



## La lección de guitarra de Miguel Agustín Príncipe

Carmen Julia GUTIÉRREZ

Miguel Agustín Príncipe (Caspé 1811-Madrid 1863) fue un abogado reconocido y un prolífico escritor que ocupó varios cargos públicos en el agitado Madrid de los años centrales del siglo XIX. Fue también un trabajador incansable que vivió afanado por alimentar a su familia y acuciado por las desgracias y la enfermedad, despreciando el comer y esmerándose en vestir;<sup>1</sup> y por todo ello encarna al típico escritor e intelectual romántico. Al parecer, como veremos, fue además guitarrista aficionado y promotor del instrumento en una época en la que éste se hallaba aún muy lejos de la enseñanza reglada. Por todas estas razones puede considerarse una figura de interés en el mundo de la guitarra de mediados del siglo XIX.

Tras varios años de universidad en Zaragoza, primero como alumno y después como profesor, se instaló a finales de 1839 en Madrid, quizá a causa de su mala salud, como afirma en algún escrito,<sup>2</sup> quizá desencantado por no haber conseguido –debido a su escasez de medios– el doctorado que le permitiera acceder a una cátedra en la Universidad en la que llevaba varios años dando clases,<sup>3</sup>

<sup>1</sup> En la revista *La Risa* del 30-IV-1843 (ver figura 1) aparece una caricatura suya con un entallado traje, larguísima melena y envuelto en una nube de tabaco acompañando al poema “El vestir y el comer” en el que se lee una frase que, corroborada por numerosas referencias, parece cierta:

Aficionado a vestir,  
si puedo, como un marqués,  
maldito lo que me importa  
comer mal o comer bien.

Por otra parte, desde muy joven, Príncipe padeció alguna enfermedad estomacal que afectaba notablemente a su vida y le hizo escribir en 1843 en el periódico *La Risa*: “Mis lectores saben que no soy aficionado a comer (...) la sola ya necesidad de comer es una imperfección tan grande, que casi todas las imperfecciones humanas dependen de ella, no siendo la menor la necesidad de escribir algunos artículos de vez en cuando para satisfacer esa maldita propensión a comer, y así salen ellos”. (“Imperfecciones de la naturaleza”, *La Risa*, 4-IV-1843).

<sup>2</sup> En el prólogo de su drama *El conde Don Julián*, publicado en febrero de 1839 y dedicado a su íntimo amigo Cayetano Balseyro, da a entender que ha pasado recientemente una muy grave enfermedad que le hace temer el inminente fin de sus días. El periódico *El Entreacto* del 29-III-1840 publica una biografía de M. A. Príncipe de la que también se deducen alguno de estos datos. No he localizado el original del periódico; la cita procede de Santiago ALDEA GIMENO y Alberto SERRANO DOLADER: *Miguel Agustín Príncipe. Escritor y periodista (1811-1863)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989, p. 16, tomada a su vez de Gil COMÍN y GARGALLO, que sí pudo ver ese número, en “Miguel Agustín Príncipe”, *Archivo de Filología Aragonesa*, Serie B-1, Zaragoza, 1945, pp. 319-332.

<sup>3</sup> Tomás BUESA OLIVER: *Años Universitarios de Miguel Agustín Príncipe*, Zaragoza: Diputación Provincial-Institución Fernando el Católico, 1983, pp. 43 y ss.

quizá aceptando una oferta de trabajo del periódico *El Entreacto*, del que era colaborador y corresponsal desde hacía varios meses, o quizá por todas esas razones y por el deseo de un cambio o mejora de vida.

El poeta se había casado en Zaragoza probablemente en 1838 con Benita Satorres, de quien no he podido localizar ningún dato, aunque seguramente era hermana de Ramón Satorres,<sup>4</sup> escritor liberal y miembro del partido progresista demócrata, redactor de varios periódicos de política y literatura y director de *El Espectador* según afirma *El Heraldo de Madrid* (25-IV-1851, p. 2). En 1839 esperaban su primer hijo y el poeta temía su próxima muerte, ya que en la dedicatoria a su amigo Cayetano Balseyro de la primera edición de *El conde Don Julián*, fechada en Zaragoza, febrero de 1839 escribe trágicamente: “...tengo una esposa condenada quizas a ser madre cuando el esposo no exista. (...) El tierno Eduardo [hijo de Balseyro] será para mi huérfano lo que Azasuldo [personaje del drama prologado] para su hermano...”<sup>5</sup>

Aldea y Serrano deducen de un poema publicado en la revista *La Amistad* en 1857 que en esa fecha su esposa ya había fallecido, y que por lo tanto, Príncipe debió volverse a

casar ya que su necrológica, publicada en *El Contemporáneo* del 20-V-1863, dice que deja “viuda y cuatro hijos”.<sup>6</sup> No he podido encontrar tal poema en la revista *La Amistad* de 1857, pero sí uno titulado “En el álbum de un viudo”, que sospecho es al que se refieren los citados autores y que fue publicado en enero de 1847 en *El Siglo Pintoresco*. Al contrario de lo que puede suceder con “La lección de guitarra” que leeremos más abajo, creo que este poema narra una ficción literaria, ya que su contenido no concuerda en absoluto con la vida de Príncipe. El poeta habla de un hijo único cuya madre ha muerto “no hace aún un año” cuando éste apenas empezaba a balbucear. Miguel Agustín Príncipe había tenido en cambio cuatro hijos nacidos todos antes de la fecha de publicación del poema: Julián Alfredo, Emilia, Enrique y Clotilde,<sup>7</sup>

<sup>6</sup> S. ALDEA y A. SERRANO: *Miguel Agustín Príncipe...*, op. cit., p. 31.

<sup>7</sup> Julián Alfredo (1839-1903) fue escritor y siguió la carrera diplomática, en la que seguramente sería introducido por su tío Ramón Satorres. Estuvo en Trípoli en 1867 (justo después que Satorres), Nueva Orleans (*Guía oficial de España* 1873, p. 69), Filadelfia, donde coincidió con Juan Morphy (*La Época*, 30-XII-1873, p.1) y después en Riga, Damasco y Veracruz. Falleció en Madrid tras varios años de ceguera (*El País*, 7-VIII-1903, p. 3).

Emilia (1840-1922?) solo aparece en la prensa por su matrimonio en 1864 con Antonio Corzo y Barrera (1823?-1897) (*Escenas contemporáneas*, 1864, n° 2, p. 103) y sus donaciones piadosas hasta 1922. Antonio Corzo trabajaba en la Audiencia ya en 1849, cuando Príncipe entró a formar parte de ella, y fue autor de varias obras literarias y del *Código penal reformado* (1850). En 1879 se trasladó como magistrado a la Audiencia provincial de Puerto Príncipe (*Guía de España*, 1879, p. 289) y en 1894 cesó en su cargo de Presidente de dicha Audiencia y magistrado electo de Puerto Rico (*El Día*, 13-VIII-1894). Sus hijos Juan, Isidoro y Enrique fueron famosos ajedrecistas en Cuba, especialmente Juan (1873-1941), quien además de campeón de ajedrez (vencedor de Capablanca), fue periodista <<http://chesscom-chesscoach.blogspot.com/2010/02/los-cubano-espanoles-en-la-historia-del.html>>, (consultada el 19-IV-2010).

Enrique (1844-1906) fue abogado y escritor, redactor del Diario de Sesiones del Senado “desde hace mas de 40 años” según la noticia de su fallecimiento en *El Liberal*, 04-IX-1906, p. 2, por lo que probablemente heredó el cargo de su padre, que lo ocupaba a su muerte en 1863.

A Clotilde (?) Antonio Fernández Grilo le dedicó el poema “La escala de la gloria” y aparece mencionada como poetisa en *La moda elegante* (7-I-1866, p. 3 y 9-XII-1866, p. 7). El *Diario oficial de avisos de Madrid* del 5-VII-1874, p. 4, dice que en *El Mundo cómico*, número 88, aparecen algunos poemas suyos, sin embargo, el tal poema –que es uno solo–, no es de su autoría, sino una traducción del italiano titulada “El tiempo pasado”, que firma como Clotilde A. Príncipe de Llácer. En el mismo número aparece un poema de su hermano Enrique. Clotilde fue madre de J. y Enrique Llácer Príncipe, del primero de los cuales se publica un poemita titulado precisamente “Ecos de mi guitarra” en *Barcelona cómica*, 11-V-1895, p. 14, siendo citado el segundo como “notable actor de carácter” en *El Heraldo de Madrid* 18-II-1917, p. 5.

<sup>4</sup> Ramón Satorres escribió también para la *Revista de Madrid*, *El Siglo*, el *Correo de Ultramar* y otros muchos. Fue autor de varios libros y artículos como *Estudios filosóficos*, *La Mujer y Guía religiosa de la infancia*, coautor de *El tesoro de los chistes*, con Martínez de Villergas así como del *Devocionario* en verso con su cuñado Príncipe y letrista, también con Príncipe, del *Álbum Filarmónico* de Sebastián Iradier. Retirado de la política, empezó la carrera consular en 1854 en Niza (*La Iberia*, 9-IX-1854, p. 2); Cette (*La Época*, 7-X-1856, p. 3); Trípoli, nombrado en febrero de 1863 (*La Época*, 23-II-1863, p. 3) y cesado en 1866; Orán, desde enero de 1868 (*La Época*, 22-I-1868, p. 3) a abril de 1869; Amberes (*La Época*, 4-III-1870, p. 4) y Hamburgo (*La Época*, 27-IV-1875, p. 3). En la *Guía oficial de España* 1897, p. 95, se comprueba que sigue como cónsul en Alemania y que, también como cónsules, están un tal Arturo Satorres y Fúster en Bergen y un Roberto Satorres en Düsseldorf, probablemente hijos de Ramón. Además, un José Satorres Martínez, natural de Fraga y seguramente familiar de Ramón y Benita (¿hermano?), que aparece como suscriptor de *El Anfitrión Matritense* en 1843, en 1855 fue detenido durante la guerra carlista en Daroca (*La Iberia*, 5-VI-1855), y sabemos que era teniente coronel en 1875 (*La Época*, 23-III-1875), cargo que sigue teniendo en 1888, cuando firma un escrito de carácter carlista fechado en Fraga el 21 de mayo (*El siglo futuro* del 24-V-1888). Falleció en 1891 (*El siglo futuro*, 1-VI-1891).

<sup>5</sup> Miguel Agustín PRÍNCIPE: *El conde Don Julián*, drama original e histórico en siete cuadros y en verso, Zaragoza: Imprenta de la calle del Coso 116, a cargo de Don M. Peiro, febrero de 1839, p. 9 y 10.

y siendo falsa su paternidad única, creo que también debe serlo su viudez.<sup>8</sup>

Miguel Agustín Príncipe trabajó en Madrid como abogado, aunque parece que en 1845 tuvo que dejar el ejercicio de la profesión a causa de los altos impuestos que ésta le hacía pagar.<sup>9</sup> Trabajó posteriormente como conservador de la Biblioteca Nacional, cargo que abandonó en 1849 al ser nombrado teniente fiscal de la Audiencia de Madrid a propuesta del fiscal de dicha Audiencia,<sup>10</sup> fue Secretario de la Junta de Teatros del Reino y a su muerte en 1863 era jefe de redacción del Diario de Sesiones del Senado y miembro de la Junta de Cárceles.<sup>11</sup> Simultáneamente desplegó una intensa actividad intelectual que le llevó a relacionarse con numerosas sociedades artísticas y literarias como el Ateneo, el Liceo, la Sociedad Económica de Amigos del País, la Academia española de Arqueología y Geología –de la que fue distinguido miembro–, el Museo lírico, literario y artístico, el Instituto Español o el Casino.

Su ocupación fundamental fue, sin embargo, la de escritor, ya que encontró tiempo para publicar entre 1839 y 1862 siete obras de teatro –los dramas *El conde Don Julián* (1839), *Cerdán, justicia de Aragón* (1841),

*Mauregato o el feudo de las doncellas* (1851) y *La Baltasara* (1852) más las comedias *Periquito entre ellas* (1844), *Los amantes de Chinchón* (1848) y *El desván* (1851)–, una novela –*La casa de Pero Hernández* (1848)–, varias obras de prosa costumbrista y dos famosos ensayos –*Tirios y troyanos* (1845) y *La Guerra de la independencia* (1847)–, un *Devocionario poético* (1844) y miles de versos que publicó a lo largo de su vida en periódicos o revistas, en las ediciones *Poesías ligeras, satíricas y festivas* y *Poesías serias* (ambas de 1840) y en sus famosas *Fábulas en verso castellano* (1861-1862) –una de las obras que más fama le dio– al final de las cuales incluye una extensa “Arte métrica”.



**Figura 1.** Caricatura de Miguel Agustín Príncipe publicada en *La Risa* del 30-IV-1843 con el poema “El vestir y el comer”

También realizó numerosísimas colaboraciones con la prensa periódica madrileña, destacando como periodista satírico en *El guindilla* (1842-43),<sup>12</sup> *La Risa* (1843-1844), *El moscardón* (1844), del que dirigió sus seis

De sus aficiones y profesiones se deduce que toda la familia Príncipe hablaba varios idiomas y tenía aficiones literarias desarrolladas con mayor o menor fortuna.

<sup>8</sup> En cualquier caso, Benita había fallecido ya en 1871, según indica un poema de su hijo Enrique dedicado a su hermana Emilia publicado en *El Café*, 30-XII-1871, p. 7.

<sup>9</sup> *La Esperanza*, 27-IX-1845, p. 4, publica el siguiente texto: “En *El Eco* vemos este curioso anuncio: Una toga de abogado y varios libros de la Facultad. El Licenciado Miguel Agustín Príncipe hace almoneda de dichos efectos a fin de cubrir la contribución que le ha sido impuesta como abogado. Con este motivo manifiesta a sus favorecedores y al público, que se ve en el caso, por ahora, de renunciar al ejercicio de su profesión. Calle de la Madera Baja número 11, cuarto principal derecha, desde las 10 de la mañana a las tres de la tarde.” Hago notar que la dirección que da Príncipe para la almoneda es el domicilio del compositor Joaquín Espín, antes de que éste se trasladase a la calle de la Justa (hoy de los Libreros), famosa por ser el lugar en cuyo balcón Gustavo Adolfo Becquer conoció a la soprano Julia Espín, hija del compositor, que se convertiría en su musa.

<sup>10</sup> *El Clamor público*, 11-X-1849, p. 2. En esa misma Audiencia era entonces fiscal Antonio Corzo Barrera, amigo de Príncipe con quien en 1864 se casaría su hija Emilia, como puede leerse en *Escenas contemporáneas*, 1864, n° 2, p. 103.

<sup>11</sup> *La España*, 24-V-1863, n° 5154, p. 3: “Necrológica”.

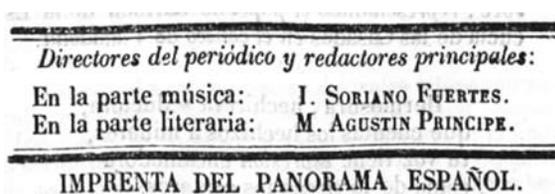
<sup>12</sup> Coloco entre paréntesis los años en los que Príncipe realizó colaboraciones en cada periódico.

números, *El Dómine Lucas* (1844-1845), *El Fandango* (1845), *El Burro* (1845) o *El Tío Camorra* (1848). Además, probablemente, de otros en los que colaboró de manera anónima o firmando con un seudónimo diferente de los que le conocemos: “Miraveque” y “Don Yo” (y seguramente también “El figón”, “Andresillo”, “El Sueco” y “Bachiller Veneno”).<sup>13</sup>

Colaboró a lo largo de su fecunda carrera periodística con reportajes, críticas, artículos de opinión y de leyes y publicando sus obras por entregas en los periódicos *Observatorio Pintoresco* (1837), *El Diario de Zaragoza* (1838-1839), *Semanario Pintoresco Español* (1839-1848), *La Iberia Musical* (1842), *La Iberia Musical y Literaria* (1842), *El Eco de Aragón* (1843), *La Gaceta de Madrid* (1843), *El Cínife* (1845), *El Laberinto* (1845), *Revista Científica y Literaria* (1847), *El Clamor Público* (1848), *El Publicista* (1848), *La Semana Pintoresca* (1848), *El Heraldo de Madrid* (1849), *La España* (1852-1868), *La Amistad* (1858), *El Contemporáneo* (1861), *La Crónica de ambos mundos* (1861), *La Época* (1861), *La Esperanza* (1861), *La Iberia* (1861) y *El Semanario Popular* (1862-1863), entre otros.

Dirigió *El Entreacto* (1839-1840), *El Anfión Matritense* (3-I-1843 al 2-VII-1843) junto con Indalecio Soriano Fuertes, el ya citado *El Moscardón* (1844) y la revista femenina, muy avanzada para la época, *El pensil del Bello sexo*, que se publicó entre el 23-XI-1845 y enero de 1846. El 4-I-1846 aparece el primer número de *El gitano*, que también dirigió.

Debido a esta intensa actividad intelectual se relacionó, por trabajo o por amistad, con notables contemporáneos, como Juan Martínez Villergas, con quien colaboró en numerosas ocasiones, coautor con él y con Gregorio Romero Larrañaga, Eduardo Asquerino y Gabriel Estrella de *Los amantes de Chinchón*; Antonio Gil y Zárate y Antonio García Gutiérrez, coautores ambos con Príncipe del drama *La Baltasara*; Wenceslao Ayguals, editor de varias revistas; Manuel Azcutia, Ramón de Campoamor, Juan del Peral, su cuñado Ramón Satorres y de nuevo A. García Gutiérrez, letristas como él de las canciones del *Álbum Filarmónico* (1840) de Sebastián Ira-



**Figura 2.** Colofón del periódico *El Anfión Matritense*, donde se lee que la parte de Música la dirige Indalecio Soriano Fuertes y la de Literatura, Miguel Agustín Príncipe

dier; además de Pascual Madoz, José Zorrilla, Ángel Fernández de los Ríos, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Juan Eugenio Hartzenbusch, Manuel Bretón de los Herreros y otros muchos.

Entre sus amigos y colaboradores músicos destacan el compositor Joaquín Espín, Sebastián Iradier, Florencio Lahoz y Baltasar Saldoni, quienes pusieron sus textos en música; Florencio Gómez Parreño, con quien compartió la profesión de abogado y la afición a la guitarra y que le dedicó una Fantasía;<sup>14</sup> Mariano Soriano Fuertes y su padre Indalecio, con quien dirigió *El Anfión Matritense*, y Pedro Albéniz, Basilio Basili, Ramón Carnicer, o Dionisio Aguado, suscriptores de dicha revista.

Político comprometido del partido liberal, colaboró con prensa de tendencia republicana y apareció en el catálogo de autores censurados de una de las revistas de más peso institucional, *La Censura*.<sup>15</sup> Manifestó clara fobia a todo lo francés desde la Guerra de la Independencia y fuertes tendencias “españolistas”, como afirma en *El Entreacto* 1-IX-1839: “los españoles no debemos ser griegos, romanos ni franceses: debemos ser españoles y nada más”,<sup>16</sup> tendencia que en varias

<sup>14</sup> Sobre Gómez Parreño véase Javier SUÁREZ-PAJARES: “La Defensa de Florencio Gómez Parreño en el pleito Barbieri versus Martín: un documento de mediados del s. XIX sobre el debate acerca de la propiedad intelectual y su regulación jurídica”, *Revista de Musicología*, XVII/1-2 (1994), pp. 355-401.

<sup>15</sup> Víctor Manuel PELÁEZ PEREZ: “La época dorada de la parodia teatral española (1837-1918)”, Tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2007, p. 191. Por esa razón, por ejemplo, nunca se pudo representar su obra *Los amantes de Chinchón*.

<sup>16</sup> S. ALDEA y A. SERRANO, *op. cit.*, p. 53.

<sup>13</sup> S. ALDEA y A. SERRANO: *Miguel Agustín Príncipe... op. cit.*, p. 78.

ocasiones ejemplifica con la prevalencia de la guitarra sobre otros instrumentos y su consideración como instrumento “nacional”.

Ningún dato sobre su biografía confirma que Miguel Agustín Príncipe tuviera una formación musical reglada, pero es seguro que ésta tuvo lugar, probablemente en Zaragoza, aunque pudo iniciarse en Caspe,<sup>17</sup> visto el conocimiento técnico que muestran algunos de sus escritos, así como por el dominio de la teoría musical que manifiesta su “Arte métrica” antes mencionada. La relación con la música de Príncipe se manifiesta en varios aspectos: como escritor sobre música y guitarra, como promotor de la guitarra y editor de música para aficionados a ésta, como teórico de un sistema de métrica basado en el sistema musical, como letrista de canciones, como poeta que hace numerosas referencias a la música y a la guitarra en su obra y por último, como guitarrista. Veamos algunos ejemplos.

### 1. Escritos musicales y en defensa y promoción de la guitarra en *La Iberia Musical y Literaria* y en *El Anfión Matritense*

*La Iberia Musical*, que puede considerarse el primer periódico musical español, se publicó bajo la dirección del compositor Joaquín Espín entre el 2 de enero de 1842 y el 28 de agosto del mismo año, siendo su inmediata continuadora *La Iberia Musical y Literaria*, dirigida por el mismo autor, que se publicó entre el 4 de septiembre y el 25 de diciembre de 1842. Su director fue el principal redactor del periódico, pero colaboraban en él autores como Mariano Soriano Fuertes (desde el nº 12), su padre, Indalecio Soriano Fuertes (desde el nº 19), Gregorio Romero Larrañaga y Miguel Agustín Príncipe (desde el nº 15). En *La Iberia Musical* se hacen numerosas referencias al “Museo lírico, literario y artístico”, asociación que en abril de 1842 constituyó una serie de cátedras de literatura, música

y declamación cuyos profesores fueron en su mayor parte colaboradores de *La Iberia Musical*: Príncipe se ocupó de la cátedra de Literatura, los dos Soriano y Espín de la de Música, y José García Luna de la de Declamación.<sup>18</sup>

Príncipe escribió su primera colaboración con la revista en el nº 15, del 10-IV-1842, a causa probablemente a su reciente nombramiento como catedrático del Museo lírico, literario y artístico. Se trata de un artículo sobre la posibilidad de poner en música –de acuerdo con los signos de duración y de compás– no sólo la cantidad prosódica de las sílabas, sino también su entonación en la declamación, que –según él– se debería poder representar por medio de los signos de expresión musical, inventando lo que denomina un “pentagrama prosódico” que fijara la entonación de la declamación tanto en prosa como en verso. Príncipe pretende estudiar las relaciones de la versificación castellana con el poema lírico o la ópera valiéndose para ello de los signos musicales y concluye que la comunión entre métrica y música puede dar lugar a la creación de la ópera nacional<sup>19</sup> y de un peculiar solfeo aplicable tanto a la declamación poética como a la oratoria. Termina el artículo proponiendo la realización de conferencias sobre el tema y exhortando a músicos y poetas a colaborar –en el ámbito del Museo citado– para llevar a cabo el ejemplo de sus teorías métricas.

Fue sin embargo en *El Anfión Matritense* donde aparecieron la mayoría de los escritos de Miguel Agustín Príncipe relativos a la música. Esta revista, nacida como una escisión de los miembros de la Asociación Musical que formaban parte de *La Iberia musical y literaria*, tuvo dos secciones –musical y literaria–, siendo la primera de ellas dirigida por Indalecio Soriano Fuertes y la segunda por Miguel Agustín Príncipe. Fueron colaboradores Mariano Soriano Fuertes, Gertrudis

<sup>17</sup> En un artículo publicado en *El Entreacto*, 2-x-1839 y de nuevo en *La Iberia Musical* nº 34, 21-VIII-1842, “Mi tío el Relamido”, habla de su presunto tío, apodado el *re-la-mi-do* quién había estudiado música con el cura de Caspe. A pesar de que la historia es –seguramente– imaginada, es verosímil que algún cura de Caspe enseñara música.

<sup>18</sup> *La Iberia Musical*, nº 17, 24-IV-1842.

<sup>19</sup> El artículo se publica con ocasión de la llamada a la creación de la ópera nacional realizada por *La Iberia Musical* en su número 14. Sobre el tema, con abundante bibliografía, ver por ejemplo Emilio CASARES: “La música en el siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, en Emilio CASARES y Celsa ALONSO (eds.): *La Música Española en el siglo XIX*, Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1995, pp. 13-122: pp. 100 y ss.

Gómez de Avellaneda, Eduardo Domínguez de Gironella, Juan Martínez Villergas, Pedro Mata y otros muchos.

*El Anfión Matritense* expone una clara ideología en su nº 1 del 3-I-1843: “generalizar en España el cultivo del arte músico, poniendo sus producciones al alcance de todas las fortunas, y satisfaciendo a la vez los deseos de los profesores y las exigencias del aficionado”. Desde el inicio del periódico, éste incluye dos entregas mensuales de música divididas en varias secciones de las que los suscriptores pueden pagar y recibir las que deseen. Esas secciones son, en principio, Solfeo, Armonía y contrapunto, Piezas escogidas para piano y canto y Piezas fáciles para aficionados con acompañamiento de piano y guitarra. En el nº 3, del 20-I-1843, ya se establecen claramente las siete secciones de la revista, de las que la quinta se dedica a “Piezas de todo género para guitarra, con canto o sin él”, sección que dos meses más tarde tenía casi doscientos suscriptores.<sup>20</sup>

Miguel Agustín Príncipe lleva un gran peso de la redacción de esta nueva revista, pues, además de hacerse cargo de la parte literaria, escribe sobre música en muchos de sus números.<sup>21</sup> Destaca, en el sentido que aquí nos interesa, el artículo que presenta ya en el nº 2 (13-I-1843) titulado precisamente “La guitarra”,<sup>22</sup> en el que hace un repaso histórico y un encendido elogio del instrumento,

y en el que incluye unos pocos versos que forman parte de la Anacreóntica VIII de “La lección de guitarra” que motiva el presente artículo y el poema titulado “A Betina guitarrista”, que no es otro que la Anacreóntica IV de la misma obra, en versión ligeramente corregida. Este texto tuvo una cierta repercusión, como veremos más abajo y como indica la mención que de él ha localizado Pepe Rey en *La Revue et Garette Musicale de Paris* nº 9 del 26-II-1843, p. 74, que lo califica de “especie de ditirambo contra el piano” y cita dos de sus estrofas. Probablemente llegó a conocimiento de la revista francesa gracias a alguno de los socios de *El Anfión Matritense* residentes en Francia (ver nota 20).

Otra destacada intervención de *El Anfión Matritense* a favor de la guitarra se ve en la sección “Crónica General” del nº 12, del 26-III-1843; en ella el anónimo cronista –que, sospecho, es Príncipe– ridiculiza un poema satírico en contra de la guitarra firmado por “Un defensor del piano” –cuya publicación original no he localizado– y que, según el cronista, fue provocado por la importancia y los elogios que *El Anfión Matritense* se propone dedicar al instrumento español.

–Un defensor del piano.– Así se titula un pobre coplero que ha creído deber echarla de espadachín contra nosotros en cierta publicación periodística, enojado sin duda por nuestros elogios a la guitarra. Los pianistas deben quedar muy obligados al señor Don Quijote, y si no, díganlo los siguientes versos:

Has visto la viguela [sic]  
colgada de una soga  
con un lazo a la punta  
prendido en una boda.  
Divinidad celeste  
que los chicos invocan  
dentro de una taberna  
o dentro de una lonja.  
Pues tal es el origen  
del instrumento momia  
que enseñan los maestros  
que a reír me provocan  
cuando dicen de alguno  
“es profesor de nota”

El cronista pone notas al pie de página casi a cada verso y se mofa en ellas de los ripios, errores y de la propia crítica.

Así pues, *El Anfión Matritense* se caracterizó desde sus inicios por una defensa y promoción de la guitarra que consiguió incluso crear cierta polémica.

<sup>20</sup> En *El Anfión Matritense*, nº 12 del 26-III-1843 aparece la lista de los casi 1300 suscriptores de la revista, cuya Sección Quinta (piezas para guitarra) tenía 22 suscriptores de Madrid, 166 de provincias y 4 del extranjero.

<sup>21</sup> En el nº 3 (14-II-1843) aparece la sección “Curiosidades filarmónicas” en la que escribe el artículo “Sistema pentagramático de los árabes” con una descripción de la escritura musical árabe basada en textos de François-Joseph Fétyis y Pierre-Louis Ginguené. En el nº 10 (12-III-1843) escribe “¿Son ciertos los efectos que se atribuyen a la música de los antiguos?”, texto basado sobre todo en *Entretiens sur l'état de la musique grecque vers le milieu du 4<sup>ème</sup> siècle avant l'ère vulgaire*, Amsterdam, 1777, del Abad Jean-Jacques Barthélemy, con referencias a Platón, Aristóteles, Cicerón, Plutarco, Damón, Boecio, el *Diccionario* de Rousseau, Burette y Duclou, aunque muchas de ellas proceden de Barthélemy. Además realiza crítica (en el nº 1), traducciones de textos musicales (en los nºs 7 y 13) y publica varias obras poéticas y comentarios literarios, ya sin relación con la música, en casi todos los números.

<sup>22</sup> Este texto está publicado en el “Apéndice” que Javier SUÁREZ-PAJARES incluye tras su artículo “Las generaciones guitarrísticas españolas en el siglo XIX”, en Emilio CASARES y Celsa ALONSO (eds.): *La Música Española en el siglo XIX*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1995, pp. 335-376: p. 350.

## 2. Príncipe, teórico de la nueva métrica poética cuantitativo-musical

Las *Fábulas* de Miguel Agustín Príncipe contienen como final un “Arte métrica”<sup>23</sup> de 274 páginas que pasó desapercibida en su época –a pesar de la relevancia que le atribuye la necrológica publicada en *La España* el 24-v-1863 (“obra verdaderamente monumental en la materia en que se trata”)– y de la que el propio Navarro Tomás –que ignoraba su existencia cuando publicó su *Métrica española* en 1956– reconoce su novedad y la importancia que pudo haber tenido en su momento, de haber sido conocida.<sup>24</sup> Príncipe es, gracias a esta obra, el creador del moderno modelo de “métrica poética cuantitativo-musical”<sup>25</sup> con el que se adelanta en casi 20 años a las teorías de la métrica cuantitativo-musical de Becq de Fouquières o Lanier,<sup>26</sup> que renovarían la teoría de la métrica francesa e inglesa respectivamente.

La teoría métrica de Príncipe se basa en equiparar los versos y sus divisiones a los compases musicales y las divisiones de éstos, entendiendo que los versos obedecen a la ley superior del compás, cuyo “golpeo o batuta” es llevado por el acento “acomodándose siempre con exactitud matemática a las exigencias del tiempo”.<sup>27</sup> El acento divide el verso en compases, o grupos acentuales que empiezan con él y terminan justo antes del

acento siguiente, la duración de un grupo sólo puede estar en relación de igualdad con la duración de los demás, o bien en relación de 1 a 2. Cuando un verso inicial empieza por sílabas átonas, éstas quedan fuera del ritmo (anacrusa, que Príncipe denomina “ante-compás”) y el último acento y las sílabas que eventualmente le sucedan se agrupan con la anacrusa del verso siguiente formando un mismo pie.

Esta teoría se parece muchísimo a la que en 1956 planteó –sin haber leído a Príncipe– Navarro Tomás, cambiando algunas denominaciones, como la de ante-compás por el helenismo *anacrusis*, y añadiendo algunos conceptos, y que aún hoy es la más conocida teoría métrica española.

## 3. Príncipe, letrista

Varios poemas de Príncipe fueron puestos en música por músicos amigos y contemporáneos del poeta. Todas estas composiciones se realizaron en vida de Príncipe. Se trata de las siguientes obras:

- a. “Los placeres de la Música” (cuyo incipit y estribillo es “Entonemos el himno sonoro”), Himno a la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, con música de Florencio Lahoz. El texto está publicado en su *Poesías serias*, p. 306. Fue interpretado para la inauguración de dicha Sociedad el 30 de junio de 1838, según afirma Príncipe.
- b. “El estudiante de tuna”, “La estudiantina” y “Él y ella”, del *Álbum Filarmónico* de Sebastián Iradier (1840), colección de canciones que llevan textos, además de Príncipe, de Manuel Azcutia, Ramón de Campoamor, Juan del Peral, Ramón Satorres, Antonio García Gutiérrez y Juan Eugenio Hartzenbusch. Los textos de la primera y la tercera aparecen publicados en sus *Poesías ligeras, satíricas y festivas*.
- c. “La Caprichosa”, canción jocosa española con música de Joaquín Espín, cuya partitura se publica con *La Iberia Musical y Literaria* nº 16 del 18-XII-1842.
- d. “Himno del Museo lírico, literario y artístico”, *La Iberia Musical* nº 20 (15-v-1842) da la noticia:

Mañana lunes a las ocho de la noche tendrá lugar la apertura del Museo lírico, literario

<sup>23</sup> Miguel Agustín PRÍNCIPE: “Arte Métrica”, en *Fábulas en verso castellano y en variedad de metros*, Madrid: Imprenta de D. M. Ibo Alfaro, 1861-62, pp. 385-659.

<sup>24</sup> Tomás NAVARRO TOMÁS: “Miguel Agustín Príncipe, tratadista de Métrica”, *Boletín de la Academia Norteamericana de Lengua Española*, nº 1, 1976, p. 7-15. La importancia de Príncipe como tratadista de métrica fue descubierta gracias a las investigaciones de José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS publicadas en *Contribución a la historia de las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX*, Madrid: C.S.I.C. & R.F.E., 1975, y su relevancia fue apasionadamente defendida por Antonio CARVAJAL en su tesis doctoral “De métrica expresiva frente a métrica mecánica. Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe”, Universidad de Granada, 1995.

<sup>25</sup> Antonio PAMIES: “La métrica cuantitativo-musical en España”, en Rafael CORBALÁN, Gerardo PIÑA y Nicolás TOSCANO (eds.): *Acentos femeninos y marco estético del nuevo milenio. Monografía de ALDEEU*, Nueva York: City University of New York, 2000, pp. 91-108: p. 92.

<sup>26</sup> Louis BECQ DE FOUQUIÈRES: *Traité general de versification*, París: Charpentier, 1879. Sidney LANIER: *Music and Poetry*, (1ª ed.: 1898) reed. Nueva York: Haskell House, 1969, citados por A. PAMIES, *op. cit.* p. 92.

<sup>27</sup> M. A. PRÍNCIPE: “Arte Métrica”, en *op. cit.*, pp. 427 y 428.

y artístico en el nuevo local de las Vallecas. La inauguración se celebrará con una función escogida en que tomarán parte todas las secciones, comenzando por un himno a toda orquesta, letra de D. Miguel Agustín Príncipe, música de D. Joaquín Espín, el cual será cantado por las señoras socias y socios la sección de música.

En el siguiente número de la revista (22-v-1842) se hace la crítica de esta inauguración y se comenta respecto a la interpretación del himno que

[se echaba en falta] un número suficiente de voces para ejecutarlo, y siendo el coro tan pobre y escaso que contrastaban notablemente el brío y sentimiento de las notas del señor Espín, y el entusiasmo de los versos del Sr. Príncipe, con la insuficiencia de las voces que debían servirles de intérpretes.<sup>28</sup>

e. “Yo te saludo”. Invocación y plegaria a la Virgen para medio tiple,<sup>29</sup> puesta en música por Baltasar Saldoni, octubre de 1852. Citada por el propio Saldoni en su *Diccionario*,<sup>30</sup> quien la clasifica como “Música sagrada para canto, con acompañamiento de órgano o piano”. Existen dos poesías con el mismo incipit publicadas por Príncipe: “Yo te saludo al comenzar el día”, publicada en *El Anfión Matritense* n° 14 del 9 de abril, en donde se lee que pertenece al *Devocionario poético* que está publicando el autor;<sup>31</sup> sin



Figura 3. Miguel Agustín Príncipe en una litografía del famoso José [Joseph] Decaen publicada en *Poesías de Don Miguel Agustín Príncipe*, México: Tipografía de Rafael y Vila, 1852

embargo, la obra de mismo incipit que se ha encontrado en el *Devocionario* (p. 273) comienza “Yo te saludo, Virgen admirable” y, aunque también escrita en endecasílabos, es completamente distinta. No sabemos cuál de ellas sería la musicada por Saldoni, al no estar editadas, ni siquiera localizadas, muchas de las obras de este autor.

#### 4. Príncipe, guitarrista

En *El Anfión Matritense* n° 2, 13-I-1843, tras citar unos versos de “La lección de guitarra”, Príncipe escribe una frase claramente autobiográfica y reveladora sobre su relación con la guitarra y, al final de ese mismo texto, insiste en la defensa y fomento del estudio de este instrumento, que la revista que dirige pretende realizar por medio de la publicación de partituras en la sección correspondiente:

perdónese a quien tanto ha gozado con ella [con la guitarra] y quien tan feliz ha sido por ella, ese raptó de entusiasmo que solo podrán apreciar los guitarristas. Los recuerdos exigen un tributo de cuando en cuando y debe ser perdonable en el autor de este artículo pagarlo ahora a los suyos cuando la ocasión se lo exige. (...)

La Asociación Musical procurará por su parte dedicar una atención particular a la

<sup>28</sup> También se dice que el salón del Museo, es sin duda “el que ofrece más carácter de espectáculo entre todos los que las diversas corporaciones literarias y artísticas poseen en Madrid” y que en él caben 1200 personas (*La Iberia Musical* n° 21, 22-v-1842). Este salón estaba en la antigua iglesia del convento cisterciense desamortizado conocido como “Las Vallecas”, en cuyo local se levantó a principios del siglo xx el Casino de Madrid.

<sup>29</sup> La peculiar denominación “medio tiple” para referirse a la voz de mezzosoprano es característica de Saldoni, que la emplea en varias de sus obras. Probablemente la toma de Antonio Eximeno, que la usa en su *Dell’ origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, Roma: Michelangelo Barbiellini, 1774, cuya traducción castellana se publicó en Madrid por la Imprenta Real en 1796 y está editada modernamente por Francisco OTERO: *Antonio Eximeno: Del origen y reglas de la música*, Madrid: Editora Nacional, D.L. 1978.

<sup>30</sup> Baltasar SALDONI: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881, 4 vols. Ed. facsímil preparada por Jacinto TORRES, con índices completos de personas, materias y obras. Madrid: Centro de Documentación Musical, Ministerio de Cultura, 1986, vol. I, 1868, p. 78.

<sup>31</sup> Miguel Agustín PRÍNCIPE: *Ejercicio cotidiano y novísimo devocionario*, Madrid: Imprenta de Manini y compañía, 1844.

sección que lleva el nombre de este instrumento; y sus aficionados tendrán la satisfacción de ver que la indiferencia con que algunos le miran no será parte para que la asociación se desdigne de fomentar su estudio y sus adelantos.

Por otra parte, *El Imparcial* del 28-XI-1868, p. 4, en el artículo “Verdadero origen del himno de Espartero” firmado por J. J., une la condición de guitarrista de Príncipe a la de liberal al afirmar:

El himno en cuestión fue en principio conocido tan solo de algunos patriotas zaragozanos. El poeta aragonés de honrosa memoria, D. Miguel Agustín Príncipe, que cuando de estudiante gustaba mucho tañerlo en la guitarra, fue el que más contribuyó a popularizarlo en su país natal, y así pudo propagarse en tiempo de la guerra civil al ejército del norte, llegando a ser la música favorita de los heroicos regimientos de la libertad que mandaba el Duque de la Victoria, y de aquí el nombre de “himno de Espartero”.

Por último, si consideramos real o autobiográfico el relato de “La lección de guitarra”, Príncipe no sólo fue guitarrista, sino que estuvo incluso en condiciones de impartir clases. Recordemos que estamos en una época en que la guitarra está muy de moda, y es practicada por numerosos aficionados, incluso regios; las veladas y saraos son impensables sin el acompañamiento de una guitarra<sup>32</sup> y todo ello fomenta los conciertos y la difusión de obras de diversos grados de dificultad de las que buen ejemplo son las publicadas por *El Anfión Matritense*.

El Conservatorio se había fundado en 1831 y, aunque en el centro se realizaban muchos conciertos de guitarra y existían profesores

<sup>32</sup> Es muy ilustrativa la descripción que hace de estas veladas Sébastien Blaze de Bury (1789-?), boticario francés que estuvo en España con el ejército napoleónico: “El barbero toma la guitarra, y su *rasgado* pone en movimiento a toda la juventud del barrio. Los bailarines interpretan la seguidilla acompañándose de castañuelas. Aquí se oye a un rústico que frota todas las cuerdas a la vez con su pesada mano; allá es un *aficionado*, amateur, que saca de este instrumento armoniosos y brillantes sonidos con sus largas uñas que ha dejado crecer a tal fin. Más allá, es una *señorita* que se acompaña cantando un tierno romance o bien una canción patriótica” [las palabras en cursiva están en español en el original], Sébastien BLAZE: *Mémoires d'un apothicaire sur la Guerre d'Espagne pendant les années 1808 a 1814*, Tome second, París: Ladvoat, Librairie de S. A. R. M. le Duc de Chartres, 1828, p. 168 [la traducción es mía]. La mención a

–honorarios– del instrumento desde 1857,<sup>33</sup> la guitarra tardará aún más de un siglo en entrar en él. Una de las razones que subyacen en esta separación del mundo académico es precisamente la popularidad y accesibilidad del instrumento, que permite tocarlo con disfrute y aprovechamiento con un mínimo nivel técnico –aunque por otra parte sea capaz de las más virtuosísticas realizaciones–. Fuera de las enseñanzas regladas, abundaban los maestros particulares que enseñaban tanto a aficionados –como Príncipe–, como a virtuosos; abundan también en la época los métodos de guitarra<sup>34</sup> (en *El Anfión Matritense* se publicita con frecuencia el de Aguado, suscriptor de la revista) y las ediciones de música de todos los niveles, produciéndose en la época cientos de obras, muchas de las cuales están aún sin estudiar.

## 5. Referencias (reales o metafóricas) a la guitarra y a la música en la obra de Príncipe

Las referencias a la guitarra y la música en la obra poética de Príncipe son muy frecuentes, siendo la más interesante en lo que a la guitarra se refiere la que hace de sí mismo como guitarrista en el poema que aquí se edita.

En numerosas ocasiones utiliza palabras como “lira”, “laúd” o “música” empleadas como metáfora de su poesía, por ejemplo en las

este autor la he encontrado en Juan José REY MARCOS: “De la guitarra clásica a la romántica”, Introducción general al Ciclo *La guitarra española en el siglo XIX*, Madrid: Fundación Juan March, 1985, pp. 15-21, y el propio autor ha tenido la amabilidad de buscarme el libro original que mencionaba en dicho texto. Las memorias de Blaze de Bury son notables debido a su interés por la música, –fue hermano del musicólogo, crítico y compositor François-Henri-Joseph Blaze, conocido como Castil-Blaze (1784-1857)–, que le hace detenerse en todo lo relacionado con ella. En este fragmento es de destacar, además de la mención a la omnipresencia de la guitarra –tocada tanto por barberos como por rústicos o señoritas y su uso como acompañamiento para el canto y el baile–, el empleo del *rasgado* (precisamente por el barbero) y la costumbre de los aficionados de dejarse crecer las uñas para tocar la guitarra.

<sup>33</sup> Miguel Carnicer sería el primero de ellos, el cargo se establece en el *Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación* de 1857 (capítulo XI, artículos 60 a 66), citado por J. SUÁREZ PAJARES: “Las generaciones guitarrísticas...”, *op. cit.*, p. 343.

<sup>34</sup> Ver un elenco comentado de los métodos de guitarra del XIX en J. SUÁREZ PAJARES: *ibid.*, p. 330 y ss.

obras de sus *Poesías ligeras, festivas y satíricas*<sup>35</sup> “Delirio poético”, p. 3 o “La amistad. A una esposa el día de su cumpleaños”, p. 14 y en sus *Poesías serias*<sup>36</sup> “Al estudio de la poesía”, p. 217; “La paz del pecho”, p. 248 y “El árbol. Poema clásico-romántico, o del género medio, dedicado a mi amigo D. Cayetano Balseyro”, p. 287.

Otras veces dedica la obra a un o una cantante por una intervención destacada, como en las obras de sus *Poesías serias* “A E. P., cuando cantó por primera vez en Zaragoza la ópera titulada *La esclava en Bagdad*, música del maestro Pacini”, p. 266; “A doña Antonia Campos, por el mérito singular con que cantó en el Teatro de Zaragoza la *Norma* de Bellini”, p. 310; “A D. Francisco Calvet”, por el mérito particular con que en un concierto de amigos cantó el aria de “Murena” en el *Esule de Roma* [sic por *L'Esule di Roma*, de Donizetti] la noche del 24 Febrero de 1838, p. 330; a los que hay que añadir “A Don Francisco Salas”, poema en honor del actor y cantante esposo de Bárbara Lamadrid, publicado en *El Anfitrión Matritense* del 20-I-1843 e incluso “A la bella Paulita, con ocasión de haber caído enferma por haberse agitado en la danza y el canto”, p. 38 de las *Poesías ligeras*.

No podemos olvidar que algunas de las obras que fueron puestas en música por diversos compositores aparecen editadas en las *Poesías* de Príncipe, como los “Juguetes escritos para el *Álbum Filarmónico*, puestos en música por D. Sebastián de Iradier”: “‘Él y ella o Dios los cría y ellos se juntan’, y ‘El estudiante de tuna’”,<sup>37</sup> (p. 293 de las *Poesías ligeras*), “Los placeres de la Música. Himno inaugural puesto en música por mi amigo D.

Florencio Lahoz, cantado en la apertura de la Sociedad Filarmónica, establecida en la casa-habitación de D. Cayetano Balseyro la noche del 30 Junio de 1838” (*Poesías serias*, p. 306), o incluso las “Composiciones escritas con motivo de los faustos acontecimientos de las Provincias Vascongadas”: I. Paz, reina y libertad; II. El día grande del liceo, recitada en el Jardín de las Delicias; III. Himno y IV. Estancias (p. 346 y ss. de las *Poesías serias*). Al menos los números II y III tienen un claro carácter y contenido musical y bien podrían haber sido puestos en música.

Además, su obra “Tema con variaciones, leído en el Liceo artístico y literario” (p. 189 de las *Poesías ligeras*), es un conjunto de poemas en los que el tema y cada una de las variaciones tiene una indicación musical de *tempo* –Allegretto, Adagio lamentabile, Maestoso...– y están escritas en diferentes metros. En algunas aparecen otras claras referencias musicales en el contenido, como en la brillante variación IV “Tempo di Walz”.

También dedica una de sus famosas *Fábulas* a la guitarra, “La compostura de la guitarra”,<sup>38</sup> basándose en una idea tomada de Théveneau: la guitarra de atroz sonido se rompe y el guitarrero que la repara consigue una de dulcísimos sonos. Por último, dedica dos obras a Betina en las *Poesías ligeras*: “A Betina cantando”, p. 33, en la que Betina canta acompañándose del laúd y su canto calma las ansias y las penas del poeta y “La lección de guitarra. Anacreónticas a Betina”, p. 147, de la que a continuación nos ocupamos.

\*\*\*\*

<sup>35</sup> *Poesías de D. Miguel Agustín Príncipe. Tomo I. Poesías ligeras, festivas y satíricas*, Madrid: Imprenta de Boix Editor, 1840.

<sup>36</sup> *Poesías de D. Miguel Agustín Príncipe. Tomo II. Poesías serias, ibíd.*, Las referencias a las páginas de las *Poesías serias* están tomadas de la edición mexicana *Poesías de Don Miguel Agustín Príncipe*, México: Tipografía de Rafael y Vila, 1852, que incluye los dos tomos que en Madrid se editaron por separado.

<sup>37</sup> Esta última poesía debió ser popular entre los estudiantes de tuna ya desde mediados del siglo XIX y se conoce en este colectivo todavía en nuestros días, como muestran varias páginas de internet que la citan, bien como anónima, bien atribuida a José Somoza. Esta atribución –que no sólo se da

en la literatura goliárdica de la red, sino también en obras académicas que evito citar– se debe a que en la edición de José R. LOMBA Y PEDRAJA de las *Obras en prosa y verso* de D. José SOMOZA, Madrid: Imp. De la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, [1811-1842], 1904, aparece dicho poema en la página 423 bajo el epígrafe “Apéndice 1º. Algunas poesías de autenticidad dudosa”. La comparación entre la edición de Príncipe y la de Lomba no deja lugar a dudas, por algunos errores evidentes, de que la versión del primero es la correcta. Como Somoza no publicó esta poesía en vida y su editor, Lomba, la considera “de autenticidad dudosa”, se puede colegir que el autor de esta obra es Príncipe.

<sup>38</sup> Fábula XCIII de las *Fábulas en verso castellano...*, op. cit.

## La lección de guitarra

Transmisión de la obra

Los versos que conforman el poema que aquí editamos fueron publicados por Príncipe de forma completa en sus *Poesías de D. Miguel Agustín Príncipe. Tomo I. Poesías ligeras, festivas y satíricas*, Madrid: Imprenta de Boix editor, 1840, pp. 147-187, con el título “La lección de guitarra. Anacreónticas a Betina” y están fechados al final del poema en “1833 y 34”. Esta obra se reeditó en México en 1852 uniéndolo a ella las *Poesías serias*,<sup>39</sup> y estas dos son las únicas ediciones que existen del ciclo completo de anacreónticas guitarrísticas de Príncipe. No obstante, algunos de sus versos fueron publicados parcialmente en varias ocasiones, tanto antes como después de la publicación del conjunto.

**Gracias pues, oh vihuela!  
Tuya es mi paz, mi dicha:  
A tí las horas debo  
Mejores de mi vida.**

**1833 y 34.**



**Figura 4.** Última estrofa de “La lección de guitarra” en la edición de las *Poesías ligeras* de 1840, donde se ven las fechas que indican cuándo se compuso la obra

En *El Entreacto* del 25-VIII-1839 se publicó una parte de la Anacreóntica IV y, en la misma revista del 27-X-1839, la Anacreóntica X completa. Ya con posterioridad a la publicación de las *Poesías ligeras*, *El Anfión Matritense* del 3 de enero de 1843 publicó de nue-

<sup>39</sup> Cf. nota 36.

vo la Anacreóntica X y en el siguiente número de la misma revista, del 13 de enero, se editó parte de la Anacreóntica VIII y la Anacreóntica IV entera bajo el título “A Betina guitarrista”, en una versión ligeramente modificada respecto a la de 1840. Algunos versos de las Anacreónticas VII y VIII vuelven a aparecer citados en *Eco del Comercio* de 13-VI-1846, en una crítica firmada por la Redacción al “Concierto de guitarra de Antonio Cano”.

Los poemas de Príncipe parecen caer en el olvido hasta que en 1985 se vuelve a citar la Anacreóntica IV en unas notas para un ciclo de conciertos de guitarra de la Fundación Juan March firmadas por Juan José Rey Marcos.<sup>40</sup> Por último, Javier Suárez Pajares edita en 1995 el citado artículo de *El Anfión Matritense* del 13 de enero.<sup>41</sup>

Roseta ha considerado oportuno presentar a sus lectores esta fotografía decimonónica del maestro de guitarra que utiliza la enseñanza como acercamiento y seducción y que considera el tocar a dúo metáfora del acto amoroso. Hemos querido mostrar esta visión romántica de una época en la que la guitarra comienza a perder protagonismo y se crea esa presunta polémica con el piano, cuando precisamente empieza a ser definida por algunos –Príncipe entre otros– como instrumento genuinamente español y “nacional”. Otros temas secundarios e interesantes surgen al hilo de la narración del cortejo, como la importancia de la expresión y del sentimiento en las interpretaciones, la mención a autores u obras de moda, la referencia a aspectos técnicos de la enseñanza de la guitarra y otras cuestiones que van y vienen a lo largo del poema.

### Forma y contenido

La obra consiste en una serie de doce anacreónticas en heptasílabos de rima asonante en los versos pares dedicados a narrar las enseñanzas de guitarra de un maestro y pretendiente a su alumna y pretendida.

<sup>40</sup> J. J. REY MARCOS: “De la guitarra clásica a la romántica”, *op.cit.*, el poema en la p. 18. El propio Pepe Rey sugirió a Roseta la edición de este poema en la revista. Atendiendo a su amable propuesta, que agradecemos, se edita el presente texto.

<sup>41</sup> J. SUÁREZ PAJARES: “Las generaciones guitarrísticas...”, *op.cit.*, p. 350.



Escena costumbrista tomada de una tarjeta postal del siglo XIX

Los poetas neoclásicos pusieron de moda la anacreóntica en estrofas de arte menor,<sup>42</sup> cantando siempre los placeres de la vida y del amor, y a principios del XIX se estandariza para este verso la estrofa de romance heptasílabo y rima asonante en los versos pares, estando sueltos los impares; esta estrofa es la que aparece en los doce romances de este poema, que riman en *e-a* (anacreónticas I, VI), *e-o* (anacreónticas II, V, VIII, XI), *i-a* (anacreónticas III, IX Y XIII), *o-a* (anacreóntica IV), *u-o* (anacreóntica VII) y en *i-o* (anacreóntica X).

Cada uno de los poemas es, en principio, independiente, aunque leyendo el conjunto de seguido se sigue el avance de la relación

amorosa entre el profesor de guitarra y su alumna, que culmina felizmente. Los temas de cada una de las anacreónticas son a veces narrativos, a veces líricos, contando los primeros el avance de la conquista y glosando los segundos las bellezas del instrumento o de la amada: puesto que la alumna lo desdén, el maestro decide “hablar” y declarar sus sentimientos por medio de la guitarra (I); el maestro se toma en serio su tarea y hace comentarios técnicos: no te mires los dedos cuando tocas (II); el maestro, enfermo de amor, falta a la lección (III); elogio y descripción de la guitarra comparándola con el cuerpo de Betina, también compara la guitarra con el piano, favoreciendo a la primera (IV); la guitarra ha aumentado las gracias de Betina y por ello tiene otro pretendiente (V); elogio de la belleza de Betina, aumentada por el baile y el canto, queja del poeta porque a él se lo debe y otro lo disfruta (VI); Betina se aplica y el maestro le propone tocar a dúo, incluye una metafórica descripción del dúo de guitarras como encuentro amoroso (VII); consiguen tocar un dúo en la noche y Betina se ablanda, pero con la llegada del día acaba el embrujo (VIII); el poeta quiere ilusionarse pensando que las letrillas de amor que Betina canta se dirigen a él (IX); lo que le

<sup>42</sup> La anacreóntica debe su nombre al poeta griego del siglo VI a. C. Anacreonte, quien cantó sobre todo al amor y al placer en breves poemas muy imitados posteriormente, tanto en época clásica como en los siglos XVII y XVIII, cuando se escribían preferentemente en estrofas sáficas (tres versos de once sílabas seguidos de uno de cinco, en rima libre) hasta finales del siglo XVIII, cuando se estandarizaron en estrofas de arte menor. Destacan en el género Esteban Manuel de Villegas, José Cadalso, Tomás de Iriarte o Juan Meléndez Valdés.

ha conquistado de Betina no son sus dotes para el canto o la guitarra, sino la expresión y el sentimiento de sus interpretaciones (x); Betina se muestra lánguida y desinteresada en la música (xi) y Betina se convierte en su amante para dicha del poeta (xii).

La sencillez de la rima, la longitud de la narración y lo previsible de los contenidos, así como la adjetivación, más bien manida y repetitiva<sup>43</sup> no consiguen quitar todo el mérito al poema de Príncipe, que no es uno de los mejores de su autor.<sup>44</sup>

¿Es real lo que cuenta el poema? No lo sabemos, pero varios datos nos hacen sospechar cierta verdad en los hechos narrados.

Ya hemos visto que Príncipe tocaba la guitarra y bien pudo haber dado clases a una muchacha en algún momento de su juventud. “Betina” aparece como personaje en otro poema de Príncipe, “A Betina cantando” en el que la vemos tocar y cantar como en “La lección de guitarra”, así que bien podemos imaginar a una muchacha –protagonista de dos poemas de su admirador– a la que en el segundo de ellos el poeta pretende y consigue gracias a la cercanía que han permitido las lecciones de guitarra, instrumento al cual atribuye su dicha. Este hecho es perfectamente posible –e irrelevante, si no apoyara la suposición de que Príncipe tocaba y enseñaba la guitarra–.

Pero si hacemos a la ficticia Betina tomar cuerpo en la esposa de Príncipe, cuyo nombre, como quizá algún avisado lector re-

cuerde, es Benita –de significativa similitud fonética y que rima asonantemente con el del personaje–, podemos entonces imaginarnos la situación como real. En 1833 y 34, fecha en la que escribió el poema, Príncipe tenía 22 y 23 años, y es perfectamente posible que iniciara entonces –y de esa manera– el cortejo de la mujer con la que se casaría algunos años más tarde.

Si añadimos a todo ello que una errata pertinaz salta de un poema a otro en diversas ediciones transformando a la poética Betina en la cotidiana Benita,<sup>45</sup> podemos incluso sospechar –si bien la errata es fácil– que se trata de un lapsus o un guiño del poeta. Recordemos por último que en el final del poema, “¡Gracias pues, oh vihuela!, / tuya es mi paz, mi dicha: / a ti las horas debo / mejores de mi vida”, se atribuye a la guitarra la dicha del poeta, de manera muy similar a la del texto autobiográfico más arriba citado de *El Anfión Matritense* n° 2, y que podemos ahora interpretar también bajo otro punto de vista: “perdónese a quien tanto ha gozado con ella [con la guitarra] y quien tan feliz ha sido por ella” (...).

<sup>43</sup> Algunos de los adjetivos dedicados a la guitarra son: armónica vihuela (4 veces), medrosa vihuela, sonoras cuerdas, sonoros ecos (2 veces), diapasón sonoro, laúd sonoro, laúd divino, amorosas cuerdas, guitarra donosa, figura donosa, apacible acento, armónico giro, quejido tierno...

<sup>44</sup> Príncipe no fue un poeta excepcional –lo demuestra su fama efímera–, aunque escribió una obra digna y nada desdeñable. Su poesía, editada toda en 1840, cuando tenía 29 años, se inspira con frecuencia en la de los siglos xvii y sobre todo del xviii, siguiendo en escasas composiciones la corriente romántica. Resulta brillante –que no innovador– en los ejercicios de complicada versificación, e ingenioso en sus fábulas y epigramas. Sus obras en prosa, tanto las literarias como las periodísticas, son de gran calidad, aunque le reportaron menos notoriedad que el teatro y la poesía.

<sup>45</sup> *Poesías ligeras...*, 1840, p. 162, al final de la Anacreónica iv y en *Poesías de Don Miguel Agustín Príncipe*, México: Tipografía de Rafael y Vila, 1852, p. 96, al final de la Anacreónica i.

## La lección de guitarra

### ANACREÓNTICA I

Toma, Betina mía, toma, adorada prenda, en tus hermosas manos la armónica vihuela. <sup>46</sup>	1	si dulce la acompaña la armónica vihuela?	
Y al eco enamorado de las sonoras cuerdas acabarán mis ansias, expirarán mis penas.	5	Para cantar se hicieron sus amorosas cuerdas: la queja y el suspiro suenan mejor con ellas.	29
Canta, adorada mía, las amorosas letras que el corazón inflaman y el oído enajenan.	9	Canta pues, y yo en tanto, oyendo tus cadencias, con justa vanagloria diré: “mi alumna es ésta.”	33
Canta el poder divino, la mansedumbre bella de los hermosos ojos que labran mi cadena.	13	Alumna inexorable cuyo desdén me hiela, y de mi mal se ríe, y a quererme se niega.	37
Canta <i>La ingrata</i> , <sup>47</sup> canta las lágrimas acerbas que vierte en su retiro la mísera Extranjera.	17	¿Por qué, Betina mía, tan bárbara dureza? ¿Por qué...? Mas no te enojen mis amorosas quejas, que pues mi amor te enfada,	41
A tus sonoros ecos sonreirá la tierra, liquidarase el hielo, florecerá la selva.	21	muda será mi lengua, con tal que me permitas que tu maestro sea.	45
¿Qué podrá resistirse, Betina, a tu voz tierna,	25	No serán ya mis labios los que a hablarte se atrevan; será, Betina <sup>48</sup> mía, la armónica vihuela.	49

### ANACREÓNTICA II

No te mires, Betina, cuando tocas, los dedos, que Aguado lo reprueba <sup>49</sup> y yo no lo consiento.	53	si los dedos te miras, que te enamoras de ellos?	
Y observarse las manos, además de ser feo, impide a la soltura sus rápidos progresos.	57	Tiende pues a otra parte, al jardín por ejemplo, a la selva, o al río los graciosos ojuelos, y si de vez en cuando quieres en mí ponerlos,	65
¿No conoces, bien mío, que dirán cuatro necios,	61	ya lo sabes, Betina, no he de reñir por eso.	69

<sup>46</sup> Miguel Agustín Príncipe emplea, como es habitual en poesía, las palabras vihuela, laúd y guitarra como sinónimos retóricos para referirse a esta última (estamos en 1833).

<sup>47</sup> *La ingrata* es una canción de José Melchor Gomis, en el *Diario de Madrid* del 4-xi-1836 se puede ver el siguiente anuncio: “Colección de canciones andaluzas con acompañamiento de piano y guitarra, *El Titi*, *El Taralaralero*, *La China*, *El Alsa Pilili*, *Tirana* y *Cachucha* a 4 reales cada una, Cancio-

nes españolas con acompañamiento de piano y guitarra, *La ingrata*, *El aire dañino* y *Tirana* de Gomis, a 5 cada una.”

<sup>48</sup> “Benita” en la edición mexicana de 1852, p. 96.

<sup>49</sup> Príncipe se refiere –ya en 1833, cuando escribió este poema en Zaragoza– al método de Dionisio Aguado *Escuela de guitarra*, Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1825, que en su cap. II, n° 17, p. 3 dice: “El cuerpo ha de estar naturalmente recto, como también la cabeza, la cual no se ha de torcer, ni dirigir a mirar los movimientos de la

ANACREÓNTICA III

Detén, detén, hermosa, tu rigor y tus iras, y no porque he faltado a la lección, me riñas.	73
Cuatro días han sido los que falté, Betina, pero la causa ignoras de la conducta mía.	77
¿Ocupación? Ninguna. ¿Olvido? Tú deliras. ¿Qué ocupación, qué olvido en quien ama cabrían?	81
Mi bien, estuve enfermo: ¡pues qué!, ¿no te lo indica	85

ANACREÓNTICA IV

No indiferente mires, Betina encantadora, la armónica vihuela que entre las manos tomas. <sup>50</sup>	101
Su apacible sonido, su figura donosa, dignos son de llamarte su bella pulsadora.	105
Mira su mástil, mira cuán bello se prolonga como el cuello del cisne que sobre el agua asoma.	109
Mira su clavijero do las cuerdas se arrollan como la flor y el rizo en la sien de una hermosa.	113
Convexos los costados en línea tortuosa <sup>51</sup>	117

mano izquierda. Sobre esto conviene tener presente que en lo sucesivo se necesita la vista para mirar al papel, y por consiguiente los dedos no sólo deben acertar las cuerdas, sino también el traste en que las han de pisar. Es casi imposible ejecutarlo así a los principios, y si bien se puede permitir al principiante que en las primeras lecciones mire dónde pone los dedos, sin alterar en nada la colocación de la guitarra, también es necesario que se habitúe cuanto antes a atinar las cuerdas sin mirarlas". La fotografía que ilustra este artículo muestra precisamente a la alumna mirándose los dedos –o quizá la mano del maestro– al corregir una posición. Por otra parte, ya en Madrid, Príncipe conocería sin duda a Aguado, que fue suscriptor de la revista *El Anfitrión Matritense*, en la que se anuncia con frecuencia su método de guitarra.

<sup>50</sup> "tocas" en la edición mexicana de 1852, p. 98.

<sup>51</sup> "undulatoria" en *El Anfitrión Matritense*, 13-i-1843.

mi lánguida mirada y mi color perdida? Dolencia fue sañuda que amenazó mis días; fiebre tenaz, ardiente como la llama mía.	89
¿Pero qué es lo que miro? ¿Te muestras compasiva? ¿A piedad te ha movido mi narración sencilla?	93
¡Oh Dios! ¡Oh prenda amada! Segura es ya mi dicha: si compasión me tienes, aun me amarás un día.	97
la superficie imitan de tus nevadas pomas. De ellas sale el suspiro por tu divina boca: de ellos por la obertura <sup>52</sup> salen también sus notas.	121
Toma pues en las manos la vihuela sonora como toma a su niño la madre cariñosa.	125
¿Te sonríes, Betina? Tiende la vista ahora al espejo que enfrente representa tus formas.	129
Mírate en él. ¡Dios mío! Esa actitud airosa que miras, a ti misma, dime, ¿no te enamora?	133
¡Oh, cuánto de realce te da, si bien lo notas, ese laúd divino que en tu falda se posa!	137
Deja, Betina mía, que entusiasmadas otras al piano <sup>53</sup> se sienten por placer o por moda. <sup>54</sup>	141

<sup>52</sup> "abertura" en la edición mexicana de 1852, p. 99.

<sup>53</sup> En todo el poema la palabra "piano" se considera trisílaba.

<sup>54</sup> En este mismo lugar, Príncipe inserta una nota cuando publica estos versos en *El Anfitrión Matritense* del 13-i-1843,

Que por más que se ensalza, y por más que se encomia, instrumento parece que desdice de hermosas. <sup>55</sup>	145	Guitarrista te quiero, pianista me enojas: deja pues el piano y la guitarra adopta.	165
El que se pone enfrente de alguna que lo toca, de la mitad del cuerpo la vista apenas goza.	149	Con ella los pintores a los ángeles copian: aún no he visto un piano, oh, Betina, en la gloria.	169
Y aunque todo lo vea, con ello al fin ¿qué logra? Contemplarla sentada de mucha ceremonia.	153	Pero cítaras veo, <sup>56</sup> y laúdes y violas, y harpas, plectros y liras, y testudos y conchas. <sup>57</sup>	173
No así, Betina mía, la guitarra donosa, que ni cubre tu cuerpo, ni tu talle me roba.	157	Y negarme no puedes, aunque no eres pintora, que los pintores saben lo que son esas cosas.	177
Nosotros el piano, la vihuela vosotras, que a la fea da gracias y a la bella las dobla.	161	Y además, la guitarra es muy chusca, muy mona, muy no se qué, Benita... <sup>58</sup> en fin, muy española.	181

#### ANACREÓNTICA V

Betina, cuando cantas y en sonoros ecos alzas la voz divina que en don te ha dado el cielo, ¿a quién se debe, dime, si no es a tu maestro, la expresión con que rindes corazones de hielo?	185	Con ellos has vencido a mi rival funesto, que yo te doy las armas contra mi mismo pecho.	197
Eras hermosa un día, mas tus hechizos bellos la vihuela y el canto mayores los han hecho.	189	Y al ver que por el triunfo ni aun gratitud te debo, debiendo aborrecerte te idolatro más ciego.	201
	193	Y sigo en darte gracias que cedas a otro dueño, y cada vez te adoro más infeliz, más necio.	205

provocada seguramente por alguna queja suscitada tras la primera publicación de estos versos en 1839-1840. La nota dice así: "Esta estrofa y las siguientes no tienen por objeto motejar la afición al piano, llamado con razón rey de los instrumentos; significan sólo un desenfado guitarresco-poético en obsequio de un instrumento nacional, que no es seguramente acreedor al desdén con que algunos le [*sic*] miran." Aprovecha el final de esta anacreóntica para justificar esta defensa suya de los versos por el carácter español del instrumento.

55 "Menos propio de hermosas" en *El Anfión Matritense* del 13-I-1843.

56 "Pero veo laúdes / liras, arpas, violas / plectros, bandurrias, cítaras" en *El Anfión Matritense* del 13-I-1843.

57 En los versos 171 y 172 el autor se refiere a la escasa frecuencia de las representaciones de instrumentos de te-

clado en la iconografía religiosa, en la que, por el contrario, son muy frecuentes las de instrumentos de cuerda, especialmente de cuerda pulsada. La enumeración de los versos 173-176, un tanto incoherente (también en la versión de 1843 citada en la nota 56, en la que añade la bandurria a la lista), es un listado poético de instrumentos de cuerda (y plectros para tocar alguno de ellos) que termina con los "testudos y conchas" en referencia a los nombres antiguos y mitológicos que se usaban para referirse a la lira y la cítara en la antigüedad y al laúd en el renacimiento y barroco. El nombre se debe al mito de que Mercurio inventó la lira con una "concha" de tortuga, de donde viene el término "testudo" (en latín tortuga) para referirse al instrumento. Cf. Luisa LACAL: *Diccionario de la música e instrumentos*, Establecimiento tipográfico de Madrid: San Francisco de Sales, 1900, voz "testudo".

58 "Betina" en la edición mexicana de 1852, p. 101 y en *El Anfión Matritense* del 13-I-1843.

ANACREÓNTICA VI

¿Cómo será posible, oh Dios, que el que te vea del triste amor rehúya la mísera cadena?	209	con que danzando agitas la placentera huella?	
El sol de mediodía que abrasa y centellea, a tus divinos ojos les dio su lumbre bella.	213	Venus te tiene envidia, Venus te confundiera al verte entre sus gracias, si no eres una de ellas.	229
Tiñó tu blanco rostro la cándida azucena, y tus hermosos labios la flor que Venus precia.	217	Mas ¡ay! que en este día a tan hermosas prendas añades la del canto, y mi desdicha es cierta.	233
No tiene tu mejilla color: si lo tuviera, no fueras hoy la imagen, mi bien, de la modestia.	221	Un hombre más dichoso, mas no que te merezca tanto cual yo, Betina, se adornará con ellas.	237
¿Y tu cintura hermosa? ¿Y aquella gentileza	225	¡Oh, no, Betina amada!, son mías, no las vendas: yo te las doy, y es justo que al fin me las devuelvas.	241

ANACREÓNTICA VII

Si prosigues, Betina, aplicada al estudio, dentro de pocos días tocaremos a dúo	245	del bordón, mientras, bella, tú herirás los agudos.	
¡Oh qué bello en la noche <sup>59</sup> sin ruido importuno es oír dos vihuelas concertando sus puntos! <sup>60</sup>	249	Y veloces mis dedos siguiendo tus preludios, te diré mis afanes, me dirás tú los tuyos.	265
Dos amantes parecen confundidos en uno; dos hermanas, dos madres conversando a su turno.	253	Y verás de armonía cuán rico y cuán fecundo es el bello instrumento que desdeñan algunos.	269
Si tocándola sola es tan dulce su arrullo, ¿Qué será cuando suene concertado nocturno?	257	Sigue pues, oh Betina, con tan bellos anuncios, y de Sor y de Aguado <sup>61</sup> aprovecha el estudio.	273
Yo vibraré, Betina, los sonidos oscuros	261	Porque yo no descanso hasta que ambos en uno la vihuela toquemos, oh, mi Betina, a dúo.	277

<sup>59</sup> Este verso y los siete que le siguen aparecen publicados en la crítica al concierto de Antonio Cano publicada en *El Eco del Comercio* 13-vi-1846.

<sup>60</sup> "Punto", referido a la guitarra, significa "acorde" al menos desde el siglo xvi, como indica Juan Carlos AMAT en su obra de probablemente 1596, *Guitarra española (c. 1761)*. Complete facsimile edition with and introduction by Monica Hall. Mónaco: Editions Chanterelle, 1980, "Primeramente, el punto de guitarra es una disposición hecha en las cuerdas, con los dedos apretados encima de los trastes" AMAT, p. 4, cf. Pepe REY: "Otros libros de vihuela", *Estudios sobre la vihuela. Ponencias presentadas en las jornadas celebradas en Gijón en julio de 2002*, Madrid: Sociedad de la Vihuela, 2007, pp. 11-30, especialmente pp. 23-26. Pepe Rey opina que el término

"punto", como otros, pertenece a una jerga técnica guitarrística de la que tenemos noticia escrita por primera vez gracias a Carlos Amat, pero que estaría en uso desde mucho antes y, evidentemente, también hasta mucho después.

<sup>61</sup> Si Betina estudia obras de Sor y de Aguado en 1833, fecha de composición de este poema, éstas podrían haber sido los métodos de ambos: el de Aguado de 1825 citado en la nota 49 y el de Sor de 1830 *Méthode pour la Guitare*, par Ferdinand Sor. Paris: L'Auteur; Bonn: Simrock; Londres [en blanco], 1830, así como la *Colección de estudios para guitarra* de Dionisio Aguado, Madrid: En la imprenta que fue de Fuentenebro, 1820, que con su extenso prólogo lleno de consejos y sus estudios de dificultad progresiva es también muy adecuado para el aprendizaje. Algunas de las obras de Sor

ANACREÓNTICA VIII

Ora, Betina amada, que el apacible velo tendió la oscura noche insinuando el sueño,	281	tu sangre se enardece, idolatrado dueño?	
ora que adormecidos	285	¿El medroso suspiro	321
callan la tierra y cielo, que el mar perdió su furia, y está sin movimiento,		de la mansión del pecho saliera involuntario a hender el vago viento?	
que las flores cesaron,	289	¡Oh Dios!, ¿si por ventura	325
y cesaron los vientos, ellas de ser medidas, y de mecerlas ellos:		de tu desdén el hielo templó, Betina hermosa, la cítara gimiendo?	
nosotros, prenda amada,	293	¿Si mi anhelada dicha	329
la vihuela templemos, la medrosa vihuela amante del silencio.		cierta será? Amor tierno, dulce Amor... si he vencido, de mi alegría muero.	
Y el grande poderío	297	Mas, ¡ay!, que rubicunda	333
de su apacible acento sentirás que las gracias y amor le concedieron.		el alba en sus destellos anuncia ya del día el resplandor funesto.	
No presume los sonos <sup>62</sup>	301	El ave abandonando	337
del piano soberbio, ni su arrogante estilo, ni sus altivos ecos,		su aletargado sueño, su venida celebra con sonoro gorjeo.	
ni sus cuerdas pudieran	305	Y el aire bullicioso,	341
despertar en el pecho las terribles pasiones, los guerreros afectos.		y el sonante arroyuelo y la canción que entonan pastores y labriegos,	
En la callada noche	309	Todo anuncia el ruido	345
ella ejerce su imperio, despierta la ternura, inflama el sentimiento.		del día que bien presto va a relucir, del día que infeliz aborrezco.	
Cada son que produce	313	La vihuela no suena:	349
es un quejido tierno; sus voces son suspiros, querellas son sus ecos.		sus ecos placenteros al bullicio importuno la magia, ¡ay Dios!, perdieron.	
¿Pero tu pecho late?	317	Y la ingrata que niega	353
¿En giro violento		a mi cariño el premio de nuevo se amuralla con el rigor y el hielo.	

y de Aguado escritas antes de 1833 pueden ser apropiadas para un instrumentista aficionado de nivel medio (aunque desconocemos el de Betina es lógico suponer que no sería una virtuosa, por lo que comenta el poema), por ejemplo las obras de Dionisio Aguado *Douze Valses, op. 1*. París: Meissonnier, 1826; *Douze Valses, une Marche militaire et un Thème varié*, sin n.º de op., París: Simoni, ca. 1826. (sobre todo los seis primeros valsos); *Huit petites pièces*, op. 3. París: Autor, 1827 y *Six petites pièces*, op. 4. París: Autor, 1827 y de Fernando Sor alguno de los números de *Six divertimentos*, op. 1; *Six divertimentos*, op. 2; *Six petites pièces*, op. 5; *Six studio for the Spanish guitar*, op. 6; *Six divertimentos*, op. 8; *Six divertimentos*, op. 13; *Cinquième Divertissement très facile*, op. 23; *Vingt quatre leçons*, op. 31; *Six petites pièces faciles et doigtées avec soin*, op. 32; *Vingt quatre exercices très faciles*, op. 35; *Six petites pièces*, op. 42; *Mes ennuis, Six bagatelles*, op. 43; *Vingt-quatre petites pièces progressives*, op. 44; *Vo-*

*yons si c'est ça, Six petites pièces faciles*, op. 45; *Six petites pièces progressives*, op. 47; *Est-bien ça? Six pièces pour la guitare*, op. 48; *À la bonne heure, six waltzes*, op. 51. Además, Betina toca a dúo con su maestro, pero no hay ningún dúo de Aguado, y ningún dúo de Sor anterior a 1833 tiene una dificultad media, solo *Trois duos faciles et progressifs*, op. 55, de 1833-4, cuya segunda guitarra podría tocar Betina, aunque nos dice Príncipe que toca la primera (vv. 261-264), por lo que si Betina no era una estudiante muy aventajada, tampoco eran de estos autores los dúos que interpretaba con su pretendiente. Agradezco mucho a Gerardo Arriaga la comprobación de todo este repertorio.

<sup>62</sup> Nueva comparación de la guitarra con el piano. Estos versos fueron parcialmente publicados en *El Anfión Matritense*, 13-1-1843 y citados en la crítica de *El Eco del Comercio* de 1846.

<p>¡Oh desdén!, yo venciera tu inexorable ceño, a secundar la noche las ansias de mi pecho.</p>	357	<p>Sin tu fatal venida, yo de mi ingrato dueño triunfara, ¡ay Dios!, yo fuera el más feliz del suelo.</p>	365
<p>¡Noche!, ¿por qué has huido? ¡Día!, ¿por qué vinieron tus importunos rayos a ocasionar mi duelo?</p>	361	<p>Debiera yo mi dicha de la vihuela al eco; debiera yo a la noche lo que al amor no debo.</p>	369
ANACREÓNTICA IX			
<p>Canta, Betina hermosa, de amor esas letrillas, mientras sensible el alma te escucha embebecida.</p>	373	<p>Mi pecho se dilata oyéndote, Betina; tus ecos son mi gloria, tus labios, mi delicia.</p>	381
<p>Dime que amas, dime que me eres tierna y fina, aunque fingido sea lo que cantando digas.</p>	377	<p>Aunque con ellos mientas, aunque con ellos finjas, no importa: soy dichoso si una ilusión me brindas.</p>	385
ANACREÓNTICA X			
<p>¡Oh, cuánto, prenda mía, cuánto el amor propicio contigo estuvo!, ¡oh, cuánto al cielo le has debido!</p>	389	<p>en vano correrían tus manos el camino del diapasón sonoro en rápido ejercicio,</p>	413
<p>Tu corazón fue siempre del sentimiento abrigo; tu corazón formado por la ternura ha sido.</p>	393	<p>si el tierno sentimiento no animara los giros de tu voz, la presteza de tus dedos divinos.</p>	417
<p>¿Quién de tu voz sonora dar pudo tal prestigio, sino el afán que agita tu corazón, bien mío?</p>	397	<p>Suene herida la cuerda, pero en el punto mismo responda al son el pecho inquieto y conmovido.</p>	421
<p>¿Quién a mis tristes ojos brotar el llanto hizo? ¿Quién la calma volviera al pecho combatido?</p>	401	<p>Si el corazón que escucha permanece tranquilo, de tu voz, y tus ecos ¿a qué el sonoro trino?</p>	425
<p>No fue tu voz; que nunca su inmenso poderío sin la expresión causara, mi bien, tales prodigios.<sup>63</sup></p>	405	<p>La expresión, prenda amada, ¡la expresión! Vano ruido sin ella al fin sería la vihuela al oído.</p>	429
<p>En vano de tus labios el eco peregrino adular pretendiera el fatigado oído;</p>	409	<p>El vuelo sonoro del fugaz cefirillo; del travieso arroyuelo el armónico giro;</p>	433
		<p>el harpa, el harpa de oro que pulsa el ángel mismo, en vano sonaría sin la expresión, bien mío.</p>	437

<sup>63</sup> Príncipe muestra en estos versos la influencia del Romanticismo, escasa en su obra poética, al poner la expresión de los sentimientos por delante de la calidad técnica y la belleza de la voz.

ANACREÓNTICA XI

<p>Tu mamá se ha quejado (y en verdad que lo siento) de que olvidas, Betina, los pasados progresos.</p>	441	<p>que tranquilo dormías, y que ahora es inquieto. ¿Qué es aquesto, Betina?</p>	465
<p>Dice que ya no cantas cual cantabas un tiempo, y que apenas estudias la lección de solfeo:</p>	445	<p>Yo deseara empero que volvieras del canto al pasado embeleso.</p>	469
<p>Y que olvidas a Aguado, y que miras con tedio la guitarra que apenas te merece un recuerdo.</p>	449	<p>La vihuela fue un día tu placer, tu contento: ¿Porqué, di, la condenas al olvido funesto?</p>	473
<p>¿Es verdad? Yo, Betina, a decir lo que siento, lo mismo que tu madre hace días que observo.</p>	453	<p>Vuelve en ti, que si miran que la tratas con ceño, pensarán otra cosa habladores y necios.</p>	477
<p>Distraída pareces, silenciosa te has vuelto; si me miras, te turbas; si te miro, te ofendo.</p>	457	<p>Ya tu madre me ha dicho que yo la culpa tengo, porque ni sé reñirte, ni mostrarme severo.</p>	481
<p>Tus doncellas me dicen que perdiste ya el sueño</p>	461	<p>Y lo siento, repito, porque va conociendo que más que la guitarra Amor te roba el tiempo.</p>	

ANACREÓNTICA XII

<p>Gracias, laúd sonoro, gracias, vihuela mía, pues te debo mi gloria, y mi paz y mi dicha.</p>	485	<p>No en vano a tus acentos los moros recurrían para ablandar desdenes, para decir caricias.</p>	497
<p>Tú el desdén has vencido de mi bella enemiga, y de alumna en amante convertiste a Betina.</p>	489	<p>No en vano contemplaba la bella Andalucía en cada mora bella un ángel vihuelista.</p>	501
<p>¿Cómo fuera posible que tras días y días de suspiros y penas, desoyese mis cuitas?</p>	493	<p>Gracias pues, ¡oh vihuela!, tuya es mi paz, mi dicha: a ti las horas debo mejores de mi vida.</p>	505

*Miguel Agustín  
Príncipe*



