

6 20
E-5
F. Suárez Bravo

MEYERBEER: VIDA
Y OBRAS



150/95 x

F. SUAREZ BRAVO



MEYERBEER: VIDA Y OBRAS



811747

MEYERBEER

VIDA Y OBRAS

POR

FRANCISCO SUÁREZ BRAVO



BARCELONA

HIJOS DE PALUZÍE, EDITORES

1920

ES PROPIEDAD DE LOS EDITORES

Barcelona. — Imprenta HIJOS DE PALUZÉ.

© Del documento, de los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2024.

PARTE PRIMERA

~~~~~

# VIDA DE MEYERBEER

—————><—————

## CAPÍTULO PRIMERO

Nacimiento.— La familia Beer.— El amor filial.— Precocidad musical.— La escuela de Vogler.— Obras juveniles.— *Alimelek*.— Meyerbeer pianista.— En Viena.

Giacomo Meyerbeer nació en Berlín el 23 (según otros, el 5) de Septiembre de 1791. Por una inocente coquetería dió él siempre, como fecha de su nacimiento, la del 5 de Septiembre de 1794, y en cierta ocasión se quejó a Brandus, su editor, de que Fétis le hubiera envejecido; pidiéndole que rectificara: Brandus se negó. A la muerte de Meyerbeer pudo comprobarse, por los registros de la Comunidad israelita de Berlín, que la primera fecha era la cierta.

Tampoco fué exactamente su nombre Giacomo Meyerbeer, como él se firmaba, sino Jacob Liebmann Beer. Suprimió el Liebmann, porque esta palabra unida a Beer, quiere decir en alemán algo semejante a «Oso filántropo», lo cual, para un artista, resultaba nombre poco grato. Un Meyer, pariente rico de la familia, admirador de los talentos precoces del pequeño Jacob, le dejó su fortuna en testamento bajo la condición de que había

de unir su apellido al de Beer; y de aquí vino el Meyerbeer. Por último, en la época de su primer viaje a Italia, italianizó su prenombre y firmó en adelante Giacomo.

Hijo de una familia judía enriquecida en la banca, todo se le hizo fácil; pero reconocamos que él, por su parte, supo aprovechar, a fuerza de laboriosidad y de constancia, las condiciones favorables de su nacimiento. Frequentaban los salones del banquero Jacob Herz Beer, de Francfort-del-Oder, notabilidades de las ciencias y las artes; y su esposa Amalia Wulf, fué señora de altas prendas morales, que supo educar bien a sus hijos. A su vez, en el corazón de Giacomo, el cariño filial ocupó siempre el primer puesto: el amor a su madre, fué sin límites; y como un talismán le acompañaban unas líneas trazadas por aquella mano querida, que llegaron a él en una de las fechas más señaladas de su carrera: el día del triunfo del *Roberto el Diablo*, en París. Ese día recibió, por la mañana, una carta de su madre, que decía en el sobre: «Para abrir después de la primera representación del *Roberto*». Cuando por la noche, el telón cayó por última vez, en medio de las aclamaciones sin término de un público que tributaba una ovación tumultuosa al músico, abrió éste, lleno de impaciencia, la carta, y leyó las siguientes líneas:

«El Señor te bendiga y te guarde!

» Que Él haga resplandecer su semblante sobre ti y te sea propicio!

» Que Él te custodie y te conceda la paz!

*Tu madre.*»

Desde entonces no se separaba de esa carta; si acaso se la olvidaba en casa, volvía a subir las escaleras para tomarla, creyéndose expuesto a una desgracia si le faltaba la protección de aquel amuleto.

Blaze de Bury a quien la amistad ha dictado una biografía, que es más bien un panegírico, descubre el influjo materno en diversas páginas de sus obras; la indomable perseverancia del carácter, la firmeza de convicción, el sentido religioso, austero hasta el ascetismo dogmático, que tan ampliamente se manifiestan



en ciertas páginas de *Roberto el Diablo*, de *Los Hugonotes*, del *Profeta* sobre todo, «¿de quién le hubieran venido al artista, sino de la singular personalidad que no cesó de mezclar a su ternura por sus hijos la idea del Dios de Abraham y de Jacob?» ¿Cómo no atribuir a ese profundo sentimiento de amor y de veneración filiales, algún canto del *Roberto*, y más que un canto aislado, toda la figura vibrante, abnegada de Fides en el *Profeta*?

Giacomo tuvo dos hermanos, que si no han llegado a igualarle en la celebridad, sobresalieron del nivel común. El uno fué Guillermo, continuador de la casa de banca de su padre, y que supo conciliar esta ocupación árida con los estudios astronómicos en los que llegó a distinguirse; y el otro, Miguel, naturaleza soñadora, poeta dramático que dejó dos obras conocidas, *El Paria* y *Struensee*, y que murió joven.

Weber, amigo íntimo de Giacomo, frecuentó la casa, y por sus cartas sabemos el atractivo que ejercía el trato de la familia Beer. Pronto dió muestras el primogénito de una extraordinaria disposición musical que despertaba el asombro del círculo de su familia y amistades. Apenas alcanzaban sus manitas una sexta en el teclado cuando ya reproducía al piano cualquier melodía de las que tocaba un organillo callejero, adornándola con un acompañamiento de propia invención. Esto, a los tres años. A los cuatro, hace de director de orquesta, teniendo por ejecutantes a otros camaradas de su edad. Mas, no envidiemos a los oyentes.

Su padre no perdonó medio de favorecer un don tan precioso, y le proporcionó desde el primer momento buenos profesores. El maestro de piano fué Lauska, y Zelter le inició en los secretos de la armonía. Sus progresos como pianista fueron tan rápidos que a los siete años gozaba ya de una pequeña celebridad en Berlín, y las gentes acudían a oírle. Nada prueba mejor su habilidad que el ver a Clementi, el maestro del piano, el profesor más reputado de su tiempo, prestándose a perfeccionar la ejecución del precoz concertista, a quien ya vemos elogiado por la *Gaceta de Leipzig*, en 1803, que le considera uno de los mejores pianistas de la capital. Y no tenía entonces más que doce años.

También el Abate Vogler, de quien luego hablaremos, le oyó

por esta época, y sin duda, la ejecución de Giacomo debió sorprenderle, puesto que le auguró un porvenir de gloria si perseveraba en el estudio, y le recomendó para maestro de composición a Bernardo Anselmo Weber, discípulo salido de la escuela que el Abate tenía en Darmstadt.

Aceptado el consejo, con Weber prosiguió los estudios musicales, adelantando más en la instrumentación y en el estilo dramático que en la armonía, la cual no dominaba su nuevo maestro, a ser cierta en todas sus partes la anécdota que refiere Fétis.

Según el musicógrafo belga, llevado el joven Meyerbeer de su ardor en el estudio, compuso una fuga; complacido de su trabajo corrió a enseñárselo a su maestro, y tan maravillado quedó el buen Weber y tan magistral debió parecerle, que declarándola obra maestra, le faltó tiempo para enviársela a su maestro de Darmstadt, al Abate Vogler, para que viera como él también había sabido aprovecharse de las lecciones recibidas, y como sabía a su vez formar discípulos de mérito.

La fuga, cuidadosamente empaquetada, llegó a su destino, mas la respuesta se hacía esperar de un modo inexplicable. Pasaban las semanas, y aun los meses, y de Darmstadt no daban señales de vida. Y Weber llegó a suponer a su maestro hasta celoso, molestado de no poder presentar un alumno suyo capaz de hacer otro tanto.

Mas sus alegrías duraron poco. Un rollo voluminoso le llega de la escuela del Abate Vogler, y al abrirlo se encuentra con un *Tratado completo de la fuga*. Metódicamente se veían desarrollados en él los elementos todos de su enseñanza: primero, una exposición de los principios generales y reglas de la fuga; después, pasando al terreno de la demostración práctica, hacía la disección de la fuga escrita por el joven Meyerbeer, sacando a luz todos sus numerosos defectos; por último, y como complemento de maestro, una fuga compuesta con arreglo a los preceptos más rigurosos de la ciencia música, razonada compás por compás, casi nota por nota; aunque en opinión de Fétis era mediocre.



No sabemos la impresión que produciría a Bernardo Weber esta contundente lección práctica; pero a su alumno le abrió de par en par las puertas del reino de la armonía, fué un libro de texto del que no se separaba, y que bien pronto le permitió dar cima a otra fuga, muy diferente ésta ya de la que había merecido tan amplia lección de Vogler. Tan diferente, en efecto, que cuando Meyerbeer se la envió, en vez de una contestación de crítica o censura, recibió esta otra, que le llenó de júbilo:

«Venid a mi escuela de Darmstadt, seréis tratado como un hijo de la casa, y podréis apagar la sed de saber en el manantial mismo de la ciencia.»

A nosotros ha llegado el álbum en que amigos y maestros le dedican frases de despedida y de aliento, se encomiendan a su recuerdo y le predicen días de gloria. En ese librito han puesto sus firmas Lauska, Bernardo Anselmo Weber, que le habían guiado en sus estudios de piano y armonía; y otros que en aquel tiempo eran famosos, como el compositor y crítico musical Juan Federico Reichardt, autor de dos óperas muy aplaudidas que se titulaban *Rosemunde* y *Bradamante*; Luis Robert, poeta y satírico adversario del romanticismo; Iffland, el autor y comediógrafo; Immermann, novelista y autor dramático.

«Conquista los lauros que ya te brinda el Genio. Y vivirás dichoso ahora, y después de tu muerte será tu memoria honrada,» le dice su fiel maestro Weber.

El de piano, Lauska, concluye la página que le dedica en alemán con estas líneas en italiano:

«E sopra te sia el spirito divino  
per la memoria col molto amore  
in petto ha scritto queste poche  
righe il tuo sincerissimo amico  
Francesco Lauska Dr.»

A la academia de Vogler llegaba no sólo con una instrucción musical, grande para sus años, —aunque necesitara ser perfeccionada— sino con una cultura general no menos extensa. Sus padres le habían proporcionado buenos maestros, fomentando su instrucción en literatura y en historia, y como base de ella, el co-

nocimiento de las lenguas clásicas y modernas. Puso el joven en su estudio todo el ardor que le inspiraba su afán de instrucción, y llegó a dominar perfectamente, no sólo el francés y el italiano, sino el griego y el latín.

Este Abate Vogler es una de las figuras más curiosas que ofrece el campo musical en ese período del último tercio del siglo XVIII y principios del XIX: y, Dios sabe, si el período es fecundo en tipos variados; mas el del maestro, teórico y crítico, virtuoso del órgano, compositor y hasta mecánico, tiene pocos que puedan comparársele. Hanslick le describe como hombre de vivo ingenio, original, con algo más que puntas y ribetes de excéntrico.

Tuvo admiradores entusiastas y también detractores: en la juventud turbulenta y romántica se reclutaban los primeros: los segundos salían del gremio de los músicos. De todos modos ejerció considerable influencia.

Fué uno de los precursores de la música descriptiva, y gran organista, se complacía en desarrollar en el poderoso instrumento, escenas complicadas como «La muerte del Archiduque Leopoldo entre las ondas» o «El cerco de Jericó». Después de dirigir un concierto de canto y orquesta en el Burgtheater de Viena, daba al siguiente día, un concierto de órgano, viéndosele al tercero celebrando con gran pompa un oficio solemne, en el cual resonaban desde el coro las sonoras armonías de una misa de su composición. (Hanslick).

Por compositor de primer orden le tenía el público de su época, y su ópera *Samori* alcanzó en Viena un éxito brillante: año y medio después, el *Fidelio* de Beethoven hacía fiasco.

Fué una suerte para Meyerbeer el encontrar un maestro como Vogler. Cierto que la originalidad de éste casi lindaba con la extravagancia, pero tratándose de un espíritu tan equilibrado como el de Meyerbeer, no había temor de que se contagiara. En cambio, se trataba de un músico de una suma de conocimientos, de una cultura tan varia como apenas se daría otro ejemplo en su época, gran organista, y autoridad en cuantas cuestiones se relacionaban con la teoría musical. Además, su espíritu vivo, abierto siem-



pre a todas las novedades y de inventiva siempre en ejercicio, se hacía simpático y se atraía los ánimos juveniles.

Otra cosa encontró Meyerbeer en la escuela de Vogler que para su afán de instruirse era del mayor valor. El abate poseía una biblioteca musical de una riqueza extraordinaria para aquellos tiempos, en que las obras de los maestros pasados no se habían puesto tan al alcance como hoy de las fortunas modestas. Meyerbeer no desaprovechó la ocasión. Su ávida curiosidad halló donde saciarse, y a ese estudio debió el conocimiento grande de los estilos de las distintas escuelas, la rapidez con que penetraba el carácter de cada autor, y la facilidad con que leía las partituras: en el arte de tocar a primera vista se mostraba no menos asombroso.

No necesitaba su aplicación estímulos ajenos, mas por si le hubiera hecho falta, allí tenía, en la misma escuela de Vogler, a Carlos María de Weber, y el cambio de ideas y de proyectos, las consultas mutuas que exigía la resolución de los problemas musicales que el maestro les presentaba, daban mayor atractivo a los estudios.

¿Qué de extraño tiene que el maestro, al descubrir de día en día nuevas señales de las excepcionales facultades de aquellos dos alumnos, se sintiera orgulloso y feliz de poder encaminarlas y fomentarlas? Como se explica igualmente que en ellos viera los continuadores y realizadores de su obra, de esa obra que en su imaginación soñó, pero que no pasó de sueño: «—Oh! cuánto hubiera sentido tener que abandonar este mundo sin ver terminada la formación de estos dos. Hay algo que bulle en mi interior a que yo no he conseguido dar forma: ellos lo harán!»

Dauriac, que ha revisado composiciones de Vogler, juzga que su música no es bella nunca, aunque sea buena casi siempre: todo está en su punto, el trabajo es concienzudo, falta acaso la pasión, pero no siempre el interés. En el estilo recuerda a Mozart, lo cual puede explicarse: el abate procede de la escuela de Mannheim, y la dirigió más tarde, y en esa escuela había estudiado el autor del *Don Juan*.

Fueron amigos de Meyerbeer en la escuela de Darmstadt,

Gänsbacher, que llegó a ser después maestro de capilla de la Catedral de San Esteban en Viena; otros dos Weber que nada tienen que ver con Bernardo Anselmo Weber, el primer maestro de Meyerbeer y más tarde maestro de capilla en Berlín; el uno, Godofredo Weber, se distinguió por sus conocimientos en la ciencia musical; el otro fué Carlos María de Weber, el que ha dado mayor gloria al nombre, el autor de *Freischütz* y de *Euryante*. Ritter, Knecht, y algún otro menos conocido, fueron también condiscípulos.

Pero Vogler cifraba su orgullo especialmente en tres de ellos, en Meyerbeer, en Carlos María de Weber y en Gänsbacher, que constituían lo que él llamaba «su armonioso acorde perfecto».

Y es que entre ellos reinaba la más perfecta armonía. Allí formaron una «Harmonischer-Verein»; el alma de ella fué Weber, que puso a su servicio su pluma de periodista. Esa Unión armoniosa sorprendió un día a Vogler con una cantata gratulatoria. Se ha encontrado más tarde entre los papeles tan curiosa pieza. Lleva este título: «Cantata escrita por Weber para el día del nacimiento de Vogler y puesta en música por Meyerbeer y Gänsbacher.» La *Revue contemporaine* pondera el sentimiento que expresan los versos dignos del talento de Weber. De la parte musical, corresponden a Meyerbeer los coros y un trío, y a Gänsbacher, los solos.

Todos guardaron un recuerdo imborrable de aquellos días de Darmstadt, que Méry ha descrito: «Comenzaba la jornada por la misa que el Abate Vogler celebraba y que el autor de *Freischütz* ayudaba. Después de la misa venía la labor: el maestro daba a cada uno de los alumnos el tema que había de trabajar durante la jornada. Era un *Kyrie*, un *Sanctus* o un *Gloria in excelsis*. Vogler también se ponía al trabajo, y por la noche ya habían terminado con que proveer al consumo piadoso de todas las parroquias del gran ducado de Hesse-Darmstadt.»

Los domingos la academia se trasladaba a la catedral, donde Vogler se instalaba en el órgano principal, mientras que en el del coro le replicaba uno de sus discípulos, variando el tema pro-

puesto por aquél o entregándose a ardorosas improvisaciones, que muchas veces dejarían estupefacto al viejo maestro.

«Era una emulación entre ellos para ver quién sería el primer audaz en desligarse de las trabas y entreabrir las puertas del ideal, con riesgo de quedar deslumbrado por un resplandor demasiado intenso. Cuando aquellos fogosos improvisadores se abandonaban sin reglas al ardor de su imaginación en pos de lo desconocido, cruzando ritmos, dibujos y modulaciones a impulsos del capricho, el buen abate se paraba atónito; desconocía a sus dóciles discípulos de la víspera. No les reprendía, pero quedaba algo triste. Acaso sufriría en su amor propio. Aquellas audacias le revelaban manantiales de inspiración a los que no le estaba permitido acercar los labios. Tenía que confesarse que él no había andado más que la mitad del camino, que había llegado la hora de detenerse en la ruta, mientras que sus discípulos iban a recorrer acaso la parte más brillante y la más florida.» (León Kreutzer).

La iglesia y el teatro atraían alternativamente a Meyerbeer como compositor, y de esta época juvenil quedan los títulos de varias obras, algunas aplaudidas por el público y por la crítica periodística: como el *Salmo 98*, los *Siete cantos religiosos de Klopstock*, un *Stabat*, un *Te Deum*, un *Miserere*, y la cantata titulada *La visita de los dioses*, dedicada a celebrar la fiesta de su madre. En uno de sus frecuentes viajes a Berlín, estrenó una sinfonía concertante para piano, violín y orquesta; él ejecutó la parte de piano y su amigo Weit, la de violín. (4 Febrero 1813).

De todas las composiciones religiosas de ese tiempo, la más importante y la más aplaudida, fué el oratorio *Dios y la naturaleza*, ejecutado ante el Gran-Duque de Hesse. Weber elogia la armoniosa belleza de las ideas, y su ardiente expresión. Cierto es que la opinión del amigo pudiera ser acogida con reservas, pero no cegaba tanto a Weber su afecto semi-fraternal que no le permitiera ver en esa misma partitura del oratorio un predominio excesivo del estudio y de las formas escolásticas.

El juicio de la crítica de Berlín le fué también favorable, cuando allí se ejecutó, en la *Singakademie*, en Mayo de 1811.

El Teatro Real le había ya estrenado una opereta en un acto que llevaba el título de *Der Fischer und das Milchmädchen* (El Pescador y la Lechera), con éxito escaso, por culpa, según se dijo, del libreto, y también verosimilmente por falta de atractivo melódico, que era por donde flaqueaba también su primera obra dramática de importancia, *La hija de Iefté*, estrenada en Munich, oratorio más bien que ópera, donde se respetaba la dignidad de las formas, la gravedad del estilo, pero donde el encanto melódico brillaba por su ausencia.

Meyerbeer salió de la escuela de Vogler, sabiendo trabajar, penetrado de la necesidad del estudio y decidido a perseguir el éxito a fuerza de una obstinada labor. Pero lo que no había logrado todavía era la independencia de su genio propio: aun no había dado libre expansión al manantial de sus cantos.

De esta época hay una obra impresa de Meyerbeer, representada en Viena. Es un monodrama con coros, titulado *Los amores de Thecelinda*, y en el cual, aparte de la Srta. Harlass, interviene como personaje en la acción un virtuoso del clarinete: éste fué el profesor Baermann. Debió gustar la obrita, puesto que animado por el éxito, el empresario encargó al joven maestro una nueva producción en dos actos, una ópera cómica. Tampoco en ella descubrió el público una expansión libre de la invención melódica de Meyerbeer; de un modo más o menos rotundo, fracasó en los varios teatros donde llegó a estrenarse.

Y la culpa no la tenía esta vez el libreto, sino la partitura. Se hubiera necesitado un músico de más chispa. Escrita con ingenio, con conocimiento de las exigencias teatrales, como original de un autor que era al mismo tiempo actor distinguido, Wohlbrück, jugaba allí un asunto del ambiente legendario oriental, bajo el título de «*Alimelek, huésped y anfitrión, o De broma en serio.*» (*Alimelek, Wirth und Gast, oder aus Scherz Ernst*). También se la titula «*Alimelek o Los dos Califas.*»

Púsose en escena en Stuttgart por gestiones de Weber que tenía fe ciega en el mérito de la obra de su condiscípulo, mas ni la presencia de éste, ni la propaganda de aquél, lograron un éxito para la nueva ópera. No se desanimó Weber, sino que gracias a



sus esfuerzos, los teatros de Praga y de Dresde la representaron también: la acogida siguió siendo fría.

Lo que de la obra pensaba el autor de *Freischütz*, puede leerse en un artículo crítico, escrito por él y publicado en 1815.

Dice Weber:

«El compositor Sr. Meyerbeer, uno de los primeros, si no *el primero*, de los pianistas de nuestro tiempo, es hijo de una respetable casa de Berlín, y por puro amor al arte se ha consagrado a él por completo. Aparte de su excelente educación literaria y conocimiento de los idiomas, es uno de los pocos compositores del día que se ha dedicado a un serio estudio del arte en sus más recónditas profundidades. Además de la propia reflexión e investigación, han contribuido a completar su cultura dos años de estudio con el Abate Vogler. Viva y animada fantasía, graciosas y con frecuencia lozanas melodías, declamación justa, solidez musical de los caracteres, riqueza y novedad en las modulaciones, esmero en la instrumentación que a menudo ofrece sorprendentes combinaciones... El asunto de la ópera *Alimelek* es el del durmiente que despierta, de las «Mil y una noches», tratado con raro ingenio y humorismo; hay que felicitar al compositor por la suerte que ha tenido al dar con un libretista como el señor Wohlbrück. Tal es la ópera de la cual me sería muy fácil demostrar con ejemplos todo lo antedicho, si no me hubiera ya enseñado la experiencia que tales frases y fragmentos aislados dejan de ser lo que eran cuando formaban parte del conjunto, y por lo tanto, no resultan convincentes.»

La partitura no ha llegado a nosotros: debió perecer en un incendio.

Mas si el público no quería reconocer a Meyerbeer el título de compositor teatral, en cambio le proporcionaba triunfos como pianista.

Su primera aparición pública fué en Berlín, cuando no tenía más que 13 años, en un concierto del violinista Spohr; y sólo el anuncio de la presentación del concertista precoz hizo que esa sesión fuera la más concurrida de todas las que dió aquel maestro del violín, según cuenta él mismo. Cuando llegó Giacomo a Viena

ya le había precedido la fama de pianista extraordinario; tenía entonces 22 años. Meyerbeer admiró en audiciones privadas, pero aunque se ha dicho otra cosa, Hanslick asegura que no tocó ni una sola vez en público.

Weber que estaba igualmente en Viena, si que dió sesiones públicas, «pero, como decía un corresponsal de la *Gaceta Musical de Leipzig*, es muy difícil llamar la atención en Viena, como pianista, cuando existen Hummél, Moscheles y Czerný.»

Meyerbeer, al oír entonces a Hummel quedó tan impresionado que se encerró durante seis meses, para asimilarse las nuevas cualidades que había admirado en aquel maestro. De Clementi recibió lecciones antes de entrar en la escuela de Vogler; de él aprendió la brillantez, pero al oír a Hummel vió en su estilo una pureza, un encanto de que no había tenido antes idea.

También esto supo asimilárselo; y cuando después de aquellos seis meses dedicados al perfeccionamiento, volvió a dejarse oír, Weber pudo decir, como en el trozo antes copiado, que Meyerbeer era, acaso, el primero de los pianistas de su tiempo.

Hanslick toma de un artículo de Maurice Cristal (*Gazette musicale* 1864) curiosas noticias acerca de este punto. El dominio que poseía Meyerbeer sobre la técnica del teclado era grande, lo cual le servía infinito en sus improvisaciones. En casa de Chopin, donde eran muy apreciadas sus visitas, las discusiones sobre dedo, ritmo, portamento, se resolvían en fecundo estudio. Tal era la seguridad con que sabía dar formas precisas a las ideas que le acudían a la mente, que más que improvisaciones del momento parecían composiciones meditadas y trabajadas, y testigos (J. Sand) refieren como tenía por costumbre fijarse un tema en la memoria que reservaba como coronamiento al final; viéndose antes sus elementos nacer, ir creciendo y desarrollándose hasta adquirir su más completa forma.

Pero de su música de piano no nos queda ninguna muestra por la que podamos deducir su estilo general. Se ha dicho que el no dejar que se grabaran sus composiciones fué por miedo de que le sorprendieran el secreto de su hábil y brillante ejecución, o que otros pianistas pudieran apoderarse de sus nuevas ideas musica-

les. Más bien es de creer que él mismo no tuviera en gran estima esas piezas de música, en que habitualmente queda sacrificada la solidez al brillo, y que no las juzgara, por lo tanto, dignas de ser perpetuadas.

Como recuerdo del Meyerbeer pianista queda en el Real Museo de Instrumentos antiguos de Berlín, el gran piano de cola de concierto, fabricado para él por Erard: ha ido allí a parar por donación de una de las hijas del compositor, la señora del profesor Gustavo Richter, en 1900. Es un instrumento perfectamente conservado, que aun se distingue por su tono hermoso, lleno, claro y distinguido, y su precisa pulsación.

Este regalo vino a completar la colección de recuerdos de Meyerbeer que ya poseía el Real Museo por generosos donativos de sus dos hijas, la ya citada, y la baronesa de Korff: son aquellos, el piano de excursión Pleyel, el escritorio, la batuta, el retrato juvenil de 1801, y los dos bustos del año de su muerte, 1864.

En Viena conoció a Beethoven, y hasta desempeñó papel especial en la ejecución de una de las composiciones del gran maestro de Bonn, *La batalla de Vitoria*, obra de actualidad, compuesta en honor de los vencedores de Napoleón, representados por Wellington. En esa audición, en que Hummel tenía bajo su mando la artillería, y Moscheles los platillos: a Meyerbeer se le había confiado el bombo. Por cierto, que no supo dejar muy satisfecho al autor, quien hablando un día con Tomaschek, y recordando el papel de Meyerbeer, se le quejaba de que siempre entraba retrasado: — «No hay medio de hacer carrera con él, le falta decisión para dar el golpe a su justo tiempo.»

Con esto pintaba en cierto modo el autor de las Nueve sinfonías, el carácter de Meyerbeer, o por lo menos uno de sus aspectos: la indecisión. En cambio, poseía, lo que como dice Kohut, no abunda en los compositores: paciencia y constancia.

Los aplausos que en Viena obtenía como pianista no le bastaban; ambicionaba los de compositor. No le fué difícil forzar las puertas del Teatro Imperial de la Opera, y *Alimelek* o *Los dos Califas*, se presentó al público vienés el 20 de Octubre de 1814.

No le acompañó el éxito: una sola vez se representó, el am-

biente no era propicio, y la escuela italiana, con las deslumbrantes óperas de Rossini dominaba en absoluto.

En vano Weber juraba y perjuraba que su amigo tenía razón, que sus compatriotas estaban locos, que era una vergüenza para el arte alemán aquel predominio absoluto del repertorio superficial y frívolo extranjero: Meyerbeer, en vez de persistir en su camino, procuró torcer buscando la senda del éxito. Debió pensar que todas las mudanzas del gusto público tienen su causa, y que el buscar la aprobación de aquél, no siempre supone una claudicación en las convicciones artísticas.

Dícese también que un maestro viejo ya entonces, de gran autoridad en la Corte de Viena, le dió sus consejos que acabaron de fortificarle en su resolución. Salieri, el autor de *Las Danaides* y de *Tarare*—por no citar más que sus dos óperas más famosas— que había gozado de la confianza de Gluck, robusteciendo su estilo con las sólidas cualidades del autor de las dos *Ifigenias*, vió el encogimiento, la sequedad de que aun adolecían las producciones de aquel joven, por otra parte tan ricamente adornado de dotes musicales, y le aconsejó que fuese a Italia en busca de un arte más suelto, menos sujeto a las fórmulas escolásticas, más florido y risueño.

Y para Italia partió Meyerbeer. Pero antes de cruzar los Alpes y respirar las auras de aquella tierra del arte, hizo una visita a París, por consejo de su padre, que consideraba muy favorable a la formación intelectual del músico, el que éste se familiarizara con la vida artística y literaria de la capital francesa, entonces por influjo de los avances victoriosos del romanticismo, llena de interés y de movimiento.

Bien recibido y agasajado, tan a gusto debió hallarse en París, que lo que parecía que había de ser una visita, se convirtió en un año de residencia.

No todo este tiempo lo empleó en examinar las obras ajenas; también dedicó sus ratos a la composición y se citan dos obras de este período: *El Bachiller de Salamanca* y *Roberto y Elisa*. No se han representado.

## CAPITULO II

En Italia. — Primeras impresiones. — *Romilda e Costanza*. — *Emma di Resburgo* y otras óperas italianas. — Weber.

Por fin se decidió a dar por terminada su estancia en la capital francesa, y pasó a Italia, dejándose seducir por aquella tierra encantada como otros artistas del Norte. «¡Qué no tenga yo el manto mágico de Fausto para volar a ti, arrebatarte y volver en un vuelo, juntos los dos!... Cómo pintarte la azulada profundidad de este cielo, la vegetación que brota como de un manantial inagotable, estos bosques de limoneros y naranjos, estos ojos de miradas de fuego, estas brisas donde flotan las mariposas; y allá, como contraste, la retaguardia alemana, las cimas alpestres grandiosas y severas, sonrojándose al postrer beso del sol!»

Esto que escribía Schumann a su hermana, en el éxtasis de sus primeras impresiones italianas, lo había sentido ya Meyerbeer, como se lo recordaba años más tarde (1856) a su amigo el Dr. Schucht en una carta donde le describía la situación de su espíritu al sentir la seducción del arte de Rossini, de la naturaleza y del pueblo italianos.

«Toda Italia se abandonaba entonces a los transportes de una deliciosa embriaguez: parecía que la nación entera había hallado, por fin, su paraíso tan largo tiempo ansiado, y que a su felicidad le bastaba la música de Rossini. También yo me sentí involuntariamente envuelto en aquel suave tejido sonoro, cautivo en un jardín encantado, del que ni quería ni podía salir. Todas mis ideas y mis sentimientos fueron italianos; y al cabo de vivir allí un año me sentí tan italiano como si allí hubiera nacido. La magnificencia

de aquella naturaleza espléndida, el arte italiano, y la alegría de su vida social me aclimataron en tal forma que sólo podía pensar en italiano, sentir en italiano.

»Facilmente se comprende, por tanto, que una transformación tan absoluta de mi vida espiritual, había de ejercer el más substancial influjo en mi modo de componer. No fué mi intención imitar a Rossini y escribir a lá italiana, como se ha querido suponer, sino que hube de componer así, como lo hice, porque a ello me obligaba mi modo de sentir.»

En otro fragmento de carta que comunica Kohut en su biografía, insiste aun más expresamente en esto mismo, describiendo esa revolución que se operaba en su estilo, como una evolución de su naturaleza; educado en la rigurosa observancia del contrapunto, adormecida su sensibilidad, oprimida por los áridos problemas de la polifonía, sintióse despertar a nueva vida por las auras suaves de un nuevo ambiente, por los trinos melódicos de sus ruiseñores, y solicitado a cantar como ellos. Fué un cambio radical, un salto al extremo contrario, pero consecuencia lógica de aquella dirección dada a sus estudios, y del curso de su existencia hasta el momento presente.

Meyerbeer llegaba a Italia cuando se inauguraba un nuevo período, acaso el más esplendoroso de la ópera italiana. Tres años antes Rossini estrenaba el *Tancredo*, la obra maestra de su primera época, rebosando frescura y seducción en sus melodías, donde se encuentra aquella cavatina, *Di tanti palpiti...* una de las más célebres que se han escrito. Al *Tancredo* siguieron otras óperas que acabaron de consolidar la fama de Rossini, y que daban testimonio de su facilidad de invención, de la riqueza de su ingenio. Al año siguiente, estrenó tres, con pleno éxito: *L'Italiana in Algeri*, *Aureliano in Palmira*, *Il Turco in Italia*. El año mismo en que Meyerbeer pisaba por vez primera el suelo de la península, aparecía en Roma, *Il Barbiere di Siviglia*, la obra maestra de su autor en el género cómico, y en Nápoles, *Otello*, que perteneciendo al género trágico, tiene alguna de las mejores páginas escritas por Rossini.



Meyerbeer, como tantos otros músicos, como todos los públicos, se dejó conquistar por aquel arte claro, florido, exuberante, sentimental, de graciosos adornos, que no aspiraba a la profundidad psicológica, que se contentaba con recrear los oídos en estrecha colaboración con excelentísimos cantantes. La transformación rápida de su estilo constituye uno de los fenómenos más curiosos de la historia musical. Cómo Meyerbeer, el Meyerbeer de la primera época, repleto de ciencia musical y revelándola a cada paso en aquellas sus composiciones de juventud, se despoja de pronto de todas las ataduras con que la tradición escolástica sujetaba su estilo, y llega a competir con Rossini en espontaneidad melódica, en frescura y lozanía de invención, apenas sería creíble si no nos constaran las ovaciones con que en Italia fueron acogidas sus nuevas óperas concebidas en el estilo italiano, y la popularidad que en tres o cuatro años llegó a adquirir el joven *maestro tedesco*.

No se lanzó de pronto: llegó a Italia, oyó las óperas con que también Rossini cimentaba su fama, sintió la seducción de aquel nuevo estilo, se sintió también capaz de seguirlo, pero no se precipitó. Con la prudencia, con la cautela que fueron siempre en él norma de conducta, replegóse en sí mismo, y sólo dos años después, se atrevió a afrontar el fallo de un público italiano, del público de Padua, la patria de Pergolese y Cimarosa, con una ópera semi-seria, titulada *Romilda e Costanza*, estrenada el 19 de Julio de 1818; el éxito que alcanzó fué completo.

Cierto es que pudo contar con la colaboración de una de las más famosas cantantes de aquel tiempo, la Pisoni; pero esto que tanta importancia tiene para ganar la partida, siempre difícil, de un estreno, en aquella circunstancia estuvo a punto de provocar un fracaso. El autor mismo ha referido esta chistosa anécdota:

«A la *prima donna* (la Pisoni), que estudió su papel conmigo, se le metió en la cabeza que me había de casar con ella, y a poder ser, antes de la ejecución de la ópera; nada había habido en mi conducta que justificara sus esperanzas. Cuando me di cuenta de sus intenciones con bastante claridad manifiestas, me mostré más reservado, pero sin que me pudiese imaginar que eso

podiera traer malas consecuencias para la ópera, tanto más cuanto que el ensayo general había ido perfectamente autorizando las esperanzas más risueñas. Llegó la noche del estreno, y a pesar de que fué uno de los días más calurosos de Junio, y aunque por la noche se sentía un calor bochornoso, el público de Padua acudió presuroso al teatro para conocer la nueva ópera del joven *tedesco*.

»Se alzó el telón, mas — oh espanto! Los cantantes cantaban como si estuvieran rendidos, como si se sintieran enfermos; pero quienes completaron el desastre fueron los trombones, los timbales y el bombo. Ahora, un trompeta se retrasaba y en mitad de un aria, soplabá en su instrumento, dejando sordo y ciego al oyente: o era un trombón que entraba a destiempo — o las trompas se adelantaban y seguían soplando durante unos compases como si no notaran su error — de pronto se desataban el redoblante y los timbales como si se oyeran descargas de fusilería: y todo ello fuera de compás y entre incesantes carcajadas del público, hasta que éste, cansado de la broma, comenzó a demostrar su descontento con chirigotas de todo género. Comprendí que se trataba de una conjura de los cantantes y de la orquesta contra mi persona, pero ¿el motivo? No acertaba a adivinarlo: había tratado a casi todos ellos cordialmente, y muchos se me habían mostrado muy amigos. Sólo después supe por algunos individuos de la orquesta, que la *prima donna*, que ejercía un dominio casi ilimitado sobre todo el personal, era la que había armado aquel general descontento contra mí, y hasta amenazando a varios con despedirlos si no cantaban y tocaban como ella les indicaba. Entonces comprendí que se trataba de la venganza de un amor desdeñado.»

Pero en las representaciones sucesivas, los aplausos indicaron el entusiasmo del público, asegurando el triunfo de la ópera; Meyerbeer, animado por ellos, escogió un libreto del viejo Metastasio, y *Semiramide riconosciuta*, la segunda de sus óperas italianas, se representó en el Teatro Real de Turín, durante la temporada de Carnaval del 1819, con parecido éxito. Otra gran cantante, Carolina Bassi, fué la creadora de la parte de protagonista.

*Emma di Resburgo y Margherita d'Angiù*, pasaron a las

tablas, las dos en el año siguiente. La primera se estrenó en el Teatro San Benedetto de Venecia, y el éxito sobrepujo a los anteriores. *Margherita d'Angiù* se estrenó en la famosa escena de la Scala de Milán, el 11 de Noviembre, y luego de triunfar en Venecia, pasó a Francia.

En cuanto a *Emma di Resburgo*, recorrió los principales teatros de Italia, y en todos ellos fué acogida la melodiosa partitura con el aplauso más espontáneo.

Su fama salvó los Alpes, y en Alemania se representó haciéndose de ella dos traducciones: *Emma von Roxburg*, estrenada en Berlín y después en Stuttgart, y *Emma von Leicester*, que alcanzó más difusión; se representó en Viena, Dresde, Munich y Francfort.

En España, fué Barcelona la primera ciudad donde se oyó *Emma di Resburgo*, el 31 de Enero de 1829. No era la primera vez que la música de aquel novel compositor, tan encomiado, se daba a conocer en nuestra patria. En el mismo Teatro de Santa Cruz de Barcelona, se había aplaudido *Margherita d'Angiù*, en 1825, cantada por la Cortesi, la Albiní y Rossi. Hasta once años tarde no la dió a conocer al público filarmónico de la corte, el Conservatorio de Madrid.

Ya era Meyerbeer una celebridad en Italia: ya había llegado el compositor berlinés a conquistar la escena lírica en la patria de Rossini, y *Emma di Resburgo* mantenía su popularidad frente al *Tancredo* y otras obras del «Cisne de Pésaro.» Mas aunque también en Alemania las traducciones de aquella se habían acogido con transportes de entusiasmo, no todas eran voces de aplauso ni coros de alabanza. Muchos deploraban aquella transformación que el talento de su compatriota había experimentado y miraban como una defección, como una traición para con el arte patrio alemán, la que había cometido el músico dejándose cautivar por las seductoras apariencias del arte meridional.

A los días aquellos de Milán hace referencia en una carta escrita más tarde y dirigida al Conde Mauricio de Dietrichstein, Intendente de la Corte prusiana. En ella le decía:

«Han sido tantos los desengaños sufridos, tantas las veces en que el hielo de la indiferencia ha endurecido calurosas amistades; he visto tantos protectores volvérsese contrarios, que casi he llegado a tener por indudable la creencia desconsoladora de la inestabilidad de la amistad y del arte; y tanto más cuanto que mi propio yo artístico, y durante un largo espacio de tiempo, se me mostró infiel, arrastrado por el torbellino de un período brillante de seducción.»

¡Cómo debió sentir esa defección su íntimo amigo Weber, tan confiado en la seriedad, en la grave sinceridad con que Meyerbeer había de cultivar el arte; Weber, que con tal impetuosidad había salido con su pluma en su defensa, erigiéndose en propagandista de sus obras! No hay más que leer la carta, que por entonces escribía a un amigo, para ver lo profundamente que le había afectado aquel cambio tan radical. En ella se asombraba de que un artista alemán, dotado de tan enorme fuerza creadora —son sus palabras— pudiera rebajarse al nivel de imitador, sólo por alcanzar el favor despreciable del vulgo. ¿Tan difícil es, pues, ya que no despreciar, por lo menos, no considerar el éxito del momento como el ideal?

En Dresde, su posición de director de orquesta del Teatro de la Ópera permitió a Weber el seguir demostrando lo sincero de su amistad hacia Meyerbeer, y puesto que tanto se hablaba de *Emma di Resburgo*, no cesar hasta verla puesta en escena en su teatro; pero acompañándola de *Alimelek*, como para tranquilidad de su conciencia artística. La primera podía ser la mejor, a los ojos del público; mas a juicio del autor de *Freischütz*, la segunda representaba mejor la tendencia sana, la dirección que los modernos maestros alemanes, del talento de Meyerbeer, habían de seguir para la creación de la ópera alemana.

Ya tuvo cuidado de hacerlo entender así al público, en uno de sus artículos de crítica, oponiendo a la música de *Emma*, escrita nada más que para agradar, para ganarse el fácil aplauso, la de *Alimelek*, de marca esencialmente alemana.

«Preciso es, decía, que los estómagos italianos estén bien estragados para que el genio de Meyerbeer, capaz evidentemente

de producir en toda su plena e independiente fuerza, se haya creído obligado a servirles frutos dulces y jugosos, y a más confitados...

»Nos ha demostrado así que las facetas de su talento son múltiples, y que puede ser original, puesto que logra hacer lo que «quiere». Mas si al redactor de este artículo le fuera permitido expresar un deseo, sería el de que, ahora, cuando ya el Sr. Meyerbeer ha estudiado el arte en sus distintas manifestaciones y con arreglo a los gustos de las naciones que ha visitado, cuando ha dado prueba plena, tanto de la fuerza como de la flexibilidad de su talento, vuelva a fijarse en la patria alemana, y se dedique, en unión de unos cuantos verdaderos fieles del arte, a continuar la obra de establecimiento definitivo de esa ópera nacional alemana, que no desdeña en aprender de lo extranjero, pero a condición de devolverlo transformado en *verdad* y en *individualidad*.»

Los lamentos de sus compatriotas no llegaron a oídos de Meyerbeer, o si llegaron, no tuvieron la virtud de detenerlo en el camino de perdición, que según ellos seguía. Era aquella una senda florida, demasiado seductora, senda de éxitos y de aplausos de los públicos. El compositor persiste en ella, produciendo una nueva ópera, *L'esule di Granata*. Se estrenó el 12 de Marzo de 1822 en la Scala; tuvo por libretista, como en *Margherita*, al delicado poeta Romani, el colaborador favorito de Bellini y obtuvo una acogida favorable que le espoléó para emprender en Roma la composición de otra, en dos actos, *Almanzor*, que reservaba para la Ciudad Eterna.

Su estreno, retrasado por indisposición de la cantante Carolina Bassi, se aplazó indefinidamente por enfermedad del autor, y *Almanzor* no llegó a representarse; pero se afirma que los principales números de su música pasaron a sus óperas francesas.

La enfermedad de éste revestía cierta importancia: fueron los primeros síntomas de una dolencia de los órganos respiratorios que le aquejó después toda la vida. Salió de Roma, buscó el alivio en las aguas de Spa, y terminada la cura, se fijó en Berlín donde pasó aquel invierno de 1822-23.

Su laboriosidad no le consentía el estar mano sobre mano; y el ambiente de su ciudad natal, despertando los amores patrios, le movió a escribir una ópera seria, en alemán, de asunto nacional, probablemente alusivo a algún suceso contemporáneo, y de la cual, el público sólo ha llegado a saber el nombre, *La puerta de Brandenburgo*. Se dice que también aprovechó su música en obras posteriores. Según Mendel, que encontró la partitura, consta de nueve números.





### CAPÍTULO III

Fin del período italiano. — *Il Crociato in Egitto*. — La crítica. — Opinión de Meyerbeer. — El estreno en París. — Meyerbeer y Rossini.

El período italiano en la carrera de Meyerbeer tocaba a su término, pero éste había de ser brillante. Lo vemos anunciado en una carta que su antiguo condiscípulo en la escuela de Vogler, Carlos María de Weber, escribía al otro Weber, Godofredo, también compañero de estudios en Mannheim.

«El viernes pasado tuve el gran placer de disfrutar de la compañía de Giacomo por todo el día. ¡Debieron sonarte los oídos! Fué un día dichoso de verdad, reminiscencia de aquellos tiempos felices de Mannheim. No nos separamos hasta bien entrada la noche. Meyerbeer se va ahora a Trieste para poner en escena el *Crociato*. Antes de fin de año volverá a Berlín, donde acaso compondrá una ópera alemana. ¡Dios lo quiera! He apelado porfiadamente a su conciencia.»

Ese *Crociato* anunciado en la carta fué el gran éxito que vino a coronar triunfalmente el período italiano de Meyerbeer. *Il Crociato in Egitto* se estrenó en Venecia, en el teatro de la Fenice, y no en Trieste: hizo furor. Verdad es que eran intérpretes, la Meric-Lalande, Velluti y Lablache.

Meyerbeer, supersticioso como nadie, contaba años después al crítico de Milán, Filippo Filippi que el día del primer ensayo de la ópera, el mozo que cargaba con la partitura, tropezó en el primer escalón del pórtico del teatro y la música cayó al suelo, desparramándose las hojas. El músico lo miró como aviso del cielo y conjuraba al empresario para que aplazase el estudio de

una obra que se inauguraba bajo presagios funestos. Por fortuna, el empresario no era tan crédulo y se hizo el sordo a las instancias del acongojado maestro; su ópera obtuvo el éxito más completo, primero en el Teatro de la Fenice, donde el autor fué coronado de laurel, después en todos los demás de Italia, y sucesivamente en Londres, en París, en Alemania, en Rusia, pasando el Atlántico y llegando al Brasil: el emperador Don Pedro I mandó al maestro las insignias de la Cruz del Sur.

En París, el superintendente de los Teatros Reales, M. de la Rochefoucauld, invitó a Meyerbeer para que él mismo dirigiera los ensayos.

El asunto está sacado de una obra de Guilbert de Pixérécourt, de quien es también el de *Margarita de Anjou*. Pixérécourt, autor fecundísimo, tuvo una época de gran popularidad, lo que le valió el título de *Shakespeare du Boulevard*. Sus producciones tiraban al melodrama, buscando el interés a costa de no pocas inverosimilitudes; pero poseía el don de la escena, y eso era lo que seducía a Meyerbeer. *El Cruzado en Egipto* es la historia «de un Caballero de Rhodas, sarraceno al parecer, unido en secreto a la hija del Emir que le ha salvado de la muerte y que le concede su favor; descubierto más tarde por su tío, el Gran Maestre de la Orden, y puesto en el trance de elegir entre su fe y su amor, rompe con altivez el matrimonio solemne que esperaba el Emir, mas convierte a su amante, concluyendo por reintegrarse en la gracia del Sarraceno merced a haber denunciado una conspiración del primer Visir, en la cual éste esperaba tener por cómplices a los caballeros cautivos.» (Curzon).

El barón Ernouf, hablando de una resurrección que se hizo en París de la ópera, años después, reconoce que a pesar de sus incontestables bellezas, pasaron ya los días de triunfo de la obra, que tiene contra sí dos cosas: la absurda necedad del libro y las dificultades de ejecución, insuperables hoy; no hay empresario que logre reunir un cuadro de cinco artistas capaces de ejecutar las vocalizaciones, los prodigios de agilidad con que el músico ha sobrecargado los papeles. «Armando, el *Cruzado*, tan valeroso como inconstante, el irresistible seductor; Felicia, la tímida amante

abandonada; Palmide, la princesa musulmana convertida por el amor; Adriano, el intrépido y desgraciado Gran-maestre, y hasta Aladino, el sultán indómito, hacen en sus cavatinas un espantoso consumo de escalas, trinos y arpegios para expresar el furor, la ternura, la resignación y la piedad.» Pero a pesar de todo, Ernouf cree que los biógrafos han desdeñado demasiado esta ópera, que anuncia ya la transición a un estilo más serio.

Según él, hay en esas melodías recargadas de excesivos adornos, una frescura de inspiración que vanamente buscaríamos en las últimas obras del músico: el sentimiento dramático, ausente de la expresión de las pasiones individuales, asoma ya en las situaciones de conjunto. La introducción, en que los cruzados, condenados a los más duros oficios, exhalan su dolor, es un trozo de primer orden; la nostalgia del suelo natal alterna con violentas explosiones de desesperación, y el ritmo implacable de los bajos recuerda al auditorio la labor ruda, monótono del siervo. La melodía principal del trío en *mi* bemol, *Giovinetto cavalier*, cuyo principio recuerda un coro del *Las Bodas de Figaro*, armoniza a maravilla con el sentido de las palabras. Otra reminiscencia, esta vez del *Moisés* de Rossini, se descubre en la plegaria de Adriano, fragmento indicado para poner a prueba la sensibilidad y energía del cantante, no menos que su agilidad. El coro valiente y alegre, que se hizo popular, *Ne silenzio frà l'orror...* mejor que a una reunión de conspiradores tramando un complot en las sombras, convendría a una marcha de tropas victoriosas. Otros coros merecen recordarse: el de los conjurados cuando buscan la complicidad de los cautivos cristianos; el de los imanes y guerreros, en que alternan dos frases de opuesto carácter, que terminan en armónico conjunto; y el quinteto coreado, cuando el sultán descubre el engaño de que ha sido víctima y fulmina terribles impresiones contra su hija, por haber entregado su corazón a un cruzado. El trozo capital es el final del primer acto: cristianos y musulmanes se declaran guerra a muerte, a pesar de las súplicas de las mujeres; «salvo algunas *fioriture* ya caducas, puede considerarse este trozo como una de las obras maestras del compositor; en él se descubre ya toda su destreza en la distribución y manejo

de las masas vocales e instrumentales.» Curzon, aunque no niega animación e interés a esta escena, hace notar la extrema inverosimilitud que supone el desarrollar una situación dolorosa como ha de ser ella, sobre un canon sutil; para él, la página más notable de la partitura es el himno fúnebre de Adriano; como descubre también un giro gracioso en la canción antigua de Felicia, y en la plegaria de Palmide al presentar su hijo a Aladino.

*El Cruzado en Egipto* es una obra de transición. Meyerbeer se despoja cada vez más de la influencia rossiniana, y se deja llevar por la de su tierra natal, por la de Weber, que ya había dado el *Freischütz* y *Preciosa*, y por la de Spohr, que como operista acababa de triunfar en Alemania con su *Fausto* y su *Jessonda*. Meyerbeer había tenido cordiales relaciones con el gran violínista, precisamente en la época en que éste trabajaba en el poema de Goethe.

Los contemporáneos vieron la transformación que la nueva ópera suponía en el estilo de Meyerbeer, y Fétis, el musicógrafo erudito, descubría en ella señales inequívocas de la reacción que se operaba en el estilo del compositor, tentativa de una fusión de sus tendencias primitivas con el estilo italiano que caracteriza a *Emma di Resburgo* y *Margherita d' Angiù*. «La individualidad del estilo de Meyerbeer tendía a pronunciarse y su feliz inclinación hacia la expresión enérgica de las situaciones dramáticas se abría paso. Ya su talento no necesitaba para su desarrollo más que entregarse al estudio de la escena francesa.»

Tenemos sobre *Il Crociato* una opinión interesantísima, como que procede de su mismo autor: cualquiera diría que la procedencia bastaba para hacerla sospechosa de parcialidad, mas no es así. Hay en ella un tal acento de serena crítica, que nos sentimos inclinados a darle el mayor crédito. Es también un dato para completar la idea que podemos formarnos del carácter de Meyerbeer, capaz de juzgar tan friamente de sus propias creaciones.

Esa autocrítica se lee en una carta dirigida al Conde Brühl, Intendente general de los Teatros de la Corte de Prusia. El éxito de *Romilda e Costanza* en Italia no había pasado inadvertido en Berlín: se trataba de un berlinés que entraba en brillante compe-

tencia con los compositores italianos, entonces ensalzados hasta las nubes; era muy natural, por lo tanto, el afán de los paisanos de Meyerbeer por oír y gozar de las bellezas de una producción de la que tanto se hablaba. El conde Brühl se dirigió (Agosto 1817) al padre del compositor, al opulento banquero Jacob Hertz Beer, para que interesara de su hijo el envío de la partitura.

El público berlinés no llegó, sin embargo, a conocerla; la primera que del joven maestro se representó en la Ópera de Berlín fué *Emma von Roxburg* y aunque sólo alcanzó tres representaciones, la impresión que la música produjo en el Intendente debió ser muy favorable, puesto que a los pocos días del estreno, volvió a dirigirse al banquero en solicitud de la partitura de otra ópera de su hijo, el *Alimelek*; mas tampoco llegó a estrenarse en Berlín.

*Il Crociato in Egitto* coronó la fama de Meyerbeer, y entonces fué cuando el conde Brühl escribió directamente al músico, en Octubre de 1825, pidiéndole la partitura, y repitiendo su demanda en Diciembre. La contestación a esta segunda carta fué negativa; pero tan serenamente razonada como si se tratara de la obra de un extraño por quien no sintiera el menor interés. Dice así:

«... A la pregunta de V. E. de si existe ya traducción alemana de la ópera *Il Crociato in Egitto*, creo poder contestar negativamente: al menos, yo no la conozco. Cierzo es que son varios los poetas que me han pedido la partitura con ese fin; pero siempre la he negado, pues estoy firmemente convencido de que traducido al alemán y en un teatro alemán, el *Crociato* no puede ser más que un fracaso completo... Las razones en que fundo esta opinión mía provienen en parte del libreto que, a pesar de la infinita complicación del drama, resulta tan monótono y cansado, tan ilógico y descosido, que por esta parte sólo cabe esperar una impresión de desagrado, y en especial, el papel de «Felicia», completamente postizo y que no aguantaría un público tan experto como éste en cosas teatrales (se refería al público de Berlín, donde acababa de llegar). Pero este papel, desde el punto de vista musical — sobre todo en los trozos de conjunto — ha llegado a adquirir tal impor-

tancia, que, no sólo no podría suprimirse, a pesar de su nulidad dramática, sino que ni aun cabría el modificar su carácter — por causa del terceto. — En la música misma, es seguro que muchos pormenores del canto — motivados por la individualidad de los cantantes italianos y por el gusto del público italiano — no agrada-rían al alemán y menos como obra de un músico alemán, y sin embargo, estas formas del canto, por accidentales, por poco substanciales que se las suponga, se hallan tan íntimamente entretejidas en el conjunto, que no es posible ninguna modificación sin destruir el efecto total.

» Finalmente, el reparto del *Crociato*.— requisito capital en el éxito de toda ópera, y más que de otra alguna, de la italiana— presenta dificultades infinitas. «Armando», la parte principal de la obra, ha sido escrita para Velluti (1). No sólo la voz, todo su arte de cantor, es tan especialísimo y difícil, que aun entre las cantantes italianas sólo dos podrían abordar felizmente esa parte para él creada. Tan grande es la extensión de la voz de Velluti y tan varios los géneros que abarca su estilo, que apenas habrá cantatriz que en ese papel no encuentre algún trozo acomodado a su voz y a su estilo, pero el conjunto de la parte sólo a él puede convenirle. Además, el papel de «Felicia» requiere una voz de contralto con grave, que llega a tener canto silabeado en el *sol, la, si* bemol; y no puede transportarse más alto por razón de los muchos trozos de conjunto.»

Dos años más tarde insistió el Intendente general pidiendo el *Crociato* para la Real Ópera de Berlín, y Meyerbeer persistió en su negativa, pues su parecer en contra de la representación de la obra «seguía siendo el mismo»; pero añadía que tampoco había cambiado en cuanto a la promesa hecha entonces de componer una ópera adaptada a las aptitudes individuales de «nuestros bravos cantantes» (de Berlín) y al gusto de su público, habiendo conseguido «un excelente libreto, obra del Sr. Scribe, que me ha sido entregado únicamente bajo la condición de que la ópera haya

(1) Giovanni Battista Velluti, el último de los sopranistas famosos: murió a los 80 años, en 1861.



de darse primeramente en París, pues de otro modo perdería sus derechos de autor (en Francia muy importantes). Yo, por mi parte, he puesto por condición el que libro y música se han de enviar al Teatro Real de Berlín la noche siguiente al estreno en París.» Este libreto que tanto había gustado al compositor, era el de *Roberto el Diablo*.

Por una carta dirigida al conde Brühl en Berlín, de 11 Diciembre 1825, sabemos que ya en esta fecha estaba comprometido «por contrato» a escribir dos óperas, la una para el Teatro Real de San Carlos de Nápoles, la otra, una ópera francesa, para la Académie Royale de musique, de París. «La última de esas dos óperas estoy obligado a ponerla en escena antes de concluir el año próximo.»

Es que había dado al fin con el libreto que le permitiría entrar con buen pie en la escena francesa, sueño que acariciaba ya de tiempo a juzgar por la carta siguiente, escrita al cantante Levasseur, dos años antes de la citada; en ella le decía:

«Querido Levasseur!

» Me considero dichoso por la opinión favorable que de mi pobre talento tiene el señor director de la Ópera francesa. Me preguntáis si no me complacería el escribir para la Ópera francesa. Yo os aseguro que lo tendría a más gloria que el escribir para todos los teatros italianos (en la mayoría de los cuales y más importantes he estrenado ya mis obras). ¿Dónde encontrar, como en París, los recursos inmensos que ofrece la ópera francesa al artista deseoso de escribir música verdaderamente dramática? Aquí (escribía desde Milán) carecemos en absoluto de buenos poemas de ópera, y el público no gusta más que de un solo género de música. En París hay excelentes poemas, y yo sé que vuestro público acoge indistintamente todos los géneros musicales siempre que estén tratados genialmente. Hay, por lo tanto, para el compositor un campo mucho más vasto que en Italia. Me preguntaréis, ahora, en vista de este mi modo de pensar, por qué no he tratado de escribir para París. Mas es porque aquí se nos pinta a la ópera francesa como un campo erizado de obstáculos, en el que hay que aguardar ordinariamente largos años antes de verse re-

presentado; y eso asusta. Os confieso también que en este punto acaso me han mimado en Italia demasiado, viniéndome a solicitar, aunque reconozco que ha sido más por indulgencia del público, que por mi escaso mérito...»

El éxito del *Crociato* movió a Rossini a pedir un ejemplar de la nueva ópera. El autor del *Barbero de Sevilla* dirigía el teatro de los Italianos, entonces en la Sala Louvois, y quería ofrecer a su público las primicias en Francia de una obra que tanto ruido metía en Italia. Pero la copia que le proporcionaron debía ser defectuosísima, conjunto desordenado de diversos trozos, llenos de erratas y de lagunas: Meyerbeer, informado de ello, se encargó de suministrarle una partitura correcta, y los ensayos comenzaron inmediatamente. No fueron, sin embargo, con la rapidez que hubiera deseado la dirección; pues, entre otras cosas, hubo necesidad de modificar ciertas escenas para acomodarlas a las dimensiones de la sala, más adecuada a la comedia musical que a una obra como *Il Crociato*. Entre esto y dificultades originadas por la poca voluntad de algunos elementos hostiles a la novedad, y por las que el mismo Meyerbeer no dejaría de oponer, siendo tan escrupuloso en la presentación y ejecución de sus óperas, el caso es que los ensayos se prolongaron durante meses, cosa entonces inusitada.

Hasta el 22 de Septiembre de 1825 no apareció la obra en la escena parisién, con asistencia de su autor. El superintendente de los teatros reales, le escribió en nombre de Carlos X, solicitando su presencia para dirigir los ensayos de la ópera.

Generalmente se asegura que el éxito fué mediano: que el público, estragado el gusto por las superficialidades de las óperas de Rossini, acogía de mal talante la riqueza orquestal de Meyerbeer, echándole en cara el sacrificar las voces ahogándolas bajo un huracán de sonoridades instrumentales, y mostrándose más rossiniano que los mismos públicos de Italia. Curzon, apoyándose en los artículos que le dedicaron los diarios de la época, rebatía esta opinión: casi todos los trozos se aplaudieron calurosamente y uno de ellos fué repetido, el coro de los conjurados. Y eso que en la noche de la primera representación, ocurrió un lance que

provocó la hilaridad del público y que hubiera podido comprometer gravemente el éxito. Kreutzer lo refiere en estos términos:

«En el admirable *quartetto* del acto segundo figura un niño, personaje mudo, el hijo de Palmides, que su madre presenta al Sultán para ver de conmovérle.

»El chicuelo, maldecido por Apolo, no gustaba de la música, ni se interesaba gran cosa por la escena. Era ya muy tarde, y pronto se le ve abrir la boca, no para mezclar su voz al armonioso conjunto, sino en virtud de ese movimiento maquinal que nos es imposible reprimir, cuando la necesidad del sueño comienza a sentirse.

»En una palabra, el niño bosteza y el público sonríe.

»Palmide canta: *Frena le lagrime* (segundo bostezo); *consolarti saprà il ciel* (tercer bostezo seguido de infinidad de otros).

»De esta hecha la sala estalla.

»Ya no le es posible a la cantante terminar el fragmento, y se apresura a llevarse al joven bárbaro, causa inocente de tanta confusión.»

Si de la ópera no se dieron entonces más representaciones, no fué porque no gustase, sino por la ausencia obligada de uno de los artistas. Cuando tres años más tarde, *Il Crociato* volvió a representarse, esta vez en la Sala Favart, el éxito fué aun mayor.

La primera ópera de Meyerbeer cantada en francés fué *Marguerite d'Anjou*, representada en el Odeon el 11 de Marzo de 1826, también con éxito caluroso: sobresalió una marcha militar en el primer acto, el aria de bajo en el segundo, y el final; se elogió la verdad de la expresión de esta página y se admiró en el autor a un gran armonista.

Meyerbeer, ausente ya de París cuando este estreno, pues la enfermedad y muerte de su padre le llamaron a Berlín, no volvió a París hasta el 1830, cuando se trató ya de los ensayos del *Roberto*.

En ese segundo período de residencia en la capital francesa, para el estreno del *Crociato* — el primer período fué en 1815, antes de su viaje a Italia — el compositor berlinés trabó amistad con las principales personalidades del mundo artístico, y su residencia

del Hotel Bristol era punto de reunión de las figuras más conocidas en la vida musical parisién. Allí se veía a los compositores de ópera más famosos de la época, Boildieu, Auber, Adam, Halévy, a Cherubini, autoridad indiscutible, director del Conservatorio de París, Habeneck, el director de orquesta a quien tanto debe Beethoven, Lessueur, Onslow, Pixis, etc.

Nos hemos olvidado al más eminente de todos ellos, a Rossini, pero éste merece párrafo aparte.

Sobre las relaciones de Meyerbeer y Rossini se cuentan una porción de anécdotas, de autenticidad dudosa. Cuando las óperas del primero empezaron a tener una fama incontestable, saludadas por el público y la prensa con los más calurosos elogios, ya fué esto bastante para suponer a Rossini presa de violentos ataques de celos, y lanzando sus más ingeniosos dardos contra el afortunado compositor. Se añadía que esos dardos llegaban al blanco gracias a la diligencia con que ciertos amigos se encargaban de que el uno se enterase de lo mal que de él hablaba su colega, y de aquí, represalias naturales en Meyerbeer en desquite de los ataques.

Se supuso, pues, por algunos que los dos se odiaban cordialmente, aunque ocultando sus profundas antipatías bajo la máscara de la más perfecta cortesía.

Y así, cuando en presencia de Meyerbeer, por ejemplo, la conversación recaía sobre el llamado *Cisne de Pésaro*, no encontraba frases sobrado laudatorias para su rival; pero al mismo tiempo, había organizado por su cuenta una cuadrilla de individuos sin otra misión que la de dormirse y roncar en las óperas de Rossini. No sólo sus asalariados, sino él mismo, desempeñaba ese papel en ciertas circunstancias, refiriéndose que en la noche de la segunda representación de *Semíramis*, vióse a Meyerbeer presentarse en un palco de proscenio, en el momento en que la Bosio, notable cantante, hacía maravillas de vocalización en su gran aria. El maestro sentóse mirando a la escena, pareció embebido en la admiración del talento de la cantante y cuando ésta terminó, sus aplausos fueron de los más ostensibles. Pero en seguida, la

obra ya no pareció interesarle lo más mínimo: echóse hacia atrás, apoyó la cabeza en el respaldo del sillón, cerró los ojos, y pronto se le vió sumido en el sueño más beatífico.

El público cuchichea, comenta sabrosamente el lance, y hay quien se muestra indignado. — Bah! no hagáis caso! dice irónicamente Julio Sandeau, el novelista, a algunos amigos: es que Meyerbeer se economiza un durmiente! — Con esto aludía a la aváricia de Meyerbeer, defecto que sus enemigos achacaban al autor del *Roberto*, pero con evidente injusticia.

También pertenece a este capítulo de la chismografía cierta conversación entre Rossini y el Dr. Veron, director de la Ópera de París, empresario privilegiado por el Estado cuando el Teatro de la Ópera dejó de depender directamente de la Administración de la Real Casa, y de la dependencia del Rey pasó a la del Estado.

Este Doctor Veron, después del éxito, inesperado por lo inmenso, del *Roberto*, quiso proporcionar a Rossini ocasión para un brillante desquite, suponiendo al autor del *Barbero*, mortificado por el triunfo de su colega. El Doctor ofreció a Rossini un libreto, del mismo Scribe, titulado *Gustave*, en la convicción de que reunía todas las condiciones dramáticas para interesar al público. Además, permitía el juego de grandes contrastes, una presentación lujosa, trajes y decorado vistoso y llamativo.

Era precisamente lo que se echaba en cara a Meyerbeer, lo que motivaba las críticas de los que no figuraban en las filas de los entusiastas del triunfador, cuyos éxitos achacaban únicamente a todos esos elementos exteriores y de relumbrón.

El doctor, al presentar sus proposiciones a Rossini, no advirtió, sin duda, la sonrisita sardónica con que éste le hacía observar, que « aun había olvidado una cosa: ochenta profesores más en la orquesta! — Sí, sí, apresuróse a añadir Veron, cada vez más torpe: mayor amplitud, más fuerza en los acompañamientos; vuestra orquesta del Teatro de los Bufos peca de demasiado pobre.»

Mas Rossini ya había oído bastante.

— Recibid mis parabienes más sinceros: profesáis excelentes

principios. No dejéis de aplicarlos a la obra que ensayáis ahora. (Se refería a la ópera *La Judía* de Halévy, compositor también israelita como Meyerbeer). Vais a obtener, no lo dudéis, otro éxito semejante al de *Roberto el Diablo*. En cuanto a mí, me voy a Italia: ya volveré cuando los judíos hayan terminado su fiesta del sábado.

Y con un saludo glacial despidió a su interlocutor.

Hallándose en Bolonia, escribía acerca del acto 4.º de *Los Hugonotes*: — «Lo he oído desde aquí.»

Heine, haciéndose eco de esos rumores de la chismografía parisien, los adobaba a su guisa con su habitual mordacidad:

«En el vestíbulo de la Ópera sigue siempre, velada la frente de tristeza, la estatua del divino Rossini. M. León Pillet ha hecho algo que le honra, al elevar un monumento en vida a ese genio de verdad. Nada más chusco que el sorprender las muecas con que los celos y la envidia miran la piedra. Cuando el *signor* Spontini pasa, tropieza siempre con ella. Nuestro gran *maestro* Meyerbeer se muestra mucho más ladino. Al dirigirse por la noche a la Ópera cuida siempre de evitar prudentemente ese mármol aciago. Así en Roma los judíos acostumbra a dar un gran rodeo para no pasar junto al Arco de Tito erigido en memoria de la ruina de Jerusalén.»

Mas lo cierto es que lo mismo cuando la celebridad de Meyerbeer estaba aun en sus comienzos, que en los días de la vejez, las relaciones entre ambos fueron de lo más cordiales.

Así, el año 1825, en los días próximos al estreno del *Crociato in Egitto*, mostrándose el autor muy desconfiado del éxito, Rossini le tranquilizaba augurándole un triunfo. Después del ensayo general, le decía: — «Se le está a Vd. preparando una hermosa victoria. — Pues, para *inter nos, amico caro*, me temo un fracaso; apostaría que va a ser un *fiasco*. — ¡Bah! ¿quiere Vd. burlarse? Yo apuesto lo contrario. — ¿Usted? — Palabra de honor! — ¿Van cien luises? — Aceptado. — Hasta mañana, pues. — Hasta mañana.»

La noche del estreno se vió a Rossini ocupando una de las butacas de orquesta y vestido con una elegancia en él desacostumbrada; chorrera de encajes, guantes amarillos, muy peinado y rizado: jamás se le había visto tan petimetre. A cada número de

la ópera, aplaudía ruidosamente, y el público le imitaba, quedando desde los primeros momentos afianzado el éxito de la nueva obra. Rossini defendía sus cien luises.

A la mañana siguiente, Meyerbeer, encantado de haber perdido, le envió las cien monedas de oro con una carta de gracias.

Si esto fué al principio de su carrera, esa amistad llegó al final sin entibiarse, al menos, ostensiblemente. Siempre, en repetidas ocasiones, pudo vérselos conversando con la mayor cordialidad.

Blaze de Bury que gozó de la confianza de Meyerbeer, y que no tenía porque suponer entre los dos maestros amistad ninguna, caso de no haber existido, da suficientes pruebas de la estimación que se profesaban aquellos dos reyes de la escena lírica.

Y se trataban en efecto, como soberanos. En cuanto Meyerbeer llegaba a París, apenas instalado, visitaba a Rossini, el cual le devolvía la visita el mismo día. Aparte de este ceremonial, como si dijéramos público, sus relaciones fueron siempre las naturales entre dos inteligencias tan cultivadas y dos corazones bondadosos. Rossini era demasiado músico para no admirar *Los Hugonotes*; Meyerbeer, de una instrucción tan varia, de un eclecticismo tan amplio, no podía menos de tener en gran concepto al autor de tantas partituras celebradas.

«A fuerza de admirarse uno y otro, habían concluido por conocerse mejor, y al conocerse, se estimaron: dos hombres así no iban a desunirse por unos cuantos malos chistes neciamente esparcidos. La edad, la carrera les unían. Entre la selecta asistencia a la fiesta musical del hotel Pillet-Wiel, donde se ejecutó la misa recién compuesta por Rossini, ¿quién olvidará su expansión gozosa, el sentimiento de júbilo profundo, contagioso de que se mostró inundado ante aquel acontecimiento triunfal?» (Blaze).

Unos días después comían juntos Auber, Rossini y él, los tres viejos maestros de la época. Se recordaron cosas pasadas, aun se acariciaban ilusiones, proyectos para el porvenir, y el ingenio no se hallaba ausente, llamado por el buen humor. — «Queréis que probemos de cantar el trío del *Guillermo*, decía Auber. — No hay inconveniente, replicaba Meyerbeer; con una condición,



que no se me hable de la *Africana*.» Era la pesadilla de aquellos días.

Cuando la última enfermedad de Meyerbeer, Rossini aunque apenas salía, se presentó repetidas veces, en persona, interesándose por su estado y enterándose con vivo interés del curso del mal; y cuando en una de esas visitas le dieron la triste noticia de la muerte, su impresión fué tan profunda que perdió el conocimiento. Después, retirado, trató de borrar unas líneas de meditación religiosa, tomando por texto versículos de los libros sagrados. Llevan por única inscripción: «*A mi pobre amigo Meyerbeer.*»

---

## CAPÍTULO IV

Alegrías y pesares domésticos.—El estreno de *Roberto il Diavolo*.—Un éxito sin precedentes.—El Doctor Veron.—Estreno del *Roberto* en otras capitales.—Meyerbeer, director de orquesta.

Desde el éxito del *Cruzado* hasta el de *Roberto*, nada apenas hay que señalar en la obra del músico. Tiempo de preparación, de reflexión antes de emprender otro rumbo, se incubaba en él la transición de su manera italiana a la francesa, a la manera o si se quiere, al estilo que de un modo más completo ha de reflejar la personalidad del compositor de ópera, estilo representado por sus cuatro producciones capitales, *Roberto*, *Hugonotes*, *Profeta* y *Africana*.

Pero si apenas hay nada que señalar en el campo musical, ni podemos añadir nuevas composiciones a la lista de la obra meyerbeeriana, como fechadas entonces, en cambio, para su vida familiar y afectiva se suceden en esos pocos años una serie de acontecimientos que, aunque independientes del trabajo artístico, influirán en él considerablemente, limitándolo, apagando el ardor de la producción, quitando al artista toda ilusión, todo entusiasmo. Las penas vienen a herirle cuando más risueñas se le ofrecen las perspectivas de su carrera, cuando todos los teatros comienzan a disputarse el favor de sus estrenos.

Con los laureles de sus recientes triunfos en Italia, vuelve a Berlín en 1825 al lado de su familia, para asistir en sus últimos momentos a su padre y compartir con su madre amantísima el dolor de aquella separación. No concluía el año sin que padeciera otra pérdida, que aunque no tan dolorosa, no dejó de afectarle: la de Lauska, su viejo maestro, el que había guiado sus primeros

pasos en el mundo de la armonía. Por último, a mediados del año siguiente, la muerte de Weber, su amigo del alma, su compañero en la escuela de Vogler, venía a agravar la melancolía de su espíritu. Pero como en este mundo ni pesares ni alegrías son eternos, a estas tristezas sucedió el suceso fausto de su matrimonio con una prima suya, Mina Mosson.

En la vida de Meyerbeer no se dan aventuras novelescas: la seriedad de su carácter se manifiesta desde los años de la juventud, y acaso, la imagen de su compañera de infancia, de la que había de ser después su compañera para toda la vida, y de la que guardaba apasionado recuerdo, pudo contribuir a que escapara con fortuna de las asechanzas que amenazaron más de una vez su soltería, pues ya puede comprenderse que un partido como el del joven maestro, rico, de talento, favorecido por la gloria, no podía menos de despertar ideas de conquista en muchas imaginaciones femeninas.

Hemos dicho antes los procedimientos con que la *prima donna* del teatro de Padua, explotando la situación del compositor en momentos de estreno de su ópera, probó de ganárselo, aunque en vano.

Una joven milanesa le acoge muy amablemente; bajo la complaciente vigilancia o complicidad de la mamá, el joven y distinguido maestro, hace música con ella y todas las apariencias son de un noviazgo formal. Sin embargo, por parte de Meyerbeer, no había tal intención; su religión le oponía el principal obstáculo. Pero como las apariencias indicaban otra cosa, cierto día encontré sorprendido por una provocación en duelo: ignorante de la causa, pide aclaraciones y se le niegan. Lleva más adelante sus indagaciones, y se entera entonces de que se trata de un adorador de la joven, un marquesito, prendado de ella, ansiando hacerla su esposa, pero que ve en el forastero un rival afortunado, obstáculo para su felicidad. Entonces el músico procura disipar aquellos celos; se explica, tranquiliza al airado pretendiente, le jura que sus relaciones con la beldad han sido puramente artísticas, que no piensa pasar de ahí, y se retira.

Nuevas pérdidas vinieron a ensombrecer los primeros años de

su matrimonio. Sucesivamente, los dos primeros frutos de su unión, murieron en tierna edad, sumiéndole en el desconsuelo de que dan idea estas primeras líneas de una carta al conde Brühl (13 Junio 1828), a raíz de la muerte del primer hijo:

« Apenas levantado del lecho donde me postró el dolor por la muerte de mi hijo único, el estado de mi ánimo no me ha permitido hasta ahora contestar a la carta de V. E. de 1.º del corriente. Esta será para el corazón sensible de V. E. sobrada justificación de mi silencio.»

Su espíritu aleccionado por el dolor, mirando como distracciones fútiles las del teatro profano, se volvió al género religioso, y en esta temporada de casi dos años sólo composiciones de ese género brotaron de su pluma. « Hallé mi único consuelo en la composición de cantos religiosos, y en el estudio de la vieja música de iglesia. Era lo único que calmaba mi profundo pesar. Ya no pensaba en escribir más óperas.»

Aún, en los últimos años de su vida, cuando parecía que había de estar ya cicatrizada la llaga, no podía recordarla sin sentirla renovarse. Fué un golpe que le imposibilitó todo trabajo de producción por largo tiempo. La lectura, el estudio, los viajes, fueron mitigando su melancolía y despertando la actividad productora.

De esa época en que el dolor avivó sus inclinaciones religiosas, datan el cántico *A Dios*, a 4 voces, poesía de Gubitz, y que no hay que confundir con el oratorio alemán *Dios y la naturaleza*, obra de juventud, pero que también retocó por este tiempo; los doce *Salmos* a dos coros sin acompañamiento; y las siete cantatas religiosas a 4 voces, *a cappella* también, sobre versos de Klopstock, y que Filippo Filippi califica de bellísimos.

El estreno de *Roberto el Diablo*, la primera de las grandes óperas meyerbeerianas, tuvo lugar en París, el 22 de Noviembre de 1831, en la Academia Nacional de Música.

En esa obra, todas las esperanzas que las anteriores producciones del maestro habían hecho concebir, se veían realizadas. Música, argumento, cantantes, bailables, decoraciones, todo entusiasmó al público.

El estreno asumió proporciones de acontecimiento. Aun el día anterior, los que intervenían en los ensayos o conocían la obra, abrigaban fuertes dudas en cuanto a la acogida que el público le dispensaría; pero al llegar el momento de la representación, todos los recelos se desvanecieron. Música, cantantes, situaciones, decorado, todo aparecía de una novedad y una esplendidez inimaginables, y el compositor, que no había perdonado fatiga, ni descuidado detalle en la preparación de su obra, que había sido el alma de los ensayos, «vigilándolo todo, estando en todo, poema, música, escenamiento, decorado, trajes, cantos y bailes,» vió recompensados sus afanes; pero nadie podrá imaginarse «lo que esos ensayos costaron de insomnios, de terrores, de desconfianzas, de labor y aun de desesperación a Meyerbeer» según un cronista de la época.

El efecto deslumbrador que en el público produjo, se explica si nos trasladamos a aquellos tiempos, en que la presentación escénica relativamente sencilla, convencional, no permitía adivinar el desarrollo que pronto habría de tomar; efectos escénicos, ya fantásticos, ya de un realismo sorprendente, habían de dejar asombrados a los públicos, subyugados además por el interés de la acción dramática, en la que ya no intervenían personajes mitológicos que apenas despertaban interés, ni héroes históricos, tan divinizados como aquéllos.

Con el *Roberto*, era el romanticismo, triunfante en otros campos, el que hacía irrupción victoriosa en el de la ópera: las de Weber, Spohr y Marschner, poco conocidas fuera de su patria, no habían podido preparar a los públicos filarmónicos de París; la nueva ópera era para éstos como un mundo nuevo que se abría ante sus ojos, lleno de vida, movimiento, de cuadros los más variados y opuestos, y que les trasladaban en imaginación desde el mundo real, a los abismos infernales, para remontarlos después a las regiones celestes.

Hay que pensar también en la interpretación; para ella contaba el músico con tres colaboradores admirables; el tenor Nourrit, Mlle. Dorus, y el bajo Levasseur. Al año siguiente, aun mejoró, al reemplazar a la segunda, Cornelia Falcon, discípula de Nourrit.

Este trío de *Roberto* fué más tarde el de *Hugonotes*; y años después, cuando fueron desapareciendo uno tras otro los que lo formaban y hubo que buscarles reemplazantes, solía decir melancólicamente Meyerbeer: — « ¡Hay que conformarse! pero ya no volveremos a oír nunca un trío como aquel! »

En prueba de la magnitud del éxito en París, no hay sino que recordar los ingresos de la taquilla. Las 50 primeras representaciones alcanzaron los 10,000 francos por noche; las sucesivas no bajaron de 7,000. El Doctor Veron refiere en sus memorias algunas de las peripecias que acompañaron a esta solemnidad.

En el tercer acto, un portante con una docena de lámparas encendidas, se vino abajo estrepitosamente, casi en el momento en que la tiple, Mlle. Dorus, entraba en escena para cantar su parte de *Alicia*. Estuvo en un tris que no le cayera sobre la cabeza. Las lámparas se hicieron añicos, pero la artista no perdió la serenidad: dió unos pasos atrás y prosiguió su canto como si nada hubiera sucedido.

Después del coro infernal de ese mismo acto, un telón de nubes subía desde el foso por medio de numerosos alambres hasta el techo; algunos de ellos estarían sin duda mal sujetos, porque cuando el telón llegaba casi a las bambalinas, se desprendió y cayó sobre el proscenio. Mlle. Taglioni, la primera bailarina, que esperaba tendida en su sepultura el momento de la resurrección, no tuvo más tiempo que el preciso para volver a la vida y en dos saltos alejarse de aquel sitio: su ligereza le salvó de un accidente serio.

El empresario ordenó que se bajase inmediatamente el telón de servicio; al alzarse de nuevo, la sorpresa del público fué grande ante la decoración del claustro, que para aquella época, era de un efecto extraordinario por su original disposición y por sus luces.

No pararon aquí los incidentes de aquella noche de emociones, y el que se produjo al final, después del terceto que pone término a la ópera, pudo ser aun mucho más grave.

El bajo Levasseur, que representaba la parte de *Bertrán*, debía desaparecer por escotillón, para volverse a sus dominios infernales. Por el contrario, *Roberto*, o sea el tenor Nourrit, conver-

tido a Dios merced a las plegarias de *Alicia*, había de continuar en esta tierra, para casarse con la princesa *Isabel*; pero Nourrit, se dejó llevar tan apasionadamente por su papel, que en un arranque ardoroso se precipitó atolondradamente en la trampa por la que había desaparecido el rey de los infiernos.

En todo el teatro no hubo más que un grito: — «¡Nourrit se ha matado!»

Mlle. Dorus, que ya no supo conservar la misma serenidad que cuando el peligro le amenazó a ella personalmente, se retiró entre bastidores llorando sin consuelo.

Entre tanto, se desarrollaban paralelamente tres escenas: una en el foso, otra en el escenario y otra en la sala. En ésta, el público se figuró que *Roberto* se entregaba al demonio y le acompañaba a sus dominios tenebrosos. En el escenario no se oían sino lamentos y ayes desesperados.

Por fortuna, en el momento de la caída del tenor no habían retirado todavía en el foso la especie de cama con colchones destinada a recibir a *Levasseur*. Nourrit salió del accidente sano y salvo.

En el foso, el bajo, muy tranquilo, se disponía a dirigirse a su camerino, cuando de pronto ve junto a sí a Nourrit.

— ¿Qué diablos hacéis aquí? es que han variado el desenlace? le pregunta con asombro.

Pero Nourrit a quien urgía el tranquilizar a todo el mundo con su presencia, no estaba para entablar conversación con su colega y le dejó con la palabra en la boca.

Cuando se alzó el telón y se le vió, de la mano de Mlle. Dorus, adelantarse sonriente y saludando, el público rompió en aplausos. Al volverse a levantar la tela, se proclamó los nombres de los autores en medio del más frenético entusiasmo. El Doctor Veron, que hace este relato, podía saberlo, puesto que era el empresario.

Meyerbeer tenía presentada la partitura de *Roberto* al Teatro de la Ópera cómica, y se disponía a dirigir los ensayos, cuando el Superintendente de los teatros de París se la pidió con destino a la escena de la Academia Real de Música; era el autor demasiado respetuoso de los deseos de un personaje de la Corte como el Conde de La Rochefoucauld para no acceder a sus deseos,

tanto más cuando que la mayor importancia del Teatro de la Gran Ópera, redundaba en honor de la nueva obra. La rehizo en parte, añadiendo dos actos, a los tres de que antes constaba, acomodándola así a la costumbre imperante en la histórica institución, y cuando iban a comenzar los trabajos para llevarla a la escena, estalla la revolución de Julio, que motivando la abdicación de Carlos X, trae consigo un nuevo régimen en la manera de ser de la Academia Real de Música. El Rey Luis Felipe suprime la intervención directa del Monarca en la administración de los espectáculos, y en vez del Superintendente regio, entra un empresario elegido por el Estado, y subvencionado por éste. El primer empresario fué un médico, el doctor Veron.

El cual, si hemos de dar crédito a lo que por aquellos días se aseguraba, no tenía una confianza absoluta en el feliz éxito de la nueva obra del autor del *Crociato*; en tal forma, que a no tratarse de un músico capaz de pagarse él mismo el gusto de ver puesta su obra en escena, de «pagarse la gloria,» es posible que el *Roberto* hubiera tenido que hacer larga antesala, o contentarse, para su primera aparición, con escenario más modesto. Pero el opulento compositor no estaba en este caso, asegurándose que la *mise en scène* debió costarle quince o veinte mil francos, o acaso más. Verdad es que tanto él, como el Doctor, lo han negado.

Hablando un día con su secretario, como se aludiera al rumor según el cual, Meyerbeer había regalado un órgano al teatro, ya que éste carecía de él, nególo el compositor. — «Y tanto es así, añadía, que aun hoy el que tiene la ópera, es alquilado.» Entonces el otro le objetó que por su parte no había oído hablar de órgano, pero sí de un adelanto de 30,000 francos para el decorado. Lo negó también «pero tan debilmente que quedé convencido del hecho,» dice el secretario.

La parte decorativa, la novedad de los efectos escénicos, contribuyeron en gran manera a la impresión que el *Roberto* produjo, y la importancia que les daba su autor se comprueba por una carta dirigida a Berlín, cuando se trataba del estreno de la obra en la capital de Prusia.



«El Sr. Barón de Humboldt (Guillermo de Humboldt era el Ministro de Prusia en París), cree también como yo, que no sólo las representaciones de la Sra. Taglioni resultarían sumamente interesantes para el Teatro Real de Berlín, sino que asimismo para el éxito del *Roberto* sería muy ventajoso el que pudieran prolongarse los ensayos de la ópera hasta la llegada del Sr. Taglioni y de su hija: él ha sido aquí no sólo el que ha combinado los *ballets*, sino que ha dirigido la complicadísima *mise en scène*, y además conoce y puede explicar todos los detalles de las decoraciones, maquinaria, del mágico claro de luna, etc., muy difíciles de realizar, pero de grandísimo efecto. Además, el papel de la *Abadesa Elena*, en esta ópera, ha sido escrito expresamente por el Sr. Scribe para la persona de la Sra. Taglioni, quien lo ha bailado con inimitable perfección en las primeras representaciones, hasta que una torcedura del pie le obligó, después de la 4.<sup>a</sup>, a no pisar el teatro en seis semanas.

» Mi segunda petición se refiere a dos decoraciones: la del claustro con las tumbas en el 3.<sup>er</sup> acto, y la del templo en el 5.<sup>o</sup>. Ambas están hechas con arreglo a un sistema tan nuevo (especialmente en la iluminación) y producen un efecto diorámico tan notable, que varios teatros del extranjero se han procurado modelos en pequeño. Mi petición es esta: que el Teatro Real de Berlín encargue dos de estos pequeños modelos de las dos citadas decoraciones del Sr. Ciceri, modelos que el Sr. Taglioni se llevaría a Berlín.»

Mendelssohn se hallaba en París, durante las representaciones de *Roberto*, en 1832: lo oyó interpretado de un modo superior, — ya hemos dado los nombres de los artistas — mas no le gustó. A su parecer, se trata de una ópera en la que el ruido disimula mal la vacuidad de las ideas, y en la que brilla por su ausencia el sentimiento dramático. Esta última apreciación se explica en Mendelssohn, a quien Dios concedió eminentes dotes de compositor, pero a quien negó el don del teatro: todos sus ensayos en este campo, fueron otros tantos fracasos. Por esta parte también flaqueaba la crítica no menos violenta de Schumann con-

tra el Meyerbeer de *Los Hugonotes*. El autor de *Genoveva*, poeta de la música, exquisito cantor del sentimiento, careció del menor instinto del arte escénico: testigo, su ópera citada.

En cambio, Berlioz encontró en la ópera nueva muchísimo que admirar; desde la introducción orquestal «modelo que difícilmente se podrá igualar.»

El éxito del *Roberto* se tradujo en ardorosa competencia entre los demás coliseos de ópera por dar a conocer, cuanto antes, a sus públicos respectivos aquella obra que tanta sensación había causado en París. El autor se aseguró de antemano el ponerla en escena de un modo digno, en aquellos teatros que más interesaban a su gloria, como eran los de Berlín y Londres. Véase sobre esto, lo que escribía desde París al Conde Redern.

« Mi hermano Enrique me escribe haber oído a varias personas que el Teatro Real posee una partitura del *Robert-le-Diable*, y que quiere llevar la ópera a la escena. Nadie posee el manuscrito de esa ópera ni puede venderlo más que su editor, el Sr. Mauricio Schlesinger en París. Él mismo me ha dado su palabra de honor de que no la venderá nunca a Berlín mientras esté manuscrita, pues sabe por mí que el Teatro Real, por mediación de V. E. quiere representarla. Hasta retrasa la publicación de la partitura para dar lugar a que el Teatro Real de Berlín y la Ópera italiana de Londres (ésta ha adquirido el derecho de propiedad para toda Inglaterra) puedan poner en escena la obra sin competencia de los otros teatros de ambas ciudades.»

Por esta carta se viene en conocimiento de la falta de conciencia artística, de los abusos que llegaban a cometerse en ciertos teatros, y no de los de última categoría. Meyerbeer dice haber tenido ocasión de enterarse por los periódicos de que el Teatro Drury-Lane, de Londres, anunciaba para en breve, el estreno del *Roberto*. La dirección de aquel teatro había tenido la desverguenza — así la calificaba él gráficamente — de hacerse arreglar e instrumentar algunos trozos sueltos publicados con acompañamiento de piano, así como encargar a otros compositores la confección de finales, piezas de conjunto y recitados, «bautizando este *pasticcio* con el nombre de *Roberto el Diablo*.»

Estrenado en Berlín, siete meses después que en París, la ópera tardó bastante más tiempo en llegar a Italia y España. En Milán se dió, en el Teatro de la Canobianna, en Julio del 1844 la primera representación, pues no puede llamarse tal el espectáculo bufonesco que con el título de *Baboon o Il nano selvaggio* se había estrenado nueve años antes, con la música del *Roberto*, y para presentación del enano Harvey Leach.

En España corresponde la primacia del estreno a Barcelona, que oyó la celebrada partitura el 6 de Septiembre de 1845. Aun tardó en llegar a Madrid hasta Marzo del 53, por cierto, con éxito nada más que mediano, por mal ensayada y mal cantada: sólo cuando cuatro años después la interpretaron la Penco, la Ortolani, el tenor Fraschini y el bajo Vialetti, obtuvo la acogida que se merecía con este reparto de *primitissimo cartello*.

El 20 Junio 1832 se dió el *Roberto* en la Ópera Real de Berlín. El compositor había escrito cuatro meses antes al Conde Redern, sucesor del Conde Brühl como Intendente general de los teatros, anunciándole la remisión inmediata de la partitura:

«Con la confianza más íntima y absoluta en las miras elevadas y liberales de V. E. en vuestra benévola disposición hacia mí, pongo en vuestras manos, ilustre señor conde, la suerte de mi «Roberto,» sintiéndome doblemente feliz de que la menos imperfecta de mis obras sea, al mismo tiempo, la primera que se represente bajo vuestra dirección y bajo vuestra protección, en mi ciudad natal.»

En la misma carta daba algunos detalles sobre la nueva obra. Según decía, la partitura para Berlín en aquella fecha (4 Febrero 1832) aun no estaba lista. «Hace ya seis semanas la mandé copiar, pero el Sr. Scribe, durante los ensayos ha introducido en la pieza tantas variaciones, que *par ricochet* han influido en la partitura, y mi copia anterior ha venido a resultar en parte, inservible, pues deseo, como es natural, enviar la ópera a Berlín en absoluto conforme a como en París se ha ejecutado.»

Él mismo se trasladó a la capital de Prusia, y no perdonó fatiga para que su público pudiera juzgar de la ópera de un compatriota, con pleno conocimiento de causa, del modo más favorable.

Pero el éxito no alcanzó las proporciones del de París; además, no faltaron en la prensa ataques más o menos encubiertos. El caso es que la residencia en Berlín no se le hizo agradable, y pronto volvió a París, que ya consideraba como su segunda patria. Y si el Rey de Prusia le había honrado con el título de *Titular Hofkapellmeister*, o sea Director honorario de la Corte, en Francia le condecoraron con la Cruz de la Legión de honor, y al año siguiente el Instituto le llamaba a su seno como académico.

Por aquella distinción la Corte prusiana reconocía, aparte de los méritos del compositor, sus dotes de director, acreditadas por el modo como llevó los ensayos del *Roberto* y preparó la presentación de la obra. Mas si tenía dotes especiales para dirigir, no era esta una ocupación que le sedujera; por el contrario, sólo por excepción tomaba la parte principal en la tarea de concertar y dirigir sus óperas.

En una de sus cartas nos da la explicación de esta repugnancia a empuñar la batuta.

«Yo no sirvo para dirigir. Se dice que un buen *Kapellmeister* ha de tener también una buena dosis de grosería. No puedo participar de esa opinión. Esa grosería me ha sido siempre antipática. Es de un efecto el más desagradable el ver tratados a profesores de educación como no se trataría a un criado. No pido, pues, rudeza a un director, pero ha de saber ser enérgico y corregir con severidad, aunque sin grosería: ni en medio de la más dura corrección, ha de lastimar la dignidad. Ha de saber al mismo tiempo mostrarse jovial, para ganarse el afecto de todos sus profesores: han de quererle y han de temerle. Jamás dejará traslucir debilidades de carácter, porque son en grande detrimento del respeto. Yo no sé mostrarme tan enérgico, tan resuelto en las observaciones, como es indispensable en los ensayos, y por eso, abandono con gusto esa función a los directores de orquesta. Y sin una representación acabada, no hay goce verdadero. Los ensayos me han puesto malo alguna vez: Eso sin contar el tiempo que exigen los estudios preparatorios y los ensayos, que hacen perder las horas mejores del día. No todos los días acuden las ideas, y no es raro el que haya que aguardar mucho a que se presenten melodías

buenas y apropiadas al momento dramático. Cuando uno está más enfrascado en su labor, ha de dejarla a disgusto, por ser la hora del ensayo. Lo cual me pone ya de mal talante para todo el día, no tanto por el tiempo como por las ideas perdidas. He ahí las razones que me han hecho actuar tan raras veces de director.»

Luchando con esta aversión, tuvo sin embargo, que manejar la batuta en los conciertos que se daban en el Palacio Real de Berlín. Y también hay que citar, entre las excepciones a esa regla que su mismo carácter tímido y comedido le había impuesto, los estrenos de sus principales óperas en la misma capital, y en Viena, los de *Vielka* (*Un campamento en Silesia*, 1846), el *Profeta* (1850) y después *La Estrella del Norte* (1856).

Cuando esta última se puso en Stuttgart, en 1854, como era la primera vez que se representaba en Alemania, el autor se encargó de los ensayos y de la dirección de las representaciones, y a la residencia real de Wurtemberg acudieron la mayoría de los empresarios y directores de los teatros alemanes. Entonces fué cuando un profesor de la orquesta, de nombre Nissle, hábil caricaturista, hizo una caricatura movible de Meyerbeer, en la que parodiaba sus principales movimientos. Se le veía representado, con el sombrero encasquetado hasta el cogote; tirando de un cordelito, movía la cabeza y manejaba la batuta.

Según él, los dos mejores directores de orquesta que había conocido eran Carlos María de Weber y Fernando Hiller.

---

## CAPITULO V

*Los Hugonotes.* — Scribe y la verdad histórica. — Heine, cronista musical. — Éxito de la nueva ópera. — El dúo del cuarto acto. — Catalina de Médicis. — Las críticas de Schumann y Mendelssohn. — Estreno en Berlín.

Descubierto el filón, la dirección de la Gran Ópera no perdió momento para asegurarse otra obra de aquel afortunado compositor, cuyo feliz influjo se sentía tan beneficiosamente en la caja del teatro. Scribe, el mismo libretista del *Roberto*, preparó ya otro poema que Meyerbeer había de revestir de un brillante acompañamiento musical.

Scribe, que con tanta desenvoltura y tan pocos escrúpulos entraba a saco en la historia, a caza siempre de argumentos de efecto, aunque la verdad saliera descalabrada, dirigió esta vez sus miradas a uno de los períodos más desdichados de la historia de Francia, cuando desgarrada en luchas intestinas, las pasiones políticas y religiosas llevadas al paroxismo daban lugar a páginas tan lúgubres como la de la noche de San Bartolomé. De la conciencia histórica de este autor de dramas históricos, basta un detalle: en su discurso de entrada en la Academia francesa, censuró a Molière por no haber protestado de la revocación del Edicto de Nantes; hecho que ocurrió doce años después de la muerte del autor del *Misántropo*. En el argumento de *Los Hugonotes* no se mostró más escrupuloso; en la matanza de la noche de San Bartolomé, que constituye una de las escenas capitales del drama, la religión no intervino ni en forma de consejo, ni como agente ejecutivo; ni el furor religioso se reveló en ella, como exclusivo móvil, ni se vieron las manos armadas a la par del

puñal y del crucifijo, como llevó a la escena Scribe en la famosa bendición de los puñales, tomándola de una tragedia de José M. Chenier, titulada *Charles IX ou L'école des rois*. Allí, el Cardenal de Lorena aparece bendiciendo los aceros para la matanza de los calvinistas; siendo así que en aquella fecha el Cardenal se hallaba en Roma, como confiesa el mismo Chenier: «pero me pareció que me estaba permitido el alterar *ligeramente* la historia.»

Y de esta misma supuesta autorización abusó el libretista, haciendo cantar a sus frailes versos de este calibre:

«Poignards sacrés, par nous soyez benis!  
Ni grace ni pitié, frappez tous sans relâche.  
Dieu le veut, Dieu l'ordonne.  
Qu'on n'épargne personne!»

La matanza, sin embargo, no fué obra de un plan premeditado de antemano, sino decidida en pocas horas. El duque de Anjou y Catalina de Médicis convencieron a Carlos IX de que se trataba de su vida y de la seguridad de sus Estados; que los Hugonotes, Coligny a su cabeza, preparaban una revolución: el populacho de París, en su furor es el que hizo general la matanza, a despecho de los consejeros que no habían resuelto sino la muerte de los jefes del bando contrario. Pero esta es la consecuencia de desatar pasiones criminales que después ya no hay fuerza humana capaz de encauzar.

El odio que separaba a los dos partidos, los agravios causados por los calvinistas a los católicos, las enemistades privadas, la codicia general, una especie de furor homicida que el demonio de las guerras civiles había soplado sobre Francia, basta para explicar tan funestos resultados.

Meyerbeer, como judío y educado en un ambiente luterano, no estaba sino muy dispuesto a aceptar como fidedignas versiones de la historia tan injuriosas para los católicos. El drama urdido por Scribe le satisfizo por completo, viendo en sus peripecias, contrastes, episodios sangrientos y amorosos, efectistas, melodramáticos, cuadros apropiadísimos para que su inventiva mu-

sical acabara de imprimirles toda la virtualidad impresionante de que eran susceptibles.

Por mucha que fuera la actividad que imprimiera a su trabajo, aun habían de transcurrir más de cuatro años antes de que el público conociera la nueva ópera. Mas entre tanto, la impaciencia crecía, y no era el empresario el menos impaciente de todos, no viendo la hora de que Meyerbeer llegara de Berlín, donde trabajaba, con su partitura nueva a punto de comenzar los ensayos.

Al fin llegó ese día, y Meyerbeer se presentó en París con la obra ya escrita; mas no cesaron con esto las inquietudes del director de la Ópera, Duponchel, ni la ansiedad del público. Apenas comienzan los ensayos, recibe Meyerbeer la noticia de que su esposa ha caído enferma, y de que para su completa curación un viaje a Italia se hace indispensable. Amantísimo de su esposa, no vacila un momento; con gran consternación de Duponchel, recoge los papeles de la ópera y deja en suspenso los preparativos del estreno.

En vano el empresario le hace presente que, según las condiciones del contrato estipulado entre ambos, ha de satisfacerle 30,000 francos de indemnización, caso de que la ópera no se dé en el plazo fijado. El músico no se inmuta: da orden a su banquero de que ponga la suma a disposición del empresario, y él con su partitura sale para Niza.

Seis meses después volvía; los ensayos se reanudaban, y el 29 de Febrero de 1836, *Los Hugonotes* aparecían por primera vez en el escenario de la Gran Ópera de París, dejando consagrado definitivamente el renombre de su autor.

La curiosidad que despertó esa *première* fué extraordinaria: júzguese por ese billete de Scribe, dirigido a un amigo, el doctor Marjolini, días antes del estreno.

«Adjunto la carta que os habéis servido pedirme, y seguro estoy de que si hay aun lunetas disponibles, las tendréis... pero, desgraciadamente, temo que estén ya agotadas. Meyerbeer, que las pedía ayer, no ha podido conseguirlas ni a peso de oro.»

Heine pinta el admirable aspecto que presentaba la gran sala



de la Ópera, donde todo el mundo elegante se había dado cita; el lujo de las damas, la febril expectación, y después el grave silencio, casi devoto, con que se escuchaba la obra.

El poeta, haciendo de cronista de la velada para la «Gaceta universal de Augsburgo,» entona un ditirambo a la gloria del compositor. «Sin duda que es hoy el mayor contrapuntista viviente, el mayor de los artistas en música, creador de nuevas formas en el imperio de los sonidos, y también de nuevas melodías, completamente extraordinarias, pero no en anárquica abundancia, sino donde quiere y cuando quiere, en el puesto donde son precisas. En esto se diferencia de otros músicos geniales cuya riqueza melódica no hace sino delatar su carencia de arte, pues dejándose arrastrar de la corriente de sus melodías, más que mandar obedecen a la música. Con razón se comparaba ayer, en el *foyer* de la Opera, el sentido artístico de Meyerbeer al de Goethe. Sólo que, al contrario de Goethe, el amor a su arte, a la música, toma en nuestro gran maestro un carácter tan apasionado, que sus admiradores temen muchas veces por su salud. A él sí que puede aplicársele aquella parábola oriental de la candela que mientras alumbraba a los demás, ella misma se consume.»

Tales elogios tendrían alguna mayor fuerza si no supiéramos que las convicciones del gran poeta eran tan elásticas que variaban por completo según la generosidad mayor o menor del maestro. Si alguien, juzgando por sus poesías, se ha llegado a formar del carácter de Heine una idea elevada, si se lo ha imaginado generoso, desinteresado en sus entusiasmos, que reforme su juicio. Hay cartas publicadas que presentan al desnudo su cinismo.

A la bolsa de Meyerbeer no apeló en vano. También con Liszt ensayó procedimientos semejantes de extorsión, pero no le valieron. El gran artista húngaro se mantuvo inflexible y no aflojó los cordones de la bolsa. El publicista vengóse con la pluma. La gloria del compositor no ha perdido nada; no cabe decir lo mismo de la honorabilidad del publicista.

Meyerbeer no tuvo el valor de Liszt; tampoco lo tuvo con otros, pues es fama que no le repugnaba el subvencionar ciertas plumas influyentes en la prensa. Más de una vez se plegó a las

acometidas del poeta. Así podemos leer, en una carta de éste (13 Mayo 1844), que no ha recibido de Meyerbeer más que doscientos francos; pero que de todos modos los ha aceptado, porque «yo opino que el dinero no debe rechazarse nunca, por mínima que sea la cantidad. Vea usted lo mal que se me conoce, al afirmar que carezco de principios.»

Al maestro tanto descaro no le coge de nuevas; en su contestación no asoma más que una ironía suave que revela, desde luego, el pobre concepto que tiene del *maitre-chanteur*.

«Mi queridísimo Heine: Vuestra carta me ha afligido. Me escribís en tono tan amargo, porque mi bolsillo no se encuentra ya propicio a condescender a vuestros deseos.»

Volviendo al éxito de *Los Hugonotes*, fué semejante, o mayor que el de *Roberto*, alcanzando su mayor intensidad en el cuarto acto. Verdad es que la ejecución no podía soñarse más perfecta. Se trataba de un estreno de importancia capital para la fama de Meyerbeer, y éste puso de su parte todo lo imaginable por alcanzar un conjunto de primer orden. Mlle. Falcon, Nourrit, Levasseur, fueron sus principales intérpretes. El maestro en persona dirigió los ensayos y no perdonó fatiga hasta obtener un conjunto irreprochable. Era muy descontentadizo en esta materia; y no sólo para sus obras.

El entusiasmo del público fué en *crescendo* de acto en acto, y el dúo del cuarto, acabó de decidir el triunfo.

Ese dúo no existía el día del ensayo general, por lo menos, en su actual forma; pero el buen gusto del tenor Nourrit no pudo aceptar sin protesta la manera como el libretista volvía a poner frente a frente a *Valentina* y *Raul*. Scribe, sin embargo, se negaba a darle otro giro; y Meyerbeer, colocado entre ambas negativas, se veía en la mayor perplejidad.

Terminado el ensayo, llegó a la casa en que habitaba, la de su amigo y representante Gouin, en un estado inquietante.

— Qué te pasa, le preguntó su amigo alarmado de su palidez.

— ¡Vamos al fracaso! respondió echándose desesperado en un sillón. ¡ Todo se tuerce! Nourrit se empeña en que jamás podrá

cantar el final del cuarto acto. Y lo peor es que todos le dan la razón.

— ¡Bah!

— Como lo oyes. Y a buena hora lo dice...

— ¿Por qué no haces otra música?

— Imposible. Scribe no consiente en cambiar ya ni una letra del libreto.

— ¡Ah! ¿Conqué Scribe se niega a la improvisación? Se concibe. ¿Necesitarías muchos versos?

— No; muy pocos, los precisos para servir de motivo a un *andante*: eso es todo.

— ¡Bien! Pues, aguárdame aquí diez minutos. Tengo mi hombre.

A pesar de la hora, once de la noche, Gouin corre al diván Lepelletier, y vuelve a su casa trayéndose a Emilio Deschamps, poeta y autor dramático, autor, entre otras cosas, de traducciones de poesías españolas, que contribuyeron a mantener vivo el movimiento romántico en Francia. Deschamps, arrancado a las delicias del dominó, se hizo cargo inmediatamente de la situación, improvisó los versos que el maestro necesitaba, dió las buenas noches, y se volvió a continuar la partida de su juego favorito.

Meyerbeer corrió al piano y se puso al trabajo con ardor febril. Fué un arranque de inspiración, y en menos de tres horas había concluído su tarea; y «la musa armoniosa retornó al cielo dejando aquí bajo una obra maestra de sensibilidad, de potencia y de amor,» dice un biógrafo.

Apenas durmió el músico, y al apuntar el día, ya llamaba a la puerta de su tenor, con el dúo en la mano.

— Repasadlo, a ver si os gusta más este nuevo ensayo, dijo al artista.

Nourrit toma el papel, canturrea el aria, lanza un grito de entusiasmo, y se echa en brazos del compositor.

— ¡Es un éxito, exclama, un éxito inmenso! Os lo aseguro, os lo juro! Pronto, preparad la instrumentación! No perdáis un minuto, ni un segundo!

A los dos días estaba lista la parte instrumental, y cada músico halló en su pupitre el nuevo dúo de *Valentina y Raul*.

La decoración cambió por completo. Apenas terminado el fragmento en el ensayo, estallaron frenéticos aplausos en la orquesta. Habeneck, se lanzó por encima de las candilejas para llegar junto al maestro, que se encontraba con Nourrit y Mlle. Falcon, la *Valentina* del reparto. Los demás profesores de la orquesta siguieron a su director, y Meyerbeer, levantado en triunfo entre *Raul* que aplaudía, y *Valentina* que lloraba, recibió la ovación más espontánea.

Y concluye el autor del relato:

«¿Cabe más victoriosa respuesta a las insinuaciones pérfidas de esos Zoilos que desde hace veinte años vienen afirmando, con toda la audacia de la mala fe y de la mentira, que el hada inspiradora no ha acariciado jamás la frente del maestro, y que todas esas obras maestras, orgullo de nuestra primera escena lírica, no son más que el resultado de una obstinada labor, de la ciencia paciente, y de la destreza? " *Tu l'as dit, oui, tu m'aimes*" se ha escrito, lo certificamos, la noche del 20 de Noviembre, desde las once a las dos de la madrugada.»

La importancia, por lo menos histórica, de *Los Hugonotes*, la reconoce Hanslick, el musicógrafo vienés, cuando hablando del estreno del *Tannhäuser*, decía:

«Tengo la firme convicción de que el *Tannhäuser* es la creación más notable desde *Los Hugonotes*, que marca una época, responde al espíritu del tiempo, y supera a cuanto se ha intentado desde entonces: sigue a *Los Hugonotes*, como éstos al *Freischütz* y éste al *Don Juan*.»

La superioridad de la nueva ópera sobre *Roberto*, se advierte en cada página, y aunque el libreto de *Los Hugonotes* tampoco descuella por la unidad, ni por la lógica marcha del asunto, la música se encarga de enlazar los sucesos, de fundirlos en una sola acción dramática, imprimiendo a cada uno de los personajes principales, un sello de realidad que los hace inconfundibles.

Otras modificaciones aun mayores que la del dúo sufrió el libreto durante los ensayos; una de ellas, la de la supresión de Catalina de Médicis, que en la terrible escena de la bendición de

los puñales jugaba el papel principal. La censura intervino; el rey Luis Felipe no veía con gusto una participación tan directa de la Reina en aquella sangrienta conjura, y la figura desapareció ocupando su puesto Saint-Bris, acaso con menoscabo del efecto teatral.

Alguna vez, por circunstancias especiales, se ha representado la ópera, según la primera redacción, figurando Catalina de Médicis; así, en París, en 1891 en la noche del Centenario del nacimiento del autor; en Aix-les-Bains, en 1899; y por último, dos años después, en el Teatro María de Moscou, como función de despedida de la cantante Ana Krutikowa que se había distinguido siempre en el papel de paje: en esa función la artista interpretó la parte de *Catalina*.

A pesar de lo preciso de estas noticias, alguien que parece habría de saberlo, niega esa supuesta intervención de la figura de la Reina en el argumento de *Los Hugonotes*. Johannes Weber, que como secretario del maestro debe estar enterado, se pregunta de donde pudo salir esa idea. Es verdad que algunos años antes (el libro de Weber es de 1898), y al tratarse de una *reprise* de la ópera, anunciaron los periódicos que era Catalina de Médicis la que debía cantar en la escena de la conjura, y que así se haría. «Sin embargo, no se hizo; pero la noticia me asombró.»

Ya eran dos los papeles de mujer, y muy salientes, el de *Valentina* y el de *Margarita de Valois*: uno nuevo, de contralto, había de tener gran relieve y dominar en la escena de la conjura; por lo tanto, se trataría de un trozo de importancia, y sin embargo, no se ve figurar nada semejante, en la lista, ya publicada, de los suprimidos.

Interrogado por un diario sobre este punto, Weber respondió que la idea de dar cabida a Catalina de Médicis era detestable, y que si a alguien se le había ocurrido, se habría apresurado a abandonarla. «La escena de la conjura, tal como está, escrita para baritono y coro es bellísima, hecha con todo el genio y brío de Meyerbeer; no hay la menor huella de retoque, y debe cantarse como siempre se ha cantado: no hay que confiarla a una mujer.»

La naturaleza del asunto, en el que se hacía desempeñar al partido católico un papel tan sanguinario, fué causa de que en algunos países se diera la obra modificada en absoluto: y así, hubo una versión que se tituló *Güelfos y Gibelinos*, y otra que también trasladó la acción a esta misma época, bajo el nombre de *Los Gibelinos ante Pisa*.

No todos intervinieron en el coro general de alabanzas. Entre las voces discordantes en este conjunto laudatorio, se mencionan, por ser de quien son, las de Schumann y Mendelssohn.

Schumann, dice por boca del apasionado Florestán:

« Cuando *Il Crociato*, conté a Meyerbeer entre los músicos: después de su *Roberto*, me asaltaron escrúpulos; pero tras *Los Hugonotes*, lo creo digno de figurar en la Compañía Franconi.»

Obsérvese que esto lo dice Schumann—Florestán, o sea el Schumann intransigente y revolucionario. Más adelante, en ese mismo artículo, dedicado por él a la ópera cuando se estrenó en Leipzig, aunque sin atenuar la crudeza de la expresión, ni el juicio definitivo, condenatorio en absoluto, reconoce que después de algunas audiciones ha logrado encontrar algo que puede ponerse en el activo del compositor.

Pero del apasionamiento con que está escrito, bastará una muestra: « Hay en el primer acto, una orgía entre hombres, en la que interviene (refinamiento exquisito) una mujer, una sola, pero velada: en el segundo, una orgía entre mujeres, en las delicias del baño, y en medio de ellas (¡invención puramente parisién!) un hombre solo, pero vendados los ojos: en el tercero, lo lúbrico se mezcla con lo sagrado: en el cuarto, se prepara la carnicería; y en el quinto, ésta se lleva a cabo, hasta en el templo. Orgías, asesinatos y *paternosters*: no hay otra cosa en *Los Hugonotes*.»

En Schumann, quien se siente herido, más bien que el músico es el protestante, que ve llevado a las tablas y convertido en argumento de ópera un trágico episodio de la historia de las luchas religiosas, tratado teatralmente por un libretista parisién y por un músico judío.

Mendelssohn, aunque judío también, pero que siente viva sim-

patía por el protestantismo (testigo su *Cantata de la Reforma*), se consideró igualmente herido en su sensibilidad religiosa. Y es tanto más curiosa esta coincidencia de los dos compositores, cuanto que, para nosotros los católicos, no es el espíritu israelita el que inspira la obra, sino el del más ardoroso luteranismo. Revela en Meyerbeer una inclinación hacia la Reforma, semejante a la de Mendelssohn: el ambiente en que ambos se habían criado y educado, la explica suficientemente.

«Esta ópera, no es ciertamente una obra maestra en absoluto, pero es la obra maestra de su autor.» He aquí la apreciación de un crítico, que después de leer atentamente la partitura «donde las páginas bellas son muchas», ha sacado la impresión de la impotencia absoluta de Meyerbeer para permanecer grande durante cierto tiempo: junto a una cosa soberbia, una insanidad o una vulgaridad musicales, que vienen bruscamente a enfriar la admiración.

No puede negarse exactitud a este juicio, mas con un atenuante. Las vulgaridades, las cosas mediocres recaen, no siempre, pero sí con frecuencia, en pasajes secundarios; en cambio, los momentos decisivos del drama, coinciden con las mejores inspiraciones del autor. Y algo de esto opina también el crítico cuando considera que *Los Hugonotes* sobrevivirán al resto de la producción de Meyerbeer, sobre todo, si se les desembaraza de todas las escorias que los perjudican. Cortes inteligentes, «en los dos primeros actos, sobre todo», la supresión de algunas frases vulgares y rasgos de virtuosismo vocal, renovación del decorado: con esto, que como se vé no es gran cosa, la obra, a juicio de uno que no se muestra gran amigo del autor, no morirá.

¿No quiere decir nada este juicio?

Trece años transcurrirán antes de que vuelva a dar otra nueva obra en París, y en ese período, su residencia es, alternativamente, Berlín y París, salvo las temporadas que pasa en los baños de Spa, que su salud vacilante le obliga a visitar asiduamente.

Para descansar de la temporada agitada y laboriosa del estreno de *Los Hugonotes*, hace una excursión a Baden-Baden, visita a

su madre en Berlín, y vuelve al lado de Scribe para comunicarle el descubrimiento que ha hecho en Alemania de una novela que le parece excelente como asunto de ópera. El libretista comparte la opinión del músico, se pone a la tarea y no pasa mucho tiempo sin que le presente listo ya, en disposición de ser puesto en música, el libreto de *La Africana*. Pero muchas vicisitudes ha de padecer aun ese libreto: como que antes de él pasarán a la escena otras óperas de Meyerbeer, y éste morirá sin llegar a ver el estreno de esa obra que, sin embargo, le habrá ocupado y preocupado durante veinticinco años, todo el tiempo que le ha de restar de vida.

Por de pronto, ese libreto estuvo a punto de provocar una ruptura violenta entre los autores. No acababa de satisfacerle al músico la forma como el libretista había desarrollado el asunto: a cada paso, exigía modificaciones, a las que Scribe concluyó por negarse en absoluto, amenazando hasta con un proceso. Por suerte, la marcha de Meyerbeer a Berlín, donde le llamaban otras ocupaciones, puso fin a esas divergencias.

Su ciudad natal no podía dejar de demostrarle de algún modo la parte que tomaba en el encumbramiento de uno de sus hijos. El estreno en Berlín de *Los Hugonotes*, despertó un entusiasmo sin ejemplo. Le había precedido una sesión memorable por las personas que intervinieron en ella. La Princesa Guillermina de Prusia, que después fué la Emperatriz Augusta, gran admiradora del maestro, organizó en su palacio una audición del acto cuarto de la ópera; intervino Liszt, con su genial manera de interpretar al piano los efectos orquestales, y fueron cantantes la Ungher-Sabatier y Mantius.

---



## CAPÍTULO VI

Meyerbeer, Director general de la Música, en Berlín.—Explendor que alcanza, bajo su dirección, la Real Ópera.—Meyerbeer compositor de romanzas.—*Un campamento en Silesia.*—*Vielka.*—*Struensée.*

Ese mismo año de 1842 fué nombrado por Federico Guillermo IV, *General-Musikdirector*, cargo que había de añadir al de Maestro de capilla de la Corte, que le había conferido diez años antes, Federico Guillermo III.

Sacándolas del archivo de la Intendencia general de los Teatros Reales de Berlín, ha publicado Altmann varias cartas que demuestran el celo con que Meyerbeer desempeñó las funciones de su nuevo cargo, ya interesándose en la contrata de aquellas estrellas del canto y del arte instrumental que más brillo podían comunicar a los conciertos que se daban en el Real Palacio, o que habían de entrar a formar parte del cuadro de artistas del Teatro de la Ópera; ya ocupándose del repertorio, asunto que le inspiraba un especial interés; ya poniendo toda su influencia personal en la empresa de mejorar la situación económica de los profesores de la orquesta de cámara.

Por tratarse de dos celebridades, reproduciremos parte de una carta escrita desde París al Intendente general de la Real Música:

«Tengo el honor de anunciar a V. E. que el gran maestro del canto, Rubini, se ha asociado con Liszt para dar conciertos en común en una excursión artística, que pasando por Holanda y Alemania, terminará en Rusia; a Berlín llegarán en Diciembre o Enero. Ahora bien, no se puede apreciar a Rubini en toda su ex-

celencia unicamente por algunas arias aisladas en concierto; y constituiría un goce de que no debiera privarse a nuestros amados Soberanos el oír a ese héroe del canto, en escena, en algunos de sus papeles de gran lucimiento, pues Rubini raya a tanta altura en los dúos, concertantes y momentos dramáticos, como en las brillantes arias de concierto.» Proponía, pues, que aprovechando el paso del *divo*, y ya que varias de las óperas en que sobresalía estaban en el repertorio del Real Teatro, se organizaran representaciones de *Otelo*, de *La Sonámbula*, de *Los Puritanos*, pudiendo coronar la temporada una ejecución solemne del *Don Juan*, «en forma tan brillante como nunca haya logrado oír Berlín esa obra inmortal.»

En otra carta, fechada también en París, luego de emitir su opinión sobre la necesidad de contratar determinados artistas que completaran el personal de la Real Ópera, fijaba el plan de la próxima temporada, que había de inaugurarse con una *reprise* de *Alceste* de Gluck, cantada por la Schröder-Devrient, siendo la segunda ópera el *Buque fantasma*, «y como el reparto quedó ya hace tiempo resuelto por el compositor, nada tengo que añadir sobre ello.» Para la tercera ópera se había reservado algún tiempo, por si entre las novedades de las dos escenas líricas parisien-ses se ofrecía algo interesante. «Mas lo que en la Ópera Cómica ha salido nuevo, no me parece que pueda servirnos. En la Gran Ópera, no ha obtenido más que mediano éxito el *Don Sebastián*, de Scribe y Donizetti, tanto el texto como la música; a mi entender, sin razón. El asunto me parece interesante, y la música contiene realmente cosas bellas, aun mirada desde el punto dramático... Más fortuna que todas esas novedades líricas, tiene en estos momentos la *reprise* de la antigua ópera *El desertor*, con la música tierna, sencilla, deliciosa de Monsigny. Adam ha modificado la instrumentación con mucho tacto y habilidad. Creo que en Berlín podríamos ponerla de un modo excelente; no pasará por obra nueva, pero como *reprise* acaso resulte muy útil para vuestra caja, y muy grata para el público.»

Al año siguiente del nombramiento, el Rey le da nueva muestra de la gran consideración en que tiene al músico, manifiestán-

dole, por orden ministerial de 2 Septiembre 1843, su deseo de hacerle lo más llevadero el cargo, para lo cual le otorga absoluta libertad respecto á la elección de los artistas que han de cantar sus obras en la Real Ópera, disponiendo además que su parecer se tenga siempre en cuenta en todas las cuestiones musicales; caso de divergencia con el Intendente Küstner, fallará en discordia el conde Redern, y si éste no lograra zanjar la cuestión, se someterá en última instancia, al fallo del Soberano.

El puesto llevaba consigo una remuneración de 4,000 marcos anuales, a los que renunció destinándolos a beneficio de los profesores de su orquesta. Y no sólo en esto reveló una vez más su generosidad, sino que su valimiento supo emplearlo también en conseguir que se elevaran los sueldos de aquellos modestos profesores. A él también se debe el reconocimiento de la propiedad intelectual para los autores dramáticos y compositores, consiguiendo que se les reservara el 10 por 100 de lo recaudado, — que antes pasaba íntegro a la caja de los empresarios, — y que ese derecho fuera transmisible a los herederos, durante 10 años.

Bajo su dirección el Teatro de la Real Ópera de Berlín se elevó a gran altura, dando más novedad al repertorio, depurándolo, y no consintiendo que la ejecución de las óperas desmereciera de lo que se debía a su importancia. Una de las que se señalaron por su esmerada interpretación, fué el *Don Juan* de Mozart.

Para el regio coliseo compuso *Una festa alla Corte di Ferrara*, gran cantata con cuadros plásticos, motivada por un festival dado en 1843.

De este período y del que siguió al estreno del *Roberto*, datan casi todas las romanzas que en 1849 publicó formando colección bajo el título de: *Quarante Mélodies à une et plusieurs voix*.

No hay que pensar en poner estas romanzas junto a los *Lieder* de Schubert. Lo primero que les falta es la espontaneidad, esa impresión de cosa nacida naturalmente bajo la inmediata influencia de una imagen poética, o bajo la sugestión de un ambiente creado por la lectura de unos versos. Ya se sabe que la línea melódica en Meyerbeer se quiebra con frecuencia, y sin que pueda

decirse en rigor que sea premiosa, no ofrece las suaves ondulaciones de la ingenuidad.

Reparo es éste que los contemporáneos de Auber o Rossini, por no hablar de los maestros del *Lied* alemán, podían hacer con mayor autoridad; pero el hablar hoy de melodía forzada, sería lo mismo que aludir directamente a casi toda la producción musical contemporánea. En esas romanzas de Meyerbeer la frescura del sentimiento cede su lugar a la expresión dramática, o para decirlo con frase más propia, a la expresión teatral, y al oírlas se nos ofrece, involuntariamente, la visión de la escena.

No buscando, pues, en ellas lo que no ha de hallarse, contentémonos con lo bueno que un músico como Meyerbeer no podía dejar de poner en sus obras, por contrarias que sean a su temperamento. Concedido que son arias de teatro que están pidiendo la orquesta y el decorado escénico, no puede pasárselas en silencio.

*Le Moine*, el número 1 de la colección, es también una de las primeras en importancia, por su tinte de austeridad que persiste aun dentro de lo melodramático del color. De otro género, opuesto por completo, el *Chant de Mai*, pertenece a lo más gracioso que produjo la inspiración de su autor, y tuvo su época de favor, como *Le chant du Trappiste*, en franco contraste con la anterior.

Por cierta amplitud sinfónica se señala *Le vœu pendant l'orage*, que puede tomarse como anticipación de la tempestad de *Dinorah*. Los contemporáneos elogiaban la gracia solemne de *Raquel à Nephtali*; el encanto del nocturno a dúo *La Mère-Grand*: los dos *Lieder* de Heine *Die Rose, die Lilie, y Komm'...*; una canción de gondoleros venecianos, *Mina*, poesía de su hermano Miguel Beer y a la que supo dar ritmo y expresión locales; la balada de Méry *La fille de l'air*; la *Canzona* italiana; *Sur le balcon, Les feuilles de roses*, dos lindas romanzas.

Ernouf, al citar *Marguerite au rouet, La fille du pêcheur, La dame invisible*, diálogo persa, de corte romántico y acompañamiento interesante, las considera dignas de rivalizar con las mejores del género, y aunque reconoce que muchas de estas melodías

de Meyerbeer no escapan al reproche de la afectación dramática que les priva del sabor especial del género convirtiéndolas en arias de ópera, les reconoce la ventaja sobre otras de maestros contemporáneos de Meyerbeer, como Gordigiani, a quien los italianos llamaban su Schubert, de tener un acompañamiento más interesante, así como la de estar mejor escritas para la voz.

En el repertorio de la música de salón de aquellos tiempos figuraron con aplauso *Fantaisie, Ma barque légère, Le ranz des vaches d'Appenzell*, inspirada en sus recuerdos de Suiza, y que hubiera ganado con mayor concentración; la *Prière des enfants*, para trío vocal, y el *Chant du Dimanche*, donde la sincera expresión religiosa le hace fiel compañía; *La chanson de Maître Floh*, de corte humorístico, y *Le poëte mourant*, más sentimental; *Elle et moi, ¡Seul!*, etc.

En la misma colección dió cabida a la cantata para solos y coros, *El Genio de la música en la tumba de Beethoven*.

Aparte de estas melodías con acompañamiento de piano, ha dejado algunas otras: un canon a tres voces *Dichters Wahlspruch* (La divisa del poeta); *Amistad*, cuarteto para voces de hombre; *Neben dir* (A tu lado), romanza para tenor con acompañamiento de violoncelo; *Des Jägers Lied* (La canción del cazador), para bajo con acompañamiento de trompas, y *Des Schäfers Lied* (La canción del pastor), para tenor con acompañamiento de clarinete.

Después de *Los Hugonotes*, se puso a trabajar en otro gran drama histórico-religioso cuya principal figura era Juan de Leyden; pero antes de que *El Profeta* apareciera en la escena, se le adelantó el viejo Federico II, llevado al teatro por el escritor Luis Rellstab, uno de los críticos que en Berlín gozaba de más nombre. La ópera tenía por título *Un campamento en Silesia (Ein Feldlager in Schlesien)*, y estaba destinada a inaugurar solemnemente el nuevo Teatro de la Ópera de Berlín, levantado sobre las ruínas del viejo coliseo real, víctima de un incendio.

Federico II fué en vida apasionado cultivador de la flauta, circunstancia que sugirió al libretista la idea de tomarlo como

centro de una acción teatral, suponiendo que aquella pasión del regio aficionado no dejaría de ofrecer a Meyerbeer motivo para originales combinaciones.

Según el libreto, el rey Federico, el popular Fritz, perseguido de cerca, en una de sus campañas, por las tropas húngaras, halla refugio en la modesta casita del capitán Saldorf que vive retirado en ella con su hija Vielka. Ésta tiene un novio llamado Conrado, el cual por amor hacia la joven y atendiendo a las instancias del capitán, no vacila en pasar por el Rey cambiando su modesto traje por el del Soberano, mientras Fritz, haciendo de flautista, consigue escapar a las pesquisas de sus perseguidores, gracias también a la habilidad de Vielka que logra distraerlos diciéndoles la buena ventura.

El acto segundo, permite al compositor una pintura vasta, variada, llena de movimiento, de la vida del soldado en tiempo de campaña.

En el tercer acto, la acción tiene un feliz desenlace. Vielka, con su padre y su novio, llegan a Potsdam, y se presentan ante Federico II, que se complace en recompensar con largueza, la fidelidad de aquellos buenos súbditos, a quienes debió la vida en un día crítico.

El libreto no acusaba en su autor talento de compositor teatral. Rellstab pasaba por el crítico berlinés de mayor autoridad en cuestiones musicales, pero la obra no le acreditaba de poeta dramático. La acción caminaba lenta, pobre en emociones; gracias a que el compositor se dedicó a adornarla con cuantas galas musicales pudo colocar en ella, y gracias, también, a que el asunto respondía a los sentimientos patrióticos del público prusiano.

Lo más saliente de esa partitura era la parte militar, en el segundo acto, la pintura ruidosa, gráfica, de la vida de campamento, los cantos de los soldados, las marchas militares, el trozo en que cuatro coros se combinaban con cuatro orquestas, tres de ellas de instrumentos de metal sobre la escena.

En el acto primero habría que señalar el relato de Conrado refiriendo la aventura del Rey, y la escena de Vielka prediciendo

la buena ventura a los soldados. En el tercero, sobresalían un terceto, y el aria en que Vielka rivalizaba en gorgoritos y escalas con dos flautas.

La solemnidad de la representación, la presencia de Meyerbeer al frente de la orquesta, la índole patriótica del argumento, el esplendor de aquella función inaugural del más brillante coliseo de la corte, contribuyeron a que el éxito del estreno del *Campamento en Silesia*, en la noche del 8 de Diciembre de 1844, fuera para el compositor lisonjero en alto grado.

Pero ese mismo carácter demasiado prusiano, impidió el que la obra pasara a otras naciones. Sólo en Viena, tres años más tarde, obtuvo un gran éxito, cambiándose su título primero por el de *Vielka*, y encargándose de la representación de este papel la famosa cantante Jenny Lind. Cuando el empresario de un teatro de Viena, el de «An der Wien», se dirigió a Meyerbeer con la pretensión de que le permitiera estrenar su ópera, no tuvo inconveniente el compositor en acceder aunque se trataba de una escena de segundo orden, mas con la condición principal de que fuera la soprano sueca la que cantara la parte de protagonista, a más de reforzarse el cuerpo coral y la orquesta.

Durante esta visita a Viena, tuvo un buen rasgo. Llegó a su conocimiento que en la capital vivía, arrastrando existencia miserable, una pobre viuda, anciana, pero que podía envanecerse de ser la única descendiente de aquel genio del teatro musical, del Caballero Gluck. Inmediatamente fué a verla, la socorrió generosamente, y además, hizo valer su influencia en la Gran Ópera de París para que se le satisficieran los derechos de autor que correspondían a la heredera de Gluck por las representaciones de las óperas de su glorioso antecesor. Luego el músico y Jenny Lind marcharon a Londres, y allí inauguraron la temporada del Teatro Real con la misma ópera.

Mas no fué posible dar a ésta mayor difusión, y no queriendo Meyerbeer perder del todo el fruto de aquel trabajo, aprovechó parte de la música para una nueva ópera, que se intituló *La Estrella del Norte* y que se estrenó diez años después.

Antes de la aparición de *Vielka* en Viena, había dado a conocer

otra novedad en Berlín; acaso la de más elevada inspiración entre todas sus obras de teatro.

La partitura de *Struensee* ha merecido elogios aun de críticos que se muestran refractarios a encomiar otras del maestro, de mayor fama y de mayor favor. Meyerbeer se distinguió siempre por el afecto que le unió a su familia toda; ya hemos indicado antes, en otro capítulo, la viveza del cariño que sentía por su madre. La partitura de *Struensee* es un testimonio de amor fraterno. El poema trágico era de Miguel Beer, su hermano. Temperamento delicado, entusiasta, muy instruido, más dado al ensueño y al sentimentalismo que a la lucha y la acción, efecto probablemente de su naturaleza enfermiza, viajó mucho y pasó temporadas largas en París. Allí, en la atmósfera de los círculos artísticos y literarios de su tiempo, entre la efervescencia de las ideas más opuestas, bajo la influencia todavía de la revolución, se impregnó de las tendencias igualitarias y antinobiliarias que aquélla había traído a la vida pública. Demostró cierto talento dramático, talento que por desgracia no pudo llegar a su pleno desarrollo; y el poeta murió a los 33 años dejando varias obras de teatro, entre ellas la tragedia de *Struensee*, donde llevó a la escena la figura del ministro danés, víctima como Don Álvaro de Luna y Don Rodrigo Calderón de su absoluta privanza con el rey, y de su absoluto dominio en la gobernación del Estado.

El poeta lo presenta, no como un ambicioso vulgar, ni complica su vida con postizos novelescos. Busca el interés por otro lado; pintándolo como reformador político y social, abrasado en amor al pueblo, enemigo de la tiranía de las clases dominantes, contrario a los prestigios del blasón, y a los privilegios hereditarios. Era el influjo del ambiente en que se había formado. Otra de sus composiciones dramáticas, *El Paria*, es también un ardoroso alegato a favor de la igualdad entre todos los hombres y especialmente en defensa de la raza judía, que era la suya. Hoy día, esas tiradas declamatorias nos dejan completamente indiferentes, y la tragedia del favorito de la reina Matilde, no ha podido mantenerse en las tablas: sólo la música con que el hermano del



poeta adornó la obra dramática, ha logrado una vitalidad mayor.

Es verdad que también hablan ese mismo lenguaje de tendenciosa política, Schiller por boca del Marqués de Posa, o Goethe por la de Egmont; mas con una diferencia, como observa Max Kalbeck: en los dos grandes poetas se siente el soplo de la pasión dramática, en Miguel Beer sólo vemos la habilidad dialéctica de un periodista de oposición. Así es que cuando se dirige al Rey de Baviera dedicándole su tragedia, se cree obligado a excusarse, asegurando que no teme ser mal comprendido, pues ya sabe que en el noble reino de Su Majestad, la libertad se derrama abundante desde el trono sobre el pueblo, «desde ese trono que descansa sobre los pilares de la Constitución jurada por el monarca.»

Sea esta tendencia polemista de la tragedia, sea también que en la Corte de Dinamarca persistía el recuerdo de las aventuras del ambicioso privado, el caso es que por instancia del Embajador danés, la obra se prohibió, y en Berlín, por respetos a la nación vecina, no se representó. Miguel Beer murió sin verla puesta en escena en su ciudad natal. Transcurrieron algunos años más; Meyerbeer, escribió para *Struensee* varios trozos musicales, y ya entonces no hubo inconveniente en que la producción, fruto de la colaboración de los dos hermanos, apareciera en la escena de Berlín, la noche del 19 de Septiembre de 1856. En esa tragedia, clásica por la forma pero revolucionaria por las ideas, el tipo del favorito aparece ennoblecido, pintándose su acción como gobernante absoluto y sus relaciones con la Reina y con el pueblo, bajo la luz más favorable.

La partitura consta de varios números; no siempre se limita a aprovechar un entreacto, un momento propicio para que la música hable, uno de esos momentos en que la acción dramática descansa: como hizo Beethoven en *Egmont*. Meyerbeer en la de su hermano no procede con tanta prudencia, sino que actúa también cuando la situación trágica atrae y concentra toda la atención sobre la escena. Y en esos momentos la intervención del compositor es más discutible.

Así, mientras las opiniones se han mostrado unánimes en encomiar la ópera, el coro de soldados, la polonesa, ha faltado

la unanimidad cuando se ha tratado de escenas capitales del drama en las que la música se ha introducido con la intención de redoblar la intensidad de la emoción sobre el espectador. No falta quien crea que no lo ha conseguido, en la escena en que la Reina madre decide la prisión del favorito, o en el sueño de éste, momento calurosamente elogiado por otros; como en la entrevista de *Struensee* y de su padre en el calabozo, cuando el pastor lleva al condenado la postrera bendición antes del suplicio.

Todo esto se discute, mas en lo referente a la overtura, todos se ponen de acuerdo. Es la más notable de las overturas de Meyerbeer, la que más se amolda al tipo clásico, de carácter noble, de color sombrío y magnífico; en la invención de sus motivos principales, el músico ha estado feliz como pocas veces. Desciende el tema del héroe que deja adivinar un espíritu elevado y generoso, inflamado de una legítima ambición: lo constituyen cuatro compases de la Marcha de la Coronación, en el cuarto acto del *Profeta*, y son como la piedra angular de aquel conjunto. Parece percibirse en ella como un melancólico recuerdo de los dorados días de la juventud pasados en la escuela de Anselmo Weber y del Abate Vogler, cuando soñaba en ser compositor religioso, y escribía fugas, y cantos místicos y hasta un oratorio. «En medio de la overtura se siente sobrecogido bruscamente por un inexplicable y misterioso afán hacia las luminosas cumbres de la música sinfónica, siente la íntima nostalgia de perdidos paraísos, y comienza un pequeño *fugato*; pero los ritmos ansiosos, descompuestos de sus mefistofélicos amigos, los fagotes y los cobres, pronto le advierten que tiene entregada su alma mísera al demonio de la ópera.» El cronista vienés que se cree obligado a lucir su ingenio ante sus lectores a costa del músico de *Struensee*, no tiene más remedio que confesar que con ese tema del héroe, melodía fundamental de la overtura y de la partitura toda, ha colocado Meyerbeer una magnífica corona sobre la tumba de su hermano Miguel.

Un tema de amor que viene a enlazarse con el primero, tema hondamente expresivo, teje con aquél la trama del *andante*: el *allegro*, briosamente conducido, termina con una página luminosa y triunfal.

La *polonesa* es otro de los números salientes: la precisión, la firmeza del ritmo, la orquestación brillante y llena, le prestan enérgica vivacidad que le eleva sobre la vulgaridad de un tiempo de danza.

Muy característico es el coro de soldados, con detalles pintorescos como Meyerbeer sabe siempre encontrar en estos casos. Las escenas en la hostería, donde trata dos motivos populares, son dignos del cariño con que el músico cuidó esa obra, y que ha permitido a su música compenetrarse tan hondamente con el espíritu de la acción y de las palabras.



## CAPÍTULO VII

Wagner y Meyerbeer. — Tentativas de restauración musical de las tragedias griegas — Estreno de *El Profeta*. — Personajes de la obra y sus intérpretes. — Juicios de la crítica. — Como la cuidaba Meyerbeer. — Meyerbeer, Doctor en música. — *Marchas de las Antorchas*.

Entre tanto, no abandonaba sus funciones de director general de la Música de Berlín. En ese mismo año de 1847, en el otoño y para función de gala en la Ópera Real con motivo del aniversario del natalicio del monarca, dirigió los estudios y puso en escena el *Rienzi* de Wagner, dando con ello una prueba de estima por la obra del casi ignorado maestro, prueba de cuya sinceridad no quiso éste convencerse.

En Boulogne-sur-Mer en 1839, donde Meyerbeer se hallaba veraneando, recibió la visita de Wagner: era la primera vez que se veían, y las relaciones que mediaron entre ambas celebridades — la del segundo distaba mucho de serlo realmente en aquella época — forman un capítulo de cierto interés en sus vidas respectivas.

Wagner venía de Londres, pensaba dirigirse a París, y la recomendación del influyente maestro debía abrirle allí muchas puertas. Antes de conocerse personalmente en esta entrevista, ya se habían tratado por escrito, pues hay una carta fechada en Riga (1837), y dirigida «A Monsieur Meyerbeer, compositeur et chevalier de la légion d'honneur à Paris», en la que Wagner se expresa en los siguientes términos: «¡Respetable señor y maestro! No os extrañe veros molestado por una carta de región tan lejana y de persona seguramente tan desconocida. No tengo aún veinticuatro años, nací en Leipzig, y después de haber concurrido

a la Universidad, me decidí, hace unos seis años, por la música: me movía una apasionada veneración por Beethoven, de modo que toda mi producción de esa primera época obedece a una tendencia infinitamente uniforme; pero después y sobre todo, desde que entré en la verdadera vida y en la realidad, mis opiniones acerca de la actual situación de la música, y de la dramática ante todo, han cambiado de una manera notable, y ¿negaré que *cabalmente sus obras han sido las que me han señalado esa nueva dirección?*» (*Die Musik*, año X, cuaderno 14).

«En la entrevista citada, cuenta Wagner, le enseñé los dos actos ya terminados de mi *Rienzi*, sobre los cuales me dijo muchas cosas lisonjeras, prometiéndome su apoyo en París.» Así fué en efecto: provisto de sus cartas de recomendación, fué acogido en la capital francesa, al parecer, con los brazos abiertos. Pero, en cuanto se trató de formalizar las promesas y de ejecutar las obras, empezaron los desencantos; Meyerbeer, ausente de París, no pudo hacer por Wagner cuanto éste hubiera necesitado, ni ejercer una presión capaz de abrirle las puertas de los teatros.

En otra carta fechada en 15 Septiembre 1840, decía a uno de sus amigos de Leipzig :

«Hace ya un año que llegué a París: pronto conocí las dificultades infinitas con que tenía que luchar, y hubiera ya en los primeros meses dejado la capital, a no haber hallado en el Sr. Meyerbeer un amigo y protector tan extraordinario que hube forzosamente de admitir la posibilidad, gracias a él, de conseguir mi objeto antes de lo que creía. De hecho, si esperé un pronto éxito, fué sólo confiando en el interés inquebrantable de Meyerbeer. Por desgracia, se vió éste obligado a permanecer todo ese tiempo, con pocas excepciones, en el extranjero, lo cual no podía dejar de influir desfavorablemente en mis gestiones, ya que, en casos tales, en París sólo la acción personal produce frutos.»

Por recomendación de Meyerbeer, el editor Mauricio Schlesinger le admitió algunos artículos para su revista «*La Gazette Musicale*.» Trataban de la música alemana, y uno de ellos llevaba por título «*Sobre Meyerbeer y el lugar que ocupa en la historia de la música dramática.*» Este artículo no llegó a publicarse en la

revista, pero el manuscrito salió a pública subasta en Leipzig en 1886, y se imprimió antes de la subasta. Examina la personalidad de Meyerbeer, en la que descubre los mismos rasgos artísticos, y hasta físicos, que en las de Händel, Gluck y Mozart; ve en su estilo la fusión dichosa del espiritualismo alemán y las bellas formas del arte italiano: estilo universal, clásico, por él elevado a una grandiosa sencillez, pero que tiene su fundamento en el corazón y en el oído del pueblo, que no es invención refinada de un espíritu novelero. Meyerbeer escribe historia que interesa a todos los corazones y a todos los sentimientos, destruye las vallas de las preocupaciones nacionales, los límites que establecen los idiomas, y escribe hechos de la música; pero conserva su herencia alemana, la ingenuidad del sentimiento, la castidad del sentimiento. «Estos rasgos virginales, púdicos, de una sensibilidad profunda, son la poesía, el genio de Meyerbeer: ha sabido conservar una conciencia inmaculada, un amable conocimiento que resplandece en rayos pudorosos aun en medio de las más colosales producciones y hasta de las invenciones más refinadas, revelándose modestamente como el profundo manantial de donde surgen las ondas imponentes de ese regio mar.»

Por reiteradas gestiones de Meyerbeer, llegó a ver factible el estreno en París de su ópera *Das Liebesverbot*, y cuando tuvo terminado el texto del *Buque fantasma*, se lo envió al Conde Redern, intendente general de la Ópera en Berlín, con una carta en la que, dando por supuesto Wagner que su nombre como compositor le sería completamente ignorado, le indicaba, como informante a Meyerbeer «pues, añadía, gozo de la inapreciable dicha de serle personalmente conocido.»

El Conde pasó la partitura a Meyerbeer, quien se expresó del modo más entusiasta acerca del valor de la obra, recordándole que «ya anteaer tuve el honor de conversar con V. E. de ese compositor interesante, que por su talento y por su situación angustiosa, merece con doble razón que no se le cierren las puertas de los grandes teatros reales, protectores oficiales del arte alemán.»

Y al saber estas gestiones, le escribía Wagner: «¡Si pudierais

sentir toda la inmensidad de mi agradecimiento por una muestra tan franca y por lo tanto, tan altamente honrosa de vuestro interés! Por toda la eternidad no tendré otra palabra que deciros sino ¡gracias! ¡gracias!»

El *Buque fantasma*, enviado también a Munich y Leipzig, fué devuelto; sólo por la acción eficaz de Meyerbeer logró verse en escena en Berlín en Enero del 44: obtuvo dos únicas representaciones.

Como nuevo testimonio de las afectuosas relaciones entre los dos maestros citados, hay, además de otros muchos, este párrafo de una carta de Wagner a Schumann: «No deje V. desollar así a Meyerbeer; a él le debo todo y hasta mi próxima, ilimitada celebridad.»

¿Cómo, por qué causas, se trocaron esos sentimientos de admiración y de gratitud de Wagner hacia Meyerbeer, en otros bien opuestos, y a los que ha dado publicidad en cartas, y especialmente, en su conocido folleto «El judaísmo en la música»?

Puede haber en ello motivos puramente personales, y otros de índole artística, y los primeros no tienen tanta justificación como los otros.

En una carta a Liszt le decía Wagner: «Con Meyerbeer me encuentro en una situación especial: no le odio, pero me es infinitamente antipático. Ese hombre eternamente amable, complaciente, me recuerda que se daba la apariencia de protegerme durante el período más turbio, casi pudiera decir, más vicioso de mi vida.» ¿Es qué le pesaba el tener que sentirse agradecido?

En diferentes ocasiones ha asegurado que es verdad que Meyerbeer le había recomendado a varias gentes; pero que luego, a espaldas suyas y con el mayor sigilo, había retirado aquellas recomendaciones. Mas a esto hay que alegar en pro de Meyerbeer, que así como poseemos las pruebas materiales, los documentos que acreditan esas recomendaciones, en cambio no hay ni una sola prueba fehaciente de la doblez de que le acusa Wagner.

Mucho mejor se explican las razones de índole artística que pudieron mover al último para transformarse, desde enaltecedor del talento músico-dramático del autor del *Roberto* y *Los Hugo*-

*notes*, en su detractor acérrimo. Eran tan distintas sus tendencias, fué tan diverso el camino que tomó el creador de *Tristán* y *el Anillo del Nibelungo*, que nada tiene de extraño que una vez bien maduro en su cerebro el plan completo de su drama musical, «rebajara a cero las dotes específicas musicales de Meyerbeer.»

Entre las composiciones de Meyerbeer figuran los coros de *Las Euménides* de Esquilo. Están relacionados con una idea que acarició el rey de Prusia, Federico Guillermo IV, que Mendelssohn compartió, al parecer, pero que a Meyerbeer no llegó a seducirle.

Aquel monarca, hombre muy instruido, que supo proteger las letras y las artes, soñaba con la idea de resucitar las antiguas tragedias griegas, pero con el ropaje espléndido que podía prestarles la música moderna. A Mendelssohn logró conquistarle, y de aquí su música de escena para la *Antígona*; que la hubiera compuesto con gusto y con cariño, lo dudaba Meyerbeer.

Cuando el Rey le explicaba su ilusión de rehabilitar la tragedia griega, ponderándole los efectos grandiosos que podrían obtenerse con una tragedia de Esquilo o de Sófocles a la que prestara sus encantos la música, con sus inmensos recursos expresivos; el compositor le escuchaba, pero concluía por exponerle las dificultades que se oponían a la realidad de aquel sueño.

El maestro, no menos instruido, le argüía que los versos y el metro en que están escritos no se prestan a ser puestos en música, que no son cantables, ni se amoldan a la forma del recitativo actual. Además, el gran público, poco ducho en historia ni en literatura, ¿qué goce iba a sacar de aquellos asuntos, donde figuraban dioses y héroes del mundo helénico, tan lejos, tan ajenos al modo de sentir de las gentes de hoy?

A esto le oponía el Rey que esas obras habían de ser para un auditorio de aficiones cultas, y que la forma de los versos admitiría pequeñas modificaciones que la hicieran más fácilmente musicable: posibilidad que Meyerbeer admitía, pero sin prestarse, ni ofrecerse a secundar al Monarca en sus deseos. Y éstos no tuvieron, por lo tanto, realización.



Por fin, le llegó su turno al *Profeta*. De la ópera se hablaba mucho desde hacía años; se sabía que el compositor de *Los Hugonotes* tenía en el telar una obra en que también se desarrollaba un turbulento período de las luchas religiosas originadas por la Reforma. Esta vez era teatro de la acción la ciudad alemana de Munster, capital en un momento de la historia del reinado efímero y sanguinario de Juan de Leyden, el Profeta de los Anabaptistas, fanáticos que pretendiendo volver a los tiempos de pura moral y de fraternidad de los primeros cristianos, implantaron un régimen de terror, segaron a docenas las cabezas y sumieron en la miseria comarcas florecientes.

En Munster llegó a ser su caudillo, Juan Beuckels, natural de Leyden, sucesivamente sastre, comerciante, tabernero y cantor ambulante, hasta que gracias al atractivo de su figura y de su elocuencia, se hizo proclamar rey de la Justicia, para gobernar desde aquel trono de David, no sólo la ciudad de Munster, sino el ámbito de la tierra. Ocultando bajo sus discursos seductores, sentimientos egoístas y de frío cálculo, predicaba la necesidad de volver al estado primitivo, anulando ante todo, las instituciones fundamentales de la humanidad organizada, gobiernos, familia, clases sociales, trabajo, propiedad, frutos viciosos del pecado original, según aquellos visionarios, que concluyeron por entregar la ciudad a la más espantosa anarquía; hasta que, cercada por las tropas imperiales, que habían acudido a extirpar aquel foco de desorden, Munster cayó, y Juan el Justo, como le llamaban sus secuaces, fué cogido vivo y ejecutado.

En la ópera domina, más que en ninguna otra de las del autor, el tinte grandioso, severo, conforme al carácter político-social de la acción; es la pintura de los delirios de una secta, y de la ambición de un hombre que se fingía de origen divino, no nacido de mujer.

Tanta importancia como la misma figura del Profeta, asume en la ópera la de Fides, encarnación del amor materno. Todo otro amor tiene en la ópera secundaria importancia; los sentimientos recíprocos de Berta y Juan son de carácter episódico. Quedan,

como móviles capitales de la acción: de una parte, el fanatismo, los delirios de dominio de un visionario que erigiéndose en rey y pontífice de una secta de alucinados, pretende implantar en este mundo el reinado imaginario de la perfecta fraternidad evangélica; de otra, el amor materno que un momento se remonta al heroísmo del sacrificio, en la escena bajo las bóvedas de la Catedral, cuando declara Fides, ante las turbas, que aquel hombre, el Profeta, no es su hijo.

Desde el estreno de *Los Hugonotes* habían transcurrido trece años, pero ese espacio de tiempo no lo había empleado todo Meyerbeer en la composición de la obra. Cuando él solía mostrarse siempre tan reacio en entregar a la publicidad una ópera mientras no le pareciera que había alcanzado la perfección posible, puede calcularse lo que aumentarían sus escrúpulos a la idea de la expectación con que el mundo musical aguardaba la nueva partitura.

El hecho era que estaba terminada hacía ya seis años; pero se resistía a entregarla, porque no veía en el teatro de la Ópera los cantantes que él necesitaba: los que había, no eran de su agrado.

Ya no existía aquel terceto de sus dos primeras óperas: Mlle. Falcon, el tenor Nourrit, el bajo Levasseur: sólo éste quedaba. — « ¡Hay que conformarse. Un trío como el de *Roberto y Hugonotes*, ya no lo veremos más! » decía, no sin tristeza, cuando luchaba con la insuficiencia de los que se le presentaban para cantar la nueva obra.

Finalmente, tuvo que tomar su partido y contentarse, para el papel principal, con un artista de ópera cómica. Roger, era un tenor de medio carácter; no había pues que pedirle vigorosos efectos, una interpretación imponente; en cambio, los pasajes de suavidad, de dulce expresión, adquirían un encanto especial, que le aseguraban la simpatía del auditorio. Tenía mucho partido entre el público, y su éxito en el *Profeta* nada dejó que desear. Sin embargo, hay indicios de que Meyerbeer no quedó satisfecho.

Ya durante los ensayos el compositor tuvo que plegarse a ciertas exigencias del *divo*, o mejor dicho, de su esposa. Weber nos la pinta rodeando al cantante de una incesante protección

verdaderamente maternal, juzgando del papel que le encomendaban, no según su mayor o menor belleza, sino según podía fatigar más o menos aquella garganta preciosa, objeto de toda su solicitud.

Habituada a imponer su voluntad, no le había de ser difícil imponerse a Meyerbeer, poco batallador por temperamento. En el primer ensayo, ya encontró la señora que el tercer acto era demasiado fatigoso para el tenor, después de un segundo acto en el que la figura del Profeta es la predominante, y en su vista, exigió la supresión de una aria; cierto que era un trozo bastante original, de viva expresión, y que además, había gustado a su marido: hubo que transigir, sin embargo, y acceder a su capricho.

Y no fué ésta la única supresión y modificación importante que sufrió la figura del Profeta, privándole de esa grandiosidad que sólo su creencia en una misión providencial podía prestarle en las tablas.

Se ha dicho que de todas sus óperas ésta es la que Meyerbeer compuso con mayor independencia, sin las trabas que supone el tener que acomodar lo que se escribe a las exigencias de una garganta de ruiseñor. Y acaso fuera así, al principio; porque lo que es después, bien tuvo de plegarse a los caprichos de una de esas *divas*, y todos los flóreos y gorjeos que economizó, hubo de prodigarlos después y muy en perjuicio de la nobleza del estilo.

El papel de *Berta* se confió a Mlle. Castellan. Era una artista correcta y fría. Contratada expresamente para esa parte, se creyó en la obligación de mostrarse exigente, y pidió al compositor una aria de salida. La situación no la demandaba: siempre resultaría un añadido. Cedió Meyerbeer, y no sólo cedió, sino que compuso dos arias en vez de una para que escogiese la cantante: ésta escogió la peor, a juicio del maestro, pero era la más brillante. No figura en la partitura grabada: Meyerbeer no lo permitió.

Lástima que no haya sido ésta la única concesión al mal gusto; nos explicamos la indignación de Berlioz al ver afeada con adornos extemporáneos de virtuosismo vocal, la parte de *Fides*, esa figura que el compositor concibió en forma tan patética, ejemplar del amor materno. Conociendo el ardiente cariño que Meyerbeer

profesó a su madre, no nos sorprende la aureola de simpática grandeza que el maestro ha creado en torno de *Fides*.

Paulina Viardot, hija del gran cantante Manuel García, hermana de otra celebridad como fué María Malibrán, y gran cantante dramática ella también, fué la primera *Fides*. Ha quedado como ejemplar insuperable en ese papel; tan vibrante y noble fué la interpretación que supo darle. La de Roger en el *Profeta*, aunque no entusiasmó al autor, gustó mucho al público: figurando además entre los intérpretes, Levasseur, la ejecución pareció inmejorable, y el éxito fué completo, aunque no tan francamente entusiasta como el del *Roberto*.

Que tuviera esa acogida la ópera, se explica, no sólo por su música y por lo que suponía el nombre del autor y la maestría de los cantantes, sino también, porque como espectáculo, había mucho que ver y admirar en ella: los grandes conjuntos, el movimiento de las masas, y los bailes, especialmente el de los patinadores que llamó grandemente la atención.

Berlioz le dedicó más de un artículo, detallando concienzudamente las muchas bellezas que un análisis detenido le permitía descubrir; pero indignándose ante las vocalizaciones que vienen tan inoportunamente a afejar algunos trozos, principalmente la «gran aria» de *Fides*, y que arrancaban a Berlioz estas frases de protesta dirigidas a Meyerbeer: «Bien sabéis si os quiero y si os admiro: pues bien, me atrevo a asegurar que en esos momentos, si os tuviera al lado, si la mano poderosa que ha escrito cosas tan grandes, tan magníficas, tan sublimes, se hallase a mi alcance, sería capaz de morderla hasta hacerle saltar sangre.»

Filippi ha hecho notar el carácter especial de esas vocalizaciones, que tienen algo de árido, de instrumental, de artificioso, tan distinto de la fluidez de las *fioriture* rossinianas.

Muy al contrario de Berlioz, a Schumann, que oyó *El Profeta*, tres años después, no se le ocurre más que colocar bajo el nombre de la ópera y la fecha, una cruz, como diciendo: «*Requiescat in pace.*» Para él había concluido Meyerbeer.

En su mirada retrospectiva a la vida musical de Leipzig durante el invierno de 1837-38, había escrito: «En verdad que tengo

en aprecio lo moderno y comprendo, respeto a Meyerbeer; pero si alguien me asegura que dentro de cien, que digo, dentro de cincuenta años se darán conciertos históricos en que se toque una sola nota de Meyerbeer, le diré: Beer es un dios y yo me he equivocado.»

Meyerbeer no era un dios; pero Schumann, sí se equivocó. Cierto que no es en conciertos históricos donde se oye su música, sino, lo que importa más, se ejecuta en el teatro, y aun conserva su fuerza comunicativa. Si encuentra intérpretes, habremos de añadir.

La crítica, en general, se ha mostrado después bastante dispuesta a considerar *El Profeta*, como la mejor de las óperas meyerbeerianas. Mas, reconociendo que hay en ella páginas como el *sueño*, el *arioso*, y trozos enteros del papel de *Fides* y del de *Juan de Leyden*, donde se encuentran las mejores inspiraciones de Meyerbeer, hay en cambio una falta de unidad en el estilo, y a pesar del trabajo de detalle, cierta monótona uniformidad que aminoran el efecto de aquellas grandes bellezas.

En la prensa tuvo también excelente acogida el estreno: es verdad, que no sin razón se ha echado en cara a Meyerbeer lo bien que sabía cultivar ese elemento. Y no es de extrañar. Cuidadoso como él lo era de cuanto pudiera contribuir al mejor éxito de sus producciones, ¿cómo había de descuidar resorte tan poderoso? La anécdota instructiva que refiere el autor de *Les contemporains*, merece traducirse.

Entre los críticos de periódico a quienes el genio de Meyerbeer no convenía, se contaban los dos hermanos Escudier, críticos musicales, dueños de un establecimiento de música, enriquecidos gracias a la venta de las obras de Verdi. Los Escudier tuvieron a su cargo el folletín musical del *Pays* durante ocho años, y al principio muy a disgusto de Meyerbeer, que se veía tratado en forma poco agradable.

Cierto día, el director del periódico citado, recibía la visita de un amigo suyo, y amigo del compositor, como podrá verse; y el amigo le preguntaba:

— ¿Conoce V. al autor de *Los Hugonotes*?

— No, no le he visto nunca.

— ¡ Me choca!... Ayer me hablaba de V. en términos tan laudatorios... Yo que V. le haría una visita.

— ¡ Inmediatamente! exclamó M. Mirés, el director, hombre que se pagaba mucho de amistades ilustres.

Diez minutos más tarde, su *tilbury*, el vehículo de la época, se detenía a la puerta del domicilio del compositor, que habitaba entonces en el hotel del Danubio, rue Richepanse: era un domicilio provisional. Inútil añadir que su llegada no sorprendió en lo mínimo al astuto maestro, encantando al periodista la acogida sobremañera amable, que aquél le dispensó. La conversación se prolongó durante una hora; la afabilidad de Meyerbeer se mantenía la misma, hasta que de pronto, pero con el tono más natural que pueda imaginarse, dijo:

— Por cierto, que en *Le Pays* se me ataca: ¿lo sabía V.?

— ¡ En *Le Pays*! ¡ en mi periódico! ¡ Quién es capaz de atreverse!...

— Ya estaba yo bien seguro de que no tenía V. la menor noticia de esos artículos, le interrumpió Meyerbeer.

— Qué duda tiene; se lo juro a V... ¡ Ah! ¡ Cáspita! ¡ Buen rapapolvos les espera a esos redactores!

Y aquella misma noche comparecían ante Mirés los dos culpables, que oyeron de sus labios una filípica nada suave.— « Prohibo a Vds., para en adelante, el que ataquen a mi amigo Meyerbeer.— Pero...— ¡ No hay pero que valga! Desde ahora profesarán Vds. el respeto más ilimitado hacia su genio.— ¡ Bah! — Así como suena. En caso contrario, encomendaré la crónica musical a otro crítico.— Está bien. Nos quedará la *France musicale*, nuestra revista, donde podremos exponer con toda libertad nuestra franca opinión.— Nada de eso, señores míos; la *France musicale* se guardará bien de atacar al maestro. ¿ Se figuran Vds. que voy a consentirles que se pongan en flagrante contradicción consigo mismos? ¿ Decir en una parte blanco, y en la otra negro? ¡ vamos, hombre! ¡ sería inmoral! ¡ Ya saben Vds. mi última palabra! »

Y con ademán autoritario despidió el director a sus críticos.

Desde aquel momento, otros dos periódicos sumaron sus voces al coro laudatorio.

Claro que no faltaban otras discordantes. Una de ellas señalaba la coincidencia curiosa de que cada aparición del cólera en Francia, había sido precedida por una ópera de Meyerbeer: después de *Roberto*, la invasión de 1832; después del *Profeta*, la de 1849; la de 1854, después de *La Estrella del Norte*. «Lo cual no tiene nada de particular, —añadía el maligno revistero— cuando la música de Meyerbeer se hace oír, presagio seguro de una calamidad. No es un compositor, es el diablo.»

Sin duda ese revistero no figuraría entre los comensales del banquete que, a creer a Méricourt, se celebraba la víspera de todos los estrenos meyerbeerianos. El avisado maestro reunía en tales ocasiones solemnes a todos los críticos, ya en casa de Lemardelay, en el Hotel des Princes, o en Les Frères-Provençaux, famosos *restaurants* de la época y les obsequiaba con un banquete capaz de estremecer a Lúculo en su tumba: a eso llamaba el músico, «*chauffer la réclame*.»

Por lo demás, apelara o no a tales expedientes, sus amigos y admiradores no se tomaban el trabajo de discutir, ni intentaban negar aquellas macabras coincidencias, sino que las hacían redundar en mayor honra y gloria suya; porque en la lucha con el monstruo del Ganges, la música de Meyerbeer salía vencedora. Las representaciones triunfales del *Roberto el Diablo* continuaron sin interrupción, a pesar de la furia con que la epidemia castigaba a París, y *El Profeta* y *La Estrella del Norte* prosiguieron igualmente su marcha victoriosa.

Por este tiempo la Universidad de Jena le confirió el título honorífico de «Doctor en Filosofía.» Otros músicos lo han sido también, como Schumann, Brahms, Strauss: recientemente la Universidad de Berlín distinguió en esa forma a Humperdinck, el autor de *Hensel y Gretel*, y hasta a una mujer, a Cósima Wagner. Mac Dowell lo ha sido por las Universidades de Princeton y Pensilvania.

Pero entonces, la cosa era más nueva, y en el claustro uni-

versitario se suscitaron dudas sobre la acogida que encontraría en el compositor. Procuróse, pues, explorar su ánimo por conducto de uno de los catedráticos, amigo suyo, encargado de indagar hasta que punto le resultaría grata esa distinción.

Kohut fué el primero en publicar la carta en que el músico contesta a su amigo.

Dice así:

« Berlín 24 Junio 1850.

»Muy estimado señor Profesor: Recibí su apreciada carta en la que me participaba que el actual decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Jena, Sr. profesor Snell, le confiaba el encargo de comunicarme que la Facultad había acordado otorgarme el diploma de Doctor, caso de que yo aceptara esa distinción. Usted no puede haberme hecho esa consulta sino por mera fórmula, pues, ¿ cómo no había yo de considerarme muy satisfecho y muy honrado de que la antigua y celeberrima Universidad de Jena, me creyera digno de esa distinción ?

»A la par que mi conformidad, ruego a usted haga presente a esa Facultad dignísima la expresión de mi más profundo agradecimiento.

»Y ahora, permítame usted, mi respetable Sr. Profesor, que le añada cuanto me ha complacido el que a pesar del largo tiempo transcurrido sin habernos visto, conserve usted de mí un recuerdo tan benévolo y tan amistoso, como se desprende del contenido de su apreciada carta. Yo, por mi parte, me acuerdo siempre y con el más vivo interés de aquellas horas agradables que debí a su conocimiento personal, y sería para mí de gran satisfacción el poder reiterar a usted verbalmente la expresión del alto aprecio con que tengo el honor de ofrecerme de usted su más atento servidor

G. Meyerbeer.»

Y en efecto, esa distinción le satisfizo hondamente, y siempre se mostró muy orgulloso de ella.

A donde no llegaron las óperas de Meyerbeer, a las localidades que no han podido permitirse el lujo de una temporada de



espectáculo lírico, habrán llegado sus *marchas de las antorchas* popularizadas por las bandas militares.

Estas *Fackeltänze*, literalmente, *Danzas de las Antorchas*, eran un espectáculo del ceremonial palatino de las bodas en la Corte de Prusia. Ofrecen un aspecto más de marcha que de danza, y consistían en un desfile solemne de los cortesanos al resplandor de las antorchas, después de la ceremonia nupcial. Tienen parentesco inmediato con la *pavana* y la *polonesa*, que son también o fueron, danzas cortesanas. Su ritmo de polonesa, al hacerse más pausado, les presta un aire de solemne gravedad. Otros maestros de la Corte, como Spontini, Flotow, compusieron también sus marchas de las antorchas, pero las de Meyerbeer las han relegado muy al olvido.

De entre las cuatro se lleva la palma la tercera (en *do* menor), compuesta en 1853 para las bodas de la Princesa Ana de Prusia, composición llena de solemnidad en el ritmo y en el carácter, sin que esa solemnidad le prive de la valentía de la expresión. La cuarta (en *do* mayor) es también de majestuoso corte, dándole nuevo interés al final, el *God save the Queen*, el himno inglés, que aparece tratado con la habilidad que cabe esperar de Meyerbeer; homenaje del músico a la Princesa inglesa que se unía al príncipe Federico Guillermo.

A este género de composiciones puede añadirse una *Serenata* a ocho voces, titulada *La novia conducida a su morada*, escrita con motivo de la boda de la Princesa Luisa de Prusia.

Otra obra del compositor cortesano fué una gran *Cantata-festival* para solo, coro y orquesta; las bodas de plata de los Príncipes Carlos de Prusia, la motivaron.

---

## CAPÍTULO VIII

*La Estrella del Norte.* — El asunto y la música. — Composiciones religiosas.  
— El *Domchor.* — Varias obras corales.

« Un gran acontecimiento acaba de realizarse en el Teatro de la Ópera Cómica. El autor de *Roberto el Diablo*, de *Los Hugonotes*, de *El Profeta*, ha hecho irrupción en el apacible dominio de los Monsigny, de los Grétry, de los Boïeldieu, y de M. Auber.»

Así anunciaba el estreno de *La Estrella del Norte* uno de los críticos más reputados de la prensa francesa; y añadía, que aprobáranse o no las tendencias del autor, era innegable la trascendencia de esa tentativa por franquear el foso que separa la Academia de música que Luis XIV fundara, del modesto teatro que nació un día del *vaudeville* emancipado.

Del éxito de la tentativa puede hablar el siguiente dato: 164 representaciones en los dos años primeros; caso único en los anales de la Sala Feydeau.

Desde que en París habían tenido los empresarios noticias del estreno del *Campamento en Silesia*, verificado en Berlín, comenzaron las instancias cerca del autor, para que tradujera la obra al francés. Sin negar la intención de hacerlo, Meyerbeer pensaba más bien en aprovechar toda la música o parte, pero encajándola en otro asunto: las glorias del viejo Fritz, del vencedor de Rossbach, constituían un argumento de escaso interés fuera de su reino.

Scribe era el hombre pintiparado para el caso: nada escrupuloso en asuntos históricos, puso en lugar de Federico II, a Pedro

el Grande. Ciertamente que hasta entonces la historia nada había dicho sobre esa supuesta maestría del autócrata ruso como flautista; pero así lo exigía la ópera: hay entre otras cosas, una aria final, que presenta a la heroína en competencia de gorjeos y filigranas de voz con la flauta.

Ese maravilloso *gorgheggio* escrito para la célebre soprano Jenny Lind, principal intérprete de la otra ópera, *Vielka*, está algo traído por los cabellos; sin embargo, el autor no quiso renunciar a él, mucho más contando como contaba con una artista, que si no conseguía eclipsar al ruiseñor de Suecia, no temía afrontar su recuerdo: Mlle. Caroline Dupré, fué cantante, no sólo de ágil garganta, sino de buen estilo. Mlle. Lefevbre, graciosa *Prascovia*, y Jourdan, en el papel de *Jorge*, formaban una excelente pareja, como las dos cantineras, que alcanzaban todas las noches un éxito en sus *couplets* del segundo acto. Completaban el cuadro, Bataille, que representaba la parte de *Pedro*, de un modo completo; Mócker, otro gran actor, y Herman Leon, encargado del personaje de *Gritzenko*. Los coros y la orquesta, a pesar de sus complicaciones, se mostraban irreprochables.

*La Estrella del Norte* gustó mucho. Aunque superficial y artificiosa, el movimiento, la vida, el brío de aquellos cuadros agitados, del más vario color, marciales y sentimentales, escenas de idilio y emociones guerreras, la aldea y el campamento, marchas, bailes, arias de bravura, todo ello constituye un espectáculo que vibra, que atrae; tanto más cuanto que Meyerbeer ha hecho como nunca derroche de facilidad y fertilidad de invención, en formas musicales, ritmos, sonoridades, en cuanto puede suplir la falta de un verdadero interés, ya nacido de la acción, ya del sentimiento musical. Tiene, pues, en abundancia esa cualidad cuya ausencia no perdona el público, la vida, y Meyerbeer «anda y prueba el movimiento, dejando a los sofistas el placer de negar su existencia.»

No sin ironía se ha dicho que el estilo de *La Estrella del Norte* posee «virtudes militares de primer orden.» En cambio Berlioz se muestra admirador franco y entusiasta: «Es una maravilla de verdad, de elegancia, de frescura de ideas, de originalidad, de

feliz audacia. Junto a las más lindas coqueterías musicales, se ven combinaciones espantosas de complicación, rasgos de expresión apasionada de una realidad sorprendente.»

La que da nombre a la ópera es aquella singular mujer, que nacida en condición humilde en un pueblo de Suecia, llegó a compartir el trono imperial de Rusia, pasando a la posteridad con el título de la «Estrella del Norte.»

Su educación se resintió de ese humilde origen: casóse con un dragón del ejército de Carlos XII de Suecia, y en el sitio de Marienburg quedó viuda y prisionera. Un general primero, luego un cortesano, la tuvieron por concubina, hasta que Pedro el Grande la vió, se prendó de ella y la hizo su esposa. La influencia que aquella mujer llegó a adquirir sobre el monarca, denota sus cualidades de carácter y de inteligencia. En la guerra contra los turcos quiso Pedro tenerla a su lado. Gracias a su valor y a su presencia de ánimo, se salvó el ejército de una catástrofe. Sólo dos años sobrevivió a su marido: murió a los 38.

Sobre estos dos personajes urdió una acción de ambiente militar, de escaso interés dramático, el inevitable Scribe, acción donde habían de encajar sucesivamente los números principales del *Campamento de Silesia*. En esta última ópera entonaba Meyerbeer las alabanzas de Federico II de Prusia, ya que había sido compuesta para la Ópera de Berlín; y como no era de suponer que el público francés aceptara con el mismo favor un argumento semejante, el libretista no se paró en barras. Pedro el Grande aparece dotado en la nueva ópera de una positiva habilidad de flautista, cosa que la historia ignoraba; mientras su esposa la emperatriz Catalina, se convierte en modelo de corrección femenina, suposición no menos arbitraria.

También, según la historia, la acción había de pasar en Livonia, pero el libretista la traslada a Finlandia, cerca de Viborg; allí encontramos a Pedro el Grande, que viajaba de incógnito, detenido por un accidente fortuito. No deplora el contratiempo, puesto que le permite conocer a una bella cantinera, que vive allí con su hermano, y que le prodiga sus cuidados. El Emperador, enamorado de ella, y decidido a conquistar su amor, se establece

en el pueblo, fingiéndose carpintero; pone su taller frente a la casa de la beldad, y para mejor lograr su objeto, entabla amistad con Jorge, el hermano de Catalina, también carpintero de oficio, y en los ratos de ocio, flautista acreditado en todos aquellos contornos. Pedro se dedica a cultivar igualmente la música, y toma lecciones de flauta del hermano de Catalina: sus rápidos progresos le permiten pronto obsequiar a su adorada con alguna serenata sentimental a la clara luz de las estrellas.

La joven no se muestra insensible a las atenciones del forastero; le gusta su carácter decidido, voluntarioso, que tan bien casa con el suyo. Todo parece conducir sin grandes dificultades a un desenlace feliz. Pero la guerra interpone su nefasto influjo. El pueblo ha de suministrar doce reclutas al ejército ruso; Jorge será uno de ellos, Jorge que tenía ya todo dispuesto para su boda con Prascovia, sobrina del tabernero Reynold.

Catalina, que veía con júbilo este enlace que suponía la felicidad de su hermano, da una primera muestra de su ánimo viril: ella ocupará el puesto de su hermano; ella vestirá el traje militar y marchará a filas, por lo menos, el tiempo suficiente para que puedan ultimarse los preparativos de la unión y celebrarse las bodas.

Ya encontramos en el segundo acto, a la muchacha en medio del bullicio de un campamento. Catalina está de centinela a la puerta de la tienda del general ruso, y lo que sus ojos atisban dentro de la tienda la llena de estupor: allí está Pedro, su compañero, su enamorado, el carpintero flautista, pero luciendo un brillante uniforme de capitán. Ve también con él a Danilow, que antes de ser su favorito, era un modesto pastelero en el pueblo de Catalina.

Los dos están dedicados a festejar a Baco. Sus cabezas comienzan a sentir demasiado el influjo de los vapores del vino, cuando un alboroto a la puerta de la tienda viene a perturbarlos en tan grata ocupación; el centinela ha querido forzar la entrada con gran indignación del cabo Gritzenko. Es que Catalina no ha podido resistir el triste espectáculo de la borrachera y quiere averiguar la verdad de aquella visión extraordinaria. Gritzenko la reprende por su indisciplina, y la joven, fuera de sí, le da una

bofetada. La detienen, la desarman, y enterado del caso Pedro, manda que fusilen al centinela insubordinado.

Por suerte, Pedro, aunque algo nublado su espíritu por obra y gracia de las copiosas libaciones, descubre en la voz del culpable reminiscencias de la voz adorada de Catalina. Esto la salva.

La acción se complica. Estalla una conspiración militar que amenaza la vida del Monarca; pero éste se sobrepone a la gravedad del momento. El supuesto capitán Pedro declara su verdadera personalidad; al reconocerle los soldados, le aclaman, y subyugados por su autoridad, siguenle llenos de ardimiento, consiguiendo una victoria decisiva sobre el ejército sueco.

En el tercero y último acto, el espectador ve al Zar en todo el esplendor de su poder omnipotente, aunque triste en medio de tanta gloria. El recuerdo de Catalina le persigue sin descanso. La cree perdida para siempre. Buscando el distraer su melancolía, ha hecho construir en su parque una reproducción exacta del pueblecillo donde la conoció y donde transcurrieron los más felices días de su juventud.

Entre tanto, Catalina, no menos que él infortunada, pasa por duras pruebas, superiores a la resistencia de su razón; cuando, al fin, los dos enamorados vuelven a encontrarse — por una de esas casualidades cuya verosimilitud no vale la pena de aquilatar, y menos tratándose de un libretista como Scribe, — la joven está loca. Lo cual tampoco constituirá ningún serio obstáculo al venturoso final de la pieza: gracias al poder de los recuerdos que en ella suscita la vista de los lugares y de los objetos que fueron testigos de su ventura pasada, a los cuidados de su hermano Jorge y de su cuñada, y más que todo, a la mágica virtud de los sonidos de aquella flauta que Peters hacía oír bajo su ventana en los primeros días de sus amores, las sombras que oscurecen la razón de la muchacha van disipándose, hasta desvanecerse por completo. Y Peters o Pedro el Grande la hace su esposa colocando sobre su cabeza la corona de Emperatriz de todas las Rusias.

En cuanto a la música, tiene la virtualidad suficiente para prestar atractivo a un asunto, que por sí solo, difícilmente se sostendría en la escena.

La óverture de *La Estrella del Norte* es la misma que la del *Campamento en Silesia*: tiene forma de tríptico, con una primera parte en ritmo de marcha bien marcado; surge luego una melodía de gracia, de *morbidezza*, únicas acaso en la obra de Meyerbeer, melodía que las flautas y los clarinetes cantan sobre algunos acordes de las arpas, que vuelve a oírse varias veces en el curso de la ópera, y que será el alma del aria final; repítase el tiempo de marcha, y hacia la peroración suenan tras el telón los toques brillantes del metal que acaban de prestar al trozo su carácter de sinfonía militar.

En el acto primero, ya aparecen los principales personajes, destacándose del fondo con el relieve que un hombre de teatro como Meyerbeer sabe siempre darles: *Catalina*, apasionada y varonil; *Prascovia*, traviesa y pizpireta; *Pedro*, altivo y resuelto; *Gritzenko*, el cosaco, algo grotesco; y *Danilowitz*, tan jovial, como *Jorge tímido*.

*Catalina* tiene donde lucir toda su flexibilidad de garganta; sobresale la relación que hace a su hermano del modo como ha sabido proporcionarle una novia; es un relato habilmente conducido, de una gracia natural, cuando imita con la voz y el gesto al padre de *Prascovia*. Es también muy bonita la ronda que, bajo el disfraz de gitana, canta a los cosacos; vuelve a encontrarse en ella un motivo que ya figuró en una de las óperas de juventud de Meyerbeer, *Emma di Resburgo*. Aun tendrá otra aria de compromiso en este mismo acto, en la plegaria con que termina, adornada con abundantes floreos; al embarcarse, confía a los vientos sus pesares entre caprichosas vocalizaciones, que le devuelven los ecos de las riberas. Su anterior diálogo con *Prascovia* da lugar a una de las mejores escenas del acto, diálogo que viene a resolverse en un precioso nocturno.

El acto segundo, con toda su fuerza de color bélico, es el mejor de la ópera; constituye un cuadro movido, complicado, ruidoso, rebosante en detalles, pintura de fuerte color de la vida de un campamento.

Una voz de tenor, destacándose de entre el coro de los soldados rusos, canta las alabanzas de la caballería, acompañada por

una tocata valiente, a la que responde, como en un certamen, la del cosaco *Gritzenko*, que picado en su amor propio, entona el elogio de la infantería; su canción original, acentuada de ritmo, a la que se une después el coro, forma un conjunto de un gran efecto; no es capaz, sin embargo, de amortiguar la viveza de las estrofas de las cantineras, uno de los éxitos de la ópera.

Por cierto, que según parece, las dos tiples encargadas de la escena, no llegaron a saber bien la tercera estrofa; para ahorrar-se el trabajo de aprenderla, de acuerdo con el jefe de la *claque*, y mediante la complicidad del director de orquesta, hicieron que al terminar la segunda estrofa, los aplausos estallaran pidiendo el *bis*.

El *trío* de la orgía precede a esos *cuplés*, los cuales le dejan en olvido. En aquel, *Pedro*, ya ebrio, reconoce la voz de Catalina, de centinela fuera de la tienda: luchando con las sombras de la embriaguez, consigue al fin, recobrar la serenidad bastante para gritar: «Deteneos.» Esa escena antes era muda; pero Bataille, que estrenaba el papel, obtuvo del compositor el que le escribiera la parte de música que ahora aparece en la partitura. Según el secretario Weber, nadie ha sabido interpretar esta escena como Bataille, y Maurel mismo, el último a quien Weber vió representar la parte, la entendía sólo a medias; de la escena de la borrachera, no sacaba ningún partido.

El *quinteto* es una de las situaciones mejor tratadas en esta ópera, la más abundante en números de variadísimo color; fragmento de un corte clásico, y al que algunos no han encontrado más defecto que el de ser largo.

Aun habría mucho que elogiar en ese acto, y en primer término el relato de Pedro, cuando se presenta audazmente a las tropas sublevadas descubriendo su verdadera personalidad, ofreciendo el pecho a los golpes de los rebeldes, pero sometiéndolos gracias a ese rasgo de valor.

Las tropas doblan ante él la rodilla, y entonan a coro una antigua marcha prusiana, muy conocida en Alemania. Cesa el coro, y por las alturas del fondo del teatro asoman dos regimientos que acuden en auxilio del Zar. Precede al de infantería una



música compuesta de tambor, algunas flautas y varios clarinetes que ejecutan una marcha bastante salvaje y de un efecto extraño, mientras que al regimiento de caballería le anuncia una alegre tocata de instrumentos de metal. Ambas orquestas, cada una en tono diferente, se reúnen y se superponen a la verdadera orquesta del teatro, que emprende con el coro la marcha sacra, produciéndose un efecto múltiple con el inconveniente de que el ruido predomina demasiado sobre la idea. El efecto aparece mejor en la partitura que en la realidad de la ejecución.

En el acto tercero descendemos de las alturas bélicas a valles más rientes; dos escenas hay que no pueden pasarse en silencio: el aria de *Pedro*, al comenzar el acto, y la de *Catalina*, al terminar, remate vistosísimo de la ópera. Su valor, sin embargo, no es el mismo. Mientras que la romanza del tenor *Oh jours heureux*, es de una sincera expresión de melancolía, casi de patética emoción, acaso el único trozo de verdadera emoción en toda la obra, el aria de *Catalina* no pasa de artificioso producto de una brillantez superficial. Para justificar el empleo de la serie entera de gorjeos, carreras, filigranas y adornos de todo género que una garganta excepcional puede producir, Meyerbeer acude al recurso, no muy convincente, de la locura, suponiendo que una cantante que pierde el juicio forzosamente ha de adquirir una especial habilidad que le permita competir victoriosamente con un jilguero. En esa aria final, *Catalina* entra en competencia con dos flautas, y bajo los adornos multicolores de escalas, trinos y arpeggios caprichosísimos, va recordando las escenas de su aldea, que le devuelven el dominio claro de su razón.

La época de maestro de capilla de la corte de Prusia dió lugar a una serie de obras, muy poco conocidas del público, sobre todo de los públicos meridionales; obras alemanas, de variados géneros, puesto que se encuentran entre ellas, las religiosas y también las dramáticas.

Entre las religiosas, el discípulo del Abate Vogler vuelve a surgir. Ya no se vale de la orquesta para obtener efectos de sonoridad, sino que escribe composiciones *a capella*, en la gran es-

cuela italiana del siglo XVI, a voces solas. «Ha querido mostrar que él también era capaz de crear, cuando quisiese, esas dulces sonoridades de un encanto tan especial, tan penetrante, únicamente debido a efectos de perspectiva acústica, a combinaciones de voces humanas, cambiándose y prolongando largos acordes sostenidos, alternativamente reforzados, aunque sin pasar jamás del *mezzo forte*, o debilitados hasta los límites extremos del *pianissimo*.»

Pero como no es fácil que uno se niegue a sí mismo, la personalidad se delata cuando más fiel se imagina ser al nuevo estilo — que en este caso es el viejo estilo — y «sus excursiones por ese lejano pasado, se ven frecuentemente turbadas por reminiscencias del todo modernas.» Ernouf, a quien venimos copiando, en las descubre en una de las obras principales de este grupo, en el *Salmo XCI* de David, para dos coros y solo, ejecutado en Potsdam, por el *Domchor*, la capilla de la Catedral luterana de Berlín, en presencia de la Corte de Prusia y del Rey de Bélgica, el 8 de Mayo de 1853. También fué compuesto para aquélla el *Pater Noster*, obra de severa impresión.

A esa Capilla dedicó gran atención durante sus estancias en la capital alemana, consiguiendo colocar el *Domchor* en primera línea entre todos los de Europa. Así escribía al Dr. Schucht, uno de los críticos más conocidos: «Si quiere V. oír obras religiosas antiguas ejecutadas del modo más perfecto, no desperdicie V. los conciertos del *Domchor*. No tiene quien se le iguale y hasta la misma capilla papal le es inferior.»

Siempre vibró en su espíritu la cuerda religiosa que en el género teatral le había inspirado algunas de sus más célebres situaciones. Mientras residió en Milán se hacía copiar partituras de los grandes compositores italianos de música de iglesia. Su sed de conocimientos era insaciable. En París enriqueció su biblioteca con copias de partituras del antiguo repertorio, empezando por las de Lulli, pues como era natural, no había de quedar postergado el arte teatral en ese ardor con que el maestro atesoraba conocimientos que podían inspirarle nuevas ideas cuando la ocasión se presentase.

En la Ópera de Berlín su influjo fué no menos beneficioso, y de ello hemos hablado ya anteriormente; pero todo junto supone una actividad capaz de agotar las más recias energías. Las del espíritu en Meyerbeer eran grandes, pero su constitución física exigía asiduos cuidados incompatibles con tanta agitación; y así pensó en aligerarse de los múltiples menesteres que le incumbían por razón de su cargo de Director general de la Música en la Corte de Berlín.

Repetidas veces había solicitado permiso de ausentarse, ya para atender a su salud buscando descanso, ya para ocuparse de sus óperas en París, Londres, etc. Ese permiso no le fué jamás negado, por el aprecio que gozaba en Palacio. Mas persistiendo en su idea de aliviarse de alguna de las cargas que sobre él pesaban, obtuvo al fin licencia por plazo indefinido, y según disposición ministerial de 22 de Julio de 1854, con lo cual terminó de hecho su actuación como *General-Musikdirector*.

Esa fecha indica que una de las razones que le movieron a solicitar su retiro, debió ser la muerte de su madre, ocurrida un mes antes, rudo golpe para él.

Como siempre que caía bajo el peso de una de esas desgracias, buscaba en la música religiosa amparo y consuelo. El *Domchor* de Berlín salió beneficioso.

El año 1859 — el mismo del estreno de *Dinorah*, — fué el del centenario del nacimiento de Schiller. La fecha se conmemoró con un festival en el Circo de la Emperatriz Eugenia en París, el 10 de Noviembre, organizado por la colonia alemana, y en el que Meyerbeer desempeñó un papel importante, con dos obras: la *Marcha de Schiller*, y la *Oda* del poeta Pfau, para 4 voces y coro, música suya también: fueron los dos elementos más brillantes de la fiesta.

La marcha (en *mi bemol*), es una evocación de las grandes figuras del teatro de Schiller: Guillermo Tell, la Doncella de Orleans, Don Carlos... majestuosa, heroica, la composición va desarrollándose sin perder la elevación de su carácter hasta llegar a un coronamiento triunfal. La *Schiller-Marsch* es, con la *Marcha de las Antorchas* n.º 3, una de las más notables compo-

siciones de Meyerbeer en un género donde nadie le ha superado.

La sociedad coral «Teutonia», que había tomado parte en la fiesta, le nombró su Presidente de honor, y el músico, en agradecimiento la obsequió con un coro titulado *A la Patria*. Con el mismo destino compuso otros varios: *Invocación al país natal* y *Los alegres cazadores*.

La coronación del Rey Guillermo I de Prusia le inspiró dos obras: la *Marcha de la coronación*, y el *Himno-festival*, para solo, coro y orquesta, sobre una poesía de Köster. Muy delicado de salud, no pudo hallarse presente a la ceremonia de la coronación en Königsberg; pero dirigió las obras en el concierto de gala que poco después tuvo lugar en el Salón Blanco del Palacio de Berlín.

Su reputación era ya universal: no había compositor alguno que igualase su fama, fama por otra parte que nada debía a la casualidad o a la suerte, sino que él se la había conquistado cultivando y fomentando a fuerza de laboriosidad los dones con que la Providencia le había favorecido.

De esta celebridad tuvo una prueba en Londres, donde fué a dirigir su *Overtura en estilo de marcha* para la inauguración de la Exposición Universal de 1862: la composición, que termina con el *Rule Britannia* cantado a coro, fué aclamada, y su autor objeto de las mayores muestras de distinción. Lord Grandville, en representación de la Reina Victoria, le dió las gracias, y la Junta directiva de aquel solemne certamen le obsequió con tres medallas de oro acuñadas exclusivamente en recuerdo del concierto. La alta sociedad británica le dispensó una acogida simpática y respetuosa.

De entre otras composiciones menores de esta época, hay alguna que revela una nueva estancia en Venecia. Hacía tiempo que no había vuelto a la poética ciudad, que tan dulces recuerdos de juventud tenía para él, recuerdos de aquellos días lejanos embellecidos aun por la distancia, cuando estrenaba su *Emma di Resburgo* o *Il Crociato in Egitto*. Ecos de esa nueva visita serán, sin duda, una barcarola *A Venezia*, y varias melodías que aparecen

en la colección de romanzas con que ilustró los *Cuentos de la Selva Negra* de Auerbach.

Sólo por el nombre que lleva, citaremos una partitura de la que apenas queda memoria. Consiste en varios números musicales, para una pieza de teatro estrenada en la Comedia francesa, y que tenía por figura principal a *Murillo*, el gran pintor español. Fracásó en el estreno; aunque no por culpa de la música. Según parece, había una linda serenata, además de la sinfonía y de un entreacto.

---

## CAPÍTULO IX

*Dinorah* o *La Romería de Ploërmel*. — Proyectos. — *La juventud de Gæthe*. — Enfermedad y muerte de Meyerbeer. — Funerales. — Estreno de *La Africana*. — Los intérpretes. — Los despojos de *La Africana*. — El libreto. — Apreciación de conjunto.

Mientras *La Africana* esperaba, la Ópera Cómica seguía disfrutando de la predilección de Meyerbeer, y después de *La Estrella del Norte*, aunque tras de un intervalo de cinco años, aparecía en escena *Dinorah*, o como sus autores la llamaron, *Le pardon de Ploërmel*. La letra no era ya de Scribe, sino de Julio Barbier y Miguel Carré. El músico, como tenía por costumbre, fué también esta vez colaborador en el poema, suprimiendo, añadiendo y alterando más de un pasaje.

Acusando fuerte contraste con sus dramas históricos, violentos y sombríos, y como si buscara descanso a su espíritu, se complace Meyerbeer en pintar con suaves tonos escenas de idilio bañadas en un ambiente de frescas tintas jugosas. Pero *Dinorah* estuvo lejos de alcanzar el grande éxito inmediato con que habían sido recibidas sus hermanas mayores: el poema carecía de interés, y el público se encontró chasqueado al verse frente a un Meyerbeer muy diverso del que conocía y esperaba. Gracias a la música, que fué entrando paulatinamente, y a la interpretación inmejorable, llegó a consolidarse su éxito, y sólo en París se dió centenares de veces. Mlle. Marie Cabel, con Faure y Saint-Foy, cantaron la obra de un modo que había de satisfacer al más descontentadizo.

Los años que siguieron a ese estreno, los últimos de la vida el maestro, se señalaron por un redoblamiento de actividad casi

febril. Lo acreditan, no sólo las composiciones que de esa época conocemos, sino además las inéditas, hoy celosamente guardadas por sus descendientes, y que sólo algunos íntimos lograron ver antes de su muerte.

Se cita entre ellas, un intermedio clásico, *Hero y Leandro*, de época muy anterior, como que lo había imaginado para Mario y la Grisi; encantado del arte de Adelina Patti, pensó en convertirlo para ella en ópera en un acto.

De mayor empuje había de ser una tragedia, con *Judith* como principal figura, comenzada con entusiasmo para la Cruvelli, abandonada después, y vuelta a reanudar en los últimos tiempos. Debió quedar medio terminada.

Entre los papeles manuscritos que se encontraron a la muerte de Weber, apareció el primer acto de una ópera, y la viuda del autor de *Freischütz* se lo confió a Meyerbeer, para que viera lo que se podía hacer. Era música bufa, por el estilo de la del *Abu-Hassan*, del mismo Weber; gustó tanto a Meyerbeer que tomó sobre sí el completarla: la cuestión era encontrar un argumento donde encajara la música, pues no había otra indicación del asunto que las palabras aisladas de aquellos fragmentos.

Otro tema le seducía: la *Vida y muerte de Carlos V*. «Un gran acto quinto para hacer», confiaba Meyerbeer a Blaze en una de sus conversaciones. «Ese Emperador cuyos funerales se celebran, que se yergue como un espectro en medio del espanto general y cuya muerte viene, al fin, a coronar el drama en suspenso un momento por su resurrección, ¿no hay ahí el programa de un final admirable?»

En proyecto también estaba un *Aprendiz de brujo*, basado en la balada de Goethe. Meyerbeer tenía en especial predilección la obra del Júpiter de Weimar, y es sabido también que el mismo Goethe le había designado como el único capaz de poner en música el *Fausto*.

Esto no llegó a ser, pero sí algo parecido. Y aquí entra la historia de uno de los proyectos.

*La Juventud de Goethe*, fué más que un proyecto: es un hecho. Así lo asegura su colaborador en la obra, el escritor Blaze de

Bury, que afirma la existencia de la partitura, acabada, auténtica, y que no ha sido él el único que la ha tenido en las manos.

En Septiembre de 1860, en los baños de Ems, una mañana después de haber almorzado juntos el músico y el poeta, de pronto dijo el primero: — ¡Y bien! ¿y *La Juventud de Gœthe*? Creo, sin embargo, que deberíamos hablar de ella...

En efecto; Blaze de Bury había llegado; y los días pasaban, pero el compositor no hacía la menor alusión a la obra.

— ¿Queréis ver la partitura? añadió. Pues ahí está.

Abrió un armario y sacó un paquete voluminoso que depositó sobre el piano y que el poeta se apresuró a hojear ávidamente. ¡Estaba completo! *El rey de los alisos*, el *Canto de las Parcas* de la *Ifigenia en Tauris*, la escena de *Margarita en el templo*, el gran *Hosanna* seráfico del final del *Fausto*.

Al cabo de un rato volvió a tomar la palabra: — Por hoy os contentaréis con haberlo visto: otro día lo oiréis. Y ahora, ya podéis decir a los buenos amigos que Meyerbeer sabe cumplir lo prometido.

Y apoderándose de nuevo del paquete, lo encerró bajo triple llave en su caja de caudales. La historia de esta obra, en pocas líneas es la que sigue:

Blaze de Bury escribió una pieza para el Odeón con aquel título: no había en ella ni un compás de música. Pero cierto día, tratando del reparto, se le ocurrió al empresario, que una escena determinada del acto tercero sería de un efecto mucho mayor añadiéndole un *melodrama*, o sea, un acompañamiento sinfónico que, preparado hábilmente, realza una situación, transportando el espíritu del oyente a otras regiones del mundo de la poesía.

— Hace falta música, mas ¿quién nos la hará? Porque no hay que pensar en recurrir a los talentos de un director de orquesta cualquiera. — No se apure usted, replicó el poeta. Tenemos a Meyerbeer. — ¡Cómo! ¿y cree usted que Meyerbeer consentirá en escribirnos unos cuantos compases? — Y algo aun mejor: ¿conocéis la canción de Mignon en el acto segundo? ¡pues bien! está ya compuesta. Yo la he oído.

De esta conversación nació la idea de preparar a la música un



mayor cuadro. El autor dramático imaginó un intermedio colocado entre los dos últimos actos, en el que todo el mundo fantástico ideado por Gœthe, surgiera en alas de la música creada por Meyerbeer. En éste la idea halló la mejor acogida: ya hemos visto que la música existe. Hay una carta interesante de Meyerbeer tocando algunos de los puntos que más le preocupaban durante la composición:

«Y ahora, hablemos algo de nuestra pieza. La escena que yo más temía (la de la catedral, de *Fausto*), es la que mejor ha salido, y espero que no quedaréis descontento. No tengo tampoco ninguna modificación que pedir os para lo restante. Un solo fragmento me inquieta aun musicalmente, hasta el punto de que vacilo respecto al partido que he de tomar: el del *Rey de los Alisos*.

»Se ha popularizado tanto, por todo el mundo, la música de Schubert sobre esa balada, que otra nueva sobre esas palabras me parece imposible hacérsela aceptar al público: yo mismo siento de tal manera su influencia, que no he conseguido escribir una música que me satisfaga.

»Pienso, pues, conservar la trama de las melodías de Schubert, haciendo bajo ella cantar a coro a las hijas del Rey de los Alisos, y al mismo tiempo, como es natural, orquestando ese fragmento, que Schubert puso sólo para piano.

»Ahora bien, hay dos maneras de realizarlo: la una es hacer hablar en melodrama al padre y al hijo, mientras se confía a la orquesta los dibujos de las melodías de Schubert, haciendo cantar únicamente al Rey y a sus hijas; la otra, es que canten también el padre y el hijo. Tened la bondad de escribirme cual de estas dos versiones preferís. Desde el punto de vista musical exclusivamente, sería preferible que los tres cantaran; pero me conformaré con vuestra decisión. Enviadme también y en seguida, el coro de los Estudiantes, porque preferiría hacerlo en este momento, cuando tengo aun caliente en mi imaginación la impresión del resto de la música, que no más tarde, cuando otros trabajos me la hayan alejado!»

Por esos últimos años de la vida del maestro, al llegar el invierno, siempre se presentaba la cuestión de la *Juventud de*

*Gæthe*. Finalmente quedó acordado el estreno, inmediatamente después de *La Africana*, en el invierno de 1863-64, salvo en el caso de que ésta no se representara, pues entonces pasaría delante aquélla. La muerte del maestro hizo imposible la realización del proyecto y *La Juventud de Gæthe* quedó inédita.

Si a esta lista de composiciones añadimos las variantes escritas para sus otras óperas, variantes capaces de formar una ópera nueva, como en el caso, por ejemplo, de *La Africana*, hay para admirar la actividad de aquel cerebro.

Poco antes de morir, el doctor Rayer que le asistía, para distraerlo y animarlo, le hablaba y le ensalzaba sus óperas. — « Querido doctor, es Vd. demasiado amable; mas si Vd. supiera cuantas ideas, cuantos planes tengo aun aquí... » y señalaba la frente. — « Planes que Vd. realizará todos, » añadió vivamente el médico. — « ¿ Cree Vd. ?... ¡ tanto mejor ! »

Pero no sólo no le sería dado el ultimar los proyectos que bullían en su cerebro siempre en actividad, sino que ni aun conseguiría el ver puesta en escena *La Africana*.

El estreno de esa obra, su preocupación constante, repetidas veces anunciado, otras tantas aplazado, pareció por fin próximo a verificarse. Ya estaba firmado el contrato que aseguraba a la Gran Ópera de París la prioridad de la ejecución: había intervenido en él nada menos que M. Vaillant, ministro de Estado y Mariscal de Francia: esto indica la importancia que se concedía al estreno.

Distribuídos los papeles, y en marcha los ensayos — esto ocurría en el invierno de 1863-64, — hubo que suspenderlos: el estado de salud del compositor, agravándose, exigía otro aplazamiento.

El 23 Abril del 1864, cuando se disponía a hacer un viaje corto a Bruselas, se sintió repentinamente indispuerto: una enfermedad cuyos síntomas se le habían manifestado ya en su juventud, y que a fuerza de cuidados y de método había conseguido dominar, reapareció de pronto, revistiendo gravedad desde el primer momento. La inflamación intestinal dió, sin embargo, una tregua y creyóse mejorada, tanto que el 1.º de Mayo, lo mismo la familia

que los médicos abrigaron esperanzas. El médico de cabecera había pedido el auxilio del doctor Rayer, médico del Emperador, no queriendo asumir él solo la responsabilidad. La tarde del día citado, un domingo, se presentaron otra vez los síntomas alarmantes, y al día siguiente, al amanecer, expiró rodeado de sus dos hijas menores llegadas de Baden-Baden y de su sobrino Julio Beer. Su esposa y su hija mayor, la Baronesa Korff, con el marido que se hallaba en Berlín, no pudieron llegar hasta el día siguiente.

La noticia, extendida rápidamente por París, causó gran sensación, pues dada la brevedad de su dolencia, apenas se enteraron de ella los más íntimos.

Se sabía que estaba siempre más o menos delicado. En aquellos últimos años, su existencia se deslizaba en el retraimiento. En París, se le veía pocas veces; generalmente, iba allí para consultar a algún médico. Pasaba de una playa a un balneario, de Dieppe a Niza, a Ems, a Schwalbach, pero sus estancias más largas y frecuentes eran las de Spa.

En su cartera de viaje se halló un pliego cerrado y lacrado, con la advertencia en el sobre de que se abriera después de su muerte. Estaba escrito en alemán y contenía una serie de recomendaciones para evitar que pudieran enterrarle vivo: idea que le había preocupado siempre.

Los funerales fueron solemnísimos, y la traslación del cadáver desde la casa mortuoria, calle Montaigne, n.º 2, a la estación del Norte, para ser llevado a Berlín, pues quería que sus restos descansaran junto a los de su madre, constituyó una de las ceremonias más ostentosas que París vió en sus calles; las cintas del féretro las llevaban el Embajador de Prusia, los directores de las dos Óperas, el conde Baciocchi, superintendente de los teatros, académicos y otros personajes. El paso de la comitiva fúnebre por los bulevares fué presenciado por una gran multitud. La estación del Norte, vestida de luto, aguardaba la llegada de la imponente comitiva.

En medio de la sala de espera, colgada de negro, se elevaba el catafalco, donde se depositó el cadáver, mientras los coros de la Gran Ópera y de la Ópera Cómica y la orquesta de la primera,

escalonados en el fondo de la estación, interpretaban el coro de la Catedral del *Profeta*, el final religioso de *Dinorah* y la solemne marcha de la Coronación.

Por la noche, la Ópera, no pudo suspender la representación; su reglamento se lo impedía, pero puso en escena *Los Hugonotes*, que resultó el mejor homenaje al gran compositor; pues la interpretación confiada a Mme. Sax y a Gueymard, Faure, Belval y Cazeaux, resultó admirable. Después del 4.º acto, se levantó el telón y mientras la orquesta ejecutaba la marcha triunfal del *Profeta*, los artistas coronaban el busto del maestro, y el público se asociaba al acto con sus aclamaciones.

La muerte de su autor volvió a retardar el estreno de *La Africana*: la obra era poco afortunada. Databan sus principios del año 1840, por lo menos: estuvo casi terminada antes que *El Profeta*; pero sufrió una reforma considerable después, al modificarse por completo el final, conforme a ciertas observaciones críticas presentadas por Meyerbeer a su libretista Scribe, como si fueran de inspiración propia, pero que de hecho procedían de Eduardo Monnais, uno de los críticos más inteligentes de la prensa de París, y de la intimidad de Meyerbeer.

Nuevas dificultades para el estreno y nuevos aplazamientos, prolongaron el período de gestación de la ópera que mientras tanto se iba transformando; el músico hacía, rehacía, rompía y volvía a hacer trozos y escenas enteras; así es que con ella sucede como con las restantes partituras de Meyerbeer: que no es posible marcar el año preciso de su composición.

Una de las cosas que más retrasó el estreno, fué la elección de los artistas que habían de cantarla.

Pensó en Sofía Cruvelli para el papel de *Selika* — Sofía Cruvelli, a quien también destinaba una *Judith*, que ha quedado inédita — pero la artista al casarse con el Barón Vigier, se retiró prematuramente de la escena, y dejó al compositor chasqueado en su ilusión. Sin embargo, aun hizo éste una tentativa, cuando tuvo lista la obra, y fué a Niza a proponer a la Baronesa Vigier la creación del personaje principal de la nueva ópera; pero la ex-

cantante supo resistir a la tentación aunque con gran trabajo.

Después de largas vacilaciones y pruebas, la creación del tipo vino a recaer en María Sass. No respondía por completo a todas las exigencias del papel, pero lo desempeñaba más que discretamente: si le faltaba algo en cuanto a distinción y poesía, en cambio la parte enérgica, apasionada, salvaje de aquél, la realizaba vigorosamente, con gran relieve, y su voz igual, extensa, de magnífico timbre, que si acaso no tenía más inconveniente que el de ser demasiado vibrante, respondía muy bien al carácter de la figura. Una discípula de Meyerbeer, Paulina Lucca, fué después, en Londres y Berlín, la primera *Selika*.

El papel de tenor, no tuvo mucha suerte; lo desempeñó en el estreno Naudin, que estuvo a punto de comprometer el éxito: al año siguiente le reemplazó Villaret, con gran ventaja para la interpretación.

Faure fué el más sobresaliente de todos los cantantes del cuadro: superior de voz y de estilo, su *Nelusko* dejó recuerdo.

De la primera *Africana* apenas queda nada. Esa *vecchia Africana* que Blaze de Bury y algún otro llegaron a ver, será probablemente la que forma en parte el tomo que los editores publicaron al año siguiente del estreno de la ópera, con los fragmentos que Fétis desechó. Fétis recibió, muerto Meyerbeer, el honroso y peligroso encargo de reemplazarlo en la dirección de los ensayos. En posesión del precioso manuscrito, al examinarlo, vió que contenía doble música de la que cabía en una representación: había varios aires para las mismas situaciones; acostumbraba a hacerlo Meyerbeer, reservándose el escoger, para los ensayos: había variantes considerables en algunas piezas de conjunto, particularmente en el final del acto 4.º, indicaciones de supresiones facultativas, para el caso en que los desarrollos resultaran demasiado largos, etc.

Fétis eligió las piezas, antes de dar a imprimir la partitura, y con lo sobrante, con esos *despojos de la Africana*, formaron los editores un suplemento musical, compuesto nada menos que de 22 piezas, que publicaron bajo el título de *Segunda parte de la ópera en cinco actos «La Africana.»*

La obra, tal como se ejecutó en París, tiene 26 piezas, que unidas a las 22 de esta segunda parte, forman una colosal partitura de 48 piezas. La noche del estreno la función comenzó a las 7, y era más de la una de la madrugada cuando terminó. «Fué tal, sin embargo, el encanto que la abundancia feliz de las melodías, la novedad de las formas, la riqueza de los detalles, y la suprema distinción de toda la obra ejercieron sobre el público, que el entusiasmo se mantuvo hasta el final», dice Fétis.

El libreto tiene bien de puntos vulnerables; empezando por el título, pues, como dice *Vasco de Gama*

. . . . . tout dévoile  
*Qu' ils viennent de plus loin que l' Afrique.*

En el acto cuarto, el libreto nos dice que estamos en Madagascar. «En esto como en otras muchas cosas, el libreto no sabe lo que se dice: en primer término, porque jamás *Vasco de Gama* puso la planta en Madagascar; después, porque los países de la costa de África donde abordó el ilustre marino portugués, no conocían en cuestión de religión sino el más grosero fetichismo. Nos hallamos en una isla de la invención de Meyerbeer, una de esas islas como las descubrió Shakespeare.» (Blaze).

*Selika* es realmente la protagonista de la obra, no sólo porque le ha dado su nombre, sino porque en ella se concentra el principal interés. En los primeros actos aun no se destaca con absoluta precisión, pero pronto va dejando a las demás figuras en segundo término, conforme adelanta la acción, y conforme la superioridad de sentimiento, la verdad ingenua, sin artificios, de su pasión, la coloca muy por encima de los otros personajes, y sobre todo, de *Vasco de Gama*.

*Vasco*, como carácter, es desdichado: tan pronto inflamado en amor por *Inés* como por *Selika*; sacrificando a ésta cuando la esclava acaba de sacrificarse tan noblemente por él. No hay que ponderar su papel ridículo al implorar de los salvajes que tengan compasión de su gloria. Hay que dar la razón a Peña y Goñi cuando habla del «inverosímil zascandil pintado por Scribe en ese traje a la historia que se llama el poema de *La Africana*.»

*Selika* sabe más geografía y navegación que él: su salvaje

compañero, *Nelusko*, no se muestra menos instruído: conocía *Los Lusíadas*, antes de que Camoens hubiera pensado en escribir su poema. El tipo de *Nelusko* llega a adquirir plasticidad y originalidad individual a compás del de su Reina y amada: no llega, sin embargo, a constituir un carácter de la independencia y decisión del de *Marcelo*, por ejemplo.

Siempre teniendo en cuenta las variaciones de estilo que en ella se notan, efecto sin duda, de la manera como fué escrita, de la diferente época a que pertenecen muchas de sus escenas, la ópera tiene bellezas musicales que no le permitirán caer en el olvido. Ahora la obra entera de Meyerbeer pasa por un mal período; mas ya se calmarán las pasiones, y no se le regateará sus méritos.

Cuando *La Africana* fué conocida, la opinión se mostró bastante inclinada a darle el primer lugar entre todas las óperas de Meyerbeer, a declararla su obra maestra. Entre las excepciones se cuenta F. T. Courtat, autor de un poema que él llama «humorístico» titulado *La Musique*, cuya segunda edición es de 1882, y en el que haciendo constar el triunfo de la ópera póstuma del maestro, se rebela contra él.

«*Etiam si omnes, ego non! L'Africaine*

Que ses contemporains traitent en souveraine

Mourra jeune sans voir les jours de l'avenir.

*Les Huguenots, Robert* y doivent resplendir.»

La profecía no ha llegado a realizarse en cuanto a la prematura muerte de la brillante partitura. Acerca de la superioridad de todas las restantes, cabe la discusión.



## CAPÍTULO X

Meyerbeer como hombre.— Rasgos de carácter.— Meyerbeer componiendo.— Juicios contradictorios sobre el artista.— Posición de la crítica frente a Meyerbeer.

Cuantos trataron a Meyerbeer sólo elogios nos han transmitido de su carácter, de su manera de ser.

Espíritu fino, generoso y noble, nadie acudía en vano a su liberalidad. Dueño de una gran fortuna, supo emplearla dignamente, y si de ella se sirvió para presentar al público sus obras del modo más espléndido, no hay por que criticárselo. Posible es que a nadie se le hubiera ocurrido el censurarle por emplear sus riquezas en llevar lujosamente una existencia ociosa.

Toda su vida la dedicó al arte musical, y a él lo sacrificó todo. Infatigable, de una laboriosidad que aun sería de elogiar en uno que necesitara en absoluto del trabajo para vivir, ni aun en la vejez consideró que podía entregarse a un descanso bien ganado. Cuando murió a los 73 años, bullían en su cerebro grandes trabajos a medio concluir y nuevos planes. Como la mayoría de los hombres laboriosos, madrugaba mucho. Generalmente, a las seis de la mañana ya estaba sentado ante su mesa de trabajo.

Hacia el mediodía, después del almuerzo, se vestía, hacía o recibía visitas, siempre según un programa reglamentado semanalmente, pues nada dejaba al azar: era un modelo de orden y de previsión.

A eso de las dos de la tarde, daba su paseo y volvía a la hora y media, para ponerse otra vez a la labor, prolongando la sesión hasta bien entrada la noche, excepto el tiempo preciso para despachar la comida; muy modesta.



Igualmente modesta era su habitación de París. Su residencia, lujosa, conforme a su posición, y donde vivía su familia, estaba en Berlín. En París, en su última época, tenía un gabinetito con vistas a los Campos Elíseos, dominando el movimiento brillante de la villa en una de sus barriadas más opulentas. Era una pieza pequeña, donde apenas cabía más que el piano, y un par de personas; pero muy soleada. Conocía casi toda Europa, y hablaba bien cuatro o cinco idiomas.

Hemos recordado, al principio de este libro, el amor extremado, si en esto cabe extremo, que sentía Meyerbeer por su madre, y contábamos de aquella carta que de ella recibió el día del estreno del *Roberto* y de la que ya no quiso nunca separarse, llevándola siempre consigo como un amuleto protector.

También podía haber en esto, aparte de la piedad filial, alguna otra causa menos laudable, algo de resabio supersticioso, debilidad de la que Meyerbeer no estaba libre; y en el estado temeroso, nervioso en que le ponían los ensayos de una nueva ópera, se sentía desconfiado, incrédulo hasta la exageración respecto al valor de la obra que iba a presentar al juicio público. Hay quien asegura que en tales momentos llegó a consultar a Madame Lenormand, una echadora de cartas muy famosa en París.

Pero también le interesaba en gran manera descubrir el efecto de sus obras en los espíritus ingenuos, en aquellos en que ningún prejuicio de escuela o de partido venía a perturbar la sinceridad. Así se cuenta de dos jovencitas, cuya opinión le importaba infinitamente más que la de encumbrados críticos. Si una de ellas le pedía un palco para ver su ópera de la que entonces hablaba todo París, al otro día le faltaba tiempo al compositor para ir a casa de sus amiguitas a enterarse con viva ansiedad de las impresiones que les había causado la representación.

También puede considerarse como un efecto supersticioso la antipatía que le inspiraban los gatos, y no era menor su aversión hacia las personas aquejadas de *tic* nervioso.

Escribía y componía en todas partes, porque ésta era la única ilusión de su vida: lo mismo en el tren que en el coche que tomaba

para despachar un asunto, para hacer una visita. En paseo era donde más aprovechaba el tiempo, y en cuanto se le ocurría una idea, una modulación nueva, una combinación orquestal que le resolvía una perplejidad, se detenía y la apuntaba.

Por eso elegía para sus paseos las avenidas menos frecuentadas, y procuraba pasar inadvertido. Con su figura poco llamativa en los últimos años, su aspecto insignificante, sus gafas verdes, parecía a cubierto de los importunos; pero aun así no faltaba quien le reconociera, y qué sin reparo, sin ocurrírsele que cometería una indiscreción, cerraba el paso al músico para demostrarle el vivo interés que por él sentía.

— ¡Cómo, caro maestro, cuánto celebro encontraros! ¡Y *La Africana!* ¿llegará...? ¿y qué hacéis ahora?

— ¿Qué hago? respondía con su sonrisa más fina y su aire más inocente; pues, ya lo véis, ¡me paseo por los Campos Elíseos!...

Su aislamiento era sólo relativo, pues se interesaba por todas las novedades literarias y de arte, y aun en sus últimos años, se le encontraba en todas partes, en el teatro, en sociedad; pero generalmente pensativo y recogido en sí, encontraba el medio de aislarse en plena multitud, en cuanto no encontraba nada que pudiera interesarle. Mas aunque austero y circunspecto, se mostraba siempre dulce, afable, de una cortesía exquisita.

Para componer hacía muy poco uso del piano, como puede suponerse, mas lo tenía siempre al lado. En París el mueble principal de su gabinete de trabajo era un gran piano cuadrado, con la tapa cerrada, pero de la que había hecho quitar la parte que cubre el teclado: así la tapa podía servirle de mesa para escribir, y al mismo tiempo tenía a mano el teclado para ensayar cualquier pasaje. Esto era, como decimos, rara vez. Primeramente, porque no lo necesitaba, dada la seguridad con que escribía y que debió a la sólida instrucción de la escuela del abate Vogler; y segundo, por cautela: vivía en un hotel, y nadie le aseguraba de un vecino sospechoso. «Lo único que recuerdo haberle oído ejecutar varias veces es la redowa del *Profeta*» (Weber). Salvo excepciones, los bailables los componía al final, cuando la obra se iba ya a po-

ner en escena, y para ello se entendía con el maestro de baile.

Era sumamente escrupuloso en la preparación de los estrenos, y esto lo mismo que se tratara de obras suyas que de obras ajenas, y lo mismo que éstas fueran clásicas como el *Don Juan*, que de maestros contemporáneos como el *Rienzi*.

«¿No veis allí—de este modo nos lo pinta un contemporáneo— en un palco alumbrado por una lámpara misteriosa, ese hombrecillo encorvado sobre una partitura manuscrita...? Es el autor ilustre de *Roberto*, *Hugonotes* y *Profeta*, que preside el ensayo general, y que, como un astrónomo en su torre solitaria, observa la ascensión en el horizonte del nuevo astro de su pensamiento.»

«Jamás la pérdida de un artista de genio se ha visto seguida de más rápida ni más gloriosa apoteosis. Europa que hace veinte años contempló indiferente la desaparición de Francisco Schubert, el autor de las más bellas canciones del siglo, hoy, de París a Berlín se arrodilla al paso del féretro triunfante de Giacomo Meyerbeer, cubriendo de rosas el camino.» Así hablaba la crítica de aquellos días cuando saludaba en el autor del *Profeta* a uno de los genios más originales de su tiempo.

Después han llegado días difíciles para su gloria. Consecuencia natural de todo triunfo: tras él viene la crítica, rara vez serena, con frecuencia apasionada y hostil. Cuando se trató de ensalzarle, el Capitolio fué poco; más tarde, para precipitarle, la roca Tarpeya ha parecido demasiado baja.

Vincent d'Indy ha resumido sentenciosamente su opinión: «En arte, como en filosofía, el eclecticismo es, a mi entender, condenable y pernicioso. — Y Meyerbeer era un gran ecléctico.»

No guardó tantos miramientos Wagner para exponer una de sus opiniones sobre Meyerbeer—porque tuvo varias, como veremos— cuando hablaba de aquel «banquero judío a quien se le había ocurrido escribir óperas.» Más se acercaba a la verdad cuando dijo, que «la falta mayor de Meyerbeer fué el deseo de producir un efecto sin causa adecuada.» Y como ejemplo de las variaciones enormes de aquel espíritu todo inquietud y ardor, juguete tantas veces de sus apasionamientos, recordaremos otra de

sus frases: «Meyerbeer ha escrito la historia del mundo: la historia del corazón y de las impresiones.»

De Herbert Spencer tenemos un estudio sobre Meyerbeer, en un tomo de *Ensayos*. Se ingenia el escritor inglés por elevarle a expensas de Mozart. El empeño es vano, mas hay que conceder, también, con Ernesto Newman, que a Meyerbeer se le ha rebajado modernamente de un modo injusto.

Spencer no teme subrayar un poco el ridículo, lo que haya de ridículo, en esa campaña de descrédito contra las obras de un músico, poco hace tan encumbrado. Sin parcialidad ni apasionamiento se limita a recordar que, como todas las cosas de este mundo, la reputación de los vivos y de los muertos se halla sujeta a una cierta ley de balanceo y de ritmo. Cuanto mayor la subida, más rápido el descenso. Cuanto más alto el solio en que se sentaba la celebridad, más ruidosa y profunda la caída.

Comenta Dauriac el ensayo de Spencer y reconoce el hecho de que los jóvenes de la crítica musical leen hoy con asombro los elogios ditirámicos que antes se prodigaron al *Profeta*, a *Los Hugonotes*, y hasta al *Roberto*. ¿Es que en esos años, las gentes que trataban de cosas de música carecían de gusto en absoluto? ¿Eran los admiradores de Meyerbeer espíritus ajenos a todo sentimiento de arte depurado? De algunos no tendríamos inconveniente en concederlo; pero el que en las filas de los admiradores de aquél figuren un Liszt y un Berlioz, por ejemplo, es para desconcertar un poco.

Los otros podían ignorar muchas cosas; de Mozart y Beethoven conocían poco más que el nombre. Mas ¿cómo poner en tela de juicio la cultura musical de un Berlioz, cuanto más de un Liszt? En ese punto concreto de la apreciación del teatro musical de Meyerbeer, ambos conocían el de Gluck, conocían las óperas de Mozart, y el *Fidelio* de Beethoven; y sin embargo, han mostrado públicamente su admiración por el autor de *Roberto* y *Hugonotes*.

Pero es porque supieron donde radicaba su verdadera importancia. Si no fué un genio musical, fué un genial hombre de teatro. Representó su principal papel en la ópera; y fué un papel

preponderante, de dictador, en su época. Que ese espíritu de menosprecio es un efecto natural de reacción, se prueba considerando que es en Francia donde más maltratado se vé, en Francia cabalmente, allí donde más se le encumbró y donde más tiempo han gozado sus óperas de una especie de exclusiva en la más importante de sus instituciones teatrales.

Uno de sus más severos censores reconoce que, a pesar de todo, Meyerbeer tiene su puesto señalado en la música del siglo XIX. Lo cual no es pequeño mérito si se considera la riqueza y variedad de la producción musical en el siglo pasado. «Poseía en alto grado el don de la escena y la potencia dramática. Lo que le ha faltado es la conciencia artística,» sigue diciendo el mismo crítico, Destranges, para quien Meyerbeer fué, ante todo, un *oportunist*a. «La palabra no existía todavía, pero se aplica demasiado bien al autor de *Los Hugonotes* para que dejemos de emplearla. Si Meyerbeer viviera todavía, tened por seguro que actualmente sería wagneriano y remedaría las partituras del maestro de Bayreuth.»

La deducción carece de lógica. Pues si Meyerbeer no remedó a sus contemporáneos, sino que dentro de su época consiguió crearse fisonomía propia, ¿por qué hemos de suponer que iba a perder, por el hecho de vivir en nuestros días, esa cualidad suya de originalidad, relativa si se quiere, pero que no dejó de distinguirlle y gracias a la cual no se le puede acusar de remedar a Rossini o a Weber, o a alguno de los otros músicos de su tiempo? Es verdad que en la primera etapa de su carrera teatral, en la época italiana, Rossini fué su modelo, y que después fué también Rossini, con el *Guillermo Tell*, el que le indicó la nueva ruta que había de seguir; pero en ella se creó un estilo propio.

El efectismo y el eclecticismo: he aquí los dos grandes defectos de ese estilo. Así nos representan siempre a Meyerbeer a caza del efecto, inquieto, vacilante, atento a todas las opiniones, olfateando el gusto público para amoldarse servilmente a él, dispuesto a modificar una, dos, tres veces una misma página según adivina en los semblantes del auditorio el menor síntoma de desagrado o de cansancio. «Esto es, en absoluto, falso» dice J. We-

ber, «y jamás ha podido crearse así una obra de arte. Meyerbeer sabía perfectamente lo que quería, y razonaba lo que hacía; y lo escribía con tanta espontaneidad como cualquier otro de los compositores célebres.»

Primero examinaba cuidadosamente los libretos que se le ofrecían; pero hecha la elección, la escritura era segura. «He tenido a la vista el manuscrito del *Profeta* antes de ser enviado a la Ópera. He podido seguir, día por día, el curso de los ensayos y los cortes que se han hecho; he podido examinar minuciosamente el manuscrito de la primera nota a la última, mientras corregía las pruebas de la partitura de orquesta; he visto igualmente *L'Etoile du Nord* y *Le Pardon de Ploërmel*, pues he corregido las pruebas de la partitura de orquesta; y he podido así perfectamente comprobar si había algunas vacilaciones, algunos retoques. No hay nada absolutamente: aparte los cortes y una aria añadida en el *Profeta*, la música de Meyerbeer se ha ejecutado tal como fué escrita, sin cambiar ni una nota, ni un adorno.»

Nada quiere decir contra esto el que escribiera de dos modos un pasaje de pocas notas, de la parte vocal, reservándose el elegir más tarde; así como también el que trazara primero rápidamente los motivos principales en borrador, antes de desarrollarlos en la partitura.

«En resumen, Meyerbeer componía sus obras libremente, según su inspiración: si se veía obligado a tachar y suprimir, era a disgusto: en cuanto a las adiciones puede comprobarse que no valen nunca lo que los trozos escritos libremente y en plena inspiración.» Lo cual demuestra que en Meyerbeer el componer no se reducía a una mera operación de cálculo.

Alguna vez le sorprendió su secretario J. Weber, en plena fiebre creadora. «Había ido a su casa, por la noche, para escribir algunas cartas. Yo trabajaba en su dormitorio: él entró a dictarme el contenido de las cartas, que yo anoté rápidamente, y volvióse a su despacho, diciéndome se las llevara cuando las tuviera terminadas: contrariamente a su costumbre, me recomendó que entrara sin llamar. Al cabo de una hora escasa, había concluido: atravesé el salón, una de las hojas de la puerta del gabinete es-

taba abierta: una alfombra mullidá apagaba el ruido de mis pasos, pero se conoce que al acercarme al gabinete un ligero chirrido del piso reveló mi presencia. Meyerbeer alzó la cabeza y al verme, me preguntó qué le traía. Tenía los ojos dilatados, brillantes de inspiración; era soberbio: yo quedé maravillado: hay que advertir que no sacaba ni una sola nota del piano.»

Por nuestra parte hemos de añadir que el tono del libro de J. Weber nada tiene de ditirámico, que está escrito con gran mesura, muchos años después de la muerte del músico, y sin la menor intención de glorificar su memoria.

Fétis también se ha levantado contra esa supuesta premiosidad para el trabajo. «He visto cortar a Meyerbeer, durante los ensayos, trozos enormes de aquellas partituras, reemplazar unas piezas por otras, que escribía con una rapidez de la que sin duda jamás tuvieron noticia los que le juzgaron incompatible con el trabajo fácil y la inspiración espontánea.» Fétis, que le conocía a maravilla, asegura que poseía la facultad de la improvisación en grado notabilísimo.

La lentitud en componer no puede tomarse en sentido absoluto. Verdad es que de una ópera a otra transcurrían bastantes años; pero hay que fijarse en las dimensiones de esas óperas, y en los muchos trozos escritos para ellas y sacrificados después, cuando el mismo autor, con una auto-crítica implacable iba dejando fuera cuantos le parecía que perturbaban la marcha natural de la acción. Pero que podía componer rápidamente y obedeciendo a una inspiración del momento, y que no era su musa puramente reflexiva, lo prueba por ejemplo, el dúo famoso de *Valentina y Raul de Los Huguonotes*, escrito en tres horas. La romanza de *Hoel* del acto tercero de *Dinorah* fué compuesta y copiada en una noche y entregada la mañana siguiente al barítono Faure, húmeda la tinta todavía.

Ante estos hechos no cabe poner en duda su musicalidad. «Las óperas de Spontini, Auber, Halévy, Meyerbeer, Bellini, Donizetti, Rossini, Verdi, no conquistaron su grande, su general victoria sobre la música alemana porque estuvieran hechas con mayor habilidad, porque fueran más brillantes, de mayor efecto, sino porque son de raza musical más vigorosa. Así ha pasado siempre

y así pasa ahora también. Mientras París tenía a Méhul, Auber, Meyerbeer, ninguna ópera alemana penetró allí: hoy que está debilitada musicalmente, Wagner lo domina todo.» Escribía esto Max Graf al comenzar el siglo en que vivimos (*Deutsche Musik im neunzehnten Jahrhundert*).

Otra partida que Meyerbeer puede apuntarse en su haber es la importancia que ha dado a la orquesta. Fijémonos en las fechas de estreno de *Hugonotes*, *Un campamento en Silesia*, *Struensee*, *Profeta*, anteriores todas a *Lohengrin*, y confesemos que ningún otro maestro de aquel tiempo ofrece una orquesta tan trabajada, con papel tan irremplazable en la acción dramática.

Ese ropaje orquestal se ofrece a veces algo abigarrado, procede por detalles, cambia de tintas con rapidez, quiere llamar a cada paso la atención con riesgo de cansarla, peca por exceso; pero es indudable que, plenamente persuadido el maestro del papel que puede jugar en la escena lírica la orquesta, la trató con especial predilección: y que logró su objeto se demuestra viendo que no es posible prescindir de ella en muchas de las más salientes situaciones de sus óperas, sin que se resienta la impresión que han de producir.

Se le ha echado en cara sus sonoridades brutales, sus golpes de bombo, sus combinaciones efectistas de los más agudos y brillantes con los más profundos timbres de la escala instrumental.

Mas con esos recursos que son innegables, consiguió efectos sumamente característicos de realismo; mientras que son numerosísimos los pasajes donde su instrumentación, sin recurrir a nada llamativo, ha sabido describir el carácter de un personaje, crear el ambiente de una situación. Si esta situación es extraordinaria, fantástica, tanto mejor: la fantasía de Meyerbeer creará la forma más gráfica de la expresión para reproducir el tinte dominante de aquel momento dramático.

Dauriac ha podido decir con pleno conocimiento de causa que la historia de la instrumentación es imposible, no ya sin citar a Meyerbeer, pero aun sin consagrarle un largo e importante capítulo. Él ha sido el hombre más representativo del período que va de Beethoven a Berlioz; y si el siglo XIX ha abierto la «era de la



orquesta,» cuyo principal carácter consiste en la emancipación de los instrumentos de viento, a Meyerbeer le corresponde un lugar entre los maestros que la han formado.

Él ha introducido en la orquesta de óperas, el clarinete bajo, tan expresivo: él empleó, en gran escala, los instrumentos de metal, haciéndoles figurar aisladamente, adivinando su especial carácter, y causando, sólo con esto, una revolución.

En las combinaciones se muestra igualmente inventor, pero no buscando mezclas de timbres por el gusto de ofrecer sonoridades nuevas, sino para describir un estado de ánimo, para dar la nota gráfica de una situación.

Conocida es su predilección por la viola, a la que concede papel importante; según Strauss, Meyerbeer es el primero que ha sabido sacar partido de aquel instrumento, de su expresión y colorido fantásticos.

Los efectos nuevos, no se cuentan: la combinación del violoncelo y del fagote; el *pizzicato* en la orquesta, y el flautín; el arpa y el oboe; los dos fagotes, en la escena de la evocación de las monjas en *Roberto*; el corno inglés, con los clarinetes y las trompas, en el dúo del acto cuarto de *Los Hugonotes*.

Hay que convenir en que respecto a instrumentación, Berlioz entendía algo. Pues bien, oigámosle: «He aquí porqué opino que antes de la aparición de *Roberto el Diablo* y del segundo acto de *Guillermo Tell*, hubiera sido locura el augurar un éxito brillante a la partitura de *Don Juan* en la Ópera. La sensibilidad del público estaba embotada; gracias a la feliz influencia de esos dos modelos en el arte de distribuir los tesoros de la instrumentación, hemos podido verla despertarse.»

Si esto vale, con respecto a la primera ópera de importancia de Meyerbeer, no hay que decir cuanto robustecen esa opinión las últimas obras, *Profeta*, *Africana*, y muy especialmente, *Dinorah*, cuya instrumentación han ponderado aun los menos afectos al autor: «se encuentran en ella, en numerosos pasajes, lindísimos efectos de sonoridad, felices acoplamientos de instrumentos, dibujos encantadores de orquesta.»

---

## PARTE SEGUNDA



# LAS GRANDES ÓPERAS



## CAPÍTULO XI

### ROBERTO EL DIABLO

#### EL ARGUMENTO

La primera de las grandes óperas en que funda su reputación Meyerbeer se estrenó el 21 de Noviembre de 1831 en París. El héroe de la acción es Roberto el Diablo, Duque de Normandía, del 1028 al 1035. Como figura histórica le conviene mejor el título de Roberto el Magnífico. Volviendo de una peregrinación a los Santos Lugares, la muerte le sorprendió en Nicea; pero una vez muerto, la imaginación popular forjó sobre su figura una leyenda recogida más tarde por el autor de un libro que vió la luz en Lyon en 1496 y que lleva por título: «La vie du terrible Robert le diable, le quel fut après l'homme de Dieu.» Según esta leyenda, Roberto, nieto del Duque de Normandía, nace bajo influencia infernal, víctima de una falta de su madre. Desde niño se revelan en él feroces instintos, y al llegar a hombre, son tales sus excesos que, sublevados contra él sus súbditos, le arrojan del país. Su espíritu aventurero le lleva a Sicilia, y su valor y hazañas le conquistan el corazón de la Princesa Isabel.

El acto primero de la ópera tiene por escenario un campo fuera de los muros de Palermo: la ciudad se divisa en el fondo. Allí tienen su campamento los caballeros que van a tomar parte en el torneo. Entre ellos sobresale por la brillantez del séquito un desconocido, a quien acompaña como inseparable consejero el siniestro Bertram.

Un trovador peregrino, llamado Rambaldo, va a entretener los ocios del concurso: su canción habla de Roberto, hijo del diablo, señor de Normandía un tiempo, y de quien sólo se cuentan crímenes y horrores. El caballero desconocido, ardiendo en ira, revela su incógnito: él es Roberto; y cara hubiera pagado el peregrino su atrevida canción, a no mediar una feliz coincidencia, el ser portador de una misiva para el mismo Roberto, misiva que tiene en su poder Alicia, novia y compañera de viaje del trovador, y hermana de leche del príncipe normando; la madre de Roberto, en el trance de la muerte, confió a Alicia la misión de hacer entrega a su hijo de aquel escrito. La entrega, sin embargo, ha de retardarse mientras Roberto no se haga digno de leerla, cambiando de vida.

El príncipe oye con relativa indiferencia la relación, y no parece sentir la menor curiosidad por conocer el mensaje: ocupa por completo su mente la imagen de la princesa Isabel de Sicilia, de quien se halla enamorado. Alicia, que ve en ese amor un medio de redención, se presta a llevar a la princesa una carta de Roberto. Entonces interviene Bertram, el siniestro personaje; incita a Roberto al juego; y el Príncipe pierde a los dados cuanto tiene: dinero, joyas y hasta el corcel y las armas.

En el acto segundo, la acción se traslada a la regia estancia de Isabel. La princesa se siente desdichada: ama también a Roberto, pero no tiene fe en él, que ha faltado una vez a su palabra; y la joven se dispone a ser esposa del Príncipe de Granada. En medio de su aflicción, la carta de Roberto que Alicia hace llegar a sus manos abre su pecho a nuevas esperanzas, más fundadas todavía cuando ve entrar a Roberto que viene a confirmar de palabra la verdad de su pasión. Entonces ella misma le arma con nuevas armas, y le nombra su caballero para que por ella luche y triunfe en las justas que se preparan.

Bertram vela: por medio de sus encantamientos atrae a Roberto al bosque haciéndole creer que allí se hallan sus contrincantes. Entre tanto, en el campo de torneo se le espera en vano: el caballero no se presenta en liza, y por segunda vez ha de confesarse con dolor la joven, el perjurio de su pretendiente.

Acto tercero. Paraje agreste y peñascoso, donde Bertram y Rambaldo vuelven a encontrarse; Rambaldo, que esperaba hallar a su prometida, sufre pronto la sugestión de las artes diabólicas de Bertram, quien presentándole ante la vista los cuadros seductores de una existencia de placeres, le hace olvidarse de Alicia y consigue alejarlo de aquel lugar, mientras él queda disfrutando del goce feroz de haber conquistado una alma. Porque Bertram no es otro, como entonces averigua el espectador, que el diablo en persona, y Roberto, su hijo. Allí vemos, en efecto, precipitarse a Bertram en un abismo de ardientes llamas; allí los demonios, sus súbditos, le informan de que Roberto va a libertarse de su influjo para siempre, si en aquel mismo día no queda, por completo, sometido a su infernal poderío. Habrá, pues, que echar mano de todos los recursos.

Alicia, desde lo alto de uno de los bordes del barranco, ha presenciado con horror la escena; pero Bertram que la sorprende, la amenaza con hacerla morir, y no sólo a ella sino a todos aquellos a quienes ama, si se atreve a revelar ni un solo detalle de lo que ha visto: y ante la amenaza, la muchacha calla, sin tener valor de poner en guardia a Roberto, que también se presenta en aquel paraje abrupto.

Bertram le propone la conquista de un talismán, dotado de sobrenatural poder: con él recuperará todas sus pérdidas riquezas, y lo que él más codicia, el amor de Isabel. Es una rama que ha de ser cortada sobre la tumba de Santa Rosalía, entre las ruinas de un monasterio por ella fundado. Vacila Roberto ante el acto audaz, pero las sombras de las monjas que al influjo del conjuero de Bertram surgen de entre las losas sepulcrales del claustro, le animan a hacerlo.

En el palacio de Isabel se confirma el poder maravilloso de la rama. Al entrar Roberto llevándola en la mano, sus moradores

caen en profundo sueño; pero Isabel no, que adivinando la virtud infernal del talismán, implora el auxilio divino, y conjura al caballero normando para que lo arroje lejos de sí: con súplicas, con lágrimas renueva sus instancias, hasta que llega a conmover el corazón de Roberto; apenas éste rompe a sus pies la rama mágica, vuelve la vida al castillo; despiertan los guerreros y se arrojan sobre él tachándole de mal nacido por haber faltado a su puesto en el torneo. Ya hubiera sucumbido a pesar de su valerosa defensa, a no aparecer Bertram y proteger su fuga.

El atrio de la catedral les presta asilo, mas aquel recinto sagrado provoca en Bertram la aversión más extremada. La hora de la media noche en que su poder sobre Roberto ha de cesar, se acerca: hay que precipitar el desenlace; y con toda la fuerza de su persuasión le invita a que firme el contrato que le ha de ligar para siempre. El momento crítico se aproxima: ya Roberto está a punto de ceder, cuando resuenan en el templo cantos piadosos que conmueven su espíritu.

Redobra su presión Bertram: ya es media noche. En esto, aparece Alicia relatando el prodigio que acaba de realizarse.

El Príncipe de Granada, al querer entrar en el templo donde su unión con Isabel había de ser bendita, no ha podido salvar los umbrales: un sobrenatural poder le ha detenido. Isabel, arrodillada ante el altar, espera ahora a Roberto. Alicia le entrega además la carta de su madre, en la cual ponía en guardia al hijo contra las asechanzas de Bertram, origen de todos sus infortunios.

El cuadro final deja ver el interior de la catedral donde se celebran las bodas de Isabel y Roberto, y de Alicia y Rambaldo.

#### LA MÚSICA

La música del *Roberto* acusa un momento, o mejor dicho, un período de transición: no es la ópera italiana, la que le valió sus éxitos en la península transalpina; no es ya *Il Crociato*, ni menos aun *Margarita di Angiù*, o *Emma di Resburgo*, aquellas óperas que llegaban a competir con *Tancredo* y con *Semiramide*, en el favor del público. Se nota ya una evolución, pero no ha alcanza-

do ésta su pleno desarrollo: no es todavía el Meyerbeer de *Los Hugonotes*, que se preocupa del color local, de la lógica de los personajes, que se complace en los efectos de conjunto, en el manejo de las masas orquestales y vocales; aun no es todo esto, pero se le presente.

Este momento en la producción artística de Meyerbeer, lo ha expuesto acertadamente el Barón de Ernouf. En el espíritu del público musical francés se operaba una reacción contra la música destinada casi exclusivamente al brillo del cantante: la *Mutta di Portici* de Auber, la versión francesa del *Moisés* de Rossini, y su *Guillermo* habían aparecido; el *Freischütz* de Weber había obtenido éxitos en Francia mismo. Meyerbeer se propuso trabajar en el mismo sentido que esa reacción, aunque sin romper demasiado de frente con los partidarios de la otra tendencia. La obra revestiría un carácter mixto, de transición, reteniendo de eso que Schumann definía «el pasado inmediato», el lujo de las vocalizaciones allí donde no lastimaran de un modo sobrado violento la verosimilitud escénica; tomando en cambio, del pasado antiguo el *canto spianato*, la apropiación continuada de la música al carácter de las situaciones y de los personajes; y concediendo a la orquesta una participación mucho mayor. En vez de imitar a los neo-románticos de Alemania, que con Schumann a la cabeza declaraban guerra a muerte a los *Filisteos*, a los enamorados del ideal burgués, a los amantes de la música fácil, brillante, Meyerbeer transigía, en cierto modo, con ellos. Los admiradores apasionados del *Tancredo* y de *Semiramide*, tenían donde recrearse con los gorgoritos que adornan el papel de Isabel, mientras que aquel otro público que reservaba sus preferencias para el *Don Juan*, *Freischütz* y *La Vestal*, encontraría donde deleitarse con las sombrías melopeas de Bertram, y las luchas supremas entre los dos espíritus, el ángel guardián y el maligno tentador.

El predominio del elemento fantástico caracteriza esta ópera, y la diferencia de las que la siguieron, y en las que el elemento histórico se ofrece preponderante sobre el legendario: en *Dinorah* volvió a tratarlo. Los años no han pasado en vano desde que el *Roberto* salió a escena, y el repertorio wagneriano nos ha hecho

singularmente difíciles en este punto, como en otros. Pero aun habiendo aparecido *Roberto* después de *Freischütz*, Meyerbeer no ha conseguido mostrarse superior a Weber.

Cierto que Filippo Filippi, el crítico milanés, juzgaba con entusiasta fallo esa parte fantástica; hallaba en ella una impronta original, y tan maravillosamente bella como para desesperar a cualquier compositor que quisiera tentar algo parecido, «incluso Verdi que en el *Macbeth* fracasó en el arduo empeño.» Es difícil suscribir a esta opinión.

Más defensa ofrece la ópera en lo relativo a los caracteres: el progreso del talento del compositor dramático, se aprecia ya claramente; aun le falta mucho, sin embargo, para alcanzar el nivel a que llegará en *Los Hugonotes*. Hay dos principales, con el necesario relieve, y dibujados desde el principio al fin con un constante deseo de apurar los detalles y ofrecérnoslos siempre, en todos los momentos, fieles a su psicología, y son: Alicia, y aun más, Bertram. «En el último especialmente, no hay un fragmento de recitativo que no delate la incesante preocupación de caracterizar ese tipo en el que se asocian y armonizan la ironía salvaje, el remordimiento de una falta irreparable, la ternura y la angustia paternas.» (Ernouf). Y sigue el crítico haciendo notar los momentos en que más vivamente se ve acentuada por el compositor, verdadero creador de esta figura apenas bosquejada por el libretista. Y señala sus réplicas sombrías en los dúos con Rambaldo y Alicia; su participación en la escena infernal donde sabe hacer brillar al cantante sin lesionar la verosimilitud dramática; su célebre invocación a las monjas; el aria «*E ver ch'io t'ingannai...*»; y el terceto final.

En *Roberto* hay dos actos de calidad inferior, segundo y cuarto: otros dos, el primero y tercero, que los contemporáneos tuvieron razón en ponderar; y un acto quinto, «incontestablemente el mejor» según Ernouf, con el coro interno religioso: «*Colpevoli, infelici, qui tutti ricovrate...*» en el que la solemnidad melódica hace con las palabras tan buen maridaje: y el aria de Bertram: y el trío final, «una de las obras maestras del maestro.» Luego veremos que no todos los críticos se muestran tan ponderativos.

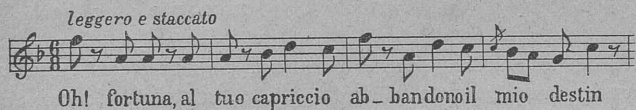
El primer acto es para Filippo Filippi una maravillosa pintura de las costumbres caballerescas: después del acto primero de *Lohengrin*, habría que modificar bastante un juicio tan laudatorio; aisladamente se destacan la balada de Rambaldo, el campesino



normando, acompañada por los coros: «*Regnava un giorno in Normandia...*», que con sus variaciones pareció entonces de efecto dramático; la romanza de Alicia, de suave placidez melódica:

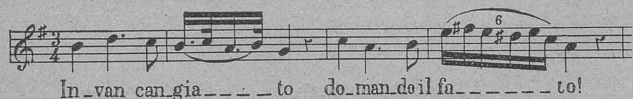


«*Va, mi disse, diletta fanciulla...*»; y la famosa siciliana, «*Oh for-*



*tuna, al tuo capriccio, abbandono il mio destino...*» donde tenores como Stagno alcanzaban tan ruidosos éxitos.

En el segundo acto, pagó mayor tributo el compositor al *vezzo*



*rossiniano*, y en el aria de Isabel, «*In van cangiato domando*



*il fato...»*, en el *duetto* de la Princesa con Roberto, y en el final del acto los gorgoritos abundan, aunque sean, como reconoce un buen amigo del músico, «inútil homenaje a los artistas de la época.»

Comparado con este segundo, el tercero se eleva considerablemente, con sus escenas infernales y fantásticas, empezando

Oh! che onest' uo -- mo che galan-tuo\_mo  
Ma ve-di co --- me quel galantuo \_mo

por el dúo de Rambaldo y Bertram, «*¡Oh! che onest' uomo, che galantuomo...*»

Quan - do qui venni, un E.re.mi.ta di molto senno di molta età

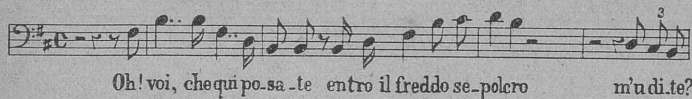
Alicia tiene otras suaves estrofas, «*Quando qui venni, un Eremita di molto senno, di molta età...*», contrastando con ellas los ecos del conciliábulo infernal, que aun envía sus últimas bocanadas; y cuando Bertram interroga a la muchacha para inquirir que es lo que ha podido descubrir de su secreto, y para asegurarse de su silencio, ya el empeño del compositor en describir musicalmente los caracteres se revela en las frases insinuantes del uno y en la expresión inquieta, temerosa de la otra.

Para el tenor llega otro momento de empeño en el diálogo de

ALL°  
Ah! degli eroi della mia pa -- tri - a fu so - ste.gnoegni .da o - no.re

Roberto con Bertram, donde se encuentra la frase «*¡ Ah! degli eroi della mia patria fu sostegno, e guida onore...*» escollo de divos y ocasión de grandes éxitos cuando el cantante podía salvarlo con brillantez. Se han suprimido de este dúo ciertos adornos que ahora parecerían ridículos; así al cantar el tenor «*Degli eroi della mia patria...*» el bajo repetía a la octava inferior «*degli eroi della sua patria...*» Lástima que no puedan modificarse tan fácilmente otras páginas desdichadas.

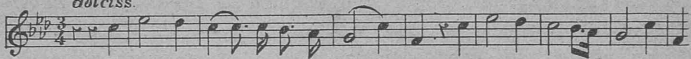
Pero el estilo se eleva en las escenas siguientes que tienen por marco las ruinas del monasterio, y que constituyen lo mejor de la ópera: sin suscribir por entero todos los comentarios encomiásticos que despertó su aparición, no hay que negar que esas esce-



nas son bellas; que la evocación de Bertram «*¡ Oh! voi, che qui posate entro il freddo sepolcro, m'udite?*» es una frase de sobria e imponente melodía, y en la que todo el efecto está logrado sin apelar a ningún elemento ajeno a lo que la situación y el personaje demandan; y que la procesión de las monjas, y la bacanal, sin producir ya la impresión fantástica, de lúgubre terror que se imaginara Meyerbeer, y que sus contemporáneos ensalzaron, ofrece una serie de cuadros de danza pintorescos; salvando, claro está, la inconveniencia de ver convertidas en bailarinas de ópera, las monjas evocadas. Destranges hace notar en el *ballet*, en el *pas d'Hélène*, un interesante canto del violoncelo.

Llega el acto cuarto y vuelve a eclipsarse la musa de la bella sinceridad; ni el coro de damas, ni el dúo de Isabel y Alicia, ni la cavatina de Roberto, merecen detener nuestra atención; ni mucho menos, el final del acto, cortado por un patrón sobrado conocido, y además, muy largo. Sólo vale la pena de hacer una excepción a favor del aria de Isabel «*Roberto, o tu che adoro, a cui sacra mia fe...*» que ha tenido su celebridad bajo el nombre de *l'ar de*

*dolciss.*



Ro-ber -- to... o tu che a do -- -- re a cui sa - crai sa - cra imia fè

*grâce*, y que siempre ofrecerá a una buena cantante ocasión para un éxito.

Afortunadamente la obra termina mejor que comenzó; la acción en el acto quinto va teniendo su expresión musical adecuada: así en el coro de monjes con que se inicia, de solemne melodía al unísono: «*Colpevoli, infelici...*» y el otro coro que entona un ; *Glo-*



Col - pe - voli, in - fe - li - ci, qui tut -- ti ri - co - vra - te,

*ria!* desde el interior del templo. El diálogo de Bertram y Roberto presenta frases de gran eficacia dramática, y el aria del pri-



È verch'io l'ingannai fui reo negar no'l posso:

mero «*E ver ch'io t'ingannai, fui reo, negar no'l posso...*» es digna compañera de la evocación.

Filippo Filippi aventura la opinión de que como expresión sentimental el acto quinto de *Roberto* no es en nada inferior al cuarto de *Los Hugonotes*. No cotizamos tan alto ese acto quinto, mas hay que concederle un gran valor gracias al *trío* que lo corona, trío en cuya alabanza coinciden todas las opiniones, donde con grande acierto de expresión se ve la lucha de los dos principios contrarios, el ángel malo y el ángel bueno, Bertram y Alicia disputándose la conquista suprema del alma de Roberto. «Toda su potencia dramática estalla en especial, a partir del grito desga-

rrador de Roberto, «*Pietà, pietà di me,*» con el cruce cada vez



más ardiente y veloz de las instancias de que se ve asediado, hasta aquel unísono de las tres voces, encantador, y a la vez terrible, tantas veces imitado después, y que quedará como expresión de arte dramático de las más vivas y altas.» (Ernouf).

## CAPÍTULO XII

### LOS HUGONOTES

#### EL ARGUMENTO

Es la obra maestra de Meyerbeer, donde más sobresale como compositor dramático, donde mejor puede apreciarse su talento, su habilidad, désele el nombre que se quiera a ese don, en la obra bien patente, de entonar el cuadro histórico, de dar el color de época a una acción teatral.

Al hablar de color de época, no es decir que la música que en cada uno de sus actos se oye sea la música de aquellos tiempos: una labor de reconstitución arqueológica no hubiera dado el fruto que el compositor ha conseguido. Él es el que ha creado ese ambiente; y, como en muchas obras de arte, el arte viene a parecer más verdadero que la realidad misma: arte que en *Roberto* no hace más que vislumbrarse, que en *Hugonotes* se afirma por completo, que en el *Profeta* sigue manteniéndose, y que en *La Africana* se desvanece ya entre exotismos y esfuerzos descriptivos, de una brillante superficialidad muchas veces.

Contra el título de *musicien d'histoire* que sus panegiristas le han dado, sus contrarios protestan. «¡Un músico de historia! ¿qué significa esa expresión? ¿Un arte tan poco positivo como la música podrá transmitir las realidades históricas? ¿Será posible el relatar hechos exactos, particulares, en esa lengua que ha llegado a hacerse universal, precisamente porque no sabe ni puede expresar sino sensaciones o sentimientos comunes a todos los hombres?» Pero hay en esta materia sutiles afinidades psicoló-

gicas, que ayudadas por la palabra — puesto que se trata de música de teatro — aciertan a crear una atmósfera musical determinada a la que atribuimos una significación especial de época.

El título de la ópera es el de uno de los bandos que ensangrentaron el suelo de Francia en la época de la Reforma protestante.

Hugonotes fué el nombre que más frecuentemente daban los católicos a los luteranos franceses, y especialmente a los calvinistas. Se deriva de la palabra alemana *Eidgenossen* (confederados), y comenzó a usarse cuando los protestantes ginebrinos se aliaron a los de la Suiza alemana para emanciparse de la dominación del Duque de Saboya.

He aquí, en extracto, el asunto de la obra:

El Conde de Nevers, uno de los señores más encopetados de la Corte de Carlos IX, da un banquete en su palacio; es también uno de los caudillos del bando católico; lo cual no impide que entre los invitados se encuentre el noble hugonote Raúl de Nangis, a quien acompaña su fiel servidor Marcelo, luterano fanático, y por tanto, muy poco a gusto en aquel palacio y entre aquella gente; mas su adhesión a Raúl puede más que su repugnancia.

La conversación pasa pronto al terreno galante, y se conviene en que cada cual ha de entonar un himno al nombre de su adorada; y Raúl inicia el concurso. Por desgracia, no puede nombrar a la dama objeto de su amor. La vió sólo una vez, cuando importunada por un grupo de estudiantes, él la libertó, recibiendo en pago de su bizarría expresivas muestras de gratitud de la beldad: desde entonces vive de su dulce recuerdo, y espera. Marcelo reprime a duras penas su desasosiego; subleva su rigidez luterana el ver a su amo en frívolas conversaciones, sentado a la misma mesa con los odiados *papistas*. Aunque han pasado ya dos años desde la última guerra de religión, él sigue manteniendo vivo en su pecho el ardor de sus convicciones, y sin poder contenerse entona a pleno pulmón el coral de Lutero *Ein feste Burg*. Ninguno de los presentes toma a ofensa la genialidad del soldado: ni siquiera uno de ellos, Cossé, que reconoce en él a quien en la

batalla de la Rochela, le hirió en la frente. Y Marcelo, en lugar de aceptar el vino que en señal de reconciliación le brinda su contrario, hace oír otra canción, la de la *toma de la Rochela*, impregnada también del más belicoso fuego luterano.

Nevers, avisado por un paje, se ve obligado a dejar solos por un momento a sus invitados: una dama velada quiere hablarle: y aquéllos, imaginando ya alguna aventura amorosa, espían el encuentro desde las ventanas que dan a los jardines del palacio. ¡Cuál no será el desencanto, la indignación de Raúl al reconocer en la dama a su bella incógnita!

Jurando en su interior venganza, se retira con los demás, y dejan vacía la escena, donde vuelve a entrar Nevers, revelando gran perplejidad. No se trata de ninguna fácil galantería: la dama velada era Valentina, la hija del señor de Saint-Bris, otro de los personajes católicos; Valentina, prometida de Nevers, que ha venido a suplicarle renuncie a una unión que ella aceptó, no por inclinación sino obligada por su padre: y Nevers, caballeroso, consiente aunque sintiendo en su interior la punzante herida.

Vueltos de nuevo al salón los invitados, hace su entrada otro paje. La misiva es ahora para Raúl: una dama ilustre le invita a verse con ella, para lo cual, se ha de dejar conducir en un coche, y con ojos vendados. Nevers y sus acompañantes reconocen con asombro en el mensaje las armas de la reina, y entre las felicitaciones de todos, sale Raúl del palacio condal, conducido por el gallardo paje.

Cuando se le quita la venda de los ojos, se encuentra en los jardines del palacio de Chenonceaux, en la deliciosa Turena (acto segundo). Ni él sabe que aquél es el parque real, ni que la misma Reina Margarita de Valois es la belleza que le dispensa tan amable acogida; la entrada de los cortesanos le descubre la verdad. La Reina le ha llamado para comunicarle su plan. Con objeto de asegurar una paz permanente entre los dos bandos que desgarran con sus discordias sangrientas el seno de la patria, ha dispuesto que Valentina, la hija del conde de Saint-Bris, uno de los principales señores del partido católico, dé su mano al noble luterano Raúl de Nangis. Todos juran acatar los deseos de la Soberana.



Ésta ordena que sea introducida Valentina; pero Raúl, al reconocer en ella a la dama de la aventura de los estudiantes, a la que desde la visita en el palacio de Nevers tiene por una belleza ligera, se niega indignado a cumplir su promesa, declarándose víctima de la perfidia y de la traición. Sólo la autoridad de la reina le libra de caer atravesado por los aceros de Saint-Bris y de los demás nobles.

Las primeras escenas del acto tercero revelan la agitación de los espíritus, precursora de los trágicos acontecimientos de la noche de San Bartolomé. Es el caer de la tarde de un día de Agosto en el *Pré aux Clercs*, donde obreros, soldados, estudiantes, mujeres, pasean, se estacionan ante las barracas de los vendedores, en actitud pacífica; pero cualquier pequeño accidente puede encender repentinamente los ánimos. El *rataplán* de los soldados hugonotes provoca las protestas de los grupos católicos; ya están a punto de venir a las manos, cuando la entrada de unas bailarinas gitanas distrae la atención de todos, y en medio de las danzas suena el toque de queda, que deja solitaria y silenciosa la pradera.

De la capilla contigua salen Nevers, Saint-Bris y otro caballero católico, Maurevert. Acaba de celebrarse la boda del primero con Valentina, que ha quedado aún en oración dentro del templo. Marcelo se acerca a Saint-Bris y le entrega un pliego: es el cartel de desafío de Raúl. Para que la ausencia del esposo y del padre no haga entrar en sospechas a Valentina, perturbando la alegría del banquete nupcial, Maurevert se ofrece a ser él quien haga frente a Raúl, aceptando el reto; pero, además, con la intención de armar una celada al caballero hugonote: un grupo de amigos de Maurevert caerá sobre Raúl cuando comparezca en el lugar del duelo. Concertado el plan en un rincón de la capilla, Valentina se entera. A pesar del ultraje que de él sufrió en los jardines reales, sigue amando a Raúl; ¿cómo ponerle en guardia del peligro que le amenaza? Por fortuna, al salir de la capilla, encuentra a Marcelo, y le descubre el complot.

A la hora concertada Saint-Bris y sus dos testigos, con Raúl y los suyos cruzan los aceros; mas cuando Maurevert, conforme



a lo convenido, llega para consumir la traición, Marcelo, que no duerme, da el grito de alarma llamando en su auxilio a los soldados hugonotes; contra éstos surgen de la otra parte los estudiantes católicos, y se traba una refriega general, a la que pone felizmente término la llegada de la Reina. Entonces Raúl se entera de toda la extensión de su desdicha, y de lo indigno del ultraje que infirió a Valentina. Y la paz vuelve a reinar entre ambos bandos.

Acto cuarto. Raúl quiere sincerarse a solas con Valentina; penetra de noche en el palacio de Nevers y llega a la presencia de la dama: en vano le conjura ella que se aleje, pues están a punto de venir su esposo y Saint-Bris. Antes de lograrlo, ya se oyen los pasos de ambos, y, no sin resistencia, consiente en ocultarse el hugonote en una estancia contigua.

Llenan el salón los principales jefes del partido católico congregados para concertar aquella noche una matanza general de hugonotes: el único que se niega a tomar parte en el complot es Nevers. Los demás, como si se tratara de una cruzada, se hacen bendecir los puñales por los frailes, y dándose cita para la media noche, dejan en silencio el palacio.

Raúl, que ha escuchado con horror la siniestra conjura, va a lanzarse fuera, ansioso de poner en guardia a sus amigos. Valentina le cierra el paso: no puede dejarle marchar a una muerte cierta. Violenta lucha de afectos se desarrolla en el interior de Raúl, mas cuando llegan a sus oídos las campanadas que son la señal de la matanza, y los disparos de arcabuz, y alumbran la escena los resplandores del incendio, ya no hay fuerza humana capaz de contenerle, y blandiendo la espada se precipita por una ventana, en socorro de sus compañeros de armas. Valentina cae desplomada.

Acto quinto. Entre tanto, se da una gran fiesta en el hotel de Nesle; los principales señores protestantes asisten al baile, a cuyo mayor esplendor contribuyen con su presencia la Reina Margarita y su esposo Enrique de Navarra. Un toque de campana suena fatídico turbando la bulliciosa alegría de la fiesta: fuera, comienzan a oírse otros rumores más amenazadores cada vez. En esto, aparece Raúl.

Llega descompuesto, ensangrentado el traje; llama en su auxilio a los jefes protestantes; sus enemigos están saciando su furor en horrible matanza. Coligny, el caudillo hugonote, ha caído bajo el puñal asesino: con él son innumerables las víctimas. Las damas huyen, los caballeros desnudan las espadas y se lanzan al combate en socorro de sus hermanos.

Raúl se dirige a un templo protestante; mujeres con sus hijos en brazos corren desoladas buscando un refugio. Allí ha sido herido Marcelo, que arrodillado, reza. Allí llega Raúl, allí también Valentina que ha conseguido de la Reina el perdón de Raúl, a condición de que abjure sus errores, y se haga católico. Él se niega: prefiere morir. Valentina insiste: ya es libre; Nevers ha sido una de las víctimas de aquella noche de horror. Ya podrá ser la esposa de Raúl. Y como éste aun se niega irrevocablemente a abjurar su religión, entonces es ella la que se convierte al luteranismo.

Cambia de nuevo la escena, y de nuevo aparece Raúl, gravemente herido, en brazos de Valentina y de Marcelo. Saint-Bris, al frente de un grupo de conjurados, se adelanta: — «¿Quién vive? — Hugonote,» exclama Raúl. — Se oye una descarga y los tres caen atravesados por las balas de los arcabuces. Saint-Bris advierte, aunque tarde, que él ha sido el matador de su propia hija. La Reina llega aún a tiempo de contemplar el cuadro de sangre.

Schumann, que se sintió lastimado en su sensibilidad de protestante por el argumento de *Los Hugonotes*, no tenía en rigor razón para ello; como se ve, el libreto es un apasionado alegato en pro de los luteranos.

#### LA MÚSICA

De la aparición del *Roberto* a la de *Los Hugonotes* media un intervalo de cinco años. Meyerbeer los ha aprovechado de verdad. «Su talento se ha engrandecido considerablemente. Un abismo inmenso separa las dos partituras. En *Roberto* domina lo mediocre: en *Hugonotes* las páginas superiores dominan a los pasajes malos, aunque éstos siguen siendo todavía bastante numerosos.»

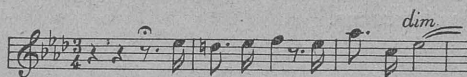
Recojamos esta apreciación que, aun con la cortapisa final, tiene valor por proceder de un crítico más hostil que favorable al maestro.

Hay caracteres diseñados con una firmeza de dibujo que los hace inconfundibles; ahí están Saint-Bris y el soldado Marcelo; y aunque no tan precisos, Valentina, Raúl y Nevers. Si persisten reminiscencias italianas son justificables en las figuras de la Reina y su paje, pues realzan su elegante ligereza.

La ópera iba a tener primero una overtura, construída con arreglo a un plan semejante a la del *Freischütz*: la influencia de Weber, su compañero de estudios, se fortalecía: ya no es la introducción aquel *cierto ruido* de las overturas italianas, según el mismo Weber. Sin embargo, en la redacción definitiva la overtura ha desaparecido, condensándose en un preludeo breve.

Constituye su motivo principal el coral luterano *Ein feste Burg*, y consta de un *andante* y un *allegro molto*. El coral surgirá repetidas veces en la ópera. Le acompaña otro motivo que forma con él gran contraste: es un pasaje gracioso, de sencillez superficial, que viene a representar la elegancia de la Corte frívola de los Valois, opuesta a la sombría rigidez luterana. En ese primer acto, Marcelo encarnará la segunda, y el conde de Nevers será el tipo representativo de la ligereza cortesana.

Este es el tono dominante en las primeras escenas, en el coro de introducción, en los recitados del Conde, señalando la entrada de Raúl, «*Qui sotto il ciel*», con la que se marca aun más ese



Qui sotto il ciel, qui sotto il ciel

carácter de jovialidad y de franca alegría. Raúl entona su primera romanza: es de un tono sentimental acentuado por el suave acompañamiento de la *viola de gamba*. Dauriac, que la encuentra falta de ternura, de calor y de entusiasmo, supone que los *concerti* de la viola, no hacen sino acusar la frialdad y la sequedad de esta

página. Es difícil demostrar de un modo algo convincente el valor de un trozo melódico. La romanza de Raúl, «*Bianca al par di*



*neve alpina...*» ha valido muchos éxitos a los tenores, y actúa además como elemento de contraste en medio de la bulliciosa charla de los comensales, a la frívola elegancia del Conde de Nevers.

Pero si la romanza del caballero hugonote no le merece un juicio favorable, en cambio el crítico se muestra admirador convencido de la canción de Marcelo: «*Pif, paf, pif, paf. Dispersa*



*sen vada la fiera masnada.*» Es la canción de un soldado, franca, ruda como él. El tipo lo ha cuidado Meyerbeer con sin igual cariño: carácter de una pieza, diseñado con trazos profundos, y que debe su realidad al músico exclusivamente; para caracterizarlo se ha valido tanto como de la expresión melódica, de la orquestación.

Marcelo al entrar en escena, y antes de la canción de la Rochela (*pif, paf,...*), entona el coral luterano, cuya adaptación escénica tanto indignaba a Mendelssohn.

El coral no es de Lutero, aunque se le haya atribuido, hasta fijando su fecha, al dirigirse a la Dieta de Worms. De una composición a cuatro voces de su amigo Juan Walther, tomó la voz superior, para hacer un coral. Los corales lo mismo pueden ser protestantes que católicos; ni por el origen de muchas de sus melodías, ni por las palabras, hay motivo para considerarlos como exclusiva representación del espíritu luterano. La pequeña

alteración que Meyerbeer se ha permitido en el coral citado, no merece la indignación que ha despertado en algunos.

La canción de la Rochela ha sido generalmente alabada: tan sólo se le ha achacado su inverosimilitud. «Hay que llamarse Meyerbeer y Scribe para suponer a los señores católicos escuchando plácidamente una canción semejante.»

Los recitados de Nevers mantienen excelentemente el tono superficial y elegante de la reunión; el carácter del Conde queda retratado en este primer acto, y la cavatina del paje Urbano,



«*Vaga donna illustre e cara,...*» es digna del enviado de una princesa galante; si es cierto que el compositor la ha recargado de vocalizaciones, éstas no podían tener mejor aplicación: disparatado sería su empleo en el papel de Marcelo, por ejemplo; mas esos adornos, en labios del gentil emisario, acaban de caracterizar el tipo: lo mismo diremos, al oír a Margarita de Valois en el acto segundo.

En ese ambiente de inconsciencia y alegría termina brillantemente el acto, que con todos los defectos de detalle que quieran achacársele, presenta el mérito de estar trazado en conjunto con animación, y no sin ingenio.

Ese mismo espíritu de frivolidad cortesana informa el acto segundo. El lenguaje musical abunda aún más en italianismos; el lugar de la acción, el espíritu de los personajes los justifica. La joven Margarita de Valois tiene una aria rica en vocalizaciones que aquí no desentonan, para cantar la felicidad que la inunda, al contemplar los jardines risueños, las frescas corrientes murmuradoras de la Turena deliciosa. Un coro de bañistas sirve como de fondo, banal es cierto, pero bien entonado.

Raúl, transportado de pronto a aquel paraje mágico, a la vista de la Reina, expresa su admiración ante tanta belleza en el aria:



«*Oh beltade che rallegrì...*» La expresión es apasionada, pero contenida en los límites de una elegante cortesía. Es el tono en que prosigue el dúo, y que va cediendo su puesto a otras notas más graves, conforme en el parque regio se congregan los demás señores, y que se desvanece por completo al resonar la fórmula solemne del juramento.

Estos dos primeros actos son de preparación. Blaze de Bury, uno de los más incondicionales admiradores del maestro, les reprocha la lentitud de la marcha, cierto aire trabajoso, difícil; si interesan es por la gracia extremada de los pormenores, la variedad con que se enlazan y se enroscan aquellos arabescos, la amable languidez, la flexible distinción con que se alargan las líneas melódicas; «cada uno de esos actos se me antoja un techo de Amboise o de Fontainebleau.»

Con el acto tercero, nos encontramos de pronto en pleno drama: de los palacios y del parque real, la acción se traslada a la plaza pública. ¡Y con qué ardor, con qué pasión surge el conflicto entre los bandos enemigos!

La música se funde con la palabra y con la acción, y es como el alma de las masas que se increpan mutuamente, disputándose el dominio de la calle; ya se percibe el condensarse de la atmósfera que anuncia la tormenta. A los coros pacíficos de las buenas gentes que se regocijan pensando en el descanso bien ganado tras del trabajo del día, suceden los cantos impregnados de saña belicosa de los soldados hugonotes que aclaman a Coligny, y las letanías de las piadosas mujeres y las voces de los católicos indignados de la impiedad de sus contrarios; todo ello se funde después en un conjunto, que acusa la ciencia de Meyerbeer. Ciertamente es que para alguno, eso no supone más que una cierta habilidad de factura; mas para Berlioz se trata de una amalgama musical como



nadie en el teatro había intentado hasta entonces, en forma tan vasta: ni siquiera las tres orquestas del baile de *Don Juan*.

La entrada de la banda de gitanos y sus danzas, disipan algo la pesadez del ambiente tormentoso que ya se percibía, y pone fin, por el momento, a la disputa entre los dos partidos. Son dos números acertados de color el de la ronda y el de los bailes; admirablemente realizado está el momento del *toque de queda*. ¡Con qué sencillez de medios, cómo le bastan pocas notas, para dar la sensación de aquella hora solemne del reposo vespertino!

En medio de la oscuridad se inician las primeras frases del dúo de Valentina y Marcelo; otra de las cosas bellas de la partitura, y de la obra entera de Meyerbeer; un dibujo obstinado de acompañamiento, compuesto de una nota dos veces oída y repetida a la octava, procedimiento sencillísimo también, comunica, sin embargo, una eficacia grandísima a las palabras que se cruzan entre la dama y el soldado, breves y expresivas. Entre ellas se destaca,

Ah l'im... fi... do! quest'a ni... ma a man... te la ce... ra... ta  
 ha d'offe... sa,

por el sentimiento que la informa, la frase «*Ah l'infido! quest' anima amante lacerata ha d'offesa!*»

El *septeto*, a voces solas, es, para el tenor sobre todo, un trozo de gran compromiso, pero también de gran lucimiento, cuando su voz le permite abordar con seguridad los escollos de la *tessitura*: trozo vigorosamente construido, aunque absurdo desde el punto de vista de la verdad dramática, como observa bien Destranges.

El coro de la disputa ofrece a Meyerbeer una ocasión propicia donde mostrar para lo que sirve la ciencia musical: la inter-

vención del estilo fugado, perfectamente justificada en este caso, no da lugar a la menor confusión, manteniéndose la claridad de las partes aun en los instantes de mayor lucha. Para apreciar ésta y otras escenas en su justo valor, es preciso no acordarse de lo que después hayan podido hacer otros maestros: la gran disputa que da fin al segundo acto de *Los Maestros Cantores*, por ejemplo.

La entrada de la Reina, la llegada de Nevers, cambian el ambiente, alegrándolo. A los tonos graves y agitadores, de cólera y amenaza, suceden las notas claras de la musiquilla que sale de la barca engalanada del Conde.

No se mantiene aquí la partitura a la altura del resto del acto, exceptuando la pintura del prócer que sigue siendo fiel al carácter de elegante ligereza del cortesano.

El lugar de la acción es, en el acto siguiente, el palacio del Conde. Dos grandes escenas se desarrollan en sus salones, las dos escenas que más han hecho por la fama de Meyerbeer: la bendición de los puñales, y el dúo de Valentina y Raúl. En el diálogo con que se abre el acto, una misma frase melódica empleada por Saint-Bris y por Valentina, sirviendo de acompañamiento a palabras de significación opuesta en ambos personajes, motiva un reproche de Berlioz: «O la frase es de una expresión vaga y poco saliente, o bien, en el caso contrario, es incompatible con el carácter de uno de los dos.» Y esta licencia que se permite el compositor, si perdonable en obritas ligeras, es tanto más grave en este caso por referirse a una escena importante, tratada por el autor desde un punto de vista elevado. «Un momento de lasitud habrá dejado resbalar al gran compositor por una senda que no es la suya. Mas, ¡con qué sublime empuje le vemos inmediatamente salir de ella!»

«Tres monjes se adelantan lentamente; la orquesta con movimiento moderado ejecuta un ritmo a tres tiempos acentuado con firmeza y sobre el cual vienen a colocar las tres voces, en notas tenidas, su himno sacrílego: «*Gloria a Dio vindicator.*» De pronto, el ritmo amenazador calla, y por cuatro veces seguidas los instrumentos de metal lanzan dos acordes mayores en relación



1º FRATE  
(in tuono solenne)

Glo-ria a Dio vendi-ca-tor.....

2º e 3º FRATE

Glo-ria a Dio vendi-ca-tor.....

enarmónica, el de *mi natural* y el de *la bemol*, mientras que Saint-Bris y los tres monjes cantan al unísono sobre dos únicas notas (*sol sostenido y do natural*).»

Dividiéndose las voces en el último verso de la estrofa de la bendición, formando una armonía inesperada sobre el tono de *do mayor*, sin acompañamiento y modulando en intervalos cada vez más próximos, preparan la vuelta del tema del himno en *la bemol*, entonado esta vez por todo el coro y acompañado en *fortissimo* por el gran ritmo de los bajos y violines ya escuchado al principio. «A partir de esta entrada del coro,» prosigue Berlioz «crece de modo tan terrible la gravedad, con tal fuerza se marcan cada uno de los tiempos del compás, chocan entre sí las voces con tan agrias disonancias, hay en cada acento, en cada forma melódica, tan espantosa mezcla del estilo religioso y del estilo fanático, que se necesitaba un esfuerzo verdaderamente extraordinario para terminar un tal *crescendo* con un efecto superior a cuanto venimos de señalar. He aquí como lo ha conseguido Meyerbeer.

» Luego de unas palabras dichas en voz baja, los monjes indican a los asistentes que se arrodillen y los bendicen atravesando lentamente por entre los grupos. Entonces, en un paroxismo de exaltación frenética, el coro entero vuelve a tomar el primer

*marcato*

La cau-sa san-ta, e in pet-to do-ver-ti par-li o no-re;

tema: «*La causa è santa,...*»; mas esta vez, en lugar de dividir las voces en cuatro o cinco partes como hizo antes, las reúne al unísono y a la octava en una sola masa compacta, gracias a lo cual la tonante melodía puede desafiar los gritos de la orquesta y dominarlos por completo; a más, de dos en dos compases, en los intervalos de silencio que separan cada miembro de la frase, la orquesta se hincha hasta el *fortissimo* y por medio de un ataque intermitente de los timbales secundados por un tambor, produce un rumor extraño, inaudito, que hiere de consternación al oyente más inaccesible a la emoción musical. Este sublime horror me parece superar cuanto se ha producido en el teatro desde hace largos años; y sin quitar nada a *Roberto el Diablo* de su raro mérito, debo añadir, que sin exceptuar el famoso *trío*, no hallo nada equivalente a esta inmortal pintura del fanatismo.»

Dauriac, que analiza sin pasión la partitura, para quien el dibujo del cuadro de la *Bendición* es mediocre, que nada ve en sus frases aisladas que valga la pena, añade: «Colocad, ahora, cada cosa en su sitio. Escuchad, sin perder de vista el ir y venir de los personajes: ¿no juzgaréis de la escena como juzgó Berlioz, y no la declararéis, como él, *fulminante*? Schumann calificaba la frase de Saint-Bris de *Marsellesa remendada*. Pudiera recordar la *Marsellesa* si la frase tuviera el mismo ritmo, mas hay que convenir en que está situada de un modo bien distinto, lo que le presta un aire muy diferente. Pero no discutamos ese punto. Fijémonos tan sólo en el efecto que causa. Recordemos qué el modo como termina la *Bendición de los puñales* goza de una justa celebridad, y hace correr un escalofrío por la sala entera, verdadera expresión de lo sublime. Y lo sublime, aun en su grado más inferior — porque tiene grados — es ya de una respetable altura.»

Todo esto, dejando aparte la inverosimilitud fundamental de la escena, que Destranges señala atinadamente, inverosimilitud teatral, con independencia de la histórica. «Que tres frailes vayan a bendecir a los conjurados, nada mejor.» (Y aun así no deja de ser una invención aventurada). «Mas, que para esta empresa que ha de permanecer secreta, un convento entero, desde los padres a los novicios se transporte a las habitaciones del Conde de

Nevers, ¡eso pasa de la raya! Como Meyerbeer necesitaba, para la sonoridad de esa escena, de voces de sopranos, no titubeó un minuto en vestir coristas hembras con el hábito monacal.»

Después de la gran página de la conjura, el dúo que le sigue, no sólo no decae, sino que para el modo de sentir moderno señala uno de los puntos culminantes de la obra de Meyerbeer; uno de esos esfuerzos de lirismo que desde el primer momento encantan, y que tras reiteradas audiciones descubren nuevos matices de nuevas bellezas, según frase de Ernouf.

Berlioz lo encuentra *casi* a la altura de la *Bendición*. Musicalmente le reprocha el exceso de modulaciones «aunque las más heterogéneas están presentadas con tal destreza que la unidad del fragmento apenas padece.» Reparo que hoy no se nos ocurriría.

Mayores son los que formuló Schumann sobre la ópera entera en su famoso artículo publicado en Leipzig a raíz del estreno; (\*) en el conjunto sólo encontraba vulgaridad, inverosimilitud, indecencia, «lo contrario de lo que se llama música.» Concedía, sin embargo, algunos momentos de inspiración, y era uno, ese dúo de Raúl y Valentina «que domina la obra toda; notable, tanto por la habilidad de la factura como por la abundancia melódica.»

Volviendo a Berlioz, hace notar la orquestación de la cavatina, su gracia y delicadeza, la seducción que tienen las respuestas en eco de los violoncelos, el atrevimiento de la peroración, que da término al dúo casi en recitado, con un *solo*, y sobre la nota sensible. Parece que un desenlace así habría de resultar frío y débil,



y sin embargo, el último grito de Raúl «*Ah! fatale momento!*» es tan desgarrador, que el final más sonoro y vigoroso no le ganaría.

(\*) Está en la obra «Escritos sobre la Música y los músicos» por R. Schumann, traducción de E. López-Chavarri, vol. I, pág. 93. — Barcelona, Hijos de Paluzie.

Es tan elocuente la música de Meyerbeer en toda esta escena, que lo que no dicen las palabras, ella lo completa, y en tal forma, de un modo tan cabal que hasta se le ha reprochado un exceso de sensualismo, de abandono, como si en la embriaguez de la felicidad se olvidaran los actores de lo terrible de aquellos instantes de destrucción y matanza.

Música escénica, teatral en primer término, no puede ser juzgada sino a través de la labor de sus intérpretes. Y éstos, hoy, no existen: en los últimos años han ido desapareciendo los que sabían, no sólo cantar sino hacer esas escenas agitadas, violentas de pasión. La exaltación con que Valentina y Raúl exteriorizaban sus sentimientos, luchando por reprimir alternativamente los gritos del amor y del honor, arrastraban al auditorio que se entregaba al entusiasmo sin preocuparse de si aquello pecaba contra el estilo, y contra las reglas de un arte depurado. La lectura reposada, fría, de la partitura no es suficiente para formar juicio.

Cada gran maestro ha tenido sus intérpretes. Los de Rossini se llamaban la Colbrand, la Malibrán, la Pasta, Lablache, y tantos otros: Bellini y Donizetti tuvieron a la Grisi, la Persiani, Rubini, Ronconi, etc. Meyerbeer tuvo, entre otros, su gran terceto, Nourrit, Mlle. Falcon y Levasseur, que no consiguieron borrar en su memoria ninguno de los sucesivos, aunque éstos se llamaron Duprez, Tamberlick y Mario, y aunque ellas fueron la Schroeder-Drevrient, la Cruvelli. Lugar aparte hay que reservar a Jenny Lind, que hasta el final de la carrera del maestro le fué colaboradora ideal en los éxitos.

Uno de los últimos intérpretes de fama de ese dúo fué Massini; lo citamos, con exclusión de otros de su altura, por haber introducido una novedad, discutida sí, pero que le valió grandes ovaciones. Los demás tenores habían cantado toda su parte en el dúo; Massini *habló*, mejor dicho, declamó con expresiva fuerza trágica alguna frase de las más salientes.

Lo cual no dejó de indignar a algún crítico que, como Peña y Goñi, exteriorizó en un folleto, «Arte y patriotismo», su disgusto. «Pase en buen hora, decía, en ciertas situaciones un sonido inarticulado, un monosílabo, una de esas exclamaciones breves y rá-



Ofrece, además, una dificultad para la ejecución, y es el cambio, por tres veces, de decorado: la acción, que comienza en los salones del castillo de Sens, pasa luego al claustro de un templo luterano, y, por último, a una barriada de París.

Los bailables de la fiesta en el palacio tienen un trágico final, acentuado por el sonido lúgubre de las campanas anunciando la matanza. De todos modos ese primer cuadro es de orden inferior: hay quien lo declara «malo del principio al fin» y suele suprimirse aun allí donde el quinto acto se representa.

Pero la inspiración del maestro se remonta al llegar al terceto de Valentina, Raúl y Marcelo, dominado por la figura del soldado hugonote, trozo palpitante de exaltación, interrumpido y acompañado por los coros religiosos que entonan el coral de la Reforma, y por los alaridos de los matadores, y donde la disonancia brutal de la trompeta «brilla como una espada desnuda.» La frase es de Berlioz, que analizando este trozo, descubre el recurso, sencillo en sí, con que el músico ha alcanzado esa expresión atroz de los coros de los matadores en salvaje combinación con las llamadas de las trompetas. Ese recurso consiste en la alteración de la sexta nota del modo menor.

La frase brutal donde esa nota aparece está en *la* menor, mientras que la sexta nota, *fa*, que debiera ser natural, está constantemente alterada por un sostenido, y colocada en las trompetas; gracias al sonido penetrante del metal, adquiere una doble acritud salvaje.

Tampoco deja de hacer notar la impresión de los sonidos graves y llenos de tristeza del clarinete bajo, único acompañamiento del canto de Marcelo en sus interrogatorios severos al que responden piadosamente las voces de los dos amantes: «ese mismo silencio del resto de la orquesta, concurre a dar al conjunto musical algo de grandioso y de imprevisto en su solemnidad.»

La visión de Marcelo, acompañada por las arpas, bien concebida y no tan bien realizada, y la reaparición del coral luterano en la *stretta* del trío, son momentos culminantes de este final de ópera.

---

## CAPÍTULO XIII

### EL PROFETA

#### EL ARGUMENTO

Estamos en el siglo xvi. El altivo castillo de Oberthal, cerca de Dortdrecht en Holanda, domina el lugar de la escena. Labradores y molineros reunidos cantan una fresca pastoral. Allí aparecen Fides, la madre de Juan de Leyden, y Berta, bella joven de aquellos contornos, su novia, y a quien la madre entrega el anillo nupcial. La boda habrá de tener lugar al siguiente día, siempre que el Conde de Oberthal otorgue su venia para el enlace. A esto han venido las dos mujeres.

Mientras se espera la llegada del poderoso señor, tres anabaptistas hacen propaganda entre las gentes del pueblo; a sus predicaciones pone repentino final la presencia del Conde, que aparece rodeado de camaradas y soldados.

La belleza de Berta va a ser funesta para los deseos de la pareja enamorada. El Conde, al ver a la joven, opina que un hombre de baja condición como Juan, no es digno de poseer tal joya, y retiene en su castillo a las dos mujeres; ya los anabaptistas que vuelven a presentarse encuentran un auditorio favorable para sus predicaciones subversivas en aquel pueblo irritado por el abuso de poder que acaba de cometer el señor de Oberthal.

La acción se traslada al interior de la taberna de Juan, donde se bebe y se baila, mientras Juan, absorto en el recuerdo de su amada, espera impaciente el nuevo día en que han de unirse para siempre. Bien quisiera verse solo en aquellos instantes, y que na-

die le distrajera de sus dulces pensamientos, pero los tres anabaptistas no quieren abandonarle. Ellos persiguen otros fines. Han descubierto el gran parecido que tiene Juan con una imagen del rey David en la Catedral de Munster, y han formado su plan para aprovecharse de la coincidencia en pro de sus ideas de propaganda sectaria. El mismo Juan les facilita la consecución de ese plan, al referirles el sueño que ha tenido, sueño que en opinión de los tres amigos no puede tener más que una significación: Juan está llamado a ser Rey, a desempeñar misión divina.

Misión que no le seduce: llena su alma únicamente la imagen de Berta, y sus aspiraciones son más modestas; sólo quiere un rincón del mundo donde vivir los dos juntos una existencia humilde pero feliz: ningún tesoro de la tierra tendría para él mayores atractivos.

Berta hace su entrada, descompuesta, huyendo de los soldados del Conde: ha logrado escaparse del castillo. - Juan la esconde. Los soldados exigen a Juan la entrega de la muchacha. Él se niega a revelar donde la oculta, pero sus perseguidores le ponen en un terrible dilema: si no entrega inmediatamente a su novia, su madre morirá. Y en el trance de elegir, su resistencia cede, y al amor filial sacrifica su amor por Berta.

Los soldados se llevan a la joven; en el corazón de su amante arde un feroz deseo de venganza. Ya no resiste a las insinuaciones tentadoras de los anabaptistas. Habrá, sí, de renunciar al amor de su madre y de su novia, al amor a su patria, a todo lo terreno; pero podrá tomar sangrienta venganza de sus enemigos.

En el acto tercero, ya encontramos a Juan convertido en poderoso caudillo. A los ojos de sus gentes es el Profeta, el enviado por Dios, nacido en circunstancias milagrosas. Él, en tanto, se siente profundamente infeliz: le inspira repugnancia y desprecio aquel pueblo congregado en rededor suyo, que tan fácilmente se entrega a toda clase de excesos y de crímenes, que tan difícil es llevar a una acción grande, a pesar de la influencia de su palabra elocuente.

De los tres cuadros que componen el acto, nos presenta el primero una imagen de la mezcla de fanatismo y sensualidad que in-



formaba a las masas anabaptistas acampadas en cuarteles de invierno frente a Munster. En el otro cuadro, figura el Profeta. Sus gentes han descubierto al Conde de Oberthal, que disfrazado se había introducido en el campo enemigo, huyendo del asalto y destrucción de su castillo, llevados a cabo por las huestes del Profeta. La muerte del Conde queda decretada; pero el sentenciado logra eludir el cumplimiento de la sentencia revelando a Juan el paradero de Berta. Berta se halla en Munster; desafiando la impetuosa corriente del río, la joven lo atravesó a nado prefiriendo exponerse a morir ahogada que a continuar bajo el poder odiado del señor de Oberthal. Cuando sabe que aquellos muros guardan a su amada, Juan decide el asalto. Sus partidarios se dejan arrastrar una vez más por la magia de su palabra. La clemencia que había demostrado hacia el conde, les había exasperado, tanto más cuanto que acababan de sufrir un ataque furioso de los sitiados que en una salida audaz les habían causado grandes pérdidas. Pero habla el Profeta, y su discurso vuelve a inflamar el fanático ardor de sus secuaces.

Munster cae en su poder. El acto siguiente nos muestra a la ciudad sometida al gobierno espiritual y temporal de Juan. ¿Quién reconocería ya en él al humilde tabernero de Leyden? Cruel, ambicioso, se hace pasar por hijo del Altísimo: no es un hombre mortal; es un ser divino, que ninguna madre engendró, sino que descendió del Empíreo, para salvación de la humanidad.

Fides, que abandonó su cabaña, refugióse en la ciudad donde vive trabajosamente mendigando por las calles. Berta, disfrazada de peregrino, halla también refugio en la ciudad. Un día se encuentran ambas, y creyendo muerto a Juan, víctima del Profeta, maldicen a éste; Berta jura hundir un puñal en el corazón del tirano, autor de tanta desdicha.

El segundo cuadro de este cuarto acto, será testigo de una imponente ceremonia religiosa. Juan va a coronarse solemnemente en la catedral. A las puertas, mezclada entre la curiosa multitud que acude a presenciar la fiesta, está Fides. A los oídos de la infeliz llegan las palabras solemnes de uno que se proclama Hijo de Dios; al eco de esas palabras levanta Fides la cabeza. ¿No es la voz de su hijo? En medio de la pompa, rodeado de las aclama-

ciones de un pueblo que le saluda como a un ser sobrenatural, el Profeta finge desconocer a su madre. No; aquella mujer miente: está loca. Ya sus mismos partidarios amenazan atravesarle con sus espadas caso de que les engañe, de que aquella mujer sea su madre: el pueblo está a punto de perder la fe en su ídolo; pues el Profeta bajó del cielo, no nació de mujer.

La madre se sacrifica; antes que causar la muerte de su hijo prefiere con sublime abnegación, declarar que se ha equivocado: Juan no es su hijo.

En el acto quinto y último aparecen de nuevo en primer término los tres anabaptistas, Jonás, Mathiesen y Zacarías. El emperador se acerca con poderoso ejército contra el Profeta de Munster, y les promete su perdón si le entregan el caudillo. Y los tres anabaptistas que no por afecto, ni por convicción religiosa le habían encumbrado, sino para emplearlo como instrumento de los planes ambiciosos que ellos abrigan, se muestran propicios a la traición.

Fides está en el palacio del Profeta: allí le ha hecho encerrar su hijo para salvarla; y el hijo baja al subterráneo donde la tiene, para echarse a sus pies implorando perdón. Sus protestas de arrepentimiento son al pronto vanas; con indignación le echa en cara la madre lo despreciable, lo indigno de su proceder; sólo cuando el hijo le asegura que su conducta le fué dictada por el amor a Berta, por el deseo de vengarse de su perseguidor, se ablanda el corazón maternal, y le perdona a condición de que se vaya con ella; y arrepentido, Juan se lo promete.

Entonces entra Berta; sigue persiguiendo su plan vengativo contra el Profeta: sabe que en aquellos subterráneos se guarda un depósito de pólvora, y viene a prenderle fuego. Su alegría no reconoce límites al encontrarse con su amado; los tres huirán juntos; no sospecha que el hombre amado y el odiado son uno mismo.

Pero un capitán llega jadeante, avisando al Profeta que sus enemigos han penetrado por traición en el castillo; y Berta al descubrir la identidad de su novio y del Profeta, se clava en el pecho un puñal y expira maldiciéndole.

Puesto que ya no hay salvación posible, Juan de Leyden quiere morir, mas tomando al mismo tiempo tremenda venganza de sus enemigos. Dispone una gran fiesta; el vino corre en abundancia; él mismo en un brindis entona un himno a la embriaguez. Luego, cuando se ha cerciorado de que sus enemigos están ya dentro del castillo, que Oberthal por un lado, y los falsos amigos, los tres anabaptistas por otro, han invadido el edificio, le pone fuego. Entre el humo y las llamas, Fides acude para morir al lado de su hijo; el fuego llega al polvorín; se produce una espantosa detonación, y el castillo al derrumbarse sepulta entre los escombros al Profeta, con sus amigos y adversarios.

#### LA MÚSICA

Al ocuparnos de la partitura, empezaremos dejando la palabra a otra voz más autorizada, la de Pedro Cornelius, el poeta y el músico, el discípulo y protegido de Liszt, admirador de Wagner, cuando esto suponía gran independencia de criterio; autor de la deliciosa partitura *El Barbero de Bagdad*. Cornelius, que ejerció la crítica también, dedicó una de sus crónicas a la representación del *Profeta*. (La publicó en el «*Echo*» de Berlín, 1851).

Empieza por sincerarse de la acusación que pudiera hacersele por el retraso de su escrito; mas el *Profeta* es obra que tiene tanto derecho como las creaciones de otros tantos maestros a no ser juzgada sino después de frecuentes audiciones y de haber penetrado bien adentro en las intenciones del compositor: producto de un espíritu grave y maduro, y que ofrece aspectos de novedad dentro de la música dramática.

Porque esto es lo que se presenta como grande y nuevo en él (sigue diciendo el crítico); que logra llamar a nueva vida períodos completos de la historia, y que su música les presta color histórico claro y bien marcado, a pesar de las faltas contra la verdad que comete a menudo su libretista. Y en estos grandes cuadros del pasado juegan verdaderos *caràcteres*; no figuran tipos rutinarios, padres cariñosos, bajos intrigantes, amantes ya superfelices, ya

superdesdichados, sino personajes que llevan en sí la íntima necesidad de su conducta, personajes que son ellos mismos y que no pueden ser otros, que se llaman Bertram, Marcelo, Fides.

Lo que en el *Profeta* resalta, aún más que en las anteriores óperas, es el espíritu de unidad con que procede la acción, siempre dentro del asunto, y caminando rápida y lógicamente. Nada de pretextos para hacer música. Mientras Mozart permite a su paje cantar todavía un *duetto* con Susana antes de escapar por la ventana huyendo de la sorpresa del Conde, en Meyerbeer se separan los héroes en medio de un recitativo, renunciando a una ocasión de aplauso, para acudir al campamento amotinado. El breve *arioso* reemplaza al *aria*; el recitativo se hace más vario e interesante, y en las grandes escenas populares del primero y cuarto acto, sobrepaja Meyerbeer todo lo que escribió anteriormente.

Pero también sobrepaja en recursos superficiales y sensuualistas, con riesgo de verle sacrificar el espíritu a los efectos exteriores. Una ópera como *El Profeta*, en que el sentimiento puro y santo del amor maternal todo lo llena inspirando al compositor acentos elevados y que brotan de lo más profundo del alma, una ópera así no necesita de salidas de sol aparatosas, ni de danzas de patinadores, para obrar sobre el auditorio. Si no podía prescindirse del inevitable *ballet* según el gusto parisiense, al menos que estuviera justificado. En *Roberto* constituye un momento capital de la acción; también en *Los Hugonotes* se halla motivado, poniendo a la vista del espectador el contraste de aquella sociedad que baila al borde mismo del precipicio.

Si a la ópera alemana, — concluía diciendo Cornelius que ya tenía también sus ambiciones legítimas puestas en ella, — si a la ópera alemana le espera un porvenir de esplendor, y si después de las conmociones actuales — esto se escribía en 1851 — viene una nueva era artística y con ella obras dignas, libres de toda escoria, nacidas del espíritu alemán, entonces todo ese adorno postizo, todo ese oropel se desprenderá y caerá por sí mismo, y los sostenedores de ese nuevo arte no imitarán a Meyerbeer con criterio exclusivo, sin crítica; pero sí le imitarán en su gran laboriosidad, en el esmero, en el cariño con que describe un carácter

hasta en su más mínimo detalle; imitarán su espíritu de profunda investigación en los dominios de la música instrumental donde ha sabido encontrar nuevas piedras preciosas con que adornar a los seres que ha creado en su teatro; y habrán de imitar, sobre todo, la seriedad elevada y poética con que presenta en sus obras un conjunto grande, fecundo en ideas.

Este juicio de un espíritu tan culto, y de gusto tan depurado como el de Cornelius tiene gran valor, aun más que el mismo de Berlioz, siempre más apasionado, tanto en sus admiraciones como en sus antipatías.

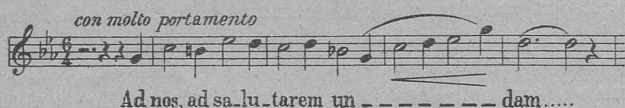
Berlioz encuentra en la partitura motivos constantes de admiración. La linda *musette* con que se inaugura el primer acto; el

Già in...tor...no..... dei ven...ti..... già in...tor...no dei  
ven...ti ces...sa...to il fu...ror,

dulce y gracioso coro pastoril «*Gia intorno dei venti cessato il furor*», y la escena a dúo «*Della Mosa un giorno nell' onde*» en-

Del...la Mo...sa un gior.no nell'on.de in sul perir, in sul perir.....  
Gian...ni mi sal...vò.....

tre Berta y Fides, cuya ingenuidad padece por culpa de unas desdichadas vocalizaciones, quedan aún muy por bajo de la escena de los Anabaptistas; el salmo cantado por los tres, de un color siniestro «*Ad nos, ad salutarem undam*», al repetirse como final del acto, es de efecto imponente.



El músico se muestra dueño de todos los recursos del arte dramático en las escenas populares, en la pintura de la agitación de las masas conmovidas por el espíritu revolucionario, de su fanatismo religioso exaltado por las predicaciones de los Anabaptistas. Esa escena del primer acto, de la predicación de los reformadores y de los frutos de rebelión que inmediatamente produce, fué considerada como uno de los más notables efectos de *crescendo* que podían verse en el teatro, desde los últimos cuchicheos de la multitud después de la primera audición del coral, hasta que vuelve a oírse entonado por el conjunto irritado de las voces furiosas; señalándose como digno de estudio en el papel asignado por el músico a los tres reformadores, la forma como excitan y aguijonean incesantemente la revuelta con sus ardorosas llamadas, mediante la repetición a diferentes grados de la escala diatónica de las dos primeras notas de la excitación provocadora «*Ad nos*», contestadas por el rugir creciente de la muchedumbre, hasta prorrumper en un terrible unísono, y el canto no menos enérgico que sigue, mitad imprecación, mitad plegaria, aunque no pueda librarse del todo de la tacha de vulgaridad.

El segundo acto debuta por un vals coreado, en el que se intercala una melodía de Juan: nada especialmente notable ofrece esta primera escena; pero la inspiración del compositor se remonta a una altura pocas veces igualada por él, en la relación del



sueño «*Sotto le vaste arcate d' un tempio maestoso io stava*», sueño en el que se representan las grandezas de su futuro des-

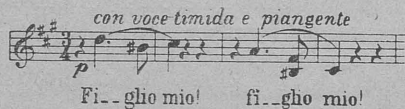
tino. Es un recitado, un trozo declamado de sostenida belleza.

«La orquesta compite en expresión con el canto y la palabra. Una corneta situada en el foso, propone un tema admirable, un trémulo sobrealgado de violines acompaña a la voz, luego el tema primero reaparece y circula por toda la orquesta hasta la palabra *maudit!* que parece lanzado desde el infierno en un alarido instrumental prolongado y sordo. Por el contrario, la palabra *clémence* surge felizmente de una modulación suave e imprevista.» (Berlioz). Rasgo ingenioso de un efecto muy bien concebido es el recordar en el acompañamiento el motivo del coro de niños de la catedral.



La *pastoral* del Profeta «*Sopra Berta, l'amor mio*» da un aire plácido a la escena que pronto vuelve a ensombrecerse dramáticamente al presentarse a Juan el dilema angustioso de elegir entre su madre y su amada.

Cuando el estreno, una de las escenas que mayor impresión



causaron fué la del *arioso* «*Figlio mio!*» en que Fides bendice a su hijo; página de verdadera grandeza, del más elevado estilo; «las interjecciones de los instrumentos de viento secundan y refuerzan la expresión; las pausas mismas de la voz y de la orquesta concurren a ello, así como el feliz retorno del modo mayor en la peroración». Nada habría que objetar a ese fragmento si no existiera una desdichada cadencia, una de las que crispaban los nervios excitables de Berlioz.

Decae el estilo, vulgarizándose en sus ritmos y en sus frases,



en el cuarteto de Juan y los Anabaptistas; pero hay una nota afectuosa al final que ilumina como un rayo de luz la tinta sombría y dura de la acción, y es cuando Juan, velando el reposo de su madre, aun la oye pronunciar su nombre bendiciéndole entre sueños. El auditorio no oye la voz de Fides, pero la representa la orquesta recordando el cuerno inglés sus frases de ternura maternal, que en forma misteriosa y sugeridora acompañan los violines en sordina.

El tercer acto se abre con una escena de carácter popular donde la efervescencia sanguinaria de los Anabaptistas se retrata

*ff secca*      *secca*      *secca*

Feriam!      feriam!      feriam! Giu da al fin soc\_

- com \_ \_ \_ \_ \_ ba!

en el coro «¡Feriam! ¡feriam!» al que responden los gritos de terror de las mujeres: el carácter de salvaje pasión de este cuadro disculpa el empleo de ritmos y gritos cuya vulgaridad sería menos explicable en otra ocasión. No se libra de este reproche un aria de

*Canto largo con nerbo*

Fit\_ti co\_si...      com' astri inciel,...      0

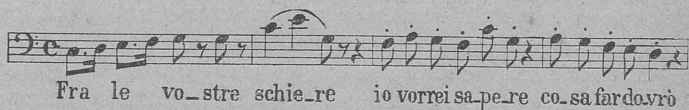
come del mar, del mar! onde fu\_ri\_ \_ \_ \_ \_ se.

Zacarias «Fitti cosi com' astri in ciel...»: y para dar algún descanso al ánimo después de escenas tan violentas, vienen los bailables que entonces constituyeron un éxito de curiosidad extraordinario:



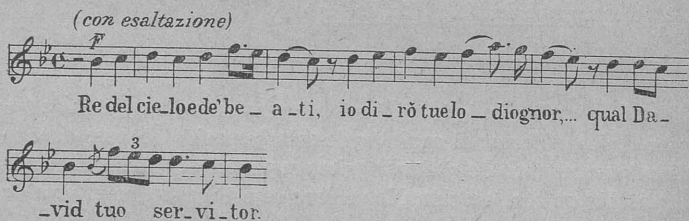
el paso de la *redowa* y especialmente la cuadrilla de los patinadores, que aparte de la novedad, son musicalmente muy agradables de ritmo y de melodía, y pueden ponerse al nivel de lo mejor que haya hecho Meyerbeer en el género; y ha hecho cosas muy bonitas.

Si esos bailables no están justificados como situación, mucho



menos lo está el trío bufo «*Fra le vostre schiere*», muy curioso por la habilidad con que está tratado, por el especial efecto de *instrumentación vocal*, que dice Berlioz.

Termina el acto con una escena en que sobresalen ciertas fra-



ses del Profeta, y un himno triunfal «*¡Re del cielo...!*» cuya nota de triunfo se expresa en forma poco elevada.

El acto cuarto contiene la escena culminante de la obra, la de la coronación del Profeta bajo las bóvedas de la catedral de Munster. Las escenas que le preceden nada ofrecen de particular, si se exceptúa la balada de Fides, cuando mendiga una limosna con acentos de tierna humildad. Berlioz, siempre interesado en la rebusca de efectos instrumentales, señala en esas estrofas de Fides lo maravillosamente acompañadas que resultan por el acento lúgubre de los clarinetes sobre los cuales surge después una encantadora frase de violín.

Pasemos rápidamente con el mismo Berlioz por el diálogo de las dos mujeres inoportunamente recargado de gorgoritos reñidos con la situación de ánimo de ambas, y lleguemos a la escena de la coronación. Es la culminante de la ópera; en ella pensaría con preferencia el maestro desde que el asunto se le ofreció como a propósito para una obra teatral, de gran vuelo, semejante a las dos que hasta entonces le habían creado su universal renombre. Y hay que convenir que no se ha mostrado en ella indigno de esa celebridad. Aquella visión de su sueño profético, la ve el Profeta realizada con toda la pompa que él pudo imaginar, y el músico, seguro de sus efectos, acumula los medios sonoros, combinando varias orquestas, y jugando con los timbres de las voces humanas de las que sabe obtener efectos imprevistos, oponiendo los coros infantiles a las graves entonaciones de los bajos; las llamadas agudas del metal pierden su estridencia al envolverlas el órgano con la rotunda majestad de sus registros más llenos; pero en aquel tumulto musical el orden predomina; y la marcha, un modelo entre todas las de Meyerbeer que en este género se ha mostrado ge-



nial, y el coro de niños «*Ecco già il re profeta*», de una sencillez que no es la banalidad, y el *Te Deum* en fabordón, todo esto que es de una gran impresión pero principalmente de orden físico, cede ante los acentos de la emoción humana representada por Fides, que al reconocer en el Rey y Profeta glorificado por los suyos al hijo que tanto ha llorado, no puede contener el ímpetu irresistible de su amor, para sufrir después un dolor más acerbo, al verse desconocida y rechazada.

El poderoso interés dramático de la situación encuentra su expresión más acertada en gran parte de esa gran escena, mas no en toda, justo es reconocerlo, por culpa de concesiones al virtuo-

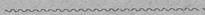
sismo vocal. Antes de terminar el acto, hay otro momento superiormente expresado en el exorcismo.

El último acto es más desigual. Comienza dignamente, con una



aria de Fides «*L'ingrato m' abbandona*» que mantiene la nota sentida y afectuosa hasta el momento en que vienen a dispararla los gorgoros caros a las cantantes de flexible garganta. Se ha tratado de defender este procedimiento suponiendo que Meyerbeer, poniendo a contribución su conocimiento profundo del arte del canto, ha querido hacer brillar a la vez las cualidades de expresión y de mecanismo de la creadora de la parte de Fides, Paulina Viardot, prestando a esos juegos tan nuevos como atrevidos una acentuación dramática semejante a la del canto *spianato*; y concluyendo, que lo ha conseguido. No lo creemos así, y hay que oír a Berlioz: «Esas aberraciones de la música teatral me han parecido siempre abominables heregias y me inspiran un horror profundo.»

En la bacanal hay bulliciosa energía; el brindis es un buen trozo de lucimiento para el tenor, y tras de un final animado y fogoso, cae el telón. Mas en esas postreras páginas ya no vuelve el compositor a alcanzar aquellas alturas de inspiración del segundo y del cuarto acto especialmente. Así termina ese drama, de tintas sombrías, elocuente en la expresión, pero desigual, con claudicaciones deplorables en la dignidad del estilo.



## CAPÍTULO XIV

### DINORAH

#### EL ARGUMENTO

El lugar de la acción es Ploërmel, localidad bretona, de Morbihan. Allí se celebra anualmente una de esas pintorescas y piadosas romerías o *pardons*, características de aquella tierra creyente y legendaria, donde aun parecen percibirse los ecos misteriosos de remotas edades.

Dinorah la pastorcilla y Hoel se querían, y pensaban casarse en la romería próxima. Los dos enamorados vivían felices en esa ilusión, hasta que la desdicha vino a disiparla rudamente. La noche misma, víspera de la romería, cuando ya expiraba el plazo del noviazgo, se desencadena una tormenta, y el rayo reduce a cenizas la sencilla vivienda de Dinorah. Mientras ésta cae desvanecida en brazos de su novio, se acerca a Hoel el viejo Tonik y tentador le susurra al oído: «Dinorah es ahora pobre, mas yo a ti te haré rico; dame la mano. Huiremos de los hombres, permaneceremos un año entero en el fondo de los bosques; pero al cabo de ese año, sonará la hora, brillará la cruz, y será nuestro el tesoro enterrado por los gnomos.»

El mozo se deja embaucar y huye del pueblo con el mal consejero. Son dos golpes demasiado fuertes para la razón de la infeliz, y Dinorah se vuelve loca. Desde entonces vaga por los campos, acompañada únicamente por su cabra Bellah; sus vecinos, fáciles a la superstición, la tienen por bruja.

Ha pasado un año, estamos de nuevo en la víspera del famoso

*pardon de Ploërmel*; Hoel vuelve a su pueblo. Tonik ha muerto, pero él cree estar en posesión de la fórmula mágica que ha de hacerle dueño del tesoro; sólo necesita otro socio, y lo encuentra en Corentino, el gaitero, que aunque perfecto tipo del miedoso, por codicia cae en la tentación de secundar a Hoel. Los apuros del infeliz fluctuando entre el terror de una noche borrascosa, en un salvaje barranco, y la esperanza de apoderarse del fantástico tesoro, constituyen la parte cómica de la situación.

En ese barranco, lugar apartado y siniestro, a la media noche, se encuentran los dos crédulos personajes, y se encuentra también Dinorah, que vaga por aquellas soledades en pos de su cabrita. Allí la descubre Hoel, a la luz de los relámpagos, y a punto de atravesar el abismo sobre un frágil puente de troncos de árbol. De pronto, un resplandor les ciega; cae el rayo entre fragoroso estrépito, y el puente se derrumba arrastrando en su caída a la joven. La catástrofe no trae sino consecuencias felices.

Dinorah recobra la razón; ve junto a ella a su amado, y sin conservar en la memoria rastro alguno de los acontecimientos de aquel período doloroso, celebra sus bodas en el día de la famosa romería, como habían acordado. Y todo se resuelve felizmente.

#### LA MÚSICA

Ya puede colegirse, por este bosquejo del libreto, que no hay en la acción peripecias que le den movimiento e interés dramático: salvo la escena en el barranco, que pierde gran parte de la impresión temerosa por el aspecto cómico de los terrores del pobre Corentino, todo es campestre y plácido.

Había, por lo tanto, que enriquecer la parte musical con los elementos más atractivos en compensación de los que faltaban a la parte dramática, y escapar así al riesgo de la languidez. Y, en efecto, la partitura de *Dinorah* es una sucesión constante de variadas impresiones sonoras.

Aun entre los jueces más severos para Meyerbeer, ha encontrado miradas indulgentes la música que acompaña en sus desventuras y alegrías a la sentimental pastorcita bretona. El público le

dispensó la noche del estreno, una acogida benévola, que no llegó al recibimiento caluroso; sin embargo, el éxito fué acentuándose en las representaciones sucesivas. Setenta teatros la estrenaron, sólo en el primer año.

« Cuando frente a la hinchazón musical de las demás óperas de Meyerbeer se pone la música que compuso para su cabrerita loca, maravilla el que los apóstoles meyerbeerianos no la presenten en descargo de las censuras dirigidas al maestro. Ciertamente es que ya una parte fracasó sin remisión por culpa del libreto; pero esa abundante vena melódica que ahí se ve correr, libre de toda presión, ignorante de la busca del efecto, vale la pena de que se la oiga. » De esta opinión de un crítico alemán de principios de siglo, participan otros, tan poco dispuestos como él a extasiarse ante las demás producciones meyerbeerianas.

Así, por ejemplo, Lionel Dauriac la encuentra la mejor escrita de todas las de Meyerbeer, trabajada con bastante arte, con mano que ha llegado a ser flexible.

Berlioz, — y su opinión merece ser doblemente apreciada por hallársela expuesta en una carta íntima, donde nada le obligaba a disimular su pensamiento — se muestra más incondicional en el elogio. « ¡Qué debilidad, qué incolorido (excusad el neologismo) desesperantes en la música del *Herculanum* (de Feliciano David)! Y, por el contrario, ¡qué magistralmente escrita, qué ingeniosa, fina, picante, y con frecuencia poética, la del *Pardon de Ploërmel*! Entre Meyerbeer y esos muchachos hay un abismo. Se vé que no es parisién. Lo contrario que en David y en Gounod. »

No puede negarse que se hace algo monótona, y que examinada en total, ofrece un aspecto descosido, como si no hubiera nacido toda ella, de una concepción del asunto, orgánica.

Culpa es del libreto, y no toda de los autores del libreto, sino también del mismo Meyerbeer, que como tenía por costumbre, no se hartaba de procurar sitio para nuevos cantos, coros y escenas, concluyendo por escribir demasiada música.

Así ha quedado algo recargada esa pastoral, por lo demás, deliciosa, llena de melodías lindas, frescas, ingeniosas, con un elemento cómico llevado a las tablas sin exageración, con un ele-

mento sentimental, que se mantiene igualmente dentro de los límites discretos que el género impone, y especialmente, con un elemento idílico, pastoril, de suaves tintas veladas, como uno de esos paisajes bretones de brillo amortiguado por un tenue ambiente de melancolía.

Otra vez, como en *Roberto*, en *Freischütz*, en *Tannhäuser*, y en *Lohengrin* y en *Parsifal*—la lista podría aún alargarse—la música en *Dinorah* pone en contraste los dos espíritus, del Bien y del Mal. Y para justificar, en cierto modo, el empleo abundante, el derroche de trinos, gorgoros, voladas y demás adornos con que el maestro recarga más que aligera, el canto de la protagonista, acude otra vez, a un expediente ya empleado por él en *La Estrella del Norte*: al de privar del juicio a la heroína, con lo cual hace pasar como verosímil, lo que en otras circunstancias, y tratándose de situaciones graves y tiernas, parecería un atentado a las leyes de la verdad y de la dignidad del estilo.

La ópera tiene una overtura muy desarrollada; es como un gran cuadro donde se combinan los elementos principales que han de formar la trama de la obra: la marcha religiosa y el coro de los romeros que entonan el *Ave María*; la tempestad, que arruinando la cabaña de *Dinorah* fué causa de su locura; con otros detalles pintorescos que acaban de enriquecer ese trozo sinfónico. Así, los ecos de la dulce y armoniosa plegaria que entona la muchedumbre devota, intervienen más de una vez, sonando tras del telón, mientras en la orquesta la tempestad ruge.

Empieza el primer acto con un coro muy melodioso, de carácter campestre, celebrando la hermosura de aquella tarde, la placidez de aquel declinar del día, pronto turbadas por la llegada de



la oscuridad con su cortejo de terrores supersticiosos. «*L'azzurro del ciel si copre d'un vel.*»







Ernouf hace observar una reminiscencia: en la *stretta* del conjuero, «*Via fuggite spettri vani, voi che custodite l'or!*», cuyos términos repite Corentino después de Hoel para fijárselos bien en la memoria, hay un recuerdo del dúo de Blondel y Laurette del *Ricardo Corazón de León* de Grétry, muy admirado por Meyerbeer, quien decía «que no había en esa ópera ni una nota de más ni una de menos.»

La entrada de Dinorah con su cabrita da motivo al *terzettino*

*leggermente*

Il tin - tin - nar ch'odo echeg - giar, ch'odo e - cheg -  
giar, non par - mi o - pra d'in - can - te;

de la esquila «*Il tintinnar ch'odo echeggiar non páirmi opra d'incanto*», de una excelente impresión; nota original que da fin al acto.

*leggero*

Ombra leg - gie - ra, non ten'an - dar, non tinno - lar. no, no, no,

En el segundo está el vals famoso, de «*Ombra leggiera*», caballo de batalla de cuantas tiples pisan las tablas y pueden permitirse ese alarde de ejecución al alcance únicamente de gargantas privilegiadas. Sola en medio de la selva la pastorcilla, envuelta en tinieblas, canta una canción; la luna, rompiendo las nubes, le envía sus rayos, y dibuja en el suelo la sombra de la muchacha: ésta la toma por un ser animado que viene a acompañarla, y canta y baila un *rondó*, elegante de ritmo, y en el cual las vocalizaciones tienen suficiente excusa.

De otro color es la leyenda que canta el gaitero, víctima de

nuevo de sus terrores en aquel paraje tenebroso «*Triste, orrendo fato, spirito condannato...*» Y si el dúo bufo no pasa de mediano,

*con voce lugubre e molto sostenuto*

Tri-ste, or-ren-do fa- to, spir-to con-dan-na-to, sor-fe-ria toc-cò.

el compositor se resarce triunfalmente en el terceto que cierra el acto, y que merece figurar entre sus más dramáticas inspiraciones.

El último acto tiene como dos partes: empieza con una pastoral, casi independiente de la acción, pero donde el músico ha prodigado las bellezas musicales.

Bello è alla cac-cia seguir la traccia di bel-va o d'angel

La canción del cazador «*Bello è alla caccia...*» con su ritornelo confiado a las cinco trompas, trozo de un sabor campestre delicioso, y que en las primeras representaciones se repetía siempre; el canto del segador «*Le spiche andiam a tagliar...*», y la

*dolce*

Le spi-che andiam a ta-gliar, mie-ti-tor, van-ne a fal-ciar.

canción de los partorcillos, «*Sui prati in fior...*» respirando ese mismo sabor agreste y selvático: todo ello viene a resolverse en un conjunto donde las cuatro voces concertadas elevan un himno al Altísimo, que después de la tormenta devuelve la calma a la naturaleza y la hace brillar con nuevas galas.

1.º CAPRAJO *dolce* *portando la voce* *portando la voce*

Sui pra\_tti in fior, sui pian, ai pie.di del mandrian an\_diam

2.º CAPRAJO *dolce*

Sui pra\_tti in fior; sui pian, ai pie.di del mandrian an\_diam

La entrada de Dinorah reanuda el drama. Hoel la trae en sus brazos, desvanecida. Al volver en sí, ha recobrado la razón. Y en un dúo apasionado, los dos amantes se comunican los sentimientos de felicidad que llenan sus almas.

*dolce ma ben sostenuto* *cres. poco a poco*

Santa Ma\_ri\_a! Santa Ma\_ri\_a! Nostra Donna del Perdo\_ño,

*dim*

serba\_ci il tuo fa\_vor! —

Los cánticos piadosos de los romeros de Ploërmel «*Santa María, Santa María*» acaban de serenar sus corazones, y en ese ambiente de religiosidad y de dicha termina el drama.

## CAPÍTULO XV

### LA AFRICANA

#### EL ARGUMENTO

Es la época de los grandes descubrimientos geográficos que señalan el comienzo de la edad moderna, y en los que tanta parte tuvieron los audaces navegantes lusitanos.

Uno de ellos, y de los más famosos, Bartolomé Díaz, ha emprendido su último viaje con suerte infausta: las noticias que se tienen son que los expedicionarios, entre los que se encontraba Vasco de Gama como oficial a sus órdenes, han hallado gloriosa muerte.

Cuando Don Diego, el Almirante, participa la triste nueva a su hija Inés, prometida de Vasco, el dolor de la joven no conoce límites. Su padre, en cambio, se regocija, ya que la suerte favorece su plan de casar a Inés con el poderoso consejero real, Don Pedro, unión que también el Monarca patrocina.

En la gran sala de palacio celebra sesión el Consejo real. El Rey manifiesta su deseo de que se arbitre medios para prestar auxilio a la expedición de Bartolomé Díaz; mas uno de los consejeros, Don Alvar, se levanta para declarar que ya no es tiempo: ha llegado un oficial, único sobreviviente de la catástrofe que ha puesto fin al arriesgado viaje del navegante. El oficial es Vasco de Gama que, introducido ante el Consejo, se muestra dispuesto a continuar la empresa que perseguía Díaz. Ha descubierto una nueva ruta, y en prueba de su aserto, presenta a una pareja de indios esclavos, Selika y Nelusko.

Retirados Vasco y sus indios, queda deliberando el Consejo acerca de la propuesta. Poco le cuesta a Don Pedro, gracias a su autoridad, el imponer su opinión al Consejo, opinión en absoluto contraria a la petición de Vasco, alegando que los supuestos descubrimientos no son más que delirios.

Al ser llamado de nuevo Vasco y al enterarse del resultado de las deliberaciones del Consejo, es tal su indignación, que no pudiendo reprimirla, insulta a los consejeros. Don Pedro aprovecha la coyuntura de deshacerse de aquel obstáculo que impide su unión con Inés, y le hace encarcelar.

Al alzarse el telón en el acto segundo, deja ver la prisión donde Vasco espía sus ofensas al Consejo, y también su amor por la joven a quien Don Pedro pretende hacer suya. El europeo duerme, y Selika, la fiel esclava, vela su sueño. También Selika, esclava ahora, pero reina en su país, ama a Vasco; mas al descubrir que su amor no podrá ser jamás correspondido, pues el corazón del navegante ya es de otra, se siente tan desdichada que quiere morir. Pero sabe sobreponerse a su dolor: el amor es más fuerte que los celos, y cuando Nelusko, el fanático salvaje, se lanza puñal en mano, para acabar con la vida de aquel europeo que los ha reducido a la esclavitud, y que para colmo de su desdicha, goza de la predilección de Selika, ésta aparta del pecho de su amado el puñal asesino.

En este segundo acto, el libretista redobla sus ofensas a la verosimilitud y a la poesía. Hay versos de una vulgaridad extrema; y en cuanto a la verosimilitud, puede juzgarse por todo lo que sigue. Cuelga del muro en la estancia que sirve de prisión a Vasco, un mapa: dada la rareza de tales grabados en aquellos tiempos, el detalle es portentoso, y no menos sorprendente la superioridad de conocimientos geográficos de la reina india comparada con el navegante europeo. Porque ella es la que le instruye, sobre el mapa, de la ruta que ha de seguir para alcanzar aquellas tierras maravillosas; y el navegante, conmovido su corazón, tanto por las muestras de afecto de la soberana como por su ciencia, le jura amor eterno y gratitud. En sus transportes les sorprende Inés, que se presenta con Don Pedro y con su séquito; Inés, que

no ha vacilado en sacrificarse por él concediendo su mano a Don Pedro a cambio de la libertad de Vasco. Y Vasco, a su vez, se cree obligado a calmar las sospechas que en la hija del Almirante despierta la presencia de Selika, y se la cede como esclava. Rasgo cuya nobleza salta a la vista.

Antes de caer el telón, Vasco ha de enterarse de que Don Pedro mismo lleva el mando de la escuadra próxima a zarpar en busca de nuevas tierras, y que Nelusko será su piloto. Don Pedro, el odiado rival, va a ser quien le arrebate la gloria del descubrimiento del fabuloso imperio de las Indias.

El acto tercero tiene por escenario el navío de Don Pedro. Don Alvar procura, vanamente, despertar sus sospechas sobre la fidelidad de Nelusko: éste es un traidor, sin duda alguna; ya ha conseguido que se fueran a pique dos naves de la expedición; la tercera, la nave capitana, es muy de temer que también marche al desastre. Pero las observaciones de Don Alvar no quebrantan en lo más mínimo la confianza de su jefe.

Menos puede quebrantarla la intervención de Vasco, que en otra nave, fletada a su costa, y teniendo por guía a Selika, emprende la misma ruta, alcanza a Don Pedro, y con una lancha aborda su navío, para instarle en el mismo sentido que ya lo ha hecho Don Alvar.

Por consejos de enemigo despechado los toma Don Pedro, y ordena la prisión de Vasco.

En medio de furiosa tempestad, Nelusko ve realizado su plan siniestro. Los salvajes asaltan el navío que va a estrellarse contra las rocas de la costa, y comienza la matanza de los europeos; mas Selika, la reina de aquellos pueblos, aparece, y a su clemente intervención deben la vida los naufragos.

Olvidado en su calabozo, Vasco de Gama ha conseguido escapar a la tragedia. Desembarca, y ante la espléndidez de aquel paisaje tropical que despliega sus galas bajo un cielo del azul más luminoso y sereno, se cree juguete de un sueño delicioso. De su éxtasis le arranca bruscamente la realidad, una realidad demasiado impresionante. Un grupo de indígenas se arroja sobre él, con propósitos que no admiten duda: el extranjero puede ya dar

por terminada su vida; aquella tierra soñada le servirá de tumba.

Pero... Selika vive: Selika es la soberana de aquellas gentes, y Selika le salvará otra vez: sólo que para lograrlo ha de recurrir al subterfugio de fingir que aquel hombre, aquel desconocido, es su esposo. Con esto, la persona de Vasco de Gama se hace sagrada, y el portugués, conmovido hasta lo más hondo por la abnegación de Selika, comienza a declararle su pasión como en el segundo acto, pasión que no durará más que lo que tarde en oírse de nuevo la voz de Doña Inés.

Y ante el nuevo desengaño ¿qué le quedará ya por hacer a la infortunada reina africana? Sacrificarse por quinta vez en aras de su pasión hacia el voluble navegante. Éste y su Inés podían ya darse por víctimas de la ferocidad de aquel pueblo salvaje; mas Selika hace que Nelusko les proporcione un barco y les ponga en salvo: Nelusko, siempre esclavo enamorado de su soberana, podrá volver a recoger el premio de su acción; Selika le espera bajo el manzanillo. Y no ha sido caprichosa la elección del sitio; es que el aroma de sus flores mata dulcemente. Selika no puede soportar la existencia una vez alejado el extranjero. Y cuando el apasionado Nelusko acude ansioso a recibir el galardón prometido, la reina ha muerto: él también aspira el perfume mortal y da su último aliento junto al cuerpo sin vida de la siempre amada.

#### LA MÚSICA

Una óvertura, de cortas dimensiones, da principio a la obra. Está construída con dos motivos, tomado uno de la romanza de Inés, en este primer acto, y el otro del septimino del 2.º Esto de elegir para la introducción dos frases de un personaje secundario, delata el escaso sentido artístico de Meyerbeer, según un crítico.

Pasemos rápidamente por las escenas inmediatas, — una romanza de Inés y un terceto, que nada ofrecen de particular, — y lleguemos a la escena del Consejo, que ha de decidir sobre la expedición que se proyecta en busca de países maravillosos, y sobre el navegante que ha de acaudillarla.



Todo es digno de admiración en ese cuadro. El coro de los obispos «*Tu che la terra adora...*», majestuosamente unísono, de una



elevada inspiración; el discurso de Don Pedro, que como presidente de la solemne asamblea, da cuenta a los allí congregados del asunto que va a discutirse; la entrada de Vasco de Gama y el recitado en que explica sus planes ambiciosos que han de redundar en mayor gloria de la nación lusitana; la aparición de Selika y Nelusko, de un efecto original de contraste; la agitación que se apodera de los congregados, que influidos por Don Pedro, votan al fin, contra Vasco, desechando su propuesta; los apóstrofes indignados del navegante, y su expulsión de la sala del Consejo: todo ello forma un cuadro lleno de vida, de expresión elocuente, y de un estilo siempre levantado. Distingúense además, el recitado de Selika, las frases de ardorosa expresión de Nelusko y el final.

Esa escena del Consejo quedará como una de las mejores páginas de Meyerbeer, y de lo más saliente que la música dramática del siglo XIX puede ofrecer. Como dice ingeniosamente un crítico, toda esa escena constituye un verdadero *tour de force*: el de hacer interesante la discusión del presupuesto de marina en una Cámara de Diputados.

De esas alturas de inspiración descendemos bastante, en el acto segundo, pero no sin que nos remontemos con intermitencias. Si el interés decae, la culpa principal debe achacarse al libreto que en ese acto segundo prodiga sus vulgaridades. Pero la música se mantiene con honor en la *berceuse* de Selika, «*In grembo a*



*dolce assai*



In grem\_ bo a mè, fi\_ glio del sol glo\_ rio. so in cam\_ poa per\_ \_to,

*me*» y se muestra admirable en el aria de Nelusko «*Figlia dei re*» con la invocación a Brahma, momento especial de belleza melódica.

*cantabile con portamento* *cresc.* *dim*



Fi\_ glia dei rè, \_ a te l'ò\_ mag\_ gio, a te l'ò\_ maggio che ti



de\_ \_ ve mia fe. del\_ tà! \_ \_

Melódico es también el dúo de Selika y Vasco, pero la calidad de la melodía no es la misma, el estilo que la informa no está libre de cierta vulgaridad.

Tampoco el septimino, la gran escena final del acto, se libra de esa tacha: cierto es que alguna de las ideas melódicas que lo constituyen tiene su valor; pero el conjunto adolece de la hinchazón y artificio, frecuentes en el género.

El mismo contraste de escenas bien construidas y expresadas, y de otras rebuscadas o vulgares, advertimos en el tercer acto: desigualdad que domina en toda la obra, pero que en este acto se manifiesta con harta claridad. Casi todas las piezas son de carácter descriptivo, intercaladas sin necesidad que las justifique, y forman como una pintoresca descripción de la vida marina.

La entrada de Vasco, y la escena a que da motivo, se libran de ese reproche; otra vez el maestro vuelve a mostrarse bajo sus más favorables aspectos, sobrio y elocuente en la declamación, justo en la expresión, original en muchos detalles de la orquesta y del giro melódico.

La figura de Nelusko acentúa sus líneas: la balada de Ada-

mastor, el gigante de los mares, es de un efecto vigoroso, vibrante; «*Adamastor, re dell' onde profonde*»; los que la examinan con

*con energia salvatica*



A\_da\_mastor; re dell'on-de pro-fun-de al suondel ven.to sull



ac\_que s'a - van - za

lente de aumento para los defectos y compás por compás, le conceden escaso valor. Pero considerada en el conjunto, dentro del cuadro escénico, no puede negársele el color exótico, y las tintas brillantes que permiten olvidar detalles secundarios, como el del golpe de los arcos sobre las cuerdas de los violines. El hecho reconocido es que Faure, en esa balada, hacía circular a través del ambiente del teatro una irresistible corriente de espanto: lo cual, por muy grande artista que se sea, no puede realizarse si la música no da materia para ello.

El acto había debutado por un prelude, de expresión serena, nota clara y plácida, tan en contraste con el trágico final. Otra página bien compuesta es la plegaria, donde a las voces graves, tranquilas de los coros varoniles, se mezcla y armoniza la invocación de las voces de mujer. Es uno de esos trozos que la mano hábil de Meyerbeer sabe componer con tan aparente facilidad.

Y lo mismo puede decirse del final, de la escena de confusión, de matanza y de incendio a que da motivo el asalto del buque por los indios.

Como pintura de ambiente, el acto cuarto de *La Africana* no admite reparo. El esplendor de una naturaleza exuberante, inundada de luz y de fuego, parece reflejarse en la música, que adquiere su mayor expresión en el aria de Vasco, deslumbrado, extático, al pisar por primera vez aquel suelo encantado. Si la melodía del «*O paradiso...*» parece flotar en medio de una atmós-



fera de luminosa belleza, la orquestación, con la diáfana transparencia de sus sonoridades, acaba de hacerla intérprete de la magia de la naturaleza, del susurro de las plantas, del murmullo de las aguas que mantienen aquella vegetación exuberante: como en un sueño paradisiaco, el alma del europeo se sumerge con delicia en aquel ambiente tibio, perfumado por el aroma de mil flores extrañas.

La entrada de la Reina a los acordes solemnes de la orquesta, algunos de sus recitados, que en una ópera clásica no desentonarían, y la escena de las bodas, preparan el dúo, el gran dúo de amor que algunos han comparado con el de *Los Hugonotes*, sin que, en rigor, haya nada de común entre ambos, salvo el ser dúos de amor y estar colocados en el mismo lugar de la ópera.

No hay, pues, necesidad de pronunciarse en favor de uno u otro, o de dar prioridad al segundo sobre el primero. Que éste de *La Africana* tiene frases de la más deliciosa melodía, no cabe negarlo; que no se percibe el soplo de unidad que corre por todo el diálogo apasionado de Valentina y Raúl, no es menos evidente. Pero el uno es un trozo de la más ardorosa agitación, mientras que el otro se mece en un estado de vaguedad, de ensueño; la diferencia no puede ser mayor; Meyerbeer ha sabido encontrar para cada uno la gama de color, la expresión más justa.

El último acto apenas consta más que de dos escenas: el dúo de Inés y Selika, con unas frases de Nelusko, mucho mejor éstas que aquél; y la escena del manzanillo. Pero entre las dos, un pasaje orquestal se ha hecho célebre: «sin ninguna razón» advierte un crítico; pero que en este punto queda solo. Es una frase de dieciséis compases, que la cuerda ejecuta al unísono, y que tiene la virtud de impresionar todo auditorio.

«Cómo puede producirse un tan colosal efecto, los habituales filisteos de la tablatura van a decíroslo; es la cosa más simple,

la más conocida del mundo: un unísono de todos los instrumentos de cuerda apoyados por dos fagotes: los violines atacan el canto sobre el *re* grave, las violas sobre la tercera cuerda, y los violoncelos en lo agudo: los instrumentos de diapasón diferente, en vez de cantar a la octava, reúnen en el mismo plano todas sus fuerzas. — Ya lo veis, bastaba abrir el texto del Conservatorio.» Esto dice irónicamente Blaze, a quien su idolatría por Meyerbeer podía engañar. Pero Dauriac, más independiente, comparte en este punto su admiración. «La frase es efectivamente de las más felices. No hay la expresión más pequeña de exotismo; y no es de lamentar. Una profunda y sorprendente impresión de inmensidad.»

Llegamos al desenlace: la reina infortunada busca en la muerte el olvido, mientras se aleja la nave que conduce a Vasco a su patria. En ese monólogo, Selika tiene frases conmovedoras; el sentimiento busca su forma de expresión en recitados, que como otros muchos de Meyerbeer, son del mejor estilo. Después, conforme la muerte se acerca, la dignidad de la expresión se evapora: en el final, el artificio borra la sinceridad.

FIN

# ÍNDICE



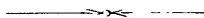
## PARTE PRIMERA. VIDA DE MEYERBEER

|                                                                                                                                                                                                                      | <u>Pág.</u> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| CAPÍTULO PRIMERO. . . . .                                                                                                                                                                                            | 5           |
| Nacimiento. La familia Beer. El amor filial. Precocidad musical. La escuela de Vogler. Obras juveniles. <i>Alimelek</i> . Meyerbeer pianista. En Viena.                                                              |             |
| CAP. II. . . . .                                                                                                                                                                                                     | 19          |
| En Italia. Primeras impresiones. <i>Romilda e Costanza</i> . <i>Emma di Resburgo</i> y otras óperas italianas. Weber.                                                                                                |             |
| CAP. III. . . . .                                                                                                                                                                                                    | 27          |
| Fin del período italiano. <i>Il Crociato in Egitto</i> . La crítica. Opinión de Meyerbeer. El estreno en París. Meyerbeer y Rossini.                                                                                 |             |
| CAP. IV. . . . .                                                                                                                                                                                                     | 41          |
| Alegrijas y pesares domésticos. El estreno de <i>Roberto il Diavolo</i> . Un éxito sin precedentes. El doctor Veron. Estreno del <i>Roberto</i> en otras capitales. Meyerbeer, director de orquesta.                 |             |
| CAP. V. . . . .                                                                                                                                                                                                      | 53          |
| <i>Los Hugonotes</i> . Scribe y la verdad histórica. Heine, cronista musical. Éxito de la nueva ópera. El dúo del cuarto acto. Catalina de Médicis. Las críticas de Schumann y Mendelssohn. Estreno en Berlín.       |             |
| CAP. VI. . . . .                                                                                                                                                                                                     | 64          |
| Meyerbeer, director general de la Música, en Berlín. Esplendor que alcanza, bajo su dirección, la Real Ópera. Meyerbeer compositor de romanzas. <i>Un campamento en Silesia</i> . <i>Vielka</i> . <i>Struenseé</i> . |             |

|                                                                                                                                                                                                                                                                           | <u>Pág.</u> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| CAP. VII. . . . .                                                                                                                                                                                                                                                         | 75          |
| Wagner y Meyerbeer. Tentativas de restauración musical de las tragedias griegas. Estreno de <i>El Profeta</i> . Personajes de la obra y sus intérpretes. Juicios de la crítica. Como la cuidaba Meyerbeer. Meyerbeer, doctor en música. <i>Marchas de las Antorchas</i> . |             |
| CAP. VIII. . . . .                                                                                                                                                                                                                                                        | 89          |
| <i>La Estrella del Norte</i> . El asunto y la música. Composiciones religiosas. El <i>Domchor</i> . Varias obras corales.                                                                                                                                                 |             |
| CAP. IX. . . . .                                                                                                                                                                                                                                                          | 101         |
| <i>Dinorah</i> o <i>La Romería de Ploërmel</i> . Proyectos. <i>La juventud de Gæthe</i> . Enfermedad y muerte de Meyerbeer. Funerales. Estreno de <i>La Africana</i> . Los intérpretes. Los despojos de <i>La Africana</i> . El libreto. Apreciación de conjunto.         |             |
| CAP. X. . . . .                                                                                                                                                                                                                                                           | 111         |
| Meyerbeer como hombre. Rasgos de carácter. Meyerbeer componiendo. Juicios contradictorios sobre el artista. Posición de la crítica frente a Meyerbeer.                                                                                                                    |             |

## PARTE SEGUNDA. LAS GRANDES ÓPERAS

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| CAP. XI. . . . .           | 121 |
| <i>Roberto el Diablo</i> . |     |
| CAP. XII. . . . .          | 132 |
| <i>Los Hugonotes</i> .     |     |
| CAP. XIII. . . . .         | 150 |
| <i>El Profeta</i> .        |     |
| CAP. XIV. . . . .          | 163 |
| <i>Dinorah</i> .           |     |
| CAP. XV. . . . .           | 171 |
| <i>La Africana</i> .       |     |





## OBRAS DE MÚSICA

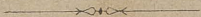
PUBLICADAS POR LOS MISMOS EDITORES

~~~~~  
Tomos en rústica, de 13 1/2 × 19 1/2 centímetros, con grabados.
~~~~~

VICENTE M.<sup>a</sup> DE GIBERT. — CHOPIN: SUS OBRAS. — Un tomo de 196 páginas.

EDUARDO LÓPEZ-CHAVARRI.—HISTORIA DE LA MÚSICA. — Dos tomos: I, 238 páginas; II, 286 páginas.

EDUARDO LÓPEZ-CHAVARRI. — ROBERTO SCHUMANN. ESCRITOS SOBRE LA MÚSICA Y LOS MUSICOS. — Tomo primero: 284 páginas.



Se hallan en venta en las principales librerías de España y América, y en casa de los editores, HIJOS DE PALUZIE, calle Diputación, 337, Barcelona.

