

1572
Lambertini

EL
MEFISTÓFELES

DE

ARRIGO BOITO

POR

ANTONIO PEÑA Y GOÑI



MADRID

TIPOGRAFÍA DE MANUEL G. HERNÁNDEZ

IMPRESOR DE LA REAL CASA

calle de la Libertad, núm. 16

1883

BIG
XIX-4
PEÑ
mef

OBRAS LITERARIAS DEL AUTOR

La obra maestra de Verdi.—(*Agotada.*)

Los despojos de «La Africana».—(*Agotada.*)

Nuestros músicos: Barbieri.

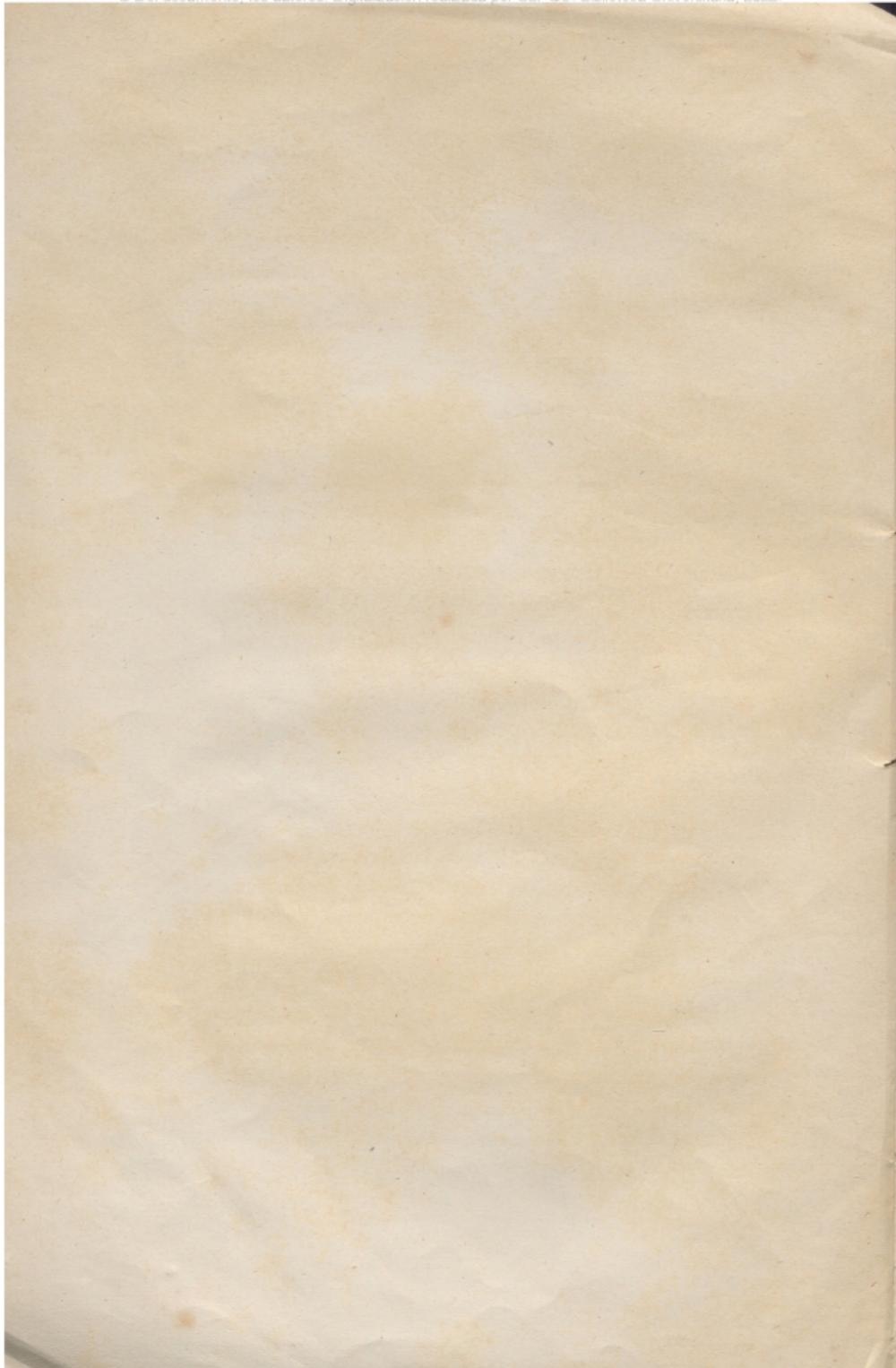
Carlos Gounod.—(*Segunda edición.*)

Impresiones musicales. Primera serie.—(*Agotada.*)

Arte y patriotismo: Gayarre y Masini.—(*Segunda edición.*)

EN PRENSA

La ópera española y la música dramática en España
en el siglo XIX.



ADVERTENCIA IMPORTANTE

Al Excmo. Sr. D. José de Cárdenas debo la publicación, en forma de folleto, del presente trabajo inserto en la REVISTA CONTEMPORÁNEA del 15 del actual, como debí hace poco la del estudio comparativo *Arte y Patriotismo, Gayarre y Masini*, cuya segunda edición está casi agotada. Lazos de estrechísima amistad y de impagable gratitud me unen al señor Cárdenas; séame permitido aprovechar esta ocasión para hacer público el testimonio de mi profundo reconocimiento.

Sé que no han faltado personas que han censurado acremente una verdadera *boutade* literaria publicada por mí en las *Entre páginas del Liberal*, al día siguiente del estreno del *Mefistófeles* en Madrid. Allí recogí las impresiones del público y las trasladé, en forma ligera y quizá algo acerba, pero rigurosamente exacta. Esa forma ha causado indignación, me dicen, en los que probablemente la habrían estimado blanda, tratándose de un maestro español. Sea en hora buena.

El asunto estriba en aquilatar la importancia musical del maestro Boito. ¿Hay quienes la juzgan transcendental, inmensa? Yo no soy de éstos, y no lo soy, en uso de un derecho que á nadie es dado negarme. Cuestión de apreciación.

Justificar la mía es el objeto de este folleto. Ayer se trataba de las impresiones del público; hoy se trata de mis impresiones.

Juzgue el lector y caiga sobre mí su fallo favorable ó ad-

verso. Sería superlativamente ridículo que yo, que me abrogo el derecho de criticar como me parezca las obras de los demás, negara á los demás el derecho de criticar como les plazca las obras mías.

El artículo del *Liberal* impedía el libre juicio de los lectores sobre mi opinión respecto á la única ópera de Arrigo Boito. Ahora no existe limitación alguna; pueden juzgarme con entera libertad.



EL MEFISTÓFELES DE BOITO

I.



ERDÓNENME los ilustrados lectores de la REVISTA CONTEMPORÁNEA. Estoy, por lo visto, condenado á las comparaciones.

Ayer se trataba de artistas; hoy se trata de obras. Hoy, como ayer, la presión viene de fuera; hoy, como ayer, otros han comparado antes que yo. Si me lanzo, pues, al ingrato campo del paralelo, es porque á ello me impulsan los que me han precedido en tan desagradable cuanto en esta ocasión inoportuna tarea.

El estreno de la ópera de Boito, titulada *Mefistófeles*, ha dado margen á ello, y la circunstancia de ser el maestro italiano compositor y poeta á la vez, autor del poema al mismo tiempo que de la música, parece dar cierta autoridad á los que tratan de apoyar sus argumentos en la importantísima parte que al libretista corresponde en esta ocasión.

Declaro paladinamente que no me siento con fuerzas para comparar la música del *Fausto* de Gounod, con la del *Mefistófeles* de Boito.

Si hay quien prefiere la segunda á la primera, buen provecho le haga; si hay quien dice que el *Fausto* de Gounod es una *viñeta* al lado del *Mefistófeles* de Boito, llévase el cuadro

en hora buena, que yo con la *aleluya* me quedo. Es cuestión de idiosincrasia artística y no hay jurisprudencia establecida sobre el asunto.

Pero independientemente de estas opiniones más ó menos bizarras, estimo que puede perfectamente discutirse el valor de los dos poemas, para establecer los puntos de comparación que entre una y otra música pueden existir.

Vamos á tratar de eso por ahora; más tarde hablaré largo y tendido de la ópera italiana, que ha sido, como dirían los franceses, *le clou* de la temporada actual.

Respecto al poema de *Mefistófeles*, la frase es sacramental.

—Boito ha condensado en el libreto de su ópera el *Fausto* de Goëthe.

Ni más, ni menos. Esto se ha dicho, esto se ha repetido y esto se ha escrito en caracteres de imprenta.

Vamos á verlo, vamos á examinar el poema de Boito; examinaremos después el de Barbier y Carré, puesto en música por Gounod, y compararemos.

Ante todo, ¿qué es el *Fausto* de Goëthe? Á este propósito, una digresión indispensable.

Es creencia por algunos admitida, que en el mapa de la ilustración y la cultura, España figura con colores negros. Los que tal creen, nos calumnian odiosamente. Prueba al canto.

Abro el *Fausto de Goëthe*, ÚNICA TRADUCCIÓN COMPLETA por *Henri Blaze* (de Bury) (1), y empiezo á leer el extensísimo y luminoso *Ensayo sobre Goëthe y el segundo Fausto*, que figura como prólogo.

Blaze de Bury debuta en las siguientes líneas, sobre las que me permito llamar toda la atención de los lectores. Traduzco libremente, porque una traducción literal es de todo punto imposible.

«Hay obras generosas y fecundas entre todas, pero que parecen al pronto inaccesibles; hasta tal punto produce espanto á primera vista á las inteligencias perezosas, obligán-

(1) París, Charpentier, 1869 (12.ª edición).

dolas á retroceder, la exuberancia de imaginación, que parece prohibir su acceso; obras en que todas las ideas y las formas todas se cruzan mezcladas y flotan sin cesar en luminoso vapor cercano á la claridad. Tan pronto aparece el símbolo que al contacto vespertino mece su flor de loto entreabierta; tan pronto la oda que canta extendiendo en el azul de los cielos sus alas de águila; tan pronto, en fin, la sátira que silba bajo vuestros piés como una serpiente. Todas las cosas del espíritu, todos los tesoros de que el espíritu dispone se encuentran acumulados, como por milagro, en estos mundos del pensamiento. Tal es la segunda parte del *Fausto*.

»Quien abra ese libro, único quizá en el dominio de la poesía, vacilará al principio y renunciará para siempre á la obra maestra, á no estar dotado de esa especie de espontaneidad escéntrica (*sic*) que permite suplir con su propia inteligencia á la oscuridad de un pasaje y arrojar viva é instantánea luz sobre un lugar tenebroso, de tal suerte, que el espíritu pueda continuar su marcha sin obstáculo, amén de poseer además un gran fondo de perseverancia.

»Las dificultades abundan, en efecto, y se multiplican hasta lo infinito; la tentativa gigantesca de un hombre que reúne en la misma epopeya á Elena y Fausto, á Paris y Wagner, los Kabiros y los Vulcanistas modernos, las *ideas* de Platón y las *matrices* de Paracelso; la actitud poderosa de ese Emperador singular, que sostiene al antiguo mundo con una mano y con la otra al mundo moderno, pesándolos tan pronto gravemente, como entreteniéndose en chocarlos entre sí, para jugar más tarde en su fantasía con las mil chispas sonoras que pueden del choque producirse; hay en todo eso algo que asombra y espanta...

»Sucede con este libro como con un templo antiguo, perdido en sagrado bosque, del cual surgen sonoridades brillantes. Los platillos vibran, suenan los clarines, la voz de sacerdotisas delirantes domina al coro. Extraviado el extranjero, que ignora los misterios que allí se celebran, se turba al oír tan desusados acentos; palidece y quiere huir, mientras el iniciado, firme é inmóvil, escucha con recogimiento, apoyada la frente sobre el mármol del pórtico.

«No importa; empezad la lectura de ese gran libro con la firme resolución de no retroceder ante los primeros obstáculos; dejaos distraer, como niño curioso, por los mil detalles que se encuentran; tomadlos por lo que son, tan pronto perlas á orillas del Océano, tan pronto granos de arena sobre el camino. Á través del día ó del crepúsculo, llegad hasta el fin, y cuando hayáis alcanzado la meta, enjugad el sudor de vuestras sienes, tomad aliento un instante, y después... poneos á trabajar de nuevo, volved á empezar.»

Un poco más adelante, y para justificar los inmensos peligros de semejante empresa, Blaze de Bury, añade:

«Á las dificultades de lenguaje, que son inmensas (en ninguna otra parte sufre el estilo de Goëthe una acción más inmediata de su despótica voluntad; en ninguna parte ostenta más ciencia en los períodos, más precisión en los diálogos, más variedad en los ritmos), vienen á unirse los escollos de toda clase que necesariamente surgen para la interpretación de la alegoría y del símbolo. En cuanto se ha vencido la letra, preséntase el espíritu y resiste. Goëthe envuelve en una doble corteza de granito el diamante de su pensamiento, para hacerlo, sin duda, más imperecedero. Á la inteligencia toca ejercer valerosamente el oficio de lapidario.»

Ahora bien: ¿qué diría Blaze de Bury si supiese que en Madrid hay una porción de caballeros particulares, muy apreciables todos, que, en cuanto se presenta una ocasión propicia, hablan del *Fausto*, de Goëthe, con la misma formalidad y despreocupación que si se tratara de la *Mascotte*, del *Boccaccio* ó de *La familia del tío Maroma*?

Sépalos, pues que seguramente lo ignora, el eminente escritor francés que ha dedicado las vigiliass de su larga carrera al estudio de Goëthe, de Shakespeare y de Meyerbeer.

Aquí en Madrid, no debe haber por ahora, quien destrozé su preciosa existencia, dedicándola exclusivamente al estudio de una ciencia, ó de un arte cualesquiera; y mucho menos de esos grandes genios, cuyas creaciones son todavía objeto constante de importantísimas investigaciones y luminosos comentarios.

Pero en cambio, causa maravilla ver á tanto escritor y pe-

II

riodista español que posee el idioma alemán con perfección tan rara que no hay sino oírles para comprender desde luego la envidiable facilidad con que vencen esas inmensas dificultades de idioma, que aun para los mismos alemanes encierran la forma poética de Goëthe y de Heine, por no citar más que á estos dos inmortales maestros.

¡Oh! Si Blaze de Bury nos conociera, sabría hasta dónde llegan la ductilidad de nuestro espíritu, las vastísimas proporciones de nuestra inteligencia, el sobrehumano poder de nuestro pensamiento. Sabría que en Madrid hay verdaderos monstruos de talento, capaces de escribir hoy sobre Goëthe, mañana sobre Sófocles, pasado mañana sobre la escala alcohólica, al día siguiente sobre el cultivo del garbanzo, dos días después sobre espectrotomía y terminan la semana disertando sobre el silogismo filosófico y las influencias de la coliflor en la economía humana.

¿Y la música? ¡Oh, la música! Todo el mundo tiene derecho para hablar de música. Un par de orejas; es todo lo que se necesita. ¿Quién ha dicho que es el arte más difícil, aquel cuyo tecnicismo es más complicado y más compleja la parte científica? ¿Quién ha dicho eso? Algún pedante. ¿Quién ha dicho que para hablar de música se necesita saber música? Algún mentecato. ¿Quién ha dicho que la música es el arte de conmover por la combinación de los sonidos á ciertas naturalezas organizadas de un modo especial, dotadas de ciertas aptitudes y de cierto temperamento? Berlioz. ¿Berlioz? ¡Valiente estrafalario!

Y guárdese bien cualquiera de tocar en lo más mínimo al tecnicismo musical cuando trata de juzgar una ópera ó un cantante. Acorde de sexta, falsa relación, registro mixto, ritmos superpuestos, etc., etc. ¡Palabrería, pedantería, ridículo alarde!

Pero en cambio, véase á los que tal dicen, véase á esos mismos caballeros oficial de pontifical en el estreno de un drama ó criticar una obra pictórica. Rimas, tropos, redondillas, metáforas, carnación, tono, escorzo, modelado, perspectiva aérea; todos los géneros del almacén salen revueltos al escaparate.

Eso no es palabrería, ni pedantería, como el acorde de sexta, ó el canon á la octava, pero erigiendo como axioma que la música está al alcance de todos y que todos son aptos para juzgarla y discutirla, aunque no hayan saludado en su vida un pentágrama, de esa manera se sale cómodamente del paso y se sienta plaza de crítico musical, desatinando á diestro y siniestro, tratando de una materia que no se entiende, á sabiendas, perfectamente á sabiendas de que no se entiende.

Un poco de fraseología filosófica que hoy está en boga, cuatro lugares comunes y media docena de párrafos mal traducidos y peor ensartados, vengan ó no vengan á cuento; hé ahí la fórmula. Lo demás queda á la ignorancia, cuya osadía, en realidad, no tiene límites.

Y le queda á uno, que es peor, la convicción profunda de su propia insuficiencia. En vano es que un hombre cualquiera, por evidente que sea su pequeñez, dedique todos sus afanes, todos sus desvelos, su vida entera al estudio de la música y de la literatura, por ejemplo. Es inútil pasar noches en blanco deshojando partituras y libros, inútil no pensar ni vivir con otra cosa, inútil hacer del arte y la verdad la única preocupación de su existencia.

Cualquier mozalvete, cualquier advenedizo es nuevo Terencio que habla, entiende y escribe de todo con desparpajo y aires de autoridad irresistibles.

Estamos en plena revolución enciclopédica, estamos sufriendo la insoportable plaga de los omniscientes. ¿Cuándo surgirá una pluma decidida y valiente, que á latigazos arroje del templo de la literatura española á esos intrusos que la desprestigian y prostituyen? Es difícil, lo sé; hace falta un valor á toda prueba para barrer ciertas preocupaciones. Además, los omniscientes son muchos, están organizados jesuíticamente, y dejan oír un clamoreo ensordecedor.

Así únicamente viven, en medio del ruido, de la osadía y del mutuo socorro y propaganda, plantas llenas de vigor en apariencia, pero mustias, entecas y miserables en realidad, que se agarran á la opinión de los necios como la tierra al muro, mientras Pérez Galdós, el revolucionario de la novela,

y Pereda, el primer narrador de este siglo, llegan á traspasar á duras penas la corteza espesísima del vulgo.

¿Dónde está el desinfectante que ha de limpiar nuestra atmósfera literaria de esos miasmas deletéreos? Quisiera ser un gran compositor para saludar su aparición con un himno triunfal titulado: ¡El Mesías!

Volvamos al *Fausto*.

En cuanto á mí personalmente atañe, lo confieso con dolor profundo, cuando hace años quise conocer el inmortal poema de Goëthe, leí el estudio de Blaze de Bury, y me lancé lleno de ardimiento á la pelea.

La primera parte del *Fausto*, escrita como es sabido, por el gran pagano, en la primavera de su vida, me produjo profunda y gratisima impresión, salvo profundidades filosóficas y detalles de forma que están, con rubor lo declaro, fuera de mis pobres alcances.

Pero al penetrar en la segunda parte, al encontrarme ante aquella avalancha de símbolos y alegorías, al mirar el *fiat lux* de Wagner produciendo el *Homúnculus*, al contemplar aquellos cortejos de Emperadores, aquellas batallas de hombres y de brujas, aquel kaleidoscopo monumental que realmente no tiene nombre en idioma alguno conocido, sentí helarse la sangre en mis venas y retrocedí asustado, medio muerto de terror.

Entonces tomé una determinación suprema. Comprendí que el trabajo era superior, infinitamente superior á mis fuerzas miserables, enjuagué el sudor que abundante corría por mis sienes, inclinéme respetuoso ante la granítica mole, y me retiré sin haberla entendido.

—Volved á empezar—dice,—Blaze de Bury.

Por mi parte no me quedaron ganas.

Hago esta declaración leal y franca, porque si mortifica grandemente á mi amor propio, viene á demostrar que me está prohibido ocuparme del poema de Goëthe en su totalidad, lo cual no ha de impedirme probar, sin embargo, que el *Mefistófeles* de Boito no da idea, siquiera remota, de aquella inmortal leyenda del genio alemán.

Al escribir las líneas que preceden, he confiado en la be-

nevolencia de los que pudieran quizá juzgarlas con enojo por su aire un tanto desenfadado y soberbio. No ya la benevolencia de los lectores de la REVISTA CONTEMPORÁNEA, cuya ilustración conozco y en cuya amabilidad confío, pero cosas aun más graves se pueden arrostrar por el dulce placer de decir lo que se siente, sin ambages ni rodeos, y tal como se siente. Sea esta mi excusa, y entremos ya de lleno en el objeto principal que motiva este trabajo.

II.

Voy á empezar, comparando el poema del *Mefistófeles* con el del *Fausto*.

Que Boito parece haber tenido la pretensión de condensar en su ópera el poema de Goëthe, es cosa cierta en mi concepto, puesto que el poeta italiano lo da á entender claramente en las notas escritas por él mismo, al final de su libreto.

La nota referente al acto cuarto, dice así:

«El cuarto acto y el epílogo de la ópera están tomados del *segundo Fausto* de Goëthe que es la continuación y el complemento necesario del primero. Sin esta continuación, el drama queda truncado en su desarrollo y en su fin. Una apuesta entre Dios y el demonio: hé aquí el punto de partida del poema goëthiano; si la acción se detiene en la muerte de Margarita, no se realiza la apuesta ni el drama se desenlaza convenientemente. Para que la lucha del dualismo se lleve á efecto, hay que seguirla hasta la muerte de Fausto, *que es el alma de la apuesta.*»

La alusión al poema del *Fausto* de Gounod es clara. Barbier y Carré terminan la ópera con la muerte de Margarita, mientras Fausto se hunde en los abismos con Mefistófeles. Este desenlace es semejante al de la *Damnation de Faust*, de Berlioz, en la cual Mefistófeles y el doctor caen en el *pandemonium*, pocos momentos antes de la apoteosis de Margarita

que pone término á la leyenda dramática del célebre compositor francés.

La ocasión no puede ser más oportuna para citar aquí las atinadas observaciones que Berlioz ha dejado escritas al frente de su gran partitura.

Cuando la *Condenación de Fausto* alcanzó en Alemania el éxito que los franceses negaron á su ilustre compatriota, algunos alemanes le acusaron de haber *mitilado un monumento*.

Berlioz contestó del siguiente modo:

«Sabido es que es absolutamente imposible poner en música un poema de alguna extensión, que no se escribió para ser cantado, sin someterlo á una porción de modificaciones. Y de todos los poemas dramáticos que existen, *Fausto*, sin duda alguna, es el más imposible de cantar íntegramente desde el principio hasta el fin. Pues bien, si conservando la noción del *Fausto* de Goëthe, es menester, para convertirlo en asunto de composición musical, modificar de cien maneras diversas la obra maestra, el crimen de lesa majestad contra el genio, es tan evidente en este como en el otro caso, y merece igual reprobación.

«Dedúcese, entonces, que debería prohibirse á los músicos escoger como temas de sus composiciones poemas ilustres. De esa manera nos veríamos privados del *Don Juan*, de Mozart, libreto en el cual Da Ponte modificó el *Don Juan* de Molière; no poseeríamos tampoco sus *Bodas de Figaro*, en el cual no se ha respetado, ciertamente, el texto de la comedia de Beaumarchais, ni el del *Barbero de Sevilla*, de Rossini, por la misma razón, ni el *Alceste*, de Gluck, que no es sino una paráfrasis informe de la tragedia de Eurípides; ni su *Ifigenia en Aulide...*; no se hubieran escrito las numerosas óperas que existen sobre dramas de Shakespeare; en fin, Sphor sería quizá condenable por haber producido una obra que lleva también el nombre de Fausto, donde se encuentran los personajes de Fausto, de Mefistófeles, de Margarita y una escena de brujas, y no se parece en nada, sin embargo, al poema de Goëthe...

«La leyenda del Dr. Fausto puede tratarse de todas maneras, es del dominio público; había sido dramatizada

antes de Goëthe y circulaba bajo diversas formas desde mucho tiempo atrás en el mundo literario del Norte de Europa, cuando se apoderó de él el gran poeta alemán. Hasta el Fausto de Marlow gozaba en Inglaterra de una especie de celebridad, de una gloria real, que Goëthe ha hecho palidecer y desaparecer por completo.»

Las razones de Berlioz son incontrovertibles y debían estar al alcance de la inteligencia más vulgar. Por eso sube de punto la sorpresa al ver que Arrigo Boito, un poeta, y un poeta de gran talento, ha incurrido en la puerilidad de querer encerrar en una ópera la esencia del poema goëthiano, como si se tratara de la esencia de zarzaparrilla, ó del jara-be de rábano iodado.

La empresa era absurda, porque si la primera parte del *Fausto* ofrece al libretista todo cuanto de más dramático y humano contiene la leyenda, la segunda parte, en cambio, gira en espacios extra-musicales, envuelta en los misteriosos arcanos del misticismo, en los tupidos y flotantes pliegues de la alegría y el símbolo.

Analicemos rápidamente el poema de *Mefistófeles*.

El prólogo comienza como el de Goëthe, en el cielo. Goëthe se muestra parco en la elección de personajes. El Señor, los arcángeles Rafael, Gabriel y Miguel, y Mefistófeles.

Boito suple á Dios con el *Chorus Mysticus* que aparece en el quinto acto de la segunda parte de la tragedia alemana y agrega á la voz celestial las de los querubines, las de los penitentes y las de tres falanges celestes. Hay que fijarse en este detalle, para cuando lleguemos al epílogo de la ópera.

La apuesta entre el Señor y Mefistófeles se verifica y entramos en la primera parte del poema de Boito. Es el domingo de Pascua; la muchedumbre se espacia alegremente extramuros de Francfort sobre el Mein. Fausto y Wágner aparecen al mismo tiempo que las primeras tintas del crepúsculo. Un fraile gris los sigue.

Boito advierte en las notas que he citado antes, que reemplaza al perro que Goëthe coloca en su *Fausto*, con el fraile gris de que hacen mención las antiguas leyendas.

Fausto mira, desde luego, con desconfianza al citado fraile,

pero no tarda en crecer poco á poco aquélla, hasta convertirse en verdadero terror. Y son de ver los temblores y congojas que le asaltan, como niño asustado por el coco, cuando el mendicante se esconde en la oficina del doctor, y la serenidad jocosa que se apodera del medroso anciano cuando el diablo verdadero surge á su presencia.

—«¡Quieto, chuchó!—dice Fausto en la leyenda de Goethe, dirigiéndose al perro.—No corras de un lado á otro. ¿Qué es lo que olfateas en el dintel de esa puerta? Echate tras esa chimenea. Te doy mi mejor cogín. Allá, en el camino del monte, nos has divertido con tus saltos y brincos. Permite ahora que te instale como huésped bien llegado y apacible.»

Creo que de esto al terror que inspira á Fausto la encarnación frailuna del Mefistófeles de Boito, hay alguna diferencia.

En el cuadro segundo del primer acto, firman el diablo y el doctor su pacto, descorre Mefistófeles su negra capa, lánzanse ambos en el espacio y van á parar, del primer vuelo, al jardín de Margarita.

Aquí el indispensable cuarteto: Fausto y Margarita, Mefistófeles y Marta que se enamoran mutuamente, que mutuamente se persiguen, acaban por estrecharse entre sus brazos y desaparecen, al fin, riéndose los cuatro á mandíbula batiente.

Desde el jardín hasta las cimas espantables del Brocken, desde las alegres carcajadas de las amarteladas parejas hasta los aullidos cavernosos de las brujas, hay considerable distancia, la misma que existe desde el primero hasta el segundo cuadro, en el segundo acto del *Mefistófeles*.

Fausto trepa penosamente hasta la cumbre de la montaña, presencia las evoluciones del aquelarre y se encuentra, de repente, con una aparición sobrenatural. Es Margarita, pálida y triste, que surge, como por encanto, en lo alto de una roca. La infeliz doncella, descubre en su ebúrneo cuello una horrible cuchillada. ¿Quién ha herido tan cruelmente á Margarita?

Mefistófeles se lo dice á Fausto:

*Ha la testa distaccata
Perseo fu che la taglió
Torci il guardo, anima illusa
Dalla testa di Medusa,*

revelación curiosísima, tras de la cual cae el telón en medio de carcajadas y fugas infernales.

Acto tercero.—Muerte de Margarita. La pobre Margarita se muere, y se muere loca, y se muere en la cárcel. ¿Por qué? Nadie lo sabe. Todo el mundo ha oído, pocos momentos antes, su explosión de hilaridad; algunos la han visto, cinco minutos después, convertida en fantasma, con una gran cicatriz ensangrentada en el cuello, y resulta ahora que ha perdido la razón, que la han metido en la cárcel y que está condenada á muerte. El trabajo de condensación, como se ve, es de primera clase.

En efecto; después de un aria con vocalizaciones, Margarita recibe en la cárcel la visita de Fausto, susurra con éste un dúo de amor, y entrega la cabeza al verdugo en medio de celestiales armonías. Aquí termina la primera parte.

La segunda del poema de *Mefistófeles*, es decir, el cuarto acto de la ópera, comienza por el tercero de la segunda parte de la tragedia de Goëthe, ante el palacio de Menelao en Esparta, con la diferencia de que el lugar de la acción en la ópera es el de la sexta y octava escenas del acto segundo en el poema alemán.

Fausto, que es muy expeditivo en sus amores cuando se trata del romanticismo personificado en Margarita, se muestra á la altura de su reputación ante el clasicismo encarnado en Elena. Enamórase de ésta, con acompañamiento de sirenas, cae en los brazos de la heroína griega y baja el telón ruborosamente ante el edificante cuadro que forman en el teatro Real los dos artistas que en la actualidad interpretan los papeles de Elena y de Fausto.

Hemos llegado al epílogo. Fausto va á morir y no puede hacer mejor cosa, después de las tremendas emociones que ha sufrido en tan poco tiempo. El doctor, anciano decrepito

de nuevo, medita sobre la fragilidad de las cosas humanas y se arrepiente de todos sus pecados. Se oyen los cantos del prólogo, cae sobre el doctor moribundo una lluvia de rosas, y exhala, por fin, el último suspiro, mientras Mefistófeles, vencido en su lucha con el Señor, va á pagar el importe de la apuesta á las profundidades del averno.

Tal es el poema del *Mefistófeles* de Boito, tal es el trabajo del poeta. Creyó, sin duda, que dando entrada en su libreto á Elena y Pantalís (esta última no es más que una insignificante partiquina), que pintando una decoración estilo griego, con el río Peneyos en el fondo, y haciendo morir á Fausto diez minutos después, había penetrado en el fondo del ideal de Goethe y escrito un libreto de ópera sobre el *Fausto*, más completo que cuantos sobre este asunto se escribieron hasta ahora.

Error crasísimo, que puede decirse constituye el pecado original que la ópera lleva consigo. La primera y segunda parte del *Fausto* representan la eterna lucha del romanticismo y del clasicismo; hay en ellas una idea fundamental, una idea filosófica que forma la esencia del poema entero, y se halla fuera, fuera por completo, fuera en absoluto de los medios musicales.

Prescindiendo de la primera parte, hay en la segunda varios episodios dignos de haber inspirado á un Beethoven ó á un Berlioz, pero dentro del terreno abstracto de la música instrumental. Wágner mismo ha escrito una *sinfonía* titulada *Fausto*, pero querer encerrar en un libreto de ópera lo que se mueve á duras penas en el vasto campo de una tragedia inmensa, pretender dar cuerpo, movimiento y vida á lo que es del dominio de la metafísica, es intentar lo imposible.

Aun desde el punto de vista de la estética teatral, si vale la expresión, resulta el poema de Boito sumamente defectuoso, por la preponderancia exclusiva que tiene el personaje de Mefistófeles. Compréndese, desde luego, que siendo éste la encarnación del mal, necesita el músico sostener su carácter por medio de tintas oscuras y uniformes que necesariamente tienen que traer una monotonía reñida con la armonía de lo bello, dejando en lugar secundario, como sucede

en la obra de Boito, á personajes tan importantes como Margarita y Fausto.

No negaré que el valor intrínseco del poema de *Mefistófeles* sea grande; no negaré que haciendo caso omiso de que se trata de la leyenda alemana, presente excelentes situaciones al compositor; pero, fuera de esto, es un verdadero atentado contra Goëthe y su tragedia inmortal, no resiste á la crítica, es una insensatez.

En cuanto á la forma poética, es admirable de todo punto, desde el principio hasta el fin. Aquí todo elogio es poco; Boito no hace versos, hace poesía musical. Si tuviera espacio copiaría algunos trozos escogidos, en los cuales el sonido palpita como crisálida impaciente.

Un ejemplo nada más.

FAUSTO (inclinándose ante Elena).

*¡Forma ideal purissima
Della Bellezza eternal
Un uom ti si prosterna
Innamorato al suol.
Volgi vèr me la cruna
Di tua pupilla bruna,
Vaga come la luna,
Ardente come il sol.*

Toda la obra está escrita así; es un encanto, una belleza, digna bajo todos conceptos de un poema, más adecuado al teatro y á sus más imperiosas necesidades.

¡Cuán distintos son los procedimientos de que se valieron Barbièr y Carré para escribir su *Fausto*, inmortalizado por Gounod! Los libretistas franceses extrajeron todos sus materiales de la primera parte del poema de Goëthe, que es la más humana, la más dramática y ¡á qué no decirlo? la más interesante para la mayoría de los mortales.

El trabajo es tal, que yo estimo el libreto de ese *Fausto* uno de los mejores con que cuenta el teatro lírico moderno. Los principales personajes, Fausto, Margarita y Mefistófeles, tienen cada uno una fisonomía individual; los persona-

jes secundarios, Siebel y Valentín, intervienen en la acción para hacerla más interesante y variada; la marcha del drama es todo lo lógica que puede ser en composiciones de esa especie. Podrá descontentar á los que, como Blaze de Bury, por ejemplo, no quieren separar de Mefistófeles y Fausto la abstracción filosófica, á los que juzgan temeridad vituperable humanizar musicalmente esos dos grandes puntos de apoyo de la leyenda germánica; pero prescindiendo de Goëthe, el poema de Barbièr y Carré está, como vulgarmente se dice, hecho todo de una pieza, y el espectador sigue el hilo de la acción dramática, sin esas absurdas soluciones de continuidad, que hacen del libreto de Boito un verdadero caos.

Además, si el poeta italiano ha seguido el texto de Goëthe, traduciendo á veces literalmente algunas frases del *Fausto*, otro tanto han hecho los libretistas franceses.

El primer acto de éstos comienza exactamente como el de la tragedia de Goëthe; la *Kermesse* del segundo es una refundición de la segunda escena y del chispeante episodio de la taberna de Auerbach en Leipzig; el tercero es el jardín que aparece en Barbièr y Carré y en Boito; el cuarto resume el episodio de la muerte de Valentín después de la serenata de Mefistófeles y la gran escena de la catedral, que se hallan asimismo en el poema inspirador (1). Únicamente, al final, Fausto se hunde con Mefistófeles en los abismos, mientras el coro celeste entona el «Cristo resucitó,» que constituye la escena segunda de la primera parte en la tragedia de Goëthe.

El Sr. Marsillach, en su opúsculo titulado *Enrique Boito y su Mefistófeles*, dice lo siguiente, después de declarar la Margarita de Gounod superior á la de Boito:

«Mefistófeles, en cambio, como carácter tiene más consistencia y está más bien delineado en la obra de Boito que en la de Gounod. La llamada escena de las cruces, que tanto efecto produce en el *Fausto*, ni se le ocurrió á Goëthe, ni pudo ocurrírsele, porque implicaría una contradicción inexpli-

(1) Gounod intercaló hace tiempo en su célebre ópera el cuadro de la noche de Walpurgio, que en Madrid no se conoce.

cable en el personaje. ¿Por dónde un diablo culto, que conversa mano á mano con Dios y apuesta con él y á cada paso le nombra sin la menor aprensión, ha de ir á espantarse y á revolverse por el polvo porque le muestren el signo de la cruz?»

¿Por dónde? El mismo Goëthe va á decirnoslo. En los *Paralipómenos* de la tragedia goethiana que sirven de complemento á ésta, desarrollando y comentando las más importantes escenas, se encuentra la siguiente:

—«Una cruz en un camino; á la derecha, sobre la colina un castillo en ruinas; en lontananza una cabaña.

FAUSTO.—¿Que es eso, Mefistófeles? ¡Vaya una prisa! ¿Por qué bajas los ojos ante la cruz?

MEFISTÓFELES.—Sé perfectamente que es una preocupación; pero ¿qué quieres? te lo digo de una vez para siempre, *aborrezco la cruz*. Nadie está autorizado á sondear mi conciencia. Tengo muchas veces *vergüenza de mi raza*. Hay quienes piensan *que con decir diablo, han dicho algo que valga la pena.*»

Los *Paralipómenos* terminan, á mayor abundamiento, con las siguientes frases de Mefistófeles:

«MEFISTÓFELES.—No; no se trata ahora de vacilar ó de marcharse. El Gran Vicario (Cristo) está entronizado allá arriba. Conozco ya á él y á los suyos. *Saben arrojarme, como yo arrojé á las ratas.*»

Además, en el *Mefistófeles* de Boito, Fausto exclama en el epílogo, cogiendo el gran libro del Evangelio:

—Teme al cielo, que el Evangelio es mi baluarte.

El Evangelio, es decir, el código cristiano, ó la cruz, es decir, el símbolo del Redentor, creo vienen á ser la misma cosa.

Que Barbier y Carré han inventado una escena que no se halla en la tragedia de Goëthe con el objeto de crear una situación musical de gran efecto, es verdad. Pero que han desnaturalizado el carácter de Mefistófeles, no es cierto. Lo que han hecho es dar representación material á un sentimiento perfecto y claramente encarnado por Goëthe en la entidad diabólica del espíritu del mal. Creo que las citas anteriores no dejan lugar á dudas.

No hay, pues, comparación posible entre el poema de Boito y el de Barbier y Carré, y sería inferir una ofensa á los ilustrados lectores de la REVISTA CONTEMPORÁNEA, insistir sobre el asunto. Con lo dicho precedentemente basta y sobra para que entremos, desde luego, en el examen de la partitura italiana.

III.

Veamos primeramente los antecedentes históricos de la ópera de Boito. Examinemos el temperamento del *Mefistófeles* antes de tomarle el pulso.

La partitura publicada por el editor Ricordi de Milán dice textualmente: *Mefistófele—Opera di Arrigo Boito—Rappresentata al Teatro Comunitativo di Bologna il 4 Ottobre 1875.*

De esta fecha se deduce que el *Mefistófeles* de Boito que conocemos, no es la primitiva ópera, puesto que ésta se estrenó en Milán el día 5 de Marzo de 1868, é hizo un fiasco ruinosísimo.

De modo que estamos en presencia de una segunda versión, pero tan amplia é importante, que ha dado pretexto al editor de la partitura para bautizar la ópera á su modo. El primer bautizo se verificó en el templo de la Scala de Milán, el día 5 de marzo de 1868, siendo padrino del primer vástago de Boito el público de la capital de Lombardía. El segundo bautizo tuvo efecto el 4 de octubre de 1875 en el Teatro Comunal de Bolonia; es decir, siete años más tarde y en distinta iglesia.

Es conveniente tener en la memoria estas circunstancias para explicarse las rarezas y singularidades con que se tropieza á cada momento, al tratar de Boito y su única producción lírico-dramática, en cuyo rápido análisis entro desde luego.

El prólogo del *Mefistófeles* sirve hasta ahora de salvoconducto á la ópera; tal es la impresión que produce en todos los públicos, sin exceptuar el de Milán, que lo aplaudió con entusiasmo en la desdichada noche del estreno. En realidad,

es un cuadro musical de innegable belleza, trazado con mano desenvuelta y firme, lleno de color, y que tiene cierta grandiosa concisión que se impone de una manera irresistible.

El preludio, llamado tal por su autor, es en realidad una introducción que prepara, en mi concepto, perfectamente la aparición de la nebulosa, y produciría más efecto si el telón se alzara á los pocos compases.

El coro religioso de las penitentes, enlazado con la trompetería celeste, forma la base de esta portada instrumental, en la cual se nota al instante la afición de Boito á introducir en una tonalidad los modos mayor y menor, con intervalos de tiempo insignificantes. Luego hablaremos de esto.

Alzado el telón, óyese tras la nebulosa un lento y breve murmullo de dos falanges celestiales, que saludan al Señor con una armonía penetrante y sencilla, formada por el solo acorde de tónica. En seguida comienzan las mismas falanges el magnífico coral, que es la médula de todo el prólogo.

Este coral es admirable; está compuesto de breves y expresivas frases, que ostentan forma de progresión irregular. El retardo que Boito establece sobre el acorde de sexta, surgiendo, inmediatamente después de la quinta aumentada, da al coral un tinte religioso, marcado y profundo, así como la modulación enarmónica que se establece en el primer período para volver por progresión á la tonalidad de la pieza, mediante un contraste vigoroso de sonoridad, es de un efecto brillantísimo y seguro.

Las voces se espacian al principio libres de traba, acompañadas por sencillos acordes; pero bien pronto el ritmo se acentúa y adquiere gran desarrollo en la orquesta, creciendo en valor é importancia hasta llegar á fundirse voces é instrumentos en el máximum de sonoridad, para decaer en seguida y desaparecer en un tenue murmurio, cortado por las argentinas escalas de las arpas.

Las trompetas de la nebulosa anuncian que la angélica salutación ha terminado. Noto de paso que la trompetería celeste de Boito se asemeja mucho á la armonía ultraterrestre que acompaña al enviado del San Graal en el *Lohengrin* de Wagner.

El *scherzo* instrumental que precede á *Mefistófeles* tiene cierto carácter jocoso y está finamente instrumentado. Dos fagotes dan la quinta, mientras los violines, *pizzicato*, dejan oír la tercera mayor y la tercera menor sucesivamente. Aquí se ve por segunda vez el procedimiento de los dos modos en la misma tonalidad. ¿Significarán quizá una afirmación y una negación, es decir, la duda personificada en *Mefistófeles*? Lo ignoro, porque en Boito es una especie de debilidad ese detalle armónico.

El *debut* de *Mefistófeles* está bien caracterizado por la misma melodía sardónica y jovial del *scherzo*. El trío decae mucho; aquel vals que mugen los bajos, apoyando las fases declamadas del diablo, ofrece un contraste que no admite el personaje en aquel momento, por más que presta variedad al conjunto de la escena. En el final, sin embargo, hay una hermosa serie de acordes tenidos en la frase: *Si, Maestro divino, in bujo fondo—crolla il padron del mondo—e non mi da piu il cuor, tant' é fiaccato—(di tentarlo al mal)*.

El intermedio dramático contiene recitados vigorosos y expresivos de Mefistóles; la frase *e sovra il re del ciel avró vittoria* es hermosa sobre todas. El recitado final no responde, ni mucho menos, al texto, que hace al espíritu infernal morfarse del Señor. Mas bien parece una salmodia lúgubre que una burla.

El *scherzo* vocal es delicioso, tanto en lo que se refiere al primer coro de querubines, aéreo y vaporoso cual la poesía, como al segundo que es deplorable se haya cortado en el teatro Real. Los procedimientos empleados son sencillísimos y esto aumenta su belleza.

La salmodia final se inicia con un andante religioso acompañado por el órgano, á la cual se unen pronto las voces de los querubines reforzadas ya por la orquesta. Los tresillos de los violines, jugueteando con las espirales cromáticas del segundo coro de querubines (el que precisamente se corta en el regio coliseo), son de un efecto encantador, y las progresiones que establece el autor cortándolos con las graves *Ave María, gratia plena* de las penitentes, aumentan su belleza por el contraste.

El movimiento y la animación no decaen un instante. ¡*Ave, Ave!* exclaman las voces todas en una interesantísima progresión armónica, enérgicamente instrumentada, que prepara grandiosamente la peroración.

Aquí surge de nuevo el coral primero, cuyas armonías flotan en el espacio con una robustez incomparable; van aumentando en fuerza sonora paulatinamente y se desploman, por fin, en una especie de alarido fanático, en que voces y orquesta parecen estallar, presas de sobrehumana exaltación.

La trompetería celeste, á una con toda la masa instrumental, lanza sus armoniosos acentos, mientras los coros sostienen el acorde final y cae el telón majestuosamente.

Tal es el prólogo del *Mefistófeles* de Boito, fragmento hermoso, página irresistible, trazada de mano maestra y que revela un talento superior (1).

Me he detenido algo en su análisis porque valía la pena y quería demostrar que es para mí un placer vivísimo inclinarme respetuosamente ante lo bello.

Difilmente se encontrará una ópera que así comience, y de tal suerte llegue á predisponer favorablemente al público; pero difícilmente también se encontrará otra que más y más completamente defraude sus esperanzas.

El acto primero es un acto de zarzuela. Entendámonos: no vaya á creerse que digo zarzuela despreciativamente, como los egregios abonados al Teatro Real. Uso el sustantivo como sinónimo de ópera cómica, y advierto además, por si cupiera duda, que tenemos en nuestras zarzuelas muchos, pero muchos cuadros populares, que aventajan al del Domingo de Pascua en Francfort del *Mefistófeles* de Boito.

Ni las notas campanudas, que no de campanas, que se oyen en la orquesta, ni aquellos contrastes de tiempo y de ritmo, tan artificiosos como inútiles, ni el baile del Obertas,

(1) La crítica rigurosa podría llamar la atención sobre el desequilibrio de sonoridad que existe evidentemente entre la orquesta y las voces, hasta el extremo de aparecer invertidos los términos, puesto que en la peroración, la primera tiene que ahogar por completo á las segundas. No hago más que señalar el caso para tranquilidad de mi conciencia.

nada hay que destruya las formas abigarradas y poco consistentes de todo aquel cuadro, que resulta antipático ó pueril.

Cito, para no faltar á mi deber, dos buenos detalles: la primera salida de Fausto, y la primera parte de su diálogo con Wagner. En aquella hay una frase bellísima: *il vecchio inverno fugge al monte e il solvallegra e aviva forme e color*. El primer fragmento ostenta una armonía indeterminada, opaca y fría, que da perfecta idea del concepto poético, mientras en el segundo, la aparición, ingeniosamente preparada y pronta del modo mayor, parece derramar en realidad sobre la cadencia la claridad de algún astro luminoso. El procedimiento no es nuevo, pero está admirablemente aplicado.

En el diálogo con Wagner, hay detalles de gran valor:

FAUSTO (á Wagner).

*Sediam su questo sasso. Osserva come
Fulgoreggiano á vespro le capanne
Remotamente. Già declina il giorno.*

WAGNER.

*E l'ora degli spettri; essi sen vanno
Tra il vapor della sera ordendo reti
Sotto il passo dell'uom. Andiam; s' impregna
L'orizzonte di nebbia á notebruna
Torna dolce la casa. A che sogguardi
Nel crepuscolo assorto immobilmente?*

La declamación musical está á la altura de estos hermosos endecasílabos cuya expresión realza una orquestación misteriosa y penetrante.

El terror que el fraile gris inspira á Fausto resulta tan vulgar en la música, como fuera de lugar en el texto. En cambio, los últimos siniestros acordes que preceden al *mutis* del doctor y Wagner acosados por el fraile, tienen mucho colorido, así como la transición musical que se efectúa desde el primer cuadro al segundo, sin solución de continuidad, por medio de notas graves, tenidas *pianissimo* por los contraba-

jos, mientras las voces de las sopranos del coro dejan oír en lontananza los moribundos ecos de la fiesta.

Empieza el cuadro del pacto con un *largo* de pura forma italiana que el buen doctor suspira anonadado en sus pensamientos. Es una melodía paráfrasis del andante de la gran sonata en *la* para violín y piano, de Beethoven, pero una melodía deliciosa, llena de recogimiento, de dulcísima expresión y que sería completa sin el inciso musical: *le torve passioni del core-s'assonnano in placido oblio* que, además de ser vulgar, contiene una verdadera puerilidad filosófica.

El primer fragmento de frase está en modo menor, el segundo en mayor, lo cual indica que Boito no expresa el concepto de la frase, sino la significación material de la palabra. Si es este el wagnerismo del maestro italiano, preciso es confesar que, como dice Arrieta, los wagneristas no imitan más que la mueca del célebre reformador.

La balada del Silbido no ofrece novedad alguna, ni como melodía, ni como ritmo, amén de ser el Silbido final un recurso violento y de mal gusto. La melodía de Fausto, que sigue á la balada, recuerda á la legua, como procedimiento, la de Margarita en el final de la catedral, en la ópera de Gounod, y en cuanto al *allegretto* que precede al largo final, entra de lleno en las formas de la ópera cómica y recuerda como ritmo y armonía el primer período de la introducción de nuestro bellissimo *Dominó azul*, del maestro Arrieta.

El cuadro termina fríamente y sin interés, con un diseño melódico á la italiana, sin originalidad alguna, que la orquesta repite ruidosamente.

El episodio del jardín nos transporta de nuevo á la zarzuela. Y no podía ser otra cosa. Aquella Margarita alegre, jugetona y un si es si no es descocada é impúdica, á quien Fausto arranca joviales carcajadas, pellizcándola continuamente, ni más ni menos que si se tratara del Duque de Mantua y Magdalena en el cuarto acto de *Rigoletto*; aquel Mefistófeles y aquel doctor que emprenden la caza de Marta y de la rubia Gretchen, como si cogieran mariposas con volante; aquellas cuatro figuras desquiciadas á modo de horteras y modistas en Capellanes, no pueden soportar ni un momen-

to las proporciones y naturaleza de una música adecuada al poema de Goëthe, ni mucho menos á una ópera llena de grandes pretensiones.

Al expresarme así, me refiero al final de la pieza en que las cuatro voces se unen, porque lo anterior es de lo más pequeño y deshilvanado que puede darse.

Ese final, como trozo vocal é instrumental, tiene un valor intrínseco que no negaré ciertamente. Es bonito, produce mucho efecto y obtiene en muchos teatros los honores de la repetición; pero de ahí á decir que está en carácter con la ópera existe gran diferencia.

Alguien ha escrito que el cuarteto del jardín es idealista en la ópera de Gounod y profundamente real en la de Boito. ¿Profundamente real? Jamás, jamás, jamás. No hay nada más falso que el cuarteto del compositor italiano. Margarita riendo á carcajadas, estrechamente abrazada á Fausto, falso de toda falsedad. Mefistófeles persiguiendo á Marta como enamorado mozalvete y diciéndola ¡te amo! en medio de la mayor hilaridad, falso, falsísimo. Y las cuatro voces rompiendo bruscamente con el movimiento y la animación creciente de la escena, para detenerse en un calderón, como solicitando el aplauso del público, falso, inadmisibile, absurdo.

¿Que la música es encantadora, es preciosa, es irresistible? Me contento con decir que es bonita, dejando libre el parecer de los demás. ¿Pero que es realista? ¡*Jamais de la vie!* Vuelvo á mi tema. Si el autor del inoportuno calderón, del calderón archi-italiano puesto al final del cuarteto del jardín es wagnerista, declaro no comprender ni los rudimentos más elementales de la doctrina wagneriana.

Algo más realistas, pero realistas en el sentido burdo y ordinario de la palabra, son algunas escenas del *Sábado romántico*, que comienza con los acordes de la escena de la iglesia en el *Fausto* de Gounod, contiene una balada desprovista de interés musical y termina en medio de un estrépito insupportable, entre los alaridos del coro, ritmados con uniformidad desesperante y cubiertos por una orquestación borrosa y fea. Lo único que hay en carácter es un conato de fuga que pone fin al cuadro. En esto ha dado Boito una verdadera

muestra de ingenio; nada, en efecto, como la fuga, para representar admirablemente una infernal algarabía. Es lástima que la suya (la fuga) sea tan corta.

El acto tercero encierra el episodio de la muerte de Margarita.

La balada, canción, leyenda, ó como quiera llamarse, de ésta, es una melodía por el estilo de las de Tosti, Denza y Campana; sencilla, sentida y completamente italiana, á cuyo final hay una fermata imitativa de buen gusto, pero de oportunidad sumamente discutible. En medio de todo, es lógico que la que empezó la ópera riendo, concluya por morir vocalizando.

El acto, en general, á despecho de cierta monotonía de tiempo, está trazado con dramática concisión. El *adagio* que Fausto y Margarita susurran, *lontano, lontano, lontano*, tiene mucho color, á pesar de sus entonaciones al descubierto, que son á veces estridentes; pero la terminación del acto adquiere real interés, con la intervención del coral del prólogo que apoya dulcemente la plegaria de Margarita. Para mi gusto es el cuadro musical mejor de la ópera, después del prólogo.

Quien quiera encontrar en la noche del Sábado clásico la grandiosidad de un cuadro pagano, vuelva la hoja y pase adelante. Estamos en Nápoles ó en Florencia, bajo los efluvios luminosos de Rossini, Bellini y Donizetti. Elena es una distinguida soprano y Pantis una contralto apreciable, que cantan voluptuosa y aérea barcarola.

Fausto es un tenor italiano que cobra por función cinco mil pesetas y dice, acompañado por los violines, que la Grecia le encanta y las griegas le enamoran. Mefistófeles representa un bajo aburrido, que se encuentra allí, sin poder dar una nota, como gallina en corral ajeno.

Hay un baile llamado danza *corea*, que tiene tanto de *corea* como de fandango, cachucha ó seguidilla; un recitado dramático de Elena sobre el *hic Troja fuit*; un andante amoroso de Fausto, que luego se convierte en *pezzo concertato*, muy bien escrito y de buen efecto, y, por último, un duo *con ánima*, construido sobre la base del diseño melódico de Mefistófeles,

cuando al finalizar el cuadro del pacto, extiende el diablo su capa y se lleva en ella por los aires al doctor.

La terminación del acto es preciosa; se verifica por medio de un largo *decrecendo*, que dura aun después de bajado el telón.

Lo repito; como acto que debería presentar el contraste del mundo romántico con el clásico, no existe este acto en la ópera de Boito. Como acto de pura forma italiana, es muy bonito y contiene un final delicado y original, si se quiere; pero no resiste al paralelo con otros muchos actos escritos por los grandes maestros compatriotas del autor.

Vamos al epílogo y terminemos.

Boito tiene la palabra:

«Goëthe, gran adorador de la forma, empieza su poema como lo acaba; la primera y la última palabra del Fausto se resumen en el cielo. «*El motivo glorioso*—escribe el Sr. Blaze de Bury,—*que las inmortales falanges cantan en la introducción de la primera parte de Fausto, vuelve en la terminación enuelto en armonía y vapores místicos. Goëthe ha procedido esta vez como los músicos, como Mozart, que vuelve á colocar en la última escena de Don Juan la imponente frase de la óverture.*» Hemos tratado de realizar, de desarrollar por medio de los sonidos esta aspiración musical de Goëthe, y por eso hemos traído de nuevo al epílogo el tema del prólogo, procurando condensar en lo posible el pensamiento de nuestro poeta.»

Dispéñseme el maestro Boito si me veo precisado á decirle que su buena fe al hacer citas, va á quedar esta vez bastante malparada. Vean los lectores el texto de Blaze de Bury, y díganme si hay diferencia entre lo que Boito le hace decir y lo que en realidad dice el eminente escritor francés. Subrayo de intento algunas frases:

«El quinto acto (de la segunda parte del *Fausto*) es como un epílogo inmenso, en el cual se desenlaza el misterio en el esplendor y el azul del firmamento. El glorioso motivo que las inmortales falanges cantan en la introducción de la primera parte de *Fausto* vuelve aquí, *pero VARIADO HASTA LO INFINITO por la sublime orquesta, por las voces sonoras de los querubines en éxtasis que la entonan con arrobamiento; pero MÁS*

POMPOSO, MÁS GRANDE, MÁS SOLEMNE, MÁS ENVUELTO en armonía y vapores místicos.» (1)

Cotejen ahora los lectores el texto completo de Blaze de Bury y el texto truncado por Boito, y hagan los comentarios que gusten. Por mi parte, no puedo dispensarme de hacer algunos que estimo bastante importantes.

No era posible que el autor de la ópera *Mefistófeles* hiciera completa la citación de Blaze de Bury. ¿Cómo, si le ponía en flagrante contradicción con la conducta que él ha observado en su obra musical? ¿Cómo si lo que ha hecho Arrigo Boito es precisamente todo lo contrario de lo que, según Blaze de Bury, hace Goëthe?

El autor del *Fausto* alemán se contenta con indicar en el prólogo la sublime escena que en el epílogo desarrolla. El prólogo es la crisálida; el epílogo es la mariposa; mariposa á cuyo paso brotan miríadas del insecto alado que turban, fascinan y marean á los que, como yo, no pueden seguir con ánimo sereno sus múltiples y simbólicas evoluciones, pero que manifiestan, sin dejar duda, la idea de Goëthe de encerrar en una fulgurante apoteosis la larva imperceptible de su prólogo.

Pues bien; Arrigo Boito hace todo lo contrario. Empieza la fuga en la peroración y la termina con la presentación del motivo; gasta todas las municiones en el prólogo, dispara un apagado cañonazo al final del cuadro de la muerte de Margarita, y vuelve á descargar la batería toda en el ~~prólogo~~

epílogo

Pero como la gradación y la novedad del principio no existen cuando llega el fin; como ahora aparece una repetición no preparada y en peor situación que antes, de aquí que el disparo final resulte casi nulo, de aquí que el tiro, en lugar de dar en el blanco, no haga gran impresión y se pierda, ó poco menos, en el vacío.

El epílogo del *Mefistófeles* de Boito es, por lo tanto, un cuadro sin vida, un cuadro completamente echado á perder

(1) Henri Blaze. *Le Faust de Goëthe. Seule traduction complète.*—Paris Charpentier, 1869. Douzième édition.—Pag. 63. Lin. 15 y siguientes.

y, lo que es peor, un cuadro trazado en contradicción palmaria con las ideas y propósitos de Goëthe, cuya gran tragedia tiene Boito la pretensión de condensar en su poema lírico.

Si Boito se hubiera callado en la nota explicativa que al epílogo se refiere, podría la crítica seria haberle hecho cargos por tergiversar la idea de Goëthe, pero se conoce que el poeta y compositor italiano confía demasiado en el *numerus infinitus stultorum*, cuando, sin aprensión alguna, pretende justificarse con respetable autoridad, desfigurando á sabiendas las opiniones de ésta y haciéndola figurar como cómplice de los actos de Boito, cuando precisamente los condena de un modo explícito y terminante.

La conducta de Arrigo Boito, en esta ocasión, no tiene nombre, y es realmente original por lo inusitado. Dejo al juicio del lector el calificativo que merece y, después de citar en el epílogo de la ópera una melodía italiana, en *la bemol: giunto sul passo estremo della piu estrema età*, sentida y elegante, doy por terminado el análisis del *Mefistófeles*.

*
* *

El trabajo analítico de la partitura deja, á no dudarle, mucho que desear, pero no he querido hacerlo más extenso porque la labor científica es árida de suyo, y hubiera dado al traste con la paciencia del autor y la de sus benévolo lectores.

Creo, sin embargo, haberme extendido lo bastante para dar una idea suficiente tanto del poema de *Mefistófeles*, como de la música compuesta por Boito.

Obra corregida y recompuesta, producto de la fantasía juvenil y ostentando cierto atrevimiento despreocupado, cierta audacia innovadora, reñida en absoluto con la magnitud de la empresa y el talento y experiencia del autor, la ópera de Boito es una masa informe, sin unidad de estilo, sin cohesión y sin interés, en la cual únicamente se destaca, la bellísima página del prólogo.

Mientras el autor está en el cielo oculto tras la nebulosa, parece hallarse en terreno firme, pero en cuanto baja á la tierra, pierde los estribos y se aventura en un dédalo de dificultades que no puede vencer.

Nadie más opuesto que yo á penetrar en esos ridículos cálculos sobre el mayor ó menor grado de espontaneidad que revelan ciertas obras y piezas sueltas de ellas. No soy dado á investigar causas ocultas al ojo más avizor; me contento con juzgar los efectos; pero teniendo en cuenta los antecedentes históricos del *Mefistófeles* de Boito, y leyendo atentamente y estudiando la partitura, se adivina desde luego los trabajos de corrección y de retoque que la forma, no el fondo, ha sufrido.

Por eso hay en la ópera cosas interesantes y bonitas que se refieren á detalles de armonía é instrumentación, sobre todo, pero cosas sueltas al fin, que lejos de destruir lo deslabazado del conjunto, hacen más palpable lo insostenible de la totalidad.

El poema, como condensación de la tragedia de Goëthe, es deplorable; como libreto juzgado independientemente de la creación goethiana es absurdo, no tiene razón de ser. Queda, pues, únicamente la labor poética, que es finísima y bella, pero que resulta desperdiciada por completo y constituye un cargo más, contra el autor de la música.

Dicen que Boito es un wagnerista, un reformador. No lo entiendo, porque si se estiman ciertos detalles de forma que hoy corren graciosamente á cargo del autor de *Lohengrín*, como suficientes para dar diplomas de reformador, hay que confesar que nadie los ha juzgado tales cuando los han empleado antes que Boito otros maestros más antiguos y de mucha más reputación.

Víctor Wilder ha escrito hace poco en el *Ménestrel*, á propósito de las representaciones de los *Nibelungen* de Wagner y del *Mefistófeles* de Boito, en Bruselas, lo siguiente:

«Después de oír los *Nibelungen*, la música del *Mefistófeles* de Boito me ha parecido crema batida.»

Crema batida, en efecto, donde el azúcar italiano destruye por completo el sabor de la leche y de la yema alemanas, ó

deja en el paladar un sabor desagradable, cuando el azúcar se retira. En este caso, la leche de la música, sabe á leche cortada.

Que la partitura de Boito no revela, ni á leguas, una individualidad, inútil es consignarlo. ¿Revela un temperamento musical? Aquí surge una duda. Hace quince años que el maestro italiano no ha producido nada para el teatro. El poeta no ha permanecido inactivo; ha escrito versos, libretos, melodramas, traducciones y novelas. El compositor nada.

Ahora bien, quince años de esterilidad musical, ¿pueden revelar un temperamento? Contesten los músicos, los pintores, los literatos, los poetas, contesten, en una palabra, los artistas.

Los periódicos han dicho que Boito escribe un *Nerón*, que destina al Teatro Real de Madrid. A juzgar por las noticias de la prensa de Bruselas, también parece que Boito ha prometido un *Nerón* al Teatro de la Moneda. Si el maestro sigue prometiendo *Nerones* á cuantos teatros representen su *Mefistófeles*, va á tener que poner en música la historia de los Césares de Suetonio. Celebraré que acierte.

Entre tanto, no valdrán al *Mefistófeles* el aparato exterior con que las empresas lo rodean, ni la presencia del maestro en las primeras representaciones, ni la finísima labor, los cuidados exquisitos é impagables, que acreditan una vez más la actividad é inteligencia, el *savoir faire* de uno de los primeros editores del mundo, el Sr. Ricordi, de Milán.

El éxito que ha obtenido en Madrid la ópera de Boito, ha sido tan falso como la obra misma. El abono, es decir, el público á *fortiori*, que es la base de la industria del teatro, ha acudido, como ha acudido á las vergonzosas parodias de otras óperas, pero el verdadero público ha vuelto las espaldas.

Una persona que debe saber mejor quizá que nadie lo que pasa en las cuestiones administrativas de la empresa, decía en el regio coliseo, mientras se verificaba la tercera representación del *Mefistófeles*:

—Todas las entradas que ha dado hasta hoy la ópera de Boito, se podían cambiar por una sola del *Barbero de Sevilla*.

En resumen: todo lo que es verdad, vive; todo lo que es falso, muere. *Mefistófeles*, por tanto, morirá.

Lejos de mí la estúpida pretensión de imponer mis opiniones á nadie. Con emitirlas leal y francamente y razonarlas á mi modo, no me creo obligado á más.

Á los que de distinta manera piensen, contesto con dos palabras:

—Al tiempo.

ANTONIO PEÑA Y GOÑI.

9 febrero 1883.



