



LAS DOS CAJAS DE CLARÍN Y OTRAS DOS DE MARSILLACH: UNA FUENTE LITERARIA DESCONOCIDA*

EN el curso de mi reciente escrutinio de la prensa española buscando originales de los relatos de Leopoldo Alas (1852-1901) para una antología y para una edición de cuentos completos que actualmente tengo entre manos,¹ di con algo que creo podrá interesar no sólo a los especialistas en Clarín, sino también a quienes se preocupan por la literatura española del siglo XIX en general. Al hojear en la Biblioteca Nacional los números de *La Ilustración Artística* de Barcelona correspondientes a los años 1882 y 1883, donde habían aparecido originalmente dos de los relatos del tomo *Pipá* (1886)—el que da título al volumen (26 noviembre y 3, 10 y 17 diciembre 1882) y *Mi entierro* (26 marzo 1883)—tropecé con el título de un “cuento inverosímil” firmado por Joaquín Marsillach y me detuve a leerlo. Se llamaba *El entierro de un violín*, y su parecido con otro relato del libro *Pipá*, *Las dos cajas* (fechado “Madrid, junio 1883”), resultaba innegable. Encontré que era un cuento excelente. El descubrimiento de una posible fuente de este último relato clariniano sería para mí, a la vez, la revelación de un escritor del siglo pasado cuyo nombre me era desconocido, lo mismo que supongo le ocurre a la mayor parte de los lectores actuales. En el presente estudio voy a ocuparme tanto de la relación

* Para la investigación que ha conducido a este trabajo debo agradecer la beca número 14166 al PSC-CUNY Faculty Research Award Program of the City University of New York.

¹ Leopoldo Alas, “Clarín,” *Treinta relatos*, ed. Carolyn Richmond (Madrid, 1983). Los “cuentos completos” son uno de los seis volúmenes de las *Obras completas* de este autor que se encuentran en preparación. Los restantes volúmenes están a cargo de José María Martínez Cachero (Director del proyecto), Laureano Bonet, Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues.

entre ambos cuentos como de la personalidad de este autor hoy olvidado. Por serlo, reproduciré al final, como apéndice, el texto del cuento referido.

La investigación de las fuentes de una obra literaria, aun cuando no debe sustituir al análisis textual, puede ser, sin embargo, de gran utilidad complementaria en la apreciación del proceso de la invención artística. La identificación de alguna posible fuente de inspiración nos permite asomarnos al misterio de la creación literaria, abriéndonos así nuevos horizontes para comprender sobre todo a aquellos escritores cuya obra tiene algo de impenetrable.

Tal es el caso de Leopoldo Alas: su producción narrativa—dos novelas grandes y un centenar largo de relatos más breves—por muy variada que a primera vista resulte, tiene en el fondo una gran unidad de estilo que se remite sin duda a la inconfundible personalidad del hombre y el escritor. Siendo como era el crítico más importante de su época, Clarín leía asiduamente, y el fruto de sus muchas lecturas se reflejaría, directa o indirectamente, en sus escritos de imaginación. Una buena parte de la vida de este gran intelectual estaba constituida por su trato con los libros; la otra—mucho menos conocida—es la de sus relaciones personales. Tanto en los libros como en los episodios de su vida pueden detectarse, de vez en cuando, algunos posibles estímulos para su inventiva literaria.² Veámoslo en el ejemplo de *Las dos cajas*.

La experiencia personal y una fuente literaria en "Las dos cajas"

Este relato largo—lo llamaría "novela" al reeditarlos años después su autor en el tercer tomo de la Biblioteca Mignon (Madrid: B. Rodríguez Serra, 1899)—apareció primero en el *Almanaque de la Ilustración* para el año 1884 (publicado a finales del 1883) y, según quedó indicado, se incorporó luego al volumen *Pipá*.³ La

² Analizo un caso de influencia literaria en "Un eco de Maupassant en la obra de Clarín: El desenlace de *Su único hijo*," *Los Cuadernos del Norte*, 3, No. 16 (1982), 28-33. En las abundantes notas a mi antología de *Treinta relatos* procuro señalar posibles conexiones entre la vida y lecturas de Leopoldo Alas y su propia obra literaria.

³ Para este estudio he utilizado la edición de Antonio Ramos-Gascón (Madrid, 1976), que incluye *Las dos cajas* en las páginas 253 a 282. La recién publicada colección de 65 cartas inéditas de Alas, titulada *Clarín y sus editores (1884-1893)* (ed. Josette Blanquat y Jean-François Botrel [Rennes, 1981]), contiene una interesante documentación acerca del volumen *Pipá*, cuyos relatos denomina su autor "novelas" (carta 2).

fecha que añade aquí Clarín da a entender que es, cronológicamente, el sexto de los nueve relatos del tomo cuyo orden de aparición refleja, además, las circunstancias biográficas de Leopoldo Alas durante aquella época: *Pipá*, fechado "Oviedo, 1879," habría sido escrito durante algunas vacaciones suyas en aquella ciudad; *Un documento*—"Madrid, junio 1882"—lleva la fecha de una estancia del autor, todavía soltero, en la corte;⁴ *Amor' è furbo*, *Mi entierro* y *Avecilla*, fechados todos "Zaragoza, 1882," fueron escritos durante la estancia del recién casado catedrático de Economía Política de la universidad de aquella ciudad entre el 20 septiembre y el 24 noviembre de dicho año; *Las dos cajas*, según su fecha, pertenece a otra estancia de Alas en Madrid tras su vuelta de un viaje por Andalucía (del 24 diciembre al 10 febrero) y de su segundo semestre en Zaragoza; y *El hombre de los estrenos*, *Bustamante* y *Zurita*, fechados todos "Oviedo, 1884," serían redactados al año siguiente—cuando también escribió el primer tomo de *La Regenta*—una vez ya en posesión de su cátedra ovetense.

No se sabe si Clarín compuso todo el texto de *Las dos cajas* durante su breve estancia madrileña⁵ o si se limitó a acabarlo ahí. Lo cierto es que el cuento nos da un eco—ficcionalizado—de algunas de las circunstancias vitales de Leopoldo Alas durante el período que acabamos de reseñar. La historia relatada trata de la vida y sentimientos del violinista Ventura Rodríguez desde su infancia de niño prodigio en la corte hasta el patético final de su ya declinante carrera en una ciudad de provincias cuando, tras sorprender la infidelidad de su esposa y sufrir por la enfermedad y muerte del hijo único, manda a aquélla de vuelta al pueblo de su madre y hace enterrar su violín encima del ataúd del niño. Dividida en nueve partes, la narración consta básicamente de dos bloques que corresponden a las dos localizaciones principales del cuento: Madrid (I-IV) y una ciudad provinciana (V-IX). En el primer bloque—que ofrece los antecedentes de la acción dramática desarrollada en el

⁴ Para la reconstrucción en este párrafo de algunos detalles de la vida de Alas me he basado en Simone Saillard, "Documents pour une biographie. Le dossier universitaire de Clarín à Saragosse," *Les Langues Néo-Latines*, No. 164 (1963), págs. 3-27.

⁵ Según el citado artículo de Saillard, Alas habría estado en Madrid ya a finales de julio y parte del mes siguiente. El 20 de julio toma posesión de su cátedra en Oviedo ("Documents . . .," pág. 15). Una carta de Alas a Galdós fechada "Madrid-24 Junio-83" indica que por entonces se encontraba en la corte (*Cartas a Galdós*, ed. Soledad Ortega [Madrid, 1964], pág. 213).

segundo—el narrador pinta un retrato psicológico y sentimental de su protagonista. “Débil de carácter,” “soñador” y dedicado padre de familia, Ventura anticipa hasta cierto punto al protagonista de *Su único hijo* (1891), Bonifacio Reyes, mientras que en su solitaria búsqueda de la “música sincera” se adelanta a la manera de actuar del cómico Pepe Novales en *La Ronca* (1893). Su felicidad de “burgués” al casarse recuerda, también, *La Reina Margarita* (1895). El ambiente de chismes, envidias y comentarios críticos devastadores hace pensar en el de la capital durante la década anterior, que Leopoldo Alas había pasado allí. También puede sentirse una nota autobiográfica en la salida del personaje de Madrid para “recorrer Andalucía y Castilla, Cataluña y Aragón” (IV).⁶

Aunque no se identifica “aquella ciudad noble y leal,” la “heroica ciudad” donde va a parar Ventura con su familia, el hecho de que Aragón figura al final de la lista anterior sugiere en seguida a Zaragoza. La mayoría de las escenas—las de las partes V a VII—tiene lugar en un café donde “el señor de Madrid” toca el violín todas las noches con un pianista. En un cuento de marcados rasgos autobiográficos, *Cambio de luz* (1893), don Jorge Arial, que también se brinda conciertos solitarios de “música subjetiva,” tiene un recuerdo que pudiera responder a una experiencia real del autor: “Se acordó de que en cierto café de Zaragoza había visto a un ciego tocar el piano primorosamente.”⁷ El pianista del café “Iris” en *Las dos cajas* no es ciego, pero quién sabe si, igual que el subteniente forastero de su cuento, Leopoldo Alas, que vivía con su esposa en una pensión de Zaragoza,⁸ no habría asistido a semejantes con-

⁶ Estas experiencias del autor tendrán un eco, también, en *La Regenta*, cuyo primer tomo terminaría Clarín el año siguiente (1884) en Oviedo. En el Cap. v se nos dice que el novio de Ana, Don Víctor Quintanar, “era un magistrado, natural de Zaragoza,” “un forastero,” y que, al casarse, lleva a la joven esposa a Granada, donde va destinado como Presidente de Sala. En el Cap. x Víctor le pregunta a Ana: “¿Te acuerdas de lo que te pasó en Granada? Meses enteros sin querer teatros, ni visitas, ni más que escapadas a la Alhambra y al Generalife; y allí leyendo y papando moscas te pasabas las horas muertas” (*La Regenta*, ed. Gonzalo Sobejano [Madrid, 1981], I, 236-37, 244 y 382). En el Cap. iv de su libro *Lo aragonés en algunos escritores contemporáneos* ([Zaragoza, 1978], págs. 93-119) Luis Horno Liria destaca los elementos aragoneses en *La Regenta*.

⁷ Este relato, que originalmente formaba parte del volumen *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893), está incluido en *¡Adiós, “Cordera”! y otros cuentos* (Madrid, 1944), págs. 20-34.

⁸ Juan Antonio Cabezas, “Clarín” *el provinciano universal* (1936; Madrid, 1962), pág. 118.

ciertos en algún café de esta ciudad.⁹ Todavía otro detalle de la vida del autor que pudiera haber influido en su imaginación creadora es el aborto que, según Juan Antonio Cabezas, sufrió su esposa Onofre en ese invierno zaragozano de 1883.¹⁰

Hemos visto cómo este cuento, tanto como otros del autor, refleja en algunos aspectos sus experiencias personales. Pero la experiencia del autor no explica la idea que da título al cuento y que constituirá el punto climático del argumento propiamente dicho. Ya en la quinta parte, junto con el retrato algo idealizado de la familia, se introduce una comparación—que volverá a repetirse en la obra clariniana—entre un personaje protagonista “crucificado”—en este caso por su público incomprensivo—y Jesucristo. El tema de la muerte del hijo aparece por primera vez en la parte siguiente, iniciada con una escena donde la esposa contempla, como todas las noches, “a su querido mártir,” es decir, a su marido. Esa noche, en la que también aparece por vez primera el subteniente de caballería, Ventura acaricia a su hijito, en su regazo, “como si fuera su violín.” Y la noche siguiente nos enteramos por la esposa, en una conversación con el pianista, de que el médico ha visto al niño y de que lo que tiene “no es nada,” tras lo cual le recomienda el músico que le dé hígado de bacalao para que crezca más: “—Mire usted,” le dice, “apostarí a que cabe en la caja del violín de su padre. Se le podría enterrar en ella.” La madre se estremece y tiembla Ventura, “reparando la caja del violín, en efecto, parecía un ataúd para un angelito . . . como un violín. Era de madera negra con chapas de plata.” En esta parte—que abarca un lapso de “días y días”—se compara a Ventura con un muerto (ya en la parte IV él se había figurado “un vivo enterrado” y “un muerto olvidado”), algo que acaba alejando a la esposa, pues “la intimidad del músico amenazaba con una especie de asfixia moral.” Las relaciones entre el violinista y el militar desarrolladas aquí son sumamente complejas—cabe notar que, si bien aprecia el artista la abierta admiración de este último, prefiere no conocerle personalmente.

El escenario está preparado, pues, para el desenlace del relato en que Ventura sufrirá un doble martirio: el adulterio de su mujer

⁹ Clarín vuelve a evocar una música de violín en el Cap. xv de *La Regenta*: “De una casa de la misma calle, por un balcón abierto, salían las notas dulces, lánguidas, perezosas de un violín que tocaban manos expertas” (*La Regenta*, I, 561).

¹⁰ “Clarín” *el provinciano universal*, pág. 118.

y la muerte del hijo. Se entera del primero en la parte VII, durante “una especie de concierto sacro”¹¹ cuando, al tocar el *Stabat Mater* de Rossini, sorprende las miradas que se cruzan entre su esposa y el alferez: el violín cae roto al suelo. La enfermedad del niño y su muerte ocho días después, resumidas en la parte VIII, están seguidas por otra dolencia—la de la madre, “enferma de peligro”—y por la separación del matrimonio. El entierro del niño, en “una caja estrecha y larga, es decir, no muy larga” con “chapas de metal blanco,” está rememorado por su padre al comienzo de la última parte del relato cuando el músico hace enterrar, en “una caja negra, parecida a un ataúd de niño” y con “chapas de plata,” su violín roto, cerrando así el cuento con una fuerte nota de patetismo que subraya el dolor, la soledad y la muerte simbólica del protagonista: ha perdido sus ilusiones y enterrado al amado instrumento con que expresaba “su sueño del arte renovado” (IV), “la *música sincera*, una música del porvenir” (III). Conviene llamar la atención sobre las últimas palabras del cuento. El enterrador:

se irguió de repente y miró con miedo al músico . . . ¡Un hombre que enterraba un violín! ¡Si sería! . . .

Rodríguez adivinó el pensamiento, y sonriente dijo:
—No tema usted; no estoy loco.

La idea de enterrar un violín recuerda en seguida el título del cuento de Marsillach, *El entierro de un violín*, cuento que parece haberle servido de inspiración literaria a Clarín quien, como colaborador de *La Ilustración Artística* por aquel entonces, seguramente lo había leído y, de un modo consciente o no, habría sido estimulado por él para escribir su propio relato. Quede claramente entendido que no estoy acusando de ningún plagio, pues Leopoldo Alas utilizaría lo sugerido por el relato de Marsillach para sus propios fines artísticos.

Una y otra narración son muy diferentes entre sí: el “cuento inverosímil” de Marsillach es mucho más breve y ceñido que el extendido relato realista de Clarín. Tampoco se parecen en su tono, pues si éste se caracteriza por un creciente sentimentalismo, predomina en aquél una nota de amarga ironía. *El entierro de un*

¹¹ Este episodio anticipa en cierto modo el concierto descrito en el Cap. xii de *Su único hijo*, donde Serafina canta una plegaria a la Virgen que será, para Bonifacio Reyes, una especie de Anunciación (véase mi edición de dicha novela [Madrid, 1979], págs. 197-200).

violín es una narración de tipo fantástico que pertenece a una tradición enraizada en el romanticismo y muy seguida a lo largo del siglo XIX. Clarín mismo había experimentado con este género en el antes mencionado relato *Mi entierro*. Veamos ahora más de cerca el cuento de Marsillach, señalando al mismo tiempo lo que con él tiene en común el de Leopoldo Alas.

La acción, situada en época reciente, se desarrolla en Alemania durante un período de un año, quizá algunos meses más. El nombre del protagonista, Martin Bogen, ha sido elegido con cuidado: *Bogen* en alemán significa “arco,” con alusión al del violín. De este joven músico de veinticinco años—lo único que sabemos de su niñez y juventud es que “había venido al mundo sin padres conocidos”—se dice que es “el inmediato sucesor de Paganini”; de manera semejante, en el primer párrafo del cuento clariniano se profetiza: “Será un Paganini este muchacho.” Desde el comienzo del relato de Marsillach vemos a Bogen, recién casado “con una mujer que le adoraba tanto como él a ella”—recuérdese la relación entre Ventura y su esposa—viajando por Alemania, no sólo para ganarse la vida como el personaje clariniano, sino también para “darse a conocer”: tiene delante de sí, pues, una carrera ascendente. Igual que a Ventura, le apremiarán a lo largo del relato ciertas necesidades económicas que satisface, no tocando en un café, sino forzándose a dar conciertos. Cuando nace en el “hogar venturoso” la “niña rubia,” “aquel ángel inocente”—el hijo de Ventura es también un “ángel rubio” (IV)—se enferma gravemente la madre; en el relato de Clarín se enferma al final y luego se recupera. En el concierto que da Bogen, obligado por sus estrecheces económicas, la noche antes de que muera su mujer, toca con una “ejecución nueva y subyugadora” que proviene de su “corazón lleno de ansiedad”—recuérdense los vagos anhelos de “música sincera” del soñador Ventura. Superado el dolor de su pérdida, Bogen vuelve a viajar, con su niña, que tiene el mismo nombre y un gran parecido físico con la madre difunta. Ventura solía tocar su “música sincera” a solas; Bogen improvisa para adormecer a su niña “melodías hijas del corazón, que el mundo no debía conocer.” Se repite la anterior situación crítica: ahora es la criatura quien se enferma—como la de Ventura—y su padre se ve obligado a anunciar otro concierto para pagar sus deudas. La niña ha muerto la víspera del concierto y Bogen, “poseído de un arrebató de insensatez,” toca al lado del cadáver “arpegios y acordes estridentes.”

El desenlace del cuento combina las presiones reales del mundo musical—la imposibilidad de cancelar el concierto—con aquella fatalidad “inverosímil” que presiente el lector al leer que en el desorden de la estancia donde había muerto la niña se encontraban un “ataúd de madera sencillísimo” y “la caja-estuche del violín, una de esas cajas que, por coincidencia singular, semejan con tanta verdad en forma y dimensión un ataúd de niño.” El trueque—sutilmente sugerido—de las dos cajas, el entierro de la niña, la descripción de la escena en la sala antes de empezar el concierto, el olvido del violín . . . todo está narrado para conseguir que crezca la suspensión del lector hasta asistir al horroroso momento climático. Ventura Rodríguez dejaría de tocar enterrando su propio violín; Martin Bogen también dejó de tocar porque, como decía, “—No puede ser. ¿No ve usted que han enterrado mi violín?”—palabras de una ironía negra que contrasta con el sentimentalismo melodramático del final de Clarín.

A lo largo de este comentario hemos llamado la atención sobre ciertas semejanzas entre la narración clariniana y la de Marsillach, semejanzas que demuestran sin lugar a dudas que ésta sirvió de inspiración a aquélla. Leopoldo Alas combinó—transformándolos—ciertos detalles de *El entierro de un violín* con aportaciones suyas, introduciendo una episódica historia de adulterio que complica bastante las cosas. El resultado es un relato característico de su autor, relato que, tanto en su espíritu como en su estilo, difiere mucho del de Marsillach. *Las dos cajas*, como el cuento *Pipá*, combina una observación realista con un agudo idealismo sentimental: tendencias ambas que en el futuro seguirá mostrando el narrador. El protagonista, cuyos padecimientos seguramente llegan a conmover a algunos lectores, podría parecerles a otros algo artificioso. Quizá provenga esto de un cierto elemento increíble en su caracterización, debido, probablemente, a la falta de compenetración del autor con lo musical. El hecho es que introduce desarrollos melodramáticos y sentimentales pertenecientes a otro tipo de literatura dentro de una narración básicamente realista.

El cuento de Marsillach, al contrario, nos comunica la sensación del mundo del concertista visto desde dentro. Tiene una fuerte concentración y sugiere aquellas tensiones que caracterizan la vida de los auténticos artistas. El relato es escueto, bien estructurado, y llega a producir en el lector una identificación con el personaje. Podría, quizá, resultar un poco forzada la preparación para el

choque final, dada la truculencia fantástica de éste, pero así como el realismo tiene su lógica, también tiene la suya propia el cuento fantástico. No pretendo hacer una valoración comparativa con el relato de Leopoldo Alas—quien contaba treinta y un años cuando lo terminó—ya que uno y otro son muy estimables, cada cual dentro de su sistema.

La personalidad olvidada de Joaquín Marsillach

Clarín es una figura literaria conocidísima, pero . . . ¿quién era Marsillach? Unas cuantas pesquisas¹² nos descubren la vida interesante de un escritor malogrado. De una inteligencia precoz, este hombre de tan variadas dotes, gran sensibilidad y opiniones firmes alcanzó durante su breve juventud—moriría muy pronto de tuberculosis, la enfermedad de la época—un buen grado de reconocimiento y de general admiración. Cuando publicó *El entierro de un violín* tenía sólo veintitrés años.

Joaquín Marsillach Lleonart había nacido en Barcelona el 1 marzo 1859, hijo de un conocido médico cirujano. Estudió medicina—carrera que no concluiría—bajo el patrocinio del famoso doctor José de Letamendi (1828-1897), aficionado a la música y entusiasta de Wagner. Cuando, en 1876, se declaró la enfermedad de Marsillach, su padre le llevó a Suiza para hacer una cura. Allí descubre Joaquín la música de Wagner, de quien sería en adelante ferviente partidario y propagador en España. El mismo describe la ocasión en una nota “Al lector,” fechada “Barcelona, 1878,” al frente de su fascinante estudio *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico*,¹³ publicado cuando no contaba más que diecinueve años:

No ha muchos años que hallándome en la sin par Ginebra oí por primera vez una pieza de Ricardo Wagner ejecutada en los conciertos del Parque Inglés. La delicadeza de aquel fragmento musical ejecutado a las mismas

¹² Para los siguientes datos me he basado en la información facilitada por varias enciclopedias de lenguas castellana y catalana, así como en un largo artículo necrológico firmado por E. Sunyol y titulado “Joaquim Marsillach,” aparecido en *La Il·lustració Catalana*, 15 agosto 1883, págs. 227, 229 y 230. La única mención a este escritor que he encontrado en la crítica contemporánea es la que hace Gonzalo Sobejano en *Nietzsche en España* (Madrid, 1967), donde se refiere al hecho de que Marsillach fue quien primero introdujo en España el nombre de este filósofo como intérprete de la música de Wagner (véase pág. 37, n. 3, y pág. 82, n. 56).

¹³ Barcelona: Texido y Parera, s.a. [1878]; cabe señalar que este estudio se tradujo al italiano en 1880.

orillas del poético lago Lemán, vagamente iluminado por la luna, juntamente con las reminiscencias que en mi ánimo despertaban el suelo clásico de la Suiza y la peculiar fisonomía de la ciudad de Calvino, Rousseau y Mad. Staël, produjo en mi ánimo una profunda e inesperada impresión, tanto mayor, cuanto que yo tenía de Wagner la idea errónea que del mismo suelen tener los que conocen sus obras tan sólo por referencia.

Marsillach siguió a Alemania: conoció personalmente al Maestro y asistió ese mismo año al primer festival de Bayreuth, haciéndose miembro del *Patronatverein* (Unión de Patronato).

De vuelta a España empezaría a publicar artículos de crítica musical en la prensa del día. Era la época de la encarnizada polémica entre los partidarios de la ópera italiana y los de la llamada “música del porvenir”—expresión tomada del libro de Wagner, *Zukunftsmusik* (*La música del porvenir*). En el otoño de 1877, tras la fuerte reacción pública a su primer escrito musical titulado “Un juicio crítico de *Rigoletto*” y aparecido en el *Diario de Vich*, Marsillach redactó el antes referido estudio sobre Wagner, al que puso como Prólogo una carta de Letamendi donde se lee: “Creo que eres el primero que en España da formalmente a conocer el ideal de Wagner, la índole de su genio, el carácter de su personalidad, la historia de sus luchas y el fiel retrato de sus mecanismos.” En *El Solfeo* del 20 abril 1878 el libro *Ricardo Wagner* fue comentado elogiosamente por el crítico Clarín.¹⁴ La polémica se intensifica. Ese mismo año un escritor y crítico musical domiciliado en Barcelona, Antonio Fargas y Soler (1813-1888), hostilizado por algunos periodistas más jóvenes, publica sus *Observaciones (en vindicación de la ópera italiana) al Ensayo biográfico de Ricardo Wagner por Joaquín Marsillach Lleó*, y al año siguiente contesta éste con su *Contrarréplica a las “Observaciones” de D. Antonio Fargas y Soler en vindicación de la ópera italiana*. Mientras tanto Marsillach hace otros viajes—Suiza, Italia, Alemania, Austria—ampliando sus conocimientos musicales. El viaje que más le impresionó fue el que hizo, en 1882, comenzando por Alemania, donde visitó a Wagner, y recorriendo Constantinopla, Beirut, Damasco, Jerusalén,

¹⁴ En su larga reseña de esta monografía—reseñada en el imprescindible volumen de *La producción periodística de Leopoldo Alas (Clarín)*. Índices de Yvan Lissorgues—Leopoldo Alas, al mismo tiempo que informa acerca del contenido del libro de Marsillach, deja traslucir su propia actitud personal frente al mundo musical del momento, mostrando el absurdo de la condenación cerrada de las innovaciones wagnerianas que él celebra, y señalando los que considera defectos de la ópera italiana tradicional.

Egipto.¹⁵ Con esta fecha publica *Parsifal. Peregrinación a la meca del porvenir*, en que describe la primera representación de dicha ópera en Bayreuth el 26 julio de ese año. Es una colección de escritos periodísticos de gran inteligencia y sensibilidad que seguramente leyó, igual que otros textos del joven musicólogo, Leopoldo Alas.¹⁶

Marsillach continúa publicando artículos en *La Ilustración Artística*, *La Mañana*, *La Renaixensa*, *La Ilustració Catalana*, *Arte y Letras*, *Notas Musicales y Literarias*; traduce escritos sobre Wagner y Liszt, y da a luz, además, los folletos *La historia de Lohengrin* (1882) y *Enrique Boito y su Mefistófeles* (1883). También parece que publicó en *Los Lunes de El Imparcial* unos “cuentos inverosímils d’alta filosofía artística del que brollava la ironía amena, nota característica de sas elocubraciones literari-musicals,” según la necrología de su amigo E. Sunyol.¹⁷ A su regreso, y por consejo de sus médicos, se retiró al pueblo de Caldetas. Allí supo de la muerte, el 13 febrero 1883 en Venecia, de su ídolo, Wagner—noticia que le afectó mucho.¹⁸ El 11 agosto moriría él también en aquel balneario a los veinticuatro años de edad.

¹⁵ Su amigo Sunyol dice que Marsillach preparaba sobre ese viaje un libro, del cual tenía ya escritos buen número de capítulos cuando le sorprendió la muerte, refiriéndose a una carta entusiasta que él le había remitido en el curso de dicho viaje (pág. 230). Marsillach publicó en *La Ilustració Catalana* del 31 marzo al 6 mayo 1883 un escrito titulado “Santa Sofía,” probablemente parte del proyectado libro.

¹⁶ “Peregrinación a la meca del porvenir” apareció primero en la revista dirigida por José Yxart, *Arte y Letras*, No. 2 (1 agosto 1882), número en que colaboró también Leopoldo Alas—miembro del Consejo de redacción—con una entrega del largo ensayo “Del estilo en la novela” (véase también Sergio Beser y Jean-François Botrel, “Índice de colaboraciones de Leopoldo Alas en la prensa barcelonesa,” *Archivum*, 16 [1966], 159–60). Además, en esta publicación y en *La Ilustración Artística* coincidieron Clarín y Marsillach como colaboradores en *Los Lunes de El Imparcial*.

¹⁷ “Cuentos inverosímiles de alta filosofía artística de los que brotaba la ironía amena, nota característica de sus elucubraciones literario-musicales” (“Joaquim Marsillach,” pág. 227). ¿Escribió Marsillach otros “cuentos inverosímiles” además de *El entierro de un violín*? Yo he repasado en la Biblioteca Nacional y en la Hemeroteca Municipal de Madrid todos *Los Lunes de El Imparcial* desde 1879 a 1883 (en las colecciones de ambos archivos faltan, por cierto, algunos números), y sólo encontré una “inocentada” titulada *La resurrección de los músicos* (20 noviembre 1882).

¹⁸ Marsillach describe su última visita al Maestro en una contribución al número de “Homenaje a Wagner” de la revista *Notas Musicales Literarias*, 2, No. 31 (1 marzo 1883).

Esta biografía esquemática de un autor hoy olvidado servirá de estímulo, espero, para que otros le estudien más a fondo, rescatándole de las tinieblas de algún apartado estante de biblioteca pública y de las hojas amarillentas de unas cuantas revistas y periódicos de finales del siglo pasado. El cuento que hemos comentado y que se reproduce a continuación es una prueba de su valía. Sólo quisiera añadir dos observaciones antes de concluir el presente trabajo: primero, se entiende mucho mejor después de este repaso biográfico la profunda conexión existente entre el escritor Marsillach y el contenido de *El entierro de un violín*, donde está admirablemente captado el ambiente musical de aquella Alemania; segundo, las repercusiones que ese ambiente musical tuvo en España han de tenerse en cuenta para entender a fondo el cuento clariniano *Las dos cajas*. Como claramente muestra su citado artículo comentando en *El Solfeo* el libro de Marsillach, Leopoldo Alas tenía muy presente en su ánimo la polémica entre los partidarios de la ópera italiana y los de Wagner,¹⁹ de cuya muerte informaría en detalle la prensa. Dentro de este contexto se entiende mejor lo que quiso significar la “música sincera” de Ventura—“una música del porvenir.” En efecto, muchas de las referencias a las ideas musicales de su joven protagonista recuerdan las que circulaban en España por aquel entonces entre los partidarios de la renovación, y a las cuales suscribía el propio Alas. Un ejemplo: “Se le había metido en la cabeza y hasta en el corazón, que todos los usados recursos de la instrumentación eran falsos, afectados; que los efectos de la armonía, y más aún de las combinaciones melódicas, eran lo más contrario de la sencillez verdadera, que no es rebuscada.”²⁰ Nótese que las elucubraciones de Ventura se limi-

¹⁹ En su antes citado artículo de *El Solfeo* escribe Alas: “Wagner es el continuador de Meyerbeer y Weber; menos amigo de contemplaciones va derecho a su objetivo, arrollando impetuosamente escuelas y autores hasta aquí sagrados; el primer movimiento que se siente hacia él es de repulsión: se le considera como un profanador que derriba sin piedad antiguos ídolos, pero la razón viene después a demostrar que estos ídolos sólo eran falsos dioses, que la antigua escuela se hallaba plagada de errores y defectos, y se le acata, se le dobla la rodilla y es aclamado como Redentor del arte lírico-dramático.”

²⁰ Compárense estas apreciaciones objetivadas en un personaje con las que el autor expone directamente en su citado artículo de *El Solfeo*: “En suma, lo que pretende Wagner es la reorganización de la música dramática, ajustándola en un todo a la verdad sin convencionalismos, sin obligados patrones en la melodía, sin reducir a la orquesta, tan rica en elementos, tan variada en efectos, al denigrante

tan a la *ejecución*: “No quería inventar una música nueva en absoluto; dejaba para quien tuviera las facultades de compositor esta gran empresa; pero pensaba que aun lo que está escrito, lo bueno, que era poco según él, se podía ejecutar de modo que esa noble y santa sinceridad apareciese en ello” (I). Son ideas confusas—compáreselas con las precisiones de Marsillach—que reflejan la manera de pensar del extravagante personaje clariniano, pero que también reflejan los tópicos musicales wagnerianos de la época. Esto se hace evidente con una admirativa referencia al Maestro en el final de la parte VI: “Prefería [Ventura] tener aquel admirador [el subteniente] a distancia. Acaso sería un majadero—aunque no lo encontraba probable—y era preferible no conocerle. Así se podía figurar en él al mismo Wagner disfrazado.” Aun cuando *Las dos cajas* expresa algunas actitudes frente a la música peculiares del autor—sobre todo las que atribuye al alférez—ofrece en su conjunto un eco literario del ambiente musical español de su época, con lo cual se confirmaría todavía más la relación entre esta obrita de Leopoldo Alas y la personalidad de Joaquín Marsillach.

CAROLYN RICHMOND

Brooklyn College (CUNY)

APÉNDICE

*EL ENTIERRO DE UN VIOLÍN CUENTO INVEROSÍMIL***

Allá por los años de 185 . . . recorría las principales ciudades de Alemania dando conciertos con buena fortuna, un joven violinista que se hacía anunciar con el nombre de Martín Bogen, a quien muchos empezaban a señalar como el inmediato sucesor de Paganini. Su sola presencia interesaba en alto grado al auditorio: era su figura alta y escurrida; veíasele de ordinario envuelto en un paletó pardusco, nada garboso, pero admirablemente dominada toda su persona por una testa romántica, angulosa,

papel de esclava de la melodía, *gran guitarra que acompaña al cantor*, como él mismo la llama, desterrando de la ópera por impropios de ella la *gimnasia vocal*, la forma rutinaria de sus números (él los convierte en escenas), y la sinfonía, especie de *potpourri* en que los motivos principales barajados, mutilados, no tienen ningún valor recordativo puesto que aún no se han oído en el drama.”

** Publicado en *La Ilustración Artística*, 2, No. 53 (1 enero 1883). Se transcribe aquí con sólo modernizar la acentuación.

de intenso y osado mirar, oscurecida por una cabellera aborrascada y rebosante; y así por lo extraño y llamativo de su facha, como por su estilo fogoso y desigual, presentaba algunos puntos de semejanza con aquel artista extraordinario, que, cual un duende de la música, había cruzado la Europa, poniendo en conmoción a los espíritus algo dados a lo excepcional y maravilloso, y aun infundiendo pavor a las gentes timoratas y meticulosas.

Ya queda dicho que Bogen era joven, muy joven: no contaba más allá de veinticinco años. A esta edad cuesta poco ser feliz, sobre todo cuando la suerte empieza a mostrarse propicia. Bogen, que en sus mocedades había conocido todo linaje de privaciones y penurias, se consideraba ya completamente dichoso, y el mudable viento de la fortuna, vuelto ahora en su favor, se complacía en llenarle las velas del deseo. Casado hacía pocos meses con una mujer que le adoraba tanto como él a ella, mujer guardosa y diligente en el gobierno del hogar, vivían contentos, aun en medio de esas penalidades que suelen acompañar a los artistas en sus primeros pasos, y muchas veces en los primeros y en los últimos. Ganar gloria y laureles no es ganar dinero, y como el porvenir de nuestro novel concertista se cifraba en sus correrías artísticas, la continua necesidad de viajar consumía una buena parte del producto de su trabajo.—“Pero, ¡qué diantre!—solía decir a su mujer.—En el poco tiempo que llevo de vida artística no puedo quejarme de mi fortuna. No bien me veo libre de una contrata, se me ofrece otra; mi nombre empieza a correr en boca de todos, y a este andar antes de algunos años podré imponer condiciones, en vez de aceptar las que me propongan. Lo primero es darse a conocer.”

Un día, una niña rubia como las mieses que dora el sol del Mediodía, vino a iluminar con los angelicales destellos de su inocencia aquel hogar venturoso. Pero la salud de la joven madre quedó de las resultas tan hondamente quebrantada, que la pobre tuvo que guardar cama por espacio de algunos días. Bogen no se separaba un momento de la cabecera de su esposa, pasando días y noches sin plegar los ojos; y tuvo que rehusar proposiciones muy ventajosas que se le hicieron para presentarse en una importante capital. La enferma iba empeorando rápidamente, y el artista, al fin y al cabo, no podía dejar de subvenir a sus crecientes necesidades. Resolvió dar un concierto. Precisamente el día anunciado, Carlota estaba, al parecer, algo aliviada. Bogen se dirigió al teatro con el corazón lleno de ansiedad: estaba nervioso, y de su violín saltaban notas acres y enérgicas como chispas inflamadas. El público se sintió fascinado por aquella ejecución nueva y subyugadora; y acabado que fue el concierto, aguardó al artista a la salida del teatro, para acompañarle con vítores y aplausos hasta su morada. Pero Bogen no veía nada, y así como llegaron a su casa, se desprendió de sus admiradores y subió desalado al cuarto de su mujer . . . Carlota estaba agonizando: habíale sobrevenido una crisis funesta, y pocos momentos después expiraba en los brazos de Bogen. Y en aquel trance supremo de dolor, cuando el artista sin ventura se abrazaba frenético

a aquel cuerpo tibio aún, y lo besaba locamente en los labios, como para recoger el último hálito de vida, hasta aquella modesta alcoba, apenas alumbrada por la claridad mortecina de una vela, llegaba como un eco lejano el clamoreo entusiasta de la muchedumbre, que desde la calle quería saludar al nuevo artista.

Éste quedó al pronto sumido en un dolor paroxístico que le mantuvo alejado por algún tiempo del teatro y de los salones. Pero había un ser que aún le encadenaba a la existencia: aquella niña rubia y pálida, que había recibido el mismo nombre que su madre, y que presentaba con ella, o a lo menos se lo figuraba así el bueno de Bogen, una semejanza física prodigiosa. Él, que había venido al mundo sin padres conocidos, que acababa de perder en su esposa el amor único de toda su vida, concentró en la tierna niña una adoración desatentada, ciega y exclusiva.

Tomó una buena nodriza, y a pesar de que esto encarecía y complicaba su vida, hizo que ama y niña le siguieran a todas partes. Volvió a exhibirse, y a recoger aplausos, y a acrecentar su fama. Nada quería para sí de las glorias del mundo; todo había de ser para la niña idolatrada. A veces se encerraba a solas con su Carlotilla para llorar con el recuerdo de su esposa; otras trataba de adormecerla con improvisaciones tristes y plañideras que brotaban de su instrumento, melodías hijas del corazón, que el mundo no debía conocer. Y cuando alguna vez por efecto de un fenómeno nervioso raro, la niña se acuitaba y afligía al oír los sonidos del violín, Bogen se pasaba días enteros sin estudiar, embebecido y absorto en esa adoración sin límites.

Carlotita tendría ya siete u ocho meses, y los asuntos de Bogen seguían al par de sus deseos. Pero ese período de calma no había de ser duradero: la niña enfermó, primero levemente, después agravándose hasta llegar a inspirar serios temores. Es imposible describir la desesperación, o más bien la rabia que se apoderó de Bogen a la idea de perder el último puñado de dicha que en este mundo le quedaba. Y ¿quién iría a quitársela? ¿Con qué derecho? A Carlota, al fin y al cabo, la había recibido del mundo, y éste podía reclamársela; pero aquella niña, aquel ángel inocente era suyo, le pertenecía desde que nació, era el fruto de un amor santo y desventurado; ¿cómo privarle de su único tesoro?

Más de un mes estuvo la niña luchando entre la vida y la muerte. Tuvo unos días de mejoría. Bogen, que se aferraba a la esperanza como a su única salvación, vio el cielo abierto; y con el fin de ir allegando recursos, anunció un concierto para la próxima semana en el teatro Granducal, con asistencia de la Corte.

Pero la niña tuvo una recaída, y la víspera del mismo día del concierto, en medio de un acceso de fiebre devoradora voló a la región luminosa donde viven los ángeles. Bogen quedó esta vez como entontecido: sólo cuando al caer de la tarde se presentaron el empresario y un gentil-hombre de palacio para ultimar algunos detalles referentes a la función, volvió a

la realidad de la vida. Entonces le encontraron junto al lecho de su hija, tocando, poseído de un arretrato de insensatez, arpegios y acordes estridentes, como si quisiera galvanizar con ellos aquel cadáver adorado. En la estancia reinaba el mayor desorden; sobre una silla un ataúd de madera sencillísimo, y en el suelo entre un revoltijo de papeles de música, la caja-estuche del violín, una de esas cajas que, por una coincidencia singular, semejan con tanta verdad en forma y dimensiones un ataúd de niño.

Bogen contestó resueltamente que no daba el concierto. Pero había gravísimas dificultades para suspenderlo: de una parte la etiqueta rígida e inflexible de las cortes alemanas; de otra el público ya prevenido que había tomado casi todos los billetes. Tanto insistieron y tanto porfiaron los dos interlocutores, que Bogen cedió; no sabemos si por un impulso de energía o por un acto de debilidad; cedió tal vez con resignación suicida, resuelto a presentarse en el teatro, y aceptar el reto que el mundo le dirigía, para legar a ese mundo sin entrañas con las postreras inspiraciones de su genio, el testamento desgarrador de sus ilusiones perdidas.

El primer cuidado del empresario fue llevarse a Bogen a su propia casa, situada no lejos del teatro. Importaba en gran manera evitar que el atribulado artista presenciase las últimas tareas de los operarios de la muerte: Bogen no tenía ya voluntad propia y se dejó llevar como un niño.

Aquella misma noche unas piadosas mujeres pusieron en orden la habitación, vistieron el cuerpecito helado de Carlota, colocáronle en el ataúd, y a la mañana siguiente dos hombres vestidos de negro se llevaron la corporal envoltura de aquel ángel . . . Por la noche, su padre debía presentarse a un auditorio nuevo. La vida pública tiene a menudo ocurrencias inhumanas.

. . .

El teatro empieza a llenarse de un público ansioso y aguijoneado de febril curiosidad. Pero llega la hora anunciada; pasan cinco minutos, pasan diez, todo el mundo está ya acomodado en sus asientos y nada parece indicar que se dé principio al concierto.

¿Qué ocurría? En el momento de ir a empezar, echó de ver el empresario que con el agobio de los últimos preparativos nadie se había acordado de traer el violín del concertista. Despachó en seguida un mozo a la casa de éste, con orden de traer volando el instrumento.

Pero los espectadores empiezan a mirarse sorprendidos: la Corte se escandaliza de aquella tardanza; era un caso inaudito en los anales del teatro Gran-ducal . . . Por fin se levanta el telón; allí, sobre una mesa, está, metido en su caja, el violín mágico. Bogen se presenta con ese aire arrogante y confiado del que ya no quiere nada del mundo: el público, a su vez, le recibe con un sordo murmullo de mal contenida impaciencia, que el artista oye sin inmutarse. Se acerca con paso firme a la mesa, abre la caja, y en este momento, al ir a sacar de ella el violín, levanta la cabeza

con una mirada extraviada, y después de tambalearse breves segundos, cae desplomado al suelo, como herido de una centella. Al acudir presurosos los asistentes de la escena, mientras unos auxilian a Bogen accidentado, reparan otros con horror que lo que encierra la caja es el cuerpo inanimado de la niña rubia, con su vestidito blanco y algunas flores mustias ya, y sin aroma.

Aquellas buenas mujeres encargadas de vestir a la niña y arreglar la cámara mortuoria, colocaron, por un error deplorable, el violín en el ataúd destinado a Carlota, encerrando el cadáver de ésta en la caja del instrumento. Desde ese día, Bogen no empuñó el arco una sola vez; y si alguno le instaba para que volviese a la vida de concertista, contestaba con amarga sonrisa:—No puede ser. ¿No ve Ud. que han enterrado mi violín?

Joaquín Marsillach

