

DE HOFFMANN AL JOVEN GALDÓS: CUATRO CUENTOS MUSICALES

Por JACOBO CORTINES

No podía la Literatura en los umbrales del siglo XIX sino estrechar los lazos con la Música, que le había dejado una fabulosa herencia. La prematura muerte de Mozart en 1791 había sido una tragedia sin paliativos, pero su obra, junto a la de otros compositores, abría unos caminos que hollarían y ensancharían sus continuadores. Con la llegada del Romanticismo, la Música alcanzaba unos niveles de difusión desconocidos. Se la consideraba como la más romántica de las artes, la que llegaba como ninguna otra a la esencia del ser, al corazón del hombre. Y la Literatura, en alianza con ella, buscó así penetrar en esas regiones, en especial mediante el cultivo de dos géneros que adquirirían un notable desarrollo y una amplísima popularidad a lo largo del siglo: la canción y la ópera. La atención que el movimiento romántico prestó en Alemania a las manifestaciones populares, partiendo de la tradición inaugurada por Herder en la década de los setenta de la centuria anterior con sus *Volkslieder*, indujo a Clemens von Brentano y a Achim von Arnim a la publicación de *El prodigioso cuerno del muchacho. Antiguas canciones alemanas*, recopiladas entre 1806 y 1808. Un monumento lírico que entusiasmó a poetas y músicos. Nació así y se consolidaba el *Lied* como género propiamente dicho. Pero también esa revalorización de lo popular contribuyó al rescate de los cuentos, baladas y leyendas, con los hermanos Grimm a la cabeza. Los horizontes narrativos se ampliaban con una rapidez inusitada, y

a lo legendario, infantil y fantástico de las formas antiguas se uniría el moderno cuento fantástico, en cuya aparición tuvo un papel determinante E.T.A. Hoffmann. El ejemplo alemán pronto se extendería por Europa, aunque en España por sus condicionantes geográficos e históricos habría de retrasarse¹.

La excepcional personalidad de Hoffmann (1776-1822), debido a su doble condición de escritor y compositor, aparte de jurista y pintor, fue una pieza decisiva en el engranaje de Literatura y Música. En buena medida, él fue el creador del cuento fantástico moderno por la intrusión del misterio en la realidad y la anulación de la lógica cotidiana; y como un subgénero dentro de éste, podría considerarse el cuento musical. En la primera de las *Fantasías a la manera de Callot*, 1814-1815: *El caballero Gluck*, Hoffmann había puesto de manifiesto la importancia de la Música como arte supremo y la incomprensión hacia el genio por parte de una sociedad prosaica, pero el cuento que aquí me interesa destacar por la trascendencia que tiene en la evolución de un mito de origen español es *Don Juan*,² titulado así en español en el original alemán, y no en italiano, *Don Giovanni*, que es como aparece en la ópera de Mozart sobre la que se basa el cuento.

El *Don Juan*, incluido también en las *Fantasías*, lo escribió Hoffmann en Bamberg, en 1812, impresionado al parecer por una representación de esta “ópera de las óperas”, como gustaba llamarla, y cuya partitura conocía en profundidad por haberla dirigido en numerosas ocasiones. El relato, donde se mezcla lo fantástico con lo real, el cuento de espectros con el ensayismo musical, aparece dividido en tres secciones: “Un suceso fabuloso que le ocurrió a un viajero entusiasta”; “En el palco para forasteros nº 23”, y “Conversación a mediodía en la mesa del restaurante, como apéndice”. En la primera, el narrador, el “viajero entusiasta”, le cuenta a su amigo Theodor³ lo que le sucedió al asistir a una representación del *Don Giovanni* mozartiano. Cuenta que

1. David ROAS, *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

2. Sigo aquí el texto de *Don Juan* incluido en E. T. A. HOFFMANN, *Cuentos de Música y Músicos*, Edición de José Sánchez López, Madrid, Akal, 2003, pp. 79-98.

3. Algunos lo identifican con Gottlieb von Hippel, uno de los contertulios de *Los hermanos de San Serapio*, aunque también podría tratarse del propio autor, que figuraba con ese nombre entre sus miembros.

se encontraba en la habitación de un hotel, sumido en un dulce sueño, cuando le despertaron “un campanilleo penetrante y una llamada estridente” anunciando que la función iba a empezar. Como autor, Hoffmann presenta estratégicamente a su narrador dormido a causa de la ingesta de champán al mediodía, y a pesar de que éste al despertar, aturdido por el sonido de la afinación de la orquesta se frote los ojos (como Don Quijote en la cueva de Montesinos) para cerciorarse de que no estaba soñando y que lo que oía no era producto de la borrachera, la ambivalencia para la explicación de lo maravilloso y fantástico, de lo “fabuloso”, ya está servida desde las primeras líneas. La frontera entre el sueño y la vigilia se adelgaza, así como la de la conciencia racional y el estado de embriaguez. La atmósfera de aturdimiento está lograda gracias a las continuas alusiones al mundo del sonido.

El narrador, ya en el palco y solo, va describiendo paso a paso la representación. Analiza con detalle la *Obertura*; sus diferentes movimientos: el *andante*, el *allegro*, resaltando en su personal escucha, inequívocamente romántica, los contrastes entre el llanto de los abismos y la alegría demoníaca. Siguen luego los diferentes números del primer acto: el aria de Leporello, la disputa entre Doña Ana y Don Juan... Todo se va narrando, dentro de la cotidianidad de una representación, con lógica naturalidad y penetrantes comentarios en la psicología de los personajes, como cuando compara la seducción de Don Juan con el arte de la serpiente de “cascabel” y no de otro ofidio que no fuese musical, pero sin que lo maravilloso irrumpa en la narración del viajero, a pesar de oír a sus espaldas “el crujir de un vestido de seda”. Termina el primer acto. Cae el telón y el viajero se vuelve para saber quién había acudido al palco; y es aquí cuando lo fabuloso entra en escena: “Era Doña Ana, no había duda. No se me ocurría cómo podía estar al mismo tiempo en el teatro y en mi palco”⁴. Ante la presencia de aquella “maravillosa mujer” cae en una especie de sonambulismo, y es entonces, durante la conversación que mantiene con ella, cuando se le revelan los secretos de la genial ópera, porque él también había sido captado por “el mara-

4. *Don Juan* en *Cuentos*, op. cit., pp. 86-87.

villoso y romántico reino donde habitan los encantos celestiales de las notas”⁵.

Ya en el segundo acto, la música empieza a sonar de manera distinta, extraña, como venida de otro mundo. La presencia de nuevo de Doña Ana sobre las tablas le produce un arrebató de voluptuosidad que le conduce sin quererlo al sueño: “involuntariamente se me cerraron los ojos, y me pareció sentir un beso abrasador en los labios; pero el beso era una nota largamente sostenida por un ansia insaciable”⁶. Y la ópera termina: es la escena del banquete donde en la noche estallan las fuerzas de la naturaleza; suenan los golpes de la llamada de ultratumba y las atronadoras pisadas de la estatua; Don Juan se siente como “un pigmeo” frente a lo telúrico, y cae en los infiernos; Doña Ana con una palidez mortal aparece en el sexteto con el que se cierra la ópera. El viajero escucha los comentarios de los espectadores, pero cansado de los chismes se va para su cuarto.

Aquí comienza la segunda parte de la narración. Tras el misterioso desdoblamiento de Doña Ana en el primer acto y su regreso al escenario durante el segundo, la historia amorosa entre la cantante y el viajero ha quedado como inconclusa. Pero Hoffmann hace que su viajero vuelva nuevamente al palco y un camarero le deje allí el ponche que ha pedido. El teatro se encuentra vacío, iluminado mágicamente por las dos lámparas que están sobre la mesa del palco, pero lo descriptivo cede su lugar a lo ensayístico. Ha llegado así el momento de reflexionar, o fantasear, sobre la significación de Don Juan⁷, ahora que el narrador cree haber entendido en toda su profundidad la obra. El narratorio sigue siendo su amigo Theodor. Para Hoffmann, bajo el disfraz de su narrador, Don Juan no podía seguir siendo ese *bonvivant* que amaba en exceso el vino y las mujeres, un *Burlador* más de los muchos que proliferaron sobre las tablas durante el siglo XVIII, sino que, inaugurando una novedosa concepción sobre el personaje, lo emparentaba con la divinidad. Don Juan, y en esto

5. *Ibidem.*, p. 87.

6. *Ibidem.*, p. 88.

7. Véase al respecto el capítulo “*El Don Juan de Hoffmann (1813)*”, en Carolina MARTÍN LÓPEZ, *La trilogía Da Ponte-Mozart. De Sevilla a Europa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007, pp. 256-258.

Hoffmann preludia la formulación de la teoría del superhombre de Nietzsche, estaba dotado por la naturaleza “para vencer y dominar”. Era la víctima de un conflicto entre los poderes divinos y demoníacos. Tenía un ansia insaciable de infinito, y en el ir de una mujer a otra guardaba la esperanza de encontrar el ideal de la satisfacción definitiva. Pero el goce con las mujeres no le conduciría a la dicha, sino a la rebelión contra el Creador y a la destrucción del prójimo. Doña Ana era la destinada por el cielo para hacerle reconocer, mediante el amor, cuanto de divino le era inherente, pero eso llegaba demasiado tarde, y la historia terminaría trágicamente, con una Doña Ana desgarrada entre la venganza, de su honra y la muerte del padre, y la pasión que en ella le había encendido Don Juan. Y no las palabras del texto, sino la música era lo que revelaba la grandeza de la pareja protagonista.

Dan las dos de la noche. La evocación de la figura de Doña Ana le ha provocado una sensación de dicha que, según le confiesa a Theodor, sólo con notas podría expresarla. Y se entrega al sueño.

La conversación que figura como apéndice es un breve diálogo que se desarrolla al mediodía siguiente entre un “hombre serio” que tamborilea sobre la tapa de su tabaquera, otro “con cara de mulato”, otro denominado un “insignificante”, y el propio narrador. El de cara de mulato comenta el ataque de nervios⁸ que sufrió Doña Ana durante la representación; el narrador pregunta si volverán a oír pronto a la *signora*; el hombre serio responde que ha muerto a las dos en punto de esa misma mañana. Queda así definitivamente concluida la historia, envuelta en un misterio, que sólo la interpretación del lector podrá desvelar o dejar en suspenso. ¿Se trató de un sueño del viajero? ¿Fue un delirio causado por el exceso del champán y el ponche? ¿Dónde están los límites entre lo real y lo sobrenatural? ¿Entre la verdad y la ficción?

Con la lectura que Hoffmann hizo de una ópera, calificada convencionalmente por sus autores como un *dramma giocoso*, Mozart pasaba a convertirse en un romántico adelantado,

8. Un asunto muy propio del interés de Hoffmann por estas cuestiones médicas, que conoció muy de cerca por las teorías curativas del círculo de Bamberg.

adscribiéndose su música a la categoría de “lo sublime”⁹, de “lo que engendra un terror deleitable”, según Edmund Burke, tan en boga entre los románticos, porque “sólo un espíritu romántico puede penetrar en lo romántico”¹⁰. Una lectura que habría de tener una gran fortuna en la interpretación musical de la ópera, llegando incluso hasta Mahler. Por otra parte, Hoffmann abría la puerta para la salvación de Don Juan¹¹ por la actitud redentora de la mujer que a través, entre otros, de Mérimée con *Las almas del purgatorio* (1834) y Dumas con *Don Juan de Marana o la caída de un ángel* (1836), habría de culminar en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1844).

Hoffmann consiguió que sus crecientes lectores, unos provenientes del campo de la Literatura y otros de la Música, se fascinaran con sus fantasías. Escribió nuevos cuentos, musicales y de otras temáticas; creó al personaje de Johannes Kreisler¹², compositor y director de orquesta, su *alter ego*, y publicó sátiras y novelas, que le reportaron fama dentro y fuera de su país. Poco después de su muerte, se tradujeron al inglés algunas de sus obras, pero mucho más éxito tuvo en Francia a partir de 1828, donde se puso de moda gracias a su moderna concepción de lo fantástico, y su influencia fue decisiva para los autores franceses que cultivaban ese género: Balzac, Gautier, Mérimée, Nodier. Como era de esperar, de Francia, centro de irradiación de la cultura en Europa, Hoffmann pasó a ser conocido en España. En fecha bastante temprana, en 1831, *El Correo, Periódico Literario y Mercantil* publicó la traducción del francés de una de las aventuras de la novela *Meister Floh*; vendrían otras en años sucesivos, como el volumen de *Cuentos fantásticos* traducido por Cayetano Cortés, en 1839; y la gran antología en cuatro tomos con el exagerado título de *Obras completas de E. T. A. Hoffmann. Cuentos fantásticos*, en 1847. La popularidad de Hoffmann, bien por las

9. Para la evolución de este concepto véase José FERRATER MORA, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, t. IV, pp.3144-3145.

10. E.T.A. HOFFMANN, *Don Juan*, op. cit., p. 91.

11. Desarrolla ampliamente este aspecto Alberto GONZÁLEZ TROYANO, *Don Juan, Fígaro, Carmen*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007, especialmente pp. 84-91.

12. En homenaje a Hoffmann, Schumann compuso en 1838 su *Kreisleriana*, op. 16, una obra cumbre del pianismo romántico.

lecturas directas del francés o bien por las traducciones, estaba asegurada entre los españoles. Según señala David Roas, veintisiete títulos se publicaron en la primera mitad del siglo, y doce en la segunda. En los Apéndices del estudio del citado crítico, el cuento de *Don Juan* aparece editado en 1847, ¿1850?, 1868 y ¿1874?, unas veces con el título en español y otras en italiano.¹³

El mundo fantástico de Hoffmann, así como el de sus seguidores franceses y el de Poe, encontró en España un terreno abonado para el cultivo del género¹⁴, que habría de culminar en ese prodigio que son las *Leyendas* de G. A. Bécquer (1836-1870)¹⁵. Dos de estas, publicadas en *El Contemporáneo*, son de temática musical: *Maese Pérez el organista* (1861) y *El miserere* (1862).

Bécquer no tenía ni mucho menos los conocimientos musicales que poseía Hoffmann, no fue un profesional de esa disciplina artística, pero sí se sentía profundamente atraído por ella; escribió algunas crónicas musicales y colaboró en la confección de libretos de zarzuelas¹⁶. En cuanto a su formación musical, muy diferentes han sido las opiniones¹⁷. Rodríguez Correa afirmaba con rotundidad que no sólo era ejecutante, sino también compositor¹⁸. Pero esa entusiasta declaración de Correa contrasta con la confesión del primer narrador en la introducción de *El miserere*, que podría ser la del propio Bécquer:

“Yo no sé la música; pero le tengo tanta afición que, aun sin entenderla, suelo coger a veces la partitura de una ópera y me paso las horas muertas hojeando sus páginas, mirando los grupos de notas más o menos apiñadas, las

13. “Apéndices I y II”, en David ROAS, *Hoffmann en España, op. cit.*, pp. 247-254.

14. Mariano BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C., 1949.

15. Russell P. SEBOLD, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus, 1989.

16. Para sus escritos musicales y libretos véase G.A. BÉCQUER, *Obras Completas*, Edición, introducción y notas de Joan Estruch Tobella, Madrid, Cátedra, 2ª ed., 2007.

17. Enrique SÁNCHEZ PEDROTE, *Bécquer y la música (La música en la época de Bécquer)*, Sevilla, Separata de *Archivo Hispalense*, nº 165, 1965.

18. La entrevista concedida en 1890 al periodista cubano Antonio Escobar se publicó en “El Fígaro” de la Habana, y está recogida por Dionisio GAMALLO FIERROS en Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Páginas abandonadas*, Madrid, Editorial Valera, 1948, pp. 324-325.

rayas, los semicírculos, los triángulos y las especies de etcéteras que llaman llaves, y todo esto sin comprender una jota ni sacar maldito provecho”¹⁹.

Que no supiera leer una partitura no excluye que pudiese tocar de oído el piano. De todos modos esa es una cuestión menor, porque lo importante de la Música en Bécquer, como señaló Gerardo Diego, “no es que le inspire, es que le abraza, le alimenta y, por decirlo así, le constituye. Sin música no habría poesía de Bécquer ni el hombre mismo Bécquer que quedaría mutilado, casi inexistente”²⁰. En su trabajo G. Diego hace un recorrido por la orquesta literaria de Bécquer, con la mención de unos cuarenta instrumentos, deteniéndose en los tres más significativos: el arpa, el órgano y las campanas, pero también hace hincapié en la música de la naturaleza: “Por encima de todo, Bécquer es un músico de la naturaleza. Son verdaderas partituras naturales las que nos hace escuchar en sus versos y en sus prosas”²¹.

Si en el *Don Juan* de Hoffmann el protagonismo musical corría a cargo de la orquesta, los cantantes y el coro, en *Maese Pérez el organista* ese protagonismo se concentra en un viejo órgano, el de maese Pérez, aunque haya mención a otros instrumentos populares, como los panderos, sonajas, zambombas, zampoñas y gaitas; las inevitables campanas; y la alusión también a otros tres órganos que no se oyen: el nuevo de Santa Inés, el de San Bartolomé y el de la catedral. En la leyenda, que se ubica en el sevillano convento de Santa Inés y se desarrolla en tres años sucesivos durante la noche de Navidad, hay una contraposición entre dos tipos de música: la sobrenatural, salida del órgano de maese Pérez, de raíces platónicas, y la material, representada por el “populacho” y el mezquino organista rival.

Como ya había hecho Hoffmann en sus cuentos musicales, Bécquer resalta el poder de la Música como lenguaje mágico en

19. G. A. BÉCQUER, *Leyendas*, Edición, prólogo y notas de Joan Estruch. Con un estudio preliminar de Russell P. Sebold, Barcelona, Crítica, 1993, p. 175.

20. Gerardo DIEGO, *Bécquer y la Música*, en *Estudios románticos*, Valladolid, Casa-Museo de Zorrilla, 1975, pp. 41-61. La cita a partir de *Gustavo Adolfo Bécquer*, Edición de Russell P. Sebold, Madrid, Taurus, “El escritor y la crítica”, p. 90.

21. *Ibidem.*, p. 99.

el mundo fantástico. Tras la habitual introducción en la que el narrador informa a los lectores de dónde oyó esa tradición oral, cede la voz narrativa a una demandadera del convento. Estamos en la Sevilla de los tiempos de Felipe II. La demandadera invita a su vecina, doña Baltasara a asistir a la misa del Gallo donde ha de tocar el ciego organista. La alusión al instrumento tiene el gracejo del habla coloquial: “¡Cuidado que el órgano es viejo!... Pues nada; él se da tal maña en arreglarlo y cuidarle, que suena que es una maravilla...”²². Frente al estilo popular de la demandadera, se emplea el discurso del narrador culto para la expresión de la música que tal instrumento produce:

“Las cien voces de sus tubos de metal resonaron en un acorde majestuoso y prolongado, que se perdió poco a poco, como si una ráfaga de aire hubiese arrebatado sus últimos ecos”.

A este primer acorde, que parecía una voz que se elevaba desde la tierra al cielo, respondió otro lejano y suave, que fue creciendo, creciendo, hasta convertirse en un torrente de atornadora armonía. Era la voz de los ángeles que, atravesando los espacios, llegaba al mundo”.²³

La descripción continúa en varios párrafos más con términos parecidos. La multitud se queda atónita y suspensa, hasta que un grito en la tribuna y “un sonido discordante y extraño”, salido del órgano, indican que maese Pérez acababa de morir.

A pesar de esa maravillosa música, como venida de otro mundo, lo prodigioso todavía no ha hecho su aparición en la leyenda. Esto ocurrirá justamente al año siguiente. El órgano suena produciendo una música aún más maravillosa si cabe, y la descripción literaria de sus efectos se intensifica. Recurre para ello el autor a términos de la música celestial: “cantos celestes”, “ignota música del cielo”, “himnos alados”; y a los sonidos de la naturaleza: “ráfagas del viento”, “rumor de hojas”, “murmullo de lluvia”, “trinos de alondras”, “rugidos de tempestad”... “todo lo expresaban las cien voces del órgano con más pujanza, con

22. G. A. BÉCQUER, *Leyendas*, *op. cit.*, p. 136.

23. *Ibidem.*, p. 140.

más misteriosa poesía, con más fantástico color que lo habían expresado nunca”²⁴. El prodigio se ha producido, porque esa música era imposible que hubiese sido interpretada por el organista rival, según la vecina de Doña Baltasara, que lo había oído en su parroquia de San Bartolomé y “era cosa de taparse los oídos con algodones...”²⁵, por lo que sospechaba que ahí debía de haber “busilis”; es decir, secreto; pero el misterio, aún no queda desvelado. Hay que esperar un año más para que en la cuarta y última parte suene de nuevo la milagrosa música en el momento de la consagración; se oiga el grito de la alucinada hija que ve el espectro de su padre sentado al teclado, y el lector se entere finalmente de que el órgano sonaba así porque era el alma de maese Pérez que regresaba para tocarlo cada Nochebuena. La Música como expresión de lo sobrenatural.

En *El miserere*, el protagonismo musical recae sobre una partitura inconclusa. El narrador dice haberla encontrado en la abandonada biblioteca de la abadía de Fitero. Por las palabras de la introducción ya reproducidas, sabemos que no tenía conocimientos para leer la música, pero sí que se sentía fascinado por esa multitud de signos. Hojeando los manuscritos, llega a la conclusión de que la partitura no está terminada, a pesar de que en la última página figurase la convencional palabra *finis*, porque de los versículos del *Miserere* sólo se llegaba hasta el décimo. Comprueba además que la composición es de un músico alemán, pues las indicaciones no venían en los usuales términos italianos, sino en su idioma con advertencias tan difíciles de cumplir como “Las notas son huesos cubiertos de carne; lumbre inextinguible, los cielos y su armonía..., ¡fuerza!..., fuerza y dulzura”²⁶. El narrador pregunta a su acompañante por la historia de esos manuscritos y el viejo se dispone a contar la leyenda. El interés por esa extraña partitura ya está creado desde los primeros renglones.

El juego de narradores se multiplica. El viejo cuenta cómo llegó a la abadía el músico peregrino, que es ahora quien en primera persona narra al rabadán que le atiende su historia. En su

24. *Ibidem.*, p. 145.

25. *Ibidem.*, p. 146.

26. *Ibidem.*, p. 176.

juventud había hecho de su arte un arma de seducción que le llevó a un crimen; en su vejez quiere escribir un *Miserere* para redimirse. El rabadán cuenta entonces la historia del *Miserere de la Montaña*. El crimen de los monjes de un monasterio una noche de Jueves Santo de hace siglos, y cómo en cada aniversario regresan los muertos del purgatorio para cantar un *Miserere* en impetrar la misericordia de Dios. El músico se dispone a asistir al portento que ha de repetirse en tan sólo unas horas. Se adentra en la espesura en medio de una tempestad, de resonancias hoffmanianas, que adquiere todo un valor simbólico de fuerza de la naturaleza como puerta de acceso al trasmundo²⁷. La ruinas del monasterio se reconstruyen y los esqueletos de los monjes comienzan a entonar los primeros versículos. Bécquer nos ofrece aquí otra magnífica página de la música de la naturaleza:

“La música sonaba al compás de sus voces; aquella música era el rumor distante del trueno, que, desvanecida la tempestad, se alejaba murmurando; era el zumbido del aire que gemía en la concavidad del monte; era el monótono ruido de la cascada que caía sobre las rocas, y la gota de agua que se filtraba, y el grito del búho escondido, y el roce de los reptiles inquietos”.²⁸

Y llega un momento, cuando suena el himno de gloria cantado por los ángeles, donde el músico pierde el conocimiento y ya no puede oír más.

Ya en la tercera y última parte, el músico regresa trastornado a la abadía y se dispone a transcribir lo que ha oído. Trabaja afanosamente noche y día. Escribe cien, doscientos borradores, pero le es imposible reproducir lo último escuchado. Esa incapacidad de traducir al lenguaje musical lo inefable sentido le conducirá a la locura y la muerte. En el epílogo, el autor se lamenta, como “lego” en música, de no poder descifrar la fantástica

27. Mercedes COMELLAS y Helmuth FRICKE, *Sublimes tempestades. De las fantasmagorías de Hoffmann y El Miserere de Bécquer*, en *Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999, pp. 403-410.

28. G. A. BÉCQUER, *Leyendas, op. cit.*, p. 182.

partitura. La leyenda de *El miserere* en su conjunto se convierte así en metáfora de la creación artística, tan presente siempre en Bécquer empeñado en escribir ese “himno gigante y extraño”, incapaz de ser expresado por el “rebelde, mezquino idioma”, tal y como formulara en la Rima I.

Dos leyendas becquerianas, dos cuentos musicales fantásticos que entrarían en la categoría de “lo sublime”, que llevan a este microgénero creado por Hoffmann a una cima insuperable en la Literatura española, pero que no se agota en estas muestras por muy perfectas que sean. El cuento fantástico musical tendrá un sorprendente continuador en el joven Galdós (1843-1920).

Recién llegado a Madrid en 1862 para estudiar por recomendación familiar, como Hoffmann, la carrera de Derecho, pronto, en el tercer curso, abandonó esos estudios para dedicarse por entero a sus verdaderas aficiones: la Literatura y la Música, y al igual que los anteriores, dibujar ocasionalmente. Atraído por el periodismo, y como manera de obtener algunos ingresos, logró que un redactor de *La Nación* lo introdujese en ese periódico progresista, donde tendría a su cargo crónicas de la vida madrileña y las reseñas de las funciones de ópera del Teatro Real, en las que mostró unos conocimientos críticos impropios de un incipiente veinteañero²⁹. Galdós había recibido una cierta educación musical en su ciudad nativa, Las Palmas, pero el ambiente filarmónico de Madrid era muy superior. Por poner un ejemplo significativo, en la primera temporada a la que asistió, la de 1862-1863, se estrenó *La forza del destino*, cuyos ensayos los dirigió el propio Verdi, y pudieron oírse más de otros veinte títulos. A lo largo de su dilatada vida, Galdós mantuvo su afición musical, asistiendo incluso en su vejez a óperas y conciertos. En Madrid recibió clases de José Aramburu, aventajado discípulo de Eslava, y progresó notablemente en el piano y en el armonio. Evolucionó en sus gustos y acabó por reconocer el magisterio de Wagner, puesto por él tan en entredicho en su juventud. Un retrato del autor de *El Anillo* y sendos bustos de Beethoven y Rossini presidieron su despacho hasta su muerte. Galdós poseía en su

29. José PÉREZ VIDAL, *Galdós, crítico musical*, Madrid-Las Palmas, Patronato de la “Casa Colón”, Biblioteca Atlántica, 1956.

biblioteca una colección de partituras y de libros de crítica e historia musicales muy reveladora de lo que fue esta afición para el escritor. La tesis doctoral de Luciano Aniorte Prior, *La música y los músicos en la obra de Benito Pérez Galdós (La Sátira galdosiana a través de la música)*³⁰, pone de manifiesto la importancia de ésta en su obra literaria. El repaso del investigador por la obra de Galdós es exhaustivo; sin embargo, no veo que aparezca estudiado el cuento *Una industria de la muerte; episodio musical del cólera*³¹. Galdós lo escribió en 1865, y lo publicó en *La Nación* con fechas del 2 y 6 de diciembre de ese año. En agosto había estallado en Valencia una epidemia de cólera que, a pesar de las medidas higiénicas tomadas en Madrid, no tardaría en llegar a la capital en los últimos días del verano, provocando numerosas muertes. De ese triste episodio de la realidad, partió Galdós para la elaboración de su cuento; luego la imaginación creativa haría lo demás: la incursión en el mundo de lo fantástico.

El cuento aparece organizado en dos entregas: un breve ensayo sobre el sonido (I-II), que sirve de introducción, y el relato fantástico como tal (III-IV-V). Con evidente ironía Galdós trata de la relación entre “el arte divino” (la música), y “su salvaje compañero” (el ruido), otorgándole una cierta superioridad al último. La burla hacia los efectos que ciertos sonidos, de la naturaleza o de la civilización, provocaban en exaltadas sensibilidades románticas, como la del músico peregrino en *El miserere*, es muy sintomática del “realismo” que se iba imponiendo en el panorama literario. Las notas dormidas “en el arpa invisible del ruido”³² son claramente una parodia de las leyendas becquerianas que tan próximas estaban en el tiempo, años sesenta, y en el espacio, periódicos madrileños, a la composición del cuento galdosiano. Los rumores del aire o del agua que despiertan mil imágenes en la fantasía del melancólico; la “música divina” que resuena por una ráfaga de viento que pasa sobre las flores; el “sonido metálico” que provoca un traje de seda al deslizarse por

30. Publicada en microfichas en Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1989.

31. Sigo aquí el texto incluido en Benito PÉREZ GALDÓS, *Cuentos fantásticos*, Edición de Alan E. Smith, Madrid, Cátedra, 4ª ed., 2008, pp. 39-56.

32. *Ibidem.*, p. 40.

una alfombra; toda esa música de la imaginación se desmitifica en el último ejemplo presentado, en el del “dúo cantado... por dos zapatos”:

“Os desveláis a media noche: entre el silencio sentís dos ruidos secos, precisos, en el techo de vuestra habitación. Chas, chas: dos zapatos femeniles acaban de caer sobre el piso del cuarto segundo: una beldad se mete en la cama, y sus zapatos arrojados por su mano hieren el piso sucesivamente. Una sirena se sumerge en la onda dejando olvidadas dos notas en el espacio”.³³

En la segunda parte de la introducción, Galdós desvela quién va a tener el protagonismo musical en su cuento. Evidentemente no será ni una ópera, ni un órgano, ni una partitura, sino un sonido muy preciso: el de un martillo golpeando un clavo. Un ruido que resuena omnipresente en las páginas que siguen: “seco”, “agudo”, “discordante”, “monótono”, “acompañado”, “lúgubre”. Es el ruido del martillo percutiendo en los clavos de los ataúdes que fabrica sin tregua el avaro carpintero, un tipo muy galdosiano que prelude los futuros torquemadas. La pintura “realista” se impone en la descripción del carpintero y su familia, y la percusión es la mejor manera de expresar la atmósfera de muerte que ha originado el cólera. Hasta que la epidemia empieza a remitir y el trino de los pájaros anuncia el regreso de la vida. El martillo, sin embargo, sigue sonando; el carpintero se da prisa en terminar “el último caso”: el ataúd de lujo de un duque. Pero el carpintero se siente de pronto mal, víctima también del contagio del cólera, y le sobreviene la muerte. Se dice escuetamente: “Cesó de clavar, y cayó al suelo después de vacilar un instante. El horrible martillo calló”³⁴. A partir de este momento va a irrumpir lo fantástico en medio de ese ambiente tan realista. Nadie quiere construir un ataúd para el siniestro carpintero, y son las hijas las que se disponen a hacerlo, pero la madera no cede, los clavos no penetran y la tela se resbala de las manos, “se rebelan

33. *Ibidem.*, p. 43.

34. *Ibidem.*, p. 52.

contra la muerte”³⁵. Se produce, pues, una inexplicable alteración en las leyes físicas, como si los elementos de la materia tuviesen facultad volitiva. Es la primera grieta de la frontera entre lo real y lo sobrenatural, pero esto último se hará más patente hacia el final de la historia. Ante la imposibilidad de la fabricación del ataúd, los hijos del duque, que se ha curado del contagio, deciden regalar el féretro a su constructor, que es depositado en aquel perfecto mueble, su obra maestra. Y aquí está lo verdaderamente portentoso:

“Los que le acompañaban aseguran que dentro del ataúd resonaba un golpe seco, agudo, monótono, producido, al parecer, por un hierro que percutía sobre otro hierro, como si el muerto remachara por dentro los clavos con el martillo que nadie había podido separar de su mano. Aseguran que aun encerrado en el nicho se oía la misma percusión, y los habitantes del barrio, que durante las sombrías noches del cólera se desvelaban al rumor de aquella sinfonía pavorosa, sienten aún las mismas notas agudas, discordantes, precisas, que turbaron el silencio de aquellas noches, y las oyen siempre, procedentes del mismo taller que hoy está cerrado, como si algo invisible viniera por las noches a agitar allí la herramienta fatal”.³⁶

Con evidente humor negro, Galdós se ha servido del ruido para la expresión de un episodio del gusto del Realismo, como es la incursión en los aspectos morbosos de una gran urbe, que sorprendentemente acaba como narración fantástica, que para alguno³⁷ tiene más de Poe que de Hoffmann, ya que el alemán no se sentía atraído por lo macabro. Para otros³⁸, sin embargo, la

35. *Ibidem.*, p. 55.

36. *Ibidem.*, 55-56.

37. David ROAS aborda la cuestión en el capítulo “Galdós y lo fantástico hoffmaniano” de su estudio *Hoffmann en España, op. cit.*, pp. 213-236.

38. José PÉREZ VIDAL, *Benito Pérez Galdós: “Una industria que vive de la muerte”*, Estudio preliminar de..., *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas, 1956, n° 2, pp. 473-495. También Alan E. SMITH, *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos, 1992; y Oswaldo IZQUIERDO DORTA, *Los cuentos de Galdós*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1994.

deuda para con Hoffmann no puede soslayarse. Galdós había leído tanto al uno como al otro, y el influjo de Hoffmann está muy presente en la redacción de *La sombra*, la novela que empezaba a escribir, al parecer, un año después de este cuento, y que publicaría por entregas en 1871³⁹.

Tres escritores, en conclusión, Hoffmann, Bécquer y Galdós, de personalidades y sensibilidades muy distintas, pero para los que la Música fue decisiva en sus vidas y en sus obras. Sin el desarrollo y la difusión que ese divino arte tuvo a lo largo del siglo XIX, hubiera sido impensable esa aproximación de la Literatura. A través del cuento musical fantástico, ellos pudieron verbalizar mucho de la música que llevaban dentro.

39. Se publicó inicialmente en la *Revista de España*, y se recogió en volumen en 1890 con la inclusión de tres relatos pseudofantásticos: *Celín*, *Tropiquillos* y *Theros*.