haureky
arrainkura

itchasoualat arraignekin
 passeyura
 igorry ukhen nundien
 gayaz ichilik
 eniz ohart ala ninčan
 hilik ala bizirik

bizirik noula ezkapy ninčan
 jinkouak daky
 ahal beçala jalkhy ninčan
 by hurreky
 oyhan çar batetan louak
 hartu nundian
 nihaur lo nengouelarik
 haurrak galdu nutian

geroz hounat lasterkatu dut
 hanich herry
 hiry hountara heltu niz
 oray berry
 jaunak othoy pietate
 ene bizitziaz
 eta sokhorry neçazie
 zien karitatziaz

ene miseriaz hounkirik
 ziek ere
 konpassione jente hounak
 ukhazie
 jinkouak phakaturen gutu
 bere graziaz
 ziek zien hountarçunak
 eta ny pazenziaz.



EL BORRACHO BURLADO

Al hablar del teatro lírico vasco no puede quedar sin mención *El borracho burlado*, precursor, en cierto modo, de las óperas vascas de hoy.

El autor de *El borracho burlado* fué el Conde de Peñaflores don Francisco Javier María de Munibe é Idiáquez, y tituló su obra *El borracho burlado; ópera cómica en castellano y vascuence*.

En efecto, en estas dos lenguas está redactado el libreto. La primera idea del autor fué redactarlo en euskera exclusivamente, pero no la llevó á efecto, como dice el Conde en el prólogo de su obra, «por la dificultad del Dialecto, de que me había de servir en ella. Si me valía del de Azcoitia —añade—hubiera sido poco grato á todo el resto del País hasta la frontera de Francia, por la preocupación que tienen contra el Vascuence ó Dialecto de *Goi-erri*, y si quería usar del Dialecto de Tolosa, Hernani, San Sebastián, etc., exponía á los actores á hacerse ridículos, pues sería difícil que todos pudiesen imitarle bien. Por esta razón, pues, me hube de contentar con reservar el Vascuence para lo cantado, haciendo que todo lo representado fuese en Castellano».

Y así fué. La parte declamada está en verso castellano y la destinada á ser cantada en verso vasco.

Para que nuestros lectores conozcan el lenguaje empleado por el Conde de Peñaflores en esta obra, reproducimos parte de la escena II que comienza en euskera con un *arieta rondeau* cantado por Maricho, sigue con parte castellana representada por la misma Maricho y termina con un aria á dúo entre Maricho y Chantón, en euskera.

MARICHO. (Cantado)

Ez da mundu onetan
pena andiagorik
senar ordia
alfer nagia
izatea bezelakorik.

Ez da mundu onetan
 pena andiagorik.
 Ni baño inor geiago
 probaturik ez dago
 jay Maricho tristea,
 ire zorigabea!
 ¿Zerk batu induan
 alakoarekin?
 Ez da mundu onetan
 pena andiagorik.
 Beti goiz, ta gabean
 aura pichar artean
 tabernan sarturik
 ta ni aura billatzen
 nere burua urratzen
 ezin inoz echera
 bere aurren aldera
 biribillaturik.
 Ez da mundu onetan
 pena andiagorik
 senar ordia
 alfer nagia
 izatea bezelakorik.

(Representado)

Ay infelice de mí!
 toda la noche he andado
 tras mi vicioso Marido
 una en una registrando
 las Tabernas del lugar,
 y vengo á saber si acaso
 está con Martín su Amigo,
 pues en parte alguna le hallo.
 Oh, cuan diferentes sois
 hombres crueles, hombres falsos
 de lo que parecéis ser
 cuando andáis tras engañarnos!
 Entonces todo es rendirse,
 y por los suelos echados,
 suspiráis asegurando,
 que seréis nuestros Esclavos,
 mas no bien nos agarráis,
 no bien lográis nuestra mano,

cuando olvidáis la fe,
 que nos habíades jurado
 nos dejáis abandonadas.
 Oh si Dios hubiera dado
 á las Mujeres permiso
 de que fuéramos mudando
 Maridos como camisas!
 no nos despreciaríais tanto.

(Repitiendo en su marido)

Mas, ¡qué miro...! él es, no hay duda
 gracias á Dios le he hallado.

Esta obra fué compuesta el año 1764 y estrenada en Vergara el mismo año con motivo de las funciones que se celebraron en honor á San Martín de Aguirre. El mismo año también, se publicó el libreto, y son escasísimos los ejemplares que han llegado hasta nosotros. Últimamente, el director de la *Revista Internacional de Estudios Vascos*, don Julio de Urquijo, ha reproducido foto-litográficamente el libreto completo.

De la música no se tienen noticias; la partitura se perdió, para siempre al parecer.

Es curiosa la advertencia que hace el Conde de Peñaflovida para explicar por qué no mezcló amores en la trama de su ópera. Dice que no lo hizo «por las circunstancias de las personas que estaban destinadas para su representación, á cuyos caracteres he procurado acomodar los diferentes personajes que introduzco en ella.» ¿Quiénes eran estas personas? Nadie sabía, por lo menos no había hecho pública la noticia, quiénes fueron las personas que estrenaron esta ópera. Hoy gracias á un reciente descubrimiento de una docta persona no ajena á EUSKALERRIAREN ALDE, se sabe. Cuando el éxito corone algunas investigaciones que acerca de este punto se están haciendo, conocerán nuestros lectores curiosos detalles de la primera representación de *El borracho burlado*.

G. DE BIONA



La Sociedad Coral de Bilbao y la Pastoral "MENDI-MENDIYAN"

El entusiasmo que hoy reina en todo el país vasco por el desarrollo de la ópera vasca, se debe principalmente á los esfuerzos de la Sociedad Coral de Bilbao, admirable por los elementos con que cuenta, admirable por su tesón y constancia, admirable por su depurado gusto artístico.

Buscando un camino por donde encauzar la fuerza de sus ímpetus artísticos, fijó la atención en la ópera vasca, planeó proyectos amplios y atrevidos, se decidió á arrollar con arrogancia cuantos obstáculos le interceptaran el paso, y comenzó su obra. ¿Por qué la Sociedad Coral, que supo pasear triunfante su enseña por certámenes y concursos, no había de encontrar en su propia casa campo donde desarrollar sus iniciativas y poner de relieve su valer? ¿Por qué no había de ser la Sociedad de Bilbao la entidad que, recogiendo fuerzas dispersas y aisladas que se desvanecían tras breves reinados, diera consistencia y fijeza á ideas que estaban en el ambiente sin que nadie las recogiera de un modo rotundo y definitivo? ¿Por qué no había de ser la Sociedad Coral quien decidiéndose á llevar adelante la obra iniciada con *Pudente* y con *Chantón Piperri* y con *Artzai mutilla* y con *La Dama de Anbotto*, la hiciera cristalizar sobre base firme creando definitivamente un arte vasco producido por autores vascos é interpretado por actores vascos?

La Sociedad Coral se decidió valiente, como quien confía en sus propias fuerzas. Llegó la primavera de 1909, y la Sociedad Coral puso en escena una obra engendrada allende el Bidasoa. El estreno fué un símbolo: la vez primera que la Sociedad Coral ofreció protección á unos autores vascos extendió el brazo por encima del Bidasoa, y del otro lado de la ría nos trajo aromas de arte que vinieron envueltos en ráfagas de fraternidad. El día 29 de Mayo de 1909 se estrenó en el teatro de los Campos Elíseos la Pastoral

lirica vasca en dos actos, *Maitena*. Es el autor de la letra Etienne Decrept, dulce poeta que habita en Bidart; de la música Charles Colín, un músico que sabe sentir con el alma entera y hacer sentir la belleza suave de las melodías suletinas. En la obra había partes recitadas, y los directores de la Coral creyeron preferible traducirlas al castellano; el culto literato bilbaino don Alfredo de Echave tomó á su cargo esta labor.

El éxito fué resonante, y animada por el resultado de esta primera tentativa, se decidió la Sociedad Coral á ampliarla al año siguiente.

Llegó el año 1910, y la Coral asombró al país cuando puso de relieve la labor estupenda realizada con elementos de su propia casa.

Se repitieron las representaciones de *Maitena* estrenada el año anterior, y á continuación fueron puestas en escena otras tres obras de autores vascos: *Mendi-Mendiyan*, pastoral lírica, en tres actos y epílogo, letra del entonces presidente de la Coral y distinguido literato bilbaino don José Power, y música del maestro donostiarra don José María de Usandizaga, que fué estrenada el 21 de Mayo; *Lide ta Ixidor*, cuento lírico infantil en dos actos y un epílogo, letra del ya mencionado literato don Alfredo de Echave, y música de don Santos Inchausti, estrenado el día 24 de Mayo; y *Miren!ra*, drama lírico en dos actos, letra de don Alfredo de Echave y música del compositor vitoriano don Jesús de Guridi, estrenado el 30 de Mayo.

Todas las obras alcanzaron grandes éxitos; el público bilbaino se portó á maravilla; las gentes de otros pueblos y de otras provincias acudieron desde apartados lugares á presenciar aquellas manifestaciones de arte vasco; la prensa de la región, unánime como pocas veces, colmó de elogios á empresa, autores é intérpretes; los periódicos del resto de la península ocupáronse ámpliamente del asunto; las revistas sostenidas allende los mares por el espíritu vasco (*La Baskonia*, *La Euskaria*, etc.), se regocijaron del triunfo; las publicaciones profesionales (*Revista musical*, de Bilbao; *Comedias y Comediantes*, *Música y Teatro*, etcétera,) alabaron pródigamente las obras, y hasta los periódicos

extranjeros se hicieron eco del hermoso espectáculo que se desarrolló en Bilbao.

No es esta ocasión oportuna para que describamos plenamente aquella campaña memorable. Digamos únicamente dos palabras acerca de ciertos detalles relativos á la representación de *Mendi-Mendiyan* en Bilbao, para que así quede completa la breve historia escénica que de esta hermosa pastoral vasca queremos hacer:

Mendi-Mendiyan se estrenó en el teatro de los Campos Eliseos de Bilbao el sábado 21 de Mayo de 1910.

No fué esta la única representación; el público bilbaino tuvo ocasión de presenciar otras tres que se verificaron los días 25 de Mayo, 4 y 14 de Junio. Esta última representación tuvo el carácter de homenaje, dedicado á los señores Power y Usandizaga, autores de la obra.

El reparto de personajes fué el siguiente:

<i>Andrea</i>	Señorita María del Camino Béjar
<i>Chiki</i>	Niño Cosme Duñabeitia.
<i>Juan Cruz</i>	Don Guillermo Ibáñez.
<i>Jose Mari</i>	Don Fernando Alonso.
<i>Gaizto</i>	Don Juan Molina.
<i>Kaiku</i>	Don Anselmo Guinea (1).
<i>Un pastor</i>	Don A. Larrañaga.

El coro de pastores y aldeanos de ambos sexos estuvo formado por todos los orfeonistas de la Sociedad Coral más los coros de niños y señoritas pertenecientes á la misma entidad: formaban entre todos un núcleo de más de doscientas voces.

La orquesta se formó reuniendo cuantos elementos disponibles había en Bilbao: la Sociedad Filarmónica prestó su concurso para la constitución de la orquesta.

Las tres decoraciones estrenadas fueron pintadas por el escenógrafo don Eloy Garay, y para el mejor efecto escénico se traje-

(1) Como detalle curioso debemos hacer constar que en la última representación de *Mendi-Mendiyan* fué el autor de la letra señor Power quien desempeñó el papel de *Kaiku*.

ron del extranjero costosísimas máquinas y útiles que llamaron poderosamente la atención.

De la dirección escénica estuvo encargado el señor Power y al frente de la orquesta figuró las cuatro noches el señor Usandizaga. Es claro que á la labor de dirección llevada á cabo por ambos se unió el valioso concurso de muchos á quienes sería imposible citar. Sin embargo, bien merece mención especial el maestro don Aureliano Valle, director del Orfeón, quien puso todo su valer y entusiasmo al servicio de la estupenda labor llevada á cabo por la Sociedad Coral el año de 1910, y que nunca agradeceremos bastante los vascos que hemos experimentado con aquella campaña uno de los placeres más grandes con que pudo soñar nuestra alma euskalduna.



El Orfeón Donostiarra y la Pastoral "Mendi-Mendiyan,,

Antecedentes

En la campaña de ópera vasca llevada á cabo en Bilbao en 1910, hubo triunfos y aplausos para todos, que todos se los merecían calurosos y entusiastas. Pero además de aquellos plácemes otorgados por el público, los donostiarras quisieron dedicar al maestro Usandizaga un acto de simpatía en su propia casa. La idea flotaba en el ambiente, y fué el Orfeón Donostiarra quien la recogió. Siempre el Orfeón Donostiarra se ha complacido en mostrar sus simpatías por Usandizaga; en casi todos los programas que aquella brillante masa coral interpreta, figura admirablemente estudiada alguna producción del maestro. Cuando este volvió de Bilbao dejando allá el recuerdo de sus éxitos clamorosos, el Orfeón en masa acudió á esperarle y felicitarle.

A los pocos días, el día 30 de Junio, el mismo Orfeón organizó un banquete dedicado á Power y Usandizaga, y á quienes con su entusiasmo y valer contribuyeron al triunfo del maestro donostiarra.

Al banquete acudieron representaciones de la Sociedad Coral de Bilbao, los intérpretes de las obras estrenadas, las autoridades de San Sebastián, el Orfeón en masa y un numerosísimo público distinguido que llenó las mesas dispuestas en el amplio teatro del Circo. En aquella fiesta, el arte tuvo la virtud de hacer que se dieran un significativo abrazo dos pueblos hermanos: Bilbao y San Sebastián. San Sebastián festejando los triunfos de la Coral y el maestro Valle dirigiendo el Orfeón Donostiarra, eran un símbolo. ¡Ojalá sea eterno el abrazo aquél!

El día 2 de Julio repitióse la fiesta en Bilbao, y á ella fueron invitados y asistieron el presidente y varios miembros de la Junta

Directiva del Orfeón de San Sebastián. Excusado nos parece advertir que también acudieron los aplaudidos autores y actores de las óperas estrenadas.

De estas fiestas mutuas salió la idea de ver si era posible representar en San Sebastián las óperas vascas que tan aplaudidas fueron en Bilbao. Claro es que el Orfeón Donostiarra debería ser el vivero de donde salieran los elementos artísticos necesarios para tan magna empresa. Quizá por experimentar si podría salir airoso en un cometido tan arduo como el de poner en escena con la brillantez debida y sin elementos forasteros obras de tanto empuje como las óperas vascas, organizó para el día 3 de Diciembre un concierto magno en el que tomó parte una muy nutrida orquesta, todo el coro de hombres del Orfeón, el de señoritas y el de niños, reuniendo en total un conjunto de 280 ejecutantes. El éxito fué clamoroso y el Orfeón triunfó plenamente en la prueba.

El día 5, á los dos días del concierto, el Orfeón celebró el anual banquete con que la Junta Directiva obsequia á los orfeonistas. A los postres, el señor presidente del Orfeón don Javier Peña y Goñi, lanzó la grata noticia de que, á juzgar por el entusiasmo reinante, sería posible la representación de *Mendi-Mendiyan* en San Sebastián.

Desde entonces fué tomando cuerpo la idea, y, á fin de darla forma, el mismo presidente del Orfeón invitó á la Junta Directiva de aquél, á las entidades musicales de la ciudad y á la prensa, á una reunión preliminar que había de celebrarse el 10 de Diciembre, y que se dedicaría al estudio del proyecto de las representaciones tantas veces citadas. No era posible representar en San Sebastián todas las óperas que en Bilbao se pusieron en escena, pero se acogió con viva simpatía la idea de representar *Mendi-Mendiyan*. En la reunión no se tomó otro acuerdo que el de dirigirse á don José Power, autor de la letra, recabando su venia para poner la ópera en escena, y á la Sociedad Coral de Bilbao, cuyo concurso se tenía por indispensable, para preparar la representación.

Tanto el señor Power como la Sociedad Coral ofrecieron su apoyo desinteresado, y el 14 de Enero comenzaron los ensayos parciales en los locales del Orfeón con tal ahinco que el día 31 del

mismo mes pudo verificarse el primer ensayo general de los coros.

Por su parte la orquesta ensayó en el palacio de Bellas Artes, y pronto llegó al punto de perfección apetecido.

En vista de que la realización de la idea no encontraría obstáculos en la parte artística, entró en juego la comisión financiera y el 10 de Febrero lanzó al público una hoja que decía así:

«Patrocinada por el laureado Orfeón Donostiarra la patriótica idea de dar á conocer al pueblo de San Sebastián la notabilísima ópera vascongada *Mendi-Mendiyan*, letra de don José Power, Presidente de la Coral de Bilbao, y música del compositor donostiarra don José María Usandizaga, que con tanto éxito se estrenó en Bilbao en Mayo último pasado, este noble pensamiento ha sido secundado inmediatamente y con un entusiasmo ferviente por valiosos elementos y toda la prensa local.»

«El proyecto se reduce por ahora á dar en el Teatro Circo, durante las próximas Pascuas de Resurrección, tres representaciones de esta magnífica obra.»

«Personas competentes en la materia y á cuyo examen se ha sometido la idea, han fijado en 12.000 pesetas el presupuesto de gastos que las tres representaciones exigirán para su realización; gastos que, seguramente, serán cubiertos con los ingresos que produzcan las tres representaciones de la ópera.»

«No han faltado personalidades significadas por su probado amor al arte, que se han ofrecido á llevar á cabo esta empresa; pero, con el fin de rodearla de un ambiente popular, cual conviene á las de esta índole, la Comisión gestora ha optado por emitir acciones de *veinticinco pesetas*, hasta cubrir la suma presupuestada.»

«Las acciones suscritas no serán hechas efectivas inmediatamente, ni en su totalidad sino á medida que vayan exigiéndolo los primeros y más perentorios gastos, como son los de copia de música, orquesta, partes principales, etc.»

«Los suscriptores de acciones tendrán preferencia para la adquisición de localidades, en la proporción que se estudiará á su debido tiempo.»

«Oportunamente se pasará á domicilio el album de suscripción.»

Al cabo de un mes se cerró la suscripción después de haberse cubierto con creces la cantidad presupuestada.

A principios de Abril entraron los ensayos en el período de plena actividad: vinieron los artistas encargados de interpretar las partes principales; vino también el señor Power á hacerse cargo de la dirección escénica; se trabajó en el estudio de la *mise en scene* con el concurso del escenógrafo y autor de las decoraciones Eloy de Garay; los ingenieros Urroz, Pradera y C.^ª, terminaron sus instalaciones eléctricas, y todo el mundo cumplió á maravilla su cometido.

La expectación que reinaba en todo Guipúzcoa era enorme. Los inteligentes, los aficionados y aun los que generalmente se muestran indiferentes ante espectáculos de esta índole esperaban con ansiedad la fecha del estreno. Flotaba en el ambiente la esperanza; la esperanza de que íbamos á ver convertidas en realidades ilusiones doradas; la esperanza de que el arte, vasco en su origen, tomara de todo el mundo galas con que realzarse, y la esperanza de que el espíritu vasco en su aspecto artístico se lanzara al campo libre, á pleno sol, sin miedo á parecer humilde y rústico junto á las exuberancias y hermosuras de las artes que no llevan alma vasca en sus entrañas.

Y el arte vasco bajó de las montañas. Y en el campo libre, á pleno sol, confiado y sereno, mostró sus bellezas y pidió que le juzgaran.

El libreto

Es verano, lector. Los pastores vascos han subido con sus rebaños á las cumbres de los montes. Las ovejas triscan por los vericuetos haciendo sonar las campanillas, y á la sombra de los árboles silban los muchachos y en torno á las chozas los hombres dedícense á las menudas industrias campestres.

Cuando la noche llega, los muchachos silbadores lanzan dos gritos y las ovejas se retiran al redil. Duermen los viejos á obs-

curas en las chozas: la luna vela el sueño de los jóvenes que duermen al pie de los árboles.

La luz del nuevo día ilumina débilmente los picos de Aizkorri. Andrea, la gentil pastora de alma sencilla, duerme apoyada contra el tronco de un viejo castaño. Junto á ella, su hermano Chiki, el decidido Chiki, germen de un valiente pastor, duerme también.

El sueño de Chiki es tranquilo; el de su hermana no. Por su mente cruzan ideas fatídicas. Aun dormida le atormenta el lobo que merodea por las montañas, el lobo que se come á los cordelillos. El miedo de Andrea es tan intenso que la hace despertar sobresaltada. Chiki, con su cariño y su carácter decidido, ahuyenta los pensamientos lúgubres.

Cerca de los hermanos, en la choza, duerme el abuelito de Andrea y de Chiki. Hora es de que despierte. Entra el nieto en la cabaña humilde. Andrea, subyugada por la belleza del día que llega, entona un himno á la luz, al sol, ahuyentador de penas para ella y de peligros para el rebaño. A lo lejos, la flauta del pastor une sus florituras á los cantos de los pájaros.

Abandonando la choza sale el abuelo, el viejo Juan Cruz, y juntos abuelo y nietos esperan á Jose-Mari que diariamente les ayuda en la tarea de conducir el rebaño por praderas y argomales. Portador de malas noticias es Jose-Mari esta vez: asegura haber visto las pisadas del lobo junto al arroyo, y ha organizado para la tarde una batida en regla. Chiki ofrece su concurso: para algo tiene también él una escopeta. Vánse los jóvenes tras de las ovejas, y el viejo Juan Cruz, apoyado en su palo, llega á un árbol próximo en cuyo tronco alguien grabó una imagen de la Virgen de Arantzazu. Descúbrese el viejo, y de sus labios brota una tierna plegaria: «Vivir quiero, virgen santa, vivir para mis pobres nietecillos».

Los cantos alegres de otro pastor, Kaiku, el jovial Kaiku, padrino de Andrea, sustituyen á los acentos tiernos de la plegaria. Kaiku viene como heraldo de amores: Gaizto, el pastor más rico de la montaña, puso sus ojos en Andrea, y á decírselo viene Kaiku. El abuelo rechaza esos amores: rico es Gaizto, pero para vivir hace falta algo más que dinero. No ha de ser el abuelo quien antes de tiempo siembre pasiones en el corazón de su nieta.

Pero tampoco es el abuelo quien en último término ha de fallar la cuestión; es preciso que hable la misma Andrea.

Cuando Andrea llega pide á su padrino Kaiku, ameno narrador de cuentos, que le refiera uno. Kaiku cuenta la historia ingenua y triste de una pastorcilla muy bonita y de un valiente pastor, historia de amarguras para la pastorcilla bonita expuesta á morir de pena, sola y sin amores...

La historia llega al corazón de Andrea. ¡Oh, bien supo Kaiku hacer que por vez primera fijara Andrea los ojos en el porvenir! Sembrada la inquietud en el alma de la pastora, ya se encargaría el mismo Gaizto de completar la obra. Por eso viene á ofrecerla sus riquezas y sus rebaños. Pero no, es feliz Andrea sin nuevos amores y no ha de aceptar uno que no le satisface. Gaizto insiste, y ante la negativa rotunda de Andrea, el nombre de José-Mari suena en la discusión. El diálogo se hace violento: las palabras son más cálidas cada vez. Gaizto sujeta con violencia el brazo de Andrea, y José-Mari, que estaba oculto, salta junto á Gaizto y entre ambos se entabla la lucha. Grita Andrea llamando al abuelo, y acuden presurosos Juan Cruz, Kaiku y Chiki. Kaiku separa á los rivales que aún se amenazan. El abuelo, el pobre abuelo, ha visto, por fin, llegar al corazón de su nieta la tormenta de las pasiones, ha visto que hasta las cumbres de Aizkorri llegan los odios y rencores. Pastorcilla que viviste feliz en los montes junto al cielo: han llegado á tu choza las pasiones. ¡Hoy comienzas á sufrir! ¡Hoy empiezas á vivir!

Anochece. Los pastores se retiran á las cabañas. José-Mari, terminadas sus labores, se encamina hacia su choza, pasando por junto á la de Andrea. ¡Y cómo no ha de pasar por allá si toda la grandeza del mundo se encierra para él en la habitación humilde de la pastora! ¡Cómo no ha de pasar junto al rústico albergue de su amada, de su Andrea, para quien es todas las noches el último recuerdo de su mente! ¡Oh qué dulce pensamiento el postrero de todas las noches: *Andrea, te quiero!*

No se aleja mucho de la choza el valiente José-Mari. Pronto vuelve presuroso á comunicar á Chiki y Andrea la noticia de que

los perros han husmeado el rastro del lobo.—Vienen hacia aquí—dice, y en el interior del monte los pastores gritan: «¡el lobo, el lobo!». Marcha Jose-Mari á unirse con sus compañeros, y tiembla Andrea al pensar que el lobo, el tan temible lobo, se acerca. Pero Chiki es animoso; no hay que temer. Escóndense ambos tras el castaño de modo que pueden vigilar perfectamente á las ovejas reunidas en el redil. Se siente ruido cerca; en la obscuridad avanza Gaizto, que se acerca al cerco de las ovejas: ¡Ahí está!—exclama Andrea en voz baja, creyendo que es el lobo—y el tiro disparado por Chiki repercute en la montaña. Huye Gaizto precipitadamente y el abuelo sale de la choza: —¿Qué fué, Chiki? — ¡El lobo! Suenan más tiros en el monte, y tras de los tiros se oyen gritos de alegría y de triunfo. ¡Hemos matado al lobo! El lobo muerto es conducido por Jose-Mari: de todas partes se acercan más pastores á examinar el animal. —Yo también le tiré—dice Chiki—pero los pastores no dan crédito á sus palabras. Y para demostrar que el lobo entró en el redil, enseña una oveja muerta. Juan Cruz reconoce que las heridas de la oveja no han sido causadas por el lobo, y Kaiku encuentra junto al redil el cuchillo de Gaizto, manchado de sangre.

Jose-Mari exasperado por tan vil venganza, sale en persecución de Gaizto. Andrea quiere seguirle, pero un gesto severo de Juan Cruz le detiene. Kaiku, vencido, anonadado, humilla la cabeza.

En los montes de Aizkorri, junto á la ermita, se celebra una de nuestras clásicas romerías. Van llegando los pastores; hombres, mujeres y niños cantan y ríen por caminos y praderas. Redoblan los tambores y suenan alegres los *tsilibitus* de los grupos que llegan.

La gente entra en la ermita, y dobla la rodilla ante la Virgen, y entona cánticos en su honor.

Al salir, la alegría bulle por todas partes. Fórmase la cuerda y se organiza el aurreku. Los más ágiles danzarines y las más bellas muchachas alternan en la cuerda. Luego comienza el *ariñ-ariñ* y entonces es el reirse y el saltar. Brincan los niños, y brin-

can los viejos. Los *kriskitiñes* y los *irrintzís* brotan de todos los dedos y de todas las gargantas. La algarabía es general.

Al anochecer, la campana de la ermita ordena la retirada y los pastores obedecen. Tan solo quedan en la pradera Jose-Mari y Andrea.

¡Oh qué momento más solemne para Jose-Mari aquel en que por vez primera sus labios van á pronunciar palabras de amor! Desde niños él y Andrea corretearon juntos tras las ovejas durante el verano. Al llegar el invierno, al abandonar la montaña, separábanse diciendo:—«hasta el año que viene». —Pasaron los años; el niño convirtióse en hombre y la niña se hizo mujer. El hombre y la mujer reuníanse de nuevo en la montaña durante los veranos: de la simpatía infantil nació el amor. Jose-Mari amaba á la gentil pastora, y aquel día de fiesta alegre fué cuando con los labios se lo dijo por primera vez: los ojos se lo habían dicho hacia ya mucho tiempo. Andrea aceptó complacida aquel amor que era su ilusión, su esperanza y su vida.....

También el pobre Gaizto llegó á querer una vez en su vida. Pero fatalmente cambió en venganza su amor. Aún le atormenta la idea de que Andrea pudiera ser de otro y él presume que sí, que hay un temible rival.....

Frente á frente y solos Jose-Mari y él, pronto las dudas se han de aclarar. Gaizto vuelve del trabajo: la leña que trae sobre los hombros y el hacha de la mano son prueba bien palpable de que no quiso asistir á la romería. Y no asistió por no convencerse de que alguien le disputaba el cariño de Andrea.

Pero se ha de convencer: bien clara y rotundamente se lo dice Jose-Mari. —«Hace un momento nos juramos aquí mismo amor eterno. Andrea será siempre mía».

Gaizto no tiene más que un camino para evitarlo: cruel, indigno, pero tiene un camino. Y de un hachazo brutal derriba el cuerpo de Jose-Mari. El asesino huye aterrado al interior de la montaña. Jose-Mari muere pronunciando el nombre dulce de Andrea. La sangre del enamorado pastor mancha la limpidez del agua que corre por el arroyo.

El invierno adelanta. Ya los pastores bajan á las llanuras. Las cumbres de Aizkorri se ocultaron bajo la nieve.

Junto al arroyo, ante la ermita, una cruz de madera recuerda el crimen de Gaizto. Al pie de la cruz, yace enterrado el pobre Jose-Mari: no bajará más á la llanura tras sus ovejas. Ha de quedarse en el monte, solo, para siempre.....

Con los demás pastores deben bajar al llano el viejo Juan Cruz, Andrea y Chiki. No, Andrea no. Prefiere morir allá junto á la cruz, junto á Jose-Mari: ella no ha de abandonar á quien tanto amó. No importa que el abuelo se lo suplique: no importa que Chiki se lo pida. Vayan el viejo y el niño solos á la aldea de allá abajo, huyendo del frío, huyendo de la nieve. Ella no, tiene su puesto junto á la cruz.

Son inútiles los ruegos de Chiki y del abuelo; solos han de emprender el camino. Andrea llora abrazada á la cruz, y Chiki ofrece su mano al viejo para conducirle por las veredas perdidas entre nieve. ¡Débil protección la del niño! El abuelo cae sobre la nieve y son inútiles los esfuerzos de Chiki para levantarle.—¡Andrea, Andrea!—clama en su desconsuelo; y la pastora, viendo que aún hay en el mundo un pobre viejo y un niño que de ella necesitan, corre en su auxilio después de haber abrazado por última vez la cruz tosca de madera. Todos bajan al llano como los demás años. Solo Jose-Mari queda en la cumbre de Aizkorri, ante la ermita, junto al arroyo, bajo la cruz que extiende sus brazos negros sobre la blancura inmaculada de la nieve.

* * *

El punto de partida, el germen primero del libreto de *Mendi-Mendiyan* es, para mí, subyugador. El momento culminante de la exposición, aquel momento en el que realmente se inicia la trama, es bello é interesante. Las pasiones están destinadas á anidar en todos los corazones, pero no en todos ellos tienen la misma intensidad ni poseen igual lozanía en todos los lugares: en las montañas solitarias pocas veces tienen las pasiones el hervor tumultuoso de

las ciudades. Para una joven de corazón virgen que habita en lo alto de las montañas de Aizkorri, hay en los primeros períodos de su vida casi ausencia absoluta de pasiones. Allá, á los picos de Aizkorri ha llevado el señor Power la trama de su pastoral: en los lugares más apartados de las ciudades populosas ha colocado una humilde choza de pastores; ha hecho que en la choza habite una bella pastora de alma limpia, ajena á las tormentas de la vida. En torno á la pastora giran las vidas ingenuas de un viejo y de un niño que la adoran, y de un pastor ejemplar: elementos elegidos para formar cerco inabordable á las miserias y bajezas del mundo.

Pues bien; el señor Power nos ha presentado en escena el momento en que, rompiendo ese cerco, la pasión del amor se precipita en el corazón de Andrea, la pastora de la cabaña pobre; nos ha presentado en escena el momento fatal en que los rencores, los odios, las envidias, escalan las cumbres de las más altas montañas y siembran la discordia y la guerra donde antes todo era paz é inocencia.

Hubiera sido interesante estudiar un poco más despacio aquel momento, aquel atraco que las pasiones dan á los corazones ignorantes de la existencia de tan bruscas sacudidas, pero quizá ese estudio no fuera propio de un libreto de ópera: sin duda, por eso, el señor Power se detiene poco en aquel momento, y pasa en seguida á exponer las consecuencias que de él se derivan y entra de lleno en la disputa de amores.

En la pastoral de Power y Usandizaga la acción se desarrolla rápida. Es verdad que el libro de una ópera exige concisión, una trama expuesta á grandes trazos; pero acaso el señor Power haya dado brochazos demasiado grandes, sobre todo en ciertos pasajes de su drama. El final del primer acto, por ejemplo, no está plenamente justificado, por las débiles palabras de reproche que Gaizto y Andrea se dirigen en un diálogo sostenido en tono casi amistoso. Y tampoco al final del tercer acto el diálogo sereno de José-Mari y Gaizto da derecho á esperar la brusca acometida y el hachazo de éste. Quizá estos arranques bruscos se deben á que el señor Power escribió su libreto con el pensamiento fijo en el músico. Ha sido opinión general de los críticos que el señor Power se ha cuidado en primer lugar y sobre todas las demás

cosas, de dar al señor Usandizaga momentos interesantes para que aquél pudiera poner á contribución sus facultades portentosas. Sea ó no verdad esta apreciación de la crítica creemos que el autor del libro no debe subordinarlo todo al músico.

Lo mejor de la obra es sin duda ninguna el epílogo de la pastoral; es lo más bello, lo más emocionante de *Mendi-Mendiyan*. En este admirable epílogo el señor Power consigue emocionar profundamente al auditorio. Es tal la poesía que se desprende del cuadro, tal es la ternura, que las lágrimas asoman silenciosas á los ojos del espectador. Y si el señor Power se fijó en las impresiones que los incidentes de su pastoral causaban en los oyentes, habrá sacado una enseñanza que puede serle provechosa cuando escriba otra pastoral. El público sintió hondamente la triste belleza del cuadro final; mucho más que las riñas y los hachazos nos conmovió el dolor de Andrea arrodillada en la nieve, junto á la cruz. Al parecer, en escena nada ocurría: no había incidentes dramáticos espeluznantes, ni monólogos lanzados á voz en grito; no había tiros, ni espadas, ni sangre..... Tan solo una ermita humilde en la cumbre de los montes nevados; ante la ermita una cruz, y junto á la cruz una joven pastora que llora sin querer bajar como los demás pastores al llano por no dejar solitario en el monte el cuerpo yerto del objeto de sus amores segados en flor..... De la sencillez y poesía de este cuadro se desprende un aroma tal que impresiona hondamente al corazón. No es emoción nacida de hechos, es emoción de ideas; la emoción en este pasaje de la pastoral no entra por los ojos, pero entra por el pensamiento: es el momento en que más se identifica el espectador con algún personaje de la pastoral, y es un acierto indiscutible del señor Power.

Una de las cuestiones en que más han fijado su atención los críticos, ha sido la del lenguaje empleado en *Mendi-Mendiyan*. La acción se desarrolla entre pastores vascos, ¿qué lenguaje deben hablar? Algunos opinan que el empleado por el señor Power: un castellano sin pretensiones retóricas; otros preferirían que se elevara algo el nivel poético del diálogo, y no faltan quienes abogan por un castellano chapurrado, semejante al que hablan los euskaldunas que conocen mal el idioma de Cervantes. Yo lo confieso

francamente: decidido á no usar el euskera, no hubiera sabido qué partido tomar. ¿El castellano chapurrado? Imposible: no habría espectador que aguantara semejante alarde de mal gusto. ¿El lenguaje poético? Faltaría á la verosimilitud, puesto que ni los pastores castellanos lo hablan. ¿El empleado por el señor Power? Parece el más racional.

Sin embargo, ninguno de los tres debe traerse á escena en las pastorales vascas. El lenguaje de estas obras debe ser el euskera, sin remisión de ningún género. Es increíble lo que ganan en ambiente, en verdad, las pastorales escritas en euskera. Recuerdo la impresión que me causó la diferencia enorme entre *Maitena* representada en Bilbao y *Maitena* editada por Decreet totalmente en euskera. Nada puede exigirse á la versión castellana hecha por el señor Echave de las partes habladas de *Maitena*, pero aun así, ante las dulzuras del lenguaje vasco de aquella producción, pierde tanto la versión castellana que ni las orquestas ni los actores ni la espléndida *mise en scene* son suficientes á devolverle su aroma característico.

Por otra parte, tan natural parece exigir que los personajes de nuestras óperas hablen euskera, que no se vislumbra por qué razones se les hace hablar en castellano.

El examen de las que se aducen y su refutación nos llevarían muy lejos; dejemos, pues, para otra ocasión esta labor. Pero conste de una manera rotunda y clara que el euskera es el único lenguaje que los personajes deben emplear en las óperas vascas. Esta es nuestra opinión y la de todo el público que vió *Mendi-Mendiyan* en San Sebastián. Jamás hemos visto una opinión tan unánime: aun los que no sabían euskera (pocos en San Sebastián, dígase lo que se quiera), clamaban porque los recitados fueran euskéricos.

Y para terminar, vaya nuestra sincera felicitación para el señor Power, á quien aplaudimos de todo corazón y con todo entusiasmo por la labor inmensa que ha realizado y va realizando en pro de nuestro teatro. Si el señor Power cree que de algún modo EUSKALERRIAREN ALDE puede ayudarle en su labor, cuente con nuestro concurso.

Don José Artola, el chispeante escritor donostiarra, fué quien tradujo al euskera las partes cantadas de *Mendi-Mendiyan*. No es labor fácil la de verter del castellano al euskera á toda prisa trozos literarios sin que éstos adolezcan de lunares en la traducción. No sería razonable que examinando estos trozos como si se tratara de una obra original, señaláramos sus bellezas y defectos; únicamente aconsejaremos al señor Artola que, en lo sucesivo, en casos como éste, no se sujete tanto á la letra del original. Al traducir, tome del original el espíritu, no la letra, y caminará mucho más desembarazado. Con esto y con poner en juego sus envidiables condiciones de poeta fácil, saldrá airoso en la empresa.

La música

Advertimos á los lectores que los números de esta reseña explicativa de la música de *Mendi-Mendiyan* corresponden á los números que llevan los diseños musicales que publicamos en esta misma entrega.

PRIMER ACTO.—La pastoral comienza con un prelude corto que se enlaza con la escena primera. Las primeras notas que suenan en la orquesta son las que constituyen el tema del lobo (1); este tema iniciado por el corno inglés pasa de unos instrumentos á otros, y al final es ejecutado por toda la madera y parte del metal.

ESCENA I.—Levántase el telón; junto á un árbol duermen Andrea y Chiki; los violoncellos y contrabajos desarrollan un canto popular de allende el Bidasoa, cuya segunda parte (2) servirá en el resto de la pastoral para expresar el carácter ingenuo y sencillo de Andrea. Andrea, en sueños, ve venir al lobo, y el tema de éste y el de Andrea van adquiriendo creciente sonoridad, hasta que al despertarse Andrea gritando «Padre, padre, el lobo, el lobo», todos los instrumentos de la orquesta, en especial los bajos, atacan fortísimo el tema del lobo. Disminuyen las sonoridades, y por primera vez se oye tocado por un violín, el flautín y la lira, el tema (3) que

en lo sucesivo ha de ser expresión del carácter infantil pero decidido y animoso de Chiki, el hermano de Andrea. Al despertar éste, su hermana le refiere el sueño; oboe y cuerda entonan el tema de Andrea, que pronto se combina con el del lobo; ambos temas se entrelazan y separan durante toda la escena que termina con el motivo del lobo, ejecutado por las trompas con sordina, y pizzicato de los contrabajos y violoncellos.

ESCENA II.—Cuando Chiki entra en la choza á ver al abuelo, Andrea queda sola en escena y entona un breve recitado que es un canto al amanecer, al sol que nace. Los sonidos del *tsistu* de Jose-Mari suenan á lo lejos, tejiendo un tema característico (4), de marcadísimo sabor pastoril; como que es tomado de la realidad. Este motivo suena cada vez que el autor quiere traer á la mente la idea del rebaño. Sigue cantando Andrea en forma de estrofas cuyo estribillo está constituido por el tema del silbo, y el *tsistu* de Jose Mari suena más cerca cada vez.

.....

.....

ESCENA V.—Juan Cruz acércase á un árbol en cuyo tronco hay incrustada una imagen, y los bajos, la madera y el metal dejan oír el motivo característico del viejo (5). Juan-Cruz, ante la imagen, entona la plegaria basada en una grave melodía (6); pide á la imagen que le conceda aún algunos años de vida. «Vivir, quiero vivir, señora, para esos pobrecillos huérfanos», y al citar el abuelo á sus dos nietos, la orquesta deja oír los motivos característicos de los dos: el oboe toca el de Chiki, el clarinete y las trompas el de Andrea (7).

.....

.....

ESCENA VIII.—Andrea ruega á Kaiku que le cuente alguno de los cuentos que él sabe. Los violoncellos inician el motivo de Kaiku (8), y cuando éste comienza á narrar el cuento que Andrea le pide, la flauta y la cuerda entonan el canto vasco-francés *Tsorítua*,

nurat hua? (9), que luego es recogido por el oboe, y glosado por la orquesta hasta que Kaiku termina su triste é ingenua narración.

ESCENA IX.—Andrea, emocionada por el cuento de Kaiku, lo repasa en su mente, y la orquesta recuerda de nuevo el tema de Kaiku y la melodía *Tsoriñua nurat hua?* ejecutado por la cuerda. Cuando Andrea piensa que el pastor valiente del cuento bien pudiera ser José-Mari, la orquesta deja oír el motivo de José-Mari (12), calcado en algunos compases de la canción suletina *Egunño batez nindaguelarik*.

.....

.....

ESCENA XIV.—Aparece Gaizto en escena; los instrumentos de metal tocan el *leit-motiv*, agreste, característico de aquél (13). Gaizto ofrece su amor á Andrea, ésta se excusa de aceptarlo y entre ambos se entabla un diálogo que es sostenido en la orquesta por los violines con sordina y el corno inglés que dejan oír los motivos peculiares de Andrea y Kaiku. Se oye luego vagamente un fragmento del tema de José-Mari ejecutado por el corno y las trompetas con sordina (14); Andrea, que comenzó por excusarse razonadamente ante el amor de Kaiku, va afirmándose en su negativa; el diálogo es más vivo cada vez, y esta viveza y energía crecientes se reflejan también en la orquesta, y el tema de Andrea va sobreponiéndose y adquiriendo grandiosidad á medida que aquélla refuerza su negativa. Cuando ésta llega á ser clara y rotunda, la melodía de Andrea triunfa totalmente en la orquesta y el tema de la pastora suena fortísimo indicando la pasión intensa de Gaizto (15). Cuando éste, colérico, agarra con violencia del brazo á Andrea, José-Mari entra en escena, y las trompetas tocan su motivo (16); se precipita José-Mari sobre Gaizto y luchan agarrados en presencia de Andrea mientras la orquesta ejecuta un pasaje agitado en el que, más fuertes cada vez, suenan el tema de Andrea (17) tocado por la cuerda, el de José-Mari y Gaizto combinados (18), (de modo que á la vez la cuerda ejecuta el motivo de Gaizto y las trompetas dejan oír el de José-Mari) y el de Juan Cruz (19) que se acerca atraído por los gritos de Andrea; la vigo-

rosa escena termina con un vibrante acorde (20) de las cuatro trompas. Cuando Juan Cruz con voz enérgica hace que Jose-Mari suelte á su rival vencido, y cuando el abuelo pronuncia las últimas palabras de la escena y del acto, el violín y el oboe al unísono exponen por vez primera el tema del amor de Andrea y Jose-Mari (21); paulatinamente se apodera del motivo toda la orquesta, que ejecuta en *allegretto* este número, final del acto primero.

SEGUNDO ACTO.—Tiene un pequeño preludio. En él los violoncellos exponen el tema de Jose-Mari; del tema se apodera luego toda la cuerda que lo desarrolla en pasaje fugado. La maderera deja oír el motivo de Andrea hasta que se alza el telón.

ESCENA I.—Jose-Mari, sólo, ante la choza de Andrea canta sus amores entonando íntegra la melodía *Egunio batez nindagularik* (22), algunos de cuyos compases sirven, como hemos dicho ya, para simbolizar en la orquesta el carácter y la presencia de Jose-Mari. Terminada la canción de Jose-Mari, la orquesta, para ponernos de relieve los sentimientos de aquél, nos hace oír en las trompas el tema de Andrea y en los violines el del amor (23); éste va adquiriendo cada vez más vigor para hacernos conocer la intensidad creciente del cariño que Jose-Mari siente hacia Andrea.

.....

.....

ESCENA V.—Andrea tiene miedo porque el lobo anda en las cercanías. Este miedo lo expresa la orquesta por un pasaje agitado (24). Pero Chiki no tiene miedo; con la escopeta en la mano se esfuerza por animar á su hermana. Escóndense tras el árbol que hay junto á la choza y en la orquesta suena lento el tema del lobo (25). Una sombra desciende del monte al redil de Andrea; se escucha el motivo del lobo que pasa de unos instrumentos á otros. Pero no es el lobo el que se acerca; es Gaizto quien viene á degollar las ovejas del redil. Los trombones dejan oír el tema sombrío de Gaizto (26); los fagotes el del lobo (27). Chiki dispara su esco-

peta apuntando al supuesto lobo, y Gaizto huye amparado por las sombras de la noche. El carácter misterioso y sombrío de la escena está expresado en la orquesta por el motivo (28) que la tuba, en colaboración con los timbales, deja oír.

Al oír el tiro, el abuelo abandona la choza y pregunta queriendo indagar la causa del disparo (29). Chiki le cuenta que ha disparado al lobo, y en seguida se oyen varios tiros en el interior del bosque. El tema del lobo suena con vigor creciente (30); cuando José-Mari aparece en escena con el lobo muerto, la orquesta estalla en un tutti fortísimo. Mientras los pastores examinan al lobo á la luz de los faroles que traen, la orquesta interpreta un intermedio sinfónico en el que intervienen los temas de José-Mari, Andrea, Chiki y Juan Cruz.

Andrea muéstrase satisfecha porque ha desaparecido con la muerte del lobo cuanto á José-Mari podía preocuparle, pero éste responde que no todo ha desaparecido. En este momento suena en la orquesta el tema del amor (31). Los pastores, guiados por la narración de Chiki, aseguran que no pudo el lobo acercarse al redil, y cuando recogen del suelo el cuchillo (32) de Gaizto, José-Mari corre decidido en busca de su enemigo; con el tema de José-Mari interpretado por las trompetas, y el motivo de Gaizto ejecutado en las trompas (33), la orquesta borda un pasaje agitado que pone fin al acto segundo.

TERCER ACTO.—El prelude de este acto está inspirado en el himno *Titibiliti* que actualmente resucita en las calles de Fuenterrabía el día 7 de Septiembre. El oboe inicia piano la canción que va ganando en sonoridad conforme los violines y clarinetes y las trompetas van entrando en juego (34).

ESCENA I.—Los campesinos van reuniéndose junto á la ermita para celebrar una romería. Llegan en alegres grupos cantando airosas marchas basadas en dos motivos populares (35).

Suena la campana de la ermita y mientras los romeros entran, en la orquesta se combinan los dos motivos de la marcha que

EJEMPLOS del primero y segundo acto

Handwritten musical score for guitar, numbered 1 to 33. The score is organized into rows and includes various performance instructions and dynamics. The examples are as follows:

- Example 1:** *Adagio*, *f*
- Example 2:** *Allegro*, *f*
- Example 3:** *Andante (flauto y viol.)*, *f*
- Example 4:** *Andante*, *f*
- Example 5:** *Andante*, *f*
- Example 6:** *Andante*, *f*
- Example 7:** *Andante*, *f*
- Example 8:** *Andante*, *f*
- Example 9:** *Andante*, *f*
- Example 10:** *Andante*, *f*
- Example 11:** *Andante*, *f*
- Example 12:** *Andante*, *f*
- Example 13:** *Andante*, *f*
- Example 14:** *Andante*, *f*
- Example 15:** *Andante*, *f*
- Example 16:** *Andante*, *f*
- Example 17:** *Andante*, *f*
- Example 18:** *Andante*, *f*
- Example 19:** *Andante*, *f*
- Example 20:** *Andante*, *f*
- Example 21:** *Andante*, *f*
- Example 22:** *Andante*, *f*
- Example 23:** *Andante*, *f*
- Example 24:** *Andante*, *f*
- Example 25:** *Andante*, *f*
- Example 26:** *Andante*, *f*
- Example 27:** *Andante*, *f*
- Example 28:** *Andante*, *f*
- Example 29:** *Andante*, *f*
- Example 30:** *Andante*, *f*
- Example 31:** *Andante*, *f*
- Example 32:** *Andante*, *f*
- Example 33:** *Andante*, *f*

aquellos cantaban al llegar: los oboes y trompetas tocan el primero mientras las flautas y violines dejan oír el segundo (36). Dentro cantan un *Ave-María* con acompañamiento de armonium, y á las voces religiosas se unen por un momento los redobles de los tambores de más romeros que llegan y las notas del *Titi-biliti* que los oboes hacen oír (37). Termina el *Ave-María*, y se organiza un *aurresku*, cuya música es ejecutada por tres flautas y el tamboril (38). Los coros inician un *ariñ-ariñ* que es interrumpido por Kaiku para hacer que se cante un zortziko (39). Terminado este, los coros bailan el *ariñ-ariñ* (*). La danza se generaliza, y la escena adquiere gran animación que halla natural reflejo en la orquesta. La campana de la ermita toca el *angelus*, y la gente se retira entonando, cada vez más piano, el coro con que entraron en escena.

ESCENA II.—Duo de amor entre Andrea y José-Mari. Este comienza por rogarle que no se vaya con sus amigas. En este momento el corno inglés inicia el tema del amor (41). José-Mari, en el curso de su declaración de amor, recuerda la riña que tuvo con Gaizto, y en la orquesta se oyen reminiscencias del tema de Andrea (42) que se escucharon también durante la riña de los dos rivales; trae á la memoria los tiempos en que él y Andrea cuidaban de las ovejas, y la flauta deja oír el motivo elegido en el primer acto para evocar la memoria del rebaño (43); habla de la voz trémula que al pronunciar su nombre le llenaba de regocijo, y en el corno inglés adquiere vida el motivo de Andrea (44). José-Mari declama con pasión creciente, y durante toda la escena el tema del amor se repite transformándose constantemente y adquiriendo cada vez más vigor (45). Andrea acepta con dulces palabras el amor de José-Mari; en la orquesta suenan las tres flautas, que sostienen unos cuantos acordes, y la cuerda dividida y con sordina. Los dos enamorados se juran amor constante, y cuando en dulce abrazo comienzan á retirarse, en el arpa suena una escala

(*) A continuación del zortziko y antes de este *ariñ-ariñ*, en la partitura figura el canto popular conocido con el nombre de *Ormatzulo* (40); pero en las representaciones de Bilbao y San Sebastián se suprimió esta parte por no hacer demasiado larga la escena.

glissando por tonos y toda la orquesta ataca fuertemente el tema del amor.

ESCENA III.—Se escuchan débiles los ecos de la canción de los romeros que se alejan. Gaizto entra en escena cargado con un haz de leña, y trayendo un hacha en la mano; los violoncellos y contrabajos dejan oír el tema de Andrea (46). Gaizto recuerda su venganza del acto primero y el descrédito que le trajo; la orquesta expresa la desesperación de aquél (47) y sigue subrayando escenas pasadas cuya memoria cruza por la mente de Gaizto.

ESCENA IV.—Aparece José-Mari que vuelve de haber acompañado á Andrea; las flautas recuerdan el tema de Jose-Mari; y los violines el del amor; ambos suenan entrelazados (48). Entre José Mari y Gaizto se entabla el diálogo, irónico en sus comienzos, trágico después. En el diálogo se disputan el amor de Andrea, cuyo motivo sostiene perenne la orquesta. Primero lo ejecutan solamente los fagotes y violoncellos (49); luego las violas combinándolo con el tema de José-Mari ejecutado por los violoncellos (50), y más tarde las trompas y violas en combinación con los violines en los que suena el tema del amor (51). El diálogo termina con un hachazo que Gaizto descarga sobre José-Mari; toda la orquesta ataca el tema de Gaizto que suena triunfador pero fatídico (52). José-Mari muere nombrando á su Andrea (53) y Gaizto huye horrorizado (54); en la orquesta se oye una rápida escala ascendente que es sustituida al momento por las trágicas lamentaciones que los motivos de Andrea y José-Mari arrancan á los bronces de la orquesta.

EPÍLOGO.—El epílogo comienza con un nuevo motivo iniciado por los violines y repetido por los violoncellos. El motivo, es expresion del dolor de Andrea, (55) y con aquél se combinan momentáneamente los temas del amor y de José-Mari.

ESCENA I.—Al levantar el telón aparece nevada la misma decoración del acto tercero. Aún nieva y un trémolo de los violines

imita el caer de la nieve (56) mientras suena también el motivo representativo del amor; la flauta y el oboe recuerdan el cuento de Kaiku y los trombones el motivo de Gaizto. Suenan las cinco de la mañana en el reloj de la ermita, y cantan lejos los pastores que bajan de las cumbres al llano. El violín solo canta el motivo del amor y Andrea entra en escena. Recordando a Joŕse-Mari llora junto a la cruz y en la orquesta la cuerda rememora el dolor de la pastora (57); desea morir donde Joŕse-Mari murió y el metal ataca fuerte el tema de aquél (58); para Andrea, ya no hay amor; la orquesta en tutti ejecuta el tema del amor (59).

ESCENA II. — La aparición de Juan Cruz y Chiki es expresada en la orquesta por sus temas respectivos; las flautas y las trompetas recuerdan el de Juan Cruz, la madera el de Chiki (60). El viejo pastor invita a su nieta a bajar con ellos al llano, pero Andrea se resiste; recuerda de nuevo su infancia y en la flauta suena el motivo del rebaño (61). No le importa morir entre la nieve; se escucha el tema de Joŕse-Mari y los violines imitan el caer de los copos (62). Chiki acompañado por el oboe que inicia su tema que luego es repetido por la flauta (63), une su súplica a la del viejo; en la orquesta se entrecruza el tema del viejo (64) con el de Chiki y el del lobo (65). Cuando Andrea se decide a bajar con su abuelo y su hermano, en la orquesta estalla violento el dolor de Andrea, cuyo tema característico se entrelaza con el del abuelo (66). Andrea se despide de los lugares donde yace enterrado su amor; en la melodía se entrecruzan los temas de Joŕse-Mari y del amor; el primero se oye más intenso cada vez, y la pastoral termina con el canto popular *Egũño batez nindaguelarik*, base del tema de Joŕse-Mari, ejecutado a pleno son por las trompetas y trombones acompañados por toda la orquesta en fortísimo.



De la lectura del anterior argumento musical, llamémosle así, se deduce claramente la constitución de la música de *Mendi-Mendiyan*. En ella prevalece el sistema de los *leit-motiv*; hay pequeños diseños melódicos que corresponden constantemente a perso-

najes, abstracciones ó ideas. Es un sistema ya empleado con éxito por grandes músicos, y á él se ha aferrado con tenacidad el señor Usandizaga en esta obra, hasta tal punto que conocidos previamente el argumento y los temas, puede seguirse la trama en sus menores detalles y darse cuenta perfecta de todos los pasajes del libreto al oír la partitura. De tal modo se ajusta Usandizaga al libreto, que apenas queda frase sin su comentario musical, así es que los motivos se repiten y entrelazan cien veces en el curso de la obra.

Usandizaga ha buscado los temas que le hacían falta, en el arsenal de las melodías y cantos populares de Euskalerría: el tema de Andrea, lo constituyen unos compases de un canto vasco-francés; el de José-Mari está inspirado en la melodía suletina *Egunio batez nindaguelarik*, y el precioso número musical que acompaña la narración de Kaiku en el primer acto es glosa de otra melodía suletina; *Tsoriñua, nurat hua?*, semejante por su letra á *Uso tsuria*, más conocida que aquélla en esta parte de Euskalerría.

De este lado del Bidasoa ha tomado Usandizaga el *Titi-biliti*, bien conocido de quienes alguna vez han asistido al famoso alarde que los ondarrribiarras celebran anualmente en conmemoración del triunfo obtenido sobre las tropas francesas en el sitio de 1638; ha tomado también algunos aires populares que suenan en la escena de la romería.

Estos temas y los restantes que hemos citado ya, surgen, se deslizan por los instrumentos y se desvanecen continuamente dando á la partitura el sabor vasco que tiene. Pero es un sabor vasco que no llega al público sin un poco de atención por parte de éste. Los truncamientos de las melodías, las glosas de temas diversos son tan constantes y vienen envueltos en tan magníficos alardes de orquestación, que á poco que se distraiga el oyente no le suenan á vasco algunos números de la partitura. De ahí que parte del público se mostrara sorprendido en la primera audición de *Mendi-Mendiyan*, y dudara de si verdaderamente era vasca en todas sus partes aquella pastoral; sin duda se había hecho la ilusión de oír unos cuantos aires vascos íntegros, enlazados bien ó mal, y se encontró con algo que no esperaba. Usandizaga ha derribado (y lo que decimos de Usandizaga pudiéramos decir de Guridi si de

él habláramos) para siempre los cimientos de las óperas escritas en forma de *suite*. De *Pudente* á *Mendi-Mendiyan* se ha seguido un camino de perfeccionamiento lógico y natural. En *Pudente* no había más que melodías íntegras y el público no hacía más que escuchar bien interpretadas las melodías que él se sabía de memoria. Comenzó el avance y ha seguido progresivo hasta las óperas de hoy en las que de las canciones y melodías populares apenas si se toma más que la esencia y el carácter. Envolvámosles en la orquestación moderna, y nos costará buscar á simple vista la melodía que conocemos, el canto que no nos es extraño: sin embargo, allá, entre los primores de la orquesta, vivificando el ambiente, se halla la esencia extraída de los cantos populares.

Como para dar descanso á la atención sostenida, Usandizaga presenta de cuando en cuando algunos trozos musicales en los que la melodía se escucha íntegra. Algunos que quieran pasar por inteligentes y desdeñadores de cuanto no sea profundo ó solemne, dirán que esos trozos son concesiones hechas al público indocto. No lo sé: pero quiera Dios que Usandizaga pueda escribir muchas obras en las que haga al público concesiones como el comentario que pone al cuento de Kaiku en el acto primero de *Mendi-Mendiyan*. En ese comentario primoroso, se repite varias veces íntegra la melodía suletina *Tsoriua nurat hua?* De tal modo está tratada la encantadora melodía, hay en ella tal sinceridad y dulzura, que es realmente una joya; para mí, acaso el más delicioso número de la partitura. Y perdonen la herejía quienes sólo se emocionan ante lo que es tan profundo que no entienden.

En *Mendi-Mendiyan* ha llamado poderosamente la atención, el completo conocimiento que de la orquesta tiene Usandizaga, y las dotes excelentes que posee para hacer la música dramática de los pasajes que lo exigen. Los críticos se han fijado en los trozos de instrumentación compleja, en las sonoridades espléndidas, y han alabado sin reservas la fibra dramática de Usandizaga.

No hemos de citar aquí cuanto digno de aplauso hay en la partitura, porque tendríamos que mencionarla completa. Señalemos, sin embargo, el soberbio final del acto primero; en el segundo citemos la página descriptiva de la caza del lobo, página que algunos han considerado como la mejor de la obra; en el tercero no

pueden pasarse por alto el precioso *aurreku*, el dúo de José-Mari y Andrea, y el vigoroso final del acto. En el epílogo no hay distinciones: todo él es de factura soberbia. En él reaparecen todos los temas que fluyen por la obra, y surge uno nuevo: el del dolor de Andrea. Con todos ellos, y un sorprendente manejo de la orquesta, ha hecho Usandizaga una obra asombrosa, que ha dado la medida de lo que podemos esperar de Usandizaga quienes confiamos plenamente en él.

EUSKALERRIAREN ALDE felicita con cariño á Usandizaga y se felicita á sí propia porque ha surgido en el país vasco un maestro que dará días de gloria á esta querida Euskalerría de nuestros amores. ¡Aurrera!

Las representaciones

Mendi-Mendiyan se estrenó en San Sebastián en el Teatro Circo el día 15 de Abril de 1911. Se repitió las dos noches siguientes, y en vista del éxito que obtuvo, se prepararon otras dos representaciones para los días 22 y 23 del mismo mes. Cinco fueron, pues, las veces que se representó.

La distribución de papeles fué ésta:

<i>Andrea</i>	Sta. María del Camino Bejar.
<i>Chiki</i>	Niño Cosme Duñabeitia.
<i>Juan-Cruz</i>	D. Ignacio Erquicia.
<i>José-Mari</i>	» Victoriano Gerardi.
<i>Gaizto</i>	» Remigio Peña.
<i>Kaiku</i>	» Antonio Olanan (1)
<i>Un pastor</i>	» Luis Gabilondo.

Los aldeanos, pastores, etc., que formaban el coro, salieron de las filas del Orfeón Donostiarra, que acudió en pleno con sus coros de hombres, señoritas y niños. Al comenzar el tercer acto había en escena 25 señoritas, 25 niñas, 25 niños y 125 hombres: en conjunto un núcleo de 200 coristas.

La orquesta, en la que figuraban 74 individuos, estaba formada por elementos reunidos sin acudir fuera de San Sebastián y

(1) En la última representación, con aplauso de todos, interpretó el papel de *Kaiku* el distinguido autor de la letra D. José Power.

sin disponer para nada de los que componen la orquesta del Gran Casino. Tan solo un fagot tuvo que ser buscado en Madrid.

Las decoraciones empleadas fueron las mismas de Bilbao, y, como en aquella población, el señor Power se encargó de la dirección artística, y el señor Usandizaga figuró al frente de la orquesta.

Enumerados los elementos que tomaron parte en la representación, quedarán muy por lo bajo de la realidad cuantas afirmaciones hagamos respecto de la presentación de la obra y de su interpretación.

La señorita Camino Bejar posee una voz hermosa, de agradable timbre; la emite con facilidad, y ni aún en los pasajes más violentos pierde la afinación. Reune además la condición de representar y accionar bien, todo lo cual fué causa de que el público le colmara de aplausos constantemente, sobre todo en el dramático epílogo que cantó á la perfección.

El tenor Gerardi muy bien: su voz es limpia é intensa y posee una depurada escuela de canto. Ataca sin vacilaciones las notas altas, y en las partes habladas representa muy bien. Alcanzó gran éxito en la romanza con que comienza el segundo acto, en el soberbio dúo que constituye la escena segunda del acto tercero, y en la escena del desaffo con Gaizto y muerte de Jose-Mari con que termina este mismo acto.

Duñabeitia es una bella esperanza para nuestra escena. Tiene lo único que hay derecho á pedir á un actor de su edad: naturalidad. Se mueve muy sueltamente en escena, habla bien. En el epílogo tiene una pequeña parte de canto, y Duñabeitia salió muy airoso en su labor.

Los de casa se portaron á las mil maravillas.

Erquicia cantó su parte admirablemente: bien es verdad que á nadie extrañó, porque todos lo esperábamos. En esa parte estaba descontado su triunfo. Pero se nos reveló además como excelente actor: caracterizó muy bien al viejo Juan Cruz y sostuvo su carácter perfectamente en toda la obra.

Olaran supo adaptarse completamente al papel de Kaiku. Dice muy bien: el ingenuo cuentecillo del acto primero adquirió mucha vida y poesía en sus labios.

Peña hecho un artista en su antipático papel. Estuvo muy feliz

en la declaración de amor del acto primero, y nada más podía exigírsele en la interpretación de las escenas tercera y cuarta del tercer acto.

Gabilondo salió también airoso en su corto papel.

De los coros, son pálidos cuantos elogios se pueden hacer. Todos conocemos la valía del Orfeón Donostiarra. Pues bien, esta entidad, que representaba la obra por su propia iniciativa, puso en ella todo su cariño y todo cuanto es. Asombroso, asombroso verdaderamente era el efecto soberbio de las doscientas voces de hombres, señoritas y niños admirablemente preparados. Aquel torrente de voces, recias unas, cristalinas otras, infantiles muchas, emitidas con perfección suprema, causaba efecto maravilloso. ¡Bravo por el Orfeón Donostiarra! ¡Bien por Esnaola!

La escena, servida de modo admirable. Las alabanzas al escenógrafo Eloy Garay fueron unánimes, y también las dedicadas al señor Power por el acierto indiscutible que presidió la colocación de figuras y el arte supremo que reinó en cuanto concernía al cuidado de la escena.

El público acudió en cantidad enorme en los cinco días de representación.

Enhorabuena

Se la tributamos muy sincera y efusiva á cuantos han intervenido directa ó indirectamente en la presentación del espectáculo. Pero reservamos la más entusiasta para los autores de la Pastoral señores Power y Usandizaga, y para el brillante Orfeón Donostiarra, en cuya presidencia figura dignísimamente el caballero donostiarra don Javier Peña, y cuya dirección está encomendada á don Secundino Esnaola, quien ha sabido conducir á sus subordinados por un camino de triunfos no interrumpidos.

Hacemos de todo corazón fervientes votos para que las representaciones de *Mendi-Mendiyan* sean la primera piedra puesta por el Orfeón Donostiarra para levantar en Guipúzcoa un edificio igual al que la Sociedad Coral está levantando en Vizcaya á la ópera vasca.

EUSKALERRIAREN ALDE pondrá gustosísimo en esa obra el mayor grano de arena que esté á su alcance.

MENDI-MENDIYAN

Habré de ser muy breve; primero, porque la impresión que *Mendi-Mendiyan* me ha producido no hace más que consolidar y afirmar el juicio que formé en Bilbao de la meritísima obra de mis amigos los señores Power y Usandizaga, juicio publicado ya hace un año y conocido por tanto de aquellas personas cultas que no se contentan con oír y sentir sino que además desean analizar y razonar las producciones artísticas; segundo, porque muy poco me corresponde apuntar respecto á la interpretación.

Basta decir, en cuanto se refiere á esta, que la audición de anoche resultó un completo éxito para cuantas personas y entidades tomaron parte en la fiesta. Directores, cantantes, orquesta, coros, decoraciones, efectos de luz, todo ello mereció los entusiastas aplausos del público que llenaba de bote en bote el Teatro del Circo. Cumple declarar que en esta ocasión los elogios unánimes y calurosos de la prensa diaria, no pecan ciertamente de exagerados. La primera representación de *Mendi-Mendiyan* honra á los autores de la obra, honra á quienes la han puesto en escena y honra, en fin, á San Sebastián. Para una población de 40 ó 44.000 habitantes, el presentar la producción de Power y Usandizaga tan acertada y espléndidamente, constituye un timbre de gloria que nadie nos ha de disputar.

El señor Decrept, autor de la letra de *Maitena*, publicó en la *Revista Internacional de Estudios Vascos*, una carta acerca del teatro vasco, perfectamente pensada y escrita en correctísimo y elegante francés (fascículo de Abril-Junio 1910).

Empieza el señor Decrept haciendo notar el mal efecto que en las primeras representaciones de *Maitena* producía el

tránsito brusco de las partes cantadas con letra vascongada, á las partes habladas en castellano, lamentándose, y con razón, de que la dificultad de encontrar artistas que dominaren nuestro idioma natal y de público suficientemente numeroso para entenderlo debidamente, hubiese obligado á traducir del vascuence al castellano los trozos recitados sin música.

Dice Decrept: «aunque la transición no fuese tan chocante en el paso del vascuence al español y recíprocamente, como lo hubiera sido acoplando el vasco con otro idioma cualquiera, es evidente que la ilusión escénica desmerecía con tales alternancias, sin contar (suprimo la cita que hace aquí de mí modesta persona), con que nuestro placer eufonológico se vió disminuído, toda vez que el euskara es quizás el más dulce de los idiomas. Me atrevo á afirmarlo ante las buenas gentes que se asustan de la escritura vascongada, en la cual las numerosas *k* se levantan como bosques de lanzas».

Ese contraste entre el vascuence cantado y el castellano hablado se presenta todavía más acentuadamente en *Mendi-Mendiyan*.

¿Cuál es la razón? No se necesita ni larga práctica de haber oído obras artísticas teatrales, ni un excepcional sentido de la realidad, ni grandes quebraderos de cabeza, para dar con la causa del contraste, (verdaderamente violento para un oído educado y sensible), que se experimenta y sufre cada vez que, callando la orquesta, empieza un hablado.

¿Habré de decirlo una vez más? La letra ño puede luchar con el enorme poder emotivo de la música, hablando en tésis general. Wagner quiso y se propuso colocar á la literatura y á la música en el mismo nivel, á fin de que ninguna de las dos obscureciese á su hermana, empañando su mérito propio.

No lo consiguió; la música en el admirable arte suyo, aplasta á la poesía ó poco menos.

Pero eso ocurre en la ópera pura, en que no hay hablados, me dirán quizás, y yo contestaré que ocurre todavía con caracteres más terminantes y diferenciales en ese género inter-

medio del arte escénico que en Francia llaman ópera cómica, y en España zarzuela.

A poco que el músico haga labor de relieve, á poco que se proponga sacar partido de los espléndidos recursos de la orquestación moderna, si tiene realmente inspiración, si además de manejar el mecanismo armónico é instrumental, presenta motivos melódicos, ideas fundamentales agradables y simpáticas, es imprescindible, fatal, que la letra en los hablados aparezca floja, débil, humillada. Solamente cuando el escritor es un poeta de altísimos vuelos, podrá sostener la batalla con dignidad y acaso con éxito.

Y ahora viene á cuento la necesaria distinción entre los géneros que pueden cultivarse en esas obras intermedias, con música y con hablados.

Intuitivamente unos, y deliberadamente otros autores, cuando escriben óperas cómicas, rebajan el diapason; quiero decir, amainan en sus bríos, bien sean jóvenes en la fuerza de la edad como Usandizaga, ó bien cuando recorrida buena parte del camino de la vida, han adquirido la práctica necesaria y el *savoir faire* tan útil para dar cima á obras de altos vuelos. Apianan, como diría un músico, limitándose el autor de la partitura á escribir páginas bonitas, discretas, suaves, dulces y sin pretensión alguna á lo que llaman los franceses el grande arte. El músico se pone al nivel del libretista, en el mero hecho de renunciar al predominio que la técnica de su arte le brinda y ofrece. Hace exactamente lo mismo que los buenos primeros violines de cuarteto, cuando rebajan su sonoridad, á fin de colocarse en *temperamento* verdadero con sus tres colaboradores.

Por eso también, los argumentos de las óperas cómicas no se refieren en general, ni á acontecimientos trágicos, ni á esplendideces históricas, ni á escenas altamente pasionales. En cuanto aparece el drama con colores acentuados, el músico no se puede reprimir y lanzando todo su ejército á la pelea, abate al pobre libretista. Tanto es así, que las obras de argumento trágico compuestas para ópera cómica, se han transformado irremisiblemente por la fuerza de las cosas, en

óperas verdaderas. De los tres géneros en que pueden subdividirse las obras teatrales: cómico, dramático y trágico, solo el primero y en ocasiones, nada más, el segundo, son adecuados para la zarzuela. ¿Hay drama intenso ó hay tragedia? Pues es preciso decidirse ó bien por la palabra exclusivamente ó bien por la ópera completa. Adoptar un temperamento ecléctico y medio, equivale á presentar esos contrastes de que habla Decrépt, que tanto desagradan no solo en las traducciones bilingües, sino también, aunque en mucho menor grado, en aquellas de un solo idioma.

Veamos lo que, respecto al caso, ocurre con las obras puestas en escena en Bilbao, durante las brillantes temporadas de los dos años últimos. Empiezo con la más sencilla: *Lide eta Izidor*, cuento de niños, sin pretensión alguna artística, pero amable, dulce y candorosa como letra y como música. La sencillez del señor Inchausti, adecuadísima al argumento, es tal, que el tránsito de lo cantado á lo hablado no disuena apenas.

Maitena es un drama, pero no de esos que crispan los nervios y ponen de punta los pelos, sino por el contrario, un drama de tinte melancólico, en cuyo desarrollo no aparecen los grandes arrebatos pasionales. Además, como antes se solfa decir, *termina bien*. El contraste entre los dos idiomas resulta ya muy fuerte y desagradable. No sucedería lo mismo si los hablados se oyesen también en vascuence, por la razón que adelante expondré.

Mirentzu, está para el caso en análogas circunstancias que *Maitena*; y vamos con *Mendi-Mendiyan*. Usandizaga se encuentra con un libro en el que desde el principio asoma la idea tétrica del lobo y el tipo perverso de Gaizto; ve que al poco se inicia con ciertos caracteres vivos la lucha entre José Mari y su rival; se entera del hachazo que priva á éste de la vida, y recorre por último las páginas tristísimas del epílogo. Se trata indudablemente de una tragedia, y en consecuencia, echa mano de todos los colores de la paleta musical. El oleaje fonético apenas se calma en algún momento que otro. El cuadro resulta adecuado, no para amores y odios entre

pobres aldeanos, cuya sentimentalidad nunca alcanza la viveza intensa y pasional que entre gentes de otra condición social ó de distinto grado de cultura. ¿Qué ha de resultar? Que el brillante é intenso color de la música forma violento contraste con la palabra cuando ésta queda sóla, reducida á sus propias fuerzas. Y si á ello se agrega el tránsito de un idioma, hermoso, pero menos suave, el efecto de choque entre los dos géneros se acentúa y acrece considerablemente.

Para mí no hay duda alguna. Usandizaga debe poner en ópera, como suele decirse, su interesante y hermosa producción. Es también la opinión de las personas con las cuales cambié algunas palabras durante los entreactos.

Es imprescindible, por de contado, que cuanto se escriba en el estilo de ópera cómica se cante y hable en un solo idioma que, me parece inútil decirlo, debe ser en este caso el vascuence. ¿Qué se necesita para conseguirlo? Entusiasmo y decisión; nada más. La representación de anoche demuestra de modo palmario lo que tantas veces repito á mis amigos. Con fe, con energía y con voluntad, se hacen cosas que á primera vista parecen imposibles de realizar.

Examina también mi distinguido amigo Decrept los géneros de teatro que pueden presentarse. Son los ya conocidos, de ópera cómica, y de ópera real y verdadera. Aparte de admirables indicaciones demostrativas de su perfecto y delicado sentido artístico, opina que el teatro lírico vascongado debe apoyarse en el primer género, que es el de *Maitena*. Dice Decrept que *Maitena* «no es zarzuela, porque en la zarzuela las partes cantadas son la simple superposición á propósito, de la cual decía Beaumarchais: *lo que no merece ser hablado, se canta.*»

No creo está en lo cierto. Sin que yo pueda actuar de etimologista, sin que sepa de donde procede ó deriva la palabra zarzuela, ello es que se ha querido expresar con tal vocablo en español, lo mismo que en Francia con el nombre de ópera cómica. Que la palabra zarzuela indique para la generalidad de las gentes, algo inferior á la ópera, eso ya es otra cosa. Considerada la ópera cómica bajo su aspecto musical

exclusivamente, no cabe dudar de que se encuentra colocada en inferior categoría que el espectáculo llamado por antonomasia ópera, pero hay zarzuelas excelentes, como las hay por desgracia, medianas y malas.

Lo indudable es también, que el libro del género mixto, cantado y hablado alternativamente, necesita tener mayor importancia literaria y artística, que el destinado á la ópera. En ésta, la música, *velis nolis*, se sobrepone á la palabra, quedando ésta relegada á bien escaso papel. En la ópera cómica, por el contrario, la palabra se presenta á cada momento, abandonada á sus propias únicas fuerzas. Tiene pues, que ser suficientemente bella y emotiva para cautivar al auditorio y hacerle vibrar y sentir.

El género arranca, por lo menos, desde los griegos. De la subdivisión de su coro en dos partes nace el diálogo, y del diálogo, cuando versa sobre la epopeya, nace el teatro. En las comedias y tragedias griegas, la música *apoya* únicamente los trozos líricos recitados. Aparte de que ese arte no fué cultivado por aquel pueblo que ejerce en mí tan irresistible fascinación, con el esmero y conocimiento que la poesía, el admirable sentido artístico suyo le indicaba que allá donde la palabra tiene importante papel que desempeñar su hermana la música es un elemento utilísimo, pero accesorio. Otra cosa equivaldría á matar la letra.

¿Quiere el naciente teatro vasco dedicarse al género mixto? Pues bien, el músico debe ser discreto. Sin ir á las prácticas griegas, lo que sería privarnos deliberadamente del intenso placer que la música moderna nos proporciona, no debe excederse, no debe aminorar el mérito de la letra, sino por el contrario, realzarlo con tacto y buen sentido. Creo que una de las causas del éxito de *Maitena* se debe precisamente á su precioso libro y á la unión perfecta entre música y letra, al verdadero estado de equilibrio entre ambas artes.

Decrept asienta la afirmación de que el teatro vasco debe buscar sus asuntos en la vida del pueblo y del campo. Estoy muy conforme con él, toda vez que en el pueblo es donde mejor se conservan los rasgos característicos personales y

colectivos de la raza, pero eso no obsta, y me parece que es también su idea, para que el libretista no busque exclusivamente la acción y marco de su cuadro, en la existencia tranquila y habitual de nuestros caseros, por ejemplo, sino que cabe, y es útil, y es artístico en alto grado, ó puede serlo, presentar á ese mismo pueblo en sus momentos de conmoción, acudiendo para ello á la historia, y mejor aún, á la leyenda.

Si el autor del libro escribe lo que se llama una *comedia*, formando su argumento con acontecimientos habituales y corrientes de la vida, y si ese libro está además suficientemente bien pensado y escrito para que tenga por sí sólo valor literario, reuniendo las condiciones escénicas necesarias, conviene adoptar el género mixto de ópera cómica. Téngase presente que en muchas óperas de argumento jocoso, como el célebre *Barbero de Sevilla*, hay partes de recitado libre, de casi hablados, en los cuales el maestro al cémبالo se limita á dar algunos acordes de trecho en trecho.

¿Se recurre al drama pasional, á la leyenda, á la tragedia? En ese caso, se impone la ópera verdadera.

Todos los géneros tienen en el arte su puesto digno y decoroso; todos tienen su belleza propia, que no deben envidiarse unos á los otros; para todos hay lugar en el amplio campo, jamás agotado, de la fantasía humana.

Lo repito, á riesgo de parecer pesado. *Mendi-Mendiyan* debe transformarse en ópera. Aunque los hablados fuesen dichos en vascuence, habría siempre cierto contraste desagradable entre aquella partición de música intensísima y la frialdad irremediable comparativa de los recitados. Dado el argumento, dados los personajes que en él intervienen, dada, en fin, la índole del asunto, podría acaso el distinguido autor de la letra, como en otra ocasión he dicho, adoptar un lenguaje menos real, sin caer en la exageración; podría poetizar algo los diálogos y monólogos, pero creo le sería muy difícil, á pesar de todo su sentido artístico, dar á la palabra acentos tales que guarden relación debida con los de aquella poderosa orquesta, á no caer ya en convencionalismos inaceptables.

En fin, Power y Usandizaga son jóvenes, para dicha suya..

y nuestra; rinden culto fervoroso al arte, sienten en sí mismos bríos y entusiasmos; ellos nos darán pronto el *Mendi-Mendiyan* transformado en ópera, ó nos darán quizás otra obra en que los éxitos, merced á la experiencia adquirida, superen si cabe en lo posible, al obtenido con su hermosa producci3n.

San Sebastián 16 de Abril de 1911.

FRANCISCO GÁSCUE.

Nueva campaña de ópera en Bilbao

Como en años anteriores, también este año ha organizado la Sociedad Coral de Bilbao varias representaciones de ópera vasca, y ha tenido la atención de enviarnos el magnífico cartel anunciador que ha editado.

Según este cartel, cuyo envío agradecemos sinceramente, se representarán *Maitena*, *Mirentxu*, *Lide ta Ixidor* y *Mendi-Mendiyan*. Además se estrenará el primer acto de la ópera *Ortzuri*, cuyo libreto y música se deben á nuestro muy querido amigo y colaborador don Resurrección M.^o de Azkue.

Deseamos muy grandes triunfos á todos.

A nuestros lectores

En el número próximo de EUSKALERRIAREN ALDE publicaremos íntegro el libreto de *Mendi-Mendiyan*, tal como ha sido representado en Bilbao y en San Sebastián. Agradecemos mucho al señor Power la distinción de que nos hace objeto al disponer de nuestra Revista para publicar por vez primera su obra, y esperamos que se lo agradecerán también sinceramente aquellos de nuestros lectores que no han podido acudir á las representaciones de Bilbao ni á las de San Sebastián, ya que merced á la amabilidad del señor Power, encuentran ocasión de saborear las bellezas de la letra de *Mendi-Mendiyan* en las páginas de esta Revista.
