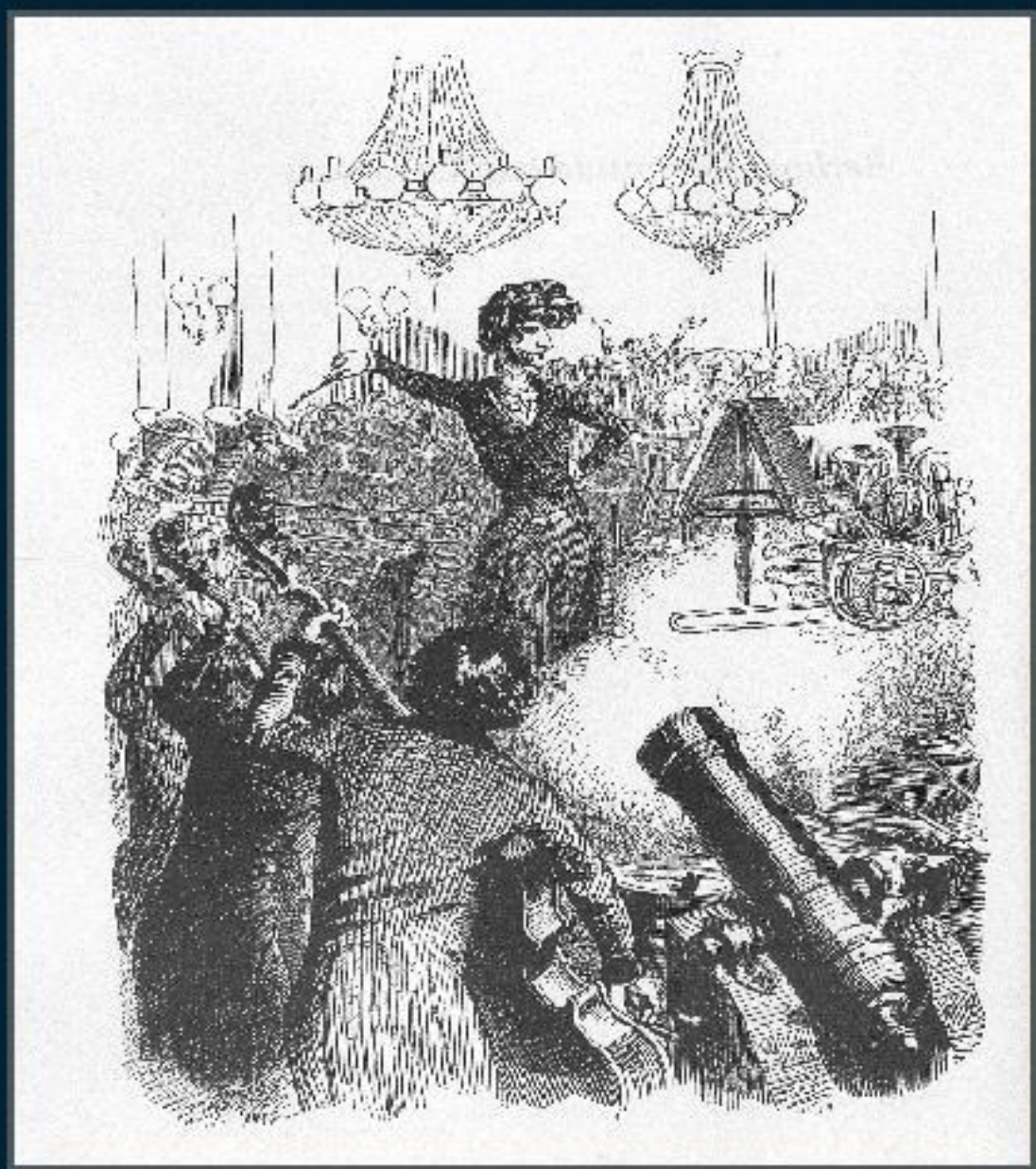


# Las veladas de la Orquesta



Hector Berlioz [Lectulandia](#)

Las *Veladas de la Orquesta* es una obra de gran contenido y difícil de encuadrar en un único género literario. Desde un punto de vista tremendamente irónico, Berlioz narra la historia de un grupo de músicos de la orquesta imaginaria de un teatro de ópera en un país sin determinar, que aprovecha las tediosas veladas musicales, en las que se tocan principalmente obras mediocres y sin interés, para contar historias y cuentos a cual más original o leer sobre compositores y músicos del pasado, todo ello bajo la atenta mirada del director de orquesta (que pone el oído cuando la historia es interesante).

En la mayoría de los casos, Berlioz emplea estos relatos, llenos de imaginación, como excusa para realizar una crítica a la música de su tiempo. Instituciones, cantantes, compositores, teatros... todos los aspectos de la vida musical de su época son analizados desde un punto de vista crítico y mordaz. Incluso el público que asiste a estas veladas musicales, poco instruido y comprado por los artistas, es objeto de las críticas del autor (la mayoría de las veces el público ni siquiera es consciente de que la mitad de la orquesta ha dejado de tocar y charla animadamente en el foso).

En más de una ocasión, Berlioz da muestras de la necesidad de una renovación de la música francesa. El libro entero es una crítica contra las óperas, operetas y demás géneros líricos de segunda que ocupaban las programaciones de los teatros parisinos. Por el contrario, el autor ensalza apasionadamente aquellas obras y compositores que merecían todo su respeto y admiración y que suponen una maravillosa excepción a la programación habitual de este teatro imaginario. Cuando *El Cazador Furtivo* de Weber, *Fidelio* de Beethoven o *La Vestale* de Spontini son interpretadas en el teatro, todos los músicos permanecen concentrados en su trabajo, ese día no hay tertulia.

Supone un rasgo interesante la continua mezcla de realidad y ficción en las veladas. En muchas ocasiones, Berlioz ofrece datos autobiográficos novelados o entrelazados en el argumento de los relatos, así como biografías de músicos por él muy apreciados como Paganini o Beethoven. Incluye, además, algunas críticas a acontecimientos reales a los que asistió, como el Festival Beethoven de Bonn o los conciertos de coros de niños en la Catedral de San Pablo en Londres.

El amor por la literatura de Berlioz queda reflejado en las innumerables citas y alusiones a obras literarias, especialmente de Virgilio, Shakespeare y La Fontaine, algunos de sus autores preferidos. Utiliza una prosa muy poética y adornada cargada de metáforas y otros recursos literarios, pero es, a pesar

de ello, una lectura amena, entretenida y de un gran interés para el conocimiento de la vida musical de su tiempo.

**Lectulandia**

Hector Berlioz

# **Las veladas de la Orquesta**

ePub r1.0

Titivillus 25.06.17

Título original: *Soirées de l'Orchestre*  
Hector Berlioz, 1852  
Traducción: Cristina Ridruejo Ramos

Editor digital: Titivillus  
ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---

## PRÓLOGO

En el norte de Europa hay un teatro lírico en el que es costumbre que los músicos, muchos de ellos gente cultivada, se dediquen a la lectura e incluso a charlas más o menos literarias o musicales durante la ejecución de las óperas mediocres. Sólo diré que leen y charlan mucho. Por consiguiente en los atriles, junto a las partituras, se puede hallar un libro, tal cual. De manera que el músico que parece absolutamente absorto en la contemplación de su partitura, ocupado sobre todo en contar sus pausas, en seguir con la mirada su réplica, está en realidad muy a menudo completamente embelesado con las maravillosas escenas de Balzac, con los encantadores cuadros costumbristas de Dickens o incluso con el estudio de alguna ciencia. Sé de uno que, durante las quince primeras representaciones de una famosa ópera, leyó, releyó, meditó y comprendió los tres volúmenes de *Cosmos* de Humboldt; de otro que, durante el prolongado éxito de una obra estúpida e ininteligible de ahora, logró aprender inglés; y de otro más que, dotado de una memoria excepcional, contó a sus vecinos más de diez volúmenes de cuentos, relatos, anécdotas y chistes.

Sólo hay un miembro de esa orquesta no se permite ninguna distracción. Absolutamente concentrado, activo, infatigable, los ojos fijos en sus notas, el brazo siempre en movimiento, se sentiría deshonrado si llegara a omitir una corchea o a merecer un reproche por la calidad de su sonido. Al acabar cada acto casi no puede ni respirar, colorado, sudoroso, extenuado; y sin embargo no se atreve a aprovechar los instantes que le deja la suspensión de las hostilidades musicales para ir a tomarse una jarra de cerveza en el café de al lado. El temor de retrasarse y perderse los primeros compases del acto siguiente basta para clavarlo a su puesto. Conmovido por su celo, el director del teatro al que pertenece le mandó un día seis botellas de vino en señal de apoyo. El artista, que es consciente de su valor, lejos de acoger tal presente con gratitud, tuvo el magnífico gesto de mandarlo de vuelta al director con estas palabras: «¡No necesito apoyo!». Es fácil adivinar que estoy hablando del bombo.

Sus camaradas, por el contrario, no dejan ni un momento sus lecturas, relatos, discusiones y cháticas, si no es en pro de las grandes obras maestras o en caso de que, en las óperas ordinarias, el compositor les haya confiado una parte principal y dominante, en cuyo caso su voluntaria distracción se notaría con demasiada facilidad y les pondría en un apuro. Pero aún entonces, como la orquesta nunca predomina toda entera, ocurre que si la conversación y los estudios literarios languidecen por una parte, renacen por la otra, y que los picos de oro del lado izquierdo retoman la palabra justo cuando los del lado derecho retoman los instrumentos.

Ya que, durante mi estancia anual en la ciudad en que está instituido, frecuento asiduamente ese club de instrumentistas en calidad de aficionado, he podido escuchar allí la narración de un buen pellizco de anécdotas y novelitas; incluso a menudo yo mismo, lo confieso, he devuelto el favor a los narradores, ofreciendo a mi vez algún relato o lectura. Pero el músico de orquesta es por naturaleza machacón, y cuando ha

suscitado una vez el interés o la risa de su auditorio con la palabra adecuada o con una historieta cualquiera, aunque haya sido el 25 de diciembre, a buen seguro no esperará a fin de año para lograr otro éxito por la misma vía. De manera que, a fuerza de escuchar tales historias encantadoras, acabaron por obsesionarme casi tanto como las anodinas partituras a las que hacíamos que acompañasen; y me he decidido a escribirlas, e incluso a publicarlas, adornadas con los diálogos ocasionales entre los auditores y los narradores, con el fin de entregar un ejemplar a cada uno de ellos y que no se hable más.

Se sobreentiende que el bombo será el único que no se beneficiará de mis mercedes bibliográficas. Un hombre tan laborioso y fuerte desprecia los ejercicios mentales.

## PERSONAJES DEL DIÁLOGO

El director de la orquesta

CORSINO, primer violín, compositor

SIEDLER, jefe de ataque de los segundos violines

DIMSKI, primer contrabajo

TURUTH, segundo flauta.

KLEINER el mayor, timbales

KLEINER el pequeño, primer violoncello

DERVINCK, primer oboe

WINTER, segundo fagot

BACON, viola (No es descendiente del que inventó la pólvora).

MORAN, primer trompa

SCHMIDT, tercer trompa

CARLO, mozo de orquesta

UN SEÑOR, habitual de los bancos del coro

EL AUTOR



# PRIMERA VELADA

---

## LA PRIMERA ÓPERA, cuento del pasado – VINCENZA, cuento sentimental – DISGUSTOS DE KLEINER EL MAYOR.

---

Se está interpretando una ópera francesa moderna de lo más anodina.

Los músicos entran en la orquesta con visible aspecto de mal humor y desgana. Obvian uniformar la afinación, cosa a la que aparentemente su director no presta atención. Sin embargo, en cuanto un oboe emite el primer la, los violines se percatan de que están todo un cuarto de tono por encima del diapasón de los instrumentos de viento. «¡Vaya! —dice uno de ellos—, la orquesta está agradablemente discordante. ¡Toquemos así la obertura, será divertido!». Y efectivamente, los músicos se arman de valor y ejecutan la partitura, sin perdonarle al público ni una sola nota. Sin privarle de ello, quería decir, porque el público, encantado con ese insípido pero acompasado guirigay, pide un bis, y el director de la orquesta se ve constreñido a volver a empezar. Sólo que, por cuestión política, le exige a los instrumentos de cuerda que tengan a bien uniformar su afinación con la de los de viento. ¡Es un liante! Ahora todos estamos en la misma afinación. Repetimos la obertura, que, esta vez, no produce ningún efecto. La ópera empieza, y poco a poco los músicos van dejando de tocar.

—¿Sabes —dice Siedler, el jefe de los segundos violines, a su vecino de atril— lo que le han hecho a nuestro camarada Corsino, que falta esta noche a la orquesta?

—No. ¿Qué la ha pasado?

—Lo han encarcelado. Se permitió insultar al director de nuestro teatro, so pretexto de que ese insigne ciudadano le había encargado la música de un *ballet*, y que cuando la partitura estuvo lista, ni la interpretaron ni se la pagaron. Tenía un enfado...

—¡Diantre!, ¡no me digas que no hay motivos para perder la paciencia!... Ya me gustaría que te embaucaran igual que a él, para apreciar tu fortaleza de alma y tu resignación...

—¡Oh!, yo no soy tan tonto: sé muy bien que la palabra de nuestro director no vale más que su firma. Pero, ¡bah!, pronto pondrán en libertad a Corsino; ¡no se reemplaza tan fácilmente a un violín de su talla!

—Ah, ¿es por eso, por lo que lo han arrestado? —dice un viola, dejando el arco—. Mientras pueda tomarse la revancha alguna vez, como aquel italiano que hizo en el siglo XVI la primera muestra de música dramática...

—¿Qué italiano?

—Alfonso della Viola, un contemporáneo del famoso orfebre, escultor y cincelador Benvenuto Cellini. Llevo en el bolsillo un relato que acaban de publicar y cuyos héroes son ellos, me gustaría leérselo.

—¡Veamos ese relato!

—Tú, echa un poco para atrás tu silla, que no me dejas acercarme.

—No hagas tanto ruido con el contrabajo, Dimski, que no nos vamos a enterar de nada. ¿Es que todavía no te has cansado de tocar esta estúpida música?

—¿Hay historia?, esperadme, ya voy.

Dimski abandona su instrumento en un santiamén. Todo el centro de la orquesta se coloca entonces alrededor del lector, que abre su folletín y, con el codo apoyado en la caja de una trompa, empieza así a media voz.

## >LA PRIMERA ÓPERA

### Cuento del pasado

1555

**Alfonso della Viola a Benvenuto Cellini**

**Florenca, 17 de julio de 1555**

Estoy triste, Benvenuto; estoy cansado, o más bien asqueado; a decir verdad estoy enfermo, siento que me consumo como te consumías tú antes de haber vengado la muerte de Francesco. Pero en tu caso, te curaste pronto, y acaso el día de mi curación no llegue jamás... Sólo Dios lo sabe. Y sin embargo, ¿hay sufrimiento más digno de piedad que el mío? ¿A qué desgraciado harían más justicia Jesucristo y su santa Madre concediéndole ese soberano remedio, ese preciado bálsamo, el más poderoso de todos para calmar el amargo pesar del artista ultrajado en su arte y en su persona: la venganza? ¡Oh, no, Benvenuto, no, sin pretender poner en duda tu derecho a apuñalar al miserable oficial que había matado a tu hermano, no puedo evitar marcar una distancia infinita entre tu ofensa y la mía! Después de todo, ¿qué había hecho aquel pobre diablo?, había derramado la sangre del hijo de tu madre, es cierto. Pero el oficial estaba al mando de una ronda nocturna; Francesco estaba borracho; después de haber insultado sin motivo al destacamento y haberlo acometido a pedradas, se le había ocurrido, en su extravagancia, pretender quitarles sus armas a esos soldados; ellos hicieron uso de ellas, y tu hermano murió. Nada más sencillo de prever, has de convenir en ello, y nada más justo.

Pero no es ese mi caso. A pesar de que se haya hecho algo peor que matarme, no he merecido mi suerte en absoluto; y precisamente cuando tenía derecho a recompensas, lo que he recibido es el ultraje y la afrenta.

Tú sabes con qué perseverancia trabajo, desde hace largos años, para multiplicar los recursos de la música y acrecentar su fuerza. Ni la malevolencia de mis antiguos maestros, ni las estúpidas mofas de sus alumnos, ni la desconfianza de los *dilettanti*, que me consideran un hombre estafalario, más cercano a la locura que al genio, como tampoco los obstáculos materiales de toda clase que engendra la pobreza, han podido detenerme, tú lo sabes. Puedo decirlo ya que para mí, el mérito de semejante conducta es absolutamente nulo.

Aquel joven Montesco, de nombre Romeo, cuyas aventuras y trágica muerte levantaron tanto revuelo en Verona hace unos años, no era, ciertamente, dueño de resistirse al encanto que lo arrastraba en pos de la bella Giulietta, hija de su enemigo mortal. La pasión era más fuerte que los insultos de los gañanes de los Capuletto, más fuerte que el acero y el veneno que lo amenazaban sin cesar; Giulietta lo amaba, y por una hora con ella, hubiera desafiado mil veces a la muerte. ¡Pues bien!, mi Giulietta, es la música; y por todos los santos, ¡me ama!

Hace dos años, concebí el esquema de una obra de teatro sin igual hasta entonces, en la que el canto, acompañado por distintos instrumentos, debía reemplazar al

lenguaje hablado y dar lugar, mediante su unión con el drama, a unas impresiones como no había producido jamás la más elevada poesía. Por desgracia, ese proyecto era demasiado dispendioso; únicamente podían emprender su realización un soberano o un judío.

Todos nuestros príncipes de Italia han oído hablar del mal efecto de la supuesta tragedia en música que se ejecutó en Roma a finales del siglo pasado; el escaso éxito del *Orfeo* de Angelo Politiano, otro intento del mismo estilo, no les es desconocido, y no había nada más inútil que reclamar su apoyo para una empresa en la que los antiguos maestros habían fracasado tan rotundamente. De nuevo, me habrían achacado orgullo y locura.

En cuanto a los judíos, no lo pensé ni por un instante; lo mejor que razonablemente podía esperar de ellos era que me echasen sin injurias ni abucheos de la servidumbre ante el simple enunciado de mi proposición; y ni siquiera conocía a ninguno lo bastante inteligente como para tener la certeza de poder contar con tal generosidad.

Así pues renuncié a ello, no sin pesar, puedes creerme; y con el corazón en un puño, retomé el curso de los oscuros trabajos que me permiten vivir, pero que si se realizan es a expensas de aquellos cuya recompensa sería tal vez la gloria y la fortuna.

Poco después, otra idea nueva vino a alterarme. No te rías de mis descubrimientos, Cellini, y sobre todo no compares mi arte naciente con el tuyo, formado desde hace mucho. Sabes bastante de música para comprenderme. De buena fe, ¿tú crees que nuestros lánguidos madrigales a cuatro voces son la culminación de la perfección que pueden alcanzar la composición y la ejecución? ¿No indica el sentido común que, tanto desde el punto de vista de la expresión como desde el de la forma musical, estas obras tan alabadas no son más que juegos de niños y necesidades?

Las palabras expresan amor, cólera, celos, valentía; mientras que el canto, siempre igual, parece la triste salmodia de los monjes mendicantes. ¿Es eso todo lo que pueden hacer la melodía, la armonía, el ritmo? ¿No hay acaso mil aplicaciones de esos distintos aspectos del arte que nos son desconocidas? Un atento examen de lo que hay, ¿no nos hace presentir con certeza lo que habrá y lo que debería haber? Y de los instrumentos, ¿se ha sacado partido? ¿Qué clase de miserable acompañamiento es este nuestro, que no osa despegarse de la voz y la sigue continuamente al unísono o a la octava? ¿Acaso existe la música instrumental, tomada individualmente? Y en la manera de emplear la música vocal, ¿cuántos prejuicios, cuánta rutina! ¿Por qué cantar siempre a cuatro voces, incluso cuando se trata de un personaje que se está lamentando de su aislamiento?

¿Es posible escuchar algo más carente de sentido común que esas *canzonettas* introducidas recientemente en las tragedias, en las que un actor, que habla en su nombre y aparece solo en escena, esté sin embargo acompañado por otras tres voces situadas entre bastidores, desde donde siguen su canto como pueden?

Puedes estar seguro, Benvenuto, de que eso que nuestros maestros —embriagados con sus obras— llaman hoy la culminación del Arte, está tan lejos de lo que se llamará música dentro de dos o tres siglos como lo están los monstruitos bípedos que los niños moldean con barro de tu sublime *Perseo* o del *Moisés* de Buonarroti.

Así pues, hay incontables modificaciones por aportar a un arte tan poco avanzado... le quedan por hacer progresos inmensos. ¿Y por qué no contribuiría yo a dar el impulso que los traerá?...

Mas, sin decirte en qué consiste mi última invención, baste con que sepas que era de naturaleza tal que podía sacarse a la luz con medios ordinarios, sin recurrir al mecenazgo de los ricos y los grandes. Lo único que me hacía falta era tiempo; y una vez terminada la obra, hubiera sido fácil encontrar la ocasión de mostrarla abiertamente durante las fiestas que iban a atraer a Florencia a la élite de los señores y de los amantes de las artes de todas las naciones.

Sin embargo, y este es el motivo de la cólera agria y negra que me corroe el corazón, una mañana, estando yo trabajando en dicha composición singular, cuyo éxito me hubiera hecho famoso en toda Europa, monseñor Galeazzo, el hombre de confianza del gran duque que, el año pasado, se había deleitado tanto con mi puesta en escena de *Ugolino*, viene a verme y me dice:

—Alfonso, ha llegado tu día. Ya no se trata de madrigales, ni de cantatas, ni de *canzonettas*. Escúchame; los festejos de la boda serán espléndidos, no se escatimará en nada para darles un esplendor digno de las dos ilustres familias que van a aliarse; tus últimos éxitos han generado confianza; ahora en la corte creen en ti. Conocía tu proyecto de tragedia con música y le he hablado de ello a monseñor; tu idea le complace. Manos a la obra, pues; que tu sueño se haga realidad. Escribe tu drama lírico y no temas por la ejecución: se traerán a Florencia los cantantes más diestros de Roma y de Milán; se pondrán a tu disposición los principales virtuosos de cada área. El príncipe es magnífico, no te negará nada; responde a lo que espero de ti, y tu triunfo está asegurado; tu fortuna será cosa hecha.

No sé qué me ocurrió al oír aquel discurso inesperado, pero me quedé mudo e inmóvil. El asombro, la alegría me dejaron sin habla, y adopté la actitud de un idiota. Galeazzo vio claramente la causa de mi confusión, y estrechándome la mano, me dijo: —Adiós, Alfonso; aceptas, ¿verdad? ¿Me prometes dejar caer cualquier otra composición para dedicarte en exclusiva a la que te encarga Su Alteza? ¡Piensa que la boda tendrá lugar en tres meses!

Y al responder yo de nuevo afirmativamente mediante un gesto con la cabeza, sin poder hablar:

—Vamos, cálmate, Vesubio; adiós. Mañana recibirás el contrato, se firmará esta noche. Es cosa hecha. Buena suerte; contamos contigo.

Una vez solo, me pareció que todas las cascadas de Terni y de Tívoli me borboteaban en la cabeza.

Pero peor fue cuando comprendí mi dicha, cuando me representé de nuevo la

grandeza y la belleza de mi cometido. Me abalanzo sobre mi libreto, que amarilleaba abandonado en un rincón desde hacía tanto tiempo; vuelvo a ver a Paulo, Francesca, Dante, Virgilio y las almas en pena de los condenados; oigo ese amor encantador suspirar y lamentarse; se despliegan ante mí tiernas y graciosas melodías llenas de abandono, de melancolía, de casta pasión; resuena el horrible grito de odio del esposo ultrajado; veo dos cadáveres enlazados rodar a sus pies; y vuelvo a encontrar a las almas unidas por siempre de los dos amantes, errantes y fustigadas por los vientos en las profundidades del abismo; sus voces quejumbrosas se entremezclan con el barullo sordo y lejano de los ríos infernales, los silbidos de las llamaradas, los chillidos furibundos de aquellos a los que éstas persiguen, con todo el espantoso concierto de los sufrimientos eternos...

Durante tres días, Cellini, caminé sin rumbo, al azar, sumido en un continuo vértigo; durante tres noches fui privado de sueño. No fue sino después de ese largo acceso de fiebre cuando el pensamiento lúcido y el sentido de la realidad volvieron a mí. Precisé todo ese tiempo de lucha acalorada y desesperada para domar mi imaginación y dominar mi ser. Por fin me lo logré.

En este marco inmenso, cada parte del cuadro, dispuesta en base a un orden simple y lógico, se muestra poco a poco, revestida de colores sombríos o brillantes, de medias tintas o de tonos contrastados; las formas humanas aparecen aquí llenas de vida, allá con el pálido y álgido aspecto de la muerte. La idea poética, siempre sometida al sentido musical, no lo ha obstaculizado jamás; he reforzado, embellecido y engrandecido una cosa por medio de la otra. En fin, he hecho lo que he querido, como lo he querido, y con tal facilidad, que al final del segundo mes la obra entera estaba ya terminada.

He de confesar que la necesidad de descanso se hacía notar; pero al pensar en todas las minuciosas precauciones que me faltaban por tomar para asegurar la ejecución de mi obra, me volvieron las fuerzas y el celo. Supervisé a los cantantes, los músicos, los tramoyistas, los decoradores.

Todo se había hecho ordenadamente, con la más asombrosa precisión, y aquella gigantesca máquina musical iba a moverse majestuosamente cuando un golpe inesperado vino a quebrar sus resortes y a echar por tierra tanto la hermosa tentativa, como las legítimas esperanzas de tu pobre amigo.

El gran duque, que por iniciativa propia me había encargado ese drama en música; él que me había hecho abandonar la otra composición con la que esperaba dar a conocer mi nombre; él, cuyas palabras melosas habían henchido un corazón, inflamado la imaginación de un artista, se ríe ahora de todo ello, le dice a esa imaginación que se enfríe, a ese corazón que se calme o se rompa, ¡qué más le da! En fin, que se opone a la representación de Francesca; se da la orden a los artistas romanos o milaneses de que vuelvan a sus casas; mi drama no será puesto en escena; el gran duque ya no lo quiere, ha cambiado de idea...

La multitud que abarrotaba ya Florencia, atraída no tanto por el aparato de las

bodas como por el interés curioso que la fiesta musical anunciada había suscitado por toda Italia, esa multitud ávida de sensaciones nuevas, engañada en su espera, trata en breve de averiguar el motivo que tan bruscamente la priva del espectáculo que había venido a buscar, y al no poder descubrirlo, no duda en atribuirlo a la incapacidad del compositor. Y todos se dicen: «Ese drama tan nombrado era absurdo, sin duda; el gran duque, informado a tiempo de la verdad, no habrá querido que la inepta tentativa de un artista ambicioso cubra de ridículo la ceremonia que está preparando. No puede ser otra cosa. Un príncipe no falta así a su palabra. Della Viola sigue siendo el mismo vanidoso extravagante que conocíamos; su obra no era presentable, y por consideración a él, se abstienen de reconocerlo». ¡Oh, Cellini!, ¡mi noble, honroso e intachable amigo!, reflexiona por un instante, y juzga por ti mismo lo que he debido experimentar ante tan increíble abuso de poder, ante esta inaudita violación de las más formales promesas, ante esta horrible afrenta que era imposible imaginar, ante esta insolente calumnia sobre una producción que nadie en todo el mundo conoce aún, excepto yo.

¿Qué hacer?, ¿qué decir a esa turba de viles imbéciles que se ríen al verme?, ¿qué responder a las preguntas de mis partidarios?, ¿con quién tomarla?, ¿quién es el autor de esta diabólica maquinación?, ¿y cómo obtener satisfacción? ¡Cellini! Cellini, ¿por qué estás en Francia, donde no puedo verte, ni pedirte consejo, ayuda ni asistencia? Por Baco, acabarán volviéndome loco... ¡Villanía!, ¡vergüenza!, acabo de notar lágrimas en mis ojos. ¡Atrás, debilidad!, es fuerza, atención y sangre fría lo que me es indispensable, por el contrario, porque quiero vengarme, Benvenuto, quiero vengarme. Cuando y como, no me importa; pero me vengaré, te lo juro; y estarás contento. Adiós. El esplendor de tus nuevos triunfos ha llegado hasta nosotros; te felicito y me congratulo con toda mi alma. Lo único que le pido a Dios es que el rey Francisco te deje tiempo para contestar a tu amigo sufriente y no vengado.



**Alfonso della Viola**  
**Benvenuto a Alfonso**  
**París, 20 de agosto de 1555**

Admiro, querido Alfonso, el candor de tu indignación. La mía es grande, puedes estar seguro, pero más serena. Me he topado demasiado a menudo con decepciones similares como para sorprenderme de ésta que acabas de sufrir. Ha sido un duro trago, lo reconozco, para tu joven gallardía, y la revuelta de tu alma contra un insulto tan grave y poco merecido es tan justa como natural. Pero, mi pobre chiquillo, apenas estás empezando en el oficio. Tu vida retirada, tus meditaciones, tus solitarios trabajos no podían enseñarte nada de las intrigas que bullen en las altas esferas del arte, ni tampoco del auténtico carácter de los hombres poderosos, árbitros de la suerte de los artistas con demasiada frecuencia.

Algunos acontecimientos de mi vida, que te he dejado ignorar hasta ahora, bastarán para ilustrarte sobre nuestra posición, de todos, y sobre la tuya propia.

No tengo ningún temor por tu constancia tras el efecto de mi relato; tengo confianza en tu carácter; lo conozco, lo he estudiado bien. Perseverarás, llegarás a conseguirlo pese a todo; eres un hombre de hierro y la piedra arrojada a tu cabeza por las bajas pasiones emboscadas en tu camino, lejos de romperte la crisma, hará que de ella brote fuego. Entérate, pues, de todo cuanto he sufrido, y que estos tristes ejemplos de la injusticia de los grandes te sirvan de lección.

El obispo de Salamanca, embajador de Roma, me había encargado un gran aguamanil cuya elaboración, extremadamente minuciosa y delicada, me llevó más de dos meses y que, en razón de la enorme cantidad de metales preciosos necesarios en su composición, casi me había arruinado. Su Excelencia se deshizo en elogios sobre el pasmoso mérito de mi obra; mando llevárselo, y dejó que pasaran dos largos meses sin mencionar el pago, como si no hubiese recibido de mí otra cosa que una vieja cacerola o una medalla de Fioretti. Quiso la fortuna que la jarra volviera a mis manos para una pequeña reparación, y me negué a devolverla.

Al maldito prelado, tras colmarme de injurias dignas de un cura y de un español, se le ocurrió intentar sacarme un recibo por la suma que aún me debía; pero como no soy hombre que caiga en tan burda trampa, Su Excelencia mandó a sus sirvientes que vinieran a asaltar mi tienda. Sospeché la jugada, de manera que cuando aquella canalla vino a echar abajo mi puerta, Ascanio, Paulino y yo, armados hasta los dientes, les dimos tal recibimiento que al día siguiente, gracias a mi escopeta y a mi largo puñal, por fin me pagaron.

Más tarde me ocurrió algo mucho peor, cuando hice el célebre broche de la capa pluvial del papa, un trabajo maravilloso que no puedo evitar describirte. Había colocado el gran diamante precisamente en el medio de la obra, y situé a Dios sentado encima, en actitud tan etérea que no entorpecía para nada a la alhaja y que resultaba de una hermosísima armonía; estaba dando la bendición con la mano

derechaalzada. Había colocado debajo tres angelotes que lo sostenían, alzando los brazos. Uno de los angelotes, el del medio, estaba en hecho en bulto redondo, y los otros dos en bajorrelieve. Alrededor había una miríada de angelitos colocados con otras gemas. Dios llevaba un manto que ondeaba y del que salían multitud de querubines y un millar de ornamentos conformando un efecto admirable.

Clemente VII, henchido de entusiasmo al ver el broche, me prometió darme todo lo que le pidiera. Sin embargo ahí quedó la cosa; y como me negué a hacerle un cáliz que me pidió además, sin haberme pagado aún, aquel buen papa se puso furioso como una bestia feroz y me mandó seis semanas a la cárcel. Y eso fue todo lo que saqué de aquel asunto. No había pasado un mes desde que me liberaron cuando me encontré a Pompeo, ese miserable orfebre que tenía la insolencia de estar celoso de mí, y frente al cual, durante mucho tiempo, me había costado mucho defender mi pobre vida. Lo despreciaba demasiado como para odiarlo; mas al verme, adoptó un aire socarrón que no era habitual en él y que en aquella ocasión, amargado como me hallaba, me fue imposible soportar. A mi primer movimiento para golpearle en el rostro, el pavor le hizo girar la cabeza, y la puñalada le dio justamente debajo de la oreja. Sólo le di dos, ya que a la primera cayó muerto en mis manos. Yo no tenía intención de matarlo, pero en el estado de ánimo en que me hallaba, ¿puede fiarse uno de sus golpes? De manera que, después de haber sufrido un encarcelamiento infame, me vi obligado, por añadidura, a emprender la fuga por haber aplastado a un escorpión por impulso de la justa cólera provocada por la mala fe y la avaricia de un papa.

Pablo III, que me colmaba de encargos de toda clase, tampoco me los pagaba mejor que su predecesor; sólo que, para sacar a la luz mis yerros, se inventó una treta digna de él y verdaderamente atroz. Mis enemigos —tenía muchos alrededor de Su Santidad—, me acusaron un día frente a la susodicha de haber robado joyas a Clemente.

Pablo III, a sabiendas de que lo cierto era lo contrario, fingió sin embargo creerme culpable, y me mandó encerrar en el castillo Sant'Angelo, en aquella fortaleza que yo mismo había defendido tan bien unos años antes, durante el Saco de Roma; bajo aquellas murallas desde las que había lanzado más cañonazos que todos los cañoneros juntos, y desde donde había matado yo mismo, para gran alegría del papa, al condestable de Borbón. Consigo escaparme, llego a las murallas exteriores; colgado de una cuerda sobre el foso, invoqué a Dios, que conocía la justicia de mi causa, y le grité, dejándome caer: «¡Ayúdame, Señor, pues yo me ayudo!». Dios no me oyó, y al caer me rompí una pierna. Extenuado, moribundo, cubierto de sangre, logro llegar, arrastrándome con las manos y las rodillas, hasta el palacio de mi íntimo amigo el cardenal Cornaro. Ese infame me entrega, traidor, al papa, a cambio de un obispado.

Pablo me condena a muerte y después, como si se arrepintiera de acabar demasiado pronto mi suplicio, me manda sumir en un fétido calabozo absolutamente

lleno de tarántulas e insectos venenosos, y no fue sino al cabo de seis meses de semejante tortura cuando, embriagado de vino en una noche de orgía, le concedió mi gracia al embajador francés.

Son estos, mi querido Alfonso, unos sufrimientos terribles y unas persecuciones muy arduas de soportar; no creas que puedes hacerte una idea certera con la reciente herida en tu amor propio. De hecho, puesto que la injuria dirigida a la obra y al genio del artista te parece más penosa aún que el ultraje a su persona, ¿es que acaso no la he sufrido también, dime, en la corte de nuestro admirable gran duque, cuando fundí el Perseo? Me imagino que no has olvidado ni los apodos grotescos que me pusieron, ni los insolentes sonetos que clavaban cada noche en mi puerta, ni las cábalas por medio de las cuales supieron convencer a Cosme de que mi nuevo método de fundición no saldría bien, y que era una locura confiarme el metal. Incluso aquí, en esta brillante corte de Francia en la que he hecho fortuna, donde soy poderoso y admirado, ¿no he de mantener acaso una lucha constante, no ya con mis rivales (ahora están fuera de combate), sino con la favorita del rey, *madame* d'Étampes, que por algún motivo que desconozco me ha cogido inquina! Esa mala pécora habla todo lo mal que puede de mis obras; trata por mil medios de perjudicarme frente a Su Majestad. De veras, empiezo a estar tan cansado de oírla ladrar a mi paso que, de no ser por una gran obra que he emprendido hace poco y de la que espero obtener más honores que con todos mis trabajos anteriores, estaría ya de camino a Italia.

Vamos, que he conocido todos los tipos de males que el destino puede infligir a un artista. Y sin embargo, sigo vivo. Y mi gloriosa vida es el tormento de mis enemigos. De hecho, lo había previsto: ahora puedo dañarles con mi desprecio. Esta venganza viene a paso lento, es cierto, pero para el hombre inspirado, seguro de sí mismo, paciente y fuerte, es certera. Piensa, Alfonso, que he sido insultado más de mil veces, y que no he matado más que siete u ocho hombres, ¡y menudos eran!, me enciendo sólo de pensarlo. La venganza directa y personal es un fruto raro, que no a todo el mundo le es dado recoger. No pude dar razón ni de Clemente VII, ni de Pablo III, ni de Cornaro, ni de Cosme, ni de *madame* d'Étampes, ni de otros cien cobardes con poder; ¿cómo pues ibas a vengarte tú de ese mismo Cosme, ese gran duque, ese ridículo Mecenaz que comprende tan poco tu música como mi escultura, y que nos ha ofendido tan llanamente a ambos? Al menos no pienses en matarlo; sería una soberana locura, de consecuencias indudables. Conviértete en un gran músico, que tu nombre sea ilustre, y si algún día su estúpida vanidad le lleva a ofrecerte sus favores, recházalos, no aceptes jamás nada de él y no hagas nunca nada por él. Ese es el consejo que te doy; es la promesa que exijo de ti. Y ten fe en mi experiencia: en esta ocasión, esa es también la única venganza a tu alcance.

Te he dicho antes que el rey de Francia, más generoso y noble que nuestros soberanos italianos, me había hecho rico; así pues me corresponde a mí, que te amo, te comprendo y te admiro, mantener la palabra de ese príncipe sin talento ni corazón que no te conoce. Te mando diez mil escudos. Con esa suma, creo que podrás

conseguir montar dignamente tu drama en música; no pierdas ni un momento. Ya sea en Roma, en Nápoles, en Milán o en Ferrare, en cualquier parte excepto en Florencia; es preciso que ni un sólo rayo de tu gloria pueda reflejarse en el gran duque. Adiós, pequeño, la venganza es hermosa, y por ella podemos tener la tentación de morir; pero el arte es aún más bello, y no olvides nunca que pese a todo, hay que vivir por él.

Tu amigo,

Benvenuto Cellini

## Benvenuto Cellini a Alfonso della Viola

### París, a 10 de junio de 1557

¡Miserable!, ¡farandulero!, ¡saltimbanqui!, ¡rapavelas!, ¡castrado!, ¡flautista!  
¡Para qué lanzar tantos gritos, echar tanto fuego, hablar tanto de ofensa y de venganza, de rabia y de ultraje, invocar los infiernos y los cielos, para llegar finalmente a tan vulgar conclusión! ¡Alma bajuna y sin nervio! ¿Era acaso preciso que profirieses semejantes amenazas, siendo tu resentimiento de tan endeble naturaleza que apenas dos años después de haber recibido el insulto en pleno rostro, habías de arrodillarte amilanado para besar la mano que te lo infligió?

¡Cómo!, ni la palabra que me diste, ni las miradas de Europa, hoy en día fijas en ti, ni tu dignidad como hombre y como artista, han podido mantenerte a salvo de las seducciones de esa corte, en la que reinan la intriga, la avaricia y la mala fe; ¡de esa corte en la que fuiste deshonrado, despreciado, y que te expulsó cual criado infiel!

¡Así pues es cierto!, ¡estás componiendo para el gran duque! Incluso se trata, según se dice, de una obra aún más grande y atrevida que las que has producido hasta ahora. Toda la Italia musical tomará parte en la fiesta. Están disponiendo los jardines del palacio Pitti; quinientos hábiles virtuosos, reunidos bajo tu dirección en un vasto y hermoso pabellón decorado por Miguel Ángel, derramarán a raudales la espléndida armonía sobre un pueblo jadeante, apasionado, entusiasmado. ¡Admirable! Y todo ello para el Gran duque, para Florencia, ¡para ese hombre y esa ciudad que te han tratado con tanta indignidad! ¡Oh, qué ridícula ingenuidad la mía, cuando trataba de calmar tu pueril cólera de un día!, ¡oh, qué pasmosa simplicidad me llevó a pedirle continencia a un eunuco, lentitud a un caracol! ¡Qué estúpido era!

¿Pero qué poderosa pasión ha podido, pues, conducirte a rebajarte hasta tal punto? ¿La sed de oro?, ahora eres más rico que yo. ¿El deseo de fama?, ¿qué otro nombre fue alguna vez más popular que el de Alfonso, desde el prodigioso éxito de tu tragedia *Francesca*, y el no menos grande de los otros tres dramas líricos que la siguieron? De hecho, ¿qué te impedía escoger otra capital como escenario de tu nuevo triunfo? Ningún soberano te habría negado lo que el gran Cosme acaba de ofrecerte. Ahora se aman y se admiran tus canciones en todas partes, resuenan de una punta a otra de Europa; se oyen en la ciudad, en la corte, en el ejército, en la iglesia: el rey Francisco no para de repetirlas y la propia *madame d'Étampes* opina que «no careces de talento, para ser italiano»; se te hace justicia igualmente en España; sobre todo las mujeres y los sacerdotes profesan por lo general un auténtico culto por tu música. Y si la fantasía hubiera sido llevar a los romanos la obra que estás preparando para los toscanos, la alegría del papa, de los cardenales y de todo el hormiguero encasullado de los *monsignori* sólo la superaría la ebriedad y los arrebatos de sus incontables rameras.

Tal vez te haya seducido la pedantería... alguna dignidad engreída... algún título vano... Me pierdo.

Sea como fuere, recuerda lo que te digo: te ha faltado nobleza, te ha faltado amor propio, te ha faltado fe. Para mí, tan bajo ha caído el hombre, como el artista y el amigo. No sabría conceder mi afecto más que a gente de corazón, incapaz de una acción bochornosa; tú ya no eres uno de ellos, mi amistad ya no es tuya. Yo te di dinero, quisiste devolvérmelo; estamos en paz. Me voy de París, dentro de un mes pasaré por Florencia. Pero olvida que me has conocido y no trates de verme, pues aunque fuera el mismo día de tu éxito, delante del pueblo, delante de los príncipes y delante de la reunión de tus quinientos artistas —que me impone de un modo muy distinto—, si me abordases, te daría la espalda.

Benvenuto Cellini

## **Alfonso a Benvenuto**

### **París, a 23 de junio de 1557**

Sí, Cellini, es cierto. Al gran duque le debo una imperdonable humillación; a ti, te debo mi celebridad, mi fortuna y tal vez, mi vida. Había jurado que me vengaría de él, y no lo he hecho. Te había prometido solemnemente no aceptar nunca de sus manos ni trabajos ni honores; no he mantenido mi palabra. Fue en Ferrare donde (gracias a ti) se oyó y se aplaudió Francesca por primera vez; y fue en Florencia donde la trataron de obra sin sentido ni razón. Y sin embargo Ferrare, que me ha pedido mi nueva composición, no la ha obtenido, y a quien honro con ella es al gran duque. Sí, los toscanos, antaño tan desdeñosos respecto a mí, se regocijan ahora de la preferencia que les concedo, están orgullosos de ello; su fanatismo por mí supera con creces todo lo que me cuentas del de los franceses.

Se está preparando una auténtica emigración en la mayoría de las ciudades toscanas. Incluso los pisanos y los sieneses, olvidando sus viejas rencillas, están implorando para ese gran día la hospitalidad florentina. Cosme, encantado con el éxito de aquel a quien llama su artista, pone además brillantes esperanzas en los resultados que ese acercamiento de las tres poblaciones rivales puede tener para su política y su gobierno. Me colma de deferencias y halagos. Ayer dio en mi honor una magnífica colación en el palacio de Pitti, en la que se reunieron todas las familias nobles de la ciudad. La bella condesa de Vallombrosa me obsequió con sus más dulces sonrisas. La gran duquesa me hizo el honor de cantar un madrigal conmigo. Della Viola es el hombre del momento, el hombre de Florencia, el hombre del gran duque; no existe nadie más.

¿Así que soy absolutamente censurable, despreciable, vil? ¡Pues bien! Cellini, si pasas por Florencia el próximo 28 de julio, espérame de ocho a nueve de la tarde ante la puerta del Baptisterio, iré a buscarte. Y si, con las primeras palabras que te diga, no justifico completamente todas las quejas que me reprochas, si no te doy para mi conducta una explicación que te satisfaga de todo punto, entonces duplica tu desprecio, trátame como al último de los hombres, pisotéame, azótame con tu látigo, escúpeme en la cara, te reconozco por adelantado que me lo habré merecido. Hasta entonces, conserva tu amistad: pronto verás que nunca fui tan digno de ella como ahora.

Tuyo,

Alfonso della Viola

.....

El 28 de julio por la tarde, un hombre de elevada estatura y aspecto sombrío y enojado, se dirigía atravesando las calles de Florencia hacia la plaza del Gran Duque. Al llegar ante la estatua de bronce de Perseo, se detuvo y la consideró durante un tiempo con el más profundo recogimiento. Era Benvenuto. Aunque la respuesta y las protestas de Alfonso no le hubieran causado demasiada impresión, estaba unido al joven compositor desde hacía mucho tiempo por una amistad demasiado sincera y viva como para que pudiera borrarse así por siempre en unos días. De manera que no había tenido el valor para negarse a escuchar lo que della Viola pudiera alegar en su descargo; y camino del Baptisterio, donde Alfonso debía venir en su busca, Cellini había querido volver a ver, tras su larga ausencia, la obra maestra que antaño le costó tantas fatigas y pesares. La plaza y las calles adyacentes estaban desiertas, el silencio más profundo reinaba en ese barrio, por lo común tan ruidoso y populoso. El artista estaba contemplando su obra inmortal, preguntándose si en su caso no habría sido preferible la oscuridad y una inteligencia común a la gloria y el talento.

—¡Si fuera yo un vaquero de Nettuno o de Porto d'Anzio! —pensaba— similar a los animales que pastorease, llevaría una existencia burda, monótona, pero al menos inmune a las agitaciones que, desde mi infancia, han atormentado mi vida. Rivales pérfidos y celosos... príncipes injustos o ingratos... críticas encarnizadas... aduladores imbéciles... alternativas incesantes de éxito o fracaso, de esplendor o miseria... trabajos excesivos y siempre inagotables... no tener nunca reposo, bienestar, distracciones... gastar tu cuerpo como un mercenario, y sentir constantemente tu alma helarse o arder... ¿es eso vida?...

Las ruidosas exclamaciones de tres jóvenes artesanos, que desembocaron apresuradamente en la plaza, vinieron a interrumpir su meditación.

—¡Seis florines! —decía uno—, es caro.

—En realidad, aunque hubiera pedido diez —replicó el otro— habría que haberlo aceptado. Esos malditos pisanos han cogido todas las plazas. De hecho, piensa, Antonio, que la casa del jardinero no está más que a veinte pasos del pabellón; sentados en el tejado, podremos escuchar y ver a las mil maravillas: la puerta del pequeño canal subterráneo estará abierta, llegaremos sin problemas.

—¡Bah! —añadió el tercero—, para oír eso, bien podemos ayunar un poco durante unas semanas. Ya sabéis qué efecto produjo ayer el ensayo. Sólo se admitió a la corte; el gran duque y su séquito no dejaron de aplaudir; los intérpretes llevaron a della Viola a hombros y para acabar, en su éxtasis, la condesa de Vallombrosa lo besó: será milagroso.

—Pero mirad, las calles están despobladas; toda la ciudad está ya reunida en el palacio Pitti. Es la hora. ¡Corramos, corramos!

Sólo entonces se enteró Cellini de que era entonces la gran fiesta musical, que había llegado su día y su hora. Dicha circunstancia no concordaba en absoluto con la



elección que había hecho Alfonso de esa noche para su cita. ¿Cómo podía ser que en semejante momento, el maestro abandonase su orquesta y dejase el importante puesto al que lo ataba tan vivo interés?, era algo difícil de concebir.

El cincelador, no obstante, se dirigió al Baptisterio, donde encontró a sus dos alumnos, Paolo y Ascanio, y unos caballos; debía partir esa misma noche para Livorno, y de ahí embarcar para Nápoles al día siguiente.

Apenas llevaba unos minutos esperando, cuando Alfonso, con la tez pálida y los ojos encendidos, se presentó ante él con una especie de calma trastornada que no era común en él.

—¡Cellini, has venido!, gracias.

—¿Y bien?

—¡Es esta noche!

—Lo sé; pero habla, espero la explicación que me prometiste.

—El palacio Pitti, los jardines, los patios, todo está atestado. La multitud se agolpa contra los muros, en los estanques medio llenos de agua, en los tejados, en los árboles, por todas partes.

—Lo sé.

—Han venido los pisanos, y los sieneses también.

—Lo sé.

—El gran duque, la corte y la nobleza se han congregado, la inmensa orquesta está reunida.

—Lo sé.

—¡Pero la música no está! —chilló Alfonso, dando un brinco—, y el maestro tampoco está, ¿eso también lo sabes?

—¡Cómo!, ¿qué quieres decir?

—No, no hay música, porque me la he llevado; no, no hay maestro, porque aquí estoy; no, no habrá fiesta musical, porque la obra y el autor han desaparecido. Un billete advertirá al gran duque de que mi obra no será ejecutada. Ya no me conviene, le he escrito, empleando sus propias palabras, yo también, esta vez, HE CAMBIADO DE IDEA. ¿Puedes imaginarte ahora la rabia de ese pueblo decepcionado por primera vez, de esas gentes que han venido desde su ciudad, que han dejado su trabajo, gastado dinero para oír mi música, y que no la oirán? Antes de venir a tu encuentro estaba espiándoles, la impaciencia empezaba a adueñarse de ellos, y la tomaban con el gran duque. Ya ves mi plan, Cellini.

—Ya lo veo.

—Ven, ven, acerquémonos un poco al palacio, vamos a ver cómo estalla mi mina. ¿Oyes ya los gritos, el tumulto, las imprecaciones? ¡Oh, mis bravos pisanos, os reconozco por vuestras injurias! ¿Ves volar esas piedras, esas ramas de árbol, esos pedazos de jarrón?, ¡sólo los sieneses saben lanzarlos así! Ten cuidado, nos alcanzarán. ¡Cómo corren! son florentinos, están subiendo al asalto del pabellón. ¡Vaya!, menudo pedazo de barro en el palco ducal, el gran Cosme ha tenido suerte de

haberlo abandonado. ¡Abajo las gradas!, ¡abajo los atriles, las banquetas, las ventanas!, ¡abajo el palco! ¡abajo el pabellón!, se está derrumbando. ¡Lo están destrozando todo, Cellini!, ¡es un motín magnífico!, ¡¡¡honorado sea el gran duque!!! ¡Ah, diantre!, ¡me tomabas por un cobarde! ¿Estás satisfecho?, dime, ¿no te parece esto venganza?

Cellini, apretando los dientes, abriendo las aletas de la nariz, observaba, sin contestar, el terrible espectáculo de aquel furor popular; sus ojos, en los que brillaba un fuego siniestro, su frente cuadrada surcada por largos goterones de sudor, el temblor casi imperceptible de sus miembros, eran testimonio suficiente de la salvaje intensidad de su alegría. Por fin, agarró el brazo de Alfonso:

—Parto inmediatamente para Nápoles, ¿quieres seguirme?

—Hasta el fin del mundo, ahora.

—¡Abrázame, pues, y a los caballos!, eres un héroe.

\* \* \*

—¡Y bien! —exclama Siedler—. ¿Queréis apostar a que si Corsino tuviera alguna vez la ocasión de vengarse de esa misma manera, la dejaría pasar?... Es válido para un hombre famoso, que ya puede sacrificar la gloria por unos caballos, como diría el emperador Napoleón; pero desafío a cualquier debutante o incluso a un artista pasablemente conocido a darse semejante lujo. No hay alguien tan loco, o tan vindicativo. Y sin embargo, la broma es buena. También me ha gustado la moderación de Benvenuto con las puñaladas: «Sólo le di dos, ya que a la primera cayó muerto en mis manos», es conmovedor.

—¡Esta condenada ópera no se acabará nunca! —se lamenta Winter; la primera cantante está lanzando unos gritos desgarradores—. ¿Alguien se sabe algo divertido para hacernos olvidar los clamores de esa criatura?

—Yo —dice Turuth, el segundo flauta— puedo contaros un pequeño drama del que fui testigo en Italia; pero la historia no es alegre.

—¡Oh!, ya sabemos que eres muy sensible; el más sensible de todos los laureados que el Instituto de Francia ha mandado a Roma desde hace veinte años para desaprender música, si es que alguna vez supieron.

—Bueno, si es el estilo francés —dice Dervinck—, déjalo que nos enterezca. Venga, diez minutos de sensibilidad. ¿Pero nos aseguras que tu historia es cierta?

—¡Tan cierta como es cierto que existo!

—¡Mírenlo, el purista, no puede decir como todo el mundo tan cierta como que existo!

—¡Chist!, ¡al grano, al grano!

—¡Allá voy!

## VINCENZA

### Cuento sentimental

Un amigo mío, G\*\*\*, pintor de talento, había inspirado un profundo amor a una joven campesina de Albano, llamada Vincenza, que venía a veces a Roma a ofrecer su virginal cabeza como modelo para los pinceles de nuestros más hábiles dibujantes. La gracia ingenua de aquella hija de las montañas y la cándida expresión de sus rasgos le habían valido una especie de culto que le profesaban los pintores, y que su conducta decente y reservada justificaban de hecho por completo.

Desde el día en que G\*\*\* pareció deleitarse en su contemplación, Vicenza no se fue ya de Roma; cambió Albano, su hermoso lago y sus encantadores rincones por un cuartucho sucio y oscuro que ocupaba en el Trastevere, en casa de la mujer de un artesano, a cuyos hijos cuidaba. Nunca le faltaban pretextos para visitar con frecuencia el taller de su bello *francese*. Un día la encontré allí; G\*\*\* estaba sentado circunspecto ante su caballete, pincel en mano; Vincenza, acurrucada a sus pies cual perro a los de su amo, espiaba su mirada, aspiraba su más mínima palabra, y a intervalos se levantaba de un salto, se situaba frente a G\*\*\*, lo contemplaba fascinada y se le echaba al cuello soltando risotadas convulsas, sin que se le pasara por la cabeza disimular su delirante pasión.

Durante varios meses, la felicidad de la joven albanense no conoció nubarrones, mas los celos vinieron a acabar con ella. A G\*\*\* le dieron pie a concebir dudas sobre la fidelidad de Vincenza; desde ese momento, le cerró su puerta y se negó obstinadamente a verla. Vincenza, para quien la ruptura había sido una estocada mortal, cayó víctima de una espantosa desesperación. En ocasiones aguardaba a G\*\*\* durante todo el día en el paseo del Pincio, donde esperaba encontrarlo; rehuía cualquier consolación, sus palabras se volvían cada vez más siniestras y sus maneras más bruscas. Yo ya había intentado en vano devolverle a aquel hombre inflexible; cuando me topaba con ella, ahogada en llantos, la mirada taciturna, no podía más que apartar la mirada y alejarme suspirando. Sin embargo un día me la encontré caminando presa de una extraordinaria agitación a orillas del Tíber, por un elevado talud que llaman el paseo del Polluelo...

—¡Mire por donde!, ¿adónde va usted, Vicenza? ¿No me quiere contestar?... No irá usted más allá; me veo venir alguna locura...

—Déjeme usted, señor, no me detenga.

—¿Pero qué viene a hacer aquí, sola?

—¡Eh!, ¿es que acaso no sabe que ya no quiere verme, que ya no me ama, que cree que lo engaño? ¿Es que puedo vivir, después de esto? Venía a ahogarme.

En esas, empezó a lanzar gritos desesperados. Durante un tiempo la observé retorcerse en el suelo, arrancarse los pelos, proferir furiosas imprecaciones contra los responsables de sus males; después, cuando se cansó un poco, le pregunté si me prometía quedarse tranquila hasta el día siguiente, comprometiéndome a hacer una

última tentativa con G\*\*\*.

—Escúcheme bien, mi pobre Vincenza, voy a verlo esta noche, le diré todo lo que me sugiera su desgraciada pasión y la piedad que me inspira para que la perdone. Venga mañana por la mañana a mi casa, y le haré saber el resultado de mi gestión y lo que tiene que hacer para acabar de doblegarlo. Si no lo consigo, como efectivamente no habrá nada mejor para usted... siempre tendrá el Tíber.

—¡Oh, señor, es usted muy bueno!, haré lo que me dice.

Y esa noche, en efecto, cogí aparte a G\*\*\*, le narré la escena de la que había sido testigo, suplicándole que le concediera a aquella desgraciada una cita, que era lo único que podía salvarla.

—Busca más información y que sea seria —le dije para acabar—; apostaría mi brazo derecho a que la estás haciendo víctima de un error. De hecho, incluso si todos mis argumentos carecen de peso, puedo asegurarte que su desesperación es admirable, y que es una de las cosas más dramáticas que se puedan presenciar; tómala como un objeto artístico.

—Vamos, querido Mercurio, lo estás defendiendo muy bien; me rindo. En un par de horas voy a ver a alguien que puede ofrecerme más aclaraciones sobre este ridículo asunto. Si me he equivocado, que venga, dejaré la llave en mi puerta. Si por el contrario la llave no está, será que he llegado a la certeza de que mis sospechas eran fundadas: entonces, te lo ruego, que no se hable más. Y ahora hablemos de otras cosas. ¿Qué te parece mi nuevo taller?

—No tiene comparación con el antiguo; pero las vistas son menos hermosas. Yo en tu lugar, habría conservado la buhardilla, aunque solo fuera para poder divisar San Pedro y el mausoleo de Adriano.

—¡Vaya, desde luego tienes la mente obnubilada! Y a propósito de nubes, deja que me encienda el puro... ¡Bueno!... Y ahora, adiós, voy a investigar; cuéntale a tu protegida mi última palabra. Tengo curiosidad por saber a cuál de nosotros dos han embaucado.

Al día siguiente, Vicenza vino a mi casa muy de mañana; yo estaba aún durmiendo. Al principio no se atrevió a interrumpir mi sueño, pero finalmente su ansiedad se adueñó de ella, agarró mi guitarra y me arrojó tres acordes que me despertaron. Al volverme en la cama, la vi en mi cabecera, muriéndose de emoción. ¡Dios!, ¡qué bella era! Su encantador rostro estaba radiante de esperanza. A pesar del tinte cobrizo de su tez, la vi ruborizarse de pasión; todos sus miembros estaban temblando.

—¿Y bien?

—Vincenza, creo que la recibiré. Si la llave está en su puerta, es que la perdona, y...

La pobre niña me interrumpe con un chillido de alegría, se lanza sobre mi mano, la besa con emoción, cubriéndola de lágrimas, gime, lloriquea y se precipita afuera de mi habitación, dirigiéndome, en guisa de agradecimiento, una sonrisa divina que me

iluminó cual rayo celestial. Unas horas más tarde, acababa de vestirme cuando G\*\*\* entra y me dice, con gravedad:

—Tú tenías razón, lo he descubierto todo; pero ¿por qué no ha venido? La esperaba.

—¿Cómo que no ha ido? Ha salido de aquí esta mañana, medio loca por las esperanzas que le he dado; ha tenido que llegar a tu casa en un par de minutos.

—No la he visto; y sin embargo, la llave sí que estaba en mi puerta.

¡Oh, desgracia!, olvidé decirle que te habías cambiado de taller. Habrá subido al cuarto piso, sin saber que estabas en el primero.

—¡Corramos!

Nos precipitamos al piso superior, la puerta del taller estaba cerrada; en la madera estaba fuertemente hincada la *spada* de plata que Vicenza llevaba en el pelo, y que G\*\*\* reconoció con espanto: se la había regalado él. Corrimos al Trastevere, a su casa, al Tíber, al paseo del Polluelo; preguntamos a todos los transeúntes: nadie la había visto. Finalmente, oímos unas voces e interpelaciones violentas... Llegamos al lugar de la escena... Dos vaqueros se estaban peleando por el *fazzoletto* blanco de Vicenza, que la desgraciada albanense se había arrancado de la cabeza y arrojado a la orilla antes de tirarse...

\* \* \*

El primer violín silba suavemente entre dientes: *Sst! sst! ssss!*

—Ha sido corta y mala, tu anécdota; y muy poco conmovedora, de hecho. Vamos, flauta francesa y sensible, vuelve a tus silbatos. Prefiero la sensibilidad original de nuestro timbal, ese salvaje de Kleiner, cuya única ambición es ser el primero de la ciudad en el trémolo vertiginoso y en el ennegrecimiento de pipas. Un día...

—La obra ha terminado, guárdate la historia para mañana.

—No, es muy breve, os lo cuento en un momento. Pues un día me encuentro a Kleiner, acodado en la mesa de un café él solo, como suele hacer. Tenía un aspecto más sombrío que de costumbre. Me acerco.

—Pareces muy afligido, Kleiner —le digo—, ¿qué te ocurre?

—¡Oh, estoy... estoy disgustado!

—¿Es que has perdido otra vez once partidas de billar, como la semana pasada?, ¿has roto un par de baquetas, o una pipa rodada?

—No, he perdido... a mi madre.

—¡Mi pobre camarada! Lamento haberte preguntado, y enterarme de tan triste noticia.

—¡Mozo! —dice Kleiner, dirigiéndose al mozo del café—, una *bavaroise* de leche.

—Enseguida, señor.

—Sí, amigo mío —continúa— ¡no te cuento lo disgustado que estoy!, mi madre

murió ayer noche, después de una agonía horrible que duró catorce horas.

El mozo vuelve.

—Señor, no quedan *bavaroises*.

Y Kleiner, dando un violento puñetazo en la mesa, que hace caer con estruendo dos cucharas y una taza, replica:

—¡Pero es posible!, ¡¡¡otro disgusto!!!

¡Eso sí que es sensibilidad natural y bien expresada!

Los músicos se arrancan con tales carcajadas, que el director de orquesta, que los está escuchando, no puede evitar percatarse y echarles el ojo, enfadado. Pero con el otro ojo sonrío.

# SEGUNDA VELADA

---

## EL ARPISTA AMBULANTE, cuento del presente - EJECUCIÓN DE UN ORATORIO - EL SUEÑO DE LOS JUSTOS.

---

En el teatro hay concierto.

El programa se compone exclusivamente de un inmenso oratorio, que el público viene a escuchar por deber religioso, que escucha en silencio religioso, que los artistas sufren armados de valor religioso, y que provoca en todos un aburrimiento frío, negro y pesado, como los muros de una iglesia protestante.

El pobre bombo, que no tiene nada que hacer, se agita inquieto en su rincón. Es el único, pues, que se atreve a hablar irreverentemente de esta música, escrita, a su parecer, por un pobre compositor lo bastante ajeno a las leyes de la orquestación como para no emplear al rey de los instrumentos, el bombo.

Yo estoy al lado de un viola; mantiene bastante bien el aplomo durante la primera hora. Después de algunos minutos de la segunda, no obstante, su arco ya sólo ataca las cuerdas tibiamente; luego el arco cae... y siento un peso poco habitual en mi hombro izquierdo. Es el de su cabeza de mártir, que reposa en él sin darse cuenta. Me acerco, para ofrecerle un punto de apoyo más sólido y cómodo. Se duerme profundamente. El devoto público que está sentado junto a la orquesta nos lanza miradas indignadas. ¡Qué escándalo!... Me obceco en prolongarlo sirviendo de almohada al durmiente. Los músicos se ríen.

—Nosotros también nos vamos a dormir —me dice Moran— si no nos mantiene despiertos de algún modo. ¡Vamos a ver, algún episodio de su último viaje a Alemania! Es un país que nos encanta, a pesar de que este terrible oratorio venga de allá. Le debe de haber ocurrido más de una aventura original. Hable, hable pronto, los brazos de Morfeo ya se están abriendo para recibirnos.

—Por lo que parece, esta noche me toca mantener a unos dormidos y a otros despiertos... Si es preciso, me dedicaré a ello; pero cuando repitan la historia que voy a contar, una historia tal vez un poco descocada en ciertos momentos, no digan a quien se la oyeron; eso remataría mi extravío para esas santas personas cuyos ojos de búho me están fusilando en este mismo instante.

—No se preocupe —contesta Corsino, que ha salido de la cárcel— diré que es mía.



## EL ARPISTA AMBULANTE

### Cuento del Presente

Durante una de mis excursiones a Austria, aproximadamente a un tercio de la distancia que separa Viena de Praga, el convoy en el que me encontraba se detuvo, no pudiendo avanzar más. Una inundación se había llevado por delante un viaducto y una inmensa extensión de vías se hallaba cubierta de agua, tierra y cascotes, de manera que los viajeros tuvieron que resignarse a hacer un largo rodeo en carruaje para llegar hasta el otro lado de la vía férrea rota. No había demasiados vehículos confortables, e incluso hube de considerarme afortunado por encontrar un carro de campesino cargado de dos haces de paja, sobre el que llegué al punto de reunión del convoy, molido y helado. Mientras intentaba descongelarme en un salón de la estación, vi entrar a uno de esos arpistas ambulantes que tanto abundan en el sur de Alemania, y que en ocasiones poseen un talento superior a su modesta condición. Habiéndose situado en uno de los rincones del salón, enfrente de mí, me consideró atentamente durante unos minutos y, tomando su arpa como para afinarla, repitió varias veces muy bajito, en forma de tiento, los cuatro primeros compases del tema de mi scherzo de *La Reina Mab*; me examinaba por lo bajo mientras murmuraba ese pequeño diseño melódico. Primero pensé que el azar había traído esas pocas notas a los dedos del arpista, y para asegurarme, respondí canturreando los cuatro compases siguientes, a los que, para mi gran asombro, replicó con el final del periodo con gran fidelidad. Entonces nos miramos los dos sonriendo.

—*Dove avete inteso questo pezzo?* —le dije.

Mi primera reacción en los países cuya lengua no domino es siempre hablar en italiano, imaginándome en tales casos que la gente que no sabe francés debe comprender la única lengua extranjera de la que he aprendido unas pocas palabras. Pero mi hombre contestó:

—No sé italiano, señor, y no comprendo lo que me ha hecho usted el honor de decirme.

—¡Ah, habla usted francés! Le preguntaba que dónde había oído esa pieza.

—En Viena, en uno de sus conciertos.

—¿Me conoce usted?

—¡Oh, perfectamente!

—¿Por qué azar se encontraba usted en ese concierto, cómo entró?

—Una noche, en un café de Viena en el que solía tocar, fui testigo de una riña sobre su música entre unos clientes habituales, una riña tan violenta que por un instante creí que acabarían argumentando a golpe de taburete. Sobre todo fue cuestión de la sinfonía *Romeo y Julieta*, y me dieron unas ganas tremendas de escucharla. Entonces me dije: «Si gano hoy más de tres florines, los usaré para comprar mañana un billete para el concierto». Tuve la suerte de recibir tres florines y medio, y satisfice mi curiosidad.

—¿Así pues, este scherzo se le quedó en la memoria?

—Sólo sé la primera mitad y los últimos compases, nunca he logrado recordar lo demás.

—¿Qué efecto le produjo cuando lo escuchó?, dígame la verdad.

—¡Oh, un efecto singular, de lo más singular! Me hizo reír, pero con una risa floja repentina que fui incapaz de contener. Nunca había pensado que los instrumentos conocidos pudieran producir semejantes sonidos, ni que una orquesta de cien músicos pudiera deleitarse en tan divertidas cabriolas. Estaba extremadamente agitado, y seguía riendo. En los últimos compases de la pieza, en esa frase rápida en que los violines arrancan ascendiendo como una flecha, lancé incluso tal carcajada, que uno de mis vecinos quiso que me echaran, pensando que me estaba burlando de usted. En realidad no me estaba burlando, sino al contrario; pero era más fuerte que yo.

—Diantre, tiene usted una manera original de sentir la música; tengo curiosidad por saber cómo la aprendió. Ya que habla usted tan bien el francés, y el tren de Praga no sale hasta dentro de dos horas, debería contármelo almorzando conmigo.

—Es una historia sencillísima, señor, y poco digna de su atención; pero si desea usted escucharla, estoy a sus órdenes.

Nos sentamos a la mesa, nos trajeron el inevitable vino del Rin, bebimos unos tragos, y así es, frase arriba frase abajo, cómo mi compañero de mesa me narró la historia de su educación musical, o más bien el relato de los acontecimientos de su vida.

## HISTORIA DEL ARPISTA AMBULANTE

Nací en Estiria; mi padre era músico ambulante, como lo soy yo ahora. Después de haber recorrido Francia durante diez años y reunido un pequeño peculio, volvió a su país, donde se casó. Vine al mundo un año después de su casamiento, y ocho meses después de mi nacimiento, mi madre murió. Mi padre no quiso abandonarme y se ocupó de mí, y me crió con una solicitud de la que en general sólo son capaces las mujeres. Convencido de que, ya que vivía en Alemania, era inevitable que hablase alemán, tuvo la feliz idea de enseñarme primero la lengua francesa, que fue la única que empleó conmigo. Después me enseñó, en cuanto me lo permitieron mis fuerzas, el uso de los dos instrumentos que le eran más familiares: el arpa y la carabina. Sabrá usted que en Estiria se dispara bien, de modo que pronto me convertí en un cazador apreciado en nuestro pueblo, y mi padre estaba muy orgulloso de mí.

Al mismo tiempo, fui logrando un buen dominio del arpa, cuando mi padre creyó percibir que mis progresos se detenían. Me preguntó el motivo; como no quería decírselo, le contesté asegurándole que no era culpa mía, que seguía practicando cada día como de costumbre, pero fuera, pues me sentía incapaz de tocar bien el arpa encerrado en nuestro humilde hogar. Pero la verdad era que no practicaba en absoluto. Y esta es la razón: tenía una bonita voz infantil, fuerte y bien timbrada; el placer que hallaba tocando el arpa en los bosques y en los lugares más silvestres de nuestra comarca me había llevado a acompañarme también cantando, cantando en voz alta, desplegando toda la fuerza de mis pulmones. Escuchaba encantado cómo los sonidos que producía rodaban y se perdían a lo lejos, en los valles, y aquello me exaltaba sobremanera; improvisaba las letras y la música de las canciones mezclando alemán y francés, letras en las que trataba de retratar el confuso entusiasmo que me poseía. Mi arpa, sin embargo, no respondía a lo que yo deseaba como acompañamiento para aquellos extraños cantos; ya podía yo rasgar los acordes de veinte maneras, que siempre me parecía pequeño, miserable y seco, hasta el punto de que un día, al final de una estrofa en la que quería un acorde fuerte y rotundo, agarré por instinto la carabina, de la que no me separaba jamás, y disparé al aire para lograr la explosión final que mi arpa me negaba. Aún era peor cuando quería encontrar esos sonidos sostenidos, quejumbrosos y dulces que busca la ensoñación y que a su vez la generan; el arpa se mostraba ahí aún más impotente.

Ante la imposibilidad de extraer de ella nada parecido, un día que estaba improvisando más melancólicamente que de costumbre, dejé de cantar y, desalentado, permanecí en silencio, recostado sobre el brezal, con la cabeza apoyada en mi instrumento imperfecto. Al cabo de unos momentos, una armonía extraña pero dulce, velada, misteriosa como el eco de los cánticos del paraíso, pareció insinuarse en mi oído... Lo escuché encandilado... y me di cuenta de que la riqueza y la intensidad de esa armonía, que se exhalaba de mi arpa sin que las cuerdas parecieran vibrar, crecía o menguaba según la fuerza del viento. ¡Era el viento, efectivamente, quien producía

esos extraordinarios acordes de los que nunca había oído hablar!

—¿No conocía usted las arpas eólicas?

—No, señor. Creí haber hecho realmente un descubrimiento, me apasioné por ella, y desde ese momento, en lugar de practicar el manejo de mi instrumento, no hice otra cosa que dedicarme a experiencias que me absorbieron por completo. Probé veinte maneras distintas de afinarla para evitar la confusión que provocaba la vibración de tantas cuerdas distintas, y finalmente, después de muchas investigaciones, me decidí por afinar el mayor número posible de cuerdas al unísono y a la octava, suprimiendo todas las demás. Sólo entonces obtuve series de acordes realmente mágicas que realizaron mi ideal; armonías celestiales sobre las que cantaba himnos sin fin, que tanto me transportaban a palacios de cristal, en medio de millones de ángeles de alas blancas, coronados de estrellas y que cantaban conmigo en una lengua ignota, como, sumiéndome en una profunda tristeza, me hacían ver en medio de las nubes pálidas muchachitas de ojos azules, vestidas con su larga cabellera rubia, más hermosas que los serafines y que sonreían mientras derramaban sus lágrimas y dejaban escapar armoniosos gemidos que la tormenta llevaba, junto con ellas, a los confines del horizonte; a veces me figuraba ver a Napoleón, cuya asombrosa historia me había contado tantas veces mi padre; me creía en la isla en que murió, veía su guardia inmóvil a su alrededor; y después era la Virgen y Santa Magdalena, y Nuestro Señor Jesucristo en una iglesia inmensa, el día de Pascua; otras veces, me parecía estar aislado en el aire, muy alto, y que había desaparecido el mundo entero; o bien sentía unos pesares horribles, como si hubiese perdido a seres infinitamente queridos, y me arrancaba los pelos y sollozaba rodando por el suelo. No soy capaz de expresar ni la centésima parte de lo que sentía.

Fue durante una de esas escenas de desesperación poética cuando fueron a encontrarme un día unos cazadores de la región. Al ver mis lágrimas, mi aspecto extraviado, las cuerdas de mi arpa en parte destensadas, creyeron que me había vuelto loco, y muy a mi pesar me llevaron a casa de mi padre. Él, que desde hacía un tiempo venía imaginándose, por mi manera de ser y por mi inexplicable exaltación, que bebía aguardiente (que hubiera tenido que robar, porque no podía pagarlo), no estuvo de acuerdo con ellos. Persuadido de que me había ido a emborrachar a alguna parte, me molió a palos y me tuvo encerrado a pan y agua durante dos días. Aguanté aquel justo castigo sin siquiera intentar decir nada en mi descarga; sentía que no se hubiera creído la verdad, ni la habría comprendido. De hecho, me repugnaba la idea de hacer a alguien partícipe de mi confidencia; había descubierto un mundo ideal y sagrado, y no quería desvelar su misterio a nadie.

Monseñor el cura, un buen hombre del que aún no le he hablado, tenía otra manera de comprender mis éxtasis. «Tal vez sean visitaciones del espíritu celestial —decía—. No cabe duda de que este niño está destinado a convertirse en un gran santo».

Llegó la época de mi primera comunión, y mis visiones armónicas se hicieron

más frecuentes, a la par que aumentaba su intensidad. Mi padre empezó por entonces a dejar atrás la mala opinión que se había formado de mí, y a pensar, también él, que estaba loco. El cura, por el contrario, persistiendo en su opinión, me preguntó si no había pensado nunca en hacerme sacerdote.

«No, señor —le dije—, pero lo pienso ahora y me parece que sería muy feliz de abrazar el sagrado ministerio».

—Pues bien, mozalbete, examínese, reflexione; volveremos a hablar de ello.

En estas, mi padre murió tras una corta enfermedad. Yo tenía catorce años; sentí una pena enorme, pues no me pegó más que rara vez, y le debía un gran reconocimiento por haberme criado y por haberme enseñado tres cosas: el francés, el arpa y la carabina. Estaba solo en el mundo, y monseñor el cura me acogió en su casa; poco después y con la confianza que le inspiraba mi vocación religiosa, empezó a prepararme en los conocimientos que éste requiere. Pasaron así cinco años estudiando latín, y a punto estaba de comenzar mis estudios de teología cuando un día, repentinamente, caí enamorado, ¡pero perdidamente enamorado de dos muchachas a un tiempo! ¿Tal vez no le parece a usted posible, caballero?

—¡Cómo que no!, me lo creo perfectamente... En caracteres como el suyo, es posible cualquier cosa de ese estilo.

—Pues bien, ocurrió como se lo cuento... Me enamoré de dos a la vez, una alegre y otra sentimental.

—¿Como las dos primas de *El cazador furtivo*?

—Precisamente. ¡Oh, *El cazador furtivo*!, ¡contiene una de mis frases!... Y en los bosques, en los días de tormenta, muy a menudo...

En este punto el narrador se detuvo, mirando fijamente a la nada, inmóvil, prestando oído; parecía estar escuchando sus queridas armonías eólicas, unidas sin duda a la romántica melodía de Weber que acababa de mencionar. Palideció, y en sus párpados aparecieron unas lágrimas... Me guardé de no alterar su sueño extasiado, lo admiraba, incluso lo envidiaba. Así que los dos guardamos silencio durante un tiempo. Finalmente, se enjugó rápidamente los ojos y vació su vaso.

—Disculpe, señor —me dijo— he cometido la grosería de dejarle solo para seguir por un instante mis recuerdos. Es que, mire usted, Weber, él sí que me habría comprendido, como yo le comprendo a él; no me habría tomado por un borracho, ni por un loco, ni por un santón. Él ha realizado mis sueños, o al menos ha hecho sensibles para el vulgo algunas de mis impresiones.

—¡Para el vulgo, dice usted!, pero fíjese un poco, camarada, en cuántas personas pueden haberse fijado en esa frase cuyo solo recuerdo acaba de conmoverle, y que estoy seguro de haber adivinado: el solo de clarinete sobre el trémolo, en la obertura, ¿es así?

—Sí, sí, ¡chist!

—¡Pues bien!, méncionele a quien quiera esa sublime melodía, y verá usted que, de cien mil personas que han oído *El cazador furtivo*, tal vez no haya ni diez que se

hayan al menos fijado en ella.

—Es muy posible. ¡Dios mío, en qué mundo vivimos!... En resumen, mis dos amantes eran pues las auténticas heroínas de Weber, y lo que es más, una se llamaba Annette y la otra Agathe, igual que en El cazador furtivo. Jamás he logrado saber a cuál de las dos amaba más, lo único es que con la alegre, estaba siempre triste, mientras que la melancólica me alegraba.

—Como debía ser, estamos hechos así.

—Caramba, hay que reconocer que era endiabladamente feliz. Aquel doble amor me hizo olvidar un poco mis conciertos celestiales, y en cuanto a mi sagrada vocación, desapareció en un abrir y cerrar de ojos. No hay nada como el amor de dos muchachitas, una jovial y la otra soñadora, para quitarle a uno las ganas de hacerse sacerdote y el gusto por la teología. Monseñor el cura no se percataba de nada, Agathe no sospechaba mi amor por Annette, ni ésta mi pasión por Agathe, y yo seguía alegrándome y entristeciéndome sucesivamente, día sí día no.

—¡Diablos!, acumuló usted un sinfín de tristeza y alegría, si es que esa agradable existencia duró mucho.

—No sé si me beneficié como lo cuenta usted, pues otro incidente, más grave que todos los acontecimientos anteriores de mi vida, vino en breve a arrancarme de los brazos de mis dos amigas y de las lecciones del cura. Estaba un día en una ensoñación lírica junto a Annette, que se reía de todo corazón de lo que ella llamaba mi aspecto de perro tumbado afligido; estaba cantando, con acompañamiento de mi arpa, uno de mis poemas más apasionados, que había improvisado en una época en la que aún no me habían hablado ni mi corazón ni mis sentidos. Por un momento, dejé de cantar... con la cabeza sobre el hombro de Annette, besando con ternura una de sus manos, me preguntaba cómo podía ser esa misteriosa facultad que me había hecho hallar en la música la expresión del amor, antes de que el más mínimo destello de dicho sentimiento me hubiera sido revelado, cuando Annette, sin poder contener un nuevo acceso de hilaridad, exclamó, abrazándome:

—¡Oh, qué tonto eres!, pero no importa, por poco divertido que seas me gustas más que ese fachoso de Franz, el amante de Agathe.

—¿El amante de...?

—De Agathe, ¿acaso no lo sabías?, va a visitarla precisamente durante las horas en que estamos juntos; me lo ha contado todo.

Tal vez piense usted, caballero, que salí de la casa de un salto, lanzando un grito de rabia, para ir a exterminar a Franz y a Agathe. En absoluto: embargado por uno de esos enfados fríos, cien veces más terribles que los grandes arrebatos, fui a esperar a mi rival a la puerta de nuestra amante, y sin pensar en que ella nos estaba engañando a los dos por igual, y en que él tenía tanto que quejarse de mí como yo de él, sin siquiera pretender que adivinase el motivo de mi agresión, le insulté de tal manera que convinimos en batirnos sin testigos a la mañana siguiente. Y nos batimos, señor, y yo... deme un vaso de vino, y yo... a su salud... y yo le salté un ojo...

—¡Oh!, ¿se batieron con espadas?

—No señor, con carabinas, a cincuenta pasos; le metí una bala en el ojo izquierdo que le dejó tuerto.

—Y muerto, supongo.

—¡Sí, requetemuerto, cayó tieso en el acto!

—¿Y le había apuntado al ojo izquierdo?

—Por desgracia no, señor; sé que le voy a parecer muy torpe... a cincuenta pasos... le había apuntado al ojo derecho... Pero, teniéndolo en mi punto de mira, me vino a la mente esa pajarraca de Agathe, y está claro que me tembló la mano, pues en cualquier otra situación, se lo juro sin vanidad, hubiera sido incapaz de cometer tan burdo error. Sea como fuere, en el mismo instante en que lo vi caer al suelo, mi cólera y mis dos amores se esfumaron juntos. Ya sólo tenía una cosa en la mente: escapar a la justicia, que ya me imaginaba pisándome los talones; pues, como nos habíamos batido sin testigos, era fácil que pareciera un asesino. Salí pitando hacia la montaña sin perder tiempo y sin preocuparme ni por Annette ni por Agathe. Me curé de mi pasión por ellas en ese mismo instante, de igual modo que ellas me habían curado de mi vocación por la teología. Esto me demostró claramente que, para mí, el amor a las mujeres es al amor a Dios lo mismo que el amor a la vida es al de las mujeres, y que la mejor manera de olvidar a dos amantes es meterle una bala en el ojo izquierdo al primer amante de ellas que se presente. Si alguna vez tiene usted un amor doble como el mío que le incomode, le recomiendo ese procedimiento.

Observé que mi hombre empezaba a exaltarse, que se mordía el labio inferior mientras hablaba y que reía de un modo extraño.

—Está usted cansado —le dije—, si vamos afuera a fumar un cigarro, después podrá retomar y acabar su relato más fácilmente.

—Encantado —me dijo.

Entonces, acercándose a su arpa, tocó con una mano todo el tema de *La Reina Mab*, cosa que pareció devolverle su buen humor, y salimos, yo mascullando aparte «¡Menudo personaje!», y él «¡Menuda pieza!»...

«Estuve unos días viviendo en las montañas —retomó al volver dentro mi pintoresco amigo—; el producto de mi caza me solía bastar, y los campesinos, de hecho, no le niegan nunca a un cazador un pedazo de pan. Por fin llegué a Viena, donde vendí, muy a mi pesar, mi fiel carabina, para comprar esta arpa que necesitaba para ganarme la vida.

Desde ese día, abracé la profesión de mi padre, y me hice músico ambulante. Recorría las plazas públicas, las calles, sobre todo bajo las ventanas de gentes que conocía por no tener en absoluto sensibilidad musical; les volvía locos con mis melodías salvajes, y siempre me soltaban alguna moneda para librarse de mí. Así recibí un montón de dinero del consejero K\*\*\*, de la señora baronesa C\*\*\*, del barón S\*\*\* y de otros veinte Midas habituales de la ópera italiana. Un artista vienés con quien trabé amistad me dio sus nombres y sus direcciones. En cuanto a los

amantes de la música profesionales, me escuchaban con interés, excepto dos o tres, y sin embargo era raro que se les ocurriera darme alguna cosa. Mi colecta principal la hacía por las noches en los cafés, entre los estudiantes y los artistas; así fue, creo que se lo he contado, como presencié la discusión suscitada por una sus composiciones, y como me vino el deseo de ir a escuchar *La Reina Mab*. ¡Menuda pieza! Desde entonces he frecuentado mucho las villas y los pueblos diseminados por la ruta que usted sigue, y he hecho muchas visitas a la bella Praga. ¡Ah, caballero, esa sí que es una ciudad musical!».

—¿De veras?

—Lo verá usted mismo. Pero a la larga, esta vida errante cansa; a veces pienso en mis dos amigas, y me imagino que me encantaría perdonar a Agathe, aunque Annette me engañase también a su vez. De hecho, apenas gano para vivir, mi arpa me arruina; estas malditas cuerdas que siempre hay que estar cambiando... a la más mínima lluvia, o se rompen o se abultan por el medio, cosa que altera su timbre y las vuelve sordas y discordantes. No se imagina usted lo que me cuesta.

—¡Ah, querido compañero, no se queje usted! ¡Si usted supiera, en los grandes teatros líricos, cuántas cuerdas más caras que las suyas, porque las hay de sesenta mil y hasta de cien mil francos, se alteran y se rompen cada día, para gran desesperación de los maestros y los directores!... Tenemos unas de una sonoridad exquisita y potente, que perecen, al igual que las suyas, por el menor accidente. ¡Un poco de calor, algo de humedad, cualquier cosita, y se ve aparecer el bulto de que me habla, que destruye su afinación y su encanto! Y entonces, ¡cuántas obras hermosas que no se pueden ejecutar!, ¡cuántos intereses comprometidos! Los directores corren como locos a los coches de postas, hacia Nápoles, la tierra de las buenas cuerdas, pero muy a menudo en vano. ¡Hace falta mucho tiempo y mucha suerte para lograr reemplazar una cantarela de primera categoría!

—Es posible, señor; pero sus desastres no son un gran consuelo para mi miseria; y para salir de la incómoda situación en que me hallo, acabo de plantearme un proyecto que sin duda aprobará usted. En los últimos dos años he adquirido autentica habilidad con mi instrumento; ahora puedo presentarme seriamente, y espero hacer buenos negocios yendo a dar conciertos en las grandes ciudades de Francia y en París.

—¡En París!, ¡conciertos en Francia! ¡Ja, ja ja! Déjeme que me ría. ¡Ja, ja!, ¡menudo personaje! ¡No es por burlarme de usted, ja ja ja!, ¡pero es involuntario, como la risa de felicidad que le ha ocasionado mi scherzo!

—Perdone, pero ¿he dicho algo gracioso?

—Me ha dicho usted, ¡ja, ja, ja!, que contaba con enriquecerse en Francia dando conciertos. ¡Ah, esa sí que es una idea estiria! ¡Quia!, ahora me toca hablar a mí, escuche: en Francia, para empezar... pero espere un poco, estoy sin aliento; en Francia, a cualquiera que de un concierto le asestan por ley un impuesto. ¿Lo sabía usted?



—¡Válgame Dios!

—Hay gente cuya profesión es percibir (es decir, embolsarse) un octavo de los ingresos de todos los conciertos, e incluso se deja a su albedrío tomar el cuarto, si les conviene... Así que viene usted a París, organiza por su cuenta y riesgo una velada musical o una matinal; tiene usted que pagar la sala, la iluminación, la calefacción, los carteles, el copista, los músicos. Como no es usted conocido, debe considerarse afortunado si obtiene una taquilla de ochocientos francos; pero tiene como mínimo seiscientos de gastos. Deberían quedarle doscientos francos de beneficio, pero no le quedará nada. El cobrador de impuestos echa el guante a los doscientos que le otorga la ley, se los embolsa y le saluda —porque eso sí, es amabilísimo—. En caso de que, como es muy probable, no recaude usted más que justo los seiscientos necesarios para los gastos, no por ello el recaudador deja de cobrar su octava parte de esa suma, de manera que se verá usted castigado con una multa de 75 francos por haber tenido la insolencia de tratar de darse a conocer en París y haber pretendido nada menos que vivir honradamente del producto de su talento.

—¡No puede ser!

—No, es cierto: no puede ser, pero es así. Por no decir que sólo por cortesía le supongo una recaudación de ochocientos o de seiscientos francos. Desconocido, pobre y arpista... no tendría usted ni veinte espectadores. Esa es la cruda realidad. De hecho en Francia, los más grandes, los más célebres virtuosos han experimentado en sus carnes los efectos del capricho del público y de su indiferencia. Me enseñaron en los camarines del teatro, en Marsella, un espejo que Paganini rompió en un arrebato de ira al encontrarse la sala vacía en uno de sus conciertos.

—¡Paganini!

—Paganini. Puede que ese día hiciera demasiado calor. Pues ha de saber usted lo siguiente: en nuestro país se dan ciertas circunstancias que ni el genio más extraordinario de la música, el más fulminante, el más incontestable, podría combatir con éxito. Ni en París ni en provincias ama tanto la música el público como para desafiar, únicamente para escucharla, al calor, a la lluvia o a la nieve, o como para atrasar o adelantar unos minutos la hora de sus comidas; sólo acude a la ópera o al concierto si puede hacerlo sin que le cueste nada, sin ninguna alteración, por supuesto sin demasiado gasto, y sin que tenga cualquier otra cosa mejor que hacer. No se encontraría una sola persona entre mil, estoy firmemente convencido de ello, que consintiera en ir a escuchar al virtuoso más increíble o la obra maestra más rara, si estuviera obligado a escucharlo solo en una sala sin alumbrado. Y tampoco hay uno entre mil que, mientras que está dispuesto a tener con un artista una cortesía que le costará cincuenta francos, quiera pagar veinticinco para escuchar algún prodigio del arte, a menos que le obligue a ello la moda; porque incluso las obras maestras están a veces de moda. No se sacrifica por la música ni una cena, ni un baile, ni un simple paseo, ni mucho menos una carrera de caballos o una sesión del tribunal de justicia. Se va a ver una ópera si es nueva y si la interpreta la diva o el tenor de moda: se va a

un concierto si la curiosidad suscita algún interés como una rivalidad o un combate público entre dos virtuosos célebres. No se trata de admirar su talento, sino de saber cuál de los dos resultará vencido; es como otra clase de carrera a caballo o de pugilato con armas cortesananas. Se acude a un teatro para aburrirse durante cuatro horas, o a una sala de conciertos clásicos para representar la cansina comedia del fanatismo, porque queda bien tener su palco y porque las plazas están muy buscadas. Sobre todo se asiste a ciertos estrenos, e incluso se paga entonces sin dudar un precio exorbitado, en caso de que el director o los actores vayan a ejecutar esa noche una de esas partes terribles que decidirán su fortuna o su futuro. Entonces el interés es inmenso; no hay mucha preocupación por estudiar la nueva obra, por buscar su belleza y disfrutar de ella; simplemente se quiere saber si fallará o no; y, según le sea la fortuna favorable o adversa, según el movimiento se imprima en un sentido o en otro por causas ocultas e inexplicables que el menor incidente puede acarrear en tales casos, se tomará partido, noblemente, por el más fuerte, para aplastar al vencido si la obra resulta condenada, o para portar al autor a hombros si tiene éxito; y todo ello sin haber comprendido la menor porción de la obra. ¡Oh, entonces ya puede hacer frío, calor o ventisca, ya puede costar cien francos o cien céntimos, que eso hay que verlo! ¡Es una batalla!, a menudo es incluso una ejecución. En Francia, querido amigo, hay que adiestrar al público como se adiestra a los caballos de carreras; es todo un arte. Hay artistas muy diestros que nunca lo conseguirán, y otros, de una mediocridad total, que son irresistibles adiestradores. ¡Afortunados aquellos que posean a la vez esas dos raras cualidades! E incluso los más prodigiosos desde ese punto de vista se encuentran en ocasiones a las órdenes de flemáticos habitantes de algunas ciudades de costumbres antediluvianas, villas dormidas que nunca se despertaron o que, por su indiferencia ante el arte, se entregaron al fanatismo por la economía.

Esto me recuerda una vieja anécdota, que tal vez sea nueva para usted, que narra una historia bastante original de Liszt y Rubini, acontecida hace siete u ocho años. Acababan de asociarse para hacer una gira musical por las ciudades del Norte. Ciertamente, si alguna vez se han dado la mano para domar al público dos diestros adiestradores, esos son estos dos incomparables virtuosos. ¡Pues caramba! Rubini y Liszt (entiéndame, Liszt y Rubini) llegaron a una de esas Atenas modernas y anunciaron allí su primer concierto. No se escatimó en nada, ni en reclamos pasmosos, ni en carteles colosales, ni en un programa picante y variado, en nada; pero todo fue en vano. Llegó la hora del concierto, y nuestras dos celebridades entraron en la sala. ¡No había ni cincuenta personas! Rubini, indignado, se negaba a cantar, tenía un nudo de ira en la garganta. «Al contrario —le dijo Liszt—, debes cantar lo mejor que puedas; este átomo de público es evidentemente la élite de los amantes de la música de esta región, y hay que tratarlo en consecuencia. ¡Estemos a la altura!». Para darle ejemplo, interpreta magníficamente la primera pieza. Rubini canta entonces la segunda con su voz mixta más desdeñosa. Liszt vuelve a salir, ejecuta la tercera e inmediatamente, adelantándose hasta el borde del escenario y saludando con

gracia a la congregación, dice: «Caballeros y dama (sólo había una), creo que ya han tenido bastante música; ahora me atrevería a proponerles si querrían venir a cenar con nosotros». Hubo un momento de indecisión entre los cincuenta invitados, pero como, a fin de cuentas, semejante proposición, y así hecha, era atractiva, se guardaron de rechazarla. La cena le costó a Liszt 1200 francos. Los dos virtuosos no repitieron la experiencia. E hicieron mal. No cabe duda de que al segundo concierto habría acudido una muchedumbre... con la esperanza de cenar.

¡Un adiestramiento magistral, y al alcance de cualquier millonario!

Un día me encuentro a uno de nuestros principales pianistas compositores, que volvía, disgustado, de un puerto marítimo en el que había esperado que escucharan su música. «No he podido ni oler la posibilidad de dar un concierto allí —me dijo muy seriamente— ¡acababan de llegar arenques, y la ciudad entera no pensaba en otra cosa que en ese valioso comestible!». ¡No hay manera de luchar contra un banco de arenques!

Ya ve usted, querido amigo, que el adiestramiento no es cosa fácil en las ciudades, sobre todo en las de segundo orden.

Pero ya he dedicado bastante tiempo a la crítica del sentido musical del gran público, ahora debo hablarle de todos los ganapanes que le importunan, a ese pobre público, que le hostigan, que le vuelven loco desvergonzadamente, desde las sopranos a los bajos profundos, desde el *flajolé* al *bombardino*. No hay ni el más nimio aporreador de guitarra, ni el más pesado martilleador de marfil, ni el más grotesco berreador de majaderías, que no pretenda alcanzar la vida holgada y la fama dando conciertos con una guimbarda de fondo... De lo que se derivan unos tormentos realmente dignos de piedad para los señores y las señoras de su casa. Los patronos de esos virtuosos, los colocadores de billetes, son unos abejorros de picadura punzante de los que no se sabe cómo protegerse. No hay subterfugio o argucia diplomática que no empleen para colar a los pobres ricos como una docena de esos espantosos cuadraditos de papel llamados billetes de concierto. Y sobre todo cuando una hermosa mujer se ve aquejada de la cruel tarea de colocar billetes por encargo, es digno de ver con qué bárbaro despotismo abate su impuesto sobre los hombres jóvenes o viejos que tienen la fortuna de encontrársela. «Señor A\*\*\*, aquí tiene tres billetes que la señora \*\*\* me encargó que aceptase; deme treinta francos. Señor B\*\*\*, es usted un gran músico, todo el mundo lo sabe; conoció usted al preceptor del sobrino de Grétry, usted vivió un mes en Montmorency en una casa cerca de la de aquel gran hombre; aquí tiene dos billetes para un encantador concierto al que no puede usted dejar de asistir; deme veinte francos. Mi estimada amiga, el invierno pasado saqué más de mil francos en billetes de los protegidos de tu marido; no te va a negar el precio de estos cinco bancos del coro, si se los presentas; dame cincuenta francos. Vamos, señor C\*\*\*, usted, que es tan artista, hay que respaldar el talento; estoy segura de que correrá usted a escuchar a este delicioso niño (o este interesante joven, o esta buena madre de familia, o ese pobre zagal que hay que arrancar del

reclutamiento, etc.); aquí tiene dos plazas, me debe usted un Luis, le doy crédito hasta esta noche».

Y así sucesivamente. Conozco a gente que, durante los meses de febrero y marzo —que son aquellos en que esa plaga asola con más crueldad París— se abstienen de poner un pie en los salones para no ser completamente desvalijados. Y no estoy hablando de las consecuencias más conocidas de esos aterradores conciertos: los desgraciados críticos que los soportan; sería muy largo hacerle un esbozo de sus tribulaciones.

Pero desde hace poco, los críticos no son los únicos que padecen. Ahora cualquier virtuoso, guimbarista o similar que se haya hecho París, como se dice en Francia en el argot del oficio (es decir, que haya dado un concierto tal cual), cree tener que viajar, así que incomoda a mucha gente de bien que no tiene la prudencia de ocultar sus relaciones en el extranjero. Se trata de obtener de ellos cartas de recomendación; se trata de conseguir que escriban a cualquier inocente banquero, a cualquier amable embajador, a algún generoso amante de las artes, que la señorita C\*\*\* va a dar conciertos en Copenhague o en Ámsterdam, que tiene un inusual talento, y que por favor se la respalde (comprando gran cantidad de billetes). Esas tentativas, por lo general, suelen tener los resultados más tristes para todo el mundo, sobre todo para los virtuosos recomendados.

Me contaban en Rusia, el invierno pasado, la historia de una cantante de romanzas y su marido que, después de haberse hecho Petersburgo y Moscú sin éxito, se creyeron no obstante suficientemente recomendables como para rogar a un poderoso protector que les introdujera en la corte del sultán. Había que hacerse Constantinopla. Nada menos. Ni siquiera el propio Liszt había pensado aún en emprender semejante viaje. Rusia había sido con ellos como una estatua de hielo, y les pareció una razón de más para probar fortuna bajo unos cielos cuya clemencia es proverbial, e ir a ver si, por alguna remota casualidad, no resultaba que los turcos sí que fueran amantes de la música. De manera que ahí tenemos a los esposos bien recomendados, siguiendo, cual reyes magos, a la pérfida estrella que los guía hacia Oriente. Llegan a Gálata y sus cartas de recomendación surten efecto: les abren el serrallo. *Madame* será admitida a cantar romanzas ante el jefe de la Sublime Puerta, ante el comandante de los fieles. ¡Desde luego, no vale la pena ser sultán si se ve uno expuesto a semejantes accidentes! Se permite pues un concierto en la corte; cuatro esclavos negros traen un piano; el esclavo blanco —el marido— trae el mantón y la música de la cantante. El cándido sultán, que no se espera nada remotamente parecido a lo que va a escuchar, se sitúa en medio de un montón de cojines, rodeado por sus principales oficiales, y con su primer dragomán a su vera. Se enciende su narguilé, lanza una bocanada de oloroso vapor; la cantante está en su puesto, y comienza esa romanza del Sr. Panseron:

«Bien lo sé, me habéis traicionado,

Otra os ha sabido engatusar.  
Pero aunque me hayáis olvidado,  
Yo os quiero siempre amar.  
Sí, yo conservaré intacto  
El amor que os he dedicado;  
Y si os abandonan, sin tacto,  
Llamad y volveré a vuestro lado».

Entonces el sultán le hace una seña al dragomán y le dice, con el laconismo de la lengua turca de la que Molière nos ofreció tan hermosos ejemplos en *El burgués gentilhombre*: «¡Naúm!». Y el intérprete: «Caballero, su alteza me ordena que le diga que la señora le haga el placer de callarse inmediatamente».

—Pero... si acaba de empezar... sería una mortificación.

Durante este diálogo, la fatídica cantante sigue vociferando la romanza de Panseron, entornando los ojos:

«Si alguna vez su amor os abandona,  
Si con debilidad lo añoráis,  
Decid una palabra, una sola,  
y rauda apareceré donde estéis».

Otra seña del sultán, que, mesándose la barba, le arroja esta palabra al dragomán por encima del hombro: «¡Zieck!». Y el dragomán al marido (la mujer sigue cantando la romanza de Panseron): «Caballero, me ordena el sultán que le diga que si la señora no se calla en el acto, mandará que la arrojen al Bósforo».

Esta vez, el tembloroso marido no lo duda y le tapa la boca con la mano a su mujer, interrumpiendo bruscamente su tierno estribillo:

«Llamad y volveré a vuestro lado  
Llamad y vol...».

Un gran silencio, sólo interrumpido por el sonido de las gotas de sudor que caen de la frente del marido sobre la tapa del humillado piano. El sultán permanece inmóvil; nuestros dos viajeros no se atreven a retirarse, cuando de los labios del sultán, entre una bocanada de humo de tabaco, sale esta otra palabra: «¡Bulack!». Y el intérprete: «Caballero, Su Alteza me ordena que os diga que desea veros bailar».

—¡Bailar!, ¿yo?

—Sí señor, usted.

—Pero si yo no soy bailarín, ni siquiera soy artista, yo acompaño a mi mujer en sus viajes, llevo su música, su mantón, eso es todo... y realmente no podría...

—¡Zieck! ¡Bulack! —replica con ardor el sultán, lanzando un gran nubarrón de amenazas.

Y el intérprete, rápidamente: «Caballero, Su Alteza me ordena que le diga que si

no se pone inmediatamente a bailar, mandará que lo arrojen al Bósforo».

No había nada que pensar, de modo que ahí tenemos al pobre desgraciado dando los brincos más grotescos, hasta el momento en que el sultán, mesándose por última vez la barba, exclama con voz terrible: «¡Dalum be bulack! ¡Zieck!».

Y el intérprete: «Es suficiente, señor; Su Alteza me ordena que le diga que usted y su mujer se retiren y abandonen la ciudad mañana mismo, y que si alguna vez regresan a Constantinopla, mandará que les arrojen a los dos al Bósforo».

Sublime sultán, admirable crítico; ¡qué gran ejemplo diste ese día!, ¿y por qué no habrá un Bósforo en París?

La crónica no narra si la desafortunada pareja llegó hasta China, y si la tierna cantante logró cartas de recomendación para el celeste emperador, jefe supremo del Reino del Medio. Es muy probable, porque nunca se ha vuelto a oír hablar de ellos. El marido, en tal caso, habrá perecido miserablemente en el río Amarillo, o se habrá convertido en el primer bailarín del hijo del Sol.

—Al menos esta última anécdota —replicó el arpista— nada prueba contra París.

—¡Cómo!, ¿pero es que no ve usted lo que se desprende claramente de ello?... Lo que demuestra es que París, en su continua fermentación, genera tantos músicos de toda clase, de todos los valores e incluso sin valor alguno, que, so pena de devorarse los unos a los otros cual animálculos protozoarios, se ven obligados a emigrar, y que ni siquiera el emperador de los turcos, con su guardia protegiendo las puertas del serrallo, está a salvo de ellos.

—Es muy triste lo que me cuenta —dijo el arpista ambulante, suspirando—; no daré conciertos, ya lo veo. No importa, quiero ir a París.

—¡Claro, venga a París!, no hay nada en contra. Es más, le puedo anticipar que logrará muchas prebendas —y excelentes— si pone en práctica el sistema que tan ingeniosamente empleaba usted en Viena: hacer que paguen la música los que no la aman. Para ello, puedo serle de gran utilidad, indicándole el domicilio de los ricos que más la detestan; aunque también es cierto que yendo a tocar al azar delante de cualquier casa de buena apariencia, puede estar seguro de que tendrá suerte en una de cada dos. Pero, para ahorrarle improvisaciones en vano, tome nota igualmente de estas direcciones, le garantizo su exactitud y su gran valor:

- 1.º Calle Drouot, enfrente del ayuntamiento;
- 2.º Calle Favart, junto a la calle Amboise;
- 3.º Plaza Ventadour, enfrente de la calle Monsigny;
- 4.º Calle de Rivoli, no sé el número de la casa, pero cualquiera se lo indicará;
- 5.º Plaza Vendôme, todos los números son excelentes.

Hay un montón de casas buenas en la calle Caumartin. Entérese también de las direcciones de nuestras personalidades más famosas, de la mayoría de los autores de libretos de óperas, de los principales ocupantes habituales de los mejores palcos del Conservatorio, la Ópera y el Teatro Italiano; todo eso es para usted oro en barra. No se olvide de la calle Drouot, vaya usted todos los días: es el cuartel general de sus

contribuyentes.

En esas estaba cuando la campana me advirtió de la salida del tren. Le estreché la mano al arpista errante y me metí en un coche de viajeros.

—¡Adiós, compadre!, hasta la vista en París. Con orden y siguiendo mis indicaciones, hará usted fortuna. Vuelvo a recomendarle la calle Drouot.

—Y usted, recuerde mi remedio contra el amor doble.

—Sí, ¡adiós!

—¡Adiós!

El tren de Praga partió inmediatamente. Me quedé un rato mirando al estirio soñador, apoyado en su arpa, siguiéndome con la mirada. El ruido de los vagones me impedía oírlo, pero por el movimiento de los dedos de su mano izquierda, reconocí que estaba interpretando el tema de *La Reina Mab*, y por el de sus labios adiviné que, en el mismo momento en que yo decía de nuevo «¡Menudo personaje!», él, por su lado, repetía: «¡Menuda pieza!».

\* \* \*

Silencio... Los ronquidos del viola y los del bombo, que ha acabado siguiendo su ejemplo, se distinguen a través de los sabios contrapuntos del oratorio. De cuando en cuando, también, el sonido de pasar página simultáneamente por parte de los fieles que leen el sagrado libreto produce un agradable divertimento en el efecto un tanto monótono de las voces y los instrumentos.

—¿Cómo, ha terminado ya? —me dice el primer trombón.

—Es usted muy sincero. Son los méritos del oratorio, los que me valen tal cumplido. Pero de verdad, he terminado. Mis historias no son como esta fuga, que durará, me temo, hasta el día del juicio final. ¡Vamos demonio!, ¡sigue así! ¡Eso es, ahora saca otra vez el tema! Se podría decir perfectamente lo que dice la señora Jourdain de su esposo: «¡Tan tonto por detrás como por delante!».

—Paciencia —dice el trombón—, sólo nos quedan seis grandes arias y ocho fuguitas.

—¡Menuda perspectiva!

—Hay que ser justos: es irresistible. ¡Durmámonos todos!

—¿Todos? Oh, no, no sería prudente. Hagamos como los marinos, dejemos al menos a algunos hombres de cuarto. Los relevaremos dentro de dos horas.

Se nombra a tres contrabajistas para hacer el primer cuarto, y el resto de la orquesta se duerme a la vez.

En cuanto a mí, suavemente apoyo al viola, que tiene aspecto de haberse aspirado todo un frasco de cloroformo, sobre el hombro del mozo de orquesta, y me escabullo. Lluève a cántaros; escucho el sonido del agua de los canalones, y corro a embriagarme con esa refrescante armonía.

# TERCERA VELADA



## **TOCAMOS *EL CAZADOR FURTIVO***

Nadie habla en la orquesta. Cada uno de los músicos está ocupado en su tarea, que cumple con celo y amor. En un entreacto, uno de ellos me pregunta si es verdad que en la Ópera de París pusieron un esqueleto auténtico en la escena del infierno. Contesto afirmativamente, prometiendo contarle al día siguiente la biografía de aquel desgraciado.

# CUARTA VELADA

---

## UN DEBUT EN EL CAZADOR FURTIVO, cuento necrológico - MARESCOT, retrato de un descuartizador

---

Se está interpretando una ópera italiana moderna de lo más anodina.

Los músicos no han hecho más que llegar, cuando la mayoría de ellos, dejando su instrumento, me recuerdan la promesa del día anterior. Se forma un círculo a mi alrededor. Los trombones y el bombo trabajan afanosamente. Todo está en orden; por lo menos tenemos por delante una hora de dúos y de coros al unísono. No puedo negar el relato que me reclaman.

El director de orquesta, que siempre pretende aparentar que ignora nuestros esparcimientos literarios, se inclina un poco hacia atrás para escuchar mejor. La *prima donna* acaba de lanzar un re alto tan tremendo, que creíamos que estaba de parto. El público patalea de alegría; dos enormes ramos caen sobre el escenario. La diva saluda y sale. La aclaman, vuelve a entrar, vuelve a saludar y vuelve a salir. Aclamada de nuevo, vuelve a entrar, vuelve a saludar otra vez, y vuelve a salir. Aclamada una vez más, vuelve a aparecer corriendo, vuelve a saludar, y como no sabemos cuándo van a acabar con la pantomima, empiezo.

## UN DEBUT EN *EL CAZADOR FURTIVO*

En 1822, vivía en París en el barrio latino, donde se suponía que estaba estudiando medicina. Cuando trajeron al Odéon *El cazador furtivo*, adaptado, como es sabido, bajo el nombre de Robín de los Bosques por Castil-Blaze, me acostumbré a ir, pese a todo, a escuchar cada noche la torturada obra maestra de Weber. Por entonces más o menos ya había dejado caer el escalpelo en las ortigas. Uno de mis excondiscípulos, Dubouchet, que después se convirtió en uno de los médicos con más clientela de París, solía acompañarme al teatro y compartía mi fanatismo musical. En la sexta o séptima representación, a un botarate alto y pelirrojo, sentado en la platea al lado de nosotros, se le ocurrió silbar en el aria de Agathe en el segundo acto, sosteniendo que aquello era música barroca, y que esa ópera no tenía nada bueno excepto el vals y el coro de cazadores. Se puede imaginar que pusimos al aficionado de patitas en la calle; por entonces esa era nuestra manera de discutir; y Dubouchet, ajustándose su corbata, algo arrugada, gritó bien alto: «¡No hay de qué sorprenderse: lo conozco, es un mozo de ultramarinos de la calle Saint-Jacques!». Y todo el patio de butacas se puso a aplaudir.

Seis meses más tarde, después de haberse pasado de la raya en el banquete de bodas de su patrón, aquel pobre diablo (el mozo de ultramarinos) cae enfermo; lo llevan al hospicio de la Pitié; le cuidan bien, muere, no lo entierran; todo esto también se puede imaginar.

Nuestro jovencito, bien cuidado y bien muerto, cae por casualidad ante los ojos de Dubouchet, que lo reconoce. El implacable alumno de la Pitié, en lugar de derramar una lágrima por su enemigo vencido, no pierde un momento y lo compra, y al entregárselo al mozo del aula de anatomía, le dice:

«François, esto es para hacer un preparado en seco; cuídame, es un conocido».

Pasaron quince años (¡quince años!, ¡qué larga es la vida cuando no se tiene nada que hacer!), y el director de la Ópera me confía la composición de los recitativos de *El cazador furtivo* y la tarea de llevar a escena esa obra maestra. Por entonces Duponchel seguía siendo el encargado de la dirección de vestuario...

—¡Duponchel! —exclamaron a un tiempo cinco o seis músicos—, ¿el famoso inventor del cortejo?, ¿el que introdujo el cortejo en las óperas como principal elemento de éxito? ¿el autor del cortejo de *La Judía*?, ¿del cortejo de *La Reina de Chipre*?, ¿del cortejo del *Profeta*?, ¿el creador del cortejo flotante, del cortejo pasmoso, del cortejo de los cortejos?

—El mismo, caballeros; Duponchel estaba pues encargado de la dirección de vestuario, de las procesiones y de los cortejos; voy a verme con él para conocer sus proyectos en relación con el atrezo de la escena del infierno, en donde su cortejo, desgraciadamente, no podía aparecer.

»Por cierto —le digo—, nos hace falta una cabeza de muerto para la evocación de Samuel, y unos esqueletos para las apariciones; espero que no nos pondrá una cabeza

de cartón ni esqueletos de tela pintada, como los de *Don Juan*.

—Mi querido amigo, no se puede hacer de otro modo, es el único procedimiento que se conoce.

—¡Cómo que el único procedimiento!, y si yo le traigo algo natural, sólido, una auténtica cabeza, un hombre de verdad sin carne, en huesos, ¿qué me diría?

—Diantre, diría... que es excelente, perfecto; opinaría que su procedimiento es admirable.

—¡Pues bien, cuente conmigo; yo arreglaré el asunto!

En esas me subo a un cabriolé, voy corriendo a casa del doctor Vidal, otro antiguo camarada mío de anatomía. Ese también había hecho fortuna; ¡desde luego, los médicos sí que saben!

—¿Me puedes prestar un esqueleto?

—Vaya, pues aquí tengo una buena cabeza que según dicen perteneció a un doctor alemán que murió de miseria y pesar; no me lo estropees, le tengo cariño.

—¡No te preocupes, yo respondo de ello!

Metó la cabeza del doctor en mi sombrero, y salgo raudo y veloz.

Al pasar por el bulevar, el azar, que se complace con semejantes golpes de efecto, me lleva a toparme precisamente con Dubouchet, de quien me había olvidado, y al verle se me ocurre una idea luminosa.

—¡Buenos días!

—¡Buenos días!

—Yo muy bien, gracias. Pero no se trata de mí. ¿Cómo está nuestro aficionado?

—¿Qué aficionado?

—¡Caramba!, el mozo de ultramarinos que pusimos de patitas en la calle en el Odéon por silbar la música de Weber, y que François preparó tan bien.

—¡Ah, ya!, ¡está divinamente! ¡De veras!, está mondo y lirondo en mi despacho, la mar de orgulloso de haber sido articulado y enclavijado con tanto arte. No le falta ni una falange, ¡es una obra maestra! Lo único que se ha estropeado un poco es la cabeza.

—¡Perfecto! Tienes que prestármelo; es un muchacho con un gran porvenir, quiero introducirlo en la Ópera, tengo un papel para él en la nueva obra.

—¿Qué quieres decir?

—¡Ya lo verás!

—Vamos, será un secreto a voces; pero ya que lo voy a saber en breve, no insisto. Te enviaremos al aficionado.

Sin pérdida de tiempo, el muerto es transportado a la Ópera, pero en una caja muy muy pequeña. Llamo entonces al encargado de atrezo: —¡Gattino!

—¿Señor?

—Abra esta caja. ¿Ve usted a este joven?

—Sí, señor.

—Mañana hará su debut en la Ópera. Prepárele un bonito palco donde pueda

encontrarse a gusto y estirar las piernas.

—Sí, señor.

—En cuanto a su vestuario, tiene usted que coger una varilla de hierro y plantársela en las vértebras, de manera que se tenga tan recto como el Sr. Petipa cuando está meditando una pirueta.

—Sí, señor.

—Después, coja usted cuatro velas, les hace un liadillo, y se las coloca encendidas en la mano derecha; es un dependiente de ultramarinos, ya se conoce esas cosas.

—Sí, señor.

—Pero como tiene muy mala cabeza, ve usted, toda desportillada, vamos a cambiársela por esta otra.

—Sí, señor.

—Pertenebió a un sabio, ¡y qué!, que murió de hambre, ¡qué más da! En cuanto a la otra, la del mozo de ultramarinos, que murió de una indigestión, le hace usted por arriba una muesquita (no se preocupe, que no va a salir nada) apropiada para que entre la punta del sable de Gaspard en la escena de la evocación.

—Sí, señor.

Y así se hizo; y desde entonces, en cada representación de El cazador furtivo, en el momento en que Samuel grita «¡Aquí estoy!», se prende la pólvora, un árbol se derrumba, y nuestro hortera, enemigo de la música de Weber, aparece entre el rojo fulgor de las luces de Bengala, agitando, entusiasmado, su antorcha en llamas.

¿Quién podría haber adivinado la vocación dramática de aquel mozarrón? ¿Quién hubiera pensado que debutaría precisamente en aquella obra? Ahora tiene mejor cabeza y mucho más sentido común. Ya no silba:

... .. ¡Alas! ¡poor Yorick! ... ..

\* \* \*

—Caray, me parece muy triste —dice Corsino, ingenuamente. Por muy hortera que hubiera sido, aquel debutante era casi un hombre, después de todo. No me gusta que se juegue así con la muerte. Aunque silbara en vida la partitura de Weber, conozco a muchos tipos mucho más censurables y cuyos restos, sin embargo, no se han vilipendiado con tan cínica impiedad. Yo también he vivido en París, y en el barrio latino; y he visto allí en acción a uno de esos desgraciados que, aprovechándose de la impunidad que les garantiza la ley francesa, se entregan a excesos infames en sus obras musicales. Hay de todo, en este París. Se ve a gente que se busca el pan en los rincones de las callejas, de noche, con una linterna en una mano y en la otra un gancho; otros que se lo buscan rascando el fondo de los arroyuelos de las calles; otros más que arrancan por la noche carteles que revenden a los comerciantes de papeles; y otros más prácticos que descuartizan caballos viejos

en Montfaucon.

Este descuartizaba obras de compositores famosos.

Se llamaba Marescot, y su oficio era arreglar cualquier música para dos flautas, para una guitarra, y sobre todo para dos *flajolés*, y publicarla. La música de El cazador furtivo no le pertenecía (todo el mundo sabe que pertenecía al autor de la letra y de los perfeccionamientos que había tenido que sufrir para ser digna de figurar en *Robín de los Bosques* en el Odéon), y Marescot no se atrevía a comerciar con ella. Y para él era todo un suplicio, porque, según decía, tenía una idea que, aplicada a cierta pieza de esa ópera, le daría un pingüe beneficio. Veía a veces a aquel escribano, y no sé por qué le había tomado afecto. Nuestras tendencias musicales, sin embargo, no es que fueran precisamente las mimas, como espero que supongan. Por consiguiente, me ocurrió que dejé que pensase que apreciaba las suyas. Un día me dejé llevar y, aunque no le dije ni la cuarta parte de lo que pensaba sobre su industria, nos enfadamos y me pasé seis meses sin poner un pie en su taller.

Pese a todos los atentados que había cometido contra los grandes maestros, tenía un aspecto bastante miserable, y su vestimenta estaba algo roída. Pero resulta que un buen día me lo encuentro caminando a paso ligero bajo las arcadas del Odéon, con un flamante traje negro, botas altas y corbata blanca; hasta creo —tanto lo había cambiado la fortuna— que aquel día llevaba las manos limpias.

—¡Por todos los santos! —exclamé, completamente deslumbrado al divisarlo—, ¿pero es que ha tenido usted la desgracia de perder a un tío en América, o de convertirse en colaborador de alguien en una nueva ópera de Weber, para que lo vea tan pimpante, tan rutilante, tan despampanante?

—¿Colaborador, yo? —respondió—, ¡ni por asomo! Yo no tengo necesidad de colaborar; yo solo me basto y me sobro para elaborar la música de Weber. Está usted intrigado; sepa pues que he llevado a cabo mi idea, y que no me equivocaba cuando le aseguraba que valía mucho, muchísimo, un potosí. Es Schlesinger, el editor de Berlín, quien posee en Alemania la música de El cazador furtivo; cometió la estupidez de comprarla: ¡menudo zoquete! También es cierto que no pagó mucho por ella. Pero, puesto que Schlesinger no había publicado esa música barroca, aquí en Francia sólo podía pertenecer al autor de *Robín de los Bosques*, a causa de la letra y los perfeccionamientos con que la adornó, de manera que me resultaba imposible hacer nada con ella. Pero en cuanto se publicó en Berlín, se convirtió en dominio público aquí, ya que ningún editor francés quiso, como se puede usted figurar, pagar una parte de su propiedad al editor prusiano por semejante composición. Inmediatamente pude burlarme de los derechos del autor francés y publicar, sin letra, mi pieza, con la idea que tenía. Se trata de la plegaria en la bemol de Agathe en el tercer acto de *Robín de los Bosques*. Ya sabe usted que va a tres tiempos, con un tempo soporífero, acompañado de partes de trompa sincopadas muy difíciles y tan estúpidas como el resto. Yo me había dicho que si se ponía el canto a un compás de seis por ocho, indicando un tempo allegretto y acompañándolo de manera inteligible,

es decir con el ritmo propio de ese compás (una negra seguida de una corchea, el ritmo de los tambores en el paso ligero), saldría algo de lo más vistoso, que tendría éxito. Así que escribí mi pieza para flauta y guitarra, y la publiqué, dejándole el nombre de Weber. Y ha sido tan bien recibida, que la estoy vendiendo no a centenares, sino a millares, y cada día aumentan las ventas. Me va a generar ella sola más beneficios que los que consiguió ese mentecato de Weber por toda la ópera, y hasta más que al Sr. Castil-Blaze, que sin embargo es un hombre muy listo. ¡Ya ve usted lo que es tener ideas!

—¿Qué me dicen de esto, caballeros? Estoy casi seguro de que me van a tomar por un cuentista, y no me van a creer. Pero es un hecho completamente cierto. Conservé durante mucho tiempo un ejemplar de la plegaria de Weber transfigurada así por la idea y para fortuna de Marescot, editor de música francés, profesor de flauta y de guitarra, domiciliado en la calle Saint-Jacques, esquina Mathurins, en París.

La ópera ha terminado; los músicos se alejan mirando a Corsino con aires de incredulidad socarrona. Algunos incluso dejan escapar la vulgar expresión: «¡Patrañero!».

Pero yo garantizo la autenticidad de su relato. Yo conocí a Marescot. ¡E hizo muchas otras!...



# QUINTA VELADA

## LA «A» DE ROBERT EL DIABLO, cuento gramatical.

Se está interpretando una ópera francesa moderna de lo más anodina.

En toda la orquesta no hay nadie pensando en su partitura, todo el mundo está hablando, con excepción de un primer violín, unos trombones y el bombo. Al verme, el contrabajista Dimsky me interpela: —¡Eh!, por Dios, ¿qué le ha ocurrido, querido señor? No nos vemos desde hace casi una semana. Parece usted triste. Espero que no haya tenido un disgusto como el de nuestro amigo Kleiner.

—No, gracias a Dios; no tengo que lamentar ninguna pérdida en mi familia; pero estaba, como dicen los católicos, de retiro. En semejantes casos, los devotos, para prepararse sin distracción para el cumplimiento de algún deber religioso de importancia, se retiran a un convento o seminario, y allí, durante un tiempo más o menos largo, ayunan, rezan y se entregan a sagradas meditaciones. Y he de reconocer que tengo la costumbre de hacer todos los años un retiro poético. Me encierro en mi casa y leo a Shakespeare o a Virgilio; a veces a los dos. Al principio me enferma un poco, después duermo veinte horas seguidas, tras lo cual me restablezco y sólo me queda una tristeza invencible, cuyos restos son visibles, y que vuestra alegre charla no tardará en disipar. ¿Qué se ha tocado, cantado, dicho y narrado en mi ausencia? Ponedme al corriente.

—Hemos tocado *Robert el Diablo* e *I Puritani*; no hemos cantado nada y en la orquesta no hemos hecho más que discutir. La última discusión fue sobre un pasaje de la escena del juego, en la ópera de Meyerbeer. Corsino sostiene que los caballeros sicilianos están todos de acuerdo para desvalijar a Robert. Yo opino que la intención del autor del libreto no ha podido ser la de conferirles tan vergonzoso carácter, y que su aparte: «¡Ya es nuestro!, ¡ya es nuestro!», es una licencia del traductor. Le estábamos esperando para saber qué palabras canta el coro en francés en el texto original.

—Son las mismas; vuestro traductor no tiene ninguna infidelidad que reprocharse.

—¡Ajá, estaba seguro! —replica Corsino—, he ganado la apuesta.

—Sí, y se trata de otra de las virtudes de Meyerbeer, el compositor más afortunado de este valle de lágrimas. Porque, hay que reconocerlo, existe eso que se ha dado en llamar los juegos del teatro, como los juegos de azar; las más sabias combinaciones no sirven de nada para salir bien parado; se gana porque no se pierde, se pierde porque no se gana. Son las dos únicas razones que se puedan aducir para perder o ganar, para el éxito o el fracaso. ¡Suerte, providencia, potra, fortuna!, las palabras que se emplean para designar esa causa desconocida que nunca llegaremos a conocer. Pero esa suerte, esa potra, esa fortuna propicia o no (como Bertram tiene la ingenuidad de llamarla en *Robert el Diablo*) parece sin embargo estar ligada a algunos jugadores, a algunos autores, con increíble empeño. Tal compositor, por ejemplo, ha estado diez años jugando con cartas marcadas, contando todas las series de rojas y negras, se ha resistido prudentemente a todos los arrumacos de las

posibilidades ordinarias, a todas las tentaciones que le sugerían; y por fin un día, después de haber visto salir la negra treinta veces seguidas, se dice: «Ya lo tengo; desde hace tiempo todas las óperas que se han estrenado han fracasado; el público necesita un éxito, y mis partituras están escritas precisamente con un estilo opuesto al de mis predecesores; la apuesto a la roja». La ruleta gira, la negra vuelve a salir por trigésimo primera vez, y la obra hace aguas. Y esas cosas le ocurren incluso a gente cuya profesión es escribir vulgaridades, una profesión como es sabido lucrativa y por lo común agraciada con el éxito en todos los países. Mientras que se ven —tales son los extravagantes caprichos de la ciega diosa— obras hermosas, obras maestras, concepciones grandiosas, nuevas y arriesgadas, triunfar con esplendor y sin esfuerzo.

Así, llevamos diez años viendo en la Ópera de París un buen pellizco de obras mediocres que no han logrado más que un éxito mediocre; hemos oído otras completamente nulas, cuyo éxito ha sido igualmente nulo; y *El profeta*, que llevaba marcando su carta sobre el verde tapete por lo menos durante doce, trece o catorce años, *El profeta*, a quien nunca parecía que la serie de óperas fracasadas fuera lo bastante considerable, llega por fin a contar la trigésimo primera negra, hace exactamente el mismo cálculo que el pobre diablo de que hablaba antes, y se planta en la roja... Y la roja sale. Y es que el autor de *El profeta* no sólo tiene la fortuna de tener talento, sino que también tiene el talento de tener fortuna. Hace bien tanto las cosas pequeñas como las grandes, tanto sus inspiraciones y sus sabias combinaciones, como sus distracciones. Por ejemplo, la que le llevó a componer *Robert el Diablo*. El Sr. Meyerbeer, al escribir el primer acto de su famosa partitura y llegar a la escena en que Robert juega a los dados con los jóvenes señores sicilianos, confundió con una «o» la «a», sin duda mal trazada, del manuscrito de Scribe, autor de la letra. De ello resultó que en el momento en que el jugador, desesperado por sus pérdidas anteriores, se apuesta la armadura, el compositor leyó que la respuesta de los compañeros de timba de Robert era «¡Ya es nuestro!» en lugar de «¡Ya es nuestra!», otorgando por consiguiente a la frase que puso en boca de los sicilianos un acento misterioso y marrullero, que sólo conviene a unos bribones que se congratulan del buen golpe que van a dar al desplumar a un pardillo. Más tarde, cuando el Sr. Scribe, asistiendo a los primeros ensayos de puesta en escena, oyó al coro cantando en voz baja y acentuando cada sílaba, este contrasentido bufonesco: «Ya-es-nues-tro, ya-es-nues-tro», en lugar de la alegre exclamación de unos jugadores algo jactanciosos, respondiendo: «¡Ya es nuestra!» ante la propuesta de Robert de jugarse la armadura, según dice exclamó: «¿Pero qué es esto?, mis señores fanfarronean de ir a ganar la apuesta, lo que tienen es la armadura, no a Robert; los dados no están trucados, mis caballeros no son caballeros de industria. Hay que corregirlo... este... pero... vamos a ver... ¡Carámbanos!... no... dejemos el error, le añade un efecto dramático. Sí, Ya es nuestro, la idea es curiosa, excelente, el patio de butacas se enternecerá, y las buenas personas se conmoverán, dirán: “¡Oh, pobre Robert!, ¡oh, rufianes!, ¡miserables!, están compinchados cual ladronzuelos de feria, ¡van a desvalijarlo!”». Y no

restituyeron la «a»; el contrasentido fue todo un éxito, y los señores sicilianos se quedaron con la afrenta, presentados como embaucadores, y así se vieron deshonrados en toda Europa por el único motivo de que Meyerbeer era corto de vista.

Una prueba más de que en todo cuanto esté relacionado de cerca o de lejos con el teatro, puede pasar cualquier cosa.

Lo más extraordinario del asunto es que el Sr. Scribe, celoso cual tigre cuando se trata de la invención de alguna buena cuchufleta para el público, no quiso dejarle a su colaborador el mérito de esa ocurrencia, así que cogió y borró el rabito de la «a» de su manuscrito, y en el libreto impreso de *Robert el Diablo* se lee el «¡Ya es nuestro!», que tanto complace al público, en lugar del «¡Ya es nuestra!», que complace más al sentido común.

# SEXTA VELADA

---

## ESTUDIO ASTRONÓMICO, las revoluciones del tenor alrededor del público – DISGUSTO de Kleiner el pequeño.

---

Se está interpretando una ópera alemana moderna de lo más anodina.

Conversación general.

—¡Por todos los santos! —exclama Kleiner, el pequeño, al entrar en la orquesta—; ¡cómo se pueden soportar tales disgustos! ¡No era bastante con tener que soportar esta obra, como para que encima tenga que cantarla ese tenor infernal! ¡Qué voz!, ¡qué estilo!, ¡qué músico y qué pretensiones!

—¡Cállate, misántropo! —replica Dervinck, el primer oboe—, o acabarás siendo tan salvaje como tu hermano, ya tienes todos sus gustos, todas sus ideas. ¿Es que acaso no sabes que el tenor es un ser aparte, que tiene poder para dar la vida o la muerte a las obras que canta, a los compositores, y por consiguiente, a los pobres diablos de músicos como nosotros? No es un habitante de este mundo: él mismo es un mundo. Aún diría más: los *dilettanti* llegan a divinizarlo, y de tal manera se toma él mismo por un dios, que habla todo el tiempo de sus creaciones. Y por cierto, mira en este folleto que me ha llegado de París, cómo ese luminoso planeta efectúa su revolución alrededor del público. Tú que siempre estás estudiando el *Cosmos* de Humboldt, comprenderás este fenómeno.

—Léenoslo, Kleinerín —dicen casi todos los músicos—, si lo lees bien, te encargaremos una *bavaroise* de leche.

—¿En serio?

—En serio.

—De acuerdo.

## **LAS REVOLUCIONES DEL TENOR ALREDEDOR DEL PÚBLICO ANTES DE LA AURORA**

El tenor iletrado está en manos de un hábil profesor, rebosante de ciencia, de paciencia, de sentimiento y de buen gusto, que primero hace de él un consumado lector, un buen armonista, le confiere un método amplio y puro, lo inicia en la belleza de las obras maestras del arte, y por último lo instruye en el estilo elevado del canto. Apenas vislumbra el poder de emoción con que está dotado, el tenor aspira al trono; desea, a pesar de su maestro, debutar y reinar; sin embargo, su voz no está aún formada. Un teatro de segunda le abre sus puertas; debuta, le silban. Indignado por semejante ultraje, el tenor cancela su compromiso amistosamente y, con el alma rebosante de desprecio por sus compatriotas, parte lo antes posible para Italia.

Allí se topa con trabas tremendas para debutar, pero finalmente las supera; lo acogen bastante bien. Su voz se transforma, se hace completa, fuerte, incisiva, adecuada tanto para la expresión de pasiones vivas como para la de los más dulces sentimientos; el timbre de esa voz adquiere poco a poco pureza, frescura, delicioso candor; y dichas cualidades conforman finalmente un talento cuyo influjo es irresistible. Llega el éxito. Los directores italianos, que entienden de negocios, lo venden, lo vuelven a comprar y lo vuelven a vender, a ese pobre tenor cuyo modesto salario sigue siendo el mismo, aunque haya enriquecido a dos o tres teatros al año. Lo explotan, lo presionan de mil maneras, tanto, tanto, que al final su pensamiento se dirige de nuevo a su patria. La perdona, reconoce incluso que tuvo razón en ser severa con sus primeros pinitos. Sabe que el director de la Ópera de París le ha echado el ojo. Le hacen propuestas de su parte que acepta; vuelve a cruzar los Alpes.

## SALIDA HELÍACA

El tenor debuta de nuevo, pero esta vez en la Ópera, y ante un público predispuesto a su favor por sus triunfos en Italia.

Exclamaciones de sorpresa y de placer acogen su primera melodía; desde ese mismo momento, su éxito se ha decidido. Y sin embargo, eso no es más que el preludio de las emociones que le van a traspasar antes del final de la velada. En ese pasaje se ha admirado la sensibilidad y el método, unidos a un órgano de una dulzura cautivadora; pero faltan por conocerse los acentos dramáticos, los gritos de pasión. Se representa una pieza en la que el atrevido artista da varias notas agudas de pecho, acentuando cada sílaba, con una fuerza de vibración, una expresión de dolor desgarradora y una belleza de sonidos que nada había sugerido hasta entonces. Un silencio de estupor reina en la sala, todo el mundo contiene la respiración; el asombro y la admiración se confunden en un sentimiento casi similar al «temor», y de hecho, se llega a temer respecto al final de ese periodo inaudito; pero cuando acaba, triunfante, el frenesí del auditorio es patente...

Ya estamos en el tercer acto. Es un huérfano que vuelve a la choza de su padre; su corazón, que por cierto está colmado de un amor sin esperanzas, con todos los sentidos revueltos por las escenas de sangre y de matanzas que la guerra acaba de mostrar a sus ojos, sucumbe, aplastado por el peso del contraste más desolador. Su padre ha muerto, la choza está desierta; todo está en calma y silencio; es la paz, es la tumba. Y el hombro en el que le agradaría tanto, en semejantes momentos, derramar el llanto de la piedad filial, ese corazón junto al cual al suyo le dolería menos latir, está separado del suyo por una infinidad. Ella nunca será suya... Es una situación desgarradora, que el compositor ha reflejado dignamente. En ese momento el cantante se eleva a alturas que nadie le creía capaz de alcanzar; es sublime. Entonces, de dos mil pechos jadeantes se alza una de esas aclamaciones que el artista oirá dos o tres veces en toda su vida, y que bastan para compensar los largos y duros años de trabajo.

Y después los ramos, las coronas, las salidas a saludar; y dos días más tarde, la prensa, desbordante de entusiasmo, lanza el nombre del radiante tenor a todos los puntos del globo en los que ha penetrado la civilización.

Si yo fuera un moralista, sería entonces cuando me vendría la idea de dirigirle al triunfador una homilía del estilo del discurso que le da Don Quijote a Sancho, en el momento en que el digno escudero va a tomar posesión de su gobierno de Barataria:

«Lo has logrado —le diría—. En pocas semanas serás famoso, recibirás grandes aplausos y estipendios inagotables. Los autores te cortejarán, los directores dejarán de hacerte esperar en su antecámara, y si les escribes, te contestarán. Mujeres a las que no conoces hablarán de ti como de un protegido o de un amigo íntimo. Te dedicarán libros en prosa y en verso. En lugar de cien sueldos, te verás obligado a darle cien francos a tu portero el día de Año Nuevo. Te dispensarán del servicio de la guardia



nacional. Tendrás días de asueto cada cierto tiempo, durante los cuales las ciudades de provincias se pelearán por tus representaciones. Te cubrirán los pies de flores y de sonetos. Cantarás en las veladas del prefecto, y la esposa del alcalde te enviará albaricoques. Estás, en fin, en el umbral del Olimpo pues, si los italianos llaman a las cantantes *dive* (diosas), es evidente que entonces los grandes cantantes son dioses. ¡Pues bien!, ya que te has convertido en un dios, no seas diablillo; no desprecies demasiado a la gente que te dará sabios consejos.

Recuerda que la voz es un instrumento frágil, que se altera o se quiebra en un instante, a menudo sin causa conocida; que semejante accidente basta para hacer caer desde su elevado trono al más grande de los dioses, y reducirlo a su condición humana, a veces incluso a algo menos.

No seas demasiado duro con los pobres compositores.

Cuando, desde lo alto de tu elegante cabriolé, distingas en la calle, a pie, a Meyerbeer, Spontini, Halévy o Auber, no los saludes con una nimia seña de amistad protectora, de la que se reirían con desprecio, y que indignaría a los transeúntes como una suprema impertinencia. No olvides que muchas de sus obras serán admiradas y rebotarán de vida cuando el recuerdo de tu do de pecho haya desaparecido por siempre jamás.

Si vuelves a viajar a Italia, no vayas a entusiasmarte por algún pobre tejedor de cavatinas y hacerlo pasar, a tu regreso, por un autor clásico, y decirnos con aire imparcial que Beethoven también tenía talento; pues al ridículo no escapan ni los dioses.

Cuando aceptes nuevos papeles, no te permitas cambiar nada de la representación sin el consentimiento del autor. Pues has de saber que una sola nota añadida, restada o transpuesta puede hacer insulsa una melodía o desnaturalizar su expresión. Por lo demás, se trata de un derecho que no te pertenece en ningún caso. Modificar la música que se está cantando o el libro que se está traduciendo, sin decir nada a quien lo escribió tras muchas reflexiones, es cometer un abuso de confianza indigno. A quien toma algo prestado sin avisar se le llama ladrón, y un intérprete que no es fiel es un calumniador y un asesino.

Si por ventura llegase un émulo cuya voz fuera más incisiva y tuviera más fuerza que la tuya, no vayas a rivalizar en pulmones en un dúo; puedes estar seguro de que no se debe navegar contra el viento, ni siquiera con velas de la más fina seda china. En tus giras por provincias, guárdate también de decir a los provincianos, hablando de la ópera y de su cuerpo coral e instrumental: mi teatro, mis coros, mi orquesta. A los provincianos les gusta tan poco como a los parisinos que los tomen por tontos; saben perfectamente que perteneces al teatro, pero que el teatro no es tuyo, y la fatuidad de tu lenguaje les resultaría absolutamente grotesca.

Y ahora, amigo Sancho, recibe mi bendición; ve a gobernar Barataria; es una ínsula bastante baja, pero la más fértil que haya en tierra firme. Tu pueblo está lamentablemente poco civilizado; fomenta la instrucción pública; que en dos años se

deje de desconfiar, como de brujos malditos, en la gente que sabe leer; no te engañes con las alabanzas de aquellos a quienes sentarás a tu mesa; olvida tus condenados proverbios; no te alteres cuando tengas que pronunciar un discurso importante; no faltes nunca a tu palabra; que aquellos que te confíen sus intereses puedan estar seguros de que no los vas a traicionar; y que tu palabra sea justa con todo el mundo».

## EL TENOR EN EL CÉNIT

Tiene unos estipendios de cien mil francos y un mes de descanso. Después de su primer papel, que le valió un brillante éxito, el tenor prueba algunos otros con más o menos fortuna. Incluso acepta papeles nuevos que abandona después de tres o cuatro representaciones si no sobresale tanto como en los antiguos. De este modo, puede truncar la carrera de un compositor, aniquilar una obra maestra, arruinar a un editor y causar un enorme perjuicio al teatro. Pero esas consideraciones no existen para él. No ve en el arte más que oro y coronas; y para él, la única manera de obrar es la que sea más adecuada para conseguirlos con prontitud.

Se ha percatado de que existen algunas fórmulas melódicas, algunas vocalizaciones, algunas florituras, algunos clamores, algunas terminaciones banales, algunos ritmos innobles, que tienen la propiedad de suscitar instantáneamente aplausos, y ese motivo le parece más que suficiente tanto para desear su uso — incluso para exigirlo en sus papeles, a despecho de cualquier clase de respeto por la expresión, la originalidad o la dignidad del estilo—, como para mostrarse hostil a las producciones de naturaleza más independiente y más elevada. Conoce a la perfección el efecto de los viejos medios que emplea habitualmente, pero ignora el de los nuevos medios que se le proponen, y como no se considera un intérprete desinteresado en la cuestión, ante la duda se abstiene de realizarlos tanto como pueda. La debilidad de algunos compositores, que conceden satisfacción a sus exigencias, le hacen soñar con la introducción, en nuestros teatros, de las costumbres musicales de Italia. En vano le dicen:

«El maestro es el maestro; ese nombre no se le ha dado injustamente al compositor; es su pensamiento el que debe obrar entera y libremente sobre el auditorio, por mediación del cantante; él es quien dispensa la luz y proyecta las sombras, él es el rey y responde de sus actos; él propone y dispone; sus ministros no deben tener otro fin, aspirar a otros méritos que los de comprender bien sus planes y, situándose exactamente desde su punto de vista, asegurar su realización».

(Aquí todo el auditorio del lector grita: «¡Bravo!» y se deja llevar hasta incluso aplaudir. El tenor del teatro, que en ese momento estaba chillando más desafinado que de costumbre, cree que los aplausos van por él y lanza una mirada de satisfacción hacia la orquesta... El lector prosigue).

Pero el tenor no escucha nada; necesita vociferar al estilo sargento de banda militar, como se viene haciendo desde hace diez años por los teatros del otro lado de las montañas, necesita temas ordinarios salpicados de descansos, durante los que puede oír cómo le aplauden, enjugarse la frente, atusarse el pelo, toser, tomarse una pastilla de caramelo. O bien exige locas vocalizaciones, impregnadas de tintes amenazantes, de ira o de ternura, jaspeadas de notas bajas, sonidos agudos, gorjeos de colibrí, cantos de pintada, cohetes, arpegios, trinos. Sean cuales sean la letra, el carácter del personaje o la situación, se permite acelerar o ralentizar el tempo, añadir

gamas por todas partes, florituras de toda clase, unos «¡ah!» y unos «¡oh!» que le dan a la frase un sentido grotesco; se detiene en las sílabas breves, corre en las largas, destruye las elisiones, mete haches aspiradas donde no las hay, respira en mitad de una palabra... Ya no hay nada que le choque; todo le sirve, en tanto que favorezca la emisión de una de sus notas favoritas. ¿Se notaría una absurdidad de más o de menos, en semejante marco? La orquesta no dice nada, o dice sólo lo que él quiere; el tenor lo domina, lo arrasa todo; recorre el teatro con aspecto triunfante; su penacho resplandece de gozo sobre su soberbia cabeza; es un rey, es un héroe, es un semidiós, ¡es un dios! Sólo que no se puede saber si está llorando o riendo, si está enamorado o furioso; ya no hay melodía, ni expresión, ni sentido común, ya no hay drama, ni música; únicamente emisión de voz, eso es lo importante; ese es el gran asunto; va al teatro a cazar públicos, como se va al bosque a cazar ciervos. ¡Vamos!, ¡suelta la jauría de voces bravas! ¡A la presa!, ¡a la presa!, ¡hagamos carnaza con el arte!

Pronto el ejemplo de su fortuna imposibilita la explotación del teatro; despierta y alimenta esperanzas y locas ambiciones en todas las mediocridades cantarinas. «El primer tenor cobra cien mil francos —dice el segundo—, ¿por qué no iba yo a cobrar ochenta mil?»; «¿Y yo, cincuenta mil?», replica el tercero.

Ya puede el director, para alimentar esos orgullos hambrientos, para colmar esos abismos, arañar lo que pueda de la muchedumbre, perder la consideración por la orquesta y los coros, y destruirlos dando a los artistas que los componen salarios de portero; esfuerzos vanos, sacrificios inútiles. Y un buen día, haciendo cuentas de su situación exacta, intenta comparar la enormidad del salario del cantante con su tarea, y llega, estremeciéndose, a este curioso resultado:

El primer tenor, con un estipendio de 100 000 francos, actúa unas siete veces al mes, y por consiguiente aparece en ochenta y cuatro representaciones al año; así que cobra algo más de 1100 francos por velada. Ahora, suponiendo que un papel se componga de unas 1100 notas o sílabas, la cuenta sale a un franco por sílaba.

De manera que, en *Guillermo Tell*:

Mi (1 fr.) presencia (3 fr.) para vos es tal vez un ultraje (10 fr.).

¡Mathilde (3 fr.), mis pasos indiscretos (7 fr.)

han osado abrirse camino hacia vos (13 fr.)!

Total, 36 francos. ¡Pero es que está usted hablando de oro, señor mío!

En vista de que la *prima donna* tiene un mísero salario de 40 000 francos, la respuesta de Mathilde a la fuerza sale más a cuenta (como dicen los comerciantes), pues cada sílaba suya no sale más que por ocho soles; pero sigue siendo bastante cuco:

Es fácil perdonar (2 fr. 40 c.) yerros (16 soles) que se comparten (2 fr.).

Arnold (16 s.), os (8 s.) esperaba (32 s.).

Total, 8 francos.

Y el director paga, vuelve a pagar, sigue pagando... Paga tanto, que un buen día deja de pagar: se ve obligado a cerrar el teatro. Como sus compadres tampoco están

en una situación mucho más boyante, algunos inmortales tienen que resignarse entonces a dar lecciones de solfeo (los que saben), o a cantar en las plazas públicas con una guitarra, cuatro cabos de vela y una alfombra verde.

## EL SOL SE PONE

Cielo de tormenta.

El tenor se aleja; su voz ya no puede ascender ni descender. Tiene que decapitar todas las frases y cantar solo en el tono medio. Hace estragos en las partituras antiguas e impone una insoportable monotonía como condición de existencia a las nuevas. Entristece a sus admiradores.

Los compositores, los poetas, los pintores, que han perdido el sentido de la belleza y la verdad, a quienes la vulgaridad ya no choca, que ni siquiera tienen fuerzas para perseguir las ideas que se les escapan, que sólo se complacen poniendo trampas ante los pasos de sus rivales, cuya vida es activa y floreciente, aquellos están muertos, requetemuertos. Sin embargo se creen aún en vida, sostenidos por una feliz ilusión: toman el agotamiento por fatiga, la impotencia por moderación. ¡Pero la pérdida de un órgano!, ¿quién podría engañarse respecto a tal desgracia? ¡Sobre todo cuando tal pérdida destruye una voz maravillosa por su tesitura, su fuerza, la belleza de sus acentos, los matices de su timbre, su expresión dramática y su perfecta pureza! ¡Ah!, en ocasiones he sentido una profunda piedad por esos pobres cantantes, y una gran indulgencia por los caprichos, vanidades, exigencias, ambiciones desmesuradas, pretensiones exorbitadas y por el inconmensurable ridículo de algunos de ellos. No viven más que un día, y mueren por completo. Apenas si perdura el nombre de los más célebres; y aún en tales casos, si se salvan del olvido, se lo deben precisamente a la luz de los maestros que interpretaron, a menudo sin fidelidad. Si conocemos a Cafforiello, es porque cantó en Nápoles el *Tito* de Gluck; el recuerdo de las señoras Saint-Huberti y Branchu se ha conservado en Francia porque crearon los papeles de *Didone*, *la Vestal*, *Ifigenia en Táuride*, etc... ¿Quién de nosotros habría oído hablar de la diva Faustina, de no ser por Marcello, que fue su maestro, y porque Hasse se casara con ella? Así pues, perdonemos a esos dioses mortales que se esmeren porque su Olimpo reluzca lo más posible, que impongan a los héroes del arte largas y duras pruebas, y que sólo puedan apaciguarse mediante sacrificios de ideas.

Es tan cruel, para ellos, ver cómo el astro de la gloria y la fortuna va descendiendo, incesantemente, hacia el horizonte. ¡Qué fiesta tan desgarradora, la de la última función! ¡Cuán afligido estará el corazón del gran artista al recorrer el escenario y las estancias secretas de ese teatro del que durante tanto tiempo fue el alma tutelar, el rey, el soberano absoluto! Al vestirse en su camarín, se dice: «Ya no volveré más; este casco, oculto bajo un brillante penacho, ya no adornará mi cabeza; esta misteriosa arquilla ya no se abrirá para recibir los billetes perfumados de hermosas fanáticas». Tocan a la puerta, es el avisador, que viene a anunciarle el inicio de la pieza. «¡Bueno, mi pobre mozo, ya estás a salvo para siempre de mi mal humor! Ya no has de temer más injurias ni tarascadas. Ya no vendrás a decirme: “Señor, comienza la obertura. ¡Señor, han alzado el telón! ¡Señor, ha acabado la escena primera! ¡Señor, ya es su entrada! ¡Señor, le esperan!”. ¡Ay, por desgracia ya no más!;

soy yo el que te dirá ahora: “Santiquet, borra mi nombre, aún está en esa puerta. Santiquet, ve a llevarle estas flores a Fanny; ve enseguida, mañana ya no las querrá. Santiquet, bébete este chato de vino de Madeira y llévate la botella; ya no tendrás que perseguir a los monaguillos para defenderla. Santiquet, hazme un paquete con estas viejas coronas, llévate mi pequeño piano, apaga mi lámpara y cierra mi camarín, todo ha acabado”».

El virtuoso se mete entre bambalinas con el peso de tan tristes pensamientos; se encuentra con el segundo tenor, su enemigo íntimo, su sobresaliente, que por fuera llora a carcajadas y por dentro ríe a mares.

—¿Qué hay, compañero —le dice el semidiós con voz lastimera—, así que nos dejas? ¡Pero qué triunfo te aguarda esta noche! ¡Hace una noche preciosa!

—Sí, para ti —contesta el titular con aire sombrío.

Y, dándole la espalda:

—Delphine —le dice a una bailarina encantadora a quien le permitía adorarle—, ¿me das mi bombonera?

—¡Oh!, mi bombonera está vacía —contesta la locuela haciendo piruetas—; se lo he dado todo a Victor.

Y sin embargo hay que contener el pesar, la desesperación, la rabia: hay que sonreír, hay que cantar. El tenor aparece en escena; interpreta por última vez ese drama cuyo éxito logró, ese papel que él creó; echa un último vistazo a esos decorados que reflejan su gloria, que tantas veces resonaron con sus acentos de ternura, con sus arrebatos de pasión, sobre el lago al borde del cual esperó a Mathilde, en ese Grutly desde donde gritó ¡*Libertad!*, bajo ese pálido sol que lleva tantos años viendo salir a las nueve de la noche. Y quisiera llorar, llorar a lágrima viva; pero le han dado la réplica, es preciso que su voz no tiemble y que los músculos de su rostro no expresen otra emoción que la del papel: el público está ahí, miles de manos están dispuestas a aplaudirte, mi pobre dios; y si se quedasen inmóviles, ¡oh!, entonces te darías cuenta de que los íntimos sufrimientos que acabas de sentir y de contener no son nada en comparación con el terrible desgarramiento provocado por la frialdad del público en semejantes circunstancias; ¡el público, antaño tu esclavo y ahora tu amo, tu emperador! Vamos, inclínate, te está aplaudiendo... *Moriturus salutat.*

Y empieza a cantar; y, con un esfuerzo sobrehumano, recupera su voz y su inspiración juvenil; suscita emociones hasta entonces desconocidas; el escenario se cubre de flores, cual tumba a medio cerrar. Palpitando con mil sensaciones contradictorias, se retira a paso lento; quieren verlo de nuevo, lo llaman con grandes gritos. ¡Qué dulce y cruel angustia encierra para él ese último clamor de los fanáticos!, ¡desde luego hay que perdonarle si lo prolonga un poco...! Es su última alegría, su gloria, su amor, su espíritu, su vida, lo que se está estremeciendo al apagarse todo a un tiempo. Anda, ven, pobre gran artista, fulgurante meteoro al final de su carrera, ven a oír la expresión suprema de nuestro afecto admirativo y de

nuestro reconocimiento por los deleites que te hemos debido durante tanto tiempo; ven y saboréallos, puedes estar feliz y orgulloso; tú recordarás por siempre este momento, nosotros lo habremos olvidado mañana. Se adelanta, jadeante, el corazón henchido de lágrimas; una impresionante aclamación estalla ante su aspecto; el pueblo da palmas, lo llama con las palabras más hermosas y gratas; César le corona. Pero por fin baja el telón, como la gélida y pesada cuchilla de los suplicios; un abismo separa al triunfador de su carro triunfal, un abismo infranqueable y labrado por el tiempo. ¡Todo se ha consumido!, ¡el dios ya no está!

Noche profunda.

Noche eterna.

—¡Hay que reconocer que este es un retrato algo pomposo, pero prodigiosamente parecido del dios-cantante! —exclama Corsino—. ¿Está firmado el panfleto?

—No.

—El autor no puede ser sino un músico; es amargo, pero certero; y aún se ve que está conteniendo su enojo.

\* \* \*

Y ahora mantengamos nuestra promesa. El joven Kleiner ha cumplido muy bien su tarea, se debe de haber quedado ronco.

—Sí, y además estoy alterado y congelado.

—¡Carlo!

—¿Señor?

—Ve a buscar una *bavaroise* con leche bien caliente para el Sr. Kleiner.

—Enseguida, señor.

(El mozo de orquesta sale).

Dimsky toma la palabra.

—Hay que hacer justicia a los instrumentistas; pese a ciertas excepciones que se podrían citar, son mucho más fieles que los cantantes, mucho más respetuosos con los maestros, desempeñan su papel mucho mejor, y por consiguiente están mucho más cerca de la verdad. ¿Qué dirían si, en un cuarteto de Beethoven, por ejemplo, al primer violín se le ocurriera desarticular así sus frases, cambiar su disposición rítmica y su acentuación? Dirían que es un cuarteto imposible o absurdo, y tendrían razón.

Y sin embargo ese primer violín lo interpretan en ocasiones virtuosos de reputación y talento inmensos, que deben de creerse, en música, hombres soberanamente inteligentes, y que de hecho lo son, mucho más que todos los dioses del canto; y es precisamente por ello por lo que se guardan muy mucho de tal desviación.

(El mozo de orquesta vuelve).

—Señores, es demasiado tarde, ¡ya no quedan *bavaroises* con leche!

(Carcajada general).



Kleiner, rompiendo contra el atril el arco de su violonchelo: ¡Decididamente, ese es un disgusto especialmente predestinado a mi familia! ¡Y ahora se ha roto este arco excelente! ¡Bah!, beberé agua... ¡No lo pensemos más!

Cae el telón.

El público no vuelve a llamar a escena al tenor; apenas se aplaude su último grito. Escena de rabia y de desesperación en el *foyer* de artistas. El semidiós se tira de los pelos. Los músicos, al pasar a su lado, se encogen de hombros y se alejan.

# SÉPTIMA VELADA

---

ESTUDIO HISTÓRICO Y FILOSÓFICO — *De viris illustribus  
urbis Romæ* — UNA ROMANA - Vocabulario de la lengua de los  
romanos

---

Se está interpretando una ópera italiana moderna de lo más anodina.

Un habitual de los bancos del coro que, las noches anteriores, había parecido muy interesado en las lecturas y relatos de los músicos, se inclina hacia la orquesta y, dirigiéndose a mí, dice:

—Caballero, vive usted de ordinario en París, ¿verdad?

—Sí, señor, incluso vivo de extraordinario, a menudo más de lo que quisiera.

—En tal caso, debe de estar usted familiarizado con la singular lengua que se allí se habla y que, en ocasiones, emplean también sus periódicos. ¿Entonces, sería usted tan amable de explicarme lo que quieren decir cuando, al dar cuenta de algunos incidentes, al parecer bastante frecuentes en las representaciones dramáticas, hablan de romanos?

—Sí —dicen a la vez varios músicos—, ¿a qué se refiere en Francia esa palabra?

—Lo que me están pidiendo, caballeros, es nada menos que una lección de historia.

—¿Y por qué no?

—Me temo que la brevedad no es una de mis virtudes.

—¡Si es sólo por eso! La ópera tiene cuatro actos, somos suyos hasta las once.

—Entonces, para ir directamente a los grandes nombres de esta historia, no me remontaré a los hijos de Marte, ni a Numa Pompilius; me saltaré de un plumazo los reyes, los dictadores y los cónsules; y sin embargo debo titular así el primer capítulo de mi historia:

#### DE VIRIS ILLUSTRIBUS URBIS ROMÆ

Habiendo Nerón (ya ven que paso sin transición a la época de los emperadores), habiendo Nerón instituido una corporación de hombres encargados de aplaudir cuando cantaba en público, hoy en día en Francia se denomina romanos a los aplaudidores profesionales, llamados vulgarmente alabarderos o clac, a los lanzadores de ramos y en general a todos los mercaderes de éxitos y de fanatismo. Los hay de varias clases:

La madre que, con tanto coraje, hace que todo el mundo se fije en la inteligencia y la belleza de su hija, de belleza mediocre y algo boba; esa madre que, a pesar de su extrema ternura por su hija, se decidirá sin embargo lo antes posible por una cruel separación, entregándosela a un esposo, es una romana.

El autor que, en previsión de que al año siguiente precisará los elogios de un crítico a quien detesta, se ceba en cantar alabanzas a ese mismo crítico por todas

partes, es un romano.

Él crítico tan poco espartano como para dejarse cazar en tan grosera trampa, se convierte a su vez en romano.

El marido de la cantante que...

—Ya lo hemos entendido.

—Pero los romanos vulgares, la plebe, en fin, lo que viene a ser el pueblo romano, se compone sobre todo de aquellos hombres que Nerón fue el primero en regimentar. Van a la noche a los teatros, e incluso a otros lugares, para aplaudir — bajo la dirección de un jefe y de sus lugartenientes— a los artistas y las obras que el susodicho jefe se haya comprometido a apoyar.

Hay muchísimas maneras de aplaudir.

La primera, como todos sabéis, consiste en hacer el mayor ruido posible golpeando las dos manos, la una contra la otra. Y dentro de esta primera manera, también hay variantes, matices: la punta de la mano derecha golpeando en el hueco de la izquierda produce un sonido agudo y estrepitoso que es el preferido de la mayoría de los artistas; las dos manos aplicadas la una contra la otra producen, por el contrario, una sonoridad sorda y vulgar; así sólo aplauden los alumnos alabarderos de primer curso o los mozos de barbería.

El alabardero enguantado, vestido de *dandy*, adelanta los brazos con afectación fuera de su palco, y aplaude lentamente y casi sin ruido, sólo para los ojos; de este modo, le transmite a la sala lo siguiente: «¡Observen!, me digno a aplaudir».

El alabardero fanático (porque los hay) aplaude rápido, fuerte y durante largo rato: su cabeza, durante el aplauso, gira a derecha e izquierda; pero al poco no le bastan esas demostraciones, y empieza a patear, gritando «¡Bravó!, ¡bravó!» (fíjense en la tilde en la o), o bien «¡Bravà!» (ése es un erudito, ha frecuentado a los italianos y sabe distinguir el femenino del masculino), y redobla sus clamores a medida que la nube de polvo que han levantado sus pateos se va espesando.

El alabardero disfrazado de anciano rentista o de coronel retirado aporrea el suelo con la punta de su bastón con aire paternalista y con moderación.

El alabardero violinista —pues tenemos muchos artistas en las orquestas de París— que, para agradar al director de su teatro, a su director de orquesta o a una cantante amada y poderosa, pasa momentáneamente a formar parte de las filas del ejército romano, el alabardero violinista, digo, golpea el cuerpo del violín con la vara de su arco. Ese aplauso, más raro que los otros, es por consiguiente más buscado. Desgraciadamente, crueles desilusiones han enseñado a los dioses y diosas que no les es posible en modo alguno averiguar si el aplauso de un violinista es irónico o serio. De ahí la sonrisilla inquieta de las divinidades al recibir dicho homenaje.

El timbal aplaude golpeando sus timbales, cosa que no le ocurre ni una vez en quince años.

Las damas romanas aplauden en ocasiones con sus manos enguantadas, pero su influencia sólo surte todo su efecto cuando arrojan un ramo de flores a los pies del

artista al que apoyan. Como ese tipo de aplauso es bastante dispendioso, por lo común quien corre con los gastos suele ser el pariente más cercano del artista, su amigo más íntimo o él mismo en persona. A las arrojadoras de flores se les da un tanto por las flores y otro tanto por su fanatismo; además, hay que pagar a un hombre o un zagal ágil para que, después del primer chaparrón de flores, corra al escenario a recogerlas y se las lleve de nuevo a las romanas situadas en los palcos del proscenio, que los usan por segunda y a menudo por tercera vez.

También está la romana sensible, que llora, cae presa de un ataque de nervios o se desmaya. Es una especie rara, casi imposible de encontrar, que pertenece por poco a la familia de las jirafas.

Pero, para ceñirnos al estudio del pueblo romano propiamente dicho, veamos la manera y las condiciones en las que trabaja:

Pongamos un hombre que, ya sea por el impulso de una irrefrenable vocación natural, ya sea mediante largos y serios estudios, ha llegado a adquirir un auténtico talento de romano; el hombre se presenta al director de un teatro y le habla más o menos en estos términos:

—Señor mío, está usted a la cabeza de una empresa teatral cuyos puntos fuertes y débiles conozco; aún no tiene a nadie para la dirección de éxitos, confiémela a mí; le ofrezco 20 000 francos al contado y una renta de 10 000.

—Quiero 30 000 al contado —contesta por lo común el director.

—Que no sea por diez mil francos más o menos... Cerremos el trato, se los traeré mañana.

—Tiene usted mi palabra, pero exijo cien hombres para las representaciones ordinarias, y al menos quinientos para todos los estrenos y debuts importantes.

—Los tendrá, y más aún.

—¡¡Cómo!! —dice un músico, interrumpiéndome—, ¿le paga al director?... ¡Siempre pensé que era al revés!

—Sí, señor, esos cargos se compran como el cargo de corredor de cambios, el gabinete de notario o el despacho de un procurador.

Una vez provisto de tal comisión, el jefe de la oficina de éxitos, el emperador de los romanos, recluta fácilmente a su ejército entre mozos peluqueros, viajeros de comercio, conductores de cabriolé a pie, estudiantes pobres, cantantes de coro aspirantes a supernumerarios, etc., etc. que tienen pasión por el teatro. Escoge para ellos un lugar de reunión, que suele ser un lóbrego café o un fumadero vecino de su centro de operaciones. Allí los cuenta, les da instrucciones y billetes de platea o de tercera galería, que esos desgraciados pagan a treinta o cuarenta soles, por lo menos, según el grado que ocupe el establecimiento en la escala teatral. Los lugartenientes son los únicos que tienen siempre billetes gratuitos. En los días grandes, los paga el jefe. Ocurre en ocasiones que, cuando se trata de darle todo el bombo a una obra nueva que le ha costado a la dirección del teatro mucho dinero, el jefe no sólo es que ya no encuentre bastantes romanos de pago, sino que le faltan incluso los abnegados

soldados dispuestos a librar batalla por amor al arte. Entonces se ve obligado a pagar el complemento de su tropa y darle a cada hombre hasta tres francos y un vaso de aguardiente.

Pero en esos casos el emperador, por su parte, no recibe únicamente billetes de platea: lo que cae en su bolsillo son billetes de banco, y en número inconcebible. Si uno de los artistas que figuran en la obra nueva quiere que le apoyen de un modo excepcional, le ofrece unos billetes al emperador. Éste adopta un aire de lo más frío y, sacándose del bolsillo un puñado de esos cuadraditos de papel, le dice: «Ya ve usted que no me falta de eso. Lo que me hace falta esta noche son hombres, y para tenerlos, me veo obligado a pagarlos». El artista comprende la situación y desliza en la mano del César un billetito de quinientos francos. El actor titular del papel del que ha obrado así no tarda en enterarse de su generosidad; entonces, el temor a no ser cuidado en proporción a su mérito, en vista de los cuidados extraordinarios que le van a dar a su segundo, le lleva a ofrecer al mercader de éxitos todo un billete de mil francos, y a veces incluso más. Y así sucesivamente, de arriba a abajo de todo el personal dramático. Ahora pueden comprender cómo y porqué es el director de la clac quien paga al director del teatro, y lo fácil que le resulta al primero enriquecerse.

El primer romano ilustre que conocí en la Ópera de París se llamaba Augusto: es un nombre muy adecuado para un César. Pocas majestades he visto que impusieran tanto. Era frío y altanero, hablaba poco, concentrado en sus meditaciones, sus combinaciones y sus cálculos de alta estrategia. Sin embargo era un tipo afable, y como habitual de la platea que era yo entonces, a menudo me congratulé de su benevolencia. De hecho, mi fervor al aplaudir espontáneamente a Gluck y a Spontini, con *madame* Branchu y Dérivis, me había valido una estima particular por su parte. Por entonces se interpretó en la iglesia de Saint-Roch mi primera partitura (una misa solemne), y las viejas devotas, la alquiladora de sillas, el repartidor de agua bendita, los acólitos y todos los bodoques del barrio se mostraron muy satisfechos; cometí la simpleza de pensar que había sido un éxito. Pero ¡ay!, había sido como mucho un cuarto de éxito, no tarde en descubrirlo. Al volver a verme, dos días después de la interpretación, me dice el emperador Augusto:

—¡Vaya vaya!, ¿así que estrenó anteayer en Saint-Roch?, ¿por qué diablos no me aviso? ¡Hubiéramos ido todos!

—¡Ah!, ¿tanto les gusta la música religiosa?

—¡Nada!, ¡menuda idea!, pero habríamos caldeado bien el ambiente.

—¿Cómo?, si no se aplaude en las iglesias...

—No, no se aplaude; pero se tose, se suena la nariz, se mueven las sillas, se rasca el suelo con los pies, se dice «¡Ejem, ejem!», se alzan los ojos al cielo; ¡caramba, lo que es agitación! Le habríamos dado un buen bombo, un éxito completo, como el de un predicador de moda.

Dos años después, de nuevo me olvidé de avisarle de que daba mi primer concierto en el Conservatorio. No obstante, Augusto vino con dos ayudantes de

campo suyos; y a la noche, cuando volví a aparecer en la platea de la Ópera, me tendió su poderosa mano diciéndome, con tono paternal y convencido (en francés, por supuesto): «*Tu Marcellus eris!*».

(En este momento Bacon le da un codazo a su vecino y le pregunta en voz baja el significado de esas tres palabras.

—No lo sé —contesta éste.

—Es de Virgilio —dice Corsino, que ha oído la pregunta y la respuesta. Significa «Tú serás Marcellus».

—Caray... ¿y qué es eso de ser Marcellus?

—No ser un bruto, ¡cállate!).

Y sin embargo, a los maestros del arte de la clac no les gustan en absoluto, por lo general, los bulliciosos aficionados como era yo por entonces; profesan una desconfianza que roza la antipatía por esos aventureros, *condottieri*, avanzadilla del fanatismo, que vienen a la ligera y sin ensayar a aplaudir en sus filas. Un día de primera función, en la que debía de haber, hablando en jerga romana, una sirga de aúpa, es decir, que los soldados de Augusto tenían grandes dificultades para imponerse al público, yo me había sentado por casualidad en un banco del patio de butacas que el emperador había marcado en su mapa de operaciones como debiendo pertenecerle en exclusiva. Yo llevaba allí por lo menos media hora sufriendo las miradas hostiles de todos mis vecinos, que tenían aspecto de preguntarse cómo podrían librarse de mí, y me estaba preguntando —algo turbado, a pesar de la pureza de mi conciencia— qué era lo que podía haberles hecho yo a aquellos oficiales, cuando el emperador Augusto, avanzando rodeado de su estado mayor, vino a ponerme al corriente, diciéndome con cierto brío pero sin violencia (ya he dicho que me protegía):

—Mi estimado señor, me veo obligado a importunarle; no puede usted quedarse ahí.

—¿Pero por qué?

—¡Porque no!, es imposible; está usted en medio de mi primera línea, y me está dividiendo las fuerzas.

Pueden creerme, me apresuré en dejar el campo libre a aquel gran estratega.

Otra persona ajena, desconociendo la necesidad de mi posición, se hubiera resistido al emperador, comprometiendo así el éxito de sus combinaciones. De ahí la siguiente opinión, perfectamente motivada por una larga serie de sabias observaciones, opinión abiertamente profesada por Augusto y por todo su ejército: El público no sirve para nada en un teatro; no sólo no sirve para nada, sino que de hecho lo estropea todo. Mientras siga habiendo público en la Ópera, nunca funcionará. Los directores de aquella época lo tachaban de loco ante el enunciado de tan osadas palabras. ¡El gran Augusto! ¡No se imaginaba que, pocos años después de su muerte, se haría tanta justicia a sus doctrinas! Tal es el sino de todos los hombres brillantes, no ser reconocidos por sus contemporáneos y ser explotados más tarde por sus

sucesores.

No, jamás gobernó bajo la araña de un teatro un dispensador de gloria tan inteligente y excelente.

En comparación con Augusto, el que reina ahora en la Ópera no es más que un Vespasiano, un Claudio. Se llama David: así, ¿quién querría darle el título de emperador? Nadie. Como mucho, quienes pretenden adularle se atreven a llamarle rey, y eso sólo por su nombre.

El ilustre jefe y sabio de los romanos de la Ópera Cómica se llama Albert; pero, como con su antiguo homónimo, al hablar de él se dice Albert el Grande.

Fue el primero en poner en práctica la atrevida teoría de Augusto, excluyendo sin piedad al público de los estrenos. Ahora en los días de estreno, exceptuando a los críticos, la mayoría de los cuales pertenecen también de un modo u otro a esos *viris illustribus urbis Romæ*, la sala la llenan de arriba a abajo únicamente los alabarderos.

A Alberto el Grande se debe la conmovedora costumbre de volver a llamar a escena al final de cada pieza a todos los actores. El rey David lo imitó rápidamente en eso, y, envalentonado por el éxito de ese primer perfeccionamiento, añadió el de volver a llamar al tenor hasta tres veces en una velada. Si a un dios, en una representación solemne, no le vuelven a llamar más que una vez al final de la obra, como a un simple mortal, ha tenido un pinchazo. De lo que se desprende que, si pese a todos sus esfuerzos, David no ha logrado más que ese escueto resultado con un tenor generoso, sus rivales del Teatro Francés y de la Ópera Cómica se mofarán de él al día siguiente, diciéndole «Ayer David la pinchó». Después daré una explicación de esos términos romanos. Desgraciadamente, Albert el Grande, sin duda hastiado de poder, consideró que había llegado el momento de ceder su cetro. Al entregárselo a su oscuro sucesor, bien hubiera podido decir, como Sylla en la tragedia del Sr. de Jouy:

He gobernado sin miedo y abdicó sin temor,

si el verso hubiera sido mejor. Pero Albert es un hombre cultivado y detesta la literatura mediocre, cosa que, de hecho, podría explicar su prisa por abandonar la Ópera Cómica.

Otro gran hombre a quien no he llegado a conocer, pero cuya celebridad es inmensa en París, gobernaba —y según tengo entendido sigue gobernando— el Gymnase-Dramatique. Se llama Sauton. Ha hecho que el arte progrese por una senda larga y nueva. Instauró las relaciones amistosas de igualdad y fraternidad entre los romanos y los autores; un sistema que David, ese plagiador, se apresuró de nuevo a adoptar. Ahora se puede encontrar a un jefe de la clac sentado familiarmente no sólo a la mesa de Melpómene, de Talía o de Terpsícore, sino también a la del propio Apolo o a la de Orfeo. Compromete su firma por ellos o ellas, les ayuda con su bolsa en sus apuros secretos, les protege, les ama de todo corazón.

Se suelen citar estas admirables palabras que el emperador Sauton dirigió a uno



de nuestros escritores más espirituales y menos proclives a condesar:

Al final de un cordial almuerzo, en el que no se había escatimado en cordiales, Sauton, colorado de emoción, retorciendo su servilleta, halló por fin el valor para decirle a su anfitrión, sin balbucear demasiado:

—Mi querido D\*\*\*, quería pedirle un favor...

—¿Cuál?, ¡hable!

—Permítame que... le tutee... ¡Tuteémonos!

—¡Encantado! Sauton, préstame mil escudos.

—Ah, querido amigo, ¡cómo te lo agradezco! —y, sacando su billetera—, ¡aquí los tienes!

No puedo hacerles, caballeros, el retrato de todos los hombres ilustres de la ciudad de Roma; me faltaría tiempo y conocimientos. Sólo añadiré, respecto a los tres héroes de los que he tenido el honor de hablarles, que Augusto, Albert y Sauton, pese a ser rivales, siempre estuvieron unidos. No imitaron en absoluto, durante su triunvirato, las guerras y perfidias que deshonran en la Historia al de Antonio, Octavio y Lépido. Ni mucho menos: cuando en la Ópera había una de esas representaciones terribles en las que hay que lograr como sea una victoria esplendorosa, formidable, épica, que dejaría a Píndaro y a Homero sin palabras para cantarla, entonces Augusto desdeñaba a los reclutas neófitos e inexpertos y llamaba a sus triunviros. Éstos, orgullosos de echar una mano a semejante gran hombre, consentían en reconocerlo como jefe: Albert le traía a su indomable falange y Sauton a sus tropas ligeras, todos ellos animados con ese ardor al que nada puede resistirse y que alumbra prodigios. El día antes de la función, en el patio de butacas de la Ópera, esos tres cuerpos de élite se reunían formando un sólo ejército. Augusto, con su plano, su libreto y sus notas en la mano, hacía que las hordas realizaran un ensayo laborioso, aprovechando en ocasiones las observaciones de Antonio y de Lépido, que no eran muchas; la mirada de Augusto era rauda y segura, tal era su sagacidad para adivinar los proyectos del enemigo y su habilidad para oponerse a ellos sin intentar lo imposible. ¡Y menudo triunfo al día siguiente!, ¡cuántas aclamaciones!, cuántos despojos opimos que no se ofrecían a Júpiter Stator, sino que por el contrario provenían de él y de otros veinte dioses.

Tales son los inapreciables servicios que presta la nación romana al arte y a los artistas.

¿Creen ustedes, caballeros, que es cuestión de echarla de la Ópera? Varios periódicos anuncian esa reforma, en la que no creería ni aunque yo mismo fuera testigo de ello. La clac se ha convertido, en efecto, en una necesidad de la época. En todas sus formas, bajo todas sus máscaras, con cualquier pretexto, se ha introducido en todas partes. Reina y gobierna en el teatro, en los conciertos, en la Asamblea Nacional, en los clubes, en la iglesia, en las sociedades industriales, en la prensa e incluso en los salones. Desde el momento en que veinte personas reunidas son llamadas a decidir sobre el valor de los hechos, gestos o ideas que un individuo

cualquiera expone ante ellas, se puede tener por seguro que al menos un cuarto del areópago está situado junto a los otros tres cuartos para encenderlos, si son inflamables, o para mostrar su ardor, si no lo son. En este último caso, frecuente en demasía, dicho entusiasmo aislado y partidista suele bastar para lisonjear el amor propio de la mayoría de las personas. Algunos llegan a engañarse sobre valor real de los sufragios así logrados; otros no se lo creen, pero los desean igualmente. Estos últimos han llegado al punto de que, en caso de no tener a sus órdenes a hombres de carne y hueso para aplaudirles, se contentarían con los aplausos de un tropel de maniqués, o incluso de una máquina de aplaudir; girarían la manivela ellos mismos.

Los alabarderos de nuestros teatros se han convertido en sabios procuradores; su oficio se ha elevado al rango del arte.

Se ha admirado con frecuencia —pero no lo bastante, a mi entender— el maravilloso talento con el que Augusto dirigía las grandes obras del repertorio moderno, y la excelencia de los consejos que en muchas circunstancias daba a los autores. Oculto en un palco de platea, asistía a todos los ensayos de los artistas, antes de traer a su ejército a hacer el suyo propio. Después, cuando venía el maestro a decirle: «Aquí, lanzarán tres salvas; ahí, gritarán bis», le contestaba con imperturbable seguridad, según el caso: «Señor, es peligroso», o: «Así se hará», o bien: «Lo pensaré, todavía no he llegado a una conclusión al respecto. Traiga a algunos aficionados para atacar, y los seguiré si la cosa prende». Incluso se daba el caso de que Augusto resistiera noblemente ante un autor que hubiera querido arrancarle aplausos peligrosos, y le contestase: «Señor, me resulta imposible. Me estaría usted comprometiendo de cara al público, a los artistas y a mis compañeros, que saben perfectamente que eso no se debe haber. Tengo que cuidar mi reputación: yo también tengo amor propio. Su obra es muy difícil de dirigir; me esforzaré todo lo posible, pero no quiero que me piten».

Junto a los alabarderos de profesión, instruidos, sagaces, prudentes, inspirados, artistas al fin y al cabo, tenemos a los alabarderos ocasionales, por amistad, por interés personal; a esos no los desterrarán de la Ópera. Son amigos ingenuos, que admiran de buena fe todo lo que se despache en el escenario ya antes de que se enciendan las candilejas (también hay que decir que esta especie de amigos son cada vez más raros; en cambio, los que denigran antes, durante y después, se están multiplicando enormemente); los parientes, esos alabarderos por gracia de la naturaleza; los editores, alabarderos feroces, y sobre todo los amantes y los maridos. Es por eso que las mujeres, además de la multitud de otras ventajas que tienen sobre los hombres, por añadidura tienen una oportunidad de éxito más que ellos. Porque una mujer no puede de ningún modo, en una sala de espectáculos o de conciertos, aplaudir de una manera útil a su marido o a su amante; de hecho, siempre tiene alguna otra cosa que hacer. Ellos, en cambio, dando por sentado que tengan una mínima disposición natural o unas nociones básicas de arte, pueden en el teatro, por medio de un diestro golpe de mano y en menos de tres minutos, lograr un éxito de

renovación, es decir un éxito serio y capaz de obligar a un director a renovar un contrato. Para este tipo de operaciones, los maridos valen incluso más que los amantes. Éstos últimos suelen temer el ridículo; también temen, en el fondo de su corazón, que un éxito brillante les cree un gran número de rivales; y tampoco tienen interés pecuniario en el triunfo de sus amantes. El marido en cambio, que sujeta los cordones de la bolsa, que sabe lo que le puede reportar un ramo de flores bien lanzado, una salva bien coreada, una emoción bien comunicada, una llamada a escena bien robada, es el único que se atreve a sacar partido de las facultades que posee. Tiene el don de la ventriloquia y de la ubicuidad. Aplaude un momento en el anfiteatro gritando «¡Brava!» con voz de tenor y sonidos de pecho; desde allí se lanza de un salto al pasillo de los primeros palcos y, asomando la cabeza por la apertura de sus puertas, lanza al pasar un «¡Admirable!» con voz profunda de bajo, para después volar jadeante al tercer piso, desde donde hace retumbar la sala con sus exclamaciones: «¡Delicioso!, ¡encantador!, ¡Dios, qué talento!, ¡desgarrador!» con voz de soprano, en tono femenino ahogado de emoción. Eso es un esposo modélico, un padre de familia laborioso e inteligente. En cuanto al marido caballero de buen gusto, reservado, que se queda tranquilamente en su sitio durante todo el acto, que no osa aplaudir ni siquiera los más hermosos impulsos de su media naranja, podemos decir, sin temor a equivocarnos, que es un marido... perdido; o bien su mujer es un ángel.

¿No fue acaso un marido quien inventó el silbido éxito?, ese silbido con gran carga de entusiasmo, de alta presión, que se emplea del siguiente modo:

Si el público, demasiado familiarizado con el talento de una mujer que aparece cada día ante él, parece caer en una apática indiferencia que conduce a la saciedad, se sitúa en la sala a un hombre de confianza y poco conocido para despertarlo. En el preciso momento en que la diva acaba de dar una prueba manifiesta de talento, y cuando los artistas alabarderos están trabajando perfectamente coordinados en el centro de la platea, un ruido agudo e insultante parte de un oscuro rincón. La congregación se alza entonces como un todo, presa de un arrebató de indignación, y los aplausos vengadores estallan con un frenesí inenarrable. «¡Qué infamia! —se grita por todas partes—, ¡qué innoble intriga! ¡Brava, bravissima! ¡encantadora! ¡delirante!», etc. etc. Pero esa hábil artimaña es de ejecución muy delicada; de hecho, hay muy pocas mujeres que consientan sufrir la afrenta ficticia de una pitada, por muy productiva que sea a continuación.

Tal es la inexplicable impresión que sienten casi todos los artistas por los ruidos aprobadores o reprobadores, aún cuando dichos ruidos no expresan ni la admiración ni la vituperación. La costumbre, la imaginación y un poco de flaqueza intelectual les hacen sentir alegría o pena según se haga vibrar el aire, en una sala de espectáculos, de uno u otro modo. Basta para ello con el fenómeno físico, independientemente de cualquier idea de gloria o de oprobio. Tengo la seguridad de que hay actores lo bastante pueriles como para sufrir cuando viajan en ferrocarril, a causa del silbato de

la locomotora.

El arte de la clac influencia incluso el arte de la composición musical: las numerosas variedades de alabarderos italianos, aficionados o artistas, son las que han conducido a los compositores a acabar cada una de las piezas con ese periodo redundante, trivial, ridículo y siempre idéntico, llamado *cabaletta*, «pequeña cábala», y que provoca los aplausos. Como la *cabaletta* ya no les bastaba, llevaron a la introducción en las orquestas del bombo, una cábala grande que destruye al sonar la música y a los cantantes. Hastiados del bombo e impotentes para robar un éxito empleando los antiguos medios, llegaron finalmente a exigir dúos, tríos o coros al unísono a los pobres maestros. En algunos pasajes, incluso fue preciso poner al unísono las voces y la orquesta, produciendo así una pieza de conjunto a una sola voz, pero en la que la enorme fuerza de emisión de sonido parece preferible a cualquier clase de armonía o de instrumentación —a cualquier idea musical, a fin de cuentas— para arrastrar al público y hacerle creer que está electrizado.

Ejemplos análogos abundan en la confección de obras literarias.

En cuanto a los bailarines, el asunto es muy simple, se arregla con el empresario: «Me dará usted tantos miles de francos al mes, tantos billetes de servicio por función, y la clac me hará una entrada, una salida y dos salvas cada vez que haga un eco».

Mediante la clac, los directores hacen o deshacen lo que aún se siguen llamando éxitos. Una sola palabra al jefe de platea les basta para matar a un artista que no tenga un talento fuera de lo normal. Recuerdo haber oído decir a Augusto, una noche en la Ópera, recorriendo las filas de su ejército antes de que se alzara el telón: «¡Nada para el Sr. Dérivis!, ¡nada para el Sr. Dérivis!». La consigna circula, y en toda la noche Dérivis, efectivamente, no recibió ni un aplauso. El director que quiere librarse de un tipo, por el motivo que sea, emplea ese ingenioso medio y, al cabo de dos o tres representaciones en las que no ha habido nada para el señor x o para la señora x: «Ya lo ve usted —le dice al artista—, no puedo mantenerle aquí, su talento no le es simpático al público». Pero en ocasiones ocurre, en cambio, que tal táctica fracasa con un virtuoso de primer orden. «¡Nada para él!», se ha dicho en el centro de operaciones. Pero el público, sorprendido inicialmente por el silencio de los romanos, adivina en breve de qué se trata, y se pone a funcionar él mismo de oficio y con tanto más ardor por cuanto que hay una cábala hostil que rechazar. Entonces el artista obtiene un éxito excepcional, un éxito redondo, en el que el centro de la platea no toma parte en absoluto. Pero no me atrevería a decir si prevalece en él el sentimiento de orgullo por tal entusiasmo espontáneo del público, o de enojo por la inacción de la *clac*.

De manera que el mero hecho de pensar en destruir bruscamente semejante institución en el mayor de nuestros teatros me parece tan imposible y loco como pretender que una religión se esfume de la noche a la mañana.

¿Pueden figurarse la angustia de la Ópera?, ¿el desaliento, la melancolía, el marasmo, el spleen en el que se sumiría toda su población danzante, cantante,

figurante, rimante, peinante y componiente?, ¿el desprecio por la vida que se adueñaría de los dioses y los semidioses, cuando un espantoso silencio sucediera a las *cabalettas* que no se hubieran cantado o bailado de manera irreprochable? ¿Pueden imaginarse la rabia de los mediocres al ver a los verdaderos talentos aplaudidos en ocasiones, mientras que ellos, a quienes siempre se aplaudía antes, ya no recibirían ni una sola palmada? Esto equivaldría a reconocer el principio de la desigualdad, hacer palpable la evidencia; pero vivimos en una república, ¡y la palabra igualdad está grabada en el frontón de la Ópera! Y de hecho, ¿quién volvería a llamar a escena al primer tipo después del tercer y del quinto acto? ¿Quién gritaría «¡Todos! ¡todos!» al final de la función? ¿Quién se reiría cuando un personaje dijera una necedad? ¿Quién cubriría, mediante complacientes aplausos, una nota desafinada de un bajo o de un tenor, impidiendo así que el público lo oyera? Es para estremecerse. Y aún diría más: los ejercicios de la *clac* forman parte del interés del espectáculo, la gente disfruta viéndola operar. Tanto es así, que si se expulsara a los alabarderos de algunas funciones, no quedaría nadie en la sala.

No, la supresión de los romanos en Francia es un sueño insensato, por fortuna. El cielo y la tierra pasarán, pero Roma es inmortal, y la *clac* no pasará.

¡Escuchen!... ahora nuestra *prima donna* ha optado por cantar con alma y con una simplicidad de muy buen gusto la única melodía distinguida que se puede encontrar en esta pobre ópera. Ya verán como no recibirá un aplauso... ¡Ah!, me he equivocado; sí, la están aplaudiendo, pero ¡de qué manera! ¡Qué mal hecho está!, ¡y esa salva abortada, mal atacada y mal coreada! El público tiene buena voluntad, pero ningún conocimiento, no actúan al unísono y por tanto no hay efecto. Si Augusto tuviera que ocuparse de esta mujer, para empezar les hubiera quitado la sala, y ustedes mismos, que no se les ocurre aplaudir, estarían muy a su pesar compartiendo su entusiasmo.

Pero aún no les he hecho, caballeros, el retrato de cuerpo entero de la romana; aprovecharé para ello el último acto de nuestra ópera, que está a punto de empezar. Hagamos un breve entreacto, estoy cansado.

(Los músicos se alejan unos pasos, comunicándose en voz baja sus reflexiones, mientras el telón está bajado. Pero el jefe de orquesta da tres golpes de batuta sobre su atril, indicando que se retoma la representación, y mi auditorio regresa y se agrupa atento a mi alrededor).

## **MADAME ROSENHAIN**

### **OTRO FRAGMENTO DE LA HISTORIA ROMANA**

Hace unos años, el Sr. Duponchel le encargó una ópera en cinco actos a un compositor francés que no conocen. Mientras se hacían los últimos ensayos, yo reflexionaba para mis adentros sobre las angustias que el desgraciado autor de dicha ópera se estaba dedicando a sufrir. Pensaba en esos tormentos de toda clase y renovados sin cesar a los que nadie escapa en París en tal caso, ni el grande ni el chico, ni el paciente ni el irritable, ni el débil ni el soberbio, ni el alemán ni el francés y ni siquiera el italiano. Me figuraba la atroz lentitud de los ensayos, en los que todo el mundo pierde el tiempo en necedades, cuando cada hora perdida puede dar al traste con la obra; las gracietas del tenor y de la *prima donna*, que el pobre autor se cree obligado a reír a carcajadas en tanto que se le encoge el alma, ocurrencias ridículas a las que se apresura a responder con las más necias sandeces que se le ocurren, con el fin de hacer resaltar las de los cantantes para que parezcan sutiles agudezas. Oía la voz del director dirigiéndole reproches, mirándolo por encima del hombro, recordándole el tremendo honor que se le está haciendo a su obra al dedicarle tanto tiempo; amenazándolo con un abandono definitivo y completo si no estuviera todo listo el día fijado. Veía al esclavo aterido y ruborizado ante las excéntricas reflexiones de su amo (el director) sobre la música y los músicos, ante sus teorías pasmosas sobre la melodía, el ritmo, la instrumentación o el estilo; teorías en cuya exposición nuestro querido director trataba, como de costumbre, a los grandes maestros de cretinos y a los cretinos de grandes maestros, y se creía que el Pireo es un señor. Después venían a anunciar el despido de la *mezzosoprano* y la enfermedad del bajo; se proponía reemplazar al artista por un debutante, y hacer que un cantante del coro ensayase el papel principal. Y el compositor sintiéndose degollar y sin atreverse a quejarse. ¡Oh, el granizo, la lluvia, el viento glacial, las ráfagas sombrías, los bosques deshojados aullando al empujón del cierzo invernal, las barrancas de lodo, las zanjas recubiertas de una páfida corteza, la obsesión creciente de la fatiga, las dentelladas del hambre, el pavor de la soledad y de la noche, que tan dulces son de imaginar cuando se está en una guarida, aunque sea tan exigua como la de la liebre de la fábula, en la calma de una tibia inacción; sentir su tranquilidad redoblar con el murmullo lejano de la tormenta y repetir, mesándose la barba y cerrando beatamente los ojos, cual gato de cura, esa plegaria del poeta alemán Heinrich Heine, plegaria lamentablemente tan poco atendida: «¡Oh, Dios mío!, sabéis que tengo un corazón excelente, una sensibilidad viva y profunda, que estoy lleno de conmiseración y de simpatía por los sufrimientos ajenos; así pues, por favor, concededle a mi prójimo los males que me hayan de venir, que le colmaré de tantos cuidados, de atenciones tan delicadas, mi piedad será tan activa y tan ingeniosa, que os bendecirá, Señor, al recibir tal alivio, tan dulce consolación! ¡Pero hacerme cargar a mí con el peso de mis propias penas! ¡Hacerme sufrir a mí mismo! ¡Oh, sería horrible! ¡De mis labios aleja, gran Dios, ese

cáliz de amargura!».

En tales meditaciones me hallaba sumido cuando tocaron suavemente a la puerta de mi oratorio. Mi ayuda de cámara estando en misión en una corte extranjera, me pregunté a mí mismo si estaría visible, me contesté que sí, e hice pasar. Apareció una dama, muy peripuesta y no precisamente joven, a fe mía; estaba en la flor de su cuadragésimo quinto año. Vi en el acto que se trataba de una artista; hay signos infalibles para reconocer a esas desgraciadas víctimas de la inspiración.

—Caballero —me dijo—, recientemente ha dirigido usted un gran concierto en Versalles; hasta el último día estuve esperando tomar parte en él..., pero en fin, lo que está hecho, hecho está.

—Señora, el programa lo dispuso el comité de la Asociación de Músicos, yo no soy el responsable. De hecho, las señoras Dorus-Gras y Widemann...

—¡Oh!, esas damas no habrán dicho nada, sin lugar a dudas; pero no es menos cierto que habrán quedado muy descontentas.

—¿De qué, si me permite?

—De que no me hayan contratado.

—¿Usted cree?

—Estoy segura de ello. Pero no entremos en recriminaciones al respecto. Venía, señor mío, a rogarle que tuviera a bien recomendarme a los señores Roqueplan y Duponchel: mi intención sería entrar en la Ópera. He estado colocada en el Teatro Italiano hasta la última temporada y, ciertamente, no tengo más que alabanzas para los excelentes procedimientos del Sr. Vatel; pero, desde la revolución de febrero..., comprenderá usted que semejante teatro no podría convenirme.

—La señora tendrá sin duda buenas razones para mostrarse estricta en la elección de sus socios; si pudiera dar mi opinión...

—Es inútil, caballero, he tomado una decisión, y es irrevocable; me resulta imposible, bajo ningún concepto, permanecer en el Teatro Italiano. Todo allí me resulta profundamente antipático: los artistas, el público que asiste, el público que no asiste; y, aunque el estado actual de la Ópera no sea lo que se dice brillante, como mi hijo y mis dos hijas fueron contratados el año pasado por la nueva dirección, en condiciones, si me permite, muy ventajosas, me complacería que me admitiesen; y no voy a discutir el salario.

—Creo que olvida usted que los directores de la Ópera, al no tener más que unos conocimientos muy superficiales y un sentido muy vago de la música, tienen naturalmente las ideas muy claras sobre nuestro arte, y por consiguiente no prestan demasiado oído a las recomendaciones, y en especial a las mías. No obstante, dígame usted qué clase de voz es la suya.

—Yo no canto.

—En tal caso, tendré menos crédito aún, tratándose de baile.

—Yo no bailo.

—¿Sólo desea ser admitida como figurante, para hacer bulto?

—Yo no hago bulto, señor, está usted extrañamente confundido —sonriendo con un poco de ironía—. Yo soy *madame* Rosenhain.

—¿Pariente del pianista?

—No, pero las señoras Persiani, Grisi y Alboni, y los señores Mario y Tamburini han debido de hablarle de mí, puesto que desde hace seis años, me corresponde buena parte del mérito de sus triunfos. En un momento dado pensé en ir a dar clases a Londres, donde se dice que están muy poco avanzados; pero, como le decía, estando mis hijos en la Ópera..., y la grandeza de ese teatro, abierto a mi ambición...

—Disculpe mi falta de sagacidad, señora, y desvéleme por fin cuál es su talento.

—Señor mío, soy una artista que le hizo ganar a Vatel más dinero que el propio Rubini, y puedo jactarme de haber obrado sobre la facturación de la Ópera un cambio de lo más favorable, si mis dos hijas, que ya han destacado, han aprovechado bien mi ejemplo. Yo soy, señor, echadora de flores.

—¡Ah, muy bien!, ¿trabaja usted en el Fanatismo?

—Precisamente. Esa rama del arte musical apenas está empezando a florecer. Antaño eran las damas de sociedad las que se ocupaban de esto, y gratuitamente, o casi. Se acordará usted de los conciertos de Liszt y de los estrenos de Duprez. ¡Menudas ráfagas de ramos!, ¡y vaya aplausos! Se veía a jóvenes, e incluso a mujeres casadas, entusiasmarse sin pudor alguno; varias se vieron en un serio compromiso más de una vez. ¡Pero menudo tumulto!, ¡qué desorden!, ¡cuántas valiosas flores perdidas! ¡Daba pena verlo! Ahora el público ya no se entromete, gracias a Dios y a los artistas, hemos pautado las ovaciones en base a mi sistema, y todo es distinto. Bajo la primera dirección de la Ópera, nuestro arte estuvo a punto de perderse, o cuando menos de retroceder. Se confiaba la responsabilidad del *Fanatismo* a cuatro jóvenes bailarinas sin experiencia, y además conocidas personalmente por todos los abonados; esas niñas, novicias como es lo propio de su edad, se situaban siempre en los mismos sitios de la sala, y echaban siempre en el mismo momento las mismas flores a la misma cantante; tanto es así que acabaron por convertir en escarnio la elocuencia de sus flores. Mis hijas han reformado eso en base a mis enseñanzas, y ahora la administración tiene motivos, creo yo, para estar completamente satisfecha.

—¿Y su hijo también está en lo de las flores?

—¡Oh, no!, mi hijo, en cambio, suscita el entusiasmo de otro modo: tiene una voz soberbia.

—Entonces, ¿por qué no conozco aún su nombre?

—Nunca figura en cartel.

—¿Y sin embargo canta?

—No señor, grita.

—Sí, a eso me refería.

—Sí, grita, y a menudo su voz ha bastado, en las circunstancias más difíciles, para arrastrar a las masas más recalcitrantes; mi hijo, caballero, está en la llamada a saludar.



—¡Cómo!, ¿acaso son ustedes compatriotas de O'Connell?

—No conozco a ese actor. Mi hijo está en la llamada a saludar de los papeles principales cuando el público se queda frío y no llama a nadie. Ya ve usted que no es que sea una sinecura, que de veras se gana el pan. Tuvo la suerte, en sus comienzos en el Teatro Francés, de dar con una actriz trágica cuyo nombre empieza por una sílaba excelente: ¡Ra! Sabe Dios el provecho que se puede sacar de ese ¡Ra! Me hubiera preocupado mucho por su éxito en la Ópera cuando vino a jubilarse la famosa cantante cuya única o resonaba tan bien a pesar de las cinco consonantes tudescas que la rodeaban, de no ser por la aparición de otra *prima donna* cuya sílaba, aún más ventajosa —la sílaba *Ma*— lo llevó a la cumbre de un plumazo. Así que el chico, que es muy agudo, dice, comiéndose el calambur, que es un vocablo muy... nido. Ahora ya lo sabe usted todo.

—Absolutamente. Le diré pues que su talento es la mejor recomendación posible; que sin duda la dirección de la Ópera sabrá apreciarlo, pero que debe presentarse usted lo antes posible, porque están buscando gente y hace más de una semana que se están ocupando de formar un gran grupo de fanáticos para un tercer acto en el que están pero que muy interesados.

—Se lo agradezco, caballero, y me voy corriendo a la Ópera.

Y la joven artista desapareció. No he tenido noticias suyas desde entonces, pero tengo pruebas del rotundo éxito de su gestión y la certeza de que contrajo con la dirección de la Ópera un compromiso estupendo. En la primera representación de la nueva obra encargada por Duponchel, cayó un auténtico chaparrón de flores al acabar el tercer acto, y se podía reconocer que había partido de una mano experimentada. Desgraciadamente, tan graciosa ovación no impidió que la pieza y la música hiciera otro tanto.

—¿Que hiciera... qué? —pregunta de nuevo Bacon, el ingenuo preguntón.

—Que cayera, idiota —replica bruscamente Corsino—. ¡Caramba, tienes la mente muchísimo más obtusa que de costumbre, esta noche! Vete a dormir, Basile.

Y ahora, señores, les daré la explicación de los términos de uso más frecuente de la lengua romana, términos que únicamente los parisinos comprenden bien.

Tener un pinchazo significa no producir efecto, caer de plancha ante la indiferencia del público.

Pincharla es aplaudir inútilmente a un artista cuyo talento no es capaz de conmovir al público; esta expresión va pareja con el proverbio *Remar contra el viento*.

Tener el beneplácito es ser aplaudido por la *clac* y por una parte del público. Duprez, el día del estreno de *Guillermo Tell*, tuvo un beneplácito extraordinario.

Alegrar a alguien, es pitarle. Es una cruel ironía, pero presenta un sentido oculto que la hace aún más mordaz. No cabe duda de que el desgraciado artista que es pitado no experimenta por tal hecho sino una alegría de lo más contestable; sin embargo su rival en el puesto que ocupa se alegra de oír cómo lo silban, y hay otros muchos que

se alegran para sus adentros del accidente. De manera que, se mire como se mire, cuando le silban a alguien, siempre hay también algún otro que se alegra.

Sirga significa, en lengua romana, dificultad, labor, esfuerzo. Así, el romano dice: «Es una obra bonita, pero hará falta buena sirga para que funcione». Lo cual quiere decir que, a pesar de su mérito, la obra es aburrida, y que a la *clac* le costará un gran esfuerzo conseguir un simulacro de éxito.

Hacer una entrada es aplaudir a un actor en el momento en que entra en escena, antes de que haya abierto la boca.

Hacer una salida es seguir con aplausos y bravos su salida a bastidores, independientemente de cómo haya sido su último gesto, su última palabra, su último grito.

Poner a cubierto a un cantante es aplaudir y aclamar violentamente en el preciso instante en que va a dar una nota desafinada o cascada, con el fin de que su fallo quede cubierto por el ruido de la *clac* y que el público no pueda oírlo.

Tener consideración por un artista es aplaudirlo moderadamente, incluso cuando no ha podido entregar billetes a la *clac*. Es animarlo POR AMISTAD o POR LA CARA. Estas dos últimas expresiones significan gratuitamente.

Dar bombo, o dar todo el bombo es aplaudir con frenesí, con las manos, los pies, la voz y la palabra. En tales casos durante los entreactos se elogia la obra o el artista en los pasillos, en el *foyer*, en el café vecino, en el estanco, en todas partes. Se debe decir: «¡Es una obra maestra, un talento único, espeluznante!, ¡una voz inaudita!, ¡no se ha oído nada igual!». Hay un profesor muy conocido que los directores de la Ópera de París hacen siempre venir del extranjero, en ocasiones solemnes, para darle todo el bombo a las grandes obras, encendiendo magistralmente el *foyer* y los pasillos. El talento de ese maestro romano es cosa seria, y su seriedad es admirable.

El conjunto de estas últimas operaciones se denomina mimos, mimar.

Hacerse trincar es aplaudir sin venir a cuento una cosa o un artista flojo, cosa que provoca entonces la cólera del público. Ocurre en ocasiones que una cantante mediocre pero que tiene poder sobre el corazón del director canta de un modo deplorable. Sentado en el centro del patio, con aspecto taciturno, angustiado, el emperador baja la cabeza, indicando así a sus pretorianos que deben guardar silencio, no dar señas de satisfacción, en fin, limitarse a sus tristes pensamientos. Pero a la diva le gusta bien poco esa prudente reserva; entra indignada entre bastidores y corre a quejarse al director de la ineptitud o de la traición del jefe de la *clac*. El director ordena entonces que el ejército romano se entregue con brío en el acto siguiente. Muy a su pesar, el César se ve constreñido a obedecer. Comienza el segundo acto, la diosa enfurruñada desafina aún más que antes; no obstante, trescientos pares de manos abnegadas la aplauden, y el público, furioso, responde a tales manifestaciones con una sinfonía de chiflas, instrumentada al estilo moderno y de la sonoridad más desgarradora. La diva lo ha querido, la han trincado.

Creo que el uso de esa expresión se remonta sólo al reinado de Carlos X, y a la

memorable sesión de la cámara de los diputados en la que, tras permitirse Manuel decir que Francia había visto regresar a los Borbones con repugnancia, estalló una tormenta parlamentaria, y el Sr. de Foucault, llamando a los gendarmes, les dijo, mostrando a Manuel:

—¡Trincadme a ese hombre!

También se dice, para referirse a esa desastrosa evocación de los silbidos, hacer que llamen a Azor, por la costumbre de las viejas de silbotear para llamar a su perro, que siempre se llama Azor.

Yo he visto a Augusto, después de una de esas catástrofes, desesperado, dispuesto a darse muerte, cual Bruto en la batalla de Filipos... Sólo lo detuvo una consideración: que él era necesario para el arte y para su país, y supo vivir por ellos.

Llevar una obra es, durante sus representaciones, dirigir las operaciones del ejército romano.

¡¡*Brrrrrrr!!* es el ruido que hace el emperador con la boca dirigiendo ciertos movimientos de sus huestes, ruido que oyen todos sus lugartenientes y que indica que hay que darle al palmeo una rapidez extraordinaria y acompañarlo de pateo. Es la orden de darle todo el bombo.

El movimiento de derecha a izquierda y de izquierda a derecha de la cabeza imperial, iluminada con una sonrisa, indica que hay que reírse moderadamente.

Las dos manos del César aplicadas con brío la una contra la otra, alzándose un momento al aire, ordenan una carcajada repentina.

Si las dos manos se quedan alzadas más que de costumbre, las risas deben prolongarse y enlazar con una salva de aplausos.

¡*Hum!* lanzado de cierto modo, provoca la emoción de los soldados del César; deben adoptar entonces un aspecto enternecido y dejar escapar, junto con algunas lágrimas, un murmullo de aprobación.

Y esto es, caballeros, todo lo que puedo contarles de los hombres y mujeres ilustres de la ciudad de Roma. No he vivido el suficiente tiempo con ellos como para saber más. Disculpen los fallos de este historiador.

El aficionado de los bancos del coro me lo agradece efusivamente; no ha perdido palabra de mi relato, y lo he visto tomar notas furtivamente. Se cierra el gas, nos vamos. Al bajar la escalera, Dimsky me dice con aire misterioso:

—¿No sabe usted quién es ese curioso que le ha preguntado sobre los romanos?

—No.

—Es el director del teatro de \*\*\*; puede estar usted seguro de que va a aprovechar todo lo que ha oído esta noche, y fundar en su teatro una institución similar a la de París.

—¡Muy bien! En tal caso, me sabe mal no haberle advertido de un detalle bastante importante. Los directores de la Ópera, de la Ópera Cómica y del Teatro Francés de París se han asociado para fundar un Conservatorio de *Clac*; nuestro curioso, si quiere situar a la cabeza de su institución a un hombre experimentado, un

táctico, un auténtico César —o al menos un joven Octavio— podría contratar al alumno de ese Conservatorio que acaba de obtener el primer premio.

—Le escribiré para contárselo, lo conozco.

—Hará usted bien, mi querido Dimsky.

—Mimemos nuestro arte, y velemos por la salud del imperio. ¡Buenas noches!

# OCTAVA VELADA

---

## ROMANOS DEL NUEVO MUNDO – EL SR. BARNUM – VIAJE DE JENNY LIND A AMÉRICA

---

Se está interpretando una ópera italiana moderna, etc.

El aficionado de los bancos del coro, que Dimsky delató como director del teatro de \*\*\*, no aparece. Realmente debe de haberse ido a sacarle provecho a sus nuevos conocimientos sobre la historia romana.

—Con el ingenioso sistema cuya práctica nos explicó usted ayer —me dice Corsino—, y la ausencia del público en las primeras representaciones, cualquier obra de teatro debe de triunfar en París.

—Efectivamente, todas triunfan. Obras antiguas, modernas, piezas y partituras mediocres, detestables e incluso excelentes, obtienen durante esos días idéntico éxito. Desgraciadamente, era fácil de prever, esos obstinados aplausos le restan algo de importancia a la incesante producción de nuestros teatros. Los directores ganan algo de dinero y permiten que los autores se ganen la vida; pero éstos, lamentablemente adulados por el hecho de triunfar allí donde nadie fracasa, trabajan en consecuencia, y el movimiento literario y musical de París no recibe impulso alguno, ni hacia adelante ni hacia atrás, a causa de tantos trabajadores. Por otra parte, para los cantantes y actores ya no hay posibilidad de éxitos reales. A fuerza de hacerse volver a llamar a escena todos, la ovación, convertida en banal, ha perdido todo su valor, incluso se podría decir que está empezando a suscitar risas de desprecio por parte del público. Los tuertos, reyes en el país de los ciegos, no pueden reinar en un país donde todo el mundo es rey... En vista de los resultados de ese flujo continuo de fanatismo, se viene a dudar de la veracidad del nuevo proverbio: Lo bueno en exceso, dos veces bueno. Efectivamente, podría ser un defecto, por el contrario, e incluso un vicio de los más repelentes. Ante la duda, prefieren no abstenerse; tanto mejor. Es el medio de llegar, tarde o temprano, a algún extraño resultado, y vale la pena llevar la experiencia hasta el final. Pero ya podemos esforzarnos en Europa, que siempre estaremos a cierta distancia de los fanáticos del nuevo mundo, que son a los nuestros lo que el Mississippi al Sena.

—¿Cómo es eso? —dice Winter, el americano, que no se sabe cómo ha llegado a esta orquesta en la que toca como segundo fagot—, ¿es que mis compatriotas se han convertido en *dilettanti*?

—Ciertamente, son *dilettanti*, y *dilettanti* con rabia, a decir de los diarios de Barnum, el empresario que logró el éxito de Jenny Lind. Mire lo que decían hace dos años de la llegada de la gran cantante al nuevo continente:

«A su desembarco en Nueva York, la muchedumbre se precipitó a su zaga con tal frenesí, que un número inmenso de personas resultaron aplastadas. Los supervivientes bastaban aun así para impedir que avanzasen sus caballos; y fue entonces, viendo a su cochero levantar el brazo para apartar a latigazos a aquellos

indiscretos fanáticos, cuando Jenny Lind pronunció estas palabras sublimes que ahora se repiten desde la punta del Canadá hasta México, y que le saltan las lágrimas a todos los que las oyen citar: “¡No les dé, no les dé!, son mis amigos, han venido a verme”. No se sabría decir qué es lo más admirable de esa memorable frase: el impulso que le sugirió tal pensamiento, o la genialidad que lo revistió con una forma tan bella y poética. De manera que la recibieron pelotones frenéticos. El director de la línea transatlántica, el Sr. Colini, aguardaba a Jenny en el desembarcadero armado con un inmenso ramo de flores. Un arco triunfal de ramajes se alzaba en medio del muelle, coronado por un águila disecada que parecía estar esperándola para darle la bienvenida. A medianoche, la orquesta de la sociedad filarmónica dio una serenata a la señorita Lind, y durante dos horas la ilustre cantante se vio obligada a permanecer en una ventana, a pesar del frescor de la noche. Al día siguiente, el Sr. Barnum, el hábil cazador de pájaros que supo enjaular por unos meses al ruiseñor sueco, la condujo al Museo, en donde le mostró todas las curiosidades, incluyendo una cacatúa y un orangután; por último, situó un espejo ante los ojos de la diosa y dijo, con exquisita galantería: “¡Y esto es, señora, lo más singular y encantador que tenemos aquí en este momento para mostrarle!”. A su salida del Museo, un coro de jóvenes y hermosas muchachas vestidas de blanco se acercó hasta la inmortal y le hizo un cortejo virginal, cantando himnos y arrojando flores a su paso. Más lejos, una escena chocante y de una clase completamente inédita enterneció a la célebre paseante: había delfines y ballenas que llevaban más de ochocientas leguas (algunos dicen que novecientas) participando en el triunfo de esta nueva Galatea, siguiendo a su barco mientras lanzaban por el espiráculo chorros de agua fragante, y que ahora se agitaban convulsivamente en el puerto, presa de la desesperación por no poder seguir acompañándola en tierra; las focas, derramando lágrimas a raudales, lanzaban unos gemidos tremendamente lastimeros. Después se vieron (espectáculo que le pareció de lo más tierno) gaviotas, rabihorcados y alcatraces, pájaros salvajes que habitan las vastas soledades del océano, felices revoloteando sin temor alrededor de la adorable, posándose en sus hombros puros, planeando por encima de su cabeza de Olimpia, sujetando con el pico perlas de un grosor monstruoso que graciosamente le ofrecían con un dulce arrullo. Los cañones retumbaban, las campanas tocaban el *Hosanna* y unos magníficos estampidos de truenos hacían retumbar, a intervalos, un cielo sin nubes en su radiante inmensidad».

Y todo esto, de una realidad tan incontestable como los prodigios que operaban antaño Anfión y Orfeo, sólo lo cuestionamos nosotros, los viejos europeos ajados, hastiados, sin chispa y sin amor por el arte.

Sin embargo se dice que el Sr. Barnum, no pareciéndole suficiente este impulso espontáneo de las criaturas del cielo, de la tierra y del mar, y queriendo darle aún más energía con un poco de inocente charlatanería, trató de emplear un medio de excitación que, de no ser por la vulgaridad de la expresión, podríamos llamar la clac a muerte. Ese gran excitador, informado de la profunda miseria en la que se hallaban

muchas familias de Nueva York, se había propuesto venir en su ayuda generosamente, deseoso de vincular a la fecha de la llegada de Jenny Lind el recuerdo de algunas buenas obras dignas de mención. Así pues, cogió aparte a los cabezas de esas desgraciadas familias y les dijo:

—«Cuando ya todo se ha perdido y no queda esperanza, la vida es un oprobio», y ya saben ustedes qué es lo único que se puede hacer. Pues bien, yo les ofreceré la ocasión de hacerlo de una manera útil para sus pobres hijos y sus desafortunadas esposas, que les guardarán un reconocimiento eterno. ¡¡Ella ha llegado!!

—¿¿Ella??

—Sí, ella, ¡ella misma! Por consiguiente, yo le garantizo a sus herederos dos mil dólares que les serán entregados religiosamente el día en que la acción que están meditando se lleve a cabo, pero de la manera que les voy a indicar. Se trata de rendirle a ella un homenaje delicado. Lo lograremos fácilmente si me secundan ustedes. Escúchenme: algunos de ustedes sólo tendrán que subirse al último piso de las casas vecinas a la sala de conciertos, para precipitarse desde allí a la calzada en el momento en que ella pase, gritando: ¡Viva Lind! Otros se arrojarán, pero sin movimientos desordenados, sin gritos, con gravedad y si es posible con gracia, a los pies de sus caballos, o bajo las ruedas de su coche; el resto será admitido gratuitamente en la propia sala: éstos tendrán que escuchar una parte del concierto.

—¿¿¿Lo escucharán???

—Lo escucharán. Al final de la segunda cavatina cantada por ella, declararán en voz alta que después de tales gozos, no les es posible soportar el resto de su prosaica existencia; y después, con estos puñales que tengo aquí, se atravesarán el corazón. Nada de pistolas; es un instrumento que no tiene nobleza alguna, y de hecho su estruendo podría resultarle desagradable a ella.

Se había cerrado el trato, y no cabe duda de que las partes hubieran cumplido honradamente tales condiciones de no ser porque la policía americana, policía liante y carente de inteligencia donde las haya, no hubiera intervenido para oponerse a ello. Cosa que demuestra que, incluso en los pueblos de artistas, siempre hay cierto número de mentes estrechas, corazones fríos, hombres burdos y, por qué no decirlo, envidiosos. Así fue cómo el sistema de la *clac* a muerte no pudo ponerse en práctica, y cómo un buen número de pobres gentes se vieron privadas de un nuevo medio de ganarse la vida.

Pero eso no es todo; se creía en todo Nueva York (¿y acaso podía dudarse?) que el día de su desembarco, se cantaría en las iglesias católicas de la ciudad un *Te «deam» laudamus*. Pero, tras largas consultas, los capellanes de las distintas parroquias acabaron por estar de acuerdo en que semejante demostración era poco compatible con la dignidad del culto, y llegaron incluso a calificar de blasfema e impía la pequeña variación introducida en el texto sagrado. De manera que no se entonó ni un *Te deam* en las iglesias de la Unión. Os cuento este hecho sin comentarios, en su brutal simplicidad.



Otro grave error, según me dijo un aficionado, culpa de la administración de obras públicas de aquel extraño país: los periódicos nos han hablado a menudo del inmenso ferrocarril cuyas obras se han emprendido para establecer, a través del continente americano, una comunicación directa entre el Océano Atlántico y California. Y nosotros, pobres europeos sencillos, nos figurábamos que con eso se trataba únicamente de facilitar el viaje a los exploradores del nuevo El Dorado. Craso error. El objetivo era, por el contrario, más artístico que filantrópico o comercial. Esos centenares de leguas de vía férrea se votaron en los Estados Unidos con el fin de permitir a los pioneros errantes por las montañas Rocosas y en los confines de Sacramento venir a escuchar a Jenny Lind sin tener que dedicar demasiado tiempo a ese indispensable peregrinaje. Pero, por motivo de alguna pérfida cábala, los trabajos, lejos de estar terminados, apenas si estaban empezados cuando ella llegó. La incuria del gobierno americano resulta incalificable, y es de entender que ella, tan humana y tan buena, se haya quejado amargamente de ello. De resultas, esos pobres buscadores de oro de todas las edades y sexos, ya extenuados por su ruda labor, se han visto obligados a hacer a pie o a lomos de mula y con atroces sufrimientos, tan larga y peligrosa travesía continental. Los yacimientos se han abandonado, las excavaciones se han quedado abiertas de par en par, las construcciones de San Francisco inacabadas, y sabe Dios cuándo se retomarán los trabajos. Esto puede derivar en tremendos trastornos en el comercio mundial...

—¡Venga ya! —dice Bacon—, ¿espera usted que nos creamos...?

—No, ya paro; tendrían ustedes derecho a pensar que estoy haciendo propaganda retroactiva para el Sr. Barnum, mientras que, como alma simple que soy, me estoy limitando a traducir a vil prosa los poéticos rumores que nos llegan de la dichosa América.

—¿Por qué dice usted propaganda retroactiva? ¿Es que Barnum no sigue con vida?

—No sabría decirlo con seguridad, aunque es bien cierto que la inacción de un hombre así sea cosa poco probable: pero ya no le da bombo a Jenny Lind. ¿Acaso ignoran que la admirable virtuosa (y hablo en serio esta vez), sin duda harta de verse forzosamente mezclada con las excéntricas hazañas de los romanos que la explotaban, se retiró bruscamente de la sociedad para casarse, y vive feliz lejos del alcance de la propaganda? Acaba de casarse en Boston con el Sr. Goldschmidt, joven pianista y compositor de Hamburgo, que aplaudimos en París hace unos años. Un matrimonio artístico que le valió a la diva este hermoso elogio de un gramático francés de Filadelfia: «Vio a sus pies a príncipes y arzobispos, y no quiso serlo». Es una catástrofe para los directores de los teatros líricos de los dos mundos, que explica la diligencia con la que los empresarios de espectáculos de Londres acaban de mandar en corso a sus hombres de confianza a Italia y Alemania para apresar a todas las sopranos o contraltos de algún valor que caigan en sus manos. Desgraciadamente, para ese tipo de presas la cantidad nunca podrá reemplazar a la calidad. De hecho, si

fuera cierto lo contrario, no habría en todo el mundo bastantes cantantes mediocres para igualar la moneda de Jenny Lind.

—¡Así que se ha acabado! —me dice Winter con aspecto penoso, aferrando su fagot, que no ha dado una nota en toda la velada—, ¡ya no la oiremos más!...

—Eso me temo. Y será por culpa del emperador Barnum, y la prueba decisiva del sentido común del proverbio:

Lo bueno si breve, dos veces bueno.

# NOVENA VELADA

---

## LA ÓPERA DE PARÍS – LOS TEATROS LÍRICOS DE LONDRES, estudio moral

---

Estamos interpretando una ópera cómica francesa, etc., seguida de un *ballet* italiano igualmente etc.

Los músicos siguen preocupados por el curso de historia romana que hemos hecho juntos las veladas anteriores. Se dedican a hacer los comentarios más singulares al respecto. Pero Dimski, más ávido que sus colegas por conocer todo lo relacionado con las costumbres musicales de París, me interpela de nuevo:

Ahora que nos ha descrito usted las costumbres de los romanos —dice—, cuéntenos algo de su principal escenario de operaciones. Debe usted de tener curiosas revelaciones por hacer al respecto.

—¿Revelaciones? Tal vez en el caso de ustedes convenga esa palabra, pero sólo en el suyo, pues les aseguro que los misterios de la Ópera de París llevan mucho tiempo revelados.

—Aquí no estamos al corriente de lo que según usted conoce todo el mundo. Así que cuéntenos.

Y los demás músicos: «¡Cuenta, háblenos de la Ópera!».

—*Si tantus amor casus cognoscere nostros...*

—¿Qué dice? —pregunta Bacon, mientras se forma un círculo a mi alrededor.

—Dice —contesta Corsino— que si tenemos tantas ganas de conocer las desdichas de los parisinos... tenemos que callarnos y rogar a nuestro bombo que no le dé tan fuerte.

—¿Eso también es de Virgilio?

—Precisamente.

—¿Pero por qué se pone a hablar en griego cada rato?

—Porque le da un aire de sabio que impone. Es un detalle ridículo que tenemos que pasarle por alto.

—¡Chitón, que ya empieza!

—¿Conocen ustedes, caballeros, una fábula de nuestro querido La Fontaine que empieza con estos dos versos?

No sé dónde se dirigía cierta vez, caminando con sus largas zancas,  
la grulla de largo pico pegado a un largo cuello.

—¡Sí, sí!, ¿quién no lo conoce? ¡Es que nos toma usted por botocudos!

—Pues bien, la Ópera, ese gran teatro con su gran orquesta, su gran coro, la gran subvención que le apoquina el gobierno, su numeroso personal, sus inmensos decorados, imita en más de una cosa al lastimero pájaro de la fábula. Tanto se la ve inmóvil, durmiendo sobre una zanca, tanto camina con aspecto agitado hacia no se sabe dónde, buscando alimento en los riachuelos más menudos, sin hacerle ascos al gubio, que suele desdeñar y cuyo mismo nombre irrita su orgullo gastronómico.

Pero el pobre pájaro está herido en el ala, camina sin poder volar, y sus zancadas, por muy precipitadas que sean, no lograrán llevarle al destino de su viaje, sobre todo porque ni él mismo sabe hacia qué punto del horizonte debe dirigirse.

La Ópera querría, al igual que todos los teatros, dinero y honores; querría gloria y fortuna. Los grandes éxitos dan lo uno y lo otro. Las obras bellas obtienen en ocasiones un gran éxito, pero los únicos que las crean son los grandes compositores y los autores diestros. Esas obras, que irradian inteligencia y talento, sólo parecen vivas y bellas por medio de una ejecución viva y bella a su vez, y además cálida, delicada, fiel, grandiosa, brillante, animada. La excelencia de la ejecución no sólo depende de la elección de los intérpretes, sino también del espíritu que los anima. Y ese espíritu podría ser bueno, de no ser porque hace tiempo que todos hicieron un descubrimiento que, al desalentarlos, les ha traído la indiferencia y a continuación el tedio y la desgana. Han descubierto que una pasión profunda dominaba todas las vertientes, unía todas las ambiciones y absorbía todos los pensamientos de la Ópera: que la Ópera estaba locamente enamorada de la mediocridad. Y que con el fin de poseer, instaurar, agasajar, honrar y glorificar la mediocridad, no hay nada que no haga, no hay sacrificio ante el que se amilane, no hay labor que no se imponga con frenesí. Con las mejores intenciones, con la mayor buena fe del mundo, se enciende hasta rayar el fanatismo por la banalidad, se sonroja de admiración por lo anodino, arde y bulle por lo templado; llegaría incluso a hacerse poeta para cantar la prosa. Como de hecho se ha percatado de que el público, que ha pasado del aburrimiento a la indiferencia, hace tiempo que se resigna ante cualquier cosa que le presenten, sin aprobar ni condenar nada, la Ópera ha concluido —con razón— que es ella la que manda en su casa, y que puede entregarse sin temor a los arrebatos de su fogosa pasión y adorar, en un pedestal con incienso, a la mediocridad.

Para lograr tan hermoso resultado, y con la ayuda de aquellos de sus ministros cuya naturaleza, felizmente, no reclama más que abandonarse a sí misma para obrar en tal sentido, llegó a cansar, hastiar, coartar y empalagar tanto a todos sus artistas, que varios, colgando sus cítaras en los sauces de la orilla, se pararon y se echaron a llorar. «¿Qué podíamos hacer nosotros? —dicen ahora—; *illic stetimus et flevimus!*».

Otros se indignaron y le cogieron manía a su trabajo; muchos se durmieron; los filósofos cobraban sus estipendios y parodiaban entre risas las palabras de Mazarino: «La Ópera no canta, pero paga». Lo único que le costó grandes fatigas a la Ópera fue reducir a la orquesta. La mayoría de sus miembros, siendo virtuosos de primer orden, forman parte de la famosa orquesta del Conservatorio, de manera que se hallan de manera natural en contacto con el arte más puro y con un público de élite; de ahí las ideas que conservan y la resistencia que oponen a los esfuerzos tendientes a someterlos. Pero, con tiempo y malas obras, no hay organización musical cuyo impulso no se pueda quebrar, cuyo fuego no se pueda apagar, cuyo vigor no se pueda socavar, cuyo paso orgulloso no se pueda ralentizar. «¡Ja, se burlan ustedes de mis cantantes —les dice a menudo la Ópera—, se mofan de mis nuevas partituras,

ustedes, tan listos! Ya les haré entrar en razón: aquí tienen, para empezar, una obra con un montón de actos cuyas lindezas van a saborear. Bastarían tres ensayos generales para montarla, es del estilo sala de espera, pero harán ustedes doce o quince: creo que hay que vestirse despacio, si hay prisa. Lo interpretarán una decena de veces, es decir, hasta que ya no atraiga a nadie, y entonces pasaremos a otra pieza del mismo estilo e idéntico mérito. ¡Ah, les parece soso, común, frío y anodino! Tengo el honor de presentarles una ópera repleta de música de *galop* y hecha al vuelo, que estudiarán ustedes con el mismo amor que la anterior; y dentro de un tiempo, tendrán otra de un compositor que no ha compuesto nunca nada, y que confío en que les disgustará aún más. Ustedes se quejan de que los cantantes desafinan y van a destiempo, y ellos se quejan del rigor de su acompañamiento; en el futuro, quiero que atemperen su ritmo, que esperen cuando haga falta en una nota hasta que hayan terminado de alargar su sonido preferido, y que les concedan tiempo adicional para respirar. Y ahora, esto es un *ballet* que tiene que durar desde las nueve hasta medianoche. El bombo tiene que sonar todo el tiempo; me he dado cuenta de que luchaban contra él y de que lograban hacerse oír. ¡Diantre, caballeros!, aquí no se trata de acompañamiento, no les pago para contar pausas». Y así erre que erre, hasta que la pobre y noble orquesta, mucho me temo, acabará por caer en la tristeza, después en una somnolencia enfermiza, después en el marasmo y la languidez, y por último en la mediocridad, ese abismo al que la Ópera arrastra a todo cuanto depende de ella.

En lo tocante al coro, lo educan de otro modo; para no tener que aplicarle el lamentable sistema empleado con la orquesta con tan poco éxito hasta ahora, la Ópera trata de reemplazar a sus antiguos cantantes de coro por otros completamente formados, es decir, completamente mediocres. Pero en esto supera sus objetivos, porque al cabo de poco tiempo empeoran, abandonando así la especialidad para la que fueron contratados. De ahí el fabuloso guirigay que se suele oír, sobre todo en las partituras de Meyerbeer, y que de hecho es lo único que puede sacar al público de su letargo, suscitando en él gritos de reprobación y gestos de indignado espanto cuyo efecto no es nada mediocre y que, al menos desde ese punto de vista, deberían disgustar profundamente a la Ópera.

Y sin embargo, a día de hoy, tienen completamente amaestrado al público; ya se lo he comentado antes, lo han domado; es sumiso, tímido y suave cual tierno infante. Antaño, se le ofrecían obras maestras enteras, óperas en las que todas las piezas eran hermosas, en las que los recitativos eran auténticos, admirables, y las melodías de danza encantadoras; en las que no había nada que maltratase el oído, y en las que incluso se respetaba la lengua; y el público se aburría. Entonces se recurrió a grandes medios para sacudir su somnolencia, se le ofrecieron do de pecho de toda clase, bombos, tambores, órganos, músicas militares, trompetas antiguas, tubas tan grandes como las chimeneas de las locomotoras, campanas, cañones, caballos, cardenales bajo palio, emperadores recubiertos de oro, reinas luciendo diademas, pompas

fúnebres, nupcias, festines, y más palios, y siempre el dichoso palio, el palio magnífico, el palio de plumas, con penachos, portado por cuatro suboficiales como Malbrouck, malabaristas, patinadores, monaguillos, incensarios, ostensorios, cruces, estandartes, procesiones, orgías de curas y mujeres desnudas, el toro Apis, una muchedumbre de becerros, lechuzas, murciélagos, los quinientos diablos del infierno, todo lo que se pueda imaginar, el terremoto general, el fin del mundo... y todo ello aderezado con alguna cavatina anodina y muchos alabarderos en la clac. Y el pobre público, aturdido en medio de semejante cataclismo, acabó por abrir unos ojos enormes, una boca inmensa, quedarse efectivamente despierto pero mudo, viéndose vencido, sin esperanzas de revancha, y obligado a presentar su dimisión.

De manera que en ese momento, extenuado, destrozado, vapuleado tras semejante refriega, como Sancho tras el asedio de Barataria, se ilumina de alegría en cuanto parece que le van a procurar el menor placer tranquilo. Saborea gustosamente una pieza de música refrescante, se deleita, la aspira. Sí, lo han domado hasta tal punto, que ni siquiera se le ocurre quejarse del terrible régimen que se le ha impuesto. Ya podrían servirle en un banquete sopa de jabón, cangrejos vivos, cuervo asado y crema de jengibre, que si, en medio de tan atroces guisos, se encontrase al menos un lamentable pedacito de caramelo de chupar, se deleitaría con él y diría, relamiéndose: «¡Nuestro anfitrión es magnífico, bravo!, ¡estoy contentísimo!». Pero ahora vamos a ver el lado bueno del asunto: dado que la sumisión del público ya es evidente, es un hecho, y que ya no hay que temer sus errores de juicio, porque ya no juzga, todos los autores se han decidido, según se dice, a arriesgarse y no producir más que obras maestras.

—¡Buena idea! —exclama Corsino—, hace tiempo que estábamos reclamando ese golpe de Estado de todos.

—¡Ya quisiéramos! Sin embargo, sería una lástima que se presentaran demasiadas obras maestras en la Ópera; hay que confiar en que los autores se mostrarán razonables y pondrán los límites justos a su fecunda inspiración. Ya se han estropeado en ese teatro bastantes partituras hermosas. Después de las cuatro o cinco primeras funciones, en cuanto la influencia del autor deja de ejercerse directamente sobre los intérpretes, la ejecución suele ir de mal en peor, sobre todo en las piezas más cuidadas. Y no es que en general se escatime en tiempo para aprendérselas, pues de ese modo es como se ha hecho hasta ahora, y como probablemente se procede para estudiar una composición nueva.

Primero no se piensa en absoluto; y luego, cuando se llega al punto de reconocer que tal vez no estaría de más reflexionar un poco, se descansa; y con razón. ¡Diablos!, ¡no hay que arriesgarse, por exceso de trabajo, a un agotamiento prematuro de la inteligencia! De esta guisa, mediante una serie de esfuerzos sabiamente calculados, se llega a convocar un ensayo. Ese día, el director se levanta de buena mañana, apura el afeitado, riñe varias veces a sus criados por su lentitud, se bebe al vuelo una taza de café y... se va al campo. Al ensayo tienen la bondad de presentarse

algunos actores; poco a poco, llegan a reunirse hasta cinco. Siendo la hora indicada las doce y media, se charla con toda tranquilidad de política, industria, vías férreas, moda, bolsa, danza y filosofía hasta las dos. Entonces, el pianista acompañante se atreve a hacer notar a aquellos caballeros y damas que lleva rato esperando que tengan a bien abrir sus papeles y tomar conocimiento de ellos. Ante tal observación, cada cual se decide a pedir el suyo, lo hojea un momento, le sacude la arena echando pestes de los copistas, y entonces se empieza... a cotillear un poco menos. «¿Pero cómo hacemos para cantar? ¡La primera pieza es un sexteto, y sólo somos cinco! Es decir, éramos cinco hace un rato, porque L... acaba de irse; su representante le ha mandado llamar para un asunto importante. Y no podemos ensayar un sexteto entre cuatro. ¿Y si dejamos esta parte para otra ocasión?». Y todos se van retirando lentamente, como vinieron. Al día siguiente no se puede ensayar, es domingo; ni tampoco al otro día, es lunes, día de función. En esos días, por lo común, en la Ópera no se hace nada; incluso los actores que no figuran en la representación que se da por la noche se ponen a descansar con todas sus fuerzas, pensando en el esfuerzo que van a tener que hacer sus camaradas. ¡Pues hasta el martes! Da la una; entran los dos actores que faltaron al primer ensayo, pero de los otros no aparece ninguno. Y tienen razón: estuvieron esperando el primer día, y los ausentes les hicieron perder el tiempo, su dignidad requiere que se la devuelvan. A las tres menos cuarto, todo el mundo está reunido menos el segundo tenor y el primer bajo. Las damas están encantadoras, de un humor fabuloso, y una de ellas propone, por consiguiente, abordar el sexteto sin bajo.

—¡Qué más da!, al menos veremos cómo queda aisladamente nuestra parte.

—Un minuto más, caballeros —dice el pianista acompañante, estoy tratando de comprender... este... acorde... me cuesta distinguir las notas. ¡Qué quiere usted!, no se puede leer una partitura de veinte líneas a primera vista.

—¡Ah, de modo que no se sabe la partitura y viene aquí a enseñarnos nuestros papeles! —dice la señora S..., que habla sin rodeos. Querido, ¿querría usted estudiárselo un poco en su casa antes de venir aquí?

—En vista de que usted no podría hacer lo mismo con sus piezas ya que no sabe leer, no puedo, señora mía, hacerle la misma invitación.

—¡Vamos, nada de pullas!

—¡Empecemos ya! —exclama D..., impacientada.

Ritornelo, recitativo de D..., conjunto vocal en fa mayor.

—¡Ay, ay!, ¡un la bemol! ¡Es culpa tuya, M...!

—¡Yo!, ¿cómo iba a dar un la bemol, si no he abierto la boca? Estoy enfermo, no puedo más. Tengo que ir a acostarme.

—¡Bueno!, nuestro sexteto de cuatro se ve reducido a un trío; pero un trío de verdad, un trío de tres. Siempre es mejor que nada. Sigamos: Grecia, plata no me des... Plata no me des...

—¡Ja, ja ja! ¡Plátano me des! ¡Eso se lo has robado a Odry! ¡Genial! ¡Ja, ja ja!



—Por Dios, pero qué risueña es esta señora S... —dice la señora G... partiendo una aguja en el pañuelo que estaba bordando.

—¡Oh, en cambio nosotros, personas inteligentes, no tenemos melancolía! Parece usted picada, señora. No debe picarse por un calambur. ¡Ja, ja, ja! ¡Esa tampoco está mal!

—¡*Bona sera a tutti!* —dice D..., levantándose. ¡Mis benditos, son ustedes deliciosamente ingeniosos, pero demasiado estudiosos! Y son las tres y cuarto; no debemos ensayar nunca pasadas las tres. Hoy es martes; es posible que cante en *Los hugonotes* el próximo viernes, así que tengo que cuidarme. De hecho, estoy ronco, y si he venido hoy al ensayo, sólo ha sido por exceso de celo. ¡Ejem! ¡Ejem!

Todo el mundo se va. Las otras ocho o diez sesiones son más o menos similares a las dos primeras. Y así transcurre un mes, tras el cual se logra ensayar más o menos seriamente durante una hora, tres veces por semana; lo cual suma exactamente doce horas de ensayo al mes. El director se preocupa muchísimo de estimular a los artistas por medio de su ausencia, y si se consigue representar a finales de agosto una operita de un acto anunciada para el primero de mayo, no estará mintiendo al decir, pavoneándose: «¡Dios mío, ha sido como una centella!, ¡la hemos montado en cuarenta y ocho horas!».

En cuestión de emplear bien el tiempo, nada como los directores de Londres; los ingleses han sido quienes han elevado el arte de los ensayos musicales acelerados a un grado de esplendor desconocido por otros pueblos. El más pomposo elogio que podría hacer del método que siguen es decir que constituye el opuesto al que se adopta en París. A un lado de la Mancha, para aprenderse y llevar a escena una ópera en cinco actos, hacen falta diez meses; al otro lado, bastan diez días. En Londres, lo importante para el director de un teatro lírico es el cartel. Si lo ha llenado de nombres famosos, o anuncia obras famosas, o llama famosas a obras oscuras de compositores famosos, insistiendo con todas las fuerzas de la prensa en ese epíteto... es cosa hecha. Pero como el público es insaciable de novedades, como lo guía sobre todo la curiosidad, el jugador que pretenda ganar precisa barajar las cartas muy a menudo. En vista de lo cual, vale más hacer las cosas rápido que bien, y extraordinariamente rápido, aunque haya que llevar la celeridad hasta el absurdo. El director sabe que el público no se percatará de los fallos de ejecución si se los disfraza hábilmente; que nunca llegará a descubrir los estragos que han causado en la nueva partitura la falta de unidad de conjunto y la inseguridad de las secciones, su frialdad, la ausencia de matices, los errores de tempo, los rasgos chapurreados, las ideas mal comprendidas. Cuenta con el amor propio de los cantantes a los que confía los papeles para estar seguro de que, como están ahí en evidencia, éstos al menos harán esfuerzos sobrehumanos para parecer honrosos ante el público, a pesar del poco tiempo que se les concede para prepararse. Y efectivamente, eso es lo que ocurre, y con eso es suficiente. No obstante, hay ocasiones en las que, pese a su buena voluntad, ni siquiera los actores más afanosos son capaces de lograrlo. Se recordará por mucho

tiempo la primera función de El profeta en Covent Garden, en la que Mario se quedó en blanco más de una vez, pues no había tenido tiempo de aprenderse el papel. Así pues, ya podríamos decir, hablando de la primera función de una obra nueva:

—¡No se lo saben, nada cuadra, hacen falta tres semanas más de ensayos!

—¡Tres semanas! —diría el director—, no tienen ustedes ni tres días; lo interpretarán pasado mañana.

—Pero señor, hay una pieza grande de conjunto, la más importante de la ópera, de la que los cantantes del coro todavía no han visto siquiera una nota; ¡y no pueden adivinarlo, no pueden improvisarlo en escena!

—Pues entonces suprima la pieza de conjunto, seguirá quedando bastante música.

—Señor, hay un pequeño papel que se nos ha olvidado asignar, y no tenemos a nadie para hacerlo.

—Dénselo a la señora X... y que se lo aprenda esta noche.

—La señora X... ya está haciendo otro papel.

—Bien, pues que se cambie de ropa e interprete dos papeles. ¿Pero es que se creen ustedes que voy a entorpecer la buena marcha de mi teatro por semejantes motivos?

—Señor, la orquesta todavía no ha podido ensayar las melodías de *ballet*.

—¡Pues que las toque sin ensayar! Vamos, déjenme en paz. La ópera nueva figura en cartel para pasado mañana; la sala está alquilada, todo está bien.

El temor a que los rivales lo dejen atrás, unido a la necesidad de correr cada día con unos gastos enormes, es lo que provoca en los empresarios esa fiebre, ese *delirium furens* que tanto hace sufrir al arte y a los artistas. Un director de teatro lírico, en Londres, es como un hombre que cargase con un barril de pólvora, sin poder soltarlo, y a quien persiguieran con antorchas encendidas. El desgraciado corre todo lo que puede, se cae, se vuelve a levantar, salta barrancos, empalizadas, riachuelos y hoyos, arrambla con todo cuanto se halle en su camino, y pasaría por encima de los cuerpos de su padre y de sus hijos si le estorbasen.

He de reconocer que son las tristes necesidades de su posición; pero lo más deplorable es que la brutal precipitación de los teatros ingleses en los preparativos de toda la ejecución musical se conviertan en una costumbre, y que algunas personas la conviertan en un talento especial digno de admiración.

—Hemos montado esta ópera en quince días —dice uno.

—¡Y nosotros en diez! —replica otro.

—¡Ya, y os ha quedado precioso! —diría el autor, si estuviera presente.

Los ejemplos de algunos éxitos de este tipo que se suelen citar hacen, además, que ya no se tema nada, y que cada vez sea mayor el desdén por las cualidades de la ejecución —lo único que puede hacer que sea buena— e incluso el desprecio por las exigencias del arte. Durante la breve existencia de la Gran Ópera inglesa de Drury Lane, en 1848, el director, cuyo repertorio estaba en dique seco, no sabía cómo salir del apuro y un día le dijo al director de la orquesta, muy seriamente:

—Sólo puedo hacer una cosa: programar *Robert el Diablo* para el miércoles que viene. ¡Así que tendremos que montarlo en seis días!

—¡Perfecto! —le contestan—, y al séptimo día descansaremos. ¿Tiene usted la traducción inglesa de esa ópera?

—No, pero se hará en un santiamén.

—¿Las copias?

—No, pero...

—¿El vestuario?

—Tampoco.

—¿Los actores conocen la música de sus papeles?, ¿los cantantes del coro la tienen?

—¡No, no y no! No saben nada, no tengo nada, ¡pero hay que hacerlo!

Y el director de orquesta mantiene la compostura; se da cuenta de que el pobre hombre está perdiendo la cabeza, o más bien que ya la ha perdido; ¡si al menos no hubiera perdido más que eso! En otra ocasión, a ese mismo director se le ocurrió llevar a escena *Linda di Chamouni* de Donizetti, e incluso había pensado en procurarse una traducción; los actores y los cantantes del coro habían tenido tiempo, cosa extraordinaria, para hacer los ensayos necesarios, y se anunció un ensayo general. Estando la orquesta reunida, los actores y los cantantes en sus puestos, todos aguardaban.

—¿Y bien?, ¿por qué no empiezan? —dice el regidor.

—Me encantaría empezar —contesta el director de la orquesta—, pero en los atriles no ninguna partitura.

—¡Cómo! ¡Es increíble! Voy a mandar que las traigan.

Llama al jefe del despacho de copias:

—¡Pero bueno!, ¡coloque ya las partituras!

—¿Qué partituras?...

—¡Diantre, las de *Linda di Chamouni*!

—¡Pero si no las tengo! Nadie me ha ordenado que copiase las partituras de la orquesta para esta obra.

En esto los músicos se levantan entre grandes carcajadas, y piden permiso para retirarse, en vista de que para esta ópera sólo se había descuidado un detalle de nada: la música...

—Disculpen, caballeros, permítanme que me interrumpa por un momento. Esta historia me produce una sensación de opresión, de humillación, despierta en mí tristezas... De hecho, escuchen esa deliciosa melodía que está extraviada entre el galimatías de este *ballet* italiano...

—¡Oh, oh!, ¡nos toca! —dicen los violines tomando sus instrumentos—, esto hay que tocarlo como maestros: ¡es magistral!

Y efectivamente, toda la orquesta interpreta con una unidad de conjunto, una expresión y una sutileza de matices irreprochable ese admirable andante en el que se

respira la voluptuosa poesía de la fantasía oriental. En cuanto éste acaba, la mayoría de los músicos abandonan raudos sus atriles, dejando solos, para lo que queda del *ballet*, a dos violines, un contrabajo, los trombones y el bombo.

—Ya nos habíamos fijado en esta pieza —dice Winter—, y teníamos previsto interpretarla con amor, es usted el que ha estado a punto de hacer que nos la pasásemos.

—¿Pero de dónde ha salido, de quién es, dónde lo ha oído usted? —me pregunta Corsino.

—Ha salido de París; lo oí en el *ballet* de *La Péri*, cuya música escribió un artista alemán con tanto mérito como modestia, que se llama Burgmüller.

—¡Es muy hermoso! ¡Tiene una languidez divina!

—¡Hace pensar en las huríes de Mahoma! Esta música, señores, es la de la entrada de *La Péri*. Si lo oyeran con la puesta en escena para la que lo escribió el autor, lo admirarían aún más. Es simplemente una obra maestra.

Los músicos, sin haberse puesto de acuerdo, se acercan a sus atriles y escriben a lápiz, en la página de las *particellas* donde se encuentra el andante, el nombre de Burgmüller.

Yo retomo mi triste relato.

—Los directores de nuestra Ópera de París, algunos de los cuales han sido personas inteligentes y talentosas, siempre han sido elegidos entre los hombres que menos amaban y conocían la música. Incluso tuvimos a uno que directamente la odiaba. Uno de ellos me dijo personalmente que cualquier partitura que tuviera veinte años se podía quemar perfectamente; que Beethoven era un viejo imbécil, cuyas obras fingían admirar un puñado de locos, pero que en realidad jamás compuso nada soportable.

Y los músicos estallan en «¡...!, ¡¡...!!» (y otras exclamaciones que no se pueden escribir).

Una música bien hecha, decía otro, es la que no estropea nada de una ópera. Así pues, no resulta sorprendente que semejantes directores no sepan qué hacer para que su inmensa máquina musical funcione, y que no pierdan ocasión para tratar con insolencia a los compositores, a quienes creen no necesitar o haber dejado de necesitar. A Spontini, cuyas dos obras maestras, *La Vestale* y *Cortez*, bastaron para alimentar el repertorio de la Ópera durante veinticinco años, al final de su vida le dieron realmente la espalda en ese teatro, y nunca pudo conseguir que le concedieran audiencia con el director. Si Rossini volviera a Francia, tendría el placer de ver su partitura de *Guillermo Tell* completamente trastocada y reducida a un tercio de su extensión. Durante mucho tiempo han estado interpretando en sus narices la mitad del cuarto acto de Moisés, mientras se levanta el telón antes de un *ballet*. De ahí esa encantadora réplica que se le atribuye: un día se encontró al director de la Ópera, y éste le abordó con estas palabras:

—¡Qué tal, querido maestro!, mañana interpretamos el cuarto acto de su Moisés.

—¡Bah!, ¿pero entero? —replicó Rossini.

La ejecución y las mutilaciones que se le infligen de cuando en cuando a *El cazador* en la Ópera provocan un auténtico escándalo, no ya en París, que no se indigna por nada, sino al menos en el resto de Europa, donde se admira esa obra maestra de Weber.

Es sabido con qué insolente desprecio, a finales del pasado siglo, fue tratado Mozart por los grandes hombres que gobernaban entonces la Academia Real de Música. Después de rechazar en un santiamén a aquel ínfimo clavecinista que había tenido la osadía de ofrecerse para escribir para su teatro, le prometieron no obstante, como compensación y como favor particular, admitir en uno de los conciertos espirituales de la Ópera una pieza corta instrumental que compusiera, y le invitaron a escribirla. Mozart terminó en breve su obra y se fue corriendo a llevársela al director.

Unos días después se colgaba el cartel del concierto en que debía oírse la pieza; Mozart, al no ver su nombre en el programa, vuelve al despacho, todo preocupado; le hacen esperar largamente, como siempre, en una antecámara en la que, revolviendo por ociosidad un montón de papelotes apilados en una mesa, ¿con qué se encuentra? Con su manuscrito, que el director había dejado ahí tirado. Al ver a su Mecenaz, Mozart le pide en el acto una explicación. «¿Esa pequeña sinfonía suya? —contesta el director—; sí, es esa. Ya no da tiempo para dársela al copista, la había olvidado».

Diez o doce años después, cuando Mozart murió inmortal, la Ópera de París se creyó en la obligación de representar *Don Juan* y *La Flauta mágica*, pero mutiladas, mancilladas, desfiguradas, travestidas cual infames pastiches por unos miserables cuyos nombres debería de estar prohibido pronunciar. Así es nuestra Ópera; así ha sido, y así será.

# DÉCIMA VELADA

---

## UNAS PALABRAS SOBRE EL ESTADO ACTUAL DE LA MÚSICA, SUS DEFECTOS, SUS DESGRACIAS Y SUS PESARES - LA INSTAURACIÓN DEL TACK - UNA VÍCTIMA DEL TACK

---

Se está interpretando una ópera francesa, etc., etc.

Al entrar a la orquesta, después de la obertura, me encuentro a los músicos (excepto el bombo y los tambores) entretenidos escuchando la lectura de un librito que suscita su hilaridad.

Ayer le dejamos abatido, al hacerle entrar en el tema de los teatros líricos de París y de Londres —me dice Dimsky, tendiéndome la mano—; pero tenemos algo que le devolverá el buen humor. Escuche la jocosa crítica que hace del estado actual de la música en Francia un compatriota suyo que no revela su nombre. Sus ideas se parecen a las de usted, y vienen a confirmar todo lo que ya nos ha contado al respecto. Vuelve a empezar la lectura, Winter.

—No, nuestro oyente se burlaría de mi acento inglés.

—Dirás de tu acento americano, ¡*yankee!*

—Léelo tú, Corsino.

—Tengo acento italiano.

—Pues tú, Kleiner.

—Tengo acento alemán; léelo tú mismo, Dimsky.

—Tengo acento polaco.

—Vamos, ya veo que esto es una conspiración para que lea yo el librito, so pretexto de que soy francés. Démelo.

Winter me alcanza el opúsculo y, durante la ejecución de un largo trío cantado como se merece, leo lo que sigue.

## UNAS PALABRAS SOBRE EL ESTADO ACTUAL DE LA MÚSICA, SUS DEFECTOS, SUS DESGRACIAS Y SUS PESARES

Es sabido que nos hallamos en un momento poco favorable para el impulso de las artes; así pues, la música no se mueve en absoluto, ¡está dormida! Se diría que está muerta, de no ser por los febriles movimientos de sus manos, que se abren y se cierran convulsivamente durante su sueño, como si quisieran aferrar algo. Además, está soñando, y habla en sueños en voz alta. Su cerebro está lleno de visiones extrañas; interpela al ministro del interior; amenaza, se lamenta. «¡Dadme dinero! — grita con una voz sorda y gutural—, ¡dadme mucho dinero o cierro mis teatros, o le doy permiso indefinido a mis cantantes!, y diablos, ya se las arreglarán después como puedan París, Francia, Europa, el mundo entero y el gobierno. Si el público de pago no viene a verme, ¿es acaso culpa mía? Si ya no quiere venir ni siquiera sin pagar, ¿es culpa mía? Y si no tengo dinero para hacerlo venir pagándole, ¿es culpa mía? ¡Ah, si lo tuviera para comprar espectadores, ya veríais qué muchedumbre habría en mis fiestas, y cómo volverían a florecer el comercio y las artes, y cómo renacería el universo a la alegría y a la salud, y cómo podríamos mofarnos juntos de esos virtuosos insolentes, esos compositores orgullosos que pretenden que no tengo nada de artista ni de musical y que mi título no es más que una mentira!». Pero, bah, el ministro se ríe tanto de sus amenazas como de sus quejas; empuja la llave de su caja fuerte hasta las profundidades más ignotas de su bolsillo, y contesta tranquilamente, con un sentido común tremendo:

«Oh, sí, aprecio tus razones, mi pobre Música; querrías ser indemnizada por tus pérdidas, a condición de que, si alguna vez generas beneficios, sean para ti. Resulta un sistema muy cómodo, excelente, delicioso para ti; me parece admirable, pero me abstengo de ponerlo en práctica. Ese tipo de propuestas se hacen a los bribones de los monarcas, a los libertinos de los emperadores, a horribles soberanos absolutos que se revuelcan en oro, atiborrados del sudor del pueblo, pero no a los ministros de una joven república, afectada al nacer de ciertos vicios de constitución que la obligan a preocuparse antes que nada por su propio cuerpecito. Y en nuestros tiempos de cólera, los médicos son caros. De hecho, esos jefes de gobiernos sin libertad, sin igualdad y sin paternidad, en concreto esos reyes, ya que hay que llamarlos por su nombre, tampoco se rendirían sin vacilar a las primeras palabras de tu irreverente requerimiento. La mayoría de esos farsantes han consagrado mucho tiempo a las artes y a la literatura, algunos te conocen bien, mi vieja Música, y no te perdonarían ninguno de tus defectos. Serían capaces de decirte: Si las buenas compañías se alejan de usted, señorita, será que frecuenta usted demasiado las malas. Si su bolsa está vacía, será que gasta demasiado en garrambainas, en adornos de un gusto dudoso, en oropeles y ringorrangos de toda clase, dispendiosas futilidades que sólo convienen a una trapezista. Si sus asuntos van mal hoy en día, si sus empresas fracasan, si se burlan de usted, si se arruina, no la tome sino con los execrables consejos que



escucha y con su obstinación en rechazar las sensatas advertencias que a veces el azar hace llegar a sus oídos. De hecho, ¿de dónde ha sacado a sus consejeros, a sus contables, a sus directores espirituales? ¡Pero qué mentecata es usted!, ¿es que no resulta evidente que los que la rodean son sus más crueles enemigos? Los unos, que no aman nada en el mundo, la odian tanto más por cuanto que están obligados a aparentar que la aman; los otros la detestan porque no conocen de la misa la mitad de lo referido a usted y sienten en su interior el inmenso ridículo de que se cubren al cumplir unas funciones para las que son tan absolutamente impropios; y otros más, por último, que antaño la adoraban, ahora la odian y desprecian porque la conocen demasiado bien. ¡Qué diablo, es usted una prostituta sin alma!, una auténtica hija de la ópera, una muchachita de negocios, como decía Voltaire, pero sin entender nada de negocios; absurda en la elección de sus intendentes y con una confianza en ellos rayana en la estupidez. ¿Qué diría usted si a un Estado como Inglaterra, por ejemplo, se le ocurriera confiar la comandancia de su marina a un bailarín parisino que lo único que ha visto maniobrar son los telones y las cuerdas de un teatro, o a un campesino burguiñón incapaz de gobernar una chalana en el Saona?... ¡Basta, basta! No se acerque; sus peticiones nos traen de cabeza; si fuera usted como debiera, sensible, inteligente, apasionada, devota, entusiasta, orgullosa y valiente; si hubiera puesto a toda esa gente enérgicamente en su lugar, y guardado mejor el suyo propio; si hubiera conservado aunque fuera un poco de su noble extracción; si siguiera manifestándose en usted la princesa, los reyes podrían venir en su ayuda, acogerla en su corte; pero en su casa no hay cabida para criaturas de su especie. Ya no tiene usted la seducción de los encantos vulgares. Pálida y llena de arrugas, ha llegado usted a pintarse el rostro de azul, blanco y rojo, como una salvaje. Dentro de poco, se pintarrajará los párpados de negro, y llevará anillos de oro en la nariz. Su talento ha sufrido la misma metamorfosis. Usted ya no vocaliza, vocifera. ¿Pero qué maneras son esas de forzar la voz en cada nota, de detenerse chillando en el penúltimo tiempo de cada parte melódica, sea cual sea la sílaba sobre la que reposa, sea cual sea el sentido de la pieza, el carácter del conjunto o la intención del autor? ¿Qué son esas libertades que se toma con los textos más hermosos?, suprimiendo las notas más altas y las más bajas para que cualquier melodía tenga que desarrollarse a la fuerza en los cinco o seis sonidos medios de su voz, sonidos que hincha entonces hasta quedar sin resuello, motivo por el que el canto y la melodía de ahora parecen lamentables canciones de los rufianes de tres al cuarto, ebrios clamores de los orfeos de *cabaret*. ¡Cuénteme quién le ha enseñado, triple pazguata, que está permitido hacer picadillo una melodía y hacer versos de catorce pies suprimiendo las elisiones para respirar más a menudo! ¿En qué lengua habla usted? ¿En auvernés o en bajo bretón? Sí, desde luego la gente de Clermont y de Quimper lo dominan. ¡Es que acaso padece usted una tisis de tercer grado, para que le haga falta siempre y en todas partes tomarse varios tiempos para que de su pecho surja la más mínima sucesión melódica con algo de rapidez, de lo que resulta ese continuo retraso en las entradas y en el ataque del

sonido que destruye toda la regularidad, todo el equilibrio, que asfixia dolorosamente a sus espectadores y que, en contraste con la precisión de los instrumentos de la orquesta, añade a las piezas de conjunto esa misma batahola espantosa de ritmos distintos que dejan oír los relojes enfermos que van al hospital de los relojeros! ¿Es que tan poco le importa esa concordancia tan indispensable entre los instrumentos y las voces, desgraciada Musa degenerada, que en sus óperas —para complacer a esos directores de teatro que la toman a guasa— permite que se sitúe a los cantantes de coro a una distancia de la orquesta que les impide cuadrarse rítmicamente con ella? ¿En qué está pensando cuando pretende que canten juntas las cuatro voces de un cuarteto coral, estando las sopranos en el proscenio, los bajos al fondo del escenario, a cuarenta pasos de ahí, mientras que los tenores y las contraltos, escondidos entre bastidores, no alcanzan a ver ni siquiera la puntita del arco conductor por culpa de las procesiones y los grupos de bailarines que los rodean? Pero decir que intenta usted lograr la unidad de conjunto de un cuarteto así dispuesto es un extraño halago: es que ni siquiera lo intenta. Los odiosos desbarajustes y las cacofonías que se derivan de ello, por el contrario, se topan con su indiferencia: le preocupan muy poco semejantes necesidades. Y sin embargo, esa despreocupación indigna a mucha gente, y el número de indignados, al que hay que añadir los descontentos simplemente por aburrimiento, ha acabado por constituir el grueso del público, que ha tomado la costumbre de no poner un pie en su casa. Y hasta ahora tan sólo estamos hablando de sus fechorías en los teatros: sería demasiado largo sacar a relucir todas las que comete en otros lugares. Es cierto, nos da usted pena, pero nos guardamos nuestro oro para otros más dignos. ¡Pero cómo!, ¡amenazas!... ¡Repugnante chiflada!... ¡Eh, fuera de aquí!, ¿qué la retiene? En su ausencia, nuestros Estados no irán peor que ahora. ¿Que la echaremos de menos?... No, amiga mía, es usted demasiado deslenguada e impertinente.

Y ese es el cumplido con el que perfectamente podrían, desgraciada Musa, ponerte de patitas en la calle, esos soberanos sin piedad. En cambio nosotros, los republicanos, a prueba de melodías patrióticas y acostumbrados a oír cantar desafinando, no seremos tan duros contigo. No te obligaremos a abandonar la bella Francia, y serás libre de fallecer en ella de muerte natural cuando ya no tengas casa ni hogar».

La Música abre los ojos y llora: «Sí, moriré de una muerte lenta e ignominiosa, ya no lo dudo. Han creído que estaba dormida, pero he oído perfectamente las cosas horribles que me han dicho. Y sin embargo, señor ministro, ¿le parece a usted humano, o incluso justo, reprocharme las amistades a las que estoy condenada, los falsos amigos que me veo obligada a frecuentar y que, por añadidura, me tratan como a una esclava, me dan órdenes que me sublevan y me imponen sus deseos más insensatos? ¿Acaso soy yo la que me he buscado tan terribles asociados?, ¿los he elegido yo, o vuestros predecesores, que me entregaron a ellos encadenada y sin defensa? Usted no lo ignora: al menos en ese aspecto, soy inocente. Sé que mis

amenazas de cierre son ridículas; si las repetía hace un rato era por costumbre. ¡Por desgracia, lo he aprendido muy bien últimamente! He cerrado mis teatros so pretexto de reformas, y a los parisinos les ha preocupado tanto como las reformas que se hicieran en la gran muralla china. Me reprocha usted mis excesos vocales; tiene usted razón, lo siento en mis carnes, pero desde hace diez años, si estoy viva en Italia es sólo gracias a ellos. En Francia, donde el público de los teatros manda en representación suya a recaderos que se sitúan en el centro del patio de butacas, sólo puedo existir halagando a esa gente, y les encantan los excesos en el canto. Si no suscito sus aplausos, no obtendré otros; y entonces se dice que no tengo éxito, y se concluye que no tengo talento; el público, que lo oye decir, se lo cree y no viene a verme: ¡de ahí mi miseria y mi desesperación! ¡Oh, usted no sabe, y no sabrá nunca, señor ministro, lo que es gritar en el desierto!

Usted tiene asegurado para sus discursos un auditorio comprado a precio de oro por la nación; yo sería muy feliz si pudiese contar tan sólo con el público que le queda a usted los días de las reuniones de representantes menos concurridas. Ahí al menos, si le interrumpen a menudo, si le interpelan o incluso le injurian, es la prueba de que le escuchan de un modo más o menos tumultuoso, y de que se apasionan a favor o en contra de sus ideas; a menudo es dolor, pero es vida. En mis teatros, el desprecio supremo me rompe el corazón: esa ultrajante indiferencia de un público preocupado por cualquier cosa menos por mí: los que se creen hastiados pero no han sentido nada nunca, y los que lo saben todo, al estilo del marqués de Molière, sin haber aprendido nada; de un público cuya única habilidad consiste en burlarse y que ni siquiera se digna a pitar ante mis extravagancias, porque le parece de mal gusto o le da demasiada pena, o tal vez —me estremece pensarlo— porque no repara en ellas. Me va a decir usted, lo sé, que no bastan todos estos motivos para justificar los vergonzosos vicios a los que me he entregado; va usted a citar un famoso aforismo del poeta más grande, y me repetirá usted que más vale merecer la consideración de un sólo hombre de buen gusto que suscitar, por medios indignos del arte, el aplauso de toda una sala llena de espectadores vulgares. Pero ¡ay!, el poeta puso esa noble frase en boca de un joven príncipe que desconocía los embates del hambre, del frío o de la miseria; y contestaré lo que sin lugar a dudas le hubieran contestado, si se hubieran atrevido, los comediantes a quienes daba tales consejos: ¡Quién sufre más que yo el envilecimiento al que me veo reducida! Pero las necesidades de la vida me lo imponen imperiosamente, y si no existiera, no podría obtener ni siquiera la consideración de un sólo hombre de buen gusto. Si me garantiza usted la vida, sin siquiera ser brillante como la de aquel príncipe danés, pensaré como él y pondré en práctica sus excelentes lecciones. En Europa existen, señor ministro, Estados en los que soy libre, e incluso protegida. En Francia, por el contrario, aunque se hagan sacrificios pecuniarios más o menos insuficientes en pro de algunos de mis teatros, en cambio parece que haya una dedicación especial por paralizar los esfuerzos más desinteresados que intente al margen de las formas dramáticas. En lugar de

ayudarme, me traban de mil maneras, me amordazan, me oponen prejuicios dignos de la Edad Media. En unos sitios es el clero, que me impide cantar en los templos alabanzas a Dios, prohibiendo a las mujeres tomar parte en mis manifestaciones más serias; en otros es el municipio de París, que se empeña en ofrecer una educación musical a los niños y a los jóvenes de la clase obrera con la condición expresa de que no la emplearán para nada. Aprenden por aprender, y no para emplear lo que saben, cuando hayan llegado a saber algo: lo mismo que ocurría con los obreros de los primeros Talleres Nacionales, a quienes se hacía cavar zanjas en el suelo, extraer la tierra y volver a traerla al día siguiente para rellenar las zanjas que habían excavado el día anterior. Por otra parte, cuando hago un llamamiento al público para exhibir alguna obra largamente meditada, escrita únicamente a la atención de ese pequeño número de hombres de buen gusto de los que habla el poeta, sin segundas intenciones de carácter mercantilista, únicamente para sacar a la luz algo que me parece hermoso, entonces me despojan en nombre de la ley, me atizan una tasa exorbitada, me dejan medio muerta mientras me lanzan, cual burla infernal, estas palabras impías: “Y no vaya usted a quejarse, que la ley nos autoriza a matarla del todo”. Es cierto: de los ingresos destinados a cubrir —a duras penas— los gastos precisos en semejante caso, me vienen a alzar un octavo bruto, y legalmente podrían alzar hasta el cuarto. Tienen derecho a romperme las dos piernas, pero sólo me rompen una, por lo que debo mostrarme agradecida. Todo esto es cierto, señor ministro, no estoy exagerando en absoluto. En el momento del advenimiento de la libertad, la igualdad y la fraternidad, creí por un instante en mi emancipación; me estaba engañando. Cuando llegó la hora de la liberación de los negros, de nuevo dejé volar mis esperanzas; otra vez me equivoqué. Está claro que en Francia, tanto con la monarquía como con la república, estoy condenada a ser una esclava sometida a la corvea. Cuando he trabajado siete días, no puedo descansar al octavo, ya que ese octavo se lo debo al granjero, mi amo, que incluso podría pedirme uno más. A nadie se le ocurre decirle a un zapatero remendón: “Acaba usted de hacer ocho pares de zapatos, le debe dos al Estado, que muy amablemente sólo le cogerá uno”. ¿Y digo yo, señor ministro, porqué el arte musical no ha de ser igual al arte del zapatero? ¿Qué le he hecho a Francia, yo, la Música? ¿En qué la he ofendido?, ¿cómo he llegado a merecer tan dura y persistente opresión por su parte? Y lo que hace aún más dura e inexplicable dicha opresión, es que Francia, a ojos del resto de Europa, aparenta rodearme de cuidados y de afecto. Efectivamente, fundó instituciones como nuestro hermoso Conservatorio, y el premio anual de composición que otorga la Academia de Bellas Artes, cosa que me genera incesantemente afanosos discípulos, por no decir profetas; pero en cuanto se va perfilando su educación, en cuanto el sentimiento de la belleza ilumina sus almas con su luz crepuscular, otras instituciones contrarias vienen a reducir a polvo esos estupendos resultados, dando así a los favores que recibo el aspecto de una atroz superchería.

No cabe duda de que Charlet, el pintor humorístico, estaba pensando en eso

cuando hizo su encantador dibujo Húsares merodeando. Se ven dos húsares en la puerta de un gallinero; uno sujeta un saco de grano, cuyo contenido esparce delante de la estrecha puerta, diciendo con voz aflautada: “¡Pitas, pitas!”; el otro, armado con su sable, va cortándole la cabeza a las desdichadas aves a medida que van apareciendo. Vuelva a ver esa litografía, señor ministro, y medite unos instantes sobre el sentido de la alegoría. ¡Por desgracia, está bastante claro! El grano son los premios del Conservatorio y de la Academia; los sablazos, ya sabe usted quien los sacude, y mis hijos son los pavos que se dejan decapitar así; mas ya podrían ser águilas, que perecerían igualmente».

El ministro, conmovido: «Hija mía, tal vez tengas razón: ignoraba la mayoría de los detalles que me acabas de dar. Pensaré en ello, y trataré de que, en el futuro, al menos puedas equipararte a los zapateros. Es algo que me parece completamente justo, pero que únicamente está relacionado con el aspecto material de la cuestión. En cuanto al otro aspecto, el moral —o estético, como dicen tus queridos alemanes—, no olvides esto: llegará tal vez un tiempo en que ya no se te impongan deseos locos o absurdos caprichos; en que tus intendentes comprenderán realmente tus intereses y harán suya tu defensa; en el que tus guías espirituales dejarán de infligirte penitencias humillantes y ridículas; en que dejarás de verte forzada a convivir con tus enemigos mortales; en que los recaderos dejarán de hacer las veces de público en tus conciertos; en que ese público, al que desalientas y quizás incluso repugnas hoy en día, te dará muestra de ferviente simpatía. Pero entretanto, cambia de apariencia y de sociedad tanto como puedas, cambia por completo tus maneras y tu lenguaje. No olvides que es un burdo error pensar que los esfuerzos grotescos, los gritos, las groserías, los desórdenes rítmicos, la vaguedad de la forma, la incorrección del diseño, los ultrajes a la expresión y a la lengua, el abuso de ornamentos, el estrépito, la ampulosidad o el amaneramiento, son capaces por sí solos de conmover a una sala llena, aunque sea de espectadores vulgares. Cierto es que suelen estar entrenados por medios contrarios al sentido común y al buen gusto, pero tampoco se resisten a la influencia de una auténtica inspiración cuando simplemente se manifiesta, con grandeza y energía; no la tomarán contigo por ser sublime. Tal vez se decepcionarán el primer día, se sorprenderán el segundo, les encantará el tercero y pronto acabarán por sentirse infinitamente agradecidos a ti. ¿O es que acaso no hemos visto antes, no vemos incluso ahora, en ocasiones demasiado contadas, a ese público —que, después de todo, no se compone exclusivamente de los espectadores que desprecia el poeta— aplaudir con todas sus fuerzas y de todo corazón obras realmente bellas, virtuosos de talento maravilloso? No, por ese lado no tienes nada que temer; la educación de los asiduos a tus teatros está bastante avanzada, ahora; no te contengas, sé sublime y yo respondo de todo. Me pides que medite sobre un ingenioso dibujo de Charlet; yo por mi parte, te recomiendo la fábula de La carreta atascada de La Fontaine. Sobre todo relea el final:

—Hércules exige que primero se sude; luego ayuda a los hombres. Busca la

piedra que te detiene; quita de alrededor de las ruedas ese maldito barro que sube hasta el eje; toma tu pico y parte el pedrusco que te estorba; llena, en cambio, ese surco. ¿Lo has hecho ya?

—Sí —contesta el hombre.

—Bien, voy a ayudarte —dice la voz—; toma la vara.

—Ya la tengo. ¿Qué es esto? ¿El carro marcha? ¡Alabado sea Hércules!

Y la voz, entonces:

—Ya has visto cómo las bestias han salido fácilmente del atasco.

Ayúdate, que el cielo te ayudará».

\* \* \*

—¿Y bien?, ¿qué opina usted? —me dice Winter riendo.

—Opino que este librito, por mucho que esté repleto de verdades bufonescas y tristes, no produciría en París más efecto que mis revelaciones de ayer noche, si se imprimieran. En París está permitido decirlo todo, por motivo de que nada se toma en cuenta. La crítica pasa, el abuso perdura. Las palabras agrias, las razones, las justas quejas, todo resbala sobre las mentes de la gente como gotas de agua sobre las plumas de un pato...

—¡Eh, caballeros!, ¿qué le ocurre al *kappelmeister*, que golpea así el atril?

—El tenor quiere ralentizar el tempo de este dúo, y él no quiere. Tiene cosas buenas, nuestro director.

—Ya lo veo. ¿Pero saben que esos golpes que está dando episódicamente esta noche, son de uso continuo en la ópera de París?

—¡Quiá!

—Sí. Y su efecto es tanto más desastroso por cuanto que los directores de orquesta golpean ya no sobre sus atriles, sino sobre la concha del apuntador situada delante de ellos, cosa que confiere más sonoridad a cada golpe y atormenta horriblemente al desgraciado apuntador. Hasta murió uno a consecuencia de tal suplicio.

—¡Está bromeando!

—En absoluto. Habeneck, hace unos veinte años, al darse cuenta de que los que estaban en el escenario prestaban poca atención a sus movimientos, que casi nunca los miraban y que, por ende, fallaban las entradas muy a menudo, tuvo la ocurrencia de —al no poder hablarle a sus ojos— advertir a sus oídos, dando con la punta del arco que usaba para dirigir un golpecito de madera contra madera, así: «¡Tack!», que se distingue en medio de todos los rumores más o menos armoniosos de los demás instrumentos. Ese pulso que precede al primer tiempo de la frase se ha convertido ahora en la necesidad más imperiosa de todos los intérpretes del teatro. Es el que advierte a cada uno que tiene que empezar, e incluso el que indica los principales efectos que hay que producir, llegando hasta indicar los matices de ejecución. Si se

trata de las sopranos, ¡*tack!*, ¡su turno, señoras! Si los tenores tienen que retomar el mismo tema dos compases después, ¡*tack!*, ¡adelante, caballeros! Que los niños, en fila en medio del escenario, tienen que entonar un himno, ¡*tack!*, ¡vamos, niños! Si hay que pedir a un cantante o a una cantante más brío, ¡*tack!*, más sensibilidad, ¡*tack!*, más ensoñación, ¡*tack!*, más carácter, ¡*tack!*, más precisión, más elocuencia, ¡*tack!* ¡*tack!* ¡El primer bailarín no se atrevería a hacer un vuelo para un eco sin el *tack!* La primera bailarina no sentiría ni el *relevé* ni el *ballonné*, su sonrisa parecería una mueca sin el *tack*. Todo el mundo espera esa bonita señal; sin ella, hoy por hoy no se movería ni se oiría nada en el escenario; los cantantes y los bailarines se quedarían silenciosos e inmóviles, como la corte de La bella durmiente. Sin embargo, se trata de algo muy desagradable para el auditorio y poco digno de un establecimiento que aspira a figurar en un nivel elevado entre las instituciones musicales y coreográficas de Europa. Y por añadidura, ha ocasionado la muerte de un hombre excelente; así que dudo que den su brazo a torcer.

## UNA VÍCTIMA DEL *TACK* CUENTO DEL PROSCENIO

La víctima del *tack* se llamaba Moreau. Era un honrado apuntador que cumplía con ejemplar exactitud e intachable templanza sus funciones, más difíciles de lo que se puede pensar, cuando Habeneck, para suplir la insuficiencia de las señales telegráficas, inventó la señal telefónica de que hablamos.

El día en que, embriagado con su descubrimiento, lo empleó por primera vez, Moreau, que a cada golpe del sabio arco daba botes en su caverna, se quedó más sorprendido que enfadado. Supuso que una serie de fallos en la ejecución habían despertado en Habeneck una impaciencia cuya insólita manifestación le había hecho sufrir, y que no era más que una incomodidad momentánea que él, como apuntador, debía soportar sin quejarse. Pero en las siguientes funciones, el *tack* continuó; incluso se duplicó, de tan encantado que estaba el inventor con su eficacia. Cada golpe hacía que se bambolease el cráneo del pobre desgraciado, que, acurrucado en su guarida, saltando a derecha e izquierda, echando la cabeza hacia delante y hacia atrás y torciéndose el cuello, se interrumpía en medio de los periodos, cual mirlo cantor al recibir un tiro de escopeta.

¡Hijo mío!, ya no lo eres; vete, mi odio es demasiado (*tack!*)... En mi alma ulcerosa, sí, la (*tack!*) naturaleza es (*tack!*)... Todos los derechos de Eteocles y tuyos son (*tack!*)...

Y así sucesivamente. El pobre hombre sufrió durante toda la velada un martirio que no se puede describir, pero que las personas de naturaleza nerviosa, como él, comprenderán a las mil maravillas. No se atrevió a hablarle de ello a Habeneck, tal era el temor que inspiraba. Sin embargo, dándose cuenta entonces de que no se trataba de un capricho, de una fantasía o de un arrebató de mal humor, sino de una nueva institución fundada en la Ópera, Moreau sintió que la sangre fría, la rapidez de reflejos y la atención, indispensables para la tarea que tenía que cumplir, se le iban a hacer imposibles bajo la amenaza permanente de aquel arco de Damocles. Fue a ver al tramoyista y, tras contarle sus penas:

—Si no encuentras un modo de protegerme de ese *tack* infernal —le dijo— estoy perdido; ¡me retumba hasta la médula ósea, me trepana, me desprende el cerebelo!

—¡Oh, diablos!, es cierto, caramba —le contesta el tramoyista—, es imposible que lo aguantes. ¡Espera!, se me ocurre una idea. Tráeme tu concha.

Moreau quita el tejado de su aposentillo, lo lleva al taller del tramoyista y ambos, después de haber cerrado bien la puerta, se ponen a forrarlo, a rellenarlo, a acolcharlo con montones de cojines rebosantes de lana, en resumen, a hacerlo sordo cual edredón. Y nuestro apuntador, tranquilizado, reconfortado, encantado, vuelve a su casa y duerme de un tirón hasta el día siguiente —cosa que no le ocurría desde hacía tiempo—. La noche de la siguiente función, vuelve al teatro con una calma en la que



no se podía ver sino una dulce satisfacción exenta de ironía. ¡Era un hombre tan bueno, tan inofensivo, ese pobre Moreau!

Esa noche representaban *Robert el Diablo*. Esa ópera, que habían montado recientemente, se ejecutaba en aquel momento admirablemente, y por consiguiente el director de la orquesta no se vio obligado a recurrir tan a menudo al nuevo medio contra el que el apuntador acababa de guarecerse. Habeneck, durante toda la primera mitad del primer acto, actuó pues como director de orquesta únicamente para los ojos. Moreau respiraba tranquilo y apuntaba con una elocuencia y una felicidad incomparables; ya incluso estaba lamentándose de sus precauciones, que empezaba a considerar calumniosas, cuando, en medio de la escena del juego, los cantantes no entraron a tiempo, y Habeneck extiende el brazo y da un violento golpe sobre el tejado acolchado de la casita: ¡Puf!, ya no hay sonido, ya no hay *tack*, nada. Moreau sonríe levemente y sigue dictando el texto a los cantantes distraídos:

¡Ya lo tenemos! ¡Ya lo tenemos!

Pero Habeneck, asombrado, insiste: ¡Puf!

«¿Pero qué es esto? —dice—. ¡La plancha ya no suena! ¿El muy perillán habrá hecho que le forren la concha? ¡Ah, desgraciado, me la has dado con queso!, pero si quieres jugar, jugaremos».

Y al punto, inclinándose de lado, golpea la pared lateral de la caja de Moreau, que el muy imprudente había tenido el descuido de no forrar de colchones, y que devuelve enseguida un *tack* más claro, más rotundo, más triunfante de lo que nunca pudo dar la pared superior, y tanto más terrible para el apuntador, ya que los golpes caían directamente contra su oreja. Habeneck, con una sonrisa de Mefistófeles, se vengó por su percance de un instante multiplicando la energía durante toda la velada, e hizo sufrir a su víctima un suplicio al lado del cual el de la gota de agua de los persas no debe parecer más que un juego de niños. Y lo que es más, una vez terminada la función, y sin apariencia de comprender las intenciones del apuntador al hacer tapizar su apartamento, ordenó tranquilamente al tramoyista que le quitase el forro a la concha y la dejara como estaba antes.

Moreau comprendió entonces que toda resistencia era ya inútil, y que estaba asistiendo al principio de su propio fin. Volvió a su casa tan resignado, que volvió a dormirse. Pero fue su penúltimo sueño. Desde ese día, el *tack* se multiplicó: por encima, por el lado, por delante, por detrás; el verdugo no quiso dejar ningún punto invulnerable. Moreau, nervioso, roto, estupefacto, pronto dejó de removerse; contó los *tack*, no como Mucius Scevola, que mantenía la mano sobre la llama sin temblar, sino como un soldado austriaco recibiendo en su torso el bastonazo número ciento doce. Habeneck siguió siendo el amo, y la institución del *tack*, que se había tambaleado por un momento, se consolidó. Desde entonces, Moreau se volvió triste, taciturno; sus cabellos dejaron de ser rubios para ponerse blancos; poco después, se le cayeron. Junto con el pelo desapareció la memoria, perdió vista. Entonces, el apuntador empezó a cometer enormes fallos. El día de la reposición de *Ifigenia en*

*Táuride*, en lugar de apuntar: «¡Cuánta gracia!, ¡cuánta majestad!», exclamó: «¡Qué desgracia!, ¡Cuánta crueldad!». En otra obra, en lugar de «¡Placer supremo!», se le escapó: «¡Pesar extremo!», y, después de aquel lapsus, los bromistas malvados, sin corazón, le llamaron el *apuntador* de la Ópera. Después cayó enfermo, y dejó de hablar. Ningún médico logró hacerle confesar qué era lo que sentía. Sólo que, durante sus largos sopores, se le veía a ratos dar un pequeño sobresalto con la cabeza, como si hubiera recibido un golpe en el occipucio. Finalmente una noche, después de haber estado completamente en calma durante unas horas, cuando sus amigos empezaban a creer en que su estado mejoraba, tuvo una vez más el pequeño sobresalto del que hablaba y, pronunciando con una voz dulce esta única palabra, «¡*tack!*», expiró.

\* \* \*

... .. Largo silencio... ..

Se oyen suspiros... Y a continuación exclamaciones.

**WINTER**

—*Poor Wretch!*

**CORSINO**

—*Ohi me! povero!*

**DIMSKI**

—¡Pobre diablo!

**KLEINER EL JOVEN**

—¡Qué disgusto!

El director de orquesta, ese hombre de mal corazón, que al escuchar mi funesto relato no ha podido contener varios accesos de una risa silenciosa, desvelados por los entrecortados respingos de su abdomen, recobra la seriedad y nos dice, bajando de su estrado: «Silencio, caballeros, la pieza ha terminado».

# UNDÉCIMA VELADA

Los músicos han venido a la orquesta de traje negro y corbata blanca. En sus rostros se percibe una inusitada exaltación. En sus corazones hay admiración y respeto. La ejecución de la orquesta es admirable.

Nadie habla.

Después del *finale* del segundo acto, el primer trombón le dice a Corsino:

—¡Estás llorando! Pues yo casi he creído que no iba a ser capaz de acabar mi parte, tenía un tic nervioso en los labios, y al final de la pieza me costaba emitir sonidos.

—¡Rayos y centellas!, ¡qué música! —exclama a su vez uno de los contrabajistas —, miren, me tiemblan las rodillas; menos mal que he podido sentarme, si no, no hubiera podido dar ni una nota en la coda.

El tercer acto se interpreta con el mismo fervor religioso que se ha puesto en la interpretación de los dos primeros. El director de la orquesta, cuya inteligencia, precisión y expresividad han sido perfectas, muerde de lo lindo su pañuelo para contener la emoción. Baja de su estrado con el rostro encendido, y me estrecha la mano al pasar.

# DUODÉCIMA VELADA

## SUICIDIO POR FANATISMO

### Cuento verídico

Se está interpretando una ópera italiana, etc., etc.

En la orquesta todo el mundo está hablando. Corsino, sobre todo, está tremendamente locuaz; gesticula, se agita.

—¡Y bien! —me dice—, ¡ayer nos quedamos muy impresionados! Sin embargo en París oí hablar de un francés más impresionable aún que nosotros, y que adoraba La vestale hasta el punto de matarse por ella. Esto es una historia, no un cuento, y demuestra que el fanatismo musical es una pasión igual que el amor. Tengo que contaros esto.

—¡Encantados!

—Escuchemos.

—¡Cállate Moran, que estás trompa!

Moran, el primer trompa, vuelve a meter su instrumento en su estuche y Corsino empieza.

## SUICIDIO POR FANATISMO

Mi cuento se va a titular *Suicidio por fanatismo*.

En 1808, un joven músico llevaba tres años ejerciendo, con evidente disgusto, como primer violín en un teatro del sur de Francia. El aburrimiento con que venía cada noche a la orquesta, donde casi siempre había que acompañar obras como *Le Tonnelier*, *Le Roi et le Fermier*, *Les Prétendus* o alguna otra partitura de la misma escuela, había hecho que la mayoría de sus camaradas lo tomaran por un insolente que presumía de unos gustos y conocimientos que, según decían, creía ser el único en poseer, y que hacía caso omiso de la opinión del público —cuyos aplausos le hacían encogerse de hombros— y de la de los artistas, a los que parecía considerar como niños. Sus risas desdeñosas y sus gestos de impaciencia, cada vez que le caía bajo el arco una tonadilla, le solían acarrear severas reprimendas por parte del director de la orquesta, a quien hubiera presentado la dimisión hacía tiempo de no ser porque la miseria, que suele cebarse en víctimas de esa naturaleza, lo había clavado irremisiblemente ante aquel atril pringoso y ennegrecido.

Adolphe D\*\*\* era, es evidente, uno de esos artistas predestinados al sufrimiento que, portando en sí mismos el ideal de la belleza, lo perseguía sin tregua, odiando amargamente cualquier cosa que no se le pareciera. Gluck, cuyas partituras había copiado para conocerlas mejor y que se sabía de memoria, era su ídolo. Lo leía, lo interpretaba y lo cantaba a todas horas. Un infeliz aficionado, a quien daba clases de solfeo, cometió la imprudencia de decirle un día que las óperas de Gluck no eran más que chillidos y canto llano; D\*\*\*, sofocado de indignación, abrió precipitadamente el cajón de su escritorio y sacó una decena de tarjetas selladas de lecciones que le debía el aficionado, y se las arrojó a la cabeza, diciendo: «¡Salga usted de mi casa, no quiero saber nada de usted ni de su dinero; si se atreve usted a traspasar de nuevo mi umbral, lo tiro por la ventana!».

Se puede uno figurar que con semejante tolerancia por el gusto de los alumnos, D\*\*\* no hizo lo que se dice carrera dando clases. Spontini estaba entonces en el culmen de su gloria. El brillante éxito de *La vestale*, anunciado por las mil voces de la prensa, hacía que los dilettanti de todas las provincias estuvieran ansiosos por conocer aquella partitura tan alabada por los parisinos, y los pobres directores de teatro se esforzaban por sortear —por no decir vencer— las dificultades de ejecución y de puesta en escena de la nueva obra.

El director de D\*\*\*, no queriendo quedarse al margen de las tendencias musicales, pronto anunció a su vez que iban a preparar *La vestale*. D\*\*\*, receloso como todos los espíritus ardientes que no han recibido una sólida educación que les enseñe a juzgar con criterio, mostró inicialmente prevenciones desfavorables a la ópera de Spontini, de la que no conocía ni una nota. «Dicen que es un estilo nuevo, más melódico que el de Gluck: ¡allá el autor!, la melodía de Gluck me basta; más vale pájaro en mano que ciento volando. Apuesto a que es abominable».

En tal disposición de ánimo llegó a la orquesta el día del primer ensayo general. Como titular de su plaza, no había tenido la obligación de asistir a los ensayos parciales que lo habían precedido; los demás músicos que, aunque admirasen a Lemoine, al menos le veían el mérito a Spontini, se dijeron, a su llegada: «¡Veamos qué decidirá el gran Adolphe!». Éste estuvo ensayando sin dejar escapar ni una palabra, ni un gesto de admiración o de reprobación. En su interior se estaba operando un extraño vuelco. Habiendo comprendido perfectamente, desde la primera escena, que se trataba de una obra elevada y poderosa, que Spontini era un genio cuya superioridad no podía negar, pero sin distinguir, no obstante, sus procedimientos, completamente nuevos para él y que una mala interpretación provinciana hacían más difíciles de captar, D\*\*\* tomó prestada la partitura, leyó primero la letra con atención, estudió su espíritu, el carácter de cada personaje, y lanzándose después al análisis de la partitura musical, siguió así el camino que había de conducirle a un conocimiento auténtico y completo de toda la ópera. Desde entonces, se observó que se volvía cada vez más lánguido y taciturno, eludiendo las preguntas que se le dirigían o soltando una risa aparentemente sardónica cuando escuchaba a sus camaradas proferir admiraciones: «¡Imbéciles —pensaba, sin duda—, vais a ser capaces de concebir semejante obra, vosotros que admiráis *Les prétendus!*».

Éstos se figuraban, por la expresión de ironía grabada en el rostro de D\*\*\*, que había sido tan severo con Spontini como con Lemoine, y que confundía a los dos compositores en una misma condena. Pero un día en que la ejecución había sido un poco menos execrable que de costumbre, el finale del segundo acto lo conmovió hasta el punto de que se le saltaron las lágrimas, y ya no supieron qué pensar de él. «Está loco», decían unos. «Está fingiendo», decían otros. Y todos: «Es un músico mediocre». D\*\*\*, inmóvil en su silla, inmerso en una profunda ensoñación, secándose las lágrimas furtivamente, no decía ni una palabra ante semejantes impertinencias; pero en su corazón se iba amasando todo un caudal de desprecio y de rabia. La impotencia de la orquesta, así como la del coro —más patente aún—, la falta de inteligencia y de sensibilidad por parte de los actores, las florituras de la primera cantante, la mutilación de todas las frases, de todos los compases, los cortes insolentes... en una palabra, las torturas de toda clase que veía infligir a la obra que se había convertido en objeto de su más profunda admiración y de la que conocía los menores detalles, le hacían experimentar un suplicio que conozco bien, aunque no sabría describir. Después del segundo acto, una noche en que toda la sala se había puesto en pie lanzando gritos de admiración, D\*\*\* sintió que lo consumía la furia y, cuando un habitual de los bancos del coro le dirigió, en plena alegría, esta banal pregunta:

—Y bien, don Adolphe, ¿qué me dice usted de esto?

—Pues le digo —le chilló D\*\*\*, pálido de ira— que usted y todos los que se alborotan en esta sala son unos necios, unos burros, unos brutos, que como mucho son dignos de la música de Lemoine, porque en lugar de moler a palos al director, a



los cantantes y a los músicos, al aplaudir se convierten en cómplices de la más indigna profanación con que se pueda mancillar el talento.

Semejante impertinencia era demasiado para la ocasión, y, a pesar del talento como intérprete del vehemente artista —talento que lo convertía en alguien muy valioso—, y a pesar de la terrible miseria a la que iba a reducirlo una destitución, el director, para vengar la injuria al público, se vio forzado a despedirlo.

D\*\*\*, al contrario que el común de los sujetos de su cuerda, tenía gustos muy poco dispendiosos. Podía garantizar su supervivencia durante al menos tres meses gracias a algunos ahorrillos apartados de los estipendios de su plaza en la orquesta y de las clases que había dado hasta entonces, cosa que amortiguó el golpe de dicha destitución e incluso le hizo considerarla como un acontecimiento capaz de ejercer una influencia favorable en su carrera artística, devolviéndole la libertad. Pero el principal atractivo de esa inesperada liberación residía en un proyecto de viaje que a D\*\*\* le venía rondando desde que se le había manifestado el genio de Spontini. Escuchar *La vestale* en París, tal era el objeto constante de su ambición. El momento de alcanzarlo parecía haber llegado cuando un incidente, que nuestro fanático no podía prever, vino a obstaculizarlo. A pesar de haber nacido con un temperamento de fuego, con indomables pasiones, Adolphe era tímido con las mujeres y, aparte de algunas aventuras muy poco poéticas con las princesas de su teatro, el amor furioso, devorador, el amor frenesí, el único que podía ser verdadero para él, todavía no había abierto un cráter en su corazón. Al llegar a su casa una noche, se encontró el siguiente billete:

Muy señor mío,

Si le fuera posible dedicar unas horas a la educación musical de una alumna, ya lo bastante entrenada como para no poner demasiado a prueba su paciencia, sería muy dichosa si tuviera a bien emplearlas en mí. Su talento es conocido y apreciado, tal vez mucho más de lo que pudiera imaginarse usted mismo; de modo que no se sorprenda si, recién llegada a su ciudad, una parisina se apresura en confiarle la dirección de sus estudios del arte que usted honra y que tan bien comprende.

Hortense N\*\*\*.

Esa mezcla de halagos y fatuidad, ese tono a un tiempo desenvuelto y atractivo de la carta suscitaron la curiosidad de D\*\*\* y, en lugar de responder por escrito, decidió ir en persona a agradecer la confianza a la parisina y a asegurarle que no le sorprendía en absoluto y a contarle que, estando a punto de salir él mismo para París, no podría abordar la tarea —sin duda de lo más agradable— que le proponía. Ese discursillo, ensayado previamente con el tono irónico que le convenía, expiró en los labios del artista en el mismo momento en que penetró en el salón de la extranjera. La gracia original y mordaz de Hortense, su atuendo elegante y rebuscado, en fin, ese je ne sais

quoi fascinador en la manera de gobernarse, en todos los movimientos de una belleza de la Chaussée-d'Antin, produjeron efecto en Adolphe. En lugar de hacer chanzas, estaba empezando a expresar sobre su próxima partida un pesar cuya sinceridad desvelaban el sonido de su voz y la alteración de su rostro, cuando la señora N\*\*\*, mujer astuta, le interrumpió:

—¿Se va usted, caballero? Entonces he hecho bien en no perder tiempo. Ya que se dirige usted precisamente a París, empecemos las lecciones en los pocos días que le quedan; inmediatamente después de la estación de las lluvias, regreso a la capital, donde estaré encantada de volver a verle y de aprovechar entonces con mayor libertad sus consejos.

Adolphe, feliz por dentro de ver cómo las razones en las que basaba su rechazo quedaban destruidas con tal facilidad, prometió empezar al día siguiente, y salió de allí en una nube. Ese día no pensó en *La vestale*.

La señora N\*\*\* era una de esas mujeres adorables (como se dice en el café de París, en Chez Tortoni, y en otros tres o cuatro antros de *dandis*) que, considerando sus más mínimas fantasías deliciosamente originales, opinan que sería un crimen no satisfacerlas, profesando por tanto una especie de respeto por sus propios caprichos, por muy absurdos que sean.

«Mi querido Fr\*\*\* —le decía hace unos años una de esas encantadoras criaturas a un famoso diletante—, usted conoce a Rossini, así que dígame de mi parte que su *Guillermo Tell* es una cosa mortal; que es para morir de aburrimiento; y que no se le ocurra escribir otra ópera de ese estilo, si no la señora M\*\*\* y yo, que tanto le hemos apoyado, lo abandonaremos irreversiblemente».

Y en otra ocasión:

—¿Pero de dónde ha salido ese nuevo pianista polaco que ha vuelto locos a todos los artistas y cuya música es tan rara? Quiero verlo, tráigamelo mañana.

—Señora, haré lo posible por conseguirlo, pero he de confesar que conozco poco al autor de las mazurcas y que desde luego no está a mis órdenes.

—No, sin lugar a dudas no está a sus órdenes, pero tiene que estar a las mías. Así que cuento con tenerlo aquí.

No habiendo sido aceptada tan singular invitación, la soberana anunció a sus súbditos que el Sr. Chopin era un excéntrico de tres al cuarto que tocaba el piano pasablemente, pero cuya música no era más que un logogrifo perpetuo totalmente ridículo.

Una fantasía de ese mismo tipo fue lo único que motivó la carta un poco impertinente que Adolphe recibió de la señora N\*\*\* cuando estaba haciendo los preparativos para su partida a París. La bella Hortense tenía grandísimas dotes para el piano y poseía una voz magnífica, que empleaba lo más satisfactoriamente que se puede cuando falta el alma. Así pues, no tenía ninguna necesidad de tomar lecciones de aquel artista provinciano; pero los improperios que éste había lanzado en pleno teatro, delante del público, como pueden figurarse ustedes, había tenido eco en la

ciudad. Nuestra parisina, al oír hablar de él en todas partes, preguntó por el héroe de la aventura y obtuvo informaciones que le resultaron atractivas. Ella también quiso verlo, contando desde luego con despacharlo indefinidamente después de haber examinado a placer al excéntrico, frustrado todos sus impulsos, jugueteado con él como con un instrumento nuevo. Y sin embargo todo transcurrió de manera muy distinta, para gran contrariedad de la bonita simia pariensis. Adolphe era muy apuesto. Ojos negros enormes, llenos de fuego; rasgos regulares que una palidez habitual cubría con un ligero toque de melancolía, pero en los que brillaba, a intervalos, el encarnado más vivo, según agitara su corazón el entusiasmo o la indignación; un aire distinguido y unas maneras muy distintas de lo que se le hubiera podido suponer a una persona como él, que no había visto la alta sociedad más que por un agujero en el telón de su teatro; un carácter apasionado y tímido a la vez, que encerraba una mezcla completamente singular de rigidez y gracia, de paciencia y brusquedad, de súbita jovialidad y ensoñación profunda; todo ello lo convertía, por la cantidad de sorpresas que encerraba, en el hombre más capaz de atrapar en su propia trampa a una coqueta. Cosa que ocurrió, aunque sin premeditación alguna por parte de Adolphe, pues él cayó antes que ella. Desde la primera lección, la superioridad musical de la señora N\*\*\* se desplegó en todo su esplendor; en lugar de recibir consejos, casi se los daba a su maestro. Las sonatas de Steibelt, el Hummel de la época, las arias de Paisiello y Cimarosa, que cubría de florituras en ocasiones audazmente originales, le brindaron la ocasión de sacar a relucir sucesivamente cada una de las facetas de su talento. Adolphe, para quien una mujer así —y una ejecución así— eran cosas nuevas, en breve se halló absolutamente encandilado. Después de la gran fantasía de Steibelt (La tormenta), en la que pudo observar que Hortense disponía de todas las facultades del arte musical, le dijo, temblando de emoción:

«Señora mía, se ha burlado usted de mí al pedirme lecciones; mas ¿cómo podría yo enojarme por un embuste que me ha abierto de improviso el mundo poético, el cielo de mis ensoñaciones de artista, convirtiendo cada uno de mis sueños en deslumbrantes realidades? Siga mintiéndome así, señora, se lo ruego, mañana, pasado mañana y todos los días, y le deberé los más embriagadores placeres que me ha sido dado a conocer en esta vida».

El acento con que D\*\*\* pronunció estas palabras, las lágrimas que le corrían por las mejillas, el espasmo nervioso que agitaba sus miembros, asombraron a Hortense mucho más de lo que su talento había sorprendido al joven artista. En tanto que los arpegios, los motivos, las pomposas armonías y las melodías recortadas en filigranas, al nacer de las blancas manos de la graciosa hada, provocaban en Adolphe una especie de asfixia por asombro, la naturaleza impresionable de éste, su aguda sensibilidad, las expresiones pintorescas que empleaba e incluso la exageración de las mismas, tuvieron en Hortense un efecto no menos turbador.

Había tal diferencia entre los apasionados testimonios de aprobación, las alegrías auténticas del artista, y los bravos templados y estudiados de los *incroyables* de París,

que sólo el amor propio hubiera bastado para no ser demasiado exigente incluso con un hombre cuya apariencia exterior no fuera tan ventajosa como la de nuestro héroe. El arte y el entusiasmo se encontraban juntos por vez primera; el resultado de semejante encuentro era fácil de prever... Adolphe, ebrio de amor, sin tratar de ocultar —y ni siquiera de moderar— los arrebatos de su pasión completamente meridional, desorientó a Hortense y así desbarató, sin pretenderlo, el plan de defensa urdido por la coqueta. ¡Todo aquello era tan nuevo para ella! Sin sentir en realidad nada que se pareciera siquiera un poco a la insaciable fogosidad de su amante, ella acertaba a comprender, sin embargo, que había ahí todo un mundo de sensaciones (o de sentimientos) que las relaciones que había mantenido anteriormente no le habían desvelado jamás. Así que fueron felices así, cada cual a su manera, durante algunas semanas; se puede uno figurar que la partida para París fue postergada indefinidamente. La música era para Adolphe un eco de su profunda felicidad, el espejo en que se reflejaban los rayos de su delirante pasión, y desde donde regresaban a su corazón más ardientes aún. Para Hortense, en cambio, el arte musical no era más que un esparcimiento del que ya hacía tiempo que estaba hastiada; no le procuraba más que una agradable distracción, y el placer de brillar a los ojos de su amante era muy a menudo el único móvil que podía atraerla hacia el piano.

Entregado por completo a su rabiosa felicidad, Adolphe había olvidado un poco, en los primeros días, el fanatismo musical que hasta entonces había llenado su vida. Aunque distara mucho de compartir las opiniones a veces extrañas de la señora N\*\*\* sobre el mérito de las distintas piezas que formaban su repertorio, le acordaba no obstante asombrosas concesiones, eludiendo, sin saber demasiado porqué, abordar en la conversación los puntos de la doctrina musical en los que un vago instinto le advertía que hubieran generado entre ellos una divergencia demasiado marcada. Hubiera bastado con una horrible blasfemia, como la que le había hecho poner de patitas en la calle a uno de sus alumnos, para destruir el equilibrio que anidaba en el corazón de Adolphe entre su violento amor y sus convicciones artísticas, despóticas y apasionadas. Y esa blasfemia, los hermosos labios de Hortense la dejaron escapar.

Era una hermosa mañana de otoño; Adolphe, a los pies de su amante, estaba saboreando esa felicidad melancólica, ese delicioso abatimiento que sucede a los grandes arrebatos de voluptuosidad. Hasta el ateo, en tales momentos, oye en su interior alzarse un himno de reconocimiento hacia la causa desconocida que le ha dado muerte; la muerte soñadora y tranquila como la noche, por citar la bella expresión de Moore, es entonces el bien al que se aspira, el único que nuestros ojos, velados de lágrimas celestiales, nos permiten entrever para coronar semejante embriaguez sobrehumana. La vida ordinaria, la vida sin poesía, sin amor, la vida en prosa, en la que se camina en lugar de volar, en la que se habla en lugar de cantar, en la que hay miles de flores de colores brillantes que carecen de perfume y de gracia, en la que el talento no logra más que un culto de un día y fríos homenajes, en la que el arte contrae alianzas indignas con demasiada asiduidad, la vida, en fin, presenta

entonces un aspecto tan insulso, tan desierto y triste, que la muerte, incluso desprovista del encanto real que ve en ella el hombre inmerso en el amor, seguiría siendo deseable para él, ofreciéndole un refugio seguro contra la existencia insípida, que es lo que más teme del mundo.

Perdido en esos pensamientos, Adolphe sostenía una de las delicadas manos de su amiga, imprimiendo en cada uno de sus dedos tiernos mordisquitos que borraba con incontables besos, mientras que, con la otra mano, Hortense ensortijaba los negros cabellos de su amante, tarareando.

Escuchando aquella voz tan pura, tan rebotante de seducción, una tentación irresistible lo atrapó de repente.

—¡Oh, cántame la elegía de La vestale, amor mío!, sabes:

A ti te dejo en la Tierra,

Mortal que no oso nombrar.

Cantada por ti, esa hermosa inspiración debe de ser portentosamente sublime. No sé cómo no te la he pedido antes. Canta, cántame Spontini: ¡será la unión de todos los placeres!

—¡Cómo!, ¿eso es lo que quieres? —replicó la señora N\*\*\*, haciendo un pucherito que le parecía adorable—; ¿ese gran lamento monótono te gusta? ¡Por Dios, qué aburrido es!, ¡menuda salmodia! Pero, si insistes...

La hoja fría de un puñal penetrando en el corazón de Adolphe no lo hubiera desgarrado más cruelmente que esas palabras. Levantándose sobresaltado, como un hombre que descubre un animal inmundo en la hierba en donde estaba sentado, primero miró fijamente a Hortense, con los ojos en llamas sombrías y amenazadoras; después se paseó agitado por el apartamento, los puños cerrados, los dientes apretados convulsivamente; parecía estar preguntándose de qué manera responder y abordar la ruptura, pues perdonar semejantes palabras resultaba inconcebible. La admiración y el amor se habían esfumado; el ángel se convertía en una mujer vulgar; la artista superior volvía a caer a la altura de los aficionados ignorantes y superficiales, que pretenden que el arte los distraiga y no han sospechado jamás que pueda tener una misión más noble; Hortense ya no era más que una forma agraciada carente de inteligencia y de alma; como intérprete, tenía unos dedos ágiles y una laringe sonora... nada más.

Sin embargo, a pesar de la tremenda tortura que Adolphe sentía ante tal descubrimiento, a pesar del horror de tan brusco desencanto, no es probable que hubiera faltado a la consideración ni a la cortesía al romper con una mujer cuyo único crimen, después de todo, no era más que el de tener un intelecto inferior al suyo, amar lo bonito sin comprender lo bello. Pero a Hortense —a quien le resultaba imposible creer en la violencia de la tormenta que acababa de desatar— la súbita contracción de todos los rasgos de Adolphe, sus paseos agitados por el salón y su indignación apenas contenida le parecieron tan cómicos que no pudo reprimir un arrebato de loca jovialidad, y dejó escapar una sonora carcajada. ¿Alguna vez se han percatado de lo

odioso que puede llegar a ser en algunas mujeres un ataque de risa? Para mí, es el indicio más fiable de la sequedad del corazón, del egoísmo y de la coquetería. La expresión de una viva alegría encierra tanto encanto y pudor en algunas mujeres, como indecente ironía en otras. Su voz cobra entonces un timbre incisivo, descarado, impúdico, tanto más aborrecible cuanto más joven y bonita sea la mujer; en tales ocasiones, soy capaz de comprender las delicias del asesinato, y busco maquinalmente si tengo a mano la almohada de Otelo. No cabe duda de que Adolphe sintió lo mismo al respecto. Desde hacía un momento, ya no amaba a la señora N\*\*\*, pero la compadecía por tener tan limitadas facultades; la hubiera abandonado con frialdad, pero sin ultrajes. Pero aquellas risotadas tontas y estrepitosas a las que se abandonó ella sin reservas, en el momento en que el desgraciado artista estaba sintiendo que el pecho se le desgarraba, lo exasperaron. Sus ojos destellaron repentinamente de odio y de indecible desprecio, y, enjugándose con un rápido gesto la frente, cubierta de sudores fríos, le dijo, con una voz que ella no le había oído jamás: «¡Señora, es usted una pánfila!».

Esa misma noche estaba camino de París.

Lo que pensó la moderna Ariadna al verse así plantada no lo sabe nadie. En cualquier caso, es probable que el Baco que había de consolarla y curarle la cruel herida a su amor propio no se hiciera esperar. Hortense no era mujer de quedarse así inactiva. La actividad de su espíritu y de su corazón precisaba de alimento. Esa es la frase consagrada que ese tipo de damas emplean para poetizar y pretender justificar sus descarríos más prosaicos.

Fuera como fuese, desde la segunda jornada de viaje, Adolphe, completamente desencantado, se entregaba por entero a la dicha de ver su proyecto favorito, su idea fija, a punto de hacerse realidad. Por fin iba a estar en París, en el centro del mundillo musical, iba a escuchar aquella magnífica orquesta de la Ópera, aquellos coros tan numerosos, tan poderosos, oír a *madame* Branchu en *La vestale*... Una publicación de Geoffroy, que leyó al llegar a Lyon, vino a exacerbar aún más su impaciencia. A diferencia de lo habitual en el famoso crítico, se deshacía en elogios.

«Nunca se ha interpretado la hermosa partitura de Spontini —decía— con semejante unidad de conjunto, ni con tan vehemente inspiración de los actores principales. *Madame* Branchu, entre otros, se ha elevado al más alto nivel del melodrama; cantante hábil, dotada de una voz incomparable, actriz trágica consumada, es tal vez la persona más valiosa de la que se haya podido enorgullecer la Ópera desde su fundación, aunque les pese a los presuntuosos partidarios de la Saint-Huberti. *Madame* Branchu es de poca estatura, desgraciadamente; mas la naturalidad de sus poses, la enérgica verdad que hay en sus gestos y el fuego de sus ojos eclipsan ese defecto de estatura; y su interpretación en las pláticas con los sacerdotes de Júpiter contiene una expresión tan grandiosa, que parece que le sacara una cabeza al coloso Dérivis. Ayer, un larguísimo entreacto precedió al tercer acto. El motivo de tan insólita interrupción a la representación se debía al impetuoso estado en que el papel

de Julia y la música de Spontini habían dejado a la cantante. En la plegaria (*O des infortunés*), su voz temblorosa ya indicaba una emoción que le costaba dominar, pero en el finale (*De ces lieux prêtresse adultère*), como su papel, todo pantomima, ya no la obligaba por tanto a contener tan imperiosamente el frenesí que la agitaba, las lágrimas corrieron por sus mejillas, sus gestos se tornaron desordenados, incoherentes, alocados, y, en el momento en que el pontífice le arroja el inmenso velo negro que la cubre cual mortaja, en lugar de huir, desorientada, como había hecho hasta ese momento, *madame Branchu* cayó desmayada a los pies de la gran Vestal. El público, que creyó que se trataba de nuevas combinaciones de la actriz, cubrió con sus aclamaciones la peroración de ese magnífico finale: los coros, la orquesta, el gong, *Dérivis*, todo desapareció solapado bajo los gritos de la platea. La sala entera bullía».

«¡Un caballo, un caballo! ¡Mi reino por un caballo!», exclamó Ricardo III. Adolphe hubiera dado el mundo entero por poder partir de Lyon al galope en ese mismo instante. Apenas si podía respirar al leer aquellas líneas; en el cerebro le latían las arterias hasta ensordecerlo, se sentía febril. Sin embargo no tuvo más remedio que aguardar la partida del pesado carruaje, tan impropriadamente llamado diligencia, en el que tenía plaza reservada para el día siguiente. Durante las pocas horas que pasó en Lyon, a Adolphe no se le ocurrió entrar en un teatro. En cualquier otro momento, hubiera ido corriendo, pero, con la seguridad de escuchar en breve la obra maestra de Spontini ejecutada con dignidad, prefería permanecer virgen y puro de cualquier contacto con las musas provincianas hasta entonces. Por fin partió el carruaje. D\*\*\*, acurrucado en un rincón del coche, perdido en sus pensamientos, mantenía una actitud arisca, sin tomar parte en el cacareo de tres damas muy preocupadas por no dejar morir la conversación que mantenían con dos militares. Se habló de todo un poco, como es habitual; y cuando tocó el turno de la música, las mil y una absurdidades que despacharon al respecto apenas lograron arrancar a Adolphe este lacónico aparte: «¡Memas!». A la mañana siguiente, no obstante, se vio obligado a responder a las preguntas que a la más mayor de las tres se le ocurrió dirigirle. A las tres les había impacientado el obcecado mutismo del joven viajero y las sonrisillas sardónicas que de cuando en cuando se dibujaban en su rostro, y habían decidido que tenía que hablar y desvelar el objetivo de su viaje.

—¿Va usted a París, me imagino?

—Sí, señora.

—¿Para estudiar derecho?

—No, señora.

—Ah, ¿estudia usted medicina?

—Se equivoca usted, señora.

El interrogatorio acabó ahí por esa vez, pero volvió a empezar al día siguiente con una insistencia que desde luego haría perder la paciencia al hombre más paciente.

—Al parecer el caballero va a entrar en la Escuela Politécnica.

—No, señora.

—¿Entonces está usted en el comercio?

—¡No, señora, por dios!

—Realmente, no hay nada más agradable que viajar por placer, como hace usted, por lo que parece.

—Si fuera ese el fin de mi viaje, señora, creo que me resultaría muy difícil conseguirlo si el futuro ha de parecerse, aunque sea un poco, al presente.

Esa contestación, dada con sequedad, impuso por fin el silencio a la impertinente preguntona, y Adolphe pudo volver al curso de sus meditaciones. ¿Qué iba a hacer al llegar a París... sin llevar consigo, por toda fortuna, más que su violín y una bolsa con doscientos francos?, ¿qué medios emplear para utilizar el uno y ahorrar el otro? ... ¿Podría sacar partido de su talento?... Después de todo, ¿qué importancia tenían esas reflexiones, ese temor por el porvenir?... ¿Acaso no iba a escuchar *La vestale*? ¿Acaso no iba a conocer en toda su amplitud esa felicidad tanto tiempo soñada? Aunque hubiera de morir después de tan inmenso gozo, ¿tenía derecho a quejarse?... ¿No era justo, por el contrario, que la vida tocara a su fin cuando la suma de todas las alegrías que por lo común bastan para toda una existencia humana, se gastase de una sola vez?

Tal era el estado de exaltación del artista provenzal cuando llegó a París. En cuanto se bajó del coche, corrió a los carteles y... ¿qué se encuentra en el de la Ópera? ¡*Les prétendus*! «¡Insolente superchería! —exclamó—; ¡pero es que valía la pena hacer que me expulsaran de mi teatro, huir de la música de Lemoine como de la peste o la lepra, para encontrármela de nuevo en la gran Ópera de París!»». El hecho es que aquella obra bastarda, aquel modelo del estilo rococó, empolvado, cargado de bordados y de pasamanería, que parecía escrito exclusivamente para los vizcondes de Jodelet y los marqueses de Mascarille, gozaba por entonces de gran favor. Lemoine se alternaba en los carteles de la Ópera con Gluck y Spontini. Para Adolphe, tal acercamiento era una profanación; le parecía que un escenario ilustrado por los mayores genios de Europa no se debía abrir a tan insignificantes mediocres; que la noble orquesta, estremeciéndose aún por los vigorosos acentos de *Ifigenia en Táuride* o de *Alceste*, no debía rebajarse hasta el punto de acompañar los canturreos de Mondor y de la Dandinière. En cuanto a establecer un paralelismo entre *La vestale* y aquellas miserables urdimbres de tonadillas, se esforzaba por alejar de su mente esa idea: era una abominación que le helaba la sangre en las venas. Todavía existen hoy por hoy algunos espíritus ardientes o extravagantes (según se mire) que conservan exactamente el mismo punto de vista sobre este particular.

Tragándose su decepción, Adolphe volvía triste hacia su casa cuando quiso el azar que se topara con uno de sus compatriotas, al que había dado lecciones de violín antaño. Éste, un rico aficionado muy metido en el mundillo musical, se apresuró en informar a su maestro de todo lo que se cocía en el mismo, y le contó que al parecer las representaciones de *La vestale*, suspendidas por la indisposición de *madame*



Branchu, no se retomarían sino al cabo de unas semanas. E incluso las obras de Gluck, aunque formaban parte del repertorio habitual de la Ópera, tampoco figuraban en su programación durante los primeros tiempos de la estancia de Adolphe en París. Esa coincidencia le facilitó el cumplimiento del voto que había hecho, de conservar para Spontini su virginidad musical. Así pues, no puso los pies en ningún teatro, y se abstuvo de cualquier clase de música. Intentando encontrar un trabajo que le diera para vivir sin condenarlo de nuevo a la humillante tarea que había cumplido durante tanto tiempo en provincias, consiguió que Persuis, entonces director de orquesta en la Ópera, le escuchara. Persuis opinó que tenía talento, le dijo que volviera a pasarse y le prometió la primera plaza que quedara vacante de los violines de la Ópera. Con tranquilidad por ese lado, y con dos alumnos que su protector le había procurado y que le facilitaban un medio de vida, el adorador de Spontini sentía que su impaciencia por escuchar la mágica aparición se duplicaba. Cada día corría a ver los carteles, y cada día su esperanza se veía frustrada. El 22 de marzo, al llegar por la mañana a la esquina de la calle Richelieu en el momento en que el cartelero estaba subiéndose a la escalera, Adolphe, después de haberlo visto colocar sucesivamente el Vaudeville, la Ópera Cómica, el Teatro Italiano, el Porte-Saint-Martin, vio cómo desplegaba lentamente un gran pliego oscuro en cuya cabecera se leía: Academia Imperial de la Música, y a punto estuvo de caerse redondo al leer por fin el nombre tan ansiado: La vestale.

En cuanto Adolphe posó la mirada en el cartel que anunciaba La vestale para el día siguiente, una especie de delirio se adueñó de su ser. Comenzó una loca carrera por las calles de París, chocándose contra las esquinas, dando codazos a los transeúntes, riéndose de sus imprecaciones, hablando, cantando, gesticulando como un prófugo de Charenton.

Agotado y cubierto de barro, se paró por fin en un café, pidió la comida y, tras devorar casi sin darse cuenta lo que el mozo le puso delante, se sumió en una extraña tristeza. Embargado por un pavor cuya causa no llegaba a desentrañar frente al grandioso acontecimiento que iba a cumplirse para él, durante unos momentos estuvo escuchando los bruscos latidos de su corazón, lloró y, dejando caer su extenuada cabeza sobre la mesa, se durmió profundamente. El día siguiente fue más tranquilo: una visita a Persuis acortó su duración. Éste, al ver a Adolphe, le entregó una carta con el sello de la administración de la Ópera: era su nombramiento como segundo violín. Adolphe se lo agradeció a su protector, pero sin demasiada solicitud; ese favor que, en otro momento, lo hubiera colmado de alegría, ya no era para él más que algo accesorio de escaso interés; unos minutos más tarde, ya no pensaba en ello. Eludió hablarle a Persuis de la función que iba a tener lugar esa misma noche; semejante tema de conversación hubiera hecho que se estremeciera hasta la propia médula; le sobrecogía. Persuis, sin saber muy bien qué pensar del singular aspecto y de las frases incoherentes del joven, se disponía ya a preguntarle el motivo de su turbación, pero Adolphe, que se percató, se levantó inmediatamente y salió de allí. Merodeó un rato

delante de la Ópera, repasó los carteles para asegurarse de que no había ningún cambio en el espectáculo ni en los nombres de los actores, y gracias a eso pudo alcanzar la tarde de aquella jornada interminable. Por fin dieron las seis. Veinte minutos después, Adolphe estaba en su palco, ya que, para que no le molestaran en su admiración extática y para darle aún más solemnidad a su felicidad, había reservado un palco para él solo, pese que tal gasto era una locura. Pero dejemos que nuestro fanático de cuenta por sí mismo de aquella memorable velada. Estas líneas que escribió al volver a casa, a continuación de una especie de diario del que he extraído estos detalles, muestran bien el estado de su alma y la inconcebible exaltación que constituía lo sustancial de su carácter; las reproduzco aquí sin cambiar nada.

A 23 de marzo, medianoche.

¡Cómo es la vida! La contemplo desde lo alto de mi felicidad... es imposible llegar más lejos... estoy en la cúspide... ¿Volver a bajar?... ¿ir hacia atrás?... No, desde luego, prefiero partir antes de que otros nauseabundos sabores puedan emponzoñar el sabor del delicioso fruto que acabo de recoger. ¿Cómo sería mi existencia, si la prolongase?... la de los millares de abejorros que oigo zumbear a mi alrededor. Encadenado de nuevo tras un atril, obligado a interpretar alternativamente obras maestras e innobles banalidades, acabaría como tantos otros por aburrirme; esta exquisita sensibilidad que me hace percibir tantas sensaciones, que me da acceso a tantos sentimientos desconocidos por el común de los mortales, se atenuaría poco a poco; mi entusiasmo se enfriaría, o se apagaría por completo bajo la ceniza de la costumbre. Tal vez acabaría hablando de los hombres de talento como de criaturas ordinarias; pronunciaría los nombres de Gluck o de Spontini sin quitarme el sombrero. De sobra sé que seguiría odiando siempre con todas las fuerzas de mi alma lo que detesto ahora; ¿pero no es cruel no conservar energías más que para el odio? La música ocupa demasiado lugar en mi existencia. Esta pasión ha matado a todas las demás, las ha absorbido. La última experiencia amorosa que he tenido me ha desencantado dolorosamente. ¿Me sería posible encontrar a una mujer cuya naturaleza estuviera a la altura de la mía?... Me temo que no, todas se parecen más o menos a Hortense. Había olvidado ese nombre... Hortense... ¡cómo me desilusionó una sola palabra de sus labios!... ¡Oh, qué humillación!, ¡haber amado de la manera más ardiente, más poética, con toda la fuerza de mi corazón y de mi alma, a una mujer sin alma y sin corazón, radicalmente incapaz de comprender el sentido de las palabras amor, poesía!... ¡estúpida, triple estúpida! Ni siquiera puedo evitar aún que sólo de pensar en ella, se me suban los colores... ..

Ayer tuve la intención de escribir a Spontini para pedirle permiso para ir a visitarlo; pero aunque la iniciativa hubiera sido bien recibida, ese gran hombre no me hubiera creído capaz de comprender su obra como la comprendo. Para él, no sería seguramente más que un joven apasionado, afectado de un fanatismo pueril por una obra que está mil veces fuera de su alcance. Pensaría de mí lo que necesariamente ha de pensar del público. Puede que incluso atribuyera mis muestras de admiración a

vergonzosos motivos interesados, confundiendo así el más sincero fervor con la adulación más baja. ¡Qué horror!... No, es mejor acabar con todo. Estoy solo en el mundo, huérfano desde la infancia, mi muerte no será una tragedia para nadie. Algunos dirán: «Estaba loco». Esa será mi oración fúnebre... Moriré pasado mañana... Deben de volver a representar *La vestale*... ¡que pueda oírla por segunda vez!... ¡Qué obra!, ¡cómo retrata el amor... y el fanatismo! Todos aquellos sacerdotes-perros de presa, ladrando a su pobre víctima... ¡Menudos acordes en ese finale de gigante!... ¡Qué melodía, incluso en los recitativos! ¡Qué orquesta! Sus desarrollos son tan majestuosos... los bajos ondulan cual mareas del océano. Los instrumentos son actores cuya lengua es tan expresiva como la que se habla en escena. Dérivis estuvo soberbio en su recitativo en el segundo acto: era el Júpiter Tonante. *Madame Branchu*, en el aria «*Impitoyables dieux!*» me ha dejado sin respiración, he estado a punto de marearme. Esa mujer es la encarnación del espíritu de la tragedia lírica; ella me reconciliaría con su sexo. ¡Oh, sí!, la veré una vez más, una vez más... a esa Vestal... producción sobrehumana, que no podía ver la luz sino en un siglo de milagros como el de Napoleón. Concentraré en tres horas toda la vitalidad de veinte años de existencia... tras lo cual... me iré... a rumiar mi felicidad en la eternidad.

Dos días después, a las diez de la noche, se oyó una detonación en la esquina de la calle Rameau, frente a la entrada de la Ópera. Los criados de librea acudieron al ruido y levantaron a un hombre bañado en su propia sangre, que ya no mostraba signos de vida. En el mismo momento, una dama que salía del teatro, acercándose para pedir su coche, reconoció el rostro ensangrentado de Adolphe y gritó: «¡Oh, dios mío!, ¡es el desgraciado joven que me viene persiguiendo desde Marsella!». A Hortense (pues de ella se trataba) se le había ocurrido instantáneamente la idea de darle así la vuelta —en provecho de su amor propio— a la muerte de aquel que la había ofendido con tan ultrajante abandono. Al día siguiente, en el club de la calle Choiseul se decía: «¡Esa señora N\*\*\* es una mujer verdaderamente deliciosa! En su último viaje al Sur, un provenzal se volvió tan loco por ella, que la siguió hasta París y se levantó la tapa de los sesos a sus pies, ayer noche, delante de la Ópera. ¡Menudo éxito, eso la hará cien veces más seductora!».

¡Pobre Adolphe!...

\* \* \*

—¡El diablo me lleve —dice Moran— si Corsino, al describir a su provenzal, no nos ha hecho su propio retrato!

—Es lo que estaba pensando hace un rato, al escuchar la lectura de la carta de Adolphe. Se le parece usted, querido amigo —le digo a Corsino.

Éste nos lanza una mirada singular... baja la vista y se aleja sin contestar.

# DECIMOTERCERA VELADA

## SPONTINI, APUNTES BIOGRÁFICOS

Se está interpretando una ópera cómica francesa muy etc.

Todo el mundo está hablando. Nadie toca, excepto los cuatro fieles músicos, los cuatro Catones ayudados esa noche por un tambor. El escándalo que montan ellos cinco solos nos molesta muchísimo para conversar. Pero en breve el tambor, cansado, se detiene, al bombo le da un calambre en el brazo derecho que hace que todo su ardor sea en vano, y por fin podemos charlar.

—¿Cree usted que tal fanatismo sea posible? —me dice Dimsky, tras dar su opinión sobre el relato de la noche anterior.

—No lo creo, pero lo he experimentado a menudo.

—¡Palurdo! —replica Corsino—, te merecías una respuesta así. Y continúa— ¿Conoció usted a Spontini? —me dice.

—Mucho, y de la admiración que su talento me inspiró inicialmente, surgió después un vivo afecto por su persona.

—¡Dicen que era de una severidad con los intérpretes que sobrepasa la razón!

—Desde cierto punto de vista, le han engañado; yo le vi a menudo hacer cumplidos a cantantes mediocres. Pero era despiadado con los directores de orquesta, y lo que más iracundo le ponía era que no comprendieran bien el tempo de sus composiciones. Un día, en una ciudad de Alemania que no citaré, asistió a una representación de Cortez dirigida por un inepto; en medio del segundo acto, la tortura que estaba sintiendo fue tal, que tuvo un ataque de nervios y tuvieron que llevárselo.

—Sea usted bueno, háganos un apunte biográfico de él. Su vida debió de ser muy agitada y ofrecer más de una enseñanza.

—No puedo negarles nada, caballeros, pero la vida de ese maestro, aunque efectivamente agitada, no contiene nada que sea precisamente novelesco. Juzguen por sí mismos.

El 14 de noviembre de 1779 nació en Majolati, cerca de Jesi, en La Marca de Ancona, un niño llamado Gaspare Spontini. No diré lo que los biógrafos repiten sin cesar al contar la historia de los artistas famosos: «Desde muy temprano manifestó aptitudes extraordinarias para su arte. Cuando apenas tenía seis años ya producía obras notables, etc., etc.». No, ciertamente mi admiración por su talento es demasiado meditada como para referirme a él empleando las banalidades del halago vulgar. De hecho es sabido lo que son en realidad las obras maestras de los niños prodigio, y cuán interesante hubiera sido, para la gloria de los que más tarde se convirtieron en hombres, que se hubieran destruido desde su aparición las ridículas tentativas de su tan encomiada infancia. Lo único que sé de los primeros años de Spontini, por habérselo oído contar a él mismo, se limita a algunos hechos que voy a reproducir sin darles más importancia de la que merecen.

Tenía doce o trece años cuando llegó a Nápoles para ingresar en el Conservatorio della Pietà. Le abrieron sus padres las puertas de aquella célebre escuela de música

siguiendo los deseos del niño, o bien porque su padre, sin duda de poca fortuna, creyó que al introducirlo allí le estaba encaminando hacia una carrera fácil al tiempo que modesta, y no pretendía hacer de él más que un maestro de capilla de algún convento o iglesia de segundo orden. Eso lo ignoro. Me inclinaría más por esta última hipótesis, teniendo en cuenta la disposición para la vida religiosa manifestada por todos los demás miembros de la familia de Spontini. Uno de sus hermanos fue cura en un pueblo romano, otro (Anselmo Spontini) murió hace pocos años siendo monje en un convento de Venecia, si no me equivoco; y su hermana, igualmente, acabó sus días en un monasterio donde había tomado los hábitos.

Fuera como fuese, sus estudios en la Pietà fueron lo bastante fructuosos como para que en breve estuviera escribiendo, más o menos como todo el mundo, una de esas necedades que en Italia —como en otras partes— se decoran con el pomposo nombre de «ópera», y cuyo título era *I Puntigli delle donne*. Desconozco si aquel primer intento llegó a representarse. En cualquier caso, le inspiró a su autor bastante confianza en sus propias fuerzas y ambición para llevarlo a huir del Conservatorio e irse a Roma, donde esperaba poder desarrollar su carrera teatral con más facilidad que en Nápoles. Pronto pescaron al fugitivo, y, so pena de ser reconducido a Nápoles como un vagabundo, se le exigió que justificara su escapada y las pretensiones que la habían inspirado escribiendo una ópera para el carnaval. Le dieron un libreto titulado *Gli Amanti in cemento*, que musicó sin tardanza y que casi inmediatamente se representó con éxito. El público se entregó con el joven maestro a los habituales arrebatos de los romanos en tales circunstancias. Su edad, de hecho, así como el episodio de su fuga, habían predispuesto a los dilettanti a su favor. Así pues Spontini fue aplaudido, aclamado, llamado a escena, sacado a hombros y... olvidado al cabo de quince días. Ese breve éxito le valió al menos su libertad (le dispensaron de volver al Conservatorio), y un compromiso bastante ventajoso para irse, como se dice en Italia, a escribir a Venecia.

Así pues se vio emancipado, dueño de sí mismo, tras un periodo de clases en el Conservatorio napolitano que no parece que fuera demasiado largo. Aquí es menester esclarecer la pregunta que surge naturalmente: ¿Quién fue su maestro?... Algunos le han dado por padre a Martini, que ya estaba muerto antes de la entrada de Spontini en el Conservatorio, y creo que incluso antes de que naciera; otros, a un tal Baroni, a quien habría conocido en Roma; otros más conceden el honor de su educación musical a Sala, Traetta o incluso a Cimarosa.

No tuve la curiosidad de preguntarle a Spontini al respecto, y él tampoco consideró oportuno contármelo nunca. Pero por sus conversaciones pude distinguir y reconocer como una confesión que los auténticos maestros del autor de *La vestale*, *Cortez* y *Olympie* fueron las obras maestras de Gluck, que conoció por primera vez a su llegada a París en 1803 y que estudió inmediatamente con pasión. En cuanto al autor de las numerosas óperas italianas cuya nomenclatura daremos luego, creo que importa poco saber qué profesor le enseñó la manera de confeccionarlas. En ellas

observa fielmente los usos y costumbres de los teatros líricos italianos de la época, y cualquier musicastro que llegara de su país pudo traspasarle una fórmula que, ya en aquellos tiempos, era un secreto a voces. Por no hablar más que de Spontini el Grande, creo que no sólo Gluck, sino que también Méhul, que ya había escrito su admirable *Euphrosine*, y Cherubini, por sus primeras óperas francesas, debieron de hacer que brotase en él el germen hasta entonces latente de sus facultades dramáticas y que se acelerase su magnífico desarrollo.

En cambio, en sus obras no encuentro ningún rastro que hubiera podido dejar en él, desde el punto de vista estrictamente musical, la influencia de los maestros alemanes, Haydn, Mozart y Beethoven. De hecho, el nombre de este último era apenas conocido en Francia cuando llegó Spontini, y *La vestale* y *Cortez* ya llevaban tiempo brillando en el escenario de la Ópera de París cuando su autor visitó Alemania por primera vez. No, fue únicamente el instinto de Spontini lo que le guió y le hizo descubrir repentinamente, en el uso de las secciones vocales e instrumentales y en el encadenamiento de las modulaciones, tantas riquezas desconocidas o al menos no explotadas por sus predecesores en la composición teatral. Pronto veremos lo que resultó de dichas innovaciones, y la inquina que le atrajeron por parte de sus compatriotas, así como de los músicos franceses.

Retomando el hilo de mi relato biográfico, he de reconocer mi ignorancia respecto a la vida y hechos del joven Spontini en Italia, después de haber producido en Venecia su tercera ópera. Ni siquiera sé con exactitud en qué teatros representó las obras que siguieron a ésta. No cabe duda de que le reportaron tan poco dinero como gloria, puesto que se decidió a probar fortuna en Francia, sin haber sido reclamado por el público ni por un poderoso protector.

Conocemos el título de las trece o catorce partituras italianas que Spontini compuso durante los siete años que siguieron a su primer y efímero éxito en Roma. Son las siguientes: *l'Amor secreto*, *l'Isola disabitata*, *l'Eroismo ridicolo*, *Teseo riconosciuto*, *la Finta Filosofa*, *la Fuga in maschera*, *i Quadri parlanti*, *il Finto Pittore*, *gli Elisi delusi*, *il Geloso e l'Audace*, *le Metamorfosi di Pasquale*, *Chi più guarda non vede*, *la Principessa d'Amalfi*, *Berenice*.

Él conservó en su biblioteca los manuscritos e incluso los libretos impresos de todas esas anodinas composiciones, que enseñaba en ocasiones a sus amigos con una sonrisa condescendiente, como los juguetes de su infancia musical.

A su llegada a París, creo que Spontini tuvo que sufrir mucho. Allí se ganó la vida como pudo dando lecciones y consiguió que en el Teatro Italiano se representase su *Finta Filosofa*, que recibió una acogida favorable. A decir de la mayoría de sus biógrafos, hay que creer que la ópera *Milton de Jouy* fue la primera prueba de Spontini sobre letras en francés, y que precedió a la obra menuda e insignificante titulada *Julie ou le Pot de Fleurs*.

Bajo el título impreso de esas dos partituras se lee efectivamente que Milton se representó en la Ópera Cómica el 27 de noviembre de 1804, y que Julie no se estrenó

hasta el 12 de marzo de 1805. Milton tuvo una buena acogida, mientras que Julie, por el contrario, cayó bajo el peso de la indiferencia pública, al igual que otras mil producciones del mismo tipo que vemos a diario nacer y morir sin que nadie se digne a prestarles atención.

Una sola pieza se ha conservado para los teatros de vodevil, el aria *Il a donc fallu pour la gloire*. El famoso actor Elleviou tomó afecto a Spontini; queriendo ofrecerle la oportunidad de tomarse la revancha, le procuró un libreto de ópera cómica en tres actos: *La Petite Maison*, que muy probablemente no era mucho mejor que Julie, y que el imprudente músico tuvo la debilidad de aceptar. *La Petite maison* fracasó tan estrepitosa y completamente que de ella no ha quedado ni rastro. Ni siquiera se pudo terminar la representación. Elleviou tenía un papel importante; indignado con algunos silbidos aislados, perdió los papeles hasta el punto de dirigirle al auditorio un gesto de desprecio. De ello resultó el tumulto más terrible, toda la platea, furiosa, se abalanzó sobre la orquesta, echó de allí a los músicos y destrozó todo lo que cayó en sus manos.

Tras este doble fracaso del joven compositor, todas las puertas se le cerrarían necesariamente. Pero le quedaba una protectora de talla: la emperatriz Josefina; no le falló, y sólo a ella le debemos que el talento de Spontini, que iban a apagar antes de llegar su esplendor, pudiera alzarse radiante, dos años más tarde, en el firmamento del arte. El Sr. Jouy conservaba desde hacía tiempo en su archivo un poema para grand opéra, *La vestale*, que habían rechazado Méhul y Cherubini. Spontini se lo pidió con tal afán, que el autor se decidió finalmente a confiárselo.

Pobre por entonces, y ya desacreditado y odiado por la turba de músicos de París, Spontini se olvidó de todo y se lanzó cual águila sobre su rica presa. Se encerró en un miserable cuchitril, descuidó a sus alumnos, se despreocupó de las necesidades básicas de la vida y estuvo trabajando en su obra con ese ardor febril, esa pasión estremecedora, certeros indicios de la primera erupción del volcán musical.

Una vez acabada la partitura, la emperatriz mandó que se empezara a ensayar de inmediato en la Ópera; y fue entonces cuando comenzó, para el protegido de Josefina, el suplicio de los ensayos; suplicio tremebundo para un innovador que aún no se había ganado la autoridad y al que todo el elenco de intérpretes era natural y sistemáticamente hostil; una lucha a cada instante contra las intenciones malévolas; unos esfuerzos desgarradores para llevar los límites más allá, para derretir los hielos, para razonar con locos, hablar de amor a envidiosos y de valor a cobardes. Todo el mundo se rebelaba contra las supuestas dificultades de la nueva obra, contra las inusitadas formas de aquel gran estilo, contra los impetuosos impulsos de aquella pasión incandescente iluminada por los rayos más puros del sol de Italia. Cada cual quería mermar, recortar, pelar o allanar aquella orgullosa música tan rudamente exigente, que fatigaba a sus intérpretes y les reclamaba sin tregua atención, vigor y una fidelidad escrupulosa. La propia *Madame Branchu*, esa dama inspirada que forjó tan admirablemente el papel de Julia, me reconoció más tarde, no sin lamentarse por



aquel censurable desaliento, que un día le dijo a Spontini que jamás lograría aprenderse esos recitativos imposibles de cantar. Los retoques en la instrumentación, las supresiones o reinsertaciones de frases y las transposiciones ya le habían ocasionado a la administración de la Ópera enormes gastos en copias. De no ser por la infatigable bondad de Josefina y por la voluntad de Napoleón, que exigió que se hiciera lo imposible, no cabe duda de que la partitura de *La vestale*, rechazada por absurda e inejecutable, no hubiera visto nunca la luz. Pero, mientras que el pobre gran artista se retorció en medio de las torturas que se le infligían con tan cruel persistencia en la Ópera, el Conservatorio estaba ya fundiendo el plomo que pretendía derramar, cuando llegase el gran día del estreno, sobre sus heridas abiertas. Toda la chiquillería de artistuchos contrapuntistas, jurando en base a las palabras de sus maestros que Spontini desconocía los elementos básicos de la armonía, que el canto estaba colocado sobre el acompañamiento como un puñado de pelos en una sopa (he estado diez años escuchando en las clases del Conservatorio esa noble comparación aplicada a las obras de Spontini), todos esos efebos tejedores de notas, tan capaces de comprender y sentir las grandezas del arte musical como lo eran los señores porteros, sus padres, de opinar sobre literatura y filosofía, se aliaron para hacer fracasar *La vestale*. El sistema de silbidos no fue admitido. Al haberse adoptado el de los bostezos y las risas, cada uno de esos fantoches tenía que ponerse un gorro de noche al final del segundo acto y simular que se dormía.

Conozco el detalle por el propio jefe de la banda de los dormilones, que se había agenciado, para dirigir el sueño, a un joven cantante de romanzas que más tarde se convertiría en uno de los compositores de óperas cómicas más famosos. No obstante, el primer acto se interpretó sin obstáculos, y los maquinadores, sin poder obviar el efecto de esa bella música, según ellos tan mal escrita, se contentaron con decir, con un ingenuo asombro que ya no tenía nada de hostil: «¡Ah, pues no está mal!». Cuando Boïeldieu asistió, veintidós años después, al ensayo general de la sinfonía en do menor de Beethoven, también dijo, con idéntica sorpresa: «¡Ah, pues no está mal!». ¡El scherzo le había parecido escrito de una manera tan extraña, que en su opinión aquello no podía funcionar! Por fortuna, hay otras muchas cosas que han funcionado, que funcionan o que funcionarán a pesar de los profesores de contrapunto y de los autores de ópera cómica.

Cuando empezó el segundo acto de *La vestale*, el creciente interés del escenario del templo no permitió a los conspiradores pensar ni por un instante en la ejecución de la miserable farsa que habían preparado, y el finale les arrancó, como al resto del público imparcial, calurosos aplausos que sin duda tuvieron que enmendar al día siguiente, prosiguiendo en sus clases con el vilipendio de aquel ignorante italiano, que sin embargo había sabido emocionarlos tan profundamente. ¡El tiempo es un gran maestro! Ese lamento no es nuevo, pero la revolución que tuvo lugar en diez o quince años en las ideas de nuestro Conservatorio constituye una asombrosa prueba de su verdad. Hoy en día ya no existen en ese establecimiento prejuicios ni ideas

preconcebidas hostiles a las cosas nuevas: el espíritu de la escuela es excelente. Creo que la Sociedad de Conciertos, al familiarizar a los jóvenes músicos con una multitud de obras maestras escritas por compositores cuyo talento audaz e independiente no se ha limitado jamás a nuestras ensoñaciones escolásticas, ha hecho mucho en ese sentido. Igualmente, la ejecución de fragmentos de *La vestale* por parte de la Sociedad de Conciertos y de los alumnos del Conservatorio siempre ha cosechado un éxito tremendo, un éxito de aplausos, gritos y lágrimas que emocionan a los intérpretes y al público hasta tal punto, que en ocasiones se ven en la imposibilidad de continuar el concierto durante media hora larga. Estando un día en tales circunstancias, Spontini, oculto al fondo de un palco, observaba filosóficamente aquella tormenta de fanatismo, preguntándose sin duda, al ver las tumultuosas manifestaciones de la orquesta y de los cantantes, qué había sido de todos aquellos hombrecillos, aquellos contrapuntistas de pacotilla, aquellos cretinos de 1807, cuando la platea se percató de su presencia: todo el mundo se puso en pie y se volvió hacia él, y la sala estalló de nuevo en gritos de agradecimiento y de admiración. ¡Sublime clamor con el que las almas emocionadas saludan al auténtico talento, y su más noble recompensa! No encierra acaso algo de providencial ese triunfo otorgado al gran artista, en la propia Escuela en la que, durante treinta años o más, se estuvo enseñando el odio por su persona y el desprecio por sus obras.

Y sin embargo, ¡cuánto debe de perder la música de *La vestale* privada así del prestigio del escenario, sobre todo para los oyentes (y son muchos) que no la hayan oído nunca en la Ópera! ¿Cómo adivinar en el concierto la multitud de efectos distintos en los que la inspiración dramática luce con tal abundancia y profundidad? Lo que los espectadores pueden captar es una verdad en la expresión que se adivina en los primeros compases de cada papel, es la intensidad de la pasión que ilumina la música con la ardiente llama que se concentra en ella, *sunt lacrymæ rerum*, y el valor puramente musical de las melodías y los grupos de acordes. Pero hay otras ideas que sólo pueden percibirse en la representación; hay una en particular, en el segundo acto, de una belleza inusitada. Se trata de la siguiente: en el aria de Julia «Impitoyables dieux!», un aria en tono menor rebosante de desesperada turbación, hay una frase desgarradora de abandono y dolorosa ternura: «Que la merced de su presencia embelese un sólo instante estos lugares». Después de que acabe el aria y de estas palabras en recitativo: «Ven, adorado mortal, te doy mi vida», mientras Julia se dirige al fondo del escenario para abrir a Licinius, la orquesta retoma un fragmento del aria anterior en el que aún dominan los acentos de la apasionada turbación de la vestal; pero, en el mismo momento en que se abre la puerta, dando paso a los cómplices rayos del astro de la noche, un súbito pianissimo trae de vuelta a la orquesta la frase «Que la merced de su presencia», un poco adornada con instrumentos de viento; de inmediato, es como si se desplegara por el templo una deliciosa atmósfera, como si se exhalase un perfume de amor, se abriera la flor de la vida y clarease el cielo, y se entiende que la enamorada de Licinius, extenuada de luchar contra su corazón, venga

tambaleándose a postrarse al pie del altar, dispuesta a entregar su vida por un sólo instante de éxtasis. Jamás he podido ver la representación de esa escena sin conmoverme hasta el vértigo. Y sin embargo, desde esa pieza el interés musical y dramático va aumentando sin cesar; casi se podría decir que en conjunto, todo el segundo acto de La Vestale no es sino un inmenso crescendo, cuyo forte sólo estalla en la escena final del velo. No esperen, caballeros, que analice aquí toda la belleza de la inmortal partitura que admiran ustedes tanto como yo. Pero cómo no señalar, de paso, ciertas maravillas de la expresión, como las que se encuentran al principio del dúo de los amantes:

Linicius:

Al fin te veo.

Julia:

¡En qué lugares!

Linicius:

El dios que nos reúne

vela alrededor de estos muros y cuida de tus días.

Julia:

¡Sólo temo por ti!

¡Qué diferencia entre los acentos de los dos personajes! Las palabras de Licinius se atropellan en sus ardientes labios; Julia, por el contrario, apenas tiene ya inflexiones en la voz, le faltan las fuerzas, se muere. El personaje de Licinius se desarrolla aún mejor en la cavatina, cuya belleza melódica es admirable a más no poder; es tierno, al principio, consuela, adora, pero hacia el final, con estas palabras:

Ve, son los dioses quienes deben de envidiarnos,

su acento revela una especie de arrogancia, contempla su hermosa conquista, la alegría de la posesión se hace mayor que la propia felicidad, y su pasión se tiñe de orgullo. En cuanto al dúo, y sobre todo a la peroración del conjunto:

¡Si deseo vivir es sólo por ti!

¡Sí, quiero vivir sólo por ti!

son cosas indescriptibles; hay palpitaciones, gritos, abrazos apasionados que desconocen ustedes por completo, pálidos amantes del Norte: es el amor italiano con su grandeza rabiosa y sus arrebatos volcánicos. En el finale, a la entrada del pueblo y de los sacerdotes en el templo, las formas rítmicas crecen desmesuradamente; la orquesta, crecida cual tormenta, se alza y ondula con tremenda majestuosidad; se trata del fanatismo religioso.

¡Oh, crimen! ¡Oh, desesperación! ¡Oh, cúmulo de adversidades!

¡El fuego celestial apagado! ¡La sacerdotisa agonizante!

Los dioses, para mostrar su ardiente ira,  
¿Volverán acaso a sumir el universo en el caos?

El desarrollo melódico, las modulaciones y la instrumentación de ese recitativo están imbuidos de una verdad escalofriante; es de una monumentalidad grandiosa; por todas partes subyace la fuerza amenazadora de un sacerdote de Júpiter Tonante. Y las frases de Julia, que desprenden sucesivamente abatimiento, resignación, revuelta y audacia, tienen ese tono tan natural que parece que se hubiera podido escoger otras; sin embargo son tan inusitadas que las más hermosas partituras sólo contienen unas pocas. Me refiero a estas:

¡Cómo!, ¡aún estoy viva!... ¡Que me lleven a la muerte!... ¡El tránsito me libera de tu autoridad!... Sacerdotes de Júpiter, ¡confieso que lo amo!... ¡Es que acaso basta una ley para vencer a la naturaleza!... Nunca lo sabréis...

A esta última respuesta de Julia a la pregunta del pontífice, el fragor de la orquesta estalla estrepitosamente, se siente que está perdida, que la emotiva plegaria que la desgraciada acaba de dirigir a Latone no la salvará. El recitativo acompasado «Le temps finit pour moi» es una obra maestra de la modulación, teniendo en cuenta lo que lo precede y lo que lo sigue. El sumo sacerdote ha terminado su frase en mi mayor, que en breve será el tono del coro final. El canto de la Vestal, alejándose poco a poco de esa tonalidad, va a apoyarse en la dominante de do menor; entonces las violas empiezan solas una especie de trémolo en si que el oído interpreta como la nota sensible del tono establecido en último lugar, y nos llevan, por medio de ese mismo si, que de golpe se convierte en la nota dominante, a la explosión de los timbales y los metales en mi mayor, que vibra de nuevo con sonoridad multiplicada, como esos resplandores que, de noche, nos parecen aún más deslumbrantes cuando un obstáculo nos ha vedado su visión por un momento. Y después, en la antífona en la que el pontífice lacera a su víctima, al igual que en el stretto, cualquier clase de descripción resulta tan impotente como inútil para quien no las haya escuchado. Es ahí, sobre todo, donde se reconoce el poderío de esa orquesta de Spontini, que, a pesar de los variados desarrollos de instrumentación moderna, permanece en pie, majestuosa, con sus hermosas formas, su túnica a la antigua y brillando como el día en que surgió, armada con el cerebro de su autor. El público palpita de dolor bajo el implacable ostinato rítmico incesante del doble coro silábico de los sacerdotes, contrastando con la melodía quejumbrosa de las vestales desconsoladas. Pero la divina angustia del espectador no alcanza su cenit hasta el momento en que, abandonando el uso del ritmo precipitado, los instrumentos y las voces —unos con sonidos sostenidos y otros con trémolos— derraman cual torrente continuo los estridentes acordes de la peroración; es el punto culminante de ese crescendo que se va calentando al crecer durante toda la segunda mitad del segundo acto, y con el que, en mi opinión, no se puede comparar ningún otro, por su inmensidad y por la

formidable lentitud de su progreso. Durante las grandes ejecuciones de esa escena del Olimpo en el Conservatorio o en la Ópera de París, todo se estremece: el público, los intérpretes e incluso el propio edificio que, convertido en metal desde los cimientos hasta la techumbre, parece un colosal gong que proyectase siniestras vibraciones. Los medios de los teatros pequeños, como el suyo, caballeros, son insuficientes para producir ese extraño fenómeno.

Fíjense ahora, señores, en la disposición de las voces masculinas en ese stretto sin parangón: lejos de ser una torpeza y un signo de pobreza, como se pretendía, el fraccionamiento de las fuerzas vocales fue calculado minuciosamente. Los tenores y los bajos están divididos al principio en seis partes, de las cuales únicamente tres suenan a la vez; es un doble coro dialogado. El primer coro canta tres notas que el segundo repite inmediatamente, de manera que se produce un incesante eco de cada tiempo del compás, y sin que se empleen nunca, por consiguiente, más de la mitad de las voces masculinas. No es más que una progresión hacia el fortissimo en el que toda esa masa coral se reúne en un sólo coro; es el momento en que, al haber alcanzado el interés melódico y la apasionada expresión su punto álgido, el ritmo jadeante necesita nuevas fuerzas para lanzar las desgarradoras armonías que acompañan al canto de las mujeres. Es consecuencia del vasto sistema de crescendo adoptado por el autor y cuyo extremo es, ya lo he dicho, el acorde disonante que estalla cuando el pontífice cubre la cabeza de Julia con el velo negro fatal. Y se trata, por el contrario, de una admirable combinación, para la que no tengo suficientes elogios, y cuyo valor sólo podía ignorar un musicucho de tres al cuarto como el que la censuraba. Pero para la crítica, que actúa así, de abajo a arriba, resulta natural reprochar precisamente sus cualidades a los hombres excepcionales, a los que se permite sermonear, y considerar debilidades las más evidentes manifestaciones de su sabiduría y de su fuerza.

¿Cuándo dejarán de necesitar lecciones de los ciegos del Pont Neuf los Paganinis del arte de la pluma?

El éxito de *La Vestale* fue esplendoroso y completo. No bastaron cien funciones para fatigar el entusiasmo de los parisinos; se representó *La Vestale* como se pudo en todos los teatros de provincias; se representó en Alemania; incluso llegó a ocupar toda una temporada el Teatro San Carlo, en Nápoles, en donde *madame* Colbran, que después se ha convertido en la señora de Rossini, interpretó el papel de Julia; un éxito del que el autor no fue informado hasta mucho tiempo después y que le causó una gran alegría.

Esa obra maestra que tanto se ha admirado durante veinticinco años en toda Francia sería casi extraña para la generación musical actual, de no ser por los grandes conciertos que la vuelven a sacar a la luz de cuando en cuando. Los teatros no la han conservado en su repertorio, y eso es una ventaja por la que deben felicitarse todos los admiradores de Spontini. Su ejecución requiere, efectivamente, cualidades que cada vez se están haciendo más escasas. Exige imperiosamente grandes voces ejercitadas en el estilo de la *grand opéra*, hombres y sobre todo mujeres dotadas con

algo más que talento; para representar en condiciones obras de esta naturaleza, se precisan coros que sepan cantar y actuar; hace falta una orquesta potente, un director con gran habilidad para dirigirla y animarla, y sobre todo: hace falta que el conjunto de los intérpretes estén imbuidos del sentimiento de la expresión, un sentimiento casi extinguido hoy por hoy en Europa, donde absurdidades tremebundas se popularizan maravillosamente, donde el estilo más trivial y sobre todo, más falso, es el que tiene más posibilidades de triunfar en los teatros. De ahí la extrema dificultad de encontrar público para estos modelos de arte puro, así como intérpretes dignos. El embrutecimiento del gran público, su falta de comprensión de las cosas de la imaginación y del corazón, su amor por las soserías brillantes, la bajeza de todos sus instintos melódicos y rítmicos, han empujado naturalmente a los artistas por la senda que están siguiendo ahora. Parecería absolutamente de sentido común que estos últimos formasen el gusto del público, pero por desgracia ocurre lo contrario: es el gusto de los artistas el que resulta deformado y corrompido por el público.

Tampoco se puede argumentar en favor de éste que de vez en cuando aprueba y hace triunfar alguna obra bella. Eso sólo demuestra que, aunque hubiera preferido un solo grano de mijo, se ha tragado una perla sin darse cuenta, y que su paladar es aún menos delicado que el del gallo de la fábula, que al menos no se confundía. Por lo demás, si realmente el público hubiera aplaudido ciertas obras porque fueran bellas, en otras ocasiones por el motivo contrario habría manifestado una mordaz indignación, habría pedido con severidad cuentas de sus obras a los hombres que tan a menudo se han plantado delante suyo a insultar al arte y al sentido común. Y dista mucho de haberlo hecho. Será pues que alguna circunstancia ajena al mérito de la obra haya acarreado su éxito; que algún juguete sonoro haya divertido a esos niños grandes; o que una ejecución de convincente elocuencia o de lujo inusual les haya fascinado. Porque desde luego en París, si se coge al público por sorpresa —antes de que haya tenido tiempo de que le formen una opinión— con una ejecución excepcional por el esplendor de esas cualidades exteriores, se le puede hacer aceptar todo.

Se comprende ahora que haya que felicitarse por el abandono en que los teatros han sumido a las partituras monumentales, pues siendo como es tan evidente y demostrada la inhabilitación del sentido expresivo del público, la única oportunidad de éxito para los milagros de la expresión, como *La Vestale* o *Cortez*, es una ejecución imposible de obtener hoy en día.

En la época en que Spontini vino a Francia, el arte del canto florido femenino no se había extendido tanto como ahora, sin duda, pero seguro que la voz gruesa, dramática y apasionada, existía aún pura, sin gatuperio; al menos en la Ópera. Entonces había una Julia, una Armida, una Ifigenia, una Alceste, una Hipermnestra. Estaba *madame* Branchu, modelo de esas voces de soprano, llenas y estentóreas, dulces y fuertes, tan capaces de dominar los coros de la orquesta, como de apagarse hasta convertirse en el más débil murmullo de la tímida pasión, de temor o de

ensoñación. Esa mujer no ha sido reemplazada nunca. Hacía tiempo que habíamos olvidado la admirable manera que tenía de decir los recitativos y de cantar las melodías lentas y dolorosas, cuando Duprez, en sus inicios en *Guillermo Tell*, vino a recordarnos el poderío de ese arte llevado al nivel de perfección. Pero a esas eminentes cualidades, *madame* Branchu unía además las de una impetuosidad irresistible en las escenas apasionadas y una facilidad para la emisión de la voz que no la obligaba nunca a ralentizar el tempo sin motivo o a añadir tiempos al compás, como se hace constantemente ahora. Además, *madame* Branchu era una actriz trágica de primer orden, cualidad indispensable para realizar los grandes papeles escritos por Gluck y Spontini; tenía la preparación necesaria y una sensibilidad real, y jamás había tenido que buscar maneras de simularlas. No la he visto en ese papel de Julia escrito para ella; en la época en que la escuché en la Ópera, ya había renunciado a interpretarlo. Pero la manera en que actuaba en *Alceste*, en *Ifigenia en Táuride*, en *Les Danaïdes* y en *Olympie*, me permitió imaginar lo que debía de haber sido quince años antes en *La Vestale*. Por añadidura, Spontini tuvo también la fortuna, al montar su obra, de encontrar un actor especial para el papel del soberano pontífice: fue Dérivis padre, con su formidable voz, su gran estatura, su dicción dramática, sus gestos sabios y majestuosos. Por entonces era joven, casi desconocido. El papel del pontífice se lo habían dado a otro actor a quien no le salía nada bien, y, como es natural, se pasaba los ensayos mascullando sin cesar contra las supuestas dificultades de aquella música que no podía comprender. Un día, en el salón de ensayos de cantantes, su ineptitud y su impertinencia se manifestaron con más evidencia que de costumbre, y Spontini le arrancó el papel de las manos y lo arrojó al fuego. Dérivis estaba presente; se lanzó hacia la chimenea, metió la mano entre las llamas y sacó el papel, exclamando:

—¡Lo he salvado, me lo quedo!

—Es tuyo —respondió el autor—, y estoy seguro de que serás digno de él. El pronóstico no fue erróneo: ese papel fue efectivamente uno de los mejores que creó Dérivis, e incluso diría que el único que pudo permitirle a la inflexibilidad de su ruda voz mostrarse sin desventaja.

Esa partitura tiene un estilo, en mi opinión, completamente diferente del que habían adoptado en Francia los compositores de esa época. Ni Méhul, ni Cherubini, ni Berton, ni Lesueur escribieron así. Se ha dicho que Spontini procedía de Gluck. Desde el punto de vista de la inspiración dramática, del arte de retratar un personaje y de la fidelidad y la vehemencia de la expresión, es cierto. Pero en lo tocante al estilo melódico y armónico, a la instrumentación, al color musical, no procede sino de sí mismo. Su música tiene una fisonomía particular que sería imposible ignorar; alguna que otra negligencia armónica (muy escasas) sirvió de pretexto para mil ridículos reproches referidos a su incorrección con que antaño le embistieron los conservatorianos, reproches que suscitaron en mayor medida las armonías nuevas y hermosas con las que había dado el gran maestro, y que empleó con tino, antes de que

los *magister* del momento hubieran siquiera soñado que existían o hallado la razón de su existencia. Aquel fue su gran crimen. ¿Podía imaginárselo, acaso?: emplear acordes y modulaciones que el uso no había vulgarizado aún, ¡y antes de que los doctores hubieran decidido que estaba permitido hacer uso de ellos!... También había otro motivo —hay que decirlo— para esa abucheo unánime del Conservatorio. Con excepción de Lesueur, cuya ópera *Les bardes* logró muchas representaciones brillantes, ninguno de los compositores de la época había conseguido tener éxito en la Ópera. *La Jérusalem de Persuis*, así como su *Triomphe de Trajan*, obtuvieron esos éxitos pasajeros que no cuentan en la historia del arte, y que de hecho se podrían atribuir a la pomposidad de la puesta en escena y a las alusiones que la situación política de entonces permitía establecer entre los héroes de aquellos dramas y los héroes del inmenso drama que hacía palpitar al mundo entero. El repertorio trágico de la Ópera se apoyó pues durante una larga serie de años consecutivos casi exclusivamente en las dos óperas de Spontini (*La Vestale* y *Fernand Cortez*) y en las partituras de Gluck. La vieja gloria del compositor alemán no tenía más rival en nuestro principal escenario lírico que la joven gloria del maestro italiano. Tal era el motivo de la inquina que le tenía la escuela dirigida por unos músicos cuyas tentativas de reinar en la Ópera habían sido infructuosas.

«¡Jamás se hubiera logrado representar *La Vestale* —decían— de no ser por las correcciones que algunos sabios tuvieron a bien hacerle a esa monstruosa partitura, para hacerla ejecutable!», etc., etc. De ahí las grotescas pretensiones de montones de personas que se atribuyen el mérito de haber retocado, corregido y depurado la obra de Spontini. Yo conozco personalmente a cuatro compositores que dicen haber metido mano. Cuando más tarde el éxito de *La Vestale* quedó asegurado, imparable e incontestable, aún fueron más lejos: ya no se trataba sólo de correcciones, sino de piezas enteras que cada uno de los correctores habría introducido; había uno que pretendía haber hecho el dúo del segundo acto, otro la marcha fúnebre del tercero, etc. ¡Lo singular es que, entre la considerable cantidad de dúos y marchas escritas por aquellos ilustres maestros, no se pueda encontrar ninguna pieza de ese estilo ni de ese nivel de inspiración! Y esos señores, ¿habrían llevado tan lejos su devoción, como para regalarle a Spontini sus mejores ideas?, ¡semejante abnegación sobrepasa los límites de lo sublime!... Por último se llegó a la siguiente versión, admitida durante mucho tiempo en los limbos musicales de Francia e Italia: Spontini no era en absoluto el autor de *La Vestale*. Esa obra, escrita en contraposición al sentido común, corregida por todo el mundo, sobre la que habían llovido durante tanto tiempo los anatemas escolásticos y académicos, esa obra indigesta y confusa, Spontini no hubiera sido ni siquiera capaz de producirla; la había comprado ya hecha en un ultramarinos, y se debía a la pluma de un compositor alemán muerto de miseria en París; lo único que tuvo que hacer Spontini fue arreglar las melodías de aquel desgraciado compositor en base a la letra de Jouy, y añadir algunos compases como puente entre las escenas. ¡Hay que reconocer que hizo los arreglos con gran



habilidad, incluso se podría pensar que cada nota había sido escrita para la palabra a la que va ligada! Ni siquiera el propio Castil-Blaze ha logrado eso. En vano se preguntaba a veces en qué ultramarinos había comprado Spontini, más tarde, la partitura de *Fernand Cortez*, que, como es sabido, no carece de mérito; nadie ha podido saberlo nunca. Y sin embargo, ¡a cuánta gente le hubiera venido bien conocer la dirección de ese valiosísimo comerciante!, se hubieran apresurado a ir de compras a su establecimiento; seguramente, debe de ser el mismo que le vendió a Gluck su partitura de *Orfeo* y a J.J. Rousseau *El adivino de la aldea*. (Esas dos obras, de mérito tan desproporcionado, fueron igualmente contestadas a sus autores).

Pero dejemos a un lado esas increíbles locuras: todo el mundo sabe que la rabia envidiosa puede llegar a producir, en los desgraciados a los que devora, un estado vecino a la imbecilidad.

Ya poseedor de una posición con tanto empeño se había labrado y conocedor finalmente de su fuerza, Spontini se disponía a emprender otra composición de estilo antiguo —se trataba de una *Electra*—, cuando el emperador le hizo saber que le agradaría que el tema de su nueva obra fuera la conquista de México por Hernán Cortés. Fue una orden que el compositor obedeció con premura. Sin embargo, la tragedia de *Electra* le había impresionado profundamente; musicarla había sido uno de sus proyectos más queridos, y a menudo le oí lamentarse por haberlo abandonado.

No obstante, creo que la elección del emperador fue afortunada para el autor de *La Vestale*, al disuadirlo de componer por segunda vez al estilo antiguo y obligarlo, por el contrario, a buscar para unas escenas igualmente emocionantes pero más variadas y menos solemnes, ese color extraño y fascinante, esa expresión tan orgullosa y tan tierna, y esos acertados atrevimientos que hacen de la partitura de *Cortez* un digno émulo de su hermana mayor. El éxito de la nueva ópera fue triunfal. Desde aquel día, Spontini se convirtió en el maestro de nuestro principal escenario lírico, y debió de decir, como su héroe: «¡Esta tierra es mía, no la abandonaré jamás!».

Con frecuencia me han preguntado cuál de esas dos primeras grands opéras de Spontini prefiero, y confieso que siempre me ha sido imposible responder. El único parecido entre *Cortez* y *La Vestale* es la fidelidad y la belleza constante de la expresión. En cuanto a las demás cualidades del estilo de *Cortez*, son completamente distintas del estilo de su hermana mayor. Pero la escena de la revuelta de los soldados de *Cortez* es uno de esos milagros casi imposibles de encontrar en las mil óperas que se han escrito hasta hoy, un milagro que sólo se podría emparejar, me temo, con el final del segundo acto de *La Vestale*. En la partitura de *Cortez*, todo es enérgico y orgulloso, brillante, apasionado y lleno de gracia; la inspiración arde y se desborda, y sin embargo la razón la dirige. Todos los personajes son de una veracidad incontestable. Amazily es tierno y abnegado; Cortés, impulsivo, fogoso, en ocasiones tierno también; Telasco, sombrío pero noble en su salvaje patriotismo. La obra encierra grandes aleteos que sólo las águilas pueden dar, series de relámpagos que

iluminarían el mundo entero.

¡Oh, que no me vengan con el arduo trabajo, con las supuestas incorrecciones armónicas ni con los defectos que se le siguen reprochando a Spontini, pues aunque fueran ciertos, el efecto producido por su obra, mi emoción y la de otros mil músicos a quienes no es fácil deslumbrar, no son menos ciertas! Si se añade que, en nuestra exaltación, hemos perdido la facultad de razonar, ese es el elogio más grande que se pudiera hacer a esta música. ¡Diantre!, ya me gustaría ver en esas a todos aquellos que niegan la superioridad de semejante fuerza. Veamos —les diría—, ¿exigen ustedes, al parecer, que el único objetivo de la composición musical y dramática sea hablar a la razón de los espectadores y dejarlos perfectamente tranquilos y fríos en su contemplación metódica? ¡Oh!, puesto que convienen en que el arte puede también, sin rebajarse demasiado, tender a producir en ciertos individuos las emociones que prefieren, ¡de acuerdo entonces!, aquí tienen unos cantantes de coro numerosos y bien ejercitados, una orquesta excelente, unos cantantes principales escogidos de entre los mejores, un poema sembrado de situaciones fascinantes, unos versos bien segmentados para la música; ¡vamos, manos a la obra! Intenten emocionarnos, hacernos perder la facultad de razonar, como dicen ustedes; será cosa fácil, en su opinión, ya que se les ve tan febriles y palpitantes después de un acto de *Cortez*. No se preocupen, nos entregamos a ustedes sin defensa: pueden abusar de nuestra impresionabilidad; traeremos sales, habrá médicos en la sala para evaluar hasta qué punto se puede continuar con el frenesí musical sin peligro para la vida humana.

¡Ah, pobre gente!, me temo que en breve les probaríamos que sus esfuerzos son en vano, que no perdemos la razón, que nuestra mano no tiembla al pasear el escalpelo por todas las partes de sus obras para constatar la ausencia de corazón... ..  
... ..

Después de una de las últimas representaciones de *Cortez* en París, escribí a Spontini la siguiente carta, que le hizo abandonar un poco, cuando la leyó, su habitual apariencia de frialdad.

Querido maestro:

Su obra es noble y bella, y para los artistas capaces de apreciar su magnificencia, constituye tal vez un deber repetírselo a usted ahora. Sean cuales sean sus pesares en este momento, la conciencia de su talento y del inapreciable valor de sus creaciones se los hará olvidar fácilmente.

Ha suscitado usted violentas inquinas, y a causa de ello, algunos de sus admiradores parecen tener miedo a reconocer su admiración por usted. ¡Son unos cobardes! Prefiero a sus enemigos.

Ayer representaron *Cortez* en la Ópera. Afectado aún por el tremendo efecto de la escena de la revuelta, vengo a gritarle: ¡Gloria!, ¡gloria!, ¡gloria y respeto al hombre cuyo poderoso intelecto, espoleado por su corazón, ha creado esta escena inmortal! ¡Nunca jamás, en ninguna otra producción artística, ha hallado

la inspiración semejantes acentos! ¡Nunca fue tan ardiente y poético el entusiasmo guerrero! ¿Acaso se ha mostrado en alguna parte, con esa luz, con ese color, la audacia y la voluntad, orgullosas hijas del talento? ¡No!, y nadie lo cree así.

¡Es bello, es veraz, es nuevo, es sublime! Si la música no hubiera sido abandonada a la caridad pública, en algún lugar de Europa habría un teatro, un panteón lírico, exclusivamente consagrado a la representación de obras maestras monumentales, en el que se ejecutarían a grandes intervalos, con un cuidado y una pompa dignas de ellas, y por artistas; y las escucharían en las fiestas solemnes del arte espectadores sensibles e inteligentes.

Pero casi por todas partes, la música, desheredada de las prerrogativas de su noble cuna, no es más que una niña abandonada a quien se quiere aparentemente obligar a convertirse en una moza descarriada.

Adiós, querido maestro; existe la religión de la belleza: yo pertenezco a ella; y si admirar las grandes cosas y honrar a los grandes hombres es un deber, al estrecharle la mano siento que es también una dicha.

Un año después de la aparición de *Fernand Cortez* Spontini fue nombrado director del Teatro Italiano. Había reunido un elenco excelente, y a él le debemos que se escuchase por primera vez en París el *Don Giovanni* de Mozart. Los papeles se habían repartido así: don Giovanni, Tacchinardi; Leporello, Barilli; Mazetto, Porto; Ottavio, Crivelli; donna Anna, *madame* Festa; Zerlina, *madame* Barilli.

No obstante, a pesar de los eminentes servicios que Spontini prestaba al arte en su dirección del Teatro Italiano, una intriga de una clase bastante vulgar lo obligó en breve a abandonarlo. De hecho Paër, que por aquel entonces dirigía el pequeño teatro italiano de la Corte, nada contento con los éxitos de su rival en el gran escenario de la Ópera, se preciaba de denigrarlo, lo trataba de renegado, llamándolo, para afrancesarlo, *Monsieur* Spontin, y le hacía caer cada dos por tres en esas trampas que, como sabemos, el *signor* Astucio tiende tan bien.

Al quedar libre de nuevo, Spontini escribió una ópera de circunstancia, *Pélage o Le Roi de la Paix*, hoy olvidada; y después *Les Dieux rivaux*, una *ópera-ballet*, en sociedad con Persuis, Berton y Kreutzer. Cuando se repuso *Les danaïdes*, Salieri, demasiado anciano para salir de Viena, le confió la dirección de los ensayos de su obra, autorizándole a hacerle los cambios y añadidos que considerase necesarios. Spontini se limitó a retocar, en la partitura de su compatriota, el final del aria de Hipermnestra, *Par les larmes dont votre fille*, añadiéndole una coda rebotante de impulso dramático. Pero compuso para ella varias melodías de danza deliciosas y una bacchanale que perdurará como modelo de ardiente inspiración y como expresión de la alegría sombría y desmelenada.

A esos trabajos diversos sucedió la composición de *Olympie*, una *grand opéra* en tres actos que ni en su primera aparición ni en la reposición que se hizo en 1827 pudo

obtener el éxito que, en mi opinión, se merece. Varios motivos concurrieron fortuitamente para frenar su auge. Las propias ideas políticas le hicieron la guerra. Se hablaba mucho por entonces del abate Grégoire. Se creyó ver una intención premeditada de aludir al famoso regicida en la escena de *Olympie* en la que Statira exclama:

Yo denuncio a la tierra  
Y vos a su cólera  
El asesino de su rey.

Desde ese momento, todo el partido liberal se mostró hostil a la nueva obra. Poco tiempo después, el asesinato del duque de Berri obligó a cerrar el teatro de la calle Richelieu: así pues, interrumpió forzosamente las funciones y asestó el toque de gracia a un éxito que apenas si estaba afianzándose, apartando violentamente la atención pública de las cuestiones artísticas. Cuando, ocho años más tarde, se repuso *Olympie*, Spontini, nombrado entretanto Director General de la Música del rey de Prusia, se encontró a su regreso de Berlín con un gran cambio en las ideas y los gustos de los parisinos. Rossini, vigorosamente apoyado por La Rochefoucauld y por toda la dirección de Bellas Artes, acababa de llegar de Italia. La secta de los diletantes puros deliraba sólo de oír el nombre del autor del *Barbero*, y despedazaba con sus afilados dientes a todos los demás compositores. La música de *Olympie* se tildó de canto llano, el Sr. de La Rochefoucauld se negó a prolongar unas semanas la permanencia en la Ópera de *madame* Branchu, la única que podía aguantar el papel de Statira, que no representó más que en la primera función para cobrar la jubilación; y en eso quedó la cosa. Spontini, con el alma carcomida por otros actos de hostilidad que sería muy largo narrar ahora, se volvió para Berlín, donde tenía una posición digna, desde todos los puntos de vista, tanto de sí mismo como del soberano que había sabido apreciarlo.

A su regreso a Prusia, escribió para los festejos de la Corte una *ópera-ballet*, *Nurmahal*, cuyo tema había tomado del poema de Thomas Moore, *Lalla Rookh*. En aquella graciosa partitura incluyó, desarrollándola y añadiéndole corazón, su tremenda *bacchanale* de *Les danaïdes*. Después rehizo el final del último acto de *Cortez*. Ese nuevo desenlace, que la Ópera de París no se ha dignado a acoger, lo vi en Berlín, cuando se repuso la obra hace seis o siete años, y es magnífico, muy superior al que se conoce en Francia. En 1825, Spontini representó en Berlín la *opéra-féerie* *Alcidor*, de la que se burlaron mucho los enemigos del autor por la barahúnda instrumental que según decían había introducido, y por la orquesta de yunques acompañada de un coro de herreros. Esa obra me es completamente desconocida. En cambio, sí pude hojear la partitura de *Agnès de Hohenstaufen*, que sucedió a *Alcidor* al cabo de doce años. Aquel tema, calificado de romántico, conllevaba un estilo totalmente distinto de todos los que había empleado Spontini

hasta entonces. Para las piezas de conjunto introdujo unas combinaciones muy curiosas y atrevidas, como por ejemplo un forte de la orquesta ejecutado al mismo tiempo que en el escenario hay cinco personajes cantando un quinteto y un coro de monjas se deja oír a lo lejos acompañado de los sonidos de un órgano facticio. En esa escena, se simula el órgano hasta el punto de producir la ilusión más completa, por medio de unos pocos instrumentos de viento y contrabajos situados entre bambalinas. Hoy en día, cuando se pueden hallar tantos órganos en los teatros como en las iglesias, puede que no tenga mucho sentido esa imitación, interesante desde el punto de vista de la superación de la dificultad. Por último y para cerrar la lista de producciones de Spontini, hay que añadir su *Chant du peuple prussien* y varias piezas de música para bandas militares.

El nuevo rey, Federico Guillermo IV, ha conservado la tradición de benevolencia y generosidad de su predecesor para con Spontini; y ello a pesar de la molesta aparición de una imprudente carta escrita por el artista que le valió un juicio y una condena. El rey no sólo le perdonó, sino que consintió en que Spontini fijase su residencia en Francia cuando se vio obligado a ello por su nombramiento en el Instituto, y además le brindó una prueba incontestable de su afecto al mantenerle el título y el estipendio de maestro de capilla de la Corte prusiana aunque hubiera renunciado a cumplir con sus funciones. Spontini se vio constreñido a desear el descanso y los placeres académicos, primero por las persecuciones y enemistades que le empezaron a surtir en Berlín, y también por una extraña enfermedad del oído cuyos crueles embistes padeció durante mucho tiempo, en varias ocasiones. En los periodos en que estaba afectado de esa perturbación de un órgano que tanto había ejercitado, Spontini apenas si oía, y cada sonido aislado que percibía le parecía una acumulación de discordancias. De ahí que le resultara absolutamente imposible soportar la música y tuviera que renunciar a ella hasta que el periodo mórbido concluyera.

Su entrada al Instituto se hizo noblemente y de una manera que, hay que reconocerlo, honra a los músicos franceses. Todos los que hubieran podido presentarse, sintieron que debían ceder el paso a aquella gran gloria, y se limitaron, al retirarse, a unir así su sufragio al de toda la Academia de Bellas Artes. En 1811, Spontini se había casado con la hermana de nuestro famoso fabricante de pianos, Érard. Los cuidados de que ella le colmó contribuyeron no poco a calmar su irritación, a dulcificar las penas que se habían cebado en él por su naturaleza nerviosa y por motivos demasiado reales, durante los últimos años de su vida. En 1842 hizo un piadoso peregrinaje a su tierra natal, donde fundó, de su bolsillo, varios establecimientos de beneficencia.

En los últimos tiempos, para huir de las ideas tristes que lo obsesionaban, se decidió a emprender un segundo viaje a Majolati. Llegó allí, entró en aquella casa desierta en la que había nacido, setenta y dos años antes; estuvo descansando en ella unas semanas, meditando sobre los largos ajeteos de su brillante pero tempestuosa carrera, y de golpe se apagó, henchido de gloria y cubierto de bendiciones de sus

compatriotas. El círculo se había cerrado; su tarea había terminado.

A pesar de la honrosa inflexibilidad de sus convicciones artísticas y de la solidez de los fundamentos de sus opiniones, Spontini, se diga lo que se diga, admitía hasta cierto punto la discusión; le aportaba todo el ardor que se puede ver también en lo que salió de su pluma, y sin embargo se resignaba, a veces con bastante filosofía, cuando se quedaba sin argumentos. Un día en que me estaba reprochando mi admiración por una composición moderna que él no valoraba, logré darle bastantes buenos argumentos a favor de aquella obra de un gran maestro que no le gustaba nada. Me escuchó con aspecto sorprendido, y, con un suspiro, replicó en latín: *Hei mihi, qualis est!!! Sed de gustibus et coloribus non est disputandum*. Hablaba y escribía perfectamente la lengua latina, que empleaba a menudo en su correspondencia con el rey de Prusia.

Se le ha acusado de egoísmo, de agresividad, de dureza; pero teniendo en cuenta los incesantes odios con los que se topó, los obstáculos que hubo de vencer, las barreras que hubo de derribar y la tensión que semejante estado de guerra continua debía de producir en su ánimo, tal vez pueda uno sorprenderse de que siguiera siendo tan sociable como era, sobre todo considerando el inmenso valor de sus creaciones y la conciencia de ello que tenía, en comparación con la falta de firmeza de la mayoría de sus adversarios y de lo escasamente elevados que eran los motivos que los guiaban.

Spontini fue sobre todo y antes que nada un compositor dramático cuya inspiración crecía con la importancia de las situaciones, con la violencia de las pasiones que tenía que pintar. De ahí el pálido color de sus primeras partituras, escritas sobre vulgares y pueriles libretos italianos; la insignificancia de la música que aplicó al género insulso, mezquino, frío y falso del que la ópera cómica *Julie* es un modelo perfecto; de ahí el movimiento ascendente de su pensamiento en las dos hermosas escenas de *Milton*, aquella en la que el poeta ciego se lamenta de la desgracia que le ha privado por siempre de la contemplación de las maravillas de la naturaleza, y aquella otra en la que Milton dicta a su hija sus versos sobre la creación de Eva y su aparición en medio de los serenos esplendores del Edén. Y de ahí, finalmente, la prodigiosa y súbita explosión del talento de Spontini en *La Vestale*, esa lluvia de ideas apasionadas, esas lágrimas del corazón, ese fluir de melodías nobles, emotivas, orgullosas, amenazantes, esas armonías cálidas y coloreadas, esas modulaciones entonces inauditas en el teatro, esa joven orquesta, esa verdad, esa profundidad de la expresión (siempre insisto), ese lujo de grandes imágenes musicales presentadas de manera tan natural, impuestas con una autoridad magistral, envolviendo las palabras del poeta con tal fuerza, que no se puede concebir que las letras a las que se adaptan hayan podido existir por separado alguna vez.

En *Cortez* no hay errores involuntarios, sino cierta rigidez premeditada en la armonía; y en *Olympie* no veo más que atrevimientos magníficos del mismo estilo. Únicamente, la orquesta tan sobriamente rica de *La Vestale* se complica en *Cortez* y

se recarga con diseños variados e inútiles en *Olympie*, hasta el punto de hacer que la instrumentación sea en ocasiones pesada y confusa.

Spontini tenía cierto número de ideas melódicas para todas las expresiones nobles: una vez que recorrió el círculo de ideas y de sentimientos a los que estaban predestinadas dichas melodías, su fuente fue menos abundante; ese es el motivo por el que no encontramos tanta originalidad en el estilo metódico de las obras a un tiempo heroicas y apasionadas que sucedieron a *La Vestale* y *Cortez*. Pero ¿qué son esas vagas reminiscencias, en comparación con el cinismo con que algunos maestros italianos reproducen las mismas cadencias, las mismas frases y las mismas piezas en sus incontables partituras? La orquestación de Spontini, cuyo embrión y procedimiento se encuentra ya en *Milton* y en *Julie*, fue una pura invención; no procede de ninguna otra. Su color especial se debe a su uso de los instrumentos de viento, tal vez no especialmente hábil desde el punto de vista técnico, pero sí opuesto con sabiduría al de los instrumentos de cuerda. El papel, tan nuevo como importante, que el compositor otorga a las violas, tanto en conjunto como divididas en dos secciones, al igual que los violines, contribuye en gran medida a caracterizarlo. La frecuente acentuación de los tiempos débiles del compás; unas disonancias que se apartan de su vía de resolución en la parte en la que se han oído y se resuelven en otra parte; unos diseños de bajos con frecuencia arpegiados de mil y una maneras, ondulando majestuosamente bajo la masa instrumental; el uso moderado pero tremendamente ingenioso de los trombones, las trompetas, las trompas y los timbales; la exclusión casi absoluta de las notas extremas de la escala aguda de los flautines, oboes y clarinetes; todo ello confiere a la orquesta de las grandes obras de Spontini una fisonomía grandiosa, un poderío, una energía incomparables, y a menudo una melancolía poética.

En cuanto a las modulaciones, Spontini fue el primero que, atrevidamente, introdujo en la música dramática las llamadas notas extranjeras al tono principal, así como las modulaciones enarmónicas. Pero, si bien son bastante recurrentes en sus obras, al menos siempre están motivadas y presentadas con un arte admirable. No modula sin motivos plausibles. No hace como esos músicos inquietos y de inspiración estéril que, hastiados de atormentarse inútilmente en una tonalidad sin encontrar nada, cambian para ver si tienen más suerte en otra. Algunas de esas modulaciones excéntricas de Spontini, al contrario, son destellos de genialidad. Y entre ellas debo incluir, en primera fila, el brusco paso de la tonalidad de mi bemol a la de re bemol en el coro de los soldados de *Cortez*: «Quittons ces bords, l'Espagne nous rappelle». Ante ese giro inesperado de la tonalidad, el oyente está tan impresionado por semejante golpe, que su imaginación franquea de un salto el inmenso espacio, vuela, por así decirlo, de un hemisferio a otro y, olvidando México, sigue el pensamiento de los soldados sublevados hasta España. Citemos también la que destaca en el trío de prisioneros de la misma ópera, donde, a estas palabras:

Una muerte sin gloria  
acaba con nuestros días

las voces pasan de sol menor a la bemol mayor. Y la sorprendente exclamación del sumo sacerdote en *La Vestale*, en la que su voz cae bruscamente de la tonalidad de re bemol mayor a la de do mayor en este verso:

«¿Volverán acaso a sumir el universo en el caos?».

También fue Spontini quien inventó el crescendo colosal, cuyos imitadores no nos han sabido ofrecer después más que un microscópico diminutivo. Así es el segundo acto de *La Vestale*, cuando Julia, delirante e incapaz de seguir resistiéndose a su pasión, siente que en su atormentada alma un creciente terror que se une con el amor:

¿Adónde voy?... ¡Oh, cielos!, ¿y qué delirio  
se ha adueñado de mis sentidos?  
Un poder invencible conspira para perderme;  
Me arrastra... Me hostiga... ¡Deténte! ¡Aún hay tiempo!

Esa progresión de armonías quejumbrosas, entrecortadas por sordos latidos cada vez más violentos, es de una inventiva asombrosa cuyo valor sólo se comprende del todo en la representación, no en el concierto. Lo mismo ocurre con el crescendo del primer *finale* de *Cortez*, cuando las mujeres mexicanas, locas de terror, acuden a arrojarse a los pies de Montezuma:

Qué gritos resuenan:  
¡todos nuestros hijos fallecen!

Ya he mencionado el del *finale* de *La Vestale*. Ahora hablaré del dúo de Telasco y Amazily, que arranca con lo que puede considerarse el recitativo más admirable que existe: el de Amazily y Cortez, en que las fanfarrias guerreras del ejército español se unen de manera tan dramática a las apasionadas despedidas de los dos amantes, y de la grandiosa aria de Telasco «O patrie! ô lieux pleins de charmes!», de la de Julia en *La Vestale*: «Impitoyables dieux!», de la marcha fúnebre, del aria de la tumba en esa misma ópera, del dúo entre Licinius y el sumo sacerdote, dúo que Weber calificó como uno de los más asombrosos que ha conocido... ¿Es preciso hablar de la marcha triunfal y religiosa de *Olympie*, del coro de sacerdotes de Diana consternados cuando la estatua se cubre con el velo, de la escena y la extraordinaria aria en la que Statira, gimoteando de indignación, reprocha al hierofante que le haya presentado como yerno al asesino de Alexandre; de la marcha para coro del cortejo de Telasco, también en *Cortez*: «Quels sons nouveaux», la primera en compás ternario que se haya hecho jamás; de la *bacchanale* de *Nurmahal*; de los incontables recitativos, tan hermosos



como las más bellas arias, y de una veracidad en el carácter que desesperaría a los más hábiles maestros; de esas piezas lentas de baile, que, gracias a las soñadoras y dulces inflexiones de su melodía, evocan el sentimiento de la voluptuosidad y lo poetizan? Me pierdo en los meandros de ese gran templo de la Música expresiva, en los mil detalles de su rica arquitectura, en el deslumbrante fárrago de sus ornamentos.

La muchedumbre carente de inteligencia, frívola o grosera, lo abandona hoy en día, se niega a sacrificarse o lo descuida; pero para algunos artistas y aficionados, más numerosos de lo que al parecer se cree, la diosa a la que Spontini alzó aquel vasto monumento sigue siendo tan hermosa que su fervor no se aplaca. Y yo hago como ellos: me postro y la adoro.

—Y nosotros también —dicen los músicos, levantándose para salir—, nosotros también la adoramos, puede usted creerlo.

—Lo sé, caballeros, y porque estoy convencido de ello me he dejado llevar en su presencia por mi admiración apasionada. Sólo se exponen semejantes ideas y tan vivos sentimientos ante un auditorio que los comparte. ¡Adiós, señores!

# DECIMOCUARTA VELADA

---

## LAS OPERAS SE SUCEDEN Y SE PARECEN ENTRE SÍ – LA CUESTIÓN DE LA BELLEZA – LA MARÍA ESTUARDO DE SCHILLER – UNA VISITA A PULGARCITO, cuento inverosímil

---

Se está interpretando una ópera, etc., etc., titulada *Merlín el encantador*. Esa noche, tiene la palabra Corsino. Escuchémosle.

—Se suele decir que las óperas son como los días, se suceden y se parecen entre sí. Sería más exacto decir, conservando la misma comparación, que se suceden y no se parecen entre sí. Pues de hecho tenemos los hermosos días de verano, radiantes, serenos, espléndidos, llenos de armonía y de luz, durante los cuales toda la creación parece limitarse al amor y la felicidad; el ruiseñor, oculto en el bosquecillo, la golondrina, perdida en el azul del cielo, el grillo bajo la hierba, la abeja en la flor; el labrador en su arado, el niño jugando a la entrada de la granja, la belleza aristocrática cuya elegante silueta blanca se recorta sobre el oscuro verdor de un parque lleno de sombras y de misterio. En esos días, simplemente respirar, ver y oír es una felicidad.

Al día siguiente, el sol se alza tristón y brumoso; una espesa niebla recarga la atmósfera, todo languidece en la montaña y en la llanura; los pájaros cantores se callan, sólo se oye la voz anodina del cuco, el graznido agrio y lerdo de las ocas, los pavos y las pintadas; la rana croa, el perro aúlla, el niño berrea, la veleta chirría sobre el tejado; y después un viento enervante se enreda en sí mismo y cae finalmente, con el día, bajo una lluvia silenciosa, tibia y maloliente, como el agua de los pantanos. ¿Acaso no tenemos, nosotros también, días de tormentas sublimes, en los que los rayos y el viento, el ruido de los torrentes, el rugido de los bosques aullando bajo la presión de la tormenta, la inundación y el incendio, nos inundan el alma de emociones grandes y terribles? ¿Cómo van a parecerse esos días? ¿Por su duración, por su nivel de calor o de frío, por la belleza de los crepúsculos que preceden la salida o la puesta del gran astro? Tampoco. Vemos días y óperas mortalmente fríos suceder a días y a obras ardientes; tal producción, que ha brillado con vivo resplandor durante la vida de su autor, se apaga bruscamente con él, como la luz con la puesta del sol en las regiones del equinoccio; tal otra, que al principio no logró más que pálidos reflejos, se ilumina cuando el autor pasa a mejor vida con un esplendor duradero, y se tiñe de destellos maravillosos, comparables a la claridad crepuscular, a las auroras boreales que hacen que algunas noches polares sean más hermosas que los días.

Así pues, mantengo la exactitud de mi comparación: las óperas, como los días, se suceden, pero no se parecen entre sí. Los astrónomos y los críticos vienen después a darnos un montón de explicaciones mejores o peores para dichos fenómenos. Unos dicen: «Es por tal cosa que ayer granizó y que mañana hará bueno». Y otros: «Este es el motivo del descrédito de la última obra y del éxito que tendrá la siguiente». Otros más, por último, reconocen que no saben nada, y que a fuerza de haber estudiado la inconstancia de los vientos y del público, la interminable variedad de gustos y de

temperaturas, los caprichos infinitos de la naturaleza y del alma humana, han llegado a reconocer la inmensidad de su ignorancia, y que las causas, incluso las más cercanas, les son desconocidas.

—Tiene usted razón, mi querido Corsino —contesto—, y he de reconocer que yo soy uno de esos sabios. En ocasiones he creído divisar en el cielo un astro nuevo, cuyas proporciones y brillo me parecían considerables, y me he topado con la negación no sólo de la importancia, sino de la propia existencia de Neptuno. Y después, cuando decía que la Luna es uno de los cuerpos celestes más pequeños, que es su extrema cercanía con la Tierra lo que le confiere un tamaño que no tiene; y que Sirius, por el contrario, es un astro inmenso, «¡Pero qué dice usted de Sirius —me contestaban—, si no ocupa en el cielo más espacio que la cabeza de un alfiler! Preferimos nuestra majestuosa Luna».

Siguiendo ese mismo razonamiento, me he topado en ocasiones con gente que prefería una farola de gas a la luna, y una linterna de trapero a la farola.

Y ese es el motivo de que no exista ni una sola producción de la mente humana, ni una sola, me oyen, en la que coincidan ni siquiera diría todas las opiniones de la humanidad, sino ni tan sólo las de la imperceptible fracción de la humanidad a la que iba dirigida exclusivamente. ¿Cuántas personas puede contener la sala de espectáculos más grande que haya hoy en día?, apenas dos mil personas, y la mayoría de los teatros tienen capacidad para muchas menos. ¡Pues bien!, ¿acaso ha ocurrido alguna vez que, después de una excelente ejecución, las escasamente quinientas personas congregadas en un teatro hayan estado todas de acuerdo en el mérito de Shakespeare, de Molière, de Mozart, de Beethoven, de Gluck o de Weber? Yo he visto a estudiantes pitando a *El burgués gentilhomme* en el Odéon. Son famosos los combates que se libraron en el Théâtre-Français respecto a la traducción de A. de Vigny del *Otelo* de Shakespeare, y los abucheos que recibió *El barbero* de Rossini en Roma y *El cazador furtivo* en París. Todavía no he asistido a un estreno en la Ópera sin encontrar, entre los jueces del *foyer*, a una gran mayoría hostil a la nueva partitura, por grande y hermosa que fuera. Como tampoco hay ninguna, por muy nula, vacua y anodina que parezca, que en el mismo caso no recave algunas opiniones favorables o se encuentre con defensores de buena fe, como para justificar el proverbio: siempre hay un roto para un descosido.

Tal opinión, ardientemente defendida detrás del escenario, es combatida con no menos ardor en la orquesta. De cuatro espectadores situados en el mismo palco en la representación de una ópera, el primero se aburre, el segundo se divierte, el tercero se indigna y el cuarto está entusiasmado. Voltaire presentó a Shakespeare en Francia como un apache, un indio borracho; y Francia creyó a Voltaire. Y sin embargo, el más férreo adepto del filósofo de Ferney, convencido de la verdad absoluta del juicio que condenaba al autor de Hamlet, sólo tenía que cruzar La Mancha para encontrar que la opinión consagrada era la contraria. Más acá del estrecho, Shakespeare era un bárbaro, un bruto; y más allá era un dios. Hoy por hoy en Francia, si Voltaire pudiera

regresar y emitir de nuevo semejante opinión, por muy Voltaire que fuera, que fuese y que será siempre, la gente se reiría en sus narices; e incluso sé de algunos que harían algo peor. La cuestión de la belleza, pues, sería una cuestión de tiempo y de lugar; es triste pensarlo... pero es así. En cuanto a la belleza absoluta, si no es aquello que todos los hombres, en cualquier tiempo y lugar, reconocerían como bello, no sé en qué consiste. Y esa belleza no existe. Creo que simplemente existen tipos de belleza artística cuyo sentido, que ha pasado a ser inherente a ciertas civilizaciones, perdurará gracias a algunos hombres tanto como duren esas mismas civilizaciones.

—¿Porqué no vino usted anteayer —pregunta Corsino, después de un silencio, y como para acabar con una conversación que le resulta insufrible— a la representación de *María Estuardo*, de Schiller? Actuaron nuestros actores principales, y esa obra maestra no se interpretó nada mal, se lo puedo asegurar.

—Confío en que no deje por ello de contarme entre los admiradores más sinceros de Schiller; pero he de reconocer la insuperable antipatía que siento por los dramas en los que aparecen el hacha, el tarugo y el verdugo. No lo puedo soportar. ¡Ese tipo de muerte y los avíos que precisa son algo tan repugnante! No hay nada que me haya inspirado jamás una aversión más profunda por la muchedumbre, por el populacho de toda clase y rango, que el espantoso ardor con el que se la puede ver algunos días, precipitándose hacia el lugar de las ejecuciones. Al evocar esa muchedumbre apiñada y boquiabierta alrededor de un cadalso, siempre me imagino la felicidad de tener a mano ocho o diez cañones cargados con metralla para aniquilar de un sólo golpe a toda esa horrible canalla sin necesidad ni de tocarla. Porque puedo concebir que se derrame sangre de ese modo, de lejos, con estrépito, con rayos y truenos, cuando se es presa de la cólera; preferiría ametrallar a cuarenta enemigos míos, que ver guillotinar a uno sólo.

—Tiene usted gustos de artista —me dice Corsino, asintiendo con la cabeza.

—En cuanto a esa pobre reina María, tan encantadora —dice Winter—, estoy de acuerdo en que podían haber acabado con ella de otro modo, sin destruir así su bonito cuello.

—¡Eh, eh! —replica Dimski—, es que quizás era precisamente ese bonito cuello lo que odiaba Isabel. Por lo demás, lo de destruir es un hallazgo; apruebo la palabra.

—¡Caballeros, por Dios!, ¡cómo pueden reírse y bromear sobre una catástrofe así, un crimen tan espantoso!

—Moran tiene razón —apunta Corsino—; ya que los caballeros están de buen humor esta noche, cuéntales alguna historieta de las buenas, Schmidt, hace tiempo que no nos has contado ninguna y debes tener en la recámara.

Schmidt, el tercer trompa, tiene una apariencia grotesca, que provoca risas. Se le tiene por un tipo agudo, y su habitual taciturnidad confiere más valor del que realmente tienen a sus ocurrencias, que de hecho expresa con mímica como un verdadero bufón de primera categoría.

Así pues Schmidt, aceptando la invitación, se suena, coge un buen pellizco de

tabaco y sin preámbulos, alzando su voz aflautada, dice:

## UNA VISITA A PULGARCITO

La escena representa... a un provinciano francés extremadamente ingenuo, que pretende ser un gran amante de la música y que por tanto, se tira de los pelos por no haber podido asistir a las veladas ofrecidas por el enano Pulgarcito. Sabe que ese fenómeno liliputiense ha hecho las delicias de la capital francesa durante un número indeterminado de meses, y ha emprendido un viaje a París sólo para admirar al pequeño general de quien se dice que es tan ingenioso, tan gracioso, tan galante; pero quiere el azar que las representaciones de ese prodigio se hayan interrumpido en aquel momento. ¿Qué hacer?... Una carta de recomendación que se ha agenciado nuestro provinciano le abre las puertas del salón de un artista famoso por su talento como bromista. Ante el enunciado de la contrariedad sufrida por el admirador de Pulgarcito, el artista le contesta:

—Efectivamente, señor mío, puedo entender que para un amante de las artes como usted, haya sido una cruel desilusión... Viene usted de Quimper, según tengo entendido.

—De Quimper-Corentin, señor.

—Hacer semejante viaje en vano... ¡Oh, espere!, se me ocurre una idea; Pulgarcito, en realidad, ya no ofrece representaciones, pero está en París; ¡diantre, vaya usted a verlo!, es un caballero, le recibirá a las mil maravillas.

—¡Oh, señor mío, estaría en deuda con usted si logro acceder a él! ¡Amo tanto la música!

—Sí, no canta mal. Esta es su dirección: calle Saint-Lazare, esquina con La Rochefoucauld, una larga avenida; en el fondo está la casa en la que vive Pulgarcito; es una residencia sagrada que habitaron sucesivamente Talma, *mademoiselle* Mars, *mademoiselle* Duchesnois, Horace Vernet y Thalberg, y que Pulgarcito comparte ahora con el famoso pianista. No le diga nada al conserje, suba hasta el fondo de la avenida y, siguiendo el precepto del evangelio, llame y se le abrirá.

—¡Ah, caballero!, corro hacia allí; ya creo verlo, ya creo oírlo. Estoy de lo más emocionado... Es que usted no se puede figurar mi pasión por la música.

Así que el jadeante aficionado corre a la dirección indicada; sube y llama con mano temblorosa; un coloso viene a abrirle. Quiere el azar que Lablache, que vive con su yerno Thalberg, salga inmediatamente.

—¿Por quién pregunta usted, caballero? —le dice al extranjero el ilustre cantante.

—Pregunto por el general Pulgarcito.

—Soy yo, señor —replica Lablache con fulminante aplomo y con su voz más atronadora.

—Pero... cómo... me habían dicho que el general no me llegaba ni a las rodillas, y que su encantadora voz... parecía... el canto... de... las cigarras. No reconozco...

—¿No reconoce usted a Pulgarcito?, pues soy yo, señor mío, tengo el honor de ser ese famoso artista. Mi estatura y mi voz son efectivamente como le han dicho; son así en público, pero entenderá usted que cuando estoy en casa, me pongo cómodo.

Con esas palabras, Lablache se aleja majestuosamente, y el aficionado se queda atónito, rojo de orgullo y de alegría por haber visto al general Pulgarcito en privado y en su desarrollo completo.

Y esto, señores, tiene tanto valor como Merlín el encantador y es más verosímil.

Corsino se levanta, diciendo: «¡Estaba seguro de que acabaría con un colofón! Un verso más, y hubiéramos recibido un cuarteto en plena cara. Decididamente, Schmidt, naciste para hacer vodeviles... alemanes».

# DECIMOQUINTA VELADA



## OTRO DISGUSTO PARA KLEINER EL MAYOR

Se está interpretando *Fidelio* de Beethoven.

Nadie habla en la orquesta. A todos los artistas les brillan los ojos, los de los simples músicos permanecen abiertos, los de los imbéciles se cierran de cuando en cuando. Tamberlick, contratado para algunas funciones por el director de nuestro teatro, canta el papel de Florestan. Revoluciona toda la sala con su aria de la prisión. El cuarteto de la pistola suscita el entusiasmo más violento. Después del gran finale, Kleiner el mayor exclama:

—¡Esta música hace que sienta fuego en el estómago!, me siento como si me hubiera bebido quince vasos de aguardiente. Voy al café, a pedir una...

—Ya no quedan —le suelta Dimski, interrumpiéndole— acabo de ver cómo le llevaban la última a Tamberlick, que desde luego se la ha ganado.

Kleiner se aleja, refunfuñando.

# DECIMOSEXTA VELADA

---

ESTUDIOS MUSICALES Y FRENOLÓGICOS – LAS  
PESADILLAS – PURITANOS DE LA MÚSICA RELIGIOSA –  
PAGANINI, esbozo biográfico

---

El teatro ofrece un concierto mezcla de mediocridad y mala música; el programa está atestado de cavatinas italianas, fantasías para piano solo, fragmentos de misas, conciertos de flauta, lieder con solo de trombón obligatorio, dúos de fagot, etc. Por consiguiente, las conversaciones están muy animadas en todos los rincones de la orquesta. Algunos músicos están dibujando. Se ha hecho un concurso para reproducir a lápiz la escena de Lablache, diciéndole en el umbral de la puerta al provinciano que pregunta por Pulgarcito: «¡Soy yo, señor!». Kleiner el mayor gana el premio, cosa que le consuela un poco por su disgusto de la víspera. Al llegar, miro el programa.

—¡Diablos, esta noche tenemos una cantidad tremenda de pesadillas!

—¡Ah, pesadillas!, otra de sus palabras parisinas que no comprendemos —me dice Winter—. ¿Quiere usted explicárnosla?

—Cuidado, joven americano, está usted a punto de convertirse en una.

—¿En una qué?

—¡Una pesadilla, musicastro requetesimple! —replica Corsino—, voy a demostrártelo. Esto es lo que nosotros, los músicos de Europa, entendemos por esa palabra:

No se trata en absoluto de uno de esos sueños horribles durante los cuales uno siente el pecho oprimido, en los que uno se cree perseguido por algún monstruo siempre a punto de alcanzar a su víctima, o siente que cae en un abismo sin fondo, en medio de espesas tinieblas y de un silencio más aterrador que el bullicio infernal. No, no se trata de eso, y sin embargo se le parece mucho. Una pesadilla musical es una de esas realidades incalificables que se detestan, se desprecian, que obsesionan, irritan y dan un dolor de estómago comparable al de una indigestión; una de esas obras impregnadas de una especie de contagio del cólera que —no se sabe de qué modo— se cuelan pese a todos los cordones sanitarios hasta el mismo meollo de la música más noble y bella, y que sin embargo la gente aguanta haciendo muecas horribles pero sin pitarlas; ya sea porque están hechas con una especie de talento mediocre y común, ya sea porque el autor es un buen tipo a quien no se quiere apenar, o porque está relacionada con unas ideas gratas para algún amigo, o porque le interesa a algún imbécil que ha tenido la vanidad de erigirse en su enemigo y frente a quien no desea, al tratarle como se merece, que parezca que se preocupa por él. Cuando comienza esa censurable pieza, usted (si puede) sale de la sala en la que él está pavoneándose, y se va a la calle a contemplar los ejercicios de un perro listo o una representación de Polichinela, o a escuchar la gran aria de *La Favorita* maullada por un órgano de Barbaria y acabada en la nota sensible, y eso porque una moneda arrojada por la ventana ha interrumpido al virtuoso en mitad de la melodía. Lee usted todos los

carteles y, mirando su reloj, calcula que ya no hay nada que temer de la pesadilla del concierto, y se atreve a volver a la sala; pero precisamente en ese momento es cuando, en ocasiones, la pesadilla se abalanza de repente sobre el pobre músico que había huido de ella. Cuando entra, ya ha dejado de sonar, es cierto, pero ¿qué ruido es ese? ¿qué son esos aplausos?, ¿a quién van dirigidos? Esas señas de satisfacción pertenecen al público, y se dirigen a la propia pesadilla, que se pavonea, saca pecho, arrulla y saluda con modestia. ¡Dios mío, es así!, al público el monstruo le ha parecido amable y agradable: está agradeciendo al monstruo el placer que le ha dado.

¡Entonces es cuando uno se sulfura, cuando preferiría estar en las antípodas rodeado de salvajes, en medio de una tribu de monos de Borneo o incluso entre los feroces buscadores de oro de California! Es entonces cuando uno percibe la vacuidad de la gloria, lo ridículo del éxito que obtienen las obras maestras ante semejantes jueces capaces de aplaudir así las pesadillas... Y entonces parece muy juicioso ese orador antiguo, volviéndose inquieto hacia su amigo, después de uno de esos discursos bien acogidos por la muchedumbre, y diciéndole: «El pueblo me aplaude, ¿habré dicho alguna tontería?». Junto con las composiciones-pesadilla, que en su mayoría se escriben en ese estilo que hay que llamar por su nombre: estilo necio, están los hombres-pesadilla.

El orador-pesadilla es el que le para a uno por la calle, en una esquina, o le arrincona contra la chimenea de un salón para saturarlo con sus doctrinas; el que demuestra a cualquier recién llegado la superioridad de la música oriental sobre la nuestra; el viejo teórico, que por todas partes encuentra errores de armonía; el descubridor de manuscritos antiguos, ante los que cae extasiado; el defensor de las reglas de la fuga; el adorador en exclusiva del estilo legato, del estilo plano, del estilo muerto, el enemigo de la expresión y de la vida; el admirador del órgano, de la misa del papa Marcelo, de la misa del Hombre armado, de los cantares de gesta. Toda esa gente son las mayores pesadillas que se puedan nombrar. Lo son igualmente las madres de familia que le presentan a uno a sus niños prodigio, los compositores que pretenden hacerle a uno leer sus partituras a cualquier precio, todos los burgueses que hablan de música y todos los aburridos, sin olvidar los curiosos inocentes. Y así verás, querido Winter, que el caballero tiene derecho a decirte: «¡Tú también eres una!».

—¡Escuchen a ese de ahí, señores! —se está cantando el *O salutaris* de un gran maestro—. ¡Admiren cómo se nos está ofreciendo aquí un ejemplo del estilo necio! El autor ha decidido que se pronuncien las palabras «*Da robur, fer auxilium*» en una frase enérgica, símbolo de la fuerza (*robur*). De los cien compositores que han tratado este tema desde Gossec, no habrá ni dos que hayan evitado el contrasentido cuyo modelo clásico sentó aquel viejo maestro.

—¿Y eso porqué? —dice Bacon.

—El *O salutaris* es una plegaria, ¿no es cierto? En ella el cristiano le pide a Dios fuerza, implora su auxilio; pero, si lo está pidiendo, será que aparentemente no la

tiene y siente que la necesita. Así pues el que reza es un ser débil, y su voz, al pronunciar el «Da robur», debería ser lo más humilde que fuera posible, en lugar de estallar con acentos que más parecen una amenaza que una súplica.

¡¡Y a estas cosas se las llama obras maestras del género religioso!!!...

Obras maestras de la necesidad. ¡Pesadillas!

Y los que las admiran... ¡archipesadillas!

Las composiciones escritas con tendencias expresivas sobre textos sagrados suelen abundar en exceso en semejantes sandeces.

Sandeces que sin duda han servido de pretexto para la formación de una secta de lo más singular que hoy en día en los conventículos mantiene una graciosa cuestión al orden del día. Ese inocente cisma, cuyo fin, según manifiesta, es hacer auténtica música católica, tiende a suprimir completamente la música en los servicios religiosos. Esos anabaptistas del arte no querían violines en las iglesias porque los violines recuerdan a la música teatral (como si no fuera el caso con los bajos, las violas y todos los demás instrumentos y voces); y algo más: en su opinión los nuevos órganos se han adornado con registros demasiado variados, demasiado expresivos. Después han llegado a la conclusión de que la melodía, el ritmo e incluso la tonalidad moderna son censurables. Los moderados aún admiten a Palestrina, pero los más fervientes, los Balfour de Burley de esos nuevos puritanos, no aceptan más que el canto gregoriano en bruto.

Uno de ellos, el Mac-Briar de la secta, llega incluso más lejos; ese ha alcanzado de un salto la meta hacia la que caminan más lentamente todos los demás y que, como acabo de decir, es evidentemente la destrucción de la música religiosa. Les contaré cómo llegué a conocer sus auténticos pensamientos al respecto: poco después de la muerte del duque de Orléans, asistí en la iglesia de Notre-Dame a las obsequias de aquel noble príncipe, objeto de tan intensa y justa añoranza. La secta de los puritanos había salido triunfante aquel día, logrando que toda la misa se cantara en canto llano y que esa maldita tonalidad moderna, dramática, apasionada y expresiva, fuera radicalmente prohibida. No obstante, el maestro de capilla de Notre-Dame había creído deber transigir hasta cierto punto con la corrupción del siglo, armonizando a cuatro voces el fúnebre gregoriano. No se había sentido con fuerzas para romper todo pacto con los impíos. La gracia suficiente no había sido suficiente, por lo visto. Fuera como fuese, yo estaba sentado en la nave, al lado de nuestro fogoso Mac-Briar. A la par que execraba la música moderna que suscita pasiones, resultaba divertido ver cómo se apasionaba por el canto gregoriano que, estamos de acuerdo, dista mucho de tener tan grave defecto. No obstante se dominó bastante bien hasta la mitad de la ceremonia. Reinaba en ese momento un silencio bastante largo, el recogimiento de la congregación era solemne y profundo, cuando al organista, por descuido, se le cayó una llave sobre el teclado; a causa de la accidental presión de la llave sobre una tecla, un la del registro de flautas se dejó oír durante dos segundos. Esa nota aislada se alzó en medio del silencio y se desplegó bajo los arcos

de la catedral cual dulce y misterioso gemido. Mi hombre se levanta entonces, presa del éxtasis, exclamando, sin respeto por el verdadero recogimiento de sus vecinos: «¡Admirable, sublime! ¡Eso sí que es auténtica música religiosa! ¡Es el arte puro en su divina simplicidad! ¡Todo lo demás es infame e impío!».

¡Caramba, ya era hora: alguien con lógica! En su opinión, la música religiosa no necesita ni melodía, ni armonía, ni ritmo, ni instrumentación, ni expresión, ni tonalidad moderna... ni tampoco tonalidad antigua (ésta recuerda a la música de los griegos, unos paganos). Sólo necesita un la, un simple la mantenido por un momento en medio del silencio de una muchedumbre, ciertamente conmovida y postrada. Y aún podríamos estropearle el éxtasis, sosteniendo que los teatros hacen uso frecuente y habitual de ese la celestial. Pero hay que convenir en que su sistema de música monótona (nunca mejor dicho) es una práctica fácil y desde luego, muy poco dispendiosa. En ese aspecto, es una verdadera ventaja.

Existe una enfermedad mental que los médicos italianos llaman *pazzia* y los ingleses *madness*: es evidente que esa es la que reina y hace estragos entre los sectarios de la nueva Iglesia musical. Podría citar en este momento a varias personas tan completamente locas como ese admirador del solitario la. En ocasiones han querido involucrarme en una discusión en toda regla sobre la doctrina que su enfermedad les ha sugerido; pero yo me he guardado muy mucho de ello, limitándome a decir por toda respuesta, a los gregorianos, ambrosianos, palestrinianos, presbiterianos, puritanos, cuáqueros, anabaptistas y unitaristas, afectados con mayor o menor gravedad de *madness* o de *pazzia*: «¡Raca!», añadiendo: «¡Pesadillas!, ¡archipesadillas!». Sospecho que la mayoría de ellos piensan que al suprimir del estilo sacro la melodía, la armonía, el ritmo, la instrumentación y la expresión, podrán hacer ellos mismos una música religiosa hermosísima. Y efectivamente, en cuanto no haga falta nada en ese tipo de composiciones, tendrán todo lo necesario para triunfar.

—¡Ay, por Dios! —exclama Corsino—, ¡Racloski va a atacar con acompañamiento de piano el *rondó en si menor* de Paganini!

—¿El «rondó de la campanella»? ¡Nada menos! Está loco; no va a lograr ni dos compases soportables.

—¿Pero afina, al menos?

—Desde ese punto de vista, hay que hacerle justicia: en el desarrollo de una pieza larga, como ésta, suele dar unas cuantas notas afinadas.

—Gracias, pero me voy.

—Por compasión, no nos abandone así ante el peligro. Usted tuvo una relación estrecha con Paganini, lo sabemos; cuéntenos algo de él, así no oiremos cómo destripa su obra ese musicastro. ¡Aprisa, aprisa, que va a empezar!

—Decididamente, me convierten ustedes en un rapsoda. Obedezco pues. Pero ¿no coinciden ustedes en que algunos intérpretes deberían tener prohibido, so pena de un severo castigo, atacar así, como dicen ustedes, algunas composiciones?, ¿no opinan

que las obras maestras deberían estar protegidas ante semejantes profanaciones?

—Sin lugar a dudas, deberían estarlo; y confío en que llegará un tiempo en que lo estarán. De los muchos artistas griegos, Alejandro consideró que sólo uno era digno de recrear sus rasgos, y prohibió a todos los demás siquiera intentarlo. Los más hábiles virtuosos deberían ser los únicos que tuvieran derecho a transmitir al público el pensamiento de los grandes maestros, ¡los Alejandros del arte!

—¡Vaya, no es mala idea! —dice Bacon—. ¡Desde luego ese compositor griego no tenía un pelo de tonto! ¿Cómo demonios se habrá enterado de eso Corsino?

—¡Silencio, caramba!

## PAGANINI

Un hombre de mente privilegiada, Choron, decía hablando de Weber: «¡Es un meteoro!». Con el mismo tino se podría decir de Paganini: «¡Es un cometa!», pues ningún astro fulgurante ha aparecido jamás tan de improviso en el firmamento del arte, ni ha suscitado, a lo largo de su descomunal elipse, tal cantidad de asombro mezclado con una especie de terror, antes de desaparecer por siempre jamás. Los cometas del mundo físico, a decir de los poetas y de las creencias populares, sólo se dejan ver en tiempos precursores de terribles tormentas que conmocionan el océano humano.

Ciertamente dicha tradición no se verá desmentida por nuestra época ni por la aparición de Paganini. Ese genio excepcional y único en su especie se desarrolló en Italia al principio de los mayores acontecimientos que haya narrado la Historia; empezó su carrera en la corte de una de las hermanas de Napoleón en el momento más solemne del imperio; estaba recorriendo triunfalmente Alemania en el momento en que el gigante se acomodaba en su tumba; hizo su aparición en Francia al fragor del derrumbe de una dinastía, y entró en París con el cólera.

El terror que inspiraba la plaga no logró, no obstante, contener el movimiento, inicialmente de curiosidad y después de fanatismo, que arrastraba a la muchedumbre en pos de Paganini; resulta difícil de creer que un virtuoso, en semejantes circunstancias, provocase tal emoción, pero el hecho es real. Paganini, llegando a la imaginación y al corazón de los parisinos de manera tan violenta y nueva, les hizo olvidar incluso la muerte que se cernía sobre ellos. Por lo demás, todo concurría para acrecentar su prestigio: su apariencia extraña y fascinadora, el misterio que rodeaba su vida, las leyendas que circulaban sobre él, incluso los crímenes de los que sus enemigos habían tenido la estúpida osadía de acusarle, y los milagros de un talento que echaba por tierra todas las ideas establecidas, que desdeñaba todos los procedimientos conocidos, anunciaba lo imposible y lo cumplía. La irresistible influencia de Paganini no se ejercía únicamente sobre la población de aficionados y artistas: los propios príncipes del arte se sometieron a ella. Se dice que Rossini, que se burlaba del fanatismo, sentía por él una especie de pasión mezclada con temor. Durante las peregrinaciones de Paganini por el norte de Europa, Meyerbeer lo siguió paso a paso, cada vez más ávido por oírle, tratando en vano de comprender el misterio de su fenomenal talento.

Desgraciadamente, sólo conozco por lo que me han contado la desmesurada potencia musical de Paganini; un extraordinario cúmulo de circunstancias quiso que nunca se presentase en público en Francia estando yo allí, y con gran pesar he de reconocer que, pese a las frecuentes relaciones que tuve la dicha de mantener con él en los últimos años de su vida, nunca lo oí tocar. Desde mi regreso de Italia, sólo tocó una vez en la Ópera; pero, retenido en cama por una violenta indisposición, me fue imposible asistir a ese concierto, el último —si no me equivoco— de todos los que



dio. Desde aquel día, al agravarse más y más la afección de laringe de la que había de morir, unida a una enfermedad nerviosa que no le daba tregua, hubo de renunciar por completo al ejercicio de su arte. Pero como amaba apasionadamente la música, como para él constituía una auténtica necesidad, en ocasiones, en los raros momentos de respiro que le dejaban sus tormentos, volvía a coger el violín para interpretar tríos o cuartetos de Beethoven, organizados improvisadamente, a puerta cerrada, cuyos únicos oyentes eran los propios intérpretes. Otras veces, cuando el violín le cansaba demasiado, sacaba de su archivo una colección de dúos que había compuesto para violín y guitarra (colección que nadie conoce) y, tomando como pareja a un digno violinista alemán, Sina, que sigue enseñando en París, se encargaba de la parte de guitarra, extrayendo efectos inauditos de ese instrumento. Y los dos concertistas, Sina, el modesto violinista, y Paganini, el incomparable guitarrista, se pasaban largas veladas en *tête-à-tête*, veladas a las que no se admitió nunca a nadie, ni a los más meritorios personajes. En los últimos tiempos su tisis laríngea avanzó tanto, que perdió completamente la voz, y desde entonces hubo de renunciar, o poco menos, a toda relación social. Apenas si se alzaba a comprender, acercando la oreja a su boca, alguna que otra palabra suya. Cuando he paseado alguna vez con él por París, los días en que el sol le daba ganas de salir, yo llevaba una libreta y un lápiz; Paganini escribía en pocas palabras el tema al que quería llevar la conversación, y yo lo desarrollaba lo mejor que podía; de vez en cuando, volvía a coger el lápiz y me interrumpía con reflexiones a menudo tremendamente originales en su laconismo. Beethoven, sordo, también empleaba una libreta para recibir el pensamiento de sus amigos; Paganini, mudo, la usaba para transmitirles la suya. Uno de esos recopiladores de autógrafos a toda costa, que merodean por los salones de artistas, ha debido de tomarme prestada sin avisar la que sirvió a mi ilustre interlocutor; lo que es seguro es que no pude encontrarla un día que Spontini quiso verla, y que desde entonces tampoco he tenido éxito en mis búsquedas.

Me han pedido muy a menudo que contase con todo detalle el episodio de la vida de Paganini en el que desempeñó un papel tan cordialmente magnífico conmigo; los incidentes variados y tan ajenos a todas las vías ordinarias de la vida de los artistas que precedieron y sucedieron al hecho principal, que todo el mundo conoce hoy, serían, efectivamente —creo yo— de gran interés, pero es fácil figurarse el apuro que sentiría haciendo tal relato, de modo que han de perdonarme si me abstengo de ello.

Tampoco creo necesario recoger las zafias insinuaciones, las locas negaciones y las afirmaciones erróneas a las que la noble conducta de Paganini dio lugar en la circunstancia a la que me refiero. En compensación, hubo algunos críticos que destilaron las más hermosas formas de elogio; nunca la prosa de J. Janin, sobre todo, se desplegó tan magníficamente como en aquella ocasión. El poeta italiano Romani escribió también más tarde, en la Gaceta Piamontesa, elocuentes páginas que conmovieron mucho a Paganini, que las leyó en Marsella.

Había tenido que huir del clima de París; poco después de su llegada a Marsella,

incluso el clima de la Provenza le parecía demasiado desabrido, y se instaló para pasar el invierno en Niza, donde fue acogido como se merecía y colmado de los cuidados más afectuosos por un rico aficionado a la música, él también virtuoso, el conde de Césolle. Sus sufrimientos, sin embargo, no hicieron más que aumentar, y aunque no se creyera en peligro de muerte, sus cartas respiraban una profunda tristeza. «Si Dios quiere —me escribía—, volveré a verle la próxima primavera. Espero que mi estado mejore aquí; la esperanza es lo último que se pierde. Adiós, confío en que me tenga tanto afecto como le tengo yo a usted».

Ya no volví a verlo. Unos años después, viéndome yo mismo obligado a buscar consuelo en el tibio hálito del mar de Cerdeña tras las amargas fatigas de una laboriosa temporada musical en París, volvía un día en barca desde Villa-Franca a Niza, cuando el joven pescador que me llevaba, dejando caer los remos de golpe, me mostró en la orilla una pequeña casita aislada, de apariencia bastante singular:

—¿Ha oído usted hablar —me dijo— de un señor que se llamaba Paganini, y que tocaba tan bien el violín?

—Sí, mozalbete, he oído hablar.

—Pues caballero, allí es donde estuvo durante tres semanas, después de su muerte.

Parece ser que en efecto, su cuerpo se conservó en aquel pabellón durante el largo debate que tuvo lugar entre su hijo y el obispo de Gênes, un debate que, en pro del honor del clero de Gênes y del Piamonte, no hubiera debido prolongarse tanto, y cuyas causas, incluso desde el punto de vista de la ortodoxia más estricta, no tenían la gravedad que se les quiso dar, ya que Paganini murió casi súbitamente.

La noche que siguió a esa excursión a Villa-Franca, estaba yo durmiendo en la torre de Ponchettes, aplicada cual nido de golondrina contra una roca, a doscientos pies sobre el mar, cuando el sonido de un violín, interpretando las variaciones de Paganini sobre el Carnaval de Venecia, ascendieron hasta mi aposento, pareciendo brotar de las olas. Precisamente estaba yo soñando con aquel cuya casita mortuoria me había mostrado, de día, el joven pescador... me desperté bruscamente... estuve un rato escuchando, con el corazón palpitante... Mis ideas, en lugar de aclararse, se hacían cada vez más confusas... ¡el Carnaval de Venecia!... ¿qué otro podría conocer sus variaciones, sino él mismo? ¿Acaso me estaba dirigiendo un adiós de ultratumba?

...

Imagínense a Théodore Hoffmann en mi lugar: ¡qué conmovedora y fantástica elegía hubiera escrito sobre tan extraño incidente!

Pero se trataba del Sr. de Césolle que, solo al pie de la torre, me estaba dando una encantadora serenata.

Esas famosas variaciones sobre la canción veneciana forman parte de las obras de Paganini que el editor Schonenberger ha publicado recientemente en París; y creo que debo afirmar, de paso, que las variaciones sobre el mismo tema de Ernst, a quien se ha acusado de haberlas calcado de las de Paganini, no se les parecen en nada.

Entre las obras del maestro que el editor francés acaba de poner a disposición de la ávida curiosidad de los artistas, se echa de menos la fantasía sobre la plegaria de Moisés, una de las piezas, según se dice, con las que Paganini lograba las impresiones más desgarradoras. Sin lugar a dudas Achille Paganini se las reserva para incluirlas en breve en una edición de las obras completas de su padre, edición que ha tenido razón, desde cierto punto de vista, en no publicar prematuramente: a pesar de los rápidos progresos técnicos que está haciendo actualmente el arte del violín —gracias a Paganini—, semejantes composiciones siguen siendo inabordables para la mayoría de los violinistas, e incluso al leerlas resulta muy difícil comprender de qué modo pudo alguna vez ejecutarlas su autor. Habría que escribir todo un volumen para reseñar todo lo que descubrió Paganini en sus composiciones: efectos nuevos, procedimientos ingeniosos, formas nobles y grandiosas, combinaciones orquestales que ni siquiera se sospechaban antes de él. Su melodía es la gran melodía italiana, pero palpitante de una fogsidad más apasionada en general que la que se puede hallar en las páginas más hermosas de los compositores dramáticos de su país. Su armonía siempre es clara, simple y de una sonoridad extraordinaria.

Supo hacer que el timbre del violín solista destacase y predominase afinando sus cuatro cuerdas un semitono más alto que las de los demás violines de la orquesta, cosa que le permitía tocar sus brillantes tonalidades de re y la mientras que la orquesta le acompañaba en tonalidades menos sonoras de mi bemol y si bemol. Sus descubrimientos sobre el uso de los sonidos armónicos simples y dobles, las notas pellizcadas con la mano izquierda, la forma de los arpeggios, los golpes de arco o los pasajes en triple cuerda superan el entendimiento, tanto más por cuanto que sus predecesores ni siquiera habían abierto esa senda. Paganini es uno de esos artistas de los que hay que decir que existen por sí mismos, no porque otros existieran antes que ellos. Desgraciadamente, lo que no pudo transmitir a sus sucesores fue la chispa que lo animaba y que hacía tan simpáticos esos fulminantes prodigios de la técnica. Se puede escribir la idea, dibujar la forma, pero el sentimiento de la ejecución no se puede precisar: es imposible de aprehender, es el talento, el alma, la llama vital que, al apagarse, deja tras de sí unas tinieblas tanto más profundas cuanto más deslumbrador haya sido su brillo. Y ese es el motivo por el que no sólo las obras de los grandes virtuosos inventores siempre pierden, en mayor o menor medida, cuando no las interpreta su autor, sino también por el que las de los grandes compositores originales y expresivos no conservan más que una parte de su potencia cuando su autor no preside la interpretación.

La orquesta de Paganini era brillante y enérgica sin ser escandalosa. Empleaba el bombo en los tutti y a menudo con una inteligencia poco común. Rossini escribió la plegaria de Moisés —como hace siempre, por otra parte— simplemente haciendo que éste incidiera en los tiempos fuertes. Paganini, al componer su fantasía sobre el mismo tema, se guardó mucho de imitarlo en ese aspecto. Al principio de la melodía «Del tuo stellato soglio», Rossini acentúa la penúltima sílaba que cae en el tiempo

fuerte: Paganini en cambio, considerando que el acento melódico situado en la sílaba siguiente es incomparablemente más importante, hace que el bombo entre en el tiempo débil en que se encuentra, y el efecto resultante de ese cambio es, a mi entender, mucho mejor y más original.

Un día en que, después de haber felicitado a Paganini por esa pieza, alguien añadió: «¡También hay que reconocer que Rossini le ha suministrado un hermoso tema!», Paganini replicó: «No importa, él no dio con mi golpe de bombo».

Me sería muy difícil profundizar más en el análisis de las obras de aquel fenómeno de artista, todas ellas inspiradas y en las que hay que ver, principalmente, la manifestación por escrito de sus maravillosas facultades de virtuoso. De hecho... estos recuerdos, esta noche...

—¿Y nunca lo oyó tocar? —me dice Corsino.

—Nunca... Adiós, señores.

# DECIMOSÉPTIMA VELADA

Se está interpretando *El barbero de Sevilla* de Rossini.

Nadie habla en la orquesta. Corsino se contenta con hacernos notar, al final de la ópera, que el actor encargado del papel de Almaviva, en esta deslumbrante obra maestra, había nacido para ser burgomaestre, y que Fígaro hubiera sido un excelente sacristán.

# DÉCIMOCTAVA VELADA

---

ACUSACIÓN CONTRA LA CRÍTICA DEL AUTOR – SU  
DEFENSA – ALEGATO DEL ABOGADO – PRUEBAS  
FEHACIENTES — ANÁLISIS DE EL FARO: los figurantes  
submarinos – ANÁLISIS DE DILETTA: idilio – EL PIANO  
RABIOSO

---

Se está interpretando por primera vez una ópera alemana de lo más etc.

La orquesta cumple con su deber durante el primer acto, y en el segundo el desaliento parece embargar a los músicos: uno tras otro van abandonando sus instrumentos y comienzan las conversaciones.

—Esta es una de esas obras —me dice Corsino— en la que ejercitaría usted su talento de no decir nada, si tuviera que dar cuenta de ella; hay que reconocer que esas son las peores críticas de todas.

—¿Cómo es eso?, yo sin embargo, siempre intento decir algo en mis tristes artículos. Sólo que trato de variar la forma: lo que llama usted no decir nada, suele ser una manera muy clara de hablar.

—Desde luego, y de una diabólica maldad que sólo los franceses podían inventar. Prefiero que lo juzguen estos caballeros. Tengo el florilegio de los ditirambos que ha escrito usted hasta la fecha; voy a buscarlo, para que aprecien el perfume de las flores que lo componen.

*(Sale).*

—No sé muy bien qué quiere decir con eso de sus ditirambos —me señala Dervinck—. Nosotros los alemanes también hacemos críticas, pero nuestra manera de hacerlas es muy sencilla: aparece una nueva obra, vamos a oírla; y si, después de haberla escuchado atentamente, nos parece hermosa, grande, original, pues escribimos...

—¡Desde luego es odioso! —dice Winter, que compuso un *ballet* malo.

*(Corsino regresa con un paquete de periódicos en la mano).*

—Aquí están esas obras maestras de la amenidad y la benevolencia, señores. Estudiémoslas. Primero notarán ustedes que, cuando quiere ridiculizar al autor de un libreto sin hacer ni la menor observación sobre su poesía, emplea el atroz medio de narrar la obra en versos que se suceden cual prosa. Vean ustedes el halagüeño efecto que produce. Cojo una escena al azar: hay una tropa de árabes, caminando a paso de buey y cantando, como es costumbre: «¡No hagamos ruido!, ¡ocultémonos!, ¡silencio!». El crítico describe así la escena:

Se alejan sin algarabía en la noche sombría; pero un grupo les seguía. El *caíd*, hombretón de espalda encorvada, celoso de su autoridad menoscabada, teme al hacer la ronda un encuentro que la noche esconda, ser golpeado maniatado y en un saco arrojado desde las murallas por gentes sin agallas, y verse muerto en el puerto.



No ha dado ni un paso bajo el cielo raso cuando cae en la artimaña y es despeñado a golpe de caña. «¡Auxilio!, ¡me muero!». Un galante caballero hace huir a los asesinos y llama a los vecinos: Una joven vecina, con pinta de asesina, con falda corta, lo reconforta. Y el herido gimotea, lloriquea, golpetea narrando el indecente accidente. «¡Me falta un diente! ¡Me voy a morir, miserable! ¡Me ha roto el sable! Me han dado duro, eso es seguro».

Aquí hay otra en la que los versos del autor del libreto preceden y siguen a la falsa prosa del crítico, de manera que se produce una grotesca mezcla. Es un hombre a quien quieren retener cautivo por unas deudas.

**ALBERT.**

¡Dios misericordioso!

**RODOLPHE.**

Es justo, rehén valioso, es de ley que quede aquí silencioso.

Zila llora, locuela, Albert la consuela, pero el tiempo vuela, ¡ah, qué cosas! Rodolphe invita a su castillo a la mocita. Sin dudar, Albert, hay que escapar. Vamos, judío viejo, de gran entrecejo, dale al caballero buen dinero: te ofrece en contrapartida su alma, su vida. Ya firma, ¿estás contento? —Sí, aquí está el argento. —¡Ahora nos vamos, posadero inhumano! ¡Ya no le debo nada! ¡Ven, mi amor, mi hada! —Pero bueno, dice el conde, este mozuelo me responde; tendré que domarlo, no puedo evitarlo. Ven acá, hijo de Isaac, saca el billete de ese rufiancete. ¿Lo tengo que hacer? —¿Sin beneficio recoger? —Mi palabra empeño, tendrás de oro un barreño.

**RODOLPHE.**

¡Oh, qué buen negocio  
con esto se hará! (*señalando a Albert*)  
Este billete es de esperar  
me ha de salvar.  
Sí, con mi talante  
lograré comprar  
a su joven amante  
o su libertad.

—Le parece a usted cruel, mi querido Corsino —contesto—; pero esas líneas no contienen ni una pizca de segundas intenciones. Dejarme llevar por el ritmo me hizo escribir así. Al revés que el *Burgués* de Molière, he hecho poesía sin saberlo. Acaso usted, después de escuchar un órgano de Barbaria tocando la misma cantinela durante una hora, ¿no acaba cantando esa melodía a su pesar, por muy espantosa que sea? Por tanto es muy fácil que, al narrar óperas que contienen tales versos, las rimas se metan en mi prosa, y que después no logre sino con gran esfuerzo desrimarme. De hecho, ¿por qué tendría yo que ironizar sobre los poetas de ópera?: sus errores, si los

cometen, no son competencia mía. Yo no soy un hombre de letras. Si los hombres de letras hablan de música, ¡pues estupendo!, están en su derecho. Pero le juro que no se me ocurrirá jamás intentar hacer una crítica literaria. Me está usted calumniando. Es sólo el temor a ser demasiado anodino, monótono o aburrido lo que me hace, como acabo de decirle, tratar de variar un poco la construcción de mis pobres frases. Sobre todo en ciertas épocas del año durante las cuales nada de lo que se hace sale bien; cuando artistas y críticos parecen vivir sumidos en el error, cuando ninguno de sus esfuerzos logra llamar la atención ni suscitar las simpatías del público, de ese público que, en su somnolencia, parece estar diciendo: «¿Pero qué quiere de mí toda esta gente?, ¿qué demonio les posee? ¡Una ópera nueva!, y para empezar, ¿acaso hay óperas nuevas? ¿Es que esa forma no está ya usada, extenuada, agotada? ¿Es que a estas alturas aún puede haber elementos novedosos? Y aunque no fuera así, ¿qué más me dan los inventos de los poetas y los músicos?, ¿qué me importan las opiniones de los críticos? Déjenme dormir, buena gente, y váyanse a dormir. Nos aburrimos, ¡nos aburren ustedes!». Esos días, cuando se imagina usted a los críticos con la mente llena de malicias y otras picardías, los pobres desgraciados están sumidos en el abatimiento más profundo; la pluma que han cogido y empuñado veinte veces se les cae de la mano veinte veces, y se dicen, con tristeza en el corazón: «¡Ah, porqué estaremos tan lejos de Taití, y porqué esa encantadora isla no habrá permanecido en su belleza primitiva y semidesnuda, en lugar de emperifollarse con ridículos sacos de tela y aprender a cantar la Biblia con voz nasal sobre viejas melodías inglesas! Podríamos al menos ir allí en busca de un refugio contra el enemigo europeo, filosofar bajo grandes cocoteros con las jóvenes taitianas, pescar perlas, beber kava, bailar las danzas pírricas y seducir a la reina Pomaré. En lugar de esas inocentes distracciones transoceánicas, bajo el cielo más hermoso del mundo, tenemos que devanarnos los sesos para contar cómo se las ingenieron el otro día en París para hacernos pasar cinco horas laboriosamente mortales en un teatro lleno de humo». Porque no sólo se trata de escuchar una ópera en tres actos, de asistir incluso al último ensayo, de picotear algo por toda cena la noche de la primera función, para no perderse ni una nota de la obertura; de aguantar los comentarios desagradables de su señor portero, por haberse demorado en el teatro hasta la una de la madrugada, mientras se volvía a llamar a escena a todos los actores, hasta que el último ramo de flores caía a los pies de la prima donna. No sólo se trata de pasar, de vuelta a casa, buena parte de la noche rememorando los diversos incidentes de la obra, la forma de las piezas musicales, los nombres de los personajes; de soñar con ello si uno se duerme, de seguir pensando en ello cuando se despierta. No, por desgracia eso no es todo. No, además los críticos tenemos que contar de una manera más o menos inteligible aquello que a menudo no hemos comprendido; hacer un relato divertido de lo que nos ha aburrido soberanamente; decir el porqué y el cómo, dónde se han pasado de largo y dónde se han quedado cortos, dónde estaban los puntos fuertes y los débiles, lo duro y lo blando de una obra que nos hemos tragado al vuelo y que no

ha reposado aún tranquilamente, durante el tiempo necesario para que el pintor pueda hacer un daguerrotipo bien pensado. En mi caso, confieso que casi preferiría escribir la ópera entera que tener que contar un sólo acto. Porque el autor, por mucho que padezca por verse obligado a hacer toda una retahíla de cavatinas y por tener presente que una vez metido en una ópera parisina no puede pensar en las musarañas, el autor, al menos, trabaja un poco cuando le viene en gana.

El narrador, al contrario, condenado a la crítica a tiempo, la narra precisamente en el momento en que menos querría hacerlo. Ha pasado una noche horrible; se levanta sin saber siquiera de qué humor está; por añadidura, se dice: «En este momento Halévy, Scribe y Saint-Georges están durmiendo el sueño reparador y profundo de las parturientas, mientras que aquí estoy yo, con su bebé en brazos, obligado a engatusar a su ama de cría para que le de el pecho, a lavarlo, vestirlo, decirle a todo el mundo lo guapo que es, lo mucho que se parece a sus padres, hacerle el horóscopo y augurarle una larga vida».

¡Me encantaría saber lo que haría usted, querido Corsino, si a esos tormentos de la crítica teatral, se sumaran los de la crítica de conciertos; si tuviera usted a una multitud de gente con talento, de notables virtuosos, de compositores admirables, a los que alabar!, si sus amigos vinieran a decirle:

«Aquí tiene nueve violinistas, once pianistas, siete violonchelos, veinte cantantes, una sinfonía, dos sinfonías, un misterio y una misa sobre los que todavía no ha dicho nada... ¡pero hable de ellos de una vez! ¡Vamos, ardor!, ¡entusiasmo!, ¡que todo el mundo esté contento!, ¡y sobre todo, emplee expresiones variadas! No diga dos veces seguidas “¡Sublime! ¡inimitable! ¡maravilloso! ¡incomparable!”. Alabe, pero alabe delicadamente; no vaya usted a lanzar el elogio con una paleta de albañil. De entender a todos que son dioses, pero no vaya más lejos, y sobre todo, no lo diga de manera demasiado directa. Eso podía herir su modestia; a los hombres no se los cepilla con una rascadera. Trata usted con hombres de honor, que le estarán infinitamente agradecidos por las verdades que tenga usted a bien decirles. Los autores y los artistas ya no se parecen al arzobispo de Granada. Sea cual sea la dosis de amor propio que se les suponga, ni uno sólo de ellos sería capaz de decir hoy por hoy, como el patrón de Gil Blas, a un crítico demasiado franco: “Anda y dile a mi tesorero que te entregue quinientos ducados, etc.”. La mayoría de nuestros ilustres se limitaría a repetir las palabras de un académico del imperio, palabras cuya modestia y profundidad no nos cansaremos de admirar: le habían ofrecido un banquete a ese inmortal. En el postre, un joven fanático le dijo a su vecino de la derecha:

—¡Vamos, brindemos por don D. J., que ha superado a Voltaire!

—¡Quia! —contestó el otro—, ¡no exageres!, atengámonos a la verdad y digamos: ¡Por don D. J., que ha igualado a Voltaire!

El señor D. J. había oído la propuesta, y estrechando con ardor la mano del objetor, le dijo:

—¡Oiga joven, me encanta su cruda franqueza!

Así es como se recibe la crítica hoy en día, y porqué resulta sencillo ahora ejercer ese sagrado ministerio. Sabemos de sobras que algunos de los que ejercen la cruda franqueza lo harían mejor aún si los quinientos ducados del arzobispo se sumaran al magnífico elogio del académico; pero esos son demasiado exigentes; la mayoría de sus compadres se contentan con la dulce satisfacción que les procura la conciencia del deber cumplido, cosa que al menos demuestra que tienen conciencia. Mientras que, a la vista de su obstinado silencio, cabe preguntarse si usted la tiene».

¿Qué le contestaría usted, Corsino, a las personas que le obsequiasen con semejante homilía? Sin duda les respondería del mismo modo que yo en tal caso: «Amigos míos, están yendo demasiado lejos. Nunca he dado pie a que nadie pueda sospechar que carezco de conciencia. Ciertamente la tengo, yo también, pero es muy débil, muy enclenque, muy delicada a causa de los malos tratos que le propinan a diario. En unas ocasiones la encierran, le prohíben hacer ejercicio, salir al aire libre, la condenan al silencio; y en otras la fuerzan a aparecer semidesnuda en plena calle, haga el frío que haga, y la obligan a declamar, a hacerse la valiente, a enfrentarse a las malévolas observaciones de los ociosos, a los abucheos de los mozalbetes y a otras mil afrentas. De lo que se deriva —cosa que era fácil de prever— una constitución achacosa, una tisis ya de segundo grado, con esputos sanguinolentos, desmayos, cambios de humor, accesos de lágrimas, estallidos de ira, tos persistente, en fin, todos los síntomas que anuncian un final inminente. Pero igualmente, en cuanto muera, la embalsamarán según el procedimiento que empleó Ruisch para conservar en el cuerpo de su hija la apariencia de la vida, y la guardaré con cuidado. Podrá ser vista en mi biblioteca y por Dios que entonces al menos habrá dejado de sufrir».

—Mi querido amigo —dice Corsino—, permítame que le haga notar que, desde hace un cuarto de hora, no hace más que divagar sobre la cuestión. Es más, está usted recurriendo a la ironía para demostrarme que ese arma le es extraña. Pero tengo pruebas, y si, después de haber escuchado su exposición, mis compadres no me dan tres veces razón, me comprometo a presentarle delante de ellos mis más humildes disculpas y a reconocer que soy un calumniador. Escuchad todos.

## ANÁLISIS DE *EL FARO*

### Ópera en dos actos

Jueves, 27 de diciembre de 1849

El escenario representa una plaza del pueblo de Pornic. Unos pescadores bretones se disponen a hacerse a la mar con Valentín el Piloto. Cantan en coro:

¡Viva Valentín!  
¡Tin! ¡tin!  
¡Para él la riqueza  
de un brillante botín!  
¡Tin! ¡tin!  
¡Y con la riqueza  
se tiene una lindeza  
de mucho postín!  
¡Tin! ¡tin!  
¡Y se puede con presteza  
vaciar pieza a pieza  
Beaune o Chambertin!  
¡Tin! ¡tin!

Pero aparece un cañón, ¡bom, bom!, y la pólvora brilla, ¡illa, illa!, el horizonte es un fulgor, ¡gor, gor! Valentín salta a su barca para tratar de abordar un navío en peligro, y le dice a su amigo Marcial que vigile bien el fanal, pues si se apaga, el navío y el piloto están perdidos. Gran tumulto, tempestad, plegaria, etc., etc., etc.

Temo fatigar al lector entrando más al detalle en la música y la letra de esta obra. No añadiré una palabra más sobre su puesta en escena. Mientras cantaban así en la parte delantera del escenario en la primera función, otro drama se cocía en el foro, ante los ojos de los espectadores, que ni lo sospechaban. El decorado del fondo tenía que representar una tormenta en el mar, las olas tenían que saltar y agitarse furiosamente. Y hay que saber que ese efecto de perspectiva se produce mediante una tela pintada extendida horizontalmente, bajo la cual se levantan y se encogen continuamente un montón de arrapiezos agachados, cuyas cabezas, alzando así el decorado, figuran la cresta de la ola. ¿Pueden imaginarse el suplicio de esos pobres diablillos, obligados a agitar ese pesado mar durante hora y media, con grandes esfuerzos de su columna vertebral, sin poder sentarse en ningún momento ni tampoco enderezarse completamente, medio asfixiados, y obligados a saltar como monos sin cesar, sin descanso, hasta el final de un acto interminable? La famosa jaula inventada por Luis XI en la que los prisioneros no podían extender los miembros no era nada, en comparación con esto. La única diferencia es que los tritones de la ópera, siendo multitud bajo la tela de azul, pueden distraerse con la conversación, y a menudo abusan de ella. Prueba de ello fue la primera representación de *El Faro*, durante la

cual una tremenda discusión revolucionó el mar de Armórica hasta sus profundidades. Las olas estuvieron al principio hablando entre ellas de manera bastante razonable, y si Neptuno hubiera prestado oído, no hubiera hallado motivos para lanzar su ¡*Quos ego!*, al no oír más que inocentes exclamaciones, interrumpidas a la manera del hipo por los respingos de esos desgraciados vagando bajo la tela; exclamaciones como estas:

—¡Eh, venga ya, Moniquet, ¿qué haces?, me estás dejando solo-ho-ho-ho con este trozo de mar!; ¡pero quieres moverte y levantarte-he-he-he más!

—¡Maldito malandrín, es que no pue-he-he-do más!

—¡Anda ya, calla, farsante! ¿Te crees tú-hu-hu-hu que te van a dar quince soles por hacer un mar que parezca el Sena?...

—¡Mira por donde-he-he!, si tiene disposición para el teatro, ese fanto-ho-ho-che —grita una ola enorme sin prestar atención—, no vas a contrariar su-hu-hu vocación, ¿no? Además, no está saliendo mal. Mira, escucha cómo aplauden; estamos teniendo un exita-ha-ha-zo. Si el público nos llama a escena al fin-ha-ha-al, ¿saldremos a-ha-ha saludar?

—¡Toma, pues claro-ho-ho!

—¡Ah, no!, yo no me atrevo-ho-ho. Si vieras cómo estoy suda-ha-ha-ndo, no estaré presentable.

—Venga ya, finolis, ¡va a fijarse el pú-hu-hu-blico en eso, siendo artistas! A ver, los demás, ¿queréis salir a saludar si nos llaman?

—No-ho-ho-ho.

—Sí-hi-hi-hi.

—Vamos a votar.

—¡No, votemos por sentados y levantados!

—Por sentados y levanta-ha-ha-dos, hace una hora que estamos votando así-hi-hi, ya es suficiente.

—Pierre —dice en voz baja una ola que se detiene—, no te muevas, no diré nada.

—No me muevo, pero no digas nada.

—Lo dicho; los otros no nos ven. Tengo los riñones a reventar. ¿Y si echamos una pipa, para ventilarnos? ¿Tienes yesca?

—¡Oh, no me atrevo, por lo del fuego!

—Pos el señor Ruggieri no para de hacer fuego, y el tenderete no echa a arder. ¡Cuidao!, ahí va un trueno... bzzz... —sale un cohete que no estalla—. Vaya, el trueno no ha estallado. Menuda guasa. Pos eso va a ser lo que decía el otro día el Ruggieri, rabiando contra el director, le oí decir: «¡Pues muy bien!, que me aplaste la muchedumbre si no les doy cohetes que fallen de todas todas». Y vaya si lo ha cumplido, no tenemos más que truenos que fallan. Se está guardando la pólvora.

—Es verdad; pero oye, ya no aplauden nada, desde que hemos dejado de trabajar. Hay que ponerse al tajo otra vez, o no nos llamarán a escena.

—¡Vamos!, ¡Dale-he-he-he!

Silencio entre los tritones, están trabajando a conciencia; la tormenta es soberbia, las ondas saltan como carneros y las olas como corderos (*sicut agni ovium*). De golpe, una ola enfurruñada, que todavía no había dicho nada, se yergue en toda su estatura y, permaneciendo inmóvil, exclama:

—¡Oh, qué razón tenía el ciudadano Proudhon, que si hubiera en Francia una sombra de igualdad, esos bribones de burgueses que nos miran desde lo alto de los palcos, ahí repantigados, tendrían que estar pateando aquí en nuestro lugar, y nosotros los miraríamos desde ahí arriba!

—Pero grandísimo imbécil —replica una ondita pequeña, agarrando a la gran ola por las piernas y haciéndola caer—, es que no ves que tampoco habría igualdad así. ¡Sólo habrían cambiado de desigualdad!

—No es verdad.

—Tiene razón.

—Es un finolis.

—Es un retrógrado.

—Démosle un buen baile.

Y en esas la tempestad se convierte en un espantoso huracán, en un auténtico maremoto; las olas se abalanzan las unas sobre las otras con inaudito estruendo, con una rabia increíble, se diría una tromba de agua o un tifón. Y a todo esto el público admirando ese hermoso desorden —efecto de la política— y profiriendo exclamaciones sobre el inusual talento de los tramoyistas de la Ópera. Afortunadamente, habiendo acabado la pieza, el telón del proscenio cayó y se logró con grandes esfuerzos, enrollando el mar en una larga percha, poner fin a esa sesión de figurantes submarinos.

—¡Ja, ja! —exclaman los músicos, echándose a reír— ¿a eso le llama usted analizar una ópera?

—Paciencia, señores —prosigue Corsino—, lo que viene ahora es aún más fuerte. De nuevo es nuestro benevolente crítico quien habla.

## ANÁLISIS DE *DILETTA* Ópera cómica en tres actos

Lunes 22 de julio de 1850

Resulta muy triste ocuparse de óperas cómicas el lunes, sólo por motivo de que el lunes sigue al domingo. Y el domingo, vas al ferrocarril del Norte, te subes a un vagón y le dices: «Llévame a Enghien». Al bajarte del obediente vehículo, te encuentras con amigos verdaderos, amigos sólidos, de esos cuyo nombre no sabes a ciencia cierta, pero que no añaden al tuyo la coletilla de un epíteto demasiado injurioso cuando les das la espalda y les preguntan quién eres.

Y se entabla una conversación a la manera tradicional:

—¡Vaya, es usted!, ¿cómo está?

—No va mal, ¿y usted?

—Yo voy a alquilar un barco para pescar en el lago, ¿y usted?

—Oh, yo soy mal pescador, voy a la misa de vísperas. Ayer estuve en la Ópera Cómica, ¿y usted?

—Yo soy muy prudente, y por temor a no despertarme hoy lo bastante temprano para ver la aurora, me privé ayer de la representación en cuestión. He oído antes a un señor gordo que llevaba un melón decir que le pareció bien, ¿y a usted?

—No me preocupa hablar mal de los melones ni de los amantes de óperas cómicas, ¿y a usted?

No hay respuesta, hemos girado en la esquina de un campo de grosellas, tú has tomado por un lado, y el amigo se ha ido por el otro; está comiendo grosellas y ya no piensa en su amigo. ¿Y tú, sigues pensando en él? Pues tampoco.

¡Auténtica amistad, hermana de la fraternidad republicana! Encantado con la libertad que te ha dejado, atraviesas a pie la llanura de Enghien; reina el silencio. Una tímida brisa querría levantarse, pero no se decide, y el sol brilla maravillosamente sobre las cosechas inmóviles. Dos campanas cascadas envían desde lo alto de la colina de al lado sus notas discordantes: llaman a vísperas en la iglesia de Montmorency. Las campanas callan, el silencio crece. Te detienes... escuchas... observas a lo lejos... al Oeste... o piensas en América, en los mundos nuevos que surgen allá, en las soledades vírgenes, en las civilizaciones desaparecidas, en la grandeza y la decadencia de la vida salvaje. Al Este... los recuerdos de Asia te asaltan; piensas en Homero, en sus héroes, en Troya y Grecia, en Egipto, Menfis, las pirámides, la corte de los faraones, los grandes templos a Isis, en la India misteriosa y sus tristes habitantes, en la China caduca, en todos esos viejos pueblos locos o cuando menos monomaniacos. Te congratulas por no adorar a Brahma ni a Vishnú y por ir tranquilamente, como buen cristiano, a misa de vísperas en Montmorency. Una alegre curruca sale de pronto de un matorral, sube perpendicularmente, lanzando al cielo su canto jovial, traza en el aire veinte caprichosos zigzags, atrapa una mosca y se la



lleva, dando gracias a Dios, cuya bondad, dice, se extiende por toda la naturaleza, pues no olvida dar de comer a los hijos de los pájaros. Un ingenuo agradecimiento que con toda seguridad la mosca no comparte. Eso da pie a muchas reflexiones; ¡reflexionas, pues! Pasan dos jóvenes parisinas vestidas con sencillez de blanco, con esa gracia docta que poseen únicamente las parisinas. Cuatro piecitos bien calzados, bien arqueados, bien todo... cuatro ojazos aterciopelados, con largas pestañas... en fin... esto también da pie a muchas reflexiones. Desaparecen en un trigal casi tan alto, recto y flexible como lo es su talle. Reflexionas enormemente, reflexionas con furor. Pero las dos campanas discordantes lanzan la segunda y última llamada, y te dices: «¡Bah, vayamos a las vísperas!». Por fin llegas a un cerro, en lo alto del cual está plantada de la manera más pintoresca una encantadora iglesia gótica, no demasiado nueva, pero tampoco demasiado deteriorada; una vidriera preciosa; y alrededor, una hierba bastante poco hollada: se ve que el vulgo sólo acude raramente. No hay inmundicias, no hay garabatos impuros; sólo cuatro palabras, escritas discretamente en un rincón: Lucien, Louise, para siempre.

Estás conmovido. Esa iglesia de novela... su aislamiento... la paz que la rodea... el maravilloso paisaje que se despliega a sus pies... sientes la agitación del primer amor, acurrucado desde hace mucho tiempo en el fondo de tu corazón, y que ahora se despierta; tus dieciocho años se alzan en el horizonte. Buscas en el aire una forma que se desvaneció... El órgano está sonando: una melodía simple te llega a través de los muros de la iglesia. Te enjugas el ojo derecho y te dices, de nuevo: «¡Bah, vayamos a vísperas!», y entras.

Una treintena de mujeres y de niños endomingados. El cura, el vicario y los chantres en el coro. Todos desafinan como para cariar los dientes de un hipopótamo. El organista no entiende de armonía; entremezcla en todas sus frases pequeñas florituras vermiculares de estilo espantoso. No obstante, soportas durante un rato la burda ejecución del salmo *In exitu Israel de Ægypto*, y la persistencia de esa melancólica salmodia en modo menor, volviendo siempre igual a cada estrofa, acaba por aletargar tu dolor de oídos y llevarte a la ensoñación. Esta vez quedas absorto en ensoñaciones sobre el arte. Te dices que sería hermoso tener para ti solo esta encantadora iglesia, en la que la música desplegaría sus más dulces artificios, donde podría cantar con tanta felicidad sus himnos, idilios, poemas de amor; donde podría rezar, soñar, evocar el pasado, llorar y sonreír, preservar su belleza virginal del contacto con la plebe, y vivir por siempre como un ángel, siempre pura, para sí misma y para algunos amigos.

Entonces el organista interpreta una pequeña melodía de baile perteneciente a un viejo *ballet* de la Ópera, y el grotesco contraste que produce con el solo del coro te impacienta tanto que sales de ahí. Estás de nuevo en la hierba; te sigue llegando el murmullo de voces del lugar santo. El órgano sigue con sus gracietas. Blasfemas como un carretero. Dos globos se elevan a lo lejos en el aire; una columna de humo sale del ferrocarril. La prosa está a punto de atraparte. Rápidamente te sacas un libro

del bolsillo y, divisando en el modesto cementerio anejo a la iglesia un túmulo inclinado de cierta manera, te parece que se puede uno recostar cómodamente sobre esa tumba para leer el decimosegundo libro de la Eneida por duocentésima vez. Te diriges hacia allí para instalarte, cuando unos sollozos procedentes del camino poco transitado que bordea el cementerio te detienen. Una chiquilla está subiendo la colina apoyándose en unas muletas, con un cesto en la mano y llorando amargamente. Le preguntas:

—¿Qué te pasa, pequeña?

*(No hay respuesta).*

—Vamos a ver, ¿qué te ocurre?

*(Los llantos aumentan).*

—¿Quieres diez soles para comprar un pan de especias?

—¡Sí, claro!, ¡y a mí qué, su pan de especias!

—¿Pero qué te han hecho? Dímelo, y sobre todo no te enfades y no me digas tonterías; no me estoy riendo de ti, no soy de París, puedes estar tranquila.

—¡Pos mire señó, mi agüela me había dicho que me daría suerte, y que se me curaría la pierna el mismo día que la suya, y yo la estaba cuidando muy rebién, y le daba un montón de moscas en su cesto!...

—¿Cómo, que tu abuela come moscas?

—¡Claro que no!, es mi golondrina. No le he dicho... pos eso... la golondrina se había enredao la pata entre crines y plumas, vaya usté a saber cómo, tanto que se había roto el muslo, y además tenía tó un piazo tierra de su nido colgando de las uñas de la pata y por eso no podía volar. La cogí hace una semana, y mi agüela me dijo: «Esos pájaros traen suerte, ¿sabes?; hay que cuidarlos, y si se cura, tú también te curarás y podrás dejar las muletas el mismo día». Y yo, como me da tanta rabia estar así impedida, hice lo que me decía mi agüela, le he limpiao la pata y le he entablillao el muslo con cerillas bien rebién. Y tó el tiempo que todavía no estaba buena, se quedaba tan tranquila en su cesto; me miraba con aire de agradecimiento, con sus ojazos. Yo le daba cada dos por tres unas moscas bien hermosas, sólo les había arrancao la cabeza pa' que no se volasen. Y mi agüela me decía tó el rato: «Eso está bien, hay que ser bueno con los animales cuando se quiere que se curen. Tres o cuatro días más, y tú también estarás curada». Y resulta que hace un rato, ha oído a esa otra bandada de golondrinas pegando chillidos ahí'riba alrededor del campanario y la muy pécora ha empujao la tapa del cesto con la cabeza, y mientras yo estaba preparándole más moscas, se ha (¡hi, hi!), se ha (¡ah, ah!), ¡se ha esfumao!

—Comprendo tu pesar, bonita; querías mucho a tu golondrina.

—¿Que si la quería? ¡Bah, me daba igual! ¡Menuda idea! Pero es que en todavía no se había curao del tó, y ahora yo tampoco me curaré del tó. Las otras, las que ha ido a buscar, le van a volver a romper el muslo, ya lo sé yo, eso seguro.

—¿Porqué piensas que las otras la van a maltratar?...

—¡Atiza, pues porque son malas, como tós los pájaros! Si ya lo vi este invierno,

qu'hacía tanto frío: desplumé un gorrión vivo que m'habían dao, le dejé sólo las plumas de las alas y de la cola, y después lo solté delante de una docena de gorriones. Voló hacia sus compañeros y se le echaron encima, tós, a lo bruto, y lo mataron a picotazos; de verdad que (llorando) nunca m'he reído tanto... (¡hi, hi!). Ya ve usted que no se me va a curar la pierna. ¡Estoy lista! ¡Ay, si lo hubiera sabío (¡hu, hu!), le habría retorció hábilmente el pescuezo desde el principio!

Entonces te guardas en el bolsillo el libro que tenías en la mano. Ya no hay lugar para la poesía. Te enfurruñas. Enciendes un puro, y te vas fumando y consternado. No has dado ni treinta pasos cuando la pequeña de las muletas te llama:

—¡Eh, señó!, ¿y los diez soles que me ha prometío?

—No te gusta el pan de especias.

—No, pero démelos.

—Vaya, sólo tengo una moneda de cinco soles, toma.

Le arrojas los cinco soles, la niña los recoge, te deja dar unos pasos más, y te grita:

—¡Eh!, ¡viejo granuja! ¡finolis!

Fumas ansiosamente. Atraviesas la llanura embobado; te subes de nuevo al vagón para volver a París, y te dices: «Si sólo me hubiera llamado finolis, o granuja... pero viejo... ¡Bah, decididamente, ya no iré más a misa de vísperas a Montmorency!».

Y por este motivo es por lo que tengo tan poca disposición para contarles, hoy lunes, la nueva ópera cómica. El idilio de ayer me ha dejado estupefacto. Hasta mañana pues... ¡Viejo granuja!... Eso es lo que dijo.

¡Una cría!

Martes, 23 de julio

Sigue resultando muy triste ocuparse de óperas cómicas el martes, sólo por motivo de que el martes sigue al lunes. Ya que los días se suceden pero no se parecen entre sí, es evidente que si uno ha estado melancólico el lunes, debe sentir el martes que le embarga alguna clase de felicidad. Y no hay peor jarro de agua fría que tener que escribir el análisis de semejantes obras, con excepción de tener que leer ese mismo análisis. Y es que no he dejado de reírme desde esta mañana de un accidente que le ocurrió el viernes pasado al Sr. Énard, y que sigue divirtiendo a todo el barrio del Conservatorio de Música. Coincidirán conmigo en que debe de tratarse de un acontecimiento prodigioso, para que ocupe la atención pública tanto tiempo. Se trata, efectivamente, de un prodigio, un prodigio fatal para un hombre famoso, que sin embargo no puedo evitar considerar la mar de divertido. Está mal, lo sé. ¿Será que ya me he corrompido por frecuentar a los niños de Montmorency?...

Este es el hecho, en toda su inexplicable y escalofriante simplicidad.

«Los concursos del Conservatorio empezaron la semana pasada. El primer día, el

Sr. Auber, decidido, como se suele decir, a coger el toro por los cuernos, hizo concurrir a los alumnos de piano. El intrépido jurado encargado de escuchar a los candidatos toma conocimiento, sin emoción aparente, de que se cuentan treinta y uno: dieciocho mujeres y trece hombres. La pieza escogida para el concurso es el *concierto en sol menor* de Mendelssohn. Así pues, a menos que un ataque de apoplejía fulmine en el acto a uno de los candidatos durante la sesión, el concierto será ejecutado treinta y una veces seguidas; eso se sabe. Pero lo que tal vez no sepan aún, y que yo mismo ignoraba hasta hace unas horas, al no haber tenido la temeridad de asistir a tal experiencia, es lo que me ha contado esta mañana uno de los bedeles del Conservatorio, en el momento en que yo atravesaba el patio de dicho establecimiento todo preocupado por el epíteto de viejo con el que me había obsequiado la Amaryllis de Montmorency.

—¡Ay, ese pobre señor Érard! —decía—, ¡qué desgracia!

—¿Érard?, ¿qué le ha ocurrido?

—¿Cómo, acaso no estaba usted en el concurso de piano?

—No, desde luego. ¿Pero qué es lo que pasó?

—Pues figúrese que el Sr. Érard tuvo la bondad de prestarnos, para ese día, un piano magnífico que acababa de terminar y que tenía pensado enviar a Londres para la Exposición Universal de 1851. Para que vea lo satisfecho que estaba de él. Un sonido bárbaro, unos bajos como no se han oído nunca, en fin, un instrumento extraordinario. Sólo que el teclado estaba un poco duro; pero por eso nos lo había enviado. El Sr. Érard, que no es tonto, se había dicho: los treinta y un alumnos, a fuerza de aporrear su concierto, ablandarán las teclas de mi piano, y sólo puede hacerle bien. Sí, sí, pero el pobre hombre no preveía que su teclado sería ablandado de manera tan terrible. ¡De hecho, un concierto ejecutado treinta y una veces seguidas en la misma jornada!, ¿quién podía calcular las consecuencias de semejante repetición? Así que se presenta el primer alumno y, al encontrar el piano un poco duro, no se anda con chiquitas para extraerle el sonido. El segundo, ídem. Al tercero, el instrumento no se le resiste tanto, y aún menos al quinto. No sé qué le pareció al sexto, porque cuando entró tuve que ir a buscar un frasco de éter para uno de los señores del jurado, que se encontraba mal; cuando volví estaba acabando el séptimo, y le oí decir, al entrar entre bastidores: “El piano no está tan duro como dicen; por el contrario, me ha parecido excelente”. Los diez o doce siguientes fueron de la misma opinión; los últimos aseguraban incluso que, en vez de parecerles duro al tacto, les había parecido muy blando.

Alrededor de las tres menos cuarto, habíamos llegado al número 26, y habíamos empezado a las diez; le tocaba a la señorita Hermance Lévy, que odia los pianos duros. Nada podía serle más favorable, mientras que a esas horas todo el mundo se quejaba de que no se podía ni rozar el teclado sin hacerlo hablar; de manera que nos interpretó el concierto con tal dulzura que obtuvo rotundamente el primer premio. Cuando digo rotundamente, no es del todo cierto; lo compartió con las señoritas Vidal

y Roux. Esas dos señoritas se beneficiaron también de la ventaja que les ofrecía la suavidad del teclado; tal suavidad, que ya empezaba a moverse sólo con soplarle encima. ¿Se ha visto alguna vez un piano así? Cuando tocó el número 29, tuve que salir otra vez, para ir en busca de un médico: otro de los señores del jurado se estaba poniendo muy colorado y había que atenderlo sin falta. ¡Los concursos de piano no son cosa de broma! Y cuando llegó el médico, desde luego urgía su presencia. Al entrar yo en el *foyer* de artistas, vi saliendo del escenario al número 29, el joven Planté, todo pálido; temblaba de la cabeza a los pies, diciendo:

—No sé lo que le pasa al piano, pero las teclas se mueven solas. Parece que hubiera alguien desde dentro empujando los macillos. Tengo miedo.

—¡Vamos, chico, tú estás viendo visiones! —contesta el pequeño Cohen, tres años mayor que él—. Déjame pasar, que yo no tengo ningún miedo.

Cohen (el número 30) entra; se sienta al piano sin mirar el teclado, toca su concierto perfectamente, y después del último acorde, en el momento en que se estaba levantando... ¡pues no se puso el piano él solito a empezar de nuevo el concierto! El pobre jovencuelo se hizo el valiente, pero después de permanecer un instante como petrificado, acabó saliendo por piernas. Y desde ese momento el piano, cuyo sonido aumentaba por minutos, siguió a su aire, haciendo escalas, trinos, arpeggios. El público, al no ver a nadie frente al instrumento y oírlo sonar diez veces más fuerte que antes, se agitaba por toda la sala; unos se reían, otros empezaban a asustarse, todo el mundo era presa de una estupefacción que no se puede usted figurar. Sólo había un jurado que no veía el escenario desde el fondo del palco y se creía que el Sr. Cohen había vuelto a empezar el concierto, y se desgañitaba gritando: “¡Ya basta! ¡Basta, basta! ¡Pero cállense! ¡Hagan pasar al número 31 y último!”. Tuvimos que gritarle, desde el escenario:

—¡Señor, no hay nadie tocando; es el piano, que se ha acostumbrado al concierto de Mendelssohn y lo ejecuta él solo como le place! ¡Véalo usted mismo!

—¡Caramba!, ¡esto es una indecencia!; llamen al Sr. Érard. Apresúrense; tal vez él consiga domar a este espantoso instrumento.

Fuimos en busca del Sr. Érard. Y mientras tanto, a ese bribón de piano, que había terminado su concierto, no se le ocurrió otra cosa que volver a empezar de nuevo, pero inmediatamente, sin perder ni un minuto, y con un estruendo cada vez mayor; se hubiera dicho que había cuatro docenas de pianos al unísono. Había glissandos, trémolos, motivos en sextas y terceras dobladas a la octava, acordes de diez notas, triples trinos, una tormenta de sonidos, un pedal endiablado, un guirigay de mil demonios.

Llegó el Sr. Érard; por mucho que hiciera, el piano, que ya no conocía, tampoco lo reconoció a él. Mandó traer agua bendita y roció con ella el teclado, pero no sirvió de nada, cosa que demuestra que no había ningún sortilegio, sino que era un efecto natural de las treinta ejecuciones del mismo concierto. Entonces se desmontó el instrumento, se le quitó el teclado, que seguía moviéndose, y se arrojó al medio del

patio del Guardamuebles Real, donde Énard, furioso, lo mandó despedazar a hachazos. ¡Diantre!, pues fue aún peor, porque cada trozo bailaba, saltaba, coleaba por su lado, sobre los adoquines, nos pasaban entre las piernas, se daban contra el muro, por todas partes, tanto que el herrero del Guardamuebles recogió de una brazada toda aquella mecánica rabiosa y la arrojó al fuego de su forja para acabar con ella. ¡Pobre señor Énard! ¡Un instrumento tan bonito! Nos partía el corazón a todos. ¿Pero qué hacer?, no había otro modo de librarnos de él. Así que, con un concierto ejecutado treinta veces seguidas en la misma sala el mismo día, ¡no hay forma de que un piano no se vicie! ¡Casi nada! ¡Realmente Mendelssohn no podrá quejarse de que no se interpreta su música!, pero estas son las consecuencias que nos acarrea».

No añadido nada al relato que acaban de leer, y que a todas luces parece un cuento fantástico. No cabe duda de que no creerán ni una sola palabra, de que incluso llegarán a decir: «Es absurdo». Pero precisamente porque es absurdo me lo creo, porque un bedel de Conservatorio no ha inventado nunca semejante extravagancia.

Ahora vayamos al objeto principal de este estudio. No dejemos para mañana este serio asunto; siempre resulta muy triste tener que ocuparse de óperas cómicas los miércoles.

*Diletta* ... .. pero ... .. muy ... ..  
... la música ... .. siempre ... .. palidez ... ..  
anodino.

El manuscrito del autor es aquí tan indescifrable, que de todos nuestros tipógrafos, ninguno ha podido leer más que esto. Así pues nos vemos obligados a ofrecer una versión incompleta de su crítica de la encantadora ópera *Diletta*.

### ***(Nota del Editor)***

Todos los músicos corean: «¡Espantoso!, ¡abominable! Corsino tiene razón. No es humano emplear tan crueles reticencias. ¡No se puede hacer eso!».

—Pero caballeros, escúchenme. ¿Conocen ustedes las óperas de las que me he esforzado por no hablar?

—No.

—¿Nadie aquí las conoce?

—¡No, no!

—¡Pues bien!, si por casualidad se les demostrase que son de una nulidad más absoluta, más completa que ésta que se están permitiendo ejecutar con tanta insolencia a media orquesta esta noche, ¿seguirían pensando que soy tan severo?

—Ciertamente, no.

—En tal caso, tengo razón, y Corsino está equivocado. Porque puedo afirmarlo formalmente: en comparación con esas dos partituras, su nueva ópera es una obra

maestra. ¡Qué diablos!, sin embargo hay que escuchar, antes de pronunciar sentencia en un arbitraje, a las dos partes. Por muy raquíta que sea mi conciencia de crítico, como les he dicho, la tengo, y aún está viva. Estaría muerta si yo hubiese emitido una opinión razonada, severa, incluso despiadada sobre semejantes cosas, de las que no hay nada que decir desde el punto de vista artístico, absolutamente nada. Su premura en condenarme me aflige y me hiera. Les suponía mejores sentimientos respecto a mí. Permítanme que me retire.

—Vamos, vamos —dice Kleiner, tratando de retenerme—, no hay que ofenderse por tan poca cosa. Mucho más me han...

—No. ¡Adiós, señores!

Salgo en mitad del tercer acto.

# DECIMONOVENA VELADA



Se está interpretando *Don Giovanni*.

Vuelvo a aparecer en la orquesta después de varios días de ausencia. No tenía intención de entrar aquella noche; pero Corsino y algunos de sus compañeros han venido a presentarme sus excusas por haberme ofendido tachando mi crítica de crueldad; yo me he reído, desarmado, y les he seguido a las tablas. Los músicos me acogen con la más calurosa cordialidad; quieren hacerme olvidar mi descontento, que han creído real; pero desde el primer golpe de arco de la obertura, todo el mundo deja de hablar. Escuchamos religiosamente la obra maestra de Mozart, dignamente interpretada por el coro y la orquesta. Al final del último acto, Bacon me pregunta, con tono de orgullo patrio:

—¿Qué opina usted de nuestro barítono, Don Giovanni?

—Creo que se merece el premio Monthyon.

—¿Y eso qué es? —dice, volviéndose hacia Corsino.

—Es el premio a la virtud —dice Corsino.

—¡Oh, es cierto! —contesta Bacon, sorprendido inicialmente, halagado después, mostrando una dulce satisfacción—. ¡El Sr. K\*\*\* es una bellísima persona!

# VIGÉSIMA VELADA

---

## PINCELADAS HISTÓRICAS: SUSCEPTIBILIDAD SINGULAR DE NAPOLEÓN – SU SAGACIDAD MUSICAL – NAPOLEÓN Y LESUEUR – NAPOLEÓN Y LA REPÚBLICA DE SAN MARINO

---

Se está interpretando una ópera, etc., etc., etc.

Todo el mundo está hablando. Corsino está contando anécdotas. Llego cuando está empezando ésta:

El 9 de febrero de 1807 hubo un gran concierto en la corte de Napoleón. La congregación era brillante, cantaba Crescentini. A la hora convenida, se anuncia al Emperador; él entra y toma asiento; se le presenta el programa. Comienza el concierto; después de la obertura, abre el programa, lo lee, y mientras se está interpretando la primera pieza de canto, llama en voz alta al mariscal Duroc y le dice algo al oído. El mariscal atraviesa la sala hasta el Sr. Grégoire, a quien el puesto de secretario de música del Emperador obligaba a elaborar los programas de los conciertos, y le interpela con severidad: «Señor Grégoire, el Emperador me encarga que le ruegue que no se ocupe del porvenir del espíritu en sus programas». El pobre secretario se queda estupefacto, sin comprender lo que ha querido decir el mariscal y sin atreverse a alzar la mirada. En el intervalo entre las piezas musicales, todos le preguntan en voz baja sobre el tema de esa algarada, y el pobre Grégoire, cada vez más alterado, les responde todo el tiempo: «No sé más que ustedes, no comprendo nada». Se espera ser destituido al día siguiente, y ya se arma de valor para soportar una desgracia que le parece inevitable, aunque ignore el motivo.

El concierto termina, el Emperador al levantarse deja el programa en su sillón; Grégoire acude, lo coge, lo lee, lo vuelve a leer cinco o seis veces sin descubrir en él nada reprehensible; se lo da a leer a los señores Lesueur, Rigel, Kreutzer y Baillot, que tampoco ven en él nada que no sea perfectamente conveniente y del todo inocente. Las pullas de los músicos ya empezaban a llover sobre el desafortunado secretario cuando una súbita inspiración le dio la clave del enigma y aumentó su terror. El programa (manuscrito, como era costumbre) comenzaba por las siguientes palabras: «Música del Emperador», y en lugar de trazar una simple raya por debajo, como de costumbre, no sé qué fantasía había llevado a Grégoire a dibujar una fila de estrellas de tamaño creciente hasta el medio de la página y decreciente hasta el otro extremo. Se podría pensar que Napoleón, entonces en el apogeo de su gloria, hubiera visto en ese inofensivo adorno una alusión a su fortuna pasada, presente y futura, una alusión tan desagradable para él como insolente por parte del profeta de desgracias si lo hubiera hecho a drede, puesto que daba a entender, por medio de las dos imperceptibles estrellas de los extremos de la fila, así como por el desmesurado tamaño de la estrella central, que el astro imperial, tan brillante entonces, había de declinar sucesivamente, empequeñecerse hasta extinguirse en proporción inversa a la que había seguido hasta ese día. El tiempo ha demostrado con creces que había de ser

así; y esa extraña susceptibilidad podría sugerir que el genio del gran hombre ya le había desvelado lo que el destino le reservaba.

Esta es, señores, la copia del programa que estuvo a punto de traer la ruina al buen secretario. El propio Grégoire en persona, al contarme su aventura, me regaló el original.

Les ruego que, de paso, se fijen en que el secretario de música del Emperador no conocía la ortografía del nombre de Guglielmi.

## MÚSICA DEL EMPERADOR

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

### GRAN CONCIERTO

#### FRANCÉS E ITALIANO

del lunes 9 de febrero de 1807

Obertura de *Los dos gemelos*.....

de Guillelmi

Aria de *Romeo y Julieta*.....

de Zingarelli

por la Sra. Duret

Aria de *Los Horacios*.....

de Cimarosa

por el Sr. Crescentini

Aria de concierto.....

de Crescentini

por la Sra. Barilli

Dúo de *Cleopatra*.....

de Nazolini

por la Sra. Barilli y el Sr. Crescentini

Aria de concierto, con coro.....

de Jadin

por el Sr. Lays

Dúo de *Le Cantatrice Villane*.....

de Fioravanti

por la Sra. y el Sr. Barilli

Gran finale de *El rey Teodoro en Venecia*

de Paisiello

Se pueden figurar ustedes que Grégoire, aunque fue perdiendo el temor a perder su puesto, se cuidó mucho, en los conciertos siguientes, de reproducir en sus programas el más mínimo trazo, la menor viñeta simbólica. Apenas si se atrevía a poner los puntos sobre las íes. La lección había sido dura y siempre temía ocuparse del espíritu sin saberlo.

En otra ocasión, Napoleón dio pruebas de un sentido musical del que, probablemente, no se le creía dotado. Se había organizado un concierto para una velada en las Tullerías; de las seis piezas del programa, la tercera era de Paisiello. Durante el ensayo, el cantante que iba a interpretar esa pieza se encuentra mal y ve que no está en situación de participar en el concierto. Hay que reemplazar ese aria por otra del mismo autor, pues el Emperador siempre ha mostrado especial predilección por la música de Paisiello. La cosa está difícil, y a Grégoire se le ocurre sustituir el número que falta por un aria de Generali que desliza audazmente bajo el nombre de Paisiello. Hay que reconocer, entre nosotros, señor secretario, que se estaba tomando una libertad de aúpa; era un timo de los gordos, lo que quería colarle al Emperador. Pero puede que, de nuevo, estuviera usted haciéndose el audaz sin saberlo. Fuera como fuese, para gran sorpresa de los músicos, el ilustre diletante no fue víctima de la superchería. Efectivamente, en cuanto empezó el número tres, el Emperador hace con la mano su seña habitual y suspende el concierto:

—Señor Lesueur —exclama—, esta pieza no es de Paisiello.

—Le pido disculpas a Su Majestad; es de él, ¿no es así, Grégoire?

—Sí, señor, ciertamente.

—Caballeros, aquí hay algún error; pero vuelvan a empezar, se lo ruego...

Al cabo de veinte compases, el Emperador interrumpe al cantante por segunda vez:

—No, no, es imposible: Paisiello tiene más carácter que esto.

Y Grégoire agrega, con tono humilde y abnegado:

—Sin duda será una obra de su juventud, un tanteo.

—Señores —replica encendido Napoleón— los tanteos de un gran maestro como Paisiello están siempre impregnados de talento, y nunca por debajo de la mediocridad, como la pieza que me acaban de hacer escuchar...

Desde entonces hemos tenido en Francia muchos directores, administradores y protectores de las bellas artes, pero dudo que hayan mostrado nunca esa pureza de gusto en las cuestiones musicales en que se vieran envueltos, para desgracia de los virtuosos y de los compositores. Muchos de ellos, por el contrario, han dado muchas pruebas de su aptitud para confundir algo de Pucita o Gavaux con Mozart o Beethoven, y viceversa.

Y sin embargo, está claro que Napoleón no sabía de música.

—Ya que esta noche estamos contando anécdotas del gran emperador —tomo la palabra—, tengo una más que muestra cómo sabía honrar a los artistas cuyas obras le gustaban. Lesueur, cuyo nombre citaba Corsino hace un rato, que fue durante mucho tiempo maestro de la capilla imperial, acababa de representar su ópera Los bardos. La extravagancia de las melodías de Lesueur, su color antiguo y el carácter grave de sus armonías estaban ahí perfectamente justificadas.

Es conocida la predilección de Napoleón por los poemas de Macpherson atribuidos a Ossian; el músico que acababa de darles una nueva vida no podía evitar

sentir lo mismo. En una de las primeras representaciones de *Los Bardos*, el Emperador, encantado, le hizo llamar a su paco después del tercer acto y le dijo: «Señor Lesueur, esta música es completamente nueva para mí y harto hermosa; sobre todo su segundo acto es inaccesible». Tremendamente emocionado por semejante apreciación y por los gritos y aplausos que estallaban por todas partes, Lesueur quiso retirarse; pero Napoleón le cogió de la mano, le hizo avanzar hasta la parte delantera de su palco, y, situándolo a su lado, le dijo: «No, no, quédese; disfrute de su triunfo; no se logra uno así a menudo». Ciertamente, al hacerle justicia de manera tan brillante, Napoleón no fue a dar con un ingrato: ni la admiración ni la devoción de un soldado de la guardia podrían superar jamás el grado de fervor del culto que el artista le profesó hasta el último momento. No podía hablar de él con sangre fría. Recuerdo que un día, volviendo de la Academia, donde había oído criticar amargamente el famoso poema de Las orientales de Victor Hugo titulado «Él», me pidió que se lo recitase. No tengo palabras para describir su agitación y su asombro, escuchando esos hermosos versos; al llegar a esta estrofa:

Qu'il est grand là surtout, quand, puissance brisée,  
Des porte-clefs anglais misérable risée,  
Au sacre du malheur il retrempe ses droits,  
Tient au bruit de ses pas deux mondes en haleine,  
Et mourant de l'exil, gêné dans Sainte-Hélène,  
Manque d'air dans la cage où l'exposent les rois!

no pudo soportarlo más y me hizo parar; estaba sollozando.

—¿No fue con ocasión de aquella ópera cuando Napoleón le mandó a Lesueur un cofre de oro... con una inscripción? —pregunta Dimski—. Lo he oído decir.

—Sí, un rico cofre —contesto—; yo lo vi, llevaba esta inscripción:

#### EL EMPERADOR DE LOS FRANCESES AL AUTOR DE LOS BARDOS

—¡Como para hacer perder la cabeza a un artista! —exclama Corsino—. ¡Qué hombre!... Es algo grandioso. Y sabía ser agudo cuando convenía, uniendo a la cortesía una fina burla. Mi hermano, que sirvió en el ejército francés durante la primera campaña de Italia, me contó de qué manera reconoció, sin reírse, la independencia de la república de San Marino. Al divisar sobre su peñasco la capital de ese Estado libre, dijo:

—¿Qué pueblo es ese?

—Mi general, es la República de San Marino.

—¡De acuerdo!, que no se moleste a esos honrados republicanos. Por el contrario, id a decirles, de mi parte, que Francia reconoce su independencia, que les ruega que acepten dos cañones en señal de amistad, y que les saludo.

# VIGESIMOPRIMERA VELADA

---

ESTUDIOS MUSICALES – LOS EXPÓSITOS EN LA IGLESIA DE SAINT PAUL DE LONDRES, UN CORO DE 6500 VOCES - EL PALACIO DE CRISTAL A LAS SIETE DE LA MAÑANA - LA CAPILLA DEL EMPERADOR DE RUSIA - INSTITUCIONES MUSICALES DE INGLATERRA – LOS CHINOS CANTANTES E INSTRUMENTISTAS EN LONDRES; LOS INDIOS; EL HIGHLANDER; LOS NEGROS DE LA CALLE.

---

Se está interpretando una etc., etc., etc.

Al verme, cuatro o cinco músicos me preguntan por las observaciones que debí de hacer el año pasado, en Inglaterra, sobre la congregación anual de expósitos, sobre los indios, los *highlanders*, los negros que cantaban por las calles y sobre los chinos de Albert Gate y del Junco.

—Ninguno de nosotros —dice Moran— ha podido dar con un testigo auricular de esas excentricidades musicales de las que tanto hemos oído hablar. Sabemos que estuvo usted en Londres en 1851, que ejerció usted las funciones de jurado en la Exposición Universal, por orden del gobierno francés; debió usted de verlo y oírlo todo. Cuéntenos el meollo, estamos absolutamente dispuestos a creerle.

—Se lo agradezco, pero es largo de narrar, caballeros, y...

—¡Tenemos cuatro actos, esta noche!

—Cuatro actos...

—¡Y eso sin contar el *ballet*!

—¡Pobres de nosotros! En tal caso, empiezo ya.

Efectivamente estaba en Londres los primeros días de junio del año pasado, cuando por una hoja de periódico que cayó por casualidad entre mis manos me enteré de que el *Anniversary meeting of the Charity children* iba a celebrarse en la iglesia de Saint Paul. En seguida me puse a buscar un billete, que acabé obteniendo, tras muchas cartas y gestiones, gracias a la cortesía del Sr. Gosse, el primer organista de esa catedral. Desde las diez de la mañana la muchedumbre abarrotaba las avenidas de la iglesia; a duras penas logré atravesarlas. Al llegar a la tribuna del órgano, destinada a los chantres de la capilla, hombres y niños —setenta en total—, me entregaron una partitura de bajo que me rogaban que cantase con ellos, y una sobrepelliz que me tuve que poner, para no destrozar, con mi traje negro, la armonía de la vestimenta blanca de los demás cantantes del coro. Y así, disfrazado de eclesiástico, esperé lo que me iban a hacer oír con una vaga emoción causada por lo que estaba viendo. Nueve anfiteatros casi verticales, de dieciséis gradas cada uno, se alzaban en el centro del monumento, bajo la cúpula y bajo la arcada Este, delante del órgano, para recibir a los niños. Los seis de la cúpula formaban una especie de circo hexagonal, abierto únicamente hacia el Este y hacia el Oeste. Esa última apertura partía de un plano



inclinado que culminaba en lo alto de la puerta de la entrada principal, y que ya estaba colmado de un auditorio inmenso, que podía así, incluso desde los bancos más alejados, verlo y oírlo todo a la perfección. A la izquierda de la tribuna que ocupábamos delante del órgano, había un estrado que aguardaba a siete u ocho trompetas y timbales. Sobre ese estrado se había colocado un espejo de manera que reflejase, para los músicos, los movimientos del director del coro, que marcaba el compás a lo lejos bajo la cúpula, en un ángulo desde el que dominaba toda la masa coral. Dicho espejo también le servía al organista, que estaba de espaldas al coro. Unos estandartes situados alrededor del vasto anfiteatro, cuya décimo sexta grada alcanzaba casi a los capiteles de la columnata, indicaban el lugar que tenían que ocupar las distintas escuelas, mostrando los nombres de las parroquias o de los barrios de Londres a los que pertenecían. En el momento de la entrada de los grupos de niños, los compartimentos de los anfiteatros, al poblarse sucesivamente de arriba a abajo, conformaban una estampa singular que recordaba al espectáculo que ofrece el fenómeno de la cristalización en el mundo microscópico. Las puntas de esas cristalizaciones de moléculas humanas, creciendo siempre desde la circunferencia hacia el centro, eran de dos colores: el azul oscuro del traje de los mozalbetes en las gradas superiores, y el blanco de los vestidos y las tocas de las chiquillas que ocupaban las filas inferiores. Por añadidura, los niños llevaban sobre la chaqueta una placa de cobre bruñido o una medalla de plata, y sus movimientos hacían centellear la luz reflejada en esos adornos metálicos, de manera que se producía el efecto de mil destellos que se apagaban y se volvían a encender a cada momento sobre el fondo oscuro del cuadro. El aspecto de los graderíos cubiertos por las niñas era aún más curioso: los lazos verdes y rosas que engalanaban la cabeza y el cuello de aquellas virgencitas blancas hacía que esa parte de los anfiteatros pareciera exactamente una montaña recubierta de una nieve que dejaba ver por aquí y por allá algunas briznas de hierba o algunas flores. A esto hay que añadir los variados matices que se fundían a lo lejos, en el claroscuro del plano inclinado en que se sentaba el auditorio, el púlpito entelado en rojo del arzobispo de Canterbury, los bancos ricamente engalanados del lord alcalde y de la aristocracia inglesa en el atrio bajo la cúpula y al otro extremo, así como en lo alto de los tubos dorados del gran órgano. Imagínense esa magnífica iglesia de Saint Paul, la mayor del mundo después de San Pedro, como marco de todo esto, y todavía tendrán tan sólo un pálido esbozo de aquel incomparable espectáculo. Y por todas partes un recogimiento, una serenidad que duplicaban la magia. No existe una puesta en escena, por muy admirable que se la considere, que se acerque siquiera a aquella realidad que hoy me parece haber visto en sueños. A medida que los niños, ataviados con sus trajes nuevos, iban ocupando sus puestos con una alegría seria, exenta de turbulencia, pero en la que se podía observar un cierto orgullo, oía a mis vecinos ingleses hablando entre ellos: «¡Qué escena!, ¡qué escena!...», y mi emoción era realmente profunda cuando los seis mil quinientos pequeños cantantes estuvieron por fin todos sentados, y la ceremonia comenzó.

Tras un acorde del órgano, se alzó entonces en un gigantesco unísono el primer salmo cantado por aquel inaudito coro:

All people that on earth do dwell  
Sing to the Lord with cheerful voice.  
(Todo el pueblo que mora en la tierra  
Canta al Señor con regocijo en la voz).

Es inútil intentar que se hagan una idea de semejante efecto musical. Tiene la misma relación con la fuerza y la belleza de las masas vocales más excelentes que hayan oído jamás, que Saint Paul de Londres con una iglesia de pueblo, y cien veces más. Por añadidura ese coral de largas notas y gran carácter se apoyaba en unas armonías soberbias con que el órgano lo inundaba sin poderlo sumergir. Quedé gratamente sorprendido al enterarme de que la música de ese salmo, durante mucho tiempo atribuida a Lutero, es de Claude Goudimel, maestro de capilla en Lyon en el siglo XVI.

A pesar de la opresión y los temblores que sentía, aguanté y supe dominarme lo suficiente para poder cantar mi parte en los salmos recitados sin compasear (*reading psalms*) que el coro de chantres debía ejecutar en segundo lugar. El *Te Deum* de Boyce (escrito en 1760), una pieza sin carácter, cantado por los mismos, acabó de calmarme. En la antífona de la coronación, los niños, uniéndose al pequeño coro del órgano de cuando en cuando, sólo para lanzar exclamaciones solemnes como: «God save the king!, Long live the king!, May the king live for ever!, Amen!, Hallelujah!» la electrificación volvió a empezar. Me puse a contar montones de pausas, pese a las atenciones de mi vecino, que me mostraba a cada momento en su partitura en qué compás estábamos, pensando que me había perdido. Pero en el salmo a tres tiempos de J. Ganthaumy, antiguo maestro inglés (1774), cantado por todas las voces junto a las trompetas, los timbales y el órgano, en esa fulminante resonancia de un himno de inspiración realmente ardiente, una armonía grandiosa, una expresión noble a la par que conmovedora... entonces la naturaleza recobró su derecho a ser débil, y hube de servirme de mi cuaderno de música, como hizo Agamenón con su toga, para cubrirme el rostro. Después de esa pieza sublime, mientras el lord arzobispo de Canterbury pronunciaba su sermón, que la distancia me impedía oír, uno de los maestros de ceremonias vino a buscarme y me condujo, así todo lacrymans, a varios lugares de la iglesia, para contemplar desde todos los ángulos ese cuadro cuya grandeza no podía captar el ojo por completo desde ningún punto. Después me dejó abajo, junto al púlpito, entre la alta sociedad, es decir, en el mismo centro del cráter del volcán vocal; y cuando, para el último salmo, éste entró de nuevo en erupción, hube de reconocer que para los auditores que estaban situados allí, su potencia era el doble que en cualquier otra parte. Al salir me encontré con el viejo Cramer que, presa de la emoción, se olvidó de que habla perfectamente francés, y se puso a gritarme en italiano: «Cosa stupenda! stupenda! la gloria dell' Inghilterra!».

Y a Duprez... ¡Oh!, el gran artista, que a lo largo de su brillante carrera había emocionado a tanta gente, recibió aquel día el pago de sus viejas deudas: y fueron unos niños ingleses quienes le pagaron esas deudas de Francia. Jamás he visto a Duprez en semejante estado: balbuceaba, lloraba, divagaba; entre tanto, el embajador turco y un apuesto joven indio pasaron a nuestro lado fríos y taciturnos, como si vinieran de escuchar aullar en una mezquita a sus derviches girantes. ¡Oh, hijos de Oriente!, os falta un sentido, ¿lo adquiriréis alguna vez?...

Ahora pasaré a algunos detalles técnicos. Esa institución de los *Charity children* fue fundada por el rey Jorge III en 1764. Se sostiene con donativos voluntarios o suscripciones que provienen de todas las clases ricas o simplemente acomodadas de la capital. Los beneficios del *meeting* anual de Saint Paul, cuyos billetes se venden a media corona y a media guinea le pertenecen también. Aunque todas las plazas reservadas al público sean, para tal ocasión, adquiridas con mucha antelación, el sitio que ocupan los niños y el sacrificio de gran parte de la iglesia para erigir las admirables instalaciones de las que acabo de hablar minan necesariamente el resultado pecuniario de la ceremonia. De hecho los costes son muy elevados. Sólo la construcción de los nueve anfiteatros y la tarima inclinada cuesta 450 libras esterlinas (11 250 francos). Los gastos suelen elevarse por lo común a 800 libras (20 000 francos). Así pues, a los seis mil quinientos pobres infantes que ofrecen semejante fiesta en la metrópoli no les quedan más que 8750 francos, como mucho; pero con los donativos voluntarios siempre suele reunirse una suma considerable.

Esos niños no saben música, no han visto una nota en toda su vida. Es preciso machacarles con un violín durante tres meses enteros los himnos y antífonas que tendrán que cantar en el *meeting*. Así se las aprenden de memoria, y por consiguiente no llevan a la iglesia ni libro ni ninguna otra cosa que les guíe en la ejecución: por ese motivo sólo cantan al unísono. Sus voces son hermosas, pero de tesitura limitada; por lo general sólo les dan a cantar frases que se enmarquen en el intervalo de una onceava, desde el si inferior hasta el mi de las últimas líneas (en clave de sol). Todas esas notas, que de hecho son más o menos comunes al soprano, al *mezzosoprano* y al contralto y se encuentran por consiguiente en todos los individuos, tienen una sonoridad maravillosa. Dudo que se les pudiera hacer cantar a varias voces. A pesar de la extrema simplicidad y amplitud de las melodías que se les confían, no es que haya, ni para el oído de los músicos, una simultaneidad irreprochable en el ataque de las voces después de los silencios. El motivo es que los niños no saben lo que es el tiempo de un compás y ni se les ocurre contarlos. Por añadidura, su único director, situado muy alto por encima del coro, sólo puede ser distinguido con facilidad desde las filas superiores de los tres anfiteatros que están enfrente, y tan sólo sirve para indicar el principio de las piezas, pues la mayoría de los cantantes no pueden verlo y otros no se dignan siquiera a mirarle.

El prodigioso resultado de ese unísono se debe, en mi opinión, a dos motivos: primero al enorme número y a la calidad de las voces, y después a la disposición de

los cantantes en esos anfiteatros tan elevados. Los reflectores y los productores de sonido se encuentran en buenas proporciones relativas; la atmósfera de la iglesia, atacada desde tantos puntos a la vez, en superficie y en profundidad, se pone entonces a vibrar toda ella, y su resonancia adquiere una majestuosidad y una fuerza de acción sobre la constitución humana que los más sabios esfuerzos del arte musical, en condiciones ordinarias, no han permitido siquiera sospechar. Y debo añadir, pero sólo como conjetura, que en circunstancias excepcionales como éstas tienen lugar muchos fenómenos imposibles de aprehender relacionados con las misteriosas leyes de la electricidad.

Ahora me pregunto si la causa de la notable diferencia que existe entre la voz de los niños criados por la beneficencia en Londres y la de nuestros niños pobres de París no se deberá acaso a la alimentación, abundante y buena para los primeros e insuficiente y de mala calidad para los segundos. Es algo muy probable. Esos niños ingleses son fuertes, musculosos, no tienen en absoluto el aspecto raquítrico y debilucho que presenta en París la joven población obrera, agotada por un régimen alimentario deficiente, por el trabajo y las privaciones. Resulta de lo más natural que los órganos vocales participen en nuestros niños del debilitamiento del resto del organismo, y que incluso la inteligencia pueda resentirse de ello.

En cualquier caso, las voces no son lo único que faltaría hoy por hoy para revelar en París lo sublime de la música monumental de tan asombrosa manera. Lo que faltaría, para empezar, es una catedral de proporciones gigantescas (ni siquiera la iglesia de Notre Dame sería conveniente); y también, por desgracia, la fe en el arte: un impulso directo y caluroso en tal sentido; la calma, la paciencia, la subordinación de los alumnos y los artistas; una gran voluntad, si no del gobierno, al menos de las clases acaudaladas, para alcanzar el objetivo después de haber comprendido la belleza; y por añadidura, lo que faltaría por último es dinero: la empresa se desmoronaría por los cimientos. Tenemos que recordar —comparando una cosa pequeña con otra inmensa— el triste final de Choron, que con escasos recursos había logrado ya unos resultados sobresalientes en su institución de música coral, y que se murió de pena cuando, por economía, el gobierno de julio la suprimió.

Y sin embargo, por medio de tres o cuatro instituciones que sería fácil fundar aquí, ¿qué nos impediría, en unos años, ofrecer en París un ejemplo en pequeño pero perfeccionado de la fiesta musical inglesa? No tenemos la iglesia de Saint Paul, es cierto, pero tenemos el Panteón, que ofrece si no las dimensiones, al menos una disposición interior más o menos similar. El número de intérpretes y el de oyentes sería menos colosal, pero al ser el edificio también menos vasto, el efecto sería igualmente extraordinario.

Admitamos que el plano inclinado, partiendo de lo alto de la puerta central del Panteón, no pudiese contener más que cinco mil espectadores: tal congregación sigue siendo bastante respetable, y creo que puede representar ampliamente a esa parte de la población parisina que posee la inteligencia y el sentimiento del arte. Imagínense

ahora que en los anfiteatros, en lugar de seis mil quinientos niños ignorantes, tengamos mil quinientos niños músicos, quinientas mujeres músicas y armadas de auténticas voces, y además, dos mil hombres lo bastante dotados por la naturaleza y por la educación; admitamos también que en el fondo central del hexágono, bajo la cúpula, en lugar de dedicarlo al público, se sitúe una pequeña orquesta de tres o cuatrocientos instrumentistas, y que a esa masa bien ejercitada de cuatro mil trescientos músicos en total se le confíe la ejecución de una obra hermosa, escrita en un estilo adecuado para semejantes medios, sobre un tema que aúne grandeza y nobleza, en el que se halle la vibrante expresión de todos los pensamientos elevados capaces de hacer latir el corazón humano; opino que semejante manifestación del arte que tiene más fuerza, con la ayuda del prestigio de la poesía y de la arquitectura, sería realmente digna de una nación como la nuestra y superaría con creces las tan alabadas fiestas de la antigüedad.

Con recursos únicamente franceses, en una década sería posible tal fiesta; París sólo tendría que desearlo. Entretanto, empleando los rudimentos básicos de la música, los ingleses lo desean y lo hacen. ¡Un gran pueblo, que tiene instinto por las cosas grandes!, ¡el alma de Shakespeare está en él!

El día en que asistí por primera vez a esa ceremonia, al salir de Saint Paul en un estado de semiembriaguez que ahora podrán comprender, me dejé conducir, sin saber muy bien porqué, en barco por el Támesis, en el que me cayó un aguacero durante veinte minutos. Después volví a pie y todo empapado a Chelsea, donde no tenía nada que hacer, y tuve la pretensión de dormir; pero las noches que suceden a días como ese no conocen el sueño. Oía una y otra vez rodando por mi cabeza ese armonioso clamor, «All people that on earth do dwell», y a mi alrededor giraba la iglesia de Saint Paul; yo me encontraba en su interior y por una extraña mutación se había transformado en pandemónium: era la puesta en escena del célebre cuadro de Martin; en lugar del arzobispo en su púlpito, tenía a Satán en su trono; en lugar de los millares de fieles y de niños congregados a su alrededor, una congregación de demonios y de condenados clavaban sus miradas de fuego desde el centro de esas tinieblas visibles, y el anfiteatro de hierro sobre el que se sentaban aquellos millones vibraba todo entero de manera terrible, propagando horribles armonías.

Por último, cansado de la continuidad de las alucinaciones, me decidí a salir, aunque apenas clareaba, y me encaminé hacia el palacio de la Exposición, a donde me reclamaban en unas horas mis funciones de jurado. Londres aún dormía; ninguna de las Sara, Mary o Kate que friegan cada mañana el portal de las casas había aparecido aún, esponja en mano. Una anciana irlandesa apestando a ginebra se estaba fumando una pipa, acurrucada en un rincón de Manchester square. Las indolentes vacas rumiaban, echadas en la espesa hierba de Hyde Park. El pequeño buque de tres palos, ese juguete del pueblo navegante, se balanceaba somnoliento en el Serpentine. Algunos haces de luz se desprendían ya de las altas vidrieras del palacio abierto a «all people that on earth do dwell».

La guardia, que vigila las barreras de ese Louvre, acostumbrada a verme a cualquier clase de hora intempestiva, me dejó pasar y entré. También era un espectáculo de una grandeza original, el del desierto interior del Palacio de la Exposición a las siete de la mañana: esa extensa soledad, ese silencio, esos suaves resplandores cayendo desde la techumbre transparente, todos esos chorros de agua cerrados, esos órganos mudos, esos árboles inmóviles y ese armonioso despliegue de ricos productos traídos hasta allí desde todos los rincones del mundo por cien pueblos rivales. Esos ingeniosos trabajos, hijos de la paz, esos instrumentos de destrucción que recuerdan la guerra, todos esos artefactos productores de movimiento y de ruido parecían ahora conversar misteriosamente entre ellos, en ausencia del ser humano, en esa lengua desconocida que se escucha con el oído del alma. Yo me disponía a escuchar su diálogo secreto, creyéndome solo en el palacio, pero allí éramos tres: un chino, un gorrión y yo. Los ojos rasgados del asiático se habían abierto antes de la hora, al parecer, o tal vez, como los míos, no se habían cerrado. Con ayuda de una escobilla de plumas, estaba quitando el polvo cuidadosamente a sus hermosos jarrones de porcelana, a sus repulsivas figuras orientales, sus lacas, sus sederías. Después lo vi coger una regadera, ir a sacar agua del estanque de la fuente de cristal, y volver a calmar tiernamente la sed de una pobre flor, sin duda china, que se marchitaba en un innoble jarrón europeo. Tras lo cual fue a sentarse a unos pasos de su local, observó los gongs que estaban ahí colgados, hizo un ademán como de ir a golpearlos, pero pensando que no había ni hermanos ni amigos a quienes despertar, dejó caer su mano que sostenía ya el mazo del gong, y suspiró. «Dulces reminiscitur Argos», me dije. Adoptando entonces mi actitud más afable, me acerco a él y, dando por sentado que entiende el inglés, le dirijo un «good morning, *sir*» rebotante de un interés benevolente que no daba lugar a confusión. Por toda respuesta mi hombre se levanta, me da la espalda, va a abrir un armario y saca unos sándwiches que se pone a comer sin mirarme y con aspecto bastante desdeñoso respecto a ese plato de los bárbaros. Y vuelve a suspirar... Evidentemente, está pensando en las suculentas aletas de tiburón fritas en aceite de ricino con que se regalaba en su país, en la sopa de nidos de golondrina y en las famosas confituras de cochinilla que tan bien se hacen en Cantón. ¡Puaj!, los pensamientos de ese descortés gastrónomo me provocan náuseas y me alejo.

Al pasar junto a un gran cañón de 48 libras, fundido en Sevilla y que tenía pinta, mirando el establecimiento de Sax situado frente a él, de estar desafiándole a hacer un instrumento de cobre de su calibre y voz, asusto a un gorrión escondido en las fauces del brutal español. Pobre superviviente de la masacre de los inocentes, no temas, no te denunciaré; al contrario, ¡toma!... Y, sacándome del bolsillo un trozo de una galleta que el maestro de ceremonias de Saint Paul me había obligado a aceptar la víspera, la desmigajo en el suelo. Cuando se construyó el Palacio de la Exposición, una tribu de gorriones había fijado domicilio en uno de los grandes árboles que adornan ahora el crucero, y se obstinó en permanecer allí a pesar de los amenazadores

progresos del trabajo de los obreros. Efectivamente, a esos animales les resultaba imposible imaginar que pudieran verse atrapados en semejante jaula de vidrio con enrejado de hierro. Cuando llegaron a la convicción de tal hecho, su asombro fue mayúsculo. Los gorriones buscaban una salida, revoloteando a izquierda y derecha. Temiendo los daños que su presencia pudiera causar en ciertos objetos delicados expuestos en el pabellón, se resolvió matarlos a todos, y se logró con cerbatanas, veinte clases de trampas y la pérfida nuez vómica. Mi gorrión, cuyo escondrijo descubrí y que me guardé de traicionar, era el único superviviente. Era el Joás de su pueblo, me dije.

Y yo lo salvaría de la ira de Atalía.

Según estaba yo pronunciando ese notable verso, de improvisto en ese mismo instante un ruido muy similar al de la lluvia se propagó bajo las amplias galerías: eran los chorros de agua de las fuentes, a las que sus guardianes acababan de dejar alzar el vuelo. Los castillos de cristal, los facticios peñascos vibraban con el murmullo de sus perlas líquidas; los policemen, esos buenos gendarmes sin armas que todo el mundo respeta tan juiciosamente, se dirigían a su puesto; el joven aprendiz de Ducroquet se aproximaba al órgano de su patrón, meditando la nueva polka con que nos iba a obsequiar; los ingeniosos fabricantes de Lyon daban los últimos retoques a su admirable muestrario; los diamantes, prudentemente escondidos durante la noche, volvían a aparecer centelleantes en sus vitrinas; la gran campana irlandesa en re bemol menor, que presidía la galería Este, se obstinaba en dar uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho campanadas, toda orgullosa de no parecerse a su hermana de la iglesia de Albany Street, en cuyos armónicos aparece la tercera mayor. El silencio me había mantenido despierto, y los rumores me adormecieron; la necesidad de sueño se iba haciendo irresistible; me fui a sentar delante del gran piano de Érard, esa maravilla musical de la Exposición; me acodé en su rica tapa e iba a dormirme cuando Thalberg, golpeándome en el hombro, me dijo: «¡Eh, compadre!, el jurado se va a reunir. ¡Vamos, ánimo!, hoy tenemos treinta y dos tabaqueras musicales, veinticuatro acordeones y trece bombardinos por examinar».

*(Los músicos, que parecen muy interesados en mi relato, guardan silencio y parecen esperar que siga).*

Lo único que puedo comparar con el efecto del unísono de los niños de Saint Paul son las hermosas armonías religiosas escritas por Bortnianski para la capilla imperial rusa y que ejecutan en San Petersburgo los chantres de la corte con una unidad de conjunto tan perfecta, con tal finura de matices y belleza de sonidos, que no pueden ustedes hacerse una idea. Pero eso, en lugar de ser el resultado de la potencia de una masa de voces incultas, es un producto excepcional del arte; se debe a la excelencia de los estudios que siguen constantemente un elenco de cantantes de coro escogidos.

El coro de la capilla del emperador de Rusia, compuesto por veinticuatro cantantes, hombres y niños, interpretando piezas a cuatro, seis y ocho voces reales, tanto con un tempo vivo y complicado por todos los artificios del estilo fugado, tanto

de expresión reposada y seráfica, con un tempo extremadamente lento y que exige por consiguiente una colocación de la voz y un arte de sostenerla muy poco frecuentes, me parece superior a todo lo que existe de ese tipo en Europa. Contiene unas voces graves, desconocidas para nosotros, que bajan hasta el contra-la, por debajo del pentagrama en clave de fa. Comparar la interpretación coral de la capilla Sixtina de Roma con la de esos maravillosos chantres sería como contraponer un pobre conjuntillo de aporreadores de instrumentos de un teatro italiano de tercera categoría con la orquesta del Conservatorio de París.

La acción que ejerce sobre las personas vehementes el coro y la música que interpreta es irresistible. Ante esos acentos inauditos, uno se siente presa de movimientos espasmódicos casi dolorosos que no sabe cómo dominar. Varias veces he intentado, con un gran esfuerzo de voluntad, permanecer impassible en un caso similar, sin lograrlo.

Como el ritual de la religión cristiana griega prohíbe el empleo de instrumentos musicales e incluso el del órgano en las iglesias, los cantantes de coro rusos cantan siempre, por consiguiente, sin acompañamiento. Los del emperador pretendieron evitar incluso que fuera preciso un director para marcar el compás, y lograron hacerlo sin él. S. A. I. la gran duquesa de Leuchtenberg me hizo el honor de invitarme un día en San Petersburgo a escuchar una misa cantada en mi honor en la capilla del palacio, y pude ser testigo de la asombrosa seguridad con que los cantantes del coro, ellos solos, pasaban bruscamente de una tonalidad a otra, de un tempo lento a otro vivo, e incluso interpretan recitativos y salmodias sin compasear con una unidad de conjunto imperturbable. Los ochenta chantres, engalanados con sus ricos hábitos, estaban colocados en dos grupos iguales de pie a ambos lados del altar, el uno enfrente del otro. Los bajos ocupaban las filas más alejadas del centro, delante de ellos estaban los tenores y delante de éstos, los niños sopranos y contraltos. Todos, inmóviles, la mirada gacha, aguardaban en el más profundo silencio el momento de empezar a cantar, y a una señal, realizada sin duda por uno de los jefes de ataque —señal imperceptible para el espectador—, y sin que nadie hubiera dado el tono ni determinado el tempo, entonaron uno de los mayores conciertos a ocho voces de Bortnianski. En ese tejido armónico había superposiciones de voces que parecen imposibles, suspiros, vagos susurros como los que se escuchan a veces en sueños, y de vez en cuando esos acentos que por su intensidad parecen gritos, que embargan el corazón de improvisto, oprimen el pecho y cortan la respiración. Después todo se apagaba en un decrescendo inconmensurable, vaporoso, celestial; se hubiera dicho un coro de ángeles partiendo de la tierra y perdiéndose poco a poco en las alturas del empíreo. Por fortuna, la gran duquesa no me dirigió la palabra aquel día, pues en el estado en que me hallaba al final de la ceremonia, es probable que a Su Alteza le hubiese parecido prodigiosamente ridículo.

Bortnianski (Dimitri Stepánovich), nacido en 1751 en Glukov, tenía cuarenta y cinco años cuando, tras un largo viaje a Italia, volvió a San Petersburgo y fue



nombrado director de la capilla imperial. El coro de chantres, que existía desde el reinado del zar Alexis Mijáilovich, aún dejaba mucho que desear cuando Bortnianski asumió su dirección. Ese hombre hábil, consagrado en exclusiva a su nueva tarea, dedicó todo su afán a perfeccionar esa bella institución, y para lograr ese objetivo se ocupó principalmente de composiciones religiosas. Musicó cuarenta y cinco salmos a cuatro y ocho voces. Además, le debemos una misa a tres voces y muchas piezas sueltas. En todas esas obras se puede encontrar un auténtico sentimiento religioso, a menudo una especie de misticismo que sume al oyente en profundos éxtasis, una experiencia inusual de la distribución de las masas vocales, una prodigiosa combinación de matices, una armonía sonora y, cosa sorprendente, una increíble libertad en la disposición de las voces, un soberano desprecio por las reglas respetadas tanto por sus predecesores como por sus contemporáneos, y sobre todo por los italianos, cuyo discípulo se supone que es. Murió el 28 de septiembre de 1825, a la edad de setenta y cuatro años. Tras su muerte, la dirección de la capilla se encomendó al consejero privado Lvov, hombre de un gusto exquisito y que poseía grandes conocimientos prácticos de las obras magistrales de todas las escuelas. Amigo íntimo de Bortnianski y uno de sus admiradores más sinceros, se impuso el deber de seguir escrupulosamente la senda que éste había trazado. La capilla imperial ya había llegado a un nivel de esplendor notable cuando, en 1836, a la muerte del consejero Lvov, su hijo, el general Alexis Lvov, fue nombrado director.

La mayoría de los amantes de cuartetos y los grandes violinistas de toda Europa conocen a ese eminente músico, a un tiempo virtuoso y compositor. Su talento al violín es sobresaliente, y su última obra, que oí en San Petersburgo hace cuatro años, la ópera *Ondine*, cuyo libreto acaba de traducir al francés Saint-Georges, contiene rasgos de la más sublime belleza, frescos, vivos, jóvenes y de una originalidad encantadora. Desde que dirige el coro de chantres de la corte, a la par que sigue la misma vía que sus predecesores en lo relativo al perfeccionamiento de la ejecución, se aplica en aumentar el repertorio ya de por sí rico de esa capilla, ya sea componiendo piezas de música religiosa o dedicándose a útiles y doctas investigaciones en los archivos musicales de la Iglesia rusa, investigaciones que le han llevado a realizar varios descubrimientos de gran valor para la historia del arte.

La música coral nos ha entretenido mucho, caballeros, pero no podía pasar por alto un hecho tan notable como la perfección interpretativa que han alcanzado los chantres del emperador de Rusia. Ese recuerdo, de hecho, ha surgido en mi mente de manera natural, como la antítesis del de los niños ingleses de Saint Paul.

Ahora, volviendo a Londres y antes de describir la música de los chinos, los indios y los highlanders que escuché allí, debo decirles que Inglaterra (en el continente se desconoce) ha creado desde hace unos años algunas instituciones de gran importancia, en las que la música no es objeto de especulación, como en los teatros, sino que se cultiva a lo grande, con esmero, talento y auténtico amor. Así son la Sacred Harmonic Society y la London Sacred Harmonic Society en Londres, y las

Filarmónicas de Manchester y Liverpool. Las dos sociedades londinenses, que ofrecen oratorios en la gran sala de Exeter-Hall, cuentan con cerca de seiscientos cantantes de coro. Las voces de esos cantantes no son las más hermosas, es cierto, aunque me pareció que superaban con creces a las voces propiamente parisinas, pero su conjunto produce igualmente un efecto imponente, esencialmente musical; y a fin de cuentas, esos cantantes son capaces de ejecutar correctamente obras tan complejas, con afinaciones a veces tan peligrosas como las de Hændel o Mendelssohn, es decir, lo más difícil que existe en el canto coral. La orquesta que los acompaña sólo es insuficiente por su número; pero teniendo en cuenta el carácter sencillo de la instrumentación de los oratorios en general, es bastante satisfactorio desde los demás puntos de vista. A esa masa bien organizada de aficionados, secundados por un pequeño número de artistas, la oí interpretar en Exeter-Hall, ante dos mil oyentes profundamente atentos, el magnífico poema sacro Elías, la última obra de Mendelssohn. Entre esas instituciones y las que han puesto a nuestros obreros de París en situación de cantar una vez al año en público tonadillas más o menos miserables, hay un abismo. Desconozco por el momento el valor de la Sociedad Musical de Liverpool. La de Manchester, dirigida actualmente por Charles Hallé, modélico pianista, músico sin miedo e irreprochable, es tal vez superior a las sociedades de Londres, a decir de algunos jueces imparciales. Al menos la belleza de las voces es extremadamente notable, el sentimiento musical muy vivo y la orquesta numerosa y bien ejercitada; en cuanto al fanatismo de los dilettanti, es tal, que cuatrocientos espectadores supernumerarios pagan media guinea para tener derecho a comprar billetes para los conciertos, en el caso —extremadamente extraño— de que, por ausencia o enfermedad de algún miembro titular de la sociedad, les fuera posible obtenerlos. Sostenida con semejante celo, por muy dispendiosa que sea, una institución musical ha de prosperar. La música se torna bella y encantadora para aquellos que la aman y respetan, pero no tiene más que desdén y desprecio por los que la venden. Por ese motivo es tan desabrida, tan insolente y zafia en nuestros tiempos en la mayoría de los grandes teatros de Europa, entregados a la especulación, donde la vemos tan atrozmente vilipendiada.

De las instituciones musicales de Londres, les citaré también la antigua Sociedad Filarmónica de Hanover Square, famosa desde hace demasiado tiempo como para que me demore al respecto.

En cuanto a la New Philharmonic Society, fundada recientemente en Exeter-Hall y que ya tiene a sus espaldas una carrera tan brillante, comprenderán que me limite a ofrecer algunos detalles meramente estadísticos; siendo como soy director de orquesta de esa Sociedad, sería de mal gusto elogiarla. Sepan tan sólo que los directores de la empresa me ofrecieron los medios para ejecutar obras maestras a lo grande, y la posibilidad (casi sin parangón hasta la fecha en Inglaterra) de contar con suficientes ensayos. La orquesta y el coro forman juntos un personal de doscientos treinta intérpretes, entre los que se cuenta lo mejorcito de Londres en artistas ingleses

y extranjeros. Todos ellos unen a un talento incontestable, la pasión, el celo y el amor por el arte, sin los que los talentos más reales no logran producir a menudo más que unos resultados mediocres.

Hay también en Londres varias sociedades de cuartetos y de música de cámara, la más floreciente de las cuales es actualmente la que lleva el nombre de The Musical Union. Fue fundada por el Sr. Ella, un distinguido artista inglés, que la dirige con un esmero, una inteligencia y una devoción que sobrepasan cualquier elogio. The Musical Union no se limita al objetivo único de divulgar cuartetos, sino también todas las hermosas composiciones instrumentales de salón, a las que se une en ocasiones una o dos piezas de canto, pertenecientes casi siempre a las producciones de la escuela alemana. El Sr. Ella, pese a ser él mismo un talentoso violinista, tiene la modestia de ser únicamente el director y organizador de los conciertos, sin tomar parte en ellos como intérprete. Ha preferido reunir, junto con los más hábiles virtuosos de Londres, a los extranjeros de renombre que se encuentran de paso, y es así como este año ha podido juntar a Oury y Piatty con Léonard, Vieuxtemps, *mademoiselle* Clauss, *madame* Pleyel, Sivory y Bottesini. El público se adapta de maravilla a un sistema que le procura a un tiempo excelencia en la ejecución y una variedad de estilo que no se lograría conservando siempre los mismos virtuosos. El Sr. Ella no se limita a cuidar con esmero la interpretación de las obras maestras que figuran en sus conciertos; quiere además que el público las saboree y las comprenda. Por consiguiente, el programa de cada matinal, enviado con antelación a los abonados, contiene un análisis sinóptico de los tríos, los cuartetos y los quintetos que se van a escuchar, un análisis muy bien hecho, por lo general, y que habla a la vez a los ojos y a la mente, agregando al texto crítico ejemplos anotados en uno o en varios pentagramas que presentan ya sea el tema de cada pieza, ya sea la figura que desempeña un papel importante, ya sea las armonías o las modulaciones más destacables que éstas contengan. No se puede ir más lejos en cuanto a atenciones y celo. El Sr. Ella ha adoptado como epígrafe de sus programas estas palabras francesas cuyo sentido común y verdad no apreciamos aquí, por desgracia, y que recogió de boca del sabio profesor Baillot:

«No basta con que el artista esté bien preparado para el público, también es preciso que el público esté preparado para lo que va a oír».

¡Tristes compositores dramáticos, si tienen ustedes talento y corazón, tengan en cuenta pues a los espectadores, que se preparan para escuchar sus obras atiborrándose de trufas y de vino de Champaña, y que vienen a la ópera para digerirlos! El pobre Baillot estaba soñando...

Aún tengo que hablarles de la Beethoven Quartett Society. Su único objetivo es ofrecer, a intervalos periódicos y bastante próximos, los cuartetos de Beethoven. El programa de cada velada contiene tres de ellos; nada más, y nada menos. Por lo común pertenecen a cada uno de los tres estilos distintos del autor; y siempre es el último, el de la tercera época (la de las composiciones supuestamente

incomprensibles de Beethoven), el que suscita más entusiasmo. Allí es posible ver a los ingleses siguiendo con la mirada, en las pequeñas partituras-diamante, impresas en Londres para tal uso, el caprichoso vuelo del pensamiento del maestro; cosa que demostraría que muchos de ellos saben leer más o menos la partitura. Pero tengo mis prevenciones sobre los conocimientos de esos devoradores, desde el día en que, leyendo por encima del hombro de uno de ellos, lo sorprendí con los ojos fijos en la página cuatro, mientras que los intérpretes estaban en la seis. El aficionado pertenecía sin duda a la misma escuela que ese rey de España cuya manía era tocar el primer violín en los quintetos de Boccherini y que, al quedarse siempre retrasado respecto a los demás intérpretes, tenía costumbre de decirles, cuando el guirigay se hacía demasiado grande: «¡Sigan ustedes, que yo les alcanzo!».

Esa interesante Sociedad, fundada, si no me equivoco, hace diez o doce años por Alsager, un aficionado inglés cuyo fin fue trágico, la dirige ahora Scipion Rousselot, compatriota mío establecido en Inglaterra desde hace mucho tiempo. Hombre de mundo, de talante, hábil violonchelista, sabio compositor e ingenioso artista en la acepción más bella de la palabra, el Sr. Rousselot estaba hecho, mejor que muchos otros, para llevar a buen puerto dicha empresa. Consiguió a tres excelentes virtuosos, todos ellos henchidos del mismo celo y la misma admiración que siente él mismo por esas obras extraordinarias. El primer violín es el alemán Ernst, ¡nada menos! ¡Ernst!, más convincente, más dramático de lo que ha sido nunca. De la parte del segundo violín se encarga el Sr. Cooper, violinista inglés que toca de manera irreprochable y con una limpieza impecable, incluso en la ejecución de los motivos más complicados. Y sin embargo no intenta brillar sin motivo, como hacen muchos de sus émulos, y nunca otorga a su parte más importancia que la relativa que le hubiera concedido el autor. La viola la toca el Sr. Hill, inglés al igual que Cooper; uno de los principales violas de Europa, que posee además un instrumento incomparable. El violonchelo, por último, está en las seguras manos del Sr. Rousselot. Esos cuatro virtuosos ya han ejecutado una veintena de veces la obra completa de cuartetos de Beethoven, pero no por ello dejan de hacer juntos largos y minuciosos ensayos antes de cada función pública. Ahora podrán comprender que ese cuarteto sea uno de los más perfectos que se puedan escuchar.

El lugar donde se dan las funciones de la Beethoven Quartett Society lleva el nombre de Beethoven Room. Durante algún tiempo estuve viviendo en un apartamento en la misma casa en que se encuentra. Ese salón, con capacidad para doscientas cincuenta personas a lo sumo, se suele alquilar, por consiguiente, para conciertos destinados a un auditorio pequeño; hay muchos de esa clase. Y al dar la puerta de mi apartamento a la escalera que conduce al mismo, me resultaba fácil, abriéndola, escuchar lo que se estaba interpretando. Una noche, oí sonar el trío en do menor de Beethoven... abro de par en par mi puerta... ¡Entra, entra, eres bienvenida, orgullosa melodía!... ¡Dios, qué noble y bella es!... ¿Dónde diantre encontró Beethoven esos millares de frases, cada una con un carácter más poético que las

otras, y todas diferentes, todas originales, y sin siquiera tener entre ellas ese parecido familiar que se reconoce en las de los grandes maestros famosos por su fecundidad? ¡Y qué ingeniosos desarrollos! ¡Qué movimientos imprevistos!... ¡¡Cómo vuela a ala tendida, águila infatigable, cómo planea y se balancea en su armonioso firmamento!! Cae en picado, se pierde, remonta, vuelve a bajar, desaparece... y regresa a su punto de partida, el ojo más brillante, el ala más fuerte, impaciente por reposar, estremeciéndose, alterada por el infinito... ¡Perfectamente ejecutada! ¿Pero quién ha podido tocar así la parte del piano?... Mi criado me cuenta que se trata de una inglesa. ¡Un talento de los de verdad, pardiez!... ¡Ay!, ¡qué es esto!, ¿una gran aria de prima donna?... ¡John! ¡*shut the door!*, cierre la puerta, corra, corra. ¡Ah, la muy desgraciada!, todavía la oigo. Cierre la segunda puerta, la tercera; ¿hay cuarta?... Por fin... puedo respirar...

La cantante de abajo me recordaba a una de mis vecinas de la calle Aumale, en París. Se le había metido en la cabeza convertirse en toda una diva, y se lo trabajaba mientras le quedasen fuerzas para emitir un sonido... y era muy robusta. Una mañana, una vendedora de leche al pasar bajo sus ventanas camino al mercado, oyó su hiriente voz, y dijo, suspirando: «¡Ah, no todo son rosas en el matrimonio!». A media tarde, cuando volvió a pasar por el mismo sitio, de vuelta, la pobre lechera oyó de nuevo los arrebatos de la infatigable cantante y exclamó, santiguándose: «¡Oh, Dios mío!, ¡pobre mujer! ¡Son las tres y sigue de parto, desde esta mañana!».

Ahora la transición no será demasiado brusca si les hablo de los cantantes chinos, cuya excéntrica especialidad parece inspirarles curiosidad.

Quise oír primero a la famosa china *The Small Footed Lady* (la dama de los pies pequeños), como la llamaban en los carteles y en los folletos ingleses. El interés de dicha audición para mí se centraba en lo relativo a las divisiones de la escala y a la tonalidad de los chinos. Me interesaba saber si, como ha dicho y escrito tanta gente, son distintas de las nuestras. Pues, según la concluyente experiencia que tuve, a mi entender no hay nada de eso. Esto es lo que oí. La familia china, compuesta por dos mujeres, dos hombres y dos niños, estaba sentada en un pequeño teatro en el salón de la Chinese House, en Albert Gate. La sesión se abrió con una canción en diez o doce estrofas cantada por el maestro de música, con acompañamiento de un pequeño instrumento de cuatro cuerdas de metal, del estilo de nuestras guitarras, que tocaba con un trozo de cuero o de madera en sustitución de la púa de pluma que usamos en Europa para atacar las cuerdas de la mandolina. El mástil del instrumento está dividido en compartimentos marcados por trastes que se van estrechando a medida que se acercan a la caja de resonancia, exactamente igual que el mástil de nuestras guitarras. Uno de los últimos trastes, por torpeza del artesano, estaba mal colocado y daba un sonido demasiado agudo, de nuevo igual que nuestras guitarras cuando están mal hechas. Pero esa división produce en cualquier caso unos resultados enteramente conformes a los de nuestra escala. En cuanto a la unión del canto y el acompañamiento, era de tal naturaleza que se debe concluir que ese chino en

particular, al menos, no tenía ni la más remota idea de armonía. El aria (de todo punto grotesca y abominable) acababa en la tónica, igual que nuestras romanzas más vulgares, y no se salía de la tonalidad ni del modo indicados desde el principio. El acompañamiento consistía en un diseño rítmico bastante vivo y siempre idéntico, ejecutado por la mandolina, y apenas cuadraba con las notas de la voz, por no decir que no lo hacía en absoluto. Pero lo más terrible del asunto es que la joven, para incrementar la gracia de aquel extraño concierto, y sin tener en cuenta para nada los sonidos que producía su sabio maestro, se obstinaba en rasgar con las uñas las cuerdas al aire de otro instrumento de la misma clase que el del cantante, y eso a lo largo de toda la duración de la pieza. Así imitaba a un crío que, situado en medio de un salón en que se estuviera interpretando música, se divertiera aporreando de cualquier manera el teclado de un piano sin saber tocarlo. En una palabra, era una canción acompañada por una cencerrada instrumental. En cuanto a la voz del chino, mis oídos no habían percibido jamás cosa tan extraña: imagínense unas notas nasales, guturales, quejumbrosas, repugnantes, que compararé, sin exagerar demasiado, con los sonidos que dejan escapar los perros cuando, tras un largo sueño, se estiran bostezando con brío. No obstante, la burlesca melodía era muy perceptible, y, en rigor, se hubiera podido transcribir. Así fue la primera parte del concierto.

En la segunda, se invirtieron los papeles: la joven cantó, y su maestro la acompañó a la flauta. Esta vez el acompañamiento no producía discordancia alguna: simplemente seguía el canto al unísono. La flauta, más o menos similar a la nuestra, sólo difiere por su gran longitud y por la embocadura, que está perforada casi en el medio de la caña en lugar de estar situada, como en las nuestras, en lo alto del instrumento. Por lo demás, su sonido es bastante dulce, pasablemente afinado, es decir, pasablemente desafinado, y el intérprete no dejó oír nada que no perteneciese enteramente al sistema tonal y a la escala que empleamos aquí. La joven estaba dotada de una voz celestial, en comparación con la de su maestro. Era una *mezzosoprano*, similar por el timbre al contralto de un jovencito cuya edad se acerca a la adolescencia y cuya voz está a punto de cambiar. Cantaba bastante bien, siempre en comparación. Me parecía estar oyendo a una de nuestras cocineras de provincias cantando «¡*Pierre, mon ami Pierre!*!» mientras lava los platos. Su melodía, cuya tonalidad estaba muy determinada, lo repito, y no contenía ni cuartos ni medios cuartos de tono, sino las sucesiones diatónicas más sencillas que se hacen aquí, me pareció un poco menos extravagante que la romanza del cantante, y sin embargo era tan estrambótica, con un ritmo tan imposible de aprehender por su rareza, que me hubiera costado horrores trasladarlo con exactitud al papel, si se me hubiera ocurrido hacerlo. Por supuesto, no tomo esa exhibición como ejemplo del estado real del canto en el Imperio Celeste, pese a la calidad de la joven, calidad desde luego sobresaliente a decir del orador y director del conjunto, que hablaba medianamente el inglés. Las cantantes de calidad de Cantón o Pekín, que se contentan con cantar en su casa y no vienen aquí a mostrarse en público por un chelín, deben de ser, supongo, casi tan

superiores a aquella como lo es la condesa Rossi a nuestras Esmeraldas de cualquier calle.

Tanto más por cuanto que la joven *lady* tal vez no era tan *small footed* como pretendía hacernos creer, y que su pie, marca distintiva de las mujeres de posición, podría ser perfectamente un pie natural, de lo más plebeyo, a juzgar por lo mucho que se esmeraba en no dejar ver más que su punta.

Pero no puedo evitar considerar esa prueba como decisiva en cuanto a la división de la escala y el sentido de la tonalidad en China. Sólo que llamar música a lo que producen mediante esa especie de ruido vocal e instrumental, es abusar inusitadamente de la palabra, creo yo. Y ahora escuchen, caballeros, la descripción de las veladas musicales y de baile que ofrecen los marineros chinos en el junco que han traído hasta el Támesis; y créanme si pueden.

Aquí, después del primer respingo de horror que uno no puede evitar, la hilaridad le embarga, y hay que reírse, pero reírse hasta desternillarse, hasta perder el sentido. He visto damas inglesas acabar desmoronándose, pasmadas, en la cubierta del navío celeste, tal es la fuerza irresistible de ese arte oriental. La orquesta se compone de un gong grande, un gong pequeño, un par de címbalos, una especie de casquete de madera o de gran tazón situado sobre un trípode y que se golpea con dos baquetas, un instrumento de viento bastante similar a una nuez de coco, en el que simplemente se sopla y que hace ¡hu, hu! berreando, y por último, un violín chino. ¡Pero qué violín! Es una caña gruesa de bambú, de seis pulgadas de largo, en la que se ha plantado una varilla muy fina de madera, de aproximadamente un pie y medio de largo, de manera que se parece bastante a un martillo hueco cuyo mango se hubiera fijado cerca de la cabeza del mazo, en lugar de en el medio. Hay dos finas cuerdas de seda tensadas, de cualquier manera, desde el extremo superior del mango hasta la cabeza del mazo. Entre esas dos cuerdas, ligeramente torcidas la una sobre la otra, pasan las crines de un fabuloso arco que por tanto hace vibrar a la fuerza, cuando lo empujan o tiran de él, las dos cuerdas a la vez. Esas dos cuerdas son discordantes entre sí, y el sonido resultante es espantoso. No obstante, el Paganini chino, con una seriedad digna del éxito que obtiene, apoyando su instrumento en la rodilla, emplea los dedos de su mano izquierda en lo alto de la doble cuerda para variar sus afinación, como se hace al tocar el violonchelo, pero sin observar ninguna división relativa a los tonos, semitonos o a cualquier clase de intervalo. Así produce una serie continua de chirridos, de débiles maullidos, que recuerdan a los vagidos de un recién nacido hijo de una diablesa y un vampiro.

En los tutti, el guirigay de los gongs, los címbalos, el violín y la nuez de coco es más o menos furioso, según el hombre del tazón (que por lo demás sería un excelente timbal) acelere o ralentice el golpe de sus baquetas sobre el casquete de madera. A veces incluso, a una señal de ese virtuoso que cumple a un tiempo las funciones de director de orquesta, de timbal y de cantante, la orquesta se detiene un instante, y tras un breve silencio, da un solo golpe con firmeza. Sólo el violín sigue emitiendo

vagidos. El canto va pasando sucesivamente del director de orquesta a uno de los músicos, en forma de diálogo; aquellos dos hombres, empleando el falsete entremezclado con algunas notas de voz de pecho —o más bien de estómago—, parecen estar recitando alguna famosa leyenda de su país. Tal vez estén cantando un himno a su dios Buda, cuya estatua de catorce brazos adorna el interior de la sala principal del barco.

No intentaré describirles esos chillidos de chacal, esos estertores de moribundo, esos cloqueos de pavo en los que, a pesar de la extrema atención que puse, sólo me fue posible descubrir cuatro notas apreciables (re, mi, si, sol). Tan sólo diré que hay que reconocer la superioridad de la *Small Footed Lady* y de su maestro musical. Evidentemente, los cantantes de la casa china son artistas, y los del junco no son más que aficionados mediocres. En cuanto al baile de aquellos extraños hombres, es perfectamente digno de su música. Nunca jamás tan repulsivas contorsiones habían lacerado mi vista. Creería uno estar viendo un grupo de diablos retorciéndose, haciendo muecas, brincando al siseo de todos los reptiles, al mugido de todos los monstruos, al estruendo metálico de todos los tridentes y de todas las calderas del infierno... Difícilmente me convencerían de que el pueblo chino no está loco...

No hay ciudad en el mundo, estoy convencido de ello, en la que se consuma tanta música como en Londres. Le sigue a uno por las calles, y en ocasiones no es esa la peor de todas, pues muchos artistas de talento han descubierto que el oficio de músico ambulante es incomparablemente menos penoso y más lucrativo que el de músico de orquesta en un teatro, sea cual sea. El servicio en la calle no dura más que dos o tres horas al día, mientras que el de los teatros es de ocho o nueve. En la calle, se está al aire libre, se respira, se cambia de sitio y sólo se toca de cuando en cuando una piecita de nada; en el teatro, hay que sufrir una atmósfera asfixiante, el calor del gas, permanecer sentado y tocar todo el tiempo, a veces incluso durante los entreactos. En el teatro, de hecho, un músico de segunda no saca más que seis libras (150 fr.) al mes; ese mismo músico, lanzándose a la carrera de las plazas públicas, puede estar casi seguro de recoger en cuatro semanas el doble de esa suma, y a menudo más. Así es que se puede escuchar con auténtico placer, en las calles de Londres, a pequeños grupos de buenos músicos ingleses, tan blancos como ustedes y como yo, pero que han considerado acertado, para llamar la atención, embadurnarse de negro. Esos falsos abisinios se acompañan con un violín, una guitarra, una pandereta, un par de timbales y unas castañuelas. Cantan cancioncillas a cinco voces, de armonía muy agradable, con un ritmo en ocasiones original y bastante melodioso. Además tienen una inspiración y una animación que demuestra que su tarea no les disgusta y que son felices. Y los chelines e incluso las medias coronas les llueven alrededor después de cada pieza. Junto a esas bandas ambulantes de auténticos músicos, es grato también escuchar a un buen escocés, ataviado con el curioso traje de las Highlands y seguido por sus dos hijos, que como él llevan también la banda y la falda de cuadros, que toca en la gaita la melodía preferida del clan Mac Gregor. Él también se anima y se exalta



con los sonidos de su agreste instrumento; y cuanto más trina, farfulla, pía y bulle la gaita, más rápidos, fieros y amenazantes se vuelven sus gestos y los de sus hijos. Se diría que esos gaélicos van a conquistar Inglaterra ellos tres solitos.

Después se ve avanzar, tristes y somnolientos, a dos pobres indios de Calcuta, con su turbante que alguna vez fue blanco y su túnica que alguna vez fue blanca. Por toda orquesta no tienen más que dos pequeños tambores en forma de tonelete, como se veían a docenas en la Exposición. Llevan el instrumento colgando sobre la tripa con una cuerda, y lo golpean suavemente por los dos lados con los dedos extendidos de las manos. El ruido suave que resulta tiene un ritmo muy singular y, por su continuidad, se parece al de un rápido tictac de molino. Uno de ellos canta sobre eso, en algún dialecto de las Indias, una bonita melodía en mi menor, que no abarca más que una sexta (de mi a do), y tan triste, pese a su tempo vivo, tan sufriente, tan exiliada, tan esclava, tan desalentada, tan privada de sol, que al escucharlo uno siente que lo embarga un arrebató de nostalgia. Aquí tampoco hay ni tercios, ni cuartos, ni medios cuartos de tono; y es canto.

La música de los indios del Oriente, no obstante, no debe diferenciarse demasiado de la de los chinos, a juzgar por los instrumentos enviados por la India a la Exposición Universal. Examiné, de entre aquellas máquinas pueriles, unas mandolinas de cuatro y de tres cuerdas, e incluso de una sola cuerda, cuyo mástil está dividido en trastes como los de los chinos; unas son de pequeñas dimensiones, otras tienen un tamaño desmesurado. Había unos tambores grandes y otros pequeños, cuyo sonido no es demasiado distinto del que se produce al golpear con los dedos en la copa de un sombrero; un instrumento de viento de lengüeta doble, del estilo de nuestros oboes, y cuya caña sin agujeros sólo produce una nota. El intérprete principal de los músicos que acompañaron en París, hace unos años, a las Bayaderas de Calcuta, empleaba ese oboe primitivo. Así hacía zumbar un la durante horas enteras; a quienes les guste esa nota, desde luego amortizaron su dinero. La colección de instrumentos orientales de la Exposición contenía también unas flautas traveseras exactamente iguales a la del maestro musical de la *Small Footed Lady*; una trompeta enorme y burdamente elaborada en base a un patrón que no ofrece más que diferencias insignificantes con el de nuestras trompetas europeas; varios instrumentos de arco tan estúpidamente abominables como el que empleaba en el junco aquel demonio chino del que les he hablado; una especie de dulcemele cuyas cuerdas, tensadas sobre una caja alargada, parecían deber ser golpeadas por baquetas; un harpa pequeña y ridícula de diez o doce cuerdas atadas al cuerpo del instrumento sin llaves para tensarlas, y que por consiguiente deben de estar constantemente discordantes entre ellas; y por último una gran rueda cargada de gongs de pequeñas dimensiones, cuyo sonido, cuando se puso en acción, tiene el mismo encanto que el de los grandes cascabeles atados al cuello y a la cabeza de los caballos de los carreteros. ¡¡Admiren el arsenal!! Para concluir diré que los chinos y los indios tendrían una música similar a la nuestra si tuvieran música, pero que en ese aspecto siguen sumidos en las más

profundas tinieblas de la barbarie y en una ignorancia pueril en la que apenas se distinguen algunos instintos vagos e impotentes; que, por añadidura, los orientales llaman música a lo que nosotros llamamos guirigay, y que, para ellos, como para las brujas de Macbeth, lo horrible es hermoso.

# VIGESIMOSEGUNDA VELADA

Se está interpretando *Ifigenia en Táuride*, de Gluck.

Toda la orquesta, imbuida de respeto religioso por esa obra inmortal, parece temer no estar a la altura de su cometido. Observo la atención profunda y continua con que los músicos siguen con la mirada los movimientos de su director, la precisión de sus ataques, la vehemencia con que sienten los elementos expresivos, la discreción de sus acompañamientos, la variedad de matices que dominan.

El coro se muestra igualmente irreprochable. La escena de Scythes, en el primer acto, suscita el entusiasmo del público especial que se agolpa en la sala. El actor encargado del papel de Orestes es insuficiente y raya en el ridículo; Pílates canta como un borrego. La única digna de su papel es Ifigenia. Cuando llega su aria *O malheureuse Iphigénie!*, cuyo color antiguo, acento solemne, melodía y acompañamiento tan dignamente desconsolados recuerdan las celsitudes de Homero, la grandeza sencilla de las épocas heroicas, e inundan el coro de esa insondable tristeza que siempre evoca un pasado ilustre, Corsino, palideciendo, deja de tocar. Apoya los codos en las rodillas y esconde el rostro entre las dos manos, como herido por un sentimiento inexpresable. Poco a poco observo cómo su respiración se va haciendo cada vez más agitada, la sangre afluyendo a sus sienes que se sonrojan, y a la entrada del coro femenino con estas palabras: «Unamos nuestros lamentos a sus gemidos», en el momento en que ese largo clamor de las sacerdotisas se une a la voz de la huérfana real y resuena en medio del conflicto de sonidos desgarradores de la orquesta, dos ríos de lágrimas surgen abruptamente de sus ojos, estalla en tales sollozos que me veo obligado a conducirlo afuera de la sala.

Salimos... le llevo a su casa... Sentados los dos en su modesto cuarto alumbrado sólo por la luna, nos quedamos mucho tiempo inmóviles... Corsino alza los ojos un instante hacia el busto de Gluck colocado sobre su piano... Lo contemplamos... la luna se oculta... Suspira sentidamente y se echa en la cama... Me voy... No hemos dicho ni una palabra...

# VIGESIMOTERCERA VELADA

---

## GLUCK Y LOS CONSERVATORIOS DE NÁPOLES – PALABRAS DE DURANTE

---

Se está interpretando una etc., etc., etc.

La orquesta parece aún afectada por las emociones de la víspera; nadie toca, y sin embargo se habla poco. Se rememora. Se rumia lo sublime. Corsino se acerca a mí y me tiende la mano.

—Mi pobre amigo —le digo—, me quedé igual que usted. Pero la brutal falta de sensibilidad del público entre el que he vivido tanto tiempo me ha aplastado el corazón; hoy ya no tiene esa fuerza de expansión que posee el suyo, y cuando el gran arte le conmueve a usted como lo hizo ayer noche, yo no siento más que una cruel angustia. Figúrese, querido amigo, que hace apenas dos años tuve que dirigir en un concierto la ejecución de esa misma escena de *Ifigenia* y que, embargado, mientras dirigía, de un éxtasis comparable al suyo, vi a los espectadores situados cerca de la orquesta manifestar el más profundo aburrimiento; después escuché a la cantante, desesperada por su falta de éxito, maldecir la obra y al autor; sufrí los reproches de una muchedumbre de aficionados e incluso de artistas de lo más distinguidos, por haber —como decían ellos— ¡¡¡exhumado esa rapsodia!!! Encaminado ya hacia la verdad por esa ruda y última prueba, poco después adquirí la certidumbre de un hecho hoy por hoy evidente: el público de las tres cuartas partes de Europa es actualmente tan inaccesible al sentimiento de la expresión musical como los marineros chinos. Para nosotros no hay manera más segura de conocer lo que le disgusta y es objeto de sus manías que examinar lo que nos embriaga y nos encanta, y viceversa. Lo que nosotros adoramos, blasfeman de ello; y saborean lo que nosotros... rechazamos...

Y ahora fíjense en el desatino de las reglas de armonía que Gluck violó tan audazmente en la peroración de ese aria de *Ifigenia*. Precisamente es en el lugar del conflicto de sonidos, prohibido tajantemente por los teóricos, donde se produce el efecto más grandioso y dramático.

Sobre esto se cuenta que un día en Nápoles, donde se estaba representando *La Clemenza di Tito*, de donde se extrae esta pieza, los músicos de tres al cuarto del conservatorio —que, en su calidad de músicos de tres al cuarto, debían detestar a Gluck por naturaleza—, encantados por haber encontrado en ese aria una sucesión de armonías denominadas erróneas, fueron corriendo a llevarle a su maestro, Durante, la partitura del «asino tedesco», mostrándosela con indignación sin decirle el nombre del autor. Durante examinó largo rato el pasaje y respondió simplemente: «No existe ninguna regla, cierto es, que justifique esta combinación de sonidos; pero si se trata de un error, reconozco que sólo puede haberlo cometido un hombre con un talento inusual».

—¡Sí, señor! —exclamó Dimsky—. Durante demostró con esa frase que era un

auténtico maestro y un hombre honrado.

—Es tanto más notable por cuanto que sus compatriotas no llegaron nunca a comprender ninguna de las obras de esa escuela. De hecho les está vedado acceder a ellas, a falta de cantantes propios para interpretarlas en su verdadero estilo.

—¿Acaso nosotros podemos enorgullecernos de ello? —replica Corsino—. Con excepción de *madame M.*, no me parece que ninguno de los cantantes de ayer noche resulte soportable; —y, volviéndose hacia mí— ¿alguna vez los ha habido en París realmente dignos de sus papeles?

—Sí, Dérivis padre, que no era cantante, transmitía perfectamente, sin embargo, el *Orestes* de Gluck; *madame Branchu* fue una incomparable *Ifigenia*, y *Adolphe Nourrit* me ha electrizado a menudo en el papel de *Pílates*. La ridícula indolencia de su tenor pastoral no puede haberles permitido percibir la exaltación heroica del aria *Divinité des grandes âmes*, en la que nadie ha igualado nunca a *Nourrit*.

—¡Oh, ciertamente tuvimos que adivinar muchas cosas, es verdad, pero no hay nada tan difícil como representar semejantes obras!... Desde luego, el efecto que nos produjo *Ifigenia* no podemos atribuírselo a los decorados ni a la puesta en escena.

—¡Desde luego que no —exclamaron varios músicos—, porque esta vez la tacañería de nuestro teatro, que suelen desplegar cuando se trata de obras maestras antiguas, se ha llevado hasta la inconveniencia, hasta el cinismo!

—¿Y cuánto cuestan los decorados de la villanía que se está representando esta noche?

—¡Cuatro mil táleros!...

—Perfecto. Los atavíos, para las feas. La desnudez sólo le sienta bien a las diosas.

# VIGESIMOCUARTA VELADA



Se está representando *Los hugonotes*.

Los músicos se cuidan mucho de leer o de hablar.

—¡Otra velada musical! —le digo a mis vecinos en un entreacto—, para mí será la última: regreso a París.

—¿Ya?

—En tres días.

—En tal caso, ya que pasado mañana se cierra el teatro por reparaciones, tenemos que cenar todos juntos.

—Encantado, pero como mañana, en cambio, el teatro está abierto y nos obsequiará con esa larga y correosa ópera que acaba de llegar de Italia, nuestro amigo Corsino tendrá a bien clausurar nuestras veladas literarias leyendo un cuento que acaba de terminar, y del que he hojeado en su casa, indiscretamente, algunas páginas.

—¡De acuerdo!

—¡Silencio!, ¡escuchemos este coro prodigioso, y ese dúo que también lo es!...

# VIGESIMOQUINTA VELADA

# EUFONÍA, LA CIUDAD MUSICAL

## Cuento del futuro

Se está interpretando etc., etc., etc.

En cuanto se ejecutan los primeros acordes de la obertura, Corsino despliega su manuscrito y lee lo siguiente, con acompañamiento de trombones y bombo, a pesar de lo cual le oímos gracias a su energía y al singular timbre de su voz.

—Caballeros —dice—, se trata de un cuento del futuro. La escena ocurrirá en el año 2344, si les parece bien.

### EUFONÍA LA CIUDAD MUSICAL PERSONAJES

XILEF, compositor, Prefecto de voces e instrumentos de cuerda de la ciudad de Eufonía.

SHETLAND, compositor, Prefecto de instrumentos de viento.

MINA, famosa cantante danesa.

LA SEÑORA HAPPER, su madre.

FANNY, su doncella.

### Primera carta

Xilef a Shetland

Sicilia, 7 de junio de 2344

Acabo de darme un baño en el Etna; ¡ah, mi querido Shetland, qué deliciosos instantes he pasado surcando a nado ese hermoso lago fresco, manso y puro! Su cuenca es inmensa, pero su forma circular y lo escarpado de sus bordes hacen que la superficie tenga tal sonoridad, que mi voz alcanzaba sin problemas desde el centro hasta las partes más alejadas de la orilla. Me di cuenta cuando oí aplaudir a unas damas sicilianas que se paseaban en globo a más de media legua del lugar en que chapoteaba yo cual ufano delfín. Mientras nadaba, acababa de cantar una melodía que he compuesto esta misma mañana sobre un poema en francés antiguo de Lamartine, cuyo recuerdo me ha evocado el aspecto de los lugares en que me hallo. Esos versos me encantan. Ya lo juzgarás tú mismo; Enner me ha prometido traducir *El Lago* al alemán.

¡Lástima que no estés aquí!, montaríamos juntos a caballo; me siento henchido de una juventud radiante, de fuerza, de inteligencia y de alegría. ¡La naturaleza que me

rodea es tan hermosa! Esta llanura, donde una vez estuvo Mesina, es un vergel encantado; hay flores por todas partes, bosques de naranjos, palmeras inclinando su graciosa cabeza. Es la perfumada corona de esta copa divina, en cuyo fondo dormita hoy el lago vencedor de los fuegos del Etna. ¡Esa lucha hubo de ser extraña y terrible! ¡Qué espectáculo! ¡La tierra temblando en horribles convulsiones, la gran montaña desplomándose sobre sí misma, las nieves, las llamas, la lava hirviente, las explosiones, los gritos, los estertores del volcán agonizante, los silbidos irónicos de la ola que acude a través de mil vías subterráneas, persigue a su enemigo, lo aferra, lo atenaza, lo asfixia, lo mata, y de pronto se calma, lista para sonreír a la menor brisa! ... ¡Pues bien!, ¿creerías que estos lugares, tan terribles antaño y tan encantadores hoy en día, están casi desiertos? ¡Los italianos casi no los conocen!, no se habla de ellos en ninguna parte; las preocupaciones mercantiles son tan fuertes para los habitantes de este hermoso país, que no se interesan por los magníficos espectáculos de la naturaleza si no es por las relaciones que puedan percibir entre éstos y los asuntos industriales que les aturullan día y noche. Y por eso para los italianos, el Etna no es más que un gran agujero lleno de agua dormida, que no puede servir para nada. De uno a otro lado de esta tierra que antaño alumbró tantos poetas, pintores y músicos, que fue, después de Grecia, el segundo templo del Arte, donde el propio pueblo lo sentía, donde se honraba a los artistas eminentes casi tanto como se los honra ahora en el norte de Europa, en fin, en toda Italia no se ven más que fábricas, talleres, bastidores, mercados, tiendas, obreros de ambos sexos y de todas las edades sedientos de oro y ávidos por la fiebre de la avaricia, masas abarrotadas de comerciantes y especuladores; de una punta a otra de la escala social no se oye más que el sonido del vil metal; sólo se habla de lanas y de algodones, de máquinas o de mercancías coloniales; en las plazas públicas hay siempre unos hombres armados con catalejos y telescopios vigilando la llegada de palomas mensajeras o de navíos aéreos.

Francia, el país de la indiferencia y del escarnio, es la tierra de las Artes, en comparación con la Italia moderna. ¡Y es aquí a donde se le ha ocurrido mandarme a buscar cantantes a nuestro ministro de coros! ¡Los prejuicios duran eternamente! Debemos de estar, nosotros también, extrañamente absortos en nuestra propia personalidad para ignorar hasta tal punto las costumbres barbarescas de este rincón del mundo, donde aún florecen los naranjos, pero donde el Arte, muerto hace mucho tiempo, no ha dejado ni siquiera un rastro.

Sin embargo he cumplido mi misión, he buscado voces y he encontrado muchas. ¡Pero qué manera de ser tienen!, ¡qué ideas! Desde ahora ya no me asombraré de nada. Cuando, al dirigirme a una joven que, por la sonoridad de su habla, sospechaba dotada de un aparato vocal notable, le rogué que cantara, me dijo: «¡Cantar!, ¿por qué? ¿qué me dará a cambio? ¿durante cuántos minutos? Es demasiado poco, no tengo tiempo». Si convencía a otras menos ávidas para que me dejaran oír algunas notas, eran voces a menudo potentes y con un timbre admirable, ¡pero con una incultura inaudita!, ni el más mínimo sentido del ritmo o del tono. Un día,

acompañando al piano a una mujer que había empezado un aria en mi bemol, al volver el tema principal lo modulé súbitamente en re, y, sin mostrar señal alguna de sorpresa, la joven bárbara siguió cantando en el tono inicial. En cuanto a los hombres, es mucho peor: chillan con todas sus fuerzas a pleno pulmón. Si poseen una nota más sonora que las demás, cuando aparece en la melodía tratan de prolongarla lo máximo posible: se detienen en ella, se regodean, la soplan, la hinchan de un modo abominable; creería uno oír los siniestros aullidos de un lobo melancólico. Y estos horrores no son más que una moderada exageración del método de los cantantes profesionales. Estos últimos simplemente chillan un poco menos mal, eso es todo. ¡Es de Italia, sin embargo, de donde llegaron hace quinientos años personajes como Rubini, Persiani, Tacchinardi, Crivelli, Pasta y Tamburini, esos dioses del canto florido! Pero ¿por qué y para quién cantarían, si volvieran al mundo hoy en día? Hay que ver una representación de las cosas que llaman ópera en Italia, para creer que sea posible llevar a cabo semejante insulto al Arte y el sentido común. Los teatros son mercados, citas de negocios en las que se habla tan alto que casi resulta imposible oír un sólo sonido que proceda del escenario. (Los críticos antiguos aseguran que también era así en tiempos de los grandes compositores y los grandes virtuosos del canto que fueron la gloria de Italia, pero yo no me lo creo. Está claro que los artistas no hubieran soportado tal ignominia). Para distraer un poco a esos brutos comerciantes, cuando acaban sus tejemanejes bursátiles, se tuvo la encantadora idea de situar unos billares en medio del patio de butacas, y esos caballeros se ponen a jugar, soltando gritos a cada golpe inesperado, en tanto que el tenor y la prima donna se dejan los pulmones en el proscenio. Anteayer representaban en Palermo *Il re Murate*, una especie de pastiche de veinte autores de veinte épocas distintas; después de cenar (porque cada cual cena en su palco, también durante la representación), las damas, impacientadas al ver a los caballeros disponerse a ir a fumar y a jugar en el patio de butacas, se levantaron todas, insistiendo en que se quitasen los billares para improvisar un baile, cosa que se hizo. Algunos jóvenes agarraron unos violines y unas trompetas, y se pusieron a tocar valsos en la esquina superior del anfiteatro; la gente se arremolinaba bailando el vals por el patio de butacas, y todo ello sin que se suspendiese la representación. Creí morir de risa al ver con mis propios ojos aquella increíble *ópera-ballet*.

A consecuencia de ese profundo desprecio de los italianos por la música, ya no tienen compositores, y los nombres de los grandes maestros, por ejemplo de los años 1800 y 1820, sólo los conoce un grupo reducidísimo de sabios. De manera bastante jocosa, llaman *operatori* (operarios, obreros, autores) a los pobres diablos que, por unas pocas monedas, van a las bibliotecas a recopilar arias, dúos, coros y piezas de conjunto de todos los maestros de todos los tiempos, con analogía —o no— en cuanto a las situaciones, al carácter de los personajes o a la letra, y que unen todos esos fragmentos por medio de puentes realizados de la manera más burda, para formar la música de las óperas. Y esa gente son sus compositores, ya no hay otros.

Tuve la curiosidad de preguntar a un *operatore* para saber exactamente y con detalles de qué manera practicaban sus operaciones, y esto fue lo que me respondió:

«Cuando el director quiere una partitura nueva, reúne a los cantantes para presentarles el argumento de la pieza y ponerse de acuerdo con ellos sobre los trajes que tendrán que llevar. Y es que, en efecto, el vestuario es lo principal para los cantantes, ya que es lo único que llamará la atención del público, por un instante, el día de la primera representación. A raíz de esta cuestión surgían en otros tiempos tremendas discusiones entre los cantantes virtuosos y los directores. (Los autores nunca son admitidos en dichas sesiones, ni consultados sobre los temas que se debaten. Se les compra un libreto como se compra un paté, que uno es libre de comerse o de arrojar a los perros después de haberlo pagado). Pero ahora los directores son más razonables, no se preocupan tanto por el realismo del vestuario: se han dado cuenta de que no valía la pena, por tan poca cosa, tener descontentos a los artistas, y su trabajo se limita ahora a satisfacer a todos en ese aspecto, cosa que tampoco es sencilla. Así que el único objetivo de la lectura del argumento es saber qué clase de traje escogerán los actores, y velar por que no haya dos que tengan la intención de vestir el mismo, pues dicha coincidencia suele dar lugar a enfados inenarrables, y es entonces cuando la posición del empresario se torna embarazosa.

Así, para la ópera nueva *Il re Murate*, Cretionne, que representaba el papel de Napoleón, quiso copiar una estatua antigua y aparecer con la coraza de Pompeyo, un antiguo general que vivió más de trescientos años antes que Napoleón y que murió de un cañonazo en la batalla de Farsala. [Ya ves que el pobre *operatore* sabe tanto de historia antigua como de música]. Pero precisamente Caponetti, que representaba a Murat, había pensado lo mismo, y nunca se hubiera logrado que se pusieran de acuerdo de no ser por Luciola, nuestra prima donna, que propuso un gran gorro de piel de oso con un penacho blanco para Napoleón, y un turbante azul con una cruz de diamantes para Murat. Esos tocados gustaron a nuestros virtuosos y les pareció que establecían entre ellos una diferencia lo bastante notable para que ambos pudieran llevar la coraza romana; de no ser por eso, no se hubiera representado la obra».

Una vez que se concluye el asunto del vestuario, se pasa al de las piezas de canto. Entonces comienza para el *operatore* una tarea lamentable, se lo aseguro, y bastante humillante si es que tiene aunque sean pocos conocimientos musicales y algo de amor propio. Esas damas y caballeros examinan la tesitura y el tejido de las melodías y, tras una rápida inspección, uno dice:

—No quiero cantar en fa mi frase del trío, no es lo bastante brillante. ¡Operatore, transpónmela a fa sostenido!

—Pero señor, es un trío, ¿cómo vamos a hacer, si las otras dos voces tienen que permanecer en el tono original?

—Hazlo como quieras, modula antes y después, añade algunos compases... en fin, arréglatelas, pero quiero cantar ese tema en fa sostenido.

—Esta melodía no me gusta —dice la *prima donna*—, quiero otra.

—*Signora*, es el tema de la pieza de conjunto, y todas las partes de canto lo retoman sucesivamente después de usted, es preciso que se digne usted a cantarlo.

—¿Cómo que es preciso? ¡Impertinente! Lo que es preciso es que me des otro, ¡y de inmediato!, eso es lo que es preciso. Haz tu trabajo y no pienses.

—¡Hum! ¡hum!, ¡tromba, tromba! ¡già ribomba la tromba! —grita el bajo en re alto. ¡Oh!, desde la última enfermedad que he pasado, mi re no es tan fuerte como de costumbre... tengo que esperar a que vuelva. ¡Operatore!, quítame todas estas notas, no quiero ver ni un re en mis papeles hasta el mes de septiembre; en su lugar, ponme do y si.

—Veamos, *facchino* —gruñe el barítono—, ¿es que estás deseando que te administre un puntapié en alguna parte? ¡Me da la impresión de que te has olvidado de mi mi bemol!, no aparece más que una veintena de veces en mi aria; te ruego que me añadas al menos dos mi bemol en cada compás, ¡no quiero echar a perder mi reputación!

Y así sucesivamente.

Y sin embargo —prosigue el desdichado *operatore*— hay pasajes hermosísimos en mi música, se lo puedo asegurar. Mire, fíjese por ejemplo en esta plegaria que me han destrozado, ¡no he visto nada mejor!

Lo miro... ¡su música!... Imagínate mi asombro al reconocer la bella plegaria *Moisés*, de Rossini, que interpretábamos a veces al atardecer en los jardines de Eufonía, creando un efecto tan majestuoso. El viejo maestro de Pésaro que, según se dice, hacía tan buenos negocios con sus composiciones, hubiera mostrado una extraña filosofía o más bien una censurable indiferencia en cuanto al arte, si hubiera imaginado sin indignarse en qué grotesco monstruo iba a convertirse algún día una de sus más bellas inspiraciones. Para empezar, han cambiado la simple y vibrante modulación de sol menor a si bemol mayor, que da tanto esplendor al desarrollo de la segunda frase, por la de sol menor a si natural mayor, tan horriblemente dura y seca; después, en lugar del acompañamiento de arpa de Rossini, se les ha ocurrido poner una variación en flauta cargada de rasgos y florituras ridículas; y para acabar, la última reposición del tema en sol mayor han tenido la idea de reemplazarla por... ¡adivínalo si puedes, y dilo si te atreves!... ¡¡¡el estribillo del himno nacional francés, «Aux armes citoyens!», acompañado de una docena de tambores y de cuatro bombos!!!

Está demostrado que el bueno de Rossini, a quien desde luego no le faltaban las ideas, tampoco desperdiciaba la ocasión de apropiarse de las de otros cuando quería el azar que a un ganapán cualquiera le cayera del cielo una buena melodía; incluso lo reconocía como si tal cosa, y encima se mofaba del que había despojado. «E troppo buono per questo coglione!», decía, y con eso hacía una pieza bonita o magnífica, según la naturaleza de la idea del ganapán. Y era con esas bombardas tomadas al enemigo (sin retruécano) con las que, como el gran emperador, formaba su columna. Hoy en día, por desgracia, la columna se ha roto, y con sus pedazos, que nosotros

recogemos con tanto respeto, los italianos fabrican utensilios de cocina e innobles caricaturas.

¡En eso quedan, pues, ciertas glorias, para los propios pueblos que ellas mismas calentaron con sus rayos más ardientes! Es cierto que nosotros, los eufonienses, conservamos todas las que el arte ha consagrado realmente; pero no somos el Pueblo, en la acepción más elevada de la palabra; incluso hay que reconocer que no formamos más que un minúsculo fragmento del pueblo perdido en la masa de las naciones civilizadas.

La gloria es un sol que ilumina sucesivamente ciertos puntos de nuestra mezquina esfera, pero que, al moverse a través del espacio, recorre un círculo de tal inmensidad, que ni la ciencia más profunda podría predecir con certeza la época de su regreso a los lugares que deja atrás. De igual modo, para tomar prestada otra comparación a la naturaleza, de igual modo ocurre con los grandes mares y sus misteriosas evoluciones.

Si, como se ha demostrado, los continentes en que ahora bulle la triste humanidad estuvieron en tiempos remotos sumergidos, ¿no se puede concluir que los montes, valles y llanuras sobre los que vagan desde hace tantos siglos las oscuras corrientes del viejo Océano estuvieran alguna vez recubiertos por una vegetación floreciente, que sirviera de lecho y de cobijo a millares de seres vivos, tal vez incluso inteligentes? ¿Cuándo nos tocará de nuevo volver a las profundidades del abismo? Y el día en que esa inmensa catástrofe se cumpla, ¿quedará alguna gloria o poder, alguna llama de genio o de amor, de fuerza o de belleza, que no se haya extinguido o desvanecido?... Qué más da todo...

Disculpa, querido Shetland, esta digresión geológica y este arrebató de filosofía desalentada... Estoy sufriendo, tengo miedo, espero, me ruborizo, mi corazón late, mi mirada interroga todos los puntos del espacio; el globo del correo no llega, y el de ayer no me trajo nada. ¡Ninguna noticia de Mina! ¿Qué le ha ocurrido? ¿está enferma o muerta, o es infiel?... ¡La amo tan amargamente!, ¡sufrimos tanto, nosotros, los hijos del arte de alas flamígeras, los que hemos sido criados en su regazo llameante, los que encerramos pasiones poetizadas que labran sin piedad nuestro corazón y cerebro para sembrar en ellos la inspiración, esa áspera semilla que ha de desgarrarlos de nuevo cuando germine!... ¡Morimos tantas veces antes de la última!... ¡Shetland!, ¡la amo!... ¡La amo, como la amarías tú, si fueras capaz de sentir otro amor que aquel que me confesaste!

Y sin embargo, pese a la grandeza y al brillo de su talento, Mina me resulta a menudo de un carácter vulgar. No sé si contártelo: prefiere el canto florido a los grandes arrebatos del alma; huye de la ensoñación; escuchó un día en París tu primera sinfonía de principio a fin sin derramar una sola lágrima; los adagios de Beethoven le parecen ¡demasiado largos!...

¡¡¡Hembra de humano!!!

El día en que me lo confesó, sentí que un puñal de hielo me atravesaba el



corazón. ¡O peor! Danesa, nacida en Elseneur, posee una villa construida sobre el antiguo emplazamiento y con los santos vestigios del castillo de Hamlet... y eso no le parece nada del otro mundo... Pronuncia el nombre de Shakespeare sin emoción; para ella no es más que un poeta, como otros tantos... Se ríe, se ríe, la muy desgraciada, de las canciones de Ofelia, que únicamente le resultan muy inconvenientes.

¡¡¡Hembra de mono!!!

¡Oh, perdóname, querido amigo!; sí, es infame, pero a pesar de todo, la amo, la amo; y, como dijo Otelo, a quien imitaría si me engañase: *Her jesses are my dearest heart strings*. ¡Mueran la gloria y el arte!... Ella lo es todo para mí... la amo...

Creo estar viéndola con sus andares ondulantes, sus ojazos resplandecientes, su aire de diosa; oigo su voz de Ariel, ágil, argentina, penetrante... Me parece estar junto a ella; le hablo... en su dialecto escandinavo: *Mina! sare disiul dolle menos? doer si men? doer? vare, Mina, vare, vare!* Y su cabeza reclinada sobre mi hombro; nos susurramos dulcemente nuestras confidencias íntimas, y hablamos de los primeros días, y hablamos de ti...

Está deseando conocerte, querría ir a Eufonía sólo para eso. Le han hablado tanto de tus sorprendentes composiciones. Se hace una imagen de ti bastante rara, que no se te parece en absoluto, por suerte. Recuerdo con qué interés recopilaba, antes de mi partida de París, todas las noticias sobre tus últimos éxitos. Incluso me burlé de ella un día, y me hizo una observación al respecto, sobre mi carácter celoso: «¿Yo, celoso de Shetland? —contesté—, ¡oh, no! No tengo ningún temor; ése no te amará nunca, tiene en el corazón un amor demasiado fuerte que habría que extinguir primero, y eso es imposible». Mina cerró los ojos y se calló... para abrirlos después más hermosos aún: «Soy yo la que no lo amará jamás —dijo, besándome—. En cuanto a él, si yo quisiera, caballero, tal vez se lo demostraría...». Estaba tan bella en aquel momento, que fui feliz, lo confieso —a pesar de la constancia a toda prueba de mi amigo Shetland— de saber que estaba a trescientas leguas de nosotros, ocupado con sus trombones, sus flautas y sus saxofones. ¿No te molestará mi franqueza?

¡Ay, y ahora estoy solo!, después de tantas protestas, de tantos juramentos de no dejar pasar una semana sin escribirme, no me ha llegado ni una sola línea de Mina.

Pero veo bajar un globo de correo... voy corriendo...

¡Nada!...

Y tú, ¡tú eres casi feliz! Sufres, es cierto, ¡pero la que amas ya no está! Ya no hay celos, no has de esperar ni de temer: eres libre y grande. Tu amor es hermano del arte; llama a la inspiración; tu vida es la vida expansiva, irradias. Yo... ¡Oh, pero no hablemos más de nosotros ni de ellas! ¡Malditas sean todas las mujeres hermosas... que no tenemos!

Voy a intentar retomar el esbozo que he comenzado sobre las costumbres musicales de Italia. En eso no tiene que ver la pasión, ni la imaginación, ni el corazón, ni el alma, ni el espíritu: se trata de la llana realidad. Así pues, prosigo.

En todas las salas de espectáculos hay, delante del escenario, una negra cavidad llena de desgraciados resoplando y aporreando sus instrumentos, indiferentes tanto a lo que se chilla sobre el escenario como a lo que se cuchichea en los palcos y en el patio de butacas, y atentos sólo a una idea: ganarse la cena. La colección de esos pobres seres constituye lo que se llama la orquesta, y así es como se compone en general dicha orquesta: por lo común hay dos primeros violines y dos segundos, rara vez una viola y un violonchelo y casi siempre dos o tres contrabajos; los hombres que los tocan, a cambio de alguna moneda que les dan al final de la velada, se angustian mucho si hay que ejecutar una pieza en la que no puedan emplear sus tres cuerdas al aire, por ejemplo una en si natural mayor, en la que no aparecen las tres notas naturales sol, re y la. (Han conservado los contrabajos de tres cuerdas afinadas por quintas...).

Ese «formidable batallón» de instrumentos de cuerda se enfrenta a: una docena de trompetas de llaves, seis trompetas de pistones, seis trombones de cilindros, dos bombardinos, dos tubas contrabajo, tres oficleidos, una trompa, tres flautines, tres clarinetes sopránicos en mi bemol, dos clarinetes sopranos en do, tres clarinetes bajos para las melodías alegres y un órgano para tocar las melodías de los *ballets*. Sin olvidar cuatro bombos, seis tambores y dos gongs.

Ya no hay oboes, ni fagots, ni arpas, ni timbales, ni címbalos. Esos instrumentos han caído en el olvido más profundo. Y es comprensible: siendo el único objetivo de la orquesta producir un ruido capaz de dominar de tanto en tanto los cuchicheos de la sala, los clarinetes sopránicos y los flautines tienen sonidos mucho más estridentes que los del oboe; igualmente, los oficleidos y las tubas son preferibles a los fagots, los tambores a los timbales y los gongs a los címbalos. Ni siquiera sé porqué se ha conservado la única trompa, si se complacen en aplastarla con los demás metales; realmente, no sirve para nada. A los cuatro miserables violines y a los tres contrabajos, tampoco se los distingue mucho más. Tan singular aglomeración de instrumentos precisa un trabajo especial de los *operatori* para adecuar a las exigencias de la orquesta moderna (frase consagrada) la instrumentación de los maestros antiguos a los que operan, descuartizan y aderezan cual olla podrida, siguiendo el procedimiento que te he contado al principio. Y el modo en que se realizan tales operaciones, por supuesto, está a la altura de todo lo que se manipula aquí con el nombre de música. Las partes del oboe se pasan a las trompetas, las de los fagots a las tubas, las del arpa a los flautines, etc.

Los músicos (¡¡¡músicos!!!) interpretan más o menos lo que está escrito, pero absolutamente sin matices. El mezzoforte es de uso variable y permanente; el forte es cuando suenan los bombos, los tambores y los gongs, y el piano cuando éstos callan: y éstos son los matices que se conocen y observan.

El director de la orquesta parece un sordo guiando a otros sordos; marca los tiempos a golpeando con la batuta el sobre de su atril, sin acelerar ni frenar, aunque haya que retener a un grupo que se emociona demasiado (cierto es que no se

emocionan nunca) o que excitar a un grupo que se duerme; no cede ante nada ni nadie. Va mecánicamente, como la varilla de un metrónomo; su brazo sube y baja, se le mira si se quiere, le trae sin cuidado. Ese hombre-máquina sólo sirve en las oberturas, las melodías de danza y los coros, porque en las arias y los dúos, como es absolutamente imposible prever los caprichos rítmicos de los cantantes y adaptarse a ellos, hace tiempo que los directores de orquesta renunciaron a marcar cualquier clase de compás. Entonces los músicos se ven con la soga al cuello: acompañan por instinto, como pueden, hasta que el desastre se hace demasiado tremendo. En ese momento los cantantes les hacen señal de parar, cosa que cumplen rápidamente, y ya no se sigue acompañando. Llevo poco tiempo en Italia, pero he tenido a menudo ocasión de admirar ese hermoso efecto orquestal.

Pero me despido por esta noche, amigo mío, me creía más fuerte; la pluma se me cae de la mano. Ardo, estoy febril. ¡Mina! ¡Mina! ¡ni una carta! ¡Qué más me dan los italianos y su barbarie!... ¡Mina! Contemplo la luna, pura, reflejándose en el Etna... ¡Silencio!... ¡Mina!... lejos... solo... ¡Mina!... ¡Mina!... ¡París!...

## Segunda carta

Del mismo al mismo

Sicilia, 8 de junio de 2344

¡Qué martirio me ha infligido nuestro ministro!, ¡permanecer así en Italia, retenido por mi palabra —que di demasiado a la ligera— de no salir de aquí hasta que contrate el número de cantantes que nos faltan! ¡Si un pequeño navío me transportase surcando el aire hasta el lugar donde está mi vida!... ¿Pero a qué se debe su silencio? ... ¡Soy muy desgraciado! Y tener que ocuparme de la música, en este estado de vértigo ardiente, con todos los sentidos obnubilados, en medio de este tormentoso conflicto de mil sufrimientos... Y sin embargo es preciso. Oh, amigo mío, cultivar el arte sólo conlleva felicidad para un alma serena; lo compruebo ante la indiferencia y el desdén que experimento frente a las mismas cosas que fueron para mí en otros tiempos objeto de tan vivo interés. ¡Qué le vamos a hacer!, sigamos con la tarea.

A sabiendas de la misión que tengo encargada y de mis funciones en Eufonía, los miembros de la Academia siciliana me han escrito esta mañana para pedirme información sobre la organización de nuestra ciudad musical; han oído hablar mucho de ella, pero no obstante, y pese a la excesiva facilidad de los viajes, ninguno de ellos ha sentido la curiosidad de visitarla. De modo que, en el próximo correo, envíame un ejemplar de nuestra Carta, con una descripción sucinta de la villa conservadora del gran Arte que adoramos. Iré a leerlas ambas ante la docta asamblea; quiero darme el placer de ver de cerca el asombro de esos flamantes académicos que tan lejos están de saber lo que es la música.

No te he dicho nada de los conciertos y festivales en Italia, por motivo de que dichas solemnidades son completamente inusitadas; no suscitarían ninguna simpatía entre la población, y su ejecución, en cualquier caso, no podría diferir demasiado de lo que ya he observado en los teatros.

En cuanto a la música religiosa, no hay mucho más, teniendo en cuenta las ideas que tenemos y que tan ampliamente llevamos a ejecución sobre la aplicación de todos los recursos del arte al servicio de lo divino. Cuando los últimos papas prohibieron en las iglesias cualquier música que no fuera la de los antiguos maestros de la capilla Sixtina, como Palestrina y Allegri, hicieron desaparecer por siempre el escándalo de que tan amargamente se quejaban hace siglos ciertos escritores cuya opinión nos merece respeto. Ya no se interpretan conciertos de violín durante la misa, es cierto, ni se oyen cavatinas cantadas en voz de falsete por hombres enteros; el organista ya no ejecuta fugas grotescas ni oberturas de óperas bufas; pero no por ello hay que dejar de lamentar que la expulsión de tantas monstruosidades chocantes y ridículas —para la que sobran motivos— haya conllevado la de las producciones nobles y elevadas del arte.

Esas obras de Palestrina no podrían ser para nosotros, ni para nadie que tenga conocimientos —ahora vulgares— del auténtico estilo sacro, no se pueden considerar completamente musicales ni absolutamente religiosas. Son estructuras de acordes consonantes, cuya trama es en ocasiones curiosa para los ojos o para la mente, teniendo en cuenta las dificultades cuya solución el autor se ha entretenido en encontrar y cuyo efecto dulce y sereno al oído suele dar pie a una profunda ensoñación; pero no es música completa, puesto que no pide nada a la melodía, a la expresión, al ritmo ni a la instrumentación. Los sabios sicilianos se sorprenderán mucho, me imagino, al saber lo terminantemente prohibido que está en nuestras escuelas considerar esas puerilidades de contrapunto como algo más que un ejercicio, ver en ellas un objetivo en lugar de un medio, tomarlas tan en serio como para transformar las partituras en tablas de logaritmos o en tableros de ajedrez.

En resumen, aunque es lamentable, en cualquier caso, que en las iglesias no se puedan oír más que armonías vocales tranquilas, al menos hay que congratularse por la destrucción del estilo descarado que ha resultado de esa decisión. Entre los dos males, considerémonos afortunados de padecer sólo el menor.

Los papas, de hecho, hace tiempo que permitieron a las mujeres cantar en los templos, considerando que su presencia y participación en el servicio religioso no era sino natural, y que debían parecer infinitamente más acordes a la moral que el bárbaro uso de la castración tolerada e incluso fomentada por sus predecesores. ¡Han hecho falta siglos para descubrirlo! Antaño sí que estaba permitido que las mujeres cantasen durante el oficio divino, pero a condición de que lo hicieran mal; en cuanto sus conocimientos les permitían cantar bien y figurar por consiguiente en un coro artístico, a los compositores les estaba vedado emplearlas. Al leer la historia, da la impresión de que en algunos momentos nuestro arte ha tenido que sufrir la influencia

despótica del idiotismo y de la locura.

En Italia, los coros de las iglesias son por lo común poco numerosos; se componen de veinte a treinta voces como máximo en los días de grandes celebraciones. Los cantantes de coro me han parecido bastante bien escogidos; cantan sin matices, cierto es, pero afinan y van al unísono; evidentemente, hay que situarlos aparte, y muy por encima de esos desgraciados chillones de los teatros, de los que me abstengo de hablar.

Adiós, te dejo para escribir de nuevo a Mina; ¡quizás tenga más suerte esta vez y por fin me conteste!

Tu amigo,  
Xilef

## \* \* \*PARÍS

Un salón espléndidamente amueblado

**MINA (Sola).**

¡Vaya por Dios!, ¡me parece que me voy a aburrir! ¡Pero es que estos señores se ríen de mí! ¡Cómo puede ser!, ¡ni a uno sólo se le ha ocurrido aún proponerme algo divertido para hoy! Y aquí estoy, sola, abandonada desde hace cuatro largas horas. ¡Ni siquiera el propio barón, el más atento, el más solícito de todos, se ha presentado aquí!... En fin, tal vez han hecho bien en dejarme tranquila, son tan cruelmente estúpidos, todos esos guapitos de cara que me adoran. Sólo saben hablarme de fiestas, de compras, de intrigas, de escándalos de tocador; ni una palabra que encierre inteligencia o sentimientos artísticos, nada que vaya derecho al corazón. Y yo, antes que nada, soy una artista, y una artista de... alma, de corazón. ¿Por qué dudo en decirlo?... ¿Estoy segura, acaso, de tener un cuerpo y un alma?... ¡Bah! Ahora resulta que ya no siento ningún amor por Xilef. Ni siquiera he contestado a sus ardientes cartas. Me acusa, se desespera, y yo pienso en él... algunas veces, pero pocas. En fin, no es culpa mía si, como dice el imbécil del barón, no hay ausente sin culpa ni presente sin disculpa. No es cosa mía arreglar el mundo. ¿Por qué se fue? Un hombre enamorado no debe separarse jamás de su amante; sólo debe fijarse en ella y que no le importe nada más.

**FANNY (Entrando).**

Señora, aquí tiene la prensa y dos cartas.

**MINA (Abriendo un periódico).**

Vamos a ver... ¡Ah, la fiesta de Gluck en Eufonía dentro de una semana! Quiero asistir, cantaré allí. (*Leyendo*). «El himno compuesto por Shetland está por toda la ciudad, es el tema de todas las conversaciones. En nuestra opinión, nunca se había expresado de manera tan magnífica el más noble entusiasmo. Shetland es un

hombre fuera de lo común, un hombre distinto a los demás por su genio, por su carácter y por el misterio que rodea su vida». Fanny, llame a mi madre.

**FANNY (Saliendo).**

Señora, no lee usted las cartas; creo que hay una de su novio, el Sr. Xilef.

**MINA (Sola).**

¡Mi novio! ¡Vaya una palabra! ¡Ah, qué ridículo es un novio! ¡Pero si él también puede llamarme a mí su novia! ¡Yo también soy ridícula! ¡Será boba, con sus palabras grotescas! Todo esto me disgusta, me crispa, me exaspera..... ¡Vaya si lo ha adivinado! Sí, esta carta es de mi fiel Xilef. Eso es... reproches... sufrimientos... su amor... siempre la misma canción... ¡Jovencito, me estás abrumando! ¡Decididamente, mi pobre Xilef, estás frito! ¡Recontra, a fin de cuentas son insoportables esos seres eternamente apasionados! ¿Quién les pide que sean tan constantes?... ¿Quién le ha pedido que me adore?... ¿quién?... Ah, vaya, me parece que fui yo; él no pensaba hacerlo. Y ahora que me ha entregado su serenidad (*frase de novela*), sería un poco frívolo plantarlo así. Sí, pero... sólo se vive una vez.

¡Veamos la otra carta! (*Riendo*). ¡Ja ja! ¡Menuda epístola lacónica! Un caballo, pero que muy bien dibujado, y ni una palabra. ¡Es a un tiempo una firma y una frase jeroglífica! Significa que me esperan para un paseo por el bosque, del bruto de mi barón. Que se pasee solo. (*La señora Happer se acerca, caminando pesadamente*). Por Dios, madre, ¡pero cuánto tarda en venir cuando la llamo! Estoy aquí muerta de aburrimiento desde hace más de media hora. ¡Y eso que no tengo tiempo que perder!

**MADAME HAPPER.**

¿Pues qué quieres, hija?, ¿qué nueva locura vas a hacer?, te veo muy agitada.

**MINA**

¡Nos vamos!

**MADAME HAPPER.**

¿Te vas?

**MINA**

¡Nos vamos, madre!

**MADAME HAPPER.**

Pero no me apetece salir de París, me encuentro aquí muy bien; sobre todo si es, como sospecho, para ir a reunirme con tu pálido enamorado. Te lo repito, Mina, tu conducta es imperdonable, estás faltando a lo que me debes, y a lo que te debes a ti misma. Esa boda no te conviene de ningún modo, ¡ese joven no tiene suficiente fortuna! ¡Y además tiene unas ideas, unas ideas tan raras sobre las mujeres! Mira, estás loca, tres veces loca, perdóname que te lo diga; y aún diré más: estás hecha una pazguata, con todo tu espíritu y tu talento. ¡Dónde se ha visto semejante elección, ni semejante manía de esponsales! Yo que creía que la brillante sociedad

que frecuentas aquí te había devuelto al camino del sentido común; pero al parecer tus caprichos son fiebres intermitentes, y te ha vuelto el acceso.

**MINA** (*Exagerando una inclinación respetuosa*).

¡Mi respetable madre, es usted sublime! No diré que improvisa a la perfección, pues estoy segura de que me ha hecho esperar tanto sólo para prepararse este sermón. Pero no importa, la elocuencia vale lo suyo. Pero está predicando a una conversa. Así pues, nos vamos. Nos vamos a Eufonía, voy a cantar en la fiesta de Gluck. Ya no pienso en Xilef; vamos a cambiarnos el nombre para resguardarnos, desde el principio, de su persecución. Me llamo Nadira, y tú serás mi tía; soy una principiante austriaca, y el gran Shetland va a hacer de mí su protegida; tendré un éxito loco, seré la guinda de todas las fiestas; por lo demás... vivir para ver.

**MADAME HAPPER.**

¡Ay, Dios la bendiga!, he recuperado a mi hija. Por fin recobras la razón... ¡pero dame un beso, preciosa mía! ¡Ah, me abrumba tanta alegría!, ¡no más opiniones tontas sobre supuestas promesas!, ¡ya era hora! Sí, vámonos. Y ese pánfilo de Xilef, que se permitía soñar con mi Mina y pretender quitármela. ¡Ah, si tuviera al menos el placer de decirle cuatro cosas, a ese desposador!; es cosa mía, y voy a... ¡Diantre!, ¡una cantante con ese talento, y tan bella! ¡Sí hombre, va a ser para ti, no te digo! En diez líneas le doy el pasaporte; en dos horas tenemos las maletas hechas, nuestro barco de postas preparado, y mañana en Eufonía, donde triunfaremos, mientras que ese hombrecillo nos seguirá en dirección contraria. ¡Ja, le voy a mandar a tirar millas! (*La señora Happer sale resoplando cual ballena y haciendo la señal de la cruz*).

**FANNY** (*Que ha vuelto a entrar hace unos instantes*).

¿Así que le deja usted, señora?

**MINA**

Sí, se acabó.

**FANNY**

¡Ay, Dios, la quiere tanto, y contaba tanto con usted! ¿Así que ya no lo ama, en absoluto?

**MINA**

No.

**FANNY**

Me da miedo. Ocurrirá una desgracia, señora, se matará.

**MINA**

¡Bah!

**FANNY**

¡Se matará, seguro!

**MINA**

¡Bueno ya está bien!

FANNY

¡Pobre hombre!

MINA

¿Pero te callarás, idiota? Ve con mi madre y ayúdala a hacer los preparativos para el viaje. Y nada de reflexiones, te lo ruego, si quieres seguir a mi servicio. (*Fanny sale*).

MINA (*Sola*).

¡Se matará!... no me van a decir que tengo la obligación... ¡Y además no es culpa mía... si ya no le quiero! (*Se sienta al piano y vocaliza durante algunos minutos; después sus dedos, corriendo por el teclado, reproducen el tema de la primera sinfonía de Shetland, que escuchó seis meses antes. Mientras toca murmura*). Realmente es hermoso; en esta melodía hay algo que es a un tiempo tan elegantemente tierno y tan caprichosamente apasionado... (*Se detiene... Largo silencio... Retoma el tema sinfónico*). «¡Shetland es un hombre fuera de lo común!... un hombre distinto a los demás... por su genio, por su carácter (*Sigue tocando*.) y por el misterio que rodea su vida»... (*Pasa a tono menor*). ¡«No te amaré nunca», decía Xilef! (*El tema vuelve a aparecer como en fuga, dislocado, roto. Crescendo. Explosión en mayor. Mina se acerca a un espejo, se arregla el pelo tarareando los últimos compases del tema de la sinfonía... Otro silencio. Se fija en la carta del barón, que contiene un caballo dibujado al vuelo; toma una pluma, traza sobre el cuello del animal una brida suelta, y llama. Aparece un criado de librea*). Devuélvale esto al barón, es mi respuesta. (*Aparte*). Es lo bastante estúpido como para no captarlo.

FANNY (*Entrando*).

Señora, todo está listo.

MINA

¿Mi madre ha escrito a...?

FANNY

Sí señora, acabo de llevar su carta a correos.

MINA

Entonces montad las dos en el barco, que ya voy yo.

La doncella se retira. Mina va a sentarse en un canapé, se cruza de brazos y permanece un instante absorta en sus pensamientos. Baja la cabeza, un suspiro imperceptible se escapa de entre sus labios y un ligero rubor enciende sus mejillas; finalmente coge sus guantes, se levanta y sale, diciendo con un gesto malhumorado: «¡Recontra, que se las apañe!».



## Tercera carta

Shetland a Xilef

Eufonía, 6 de julio de 2344

Aquí tienes, querido y triste amigo, la Carta musical y la descripción de Eufonía. Los documentos están incompletos en algunos aspectos, pero tu ocio forzoso te permitirá revisar mi rápido trabajo, y apelando a tus recuerdos, no te costará mucho rematarlo. No podía enviarte simplemente el texto de nuestros reglamentos administrativos musicales, había que dar a tus académicos de Sicilia, mediante una descripción sucinta pero exacta, una idea aproximada de nuestra armoniosa ciudad. Así pues, he tenido que tomar la pluma y retratar a Eufonía como he podido; me disculparás las incorrecciones de mi obra y su carácter difuso e inacabado, cuando sepas las extrañas emociones que desde hace unos días me han alterado tan violentamente.

Como sabes, estando encargado de todo lo referente a la fiesta de Gluck, he tenido que componer el himno que se cantaría alrededor del templo. He tenido que controlar los ensayos de *Alceste*, que se representó en el palacio Tesalino, presidir el estudio de los coros de mi himno, y además reemplazarte en la administración de los instrumentos de cuerda. Pero eso para mí no era tanto; los oscuros desvelos, los crueles recuerdos y el profundo desaliento en que me sumieron los pesares antiguos e incurables, borran al menos de mi carácter cualquier influencia apasionada, confiriéndole esa serena gravedad de la que desgraciadamente careces y que, lejos de entorpecer mi actividad, la secunda, por el contrario. Es el sufrimiento lo que paraliza nuestras facultades artísticas, él solo quien detiene, con su ardiente abrazo, los más nobles impulsos de nuestro corazón, es él quien nos apaga, nos petrifica, nos vuelve locos y estúpidos. Y yo estaba exento, como sabes, de esos ardientes sufrimientos; estando mi corazón y mis sentidos en reposo, dormían el sueño de la muerte, desde que... la... blanca estrella desapareció de mi firmamento... Mi pensamiento y mi fantasía vivían mejor. De manera que podía disponer de casi todo mi tiempo, y emplearlo como la razón artística me indicaba que debía ser. No he faltado a ello hasta ahora, no tanto por amor a la gloria como por amor a la belleza, hacia la que tendemos por instinto los dos, sin trasfondo alguno de satisfacción orgullosa.

Lo que me ha conmovido, alterado, descompuesto estos últimos días no es la composición de mi himno, no son tampoco las aclamaciones con que nuestra población musical lo ha recibido, ni los elogios del ministro; no es la alegría del Emperador, a quien mi música, a decir de Su Majestad, ha embargado de entusiasmo; ni siquiera es el grandísimo efecto que ha provocado en mí esa obra, no es nada de todo eso. Se trata de un acontecimiento extraño, que me ha conmovido más de lo que creí que pudiera conmoverme cualquier cosa, y cuya impresión, por desgracia, no se borra.

Estando yo tomando el aire fresco de la noche, después de un largo ensayo, tumbado indolente en mi barquito y contemplando, desde la altura a la que me había elevado, extinguirse el día, oigo salir de una nube, cuyo contorno vadeaba, una voz de mujer estridente pero pura, de agilidad extraordinaria y cuyos caprichosos arrebatos y encantadoras variaciones parecían, al resonar así en medio de los aires, el canto de algún pájaro maravilloso e invisible. Paré en seco mi locomotora... Tras unos instantes de espera, a través de los vapores inflamados por el sol poniente, vi abrirse paso un elegante globo cuya rauda marcha se dirigía hacia Eufonía; había una joven de pie en la parte delantera del navío, apoyada en deliciosa pose sobre un arpa cuyas cuerdas rasgaba a intervalos con su mano derecha, deslumbrante de diamantes. No estaba sola, pues otras mujeres pasaron varias veces en el interior por delante de las ventanas del casco. Primero pensé que eran algunas de nuestras jóvenes cantantes de coro de la calle Soprani que venían, como yo, a dar un paseo aéreo. Estaba cantando, y adornando con toda clase de locas vocalizaciones el tema de mi primera sinfonía, que no es conocida —me dije— más que por los eufonienses. Pero al poco, examinando de más cerca a la hermosa criatura de tan brillante gorjeo, hube de reconocer que no era de las nuestras, y que nunca había aparecido hasta la fecha en Eufonía. Su mirada, a un tiempo distraída e inspirada, me sorprendió por la singularidad de su expresión, y pensé inmediatamente en la desdicha del hombre que amase a semejante mujer sin ser correspondido. Después ya no volví a pensar en ello...

Ya las altas cimas del Hartz me sustraían la vista del sol en el horizonte; hice que mi barco subiera un centenar de metros perpendicularmente para volver a ver el astro fugitivo, y lo estuve contemplando unos minutos más, en medio de ese silencio extático que no se puede concebir en la tierra. Finalmente, cansado de soñar y de estar solo en el aire, trayéndome el viento del oeste los lejanos acordes de la Torre, que estaba dando el himno de la noche, descendí, o más bien me abatí como un rayo sobre mi edificio, que como sabes está fuera de los muros de la ciudad. Pasé la noche. Dormí mal; en unas horas volví a ver veinte veces en sueños a esa bella extranjera apoyada en su arpa, saliendo de su nube de rosa y oro. Incluso soñé al final que la maltrataba, y que mis malos tratos, mis brutalidades, la habían hecho horriblemente desgraciada; la veía a mis pies, destrozada, deshecha en lágrimas, mientras yo me congratulaba fríamente por haber sabido domar a ese agraciado pero peligroso animal. ¡Extraña visión de mi propia alma, tan alejada de semejantes sentimientos! En cuanto me levanté, fui a sentarme al fondo de mi bosquecillo de rosales y maquinalmente, sin tener conciencia de lo que hacía, abrí los dos batientes de la puerta de mi arpa eólica. En un instante, oleadas de armonía inundaron el jardín; el crescendo, el forte, el decrescendo y el pianissimo se sucedían sin orden al caprichoso soplo de la atolondrada brisa matutina. Yo vibraba con ello dolorosamente, y no tenía la menor tentación, no obstante, de sustraerme de ese sufrimiento cerrando las compuertas del melancólico instrumento. Lejos de ahí, me complacía con ello y lo

escuchaba inmóvil. Justo cuando un golpe de viento, más fuerte que los anteriores, estaba haciendo brotar del arpa, cual grito de pasión, el acorde de séptima dominante, y lo difundía gimiendo por el bosquecillo, el azar quiso que del decrescendo surgiera un arpegio que encerraba la sucesión melódica de los primeros compases del tema que había oído cantar la víspera a mi desconocida, el de mi primera sinfonía. Sorprendido por ese juego de la naturaleza, abrí los ojos, que tenía cerrados desde el principio del concierto eólico... Y ella estaba de pie ante mí, bella, poderosa, soberana, ¡Dea! Me levanté bruscamente. —¡Señora!

—Me alegra mucho, caballero, presentarme ante usted en un momento en que los espíritus del aire le dedican tan gracioso cumplido; sin duda le inclinarán a la indulgencia que vengo a solicitar, y en la que el gran Shetland, según se dice, no es pródigo.

—¿A quién debo, señora, esta visita tan mañanera que alivia mi soledad?

—Mi nombre es Nadira, soy cantante y vengo de Viena; quiero ver la fiesta de Gluck, deseo cantar en ella y vengo a rogarle que me conceda un sitio en el programa.

—Señora...

—¡Oh, antes me oirá usted, por supuesto!

—Es inútil, ya he tenido el placer de oírla.

—¿Pero, cuándo y dónde?

—Ayer noche, en el cielo.

—¡Ah!, ¿era usted el que bogaba tan solitariamente, al que encontré al salir de mi nube justo cuando estaba cantando su admirable melodía? Esa hermosa frase estaba sin duda predestinada para servir de introducción musical a nuestros dos primeros encuentros.

—Era yo.

—¿Y me escuchó usted?

—La vi y la admiré.

—¡Vaya por Dios!, ¡es un hombre agudo, va a mofarse de mí y tendré que aceptar sus burlas como cumplidos!

—Dios me guarde de burlarme de usted, señora; es usted muy hermosa.

—¡Mira por donde! Bien, soy hermosa, ¿y cómo le parece que canto?

—Canta usted... demasiado bien.

—¿Cómo que demasiado?

—Sí, señora; en la fiesta de Gluck no se admite el canto florido; el suyo brilla sobre todo por su ligereza y por la gracia de sus florituras, de manera que no podría figurar en una ceremonia eminentemente grandiosa y épica.

—¿De modo que me rechaza usted?

—Desgraciadamente, ha de ser así.

—¡Oh, es increíble! —dijo, poniéndose colorada de ira y arrancando de su tallo una bonita rosa que arrugó entre sus dedos—. Me dirigiré al ministro... —yo sonreí

—. ¡Al Emperador!

—Señora —le dije en un tono muy tranquilo pero serio—, el ministro de la fiesta de Gluck soy yo; el emperador de la fiesta de Gluck, también soy yo; se me ha confiado la organización de dicha ceremonia y la dispongo sin control alguno; soy el director absoluto y —mirándola con la mitad de mi enfado— usted no cantará en ella.

A esas palabras, la bella Nadira, estremeciéndose, se enjuga los ojos, a los que el despecho había traído algunas lágrimas, y se aleja precipitadamente.

Una vez disipado mi medio enfado, no pude evitar reírme de la ingenuidad de aquella locuela, sin duda acostumbrada a Viena, a estar rodeada de sus adoradores, a que todo se plegase a sus caprichos, y que había pensado venir a destruir sin resistencia la armonía de nuestra fiesta y a imponerme su voluntad.

Durante algunos días no volví a verla. Se celebró la fiesta. Alceste se ejecutó dignamente; después de la representación, las seis mil voces del circo cantaron mi himno, que sólo mandé acompañar por cien familias de clarinetes y saxofones, otras cien de flautas, cuatrocientos violonchelos y trescientas arpas. El efecto, ya te lo he dicho, fue grandioso. Una vez apaciguada la tormenta de aclamaciones, el emperador se levantó y, halagándome con su cortesía habitual, tuvo a bien cederme el derecho a nombrar a la mujer que tendría el honor de coronar la estatua de Gluck. De nuevo gritos y aplausos del pueblo. En aquel momento radiante de entusiasmo, mis ojos cayeron sobre la bella Nadira, que, desde un palco alejado, clavaba en mí una mirada humilde y entristecida. Y de pronto el enternecimiento, la piedad e incluso una especie de remordimiento me embargaron ante la estampa de la belleza vencida, eclipsada por el arte. Me pareció que, cual generoso vencedor, el Arte debía ahora devolver a la belleza vencida una parte de su gloria, y nombré a Nadira, la frívola cantante vienesa, para coronar al dios de la expresión. El asombro general fue inenarrable: nadie la conocía. Ruborizándose primero y palideciendo después, Nadira se levanta, recibe de manos del sacerdote de Gluck la corona de flores, hojas y espigas que debe colocar sobre la frente divina, avanza lentamente a través del circo, asciende las gradas del templo y, al llegar al pie de la estatua, se vuelve hacia el pueblo haciendo señas de que quiere hablar.

Todo el mundo se calla y la admira; incluso las mujeres parecen sorprendidas por su extrema belleza. «Eufonienses —dice—, soy una desconocida para vosotros. Hasta ayer no era más que una mujer vulgar, dotada de una voz potente y ágil, nada más. El gran Arte no me había sido revelado. Acabo de oír, por primera vez en mi vida, Alceste, acabo de admirar con vosotros la espléndida majestuosidad del himno de Shetland. Ahora comprendo, escucho, vivo: soy una artista. Pero sólo el instinto genial de Shetland podía adivinarlo. Permitid pues que antes de coronar al dios de la expresión, os demuestre a todos, sus fieles adoradores, que soy digna de ese insigne honor, y que el gran Shetland no se ha equivocado». A estas palabras, arrancándose las perlas y los joyeles que adornaban su cabellera, los arrojó al suelo y los pisoteó (abjuración simbólica); con la mano en el pecho se inclinó ante Gluck y, con una voz

de sublime acento y timbre, comenzó el aria de *Alceste*, «¡Oh, divinidades implacables!».

Me resulta imposible, querido Xilef, describirte con algo de fidelidad la inmensa emoción que produjo ese canto inaudito. Al escucharlo, todas las frentes se inclinaban poco a poco, todos los corazones se henchían; se veía al público, aquí o allá, uniendo las manos, alzándolas maquinalmente sobre sus cabezas; nuestras jóvenes mujeres se deshacían en lágrimas.

Y al final, cuando vuelve la frase inmortal «No pretendo ofenderos al conjuraros / para que adelantéis mi expiración», Nadira, acostumbrada al ruidoso fanatismo de sus vieneses, debió de experimentar un momento de terrible angustia: no se oyó ni un sólo aplauso. El circo entero calló, desfallecido; pero, al cabo de un minuto, fueron recuperando el aliento y el habla (admira de nuevo el sentido musical de nuestros eufonienses) y, sin que ni el prefecto ni yo hiciéramos la más mínima seña para indicar la armonía, un grito de diez mil almas se alzó espontáneamente en un acorde de séptima disminuida, seguido por una pomposa cadencia en do mayor. Nadira, al principio dubitativa, se yergue a ese armónico clamor y, alzando sus brazos a la antigua, bella de admiración, de alegría, de belleza, de amor, coloca la corona sobre la poderosa cabeza de Gluck el Olimpio.

Entonces, inspirado a mi vez por tan augusta escena, y para suavizar el entusiasmo que rayaba en pasión, y tal vez ya celoso, hice la seña de la marcha de *Alceste* y, todos de rodillas, como eufonienses fervorosos, saludamos al soberano maestro con su religiosa melopeya. Al levantarnos, buscamos a Nadira, pero había desaparecido.

Al poco de retirarme a mi casa, la vi llegar. Se acerca, se inclina y dice: «Shetland, me has iniciado en el Arte, me has dado una existencia nueva. Te amo... ¿puedes amarme? Te entrego todo mi ser; mi vida, mi alma y mi belleza son tuyas». Respondo, tras un instante de silenciosa duda, y pensando en mi antiguo amor que se desvanecía:

—Nadira, me has hecho ver fuera del Arte un ideal sublime... Sinceramente te amo... te acepto... Pero si me engañas, ahora o en cualquier momento, estás perdida.

—Ni ahora ni nunca podría engañarte; mas aunque tuviera que pagar con una muerte cruel la felicidad de pertenecerte, la deseo, esa felicidad, y te la pido... ¡Shetland!

—¡Nadira!...

Nuestros brazos... nuestros corazones... nuestras almas... el infinito...

Ya no existe Nadira, Nadira soy yo. ¡Ya no existe Shetland, Shetland es ella!

Me avergüenzo, querido Xilef, de contarte esto a ti, que tienes el corazón desgarrado por la ausencia; pero la pasión y la felicidad son de un egoísmo absoluto. Sin embargo mi felicidad tiene intermitencias, y su luminosa atmósfera se ve atravesada en ocasiones por espantosos rayos de oscuridad. Recuerdo que en el momento en que le dije a Nadira «Sinceramente te amo», tres cuerdas de mi arpa se

rompieron con un sonido lúgubre... He ligado a ese incidente una idea supersticiosa. ¿Será un adiós del Arte, que me está perdiendo?... En efecto, me parece que ya no lo amo.

Pero escucha esto otro: ayer, un día ardiente de un verano ardiente, estábamos planeando, ella y yo, en lo más alto de los aires. Mi navío, sin rumbo, erraba al antojo de un suave soplo de viento del Este; perdidamente enlazados, completamente ebrios de amor, yaciendo sobre la mullida otomana de mi barquilla perfumada, estábamos en el umbral de la otra vida; con un solo paso, un solo acto de voluntad podíamos franquearlo.

—¡Nadira! —le dije, estrechándola contra mi corazón.

—¡Querido mío!

—Mira a tu alrededor, no existe nada más para nosotros en este mundo, estamos en lo más alto... ¿vamos a volver a bajar? ¡Muramos!

Ella me miró con aspecto sorprendido.

—Sí, muramos —añadí—, arrojémonos abrazados fuera del navío; nuestras almas, confundidas en un último beso, se exhalarán hacia el cielo antes de que nuestros cuerpos, girando en el espacio, hayan llegado a tocar de nuevo la prosaica tierra. ¿Quieres?, ¡ven!

—Más adelante —me contestó ella—, ¡sigamos viviendo!

«¡Más adelante! —me dije—, pero ¿hallaremos más adelante un momento como este?...». Oh, Nadira, ¿y si tan solo fueses una mujer?... Me quedo, ya que ella quiere quedarse...

Adiós, amigo mío, en las dos horas que he dedicado a escribirte... no la he visto, y ahora todo el tiempo que paso lejos de ella, creo sentir una gélida mano que me arranca lentamente el corazón del pecho.

Shetland.

\* \* \*

La carta de la señora Happer, en la que esa respetable matrona, declarando cínicamente a Xilef que su hija rompía el compromiso y renunciaba a él, le anunciaba también la partida de Mina para América, donde la reclamaban las ventajosas ofertas de un director de teatro y la amistad de un rico armador. No podemos hacernos más que una vaga idea de la sacudida, el desgarró, la indignación, el dolor y la rabia infinita de un alma a un tiempo tierna y tremenda como la de Xilef ante la lectura de semejante obra maestra de la brutalidad, la insolencia y la mala fe. Se estremeció de la cabeza a los pies; dos lágrimas salieron de sus ojos a la par que dos llamas, y la idea de un castigo a la altura del crimen se adueñó inmediatamente de su ser. Resolvió pues en el acto, sin haber prevenido a Shetland de lo que ocurría, partir para América donde contaba con descubrir en breve a su pérfida amante.

De este modo rompía todos los vínculos que lo unían a Eufonía, perdía su plaza, ¡reducía a polvo de un sólo golpe su presente y su futuro! Pero ¿qué más le daba? ¿Qué otra cosa quedaba en la vida que le interesara a Xilef aparte de su venganza? La carta de Shetland, y con ella la descripción de Eufonía, le llegaron en el momento en que iba a abandonar Palermo; no tuvo tiempo más que para dirigir el documento a la Academia siciliana, con unas líneas en las que se excusaba por no poder ir a presentarlo y leerlo en persona, como había prometido.

Este es el manuscrito de Shetland tal y como lo leyó en sesión pública el presidente de la Academia; Xilef no le cambió nada.

## DESCRIPCIÓN DE EUFONÍA

Eufonía es una ciudad pequeña de doce mil almas, situada en la ribera del Hartz, en Alemania.

Se puede considerar que es un enorme conservatorio de música, ya que la práctica de dicho arte es el único objeto de los trabajos de sus habitantes.

Todos los eufonienses, hombres, mujeres y niños, se ocupan exclusivamente de cantar, de tocar instrumentos y de todo lo directamente relacionado con el arte musical. La mayoría de ellos son a la vez instrumentistas y cantantes. Algunos, que no tocan nada, se dedican a la fabricación de instrumentos, al grabado y a la impresión de la música. Otros dedican su tiempo a investigaciones de acústica y al estudio de todo cuanto, en los fenómenos físicos, pueda estar relacionado con la producción de sonidos.

Los instrumentistas y los cantantes están clasificados por categorías en los distintos barrios de la ciudad. Hay una calle para cada voz y cada instrumento, en la que mora únicamente la parte de la población dedicada a la práctica de dicha voz o instrumento. Están las calles de las sopranos, los bajos, los tenores, los contraltos, los violines, los coros, las flautas, las arpas, etc.

Huelga decir que Eufonía se gobierna militarmente y que está sometida a un régimen despótico. De ahí el perfecto orden que reina en los estudios y los maravillosos resultados que ha obtenido el Arte. El Emperador de Alemania se desvive, de hecho, por hacer que los eufonienses sean lo más felices que sea posible. A cambio sólo les pide que le envíen, dos o tres veces al año, algunos millares de músicos para las fiestas que da en diversos puntos de su imperio. Rara vez se mueve toda la ciudad.

En las fiestas oficiales, cuyo único objeto es el Arte, es el público el que se desplaza, por el contrario, y viene a oír a los eufonienses.

Hay un circo, más o menos similar a los circos de la antigüedad griega o romana pero construido con unas condiciones de acústica mucho mejores, dedicado a las interpretaciones monumentales. Puede albergar por un lado a veinticinco mil oyentes, y por el otro a diez mil intérpretes.

El Ministro de Bellas Artes es el encargado de escoger, de entre la población de las distintas ciudades de Alemania, a los veinte mil oyentes privilegiados a los que se permite asistir a dichas fiestas. Esa elección la determina siempre la mayor o menor inteligencia y cultura musical de los individuos. A pesar de la desmesurada curiosidad que esas reuniones suscitan en todo el imperio, no se toma siquiera en consideración admitir a un oyente cuya inaptitud se considere indigna de asistir.

La educación de los eufonienses también está dirigida tutelada: los niños ejercitan desde muy temprano todas las combinaciones rítmicas; en pocos años llegan a reírse de las dificultades de la división fragmentaria de los tiempos del compás, de las formas sincopadas, de las mezclas de ritmos irreconciliables, etc.; después les toca el



estudio del solfeo, paralelamente al de los instrumentos y un poco más tarde que el canto y la armonía. Al llegar a la pubertad, ese momento de efervescencia de la vida en el que las pasiones comienzan a hacerse notar, se trata de desarrollar en ellos el sentimiento adecuado de la expresión, y por ende del estilo bello.

Esa facultad, la veracidad de la expresión —que tan raramente se aprecia en la obra del compositor o en la ejecución de los intérpretes—, se sitúa para los eufonienses por encima de cualquier otra.

Si se demuestra que alguien está absolutamente privado de ella o que se complace con la audición de obras de expresión falsa, es expulsado de la ciudad inexorablemente, aunque tenga un talento eminente o una voz excepcional, de hecho, a menos que consienta en degradarse a algún empleo inferior, como la fabricación de cuerdas de tripa o la preparación de las pieles de los timbales.

Los maestros de canto y de los distintos instrumentos tienen a sus órdenes a varios profesores adjuntos destinados a enseñar las especialidades en las que se reconoce que destacan. Así, para las clases de violín, viola, violonchelo y contrabajo, además del profesor principal que dirige los estudios generales del instrumento, hay uno que enseña exclusivamente *pizzicato*, otro el empleo de los armónicos, otro el *staccato*, y así sucesivamente. Hay premios dedicados a la agilidad, a la afinación, a la belleza del sonido e incluso a la tenuidad del sonido. De ahí los admirables matices del piano, que en toda Europa únicamente los eufonienses saben producir.

La señal para las horas de trabajo y de almuerzo, para las reuniones por barrios o calles, para los ensayos de pequeñas o grandes formaciones, etc., se difunde por medio de un órgano gigantesco situado en lo alto de una torre que domina todos los edificios de la ciudad. El órgano funciona a vapor, y su sonoridad es tal que se oye perfectamente desde cuatro leguas de distancia. Hace cinco siglos, cuando el ingenioso fabricante A. Sax, a quien se debe la inestimable familia de instrumentos de cobre de lengüeta que lleva su nombre, sugirió la idea de un órgano similar destinado a cumplir de un modo más musical el cometido de las campanas, le tacharon de loco, igual que se había hecho anteriormente con el desgraciado que hablaba de aplicar el vapor a la navegación y a los ferrocarriles, y como se hizo de nuevo hace doscientos años con aquellos que se obstinaban en buscar medios para dominar la navegación aérea, que ha cambiado la faz del mundo. El lenguaje del órgano de la torre, ese telégrafo del oído, sólo lo comprenden los eufonienses; ellos son los únicos que conocen bien la telefonía, valiosa invención cuyo alcance atisbó un tal Sudre en el siglo XIX, y que uno de los prefectos de armonía de Eufonía ha desarrollado y llevado al punto de perfección en que se encuentra hoy por hoy. También dominan la telegrafía, y los directores de los ensayos sólo tienen que hacer una simple señal con una o dos manos y la batuta para indicar a los intérpretes que tienen que hacer sonar, con mayor o menor intensidad, tal o cual acorde seguido de tal o cual cadencia o modulación, o ejecutar tal o cual pieza clásica todos juntos, una pequeña sección o in crescendo, entrando entonces los distintos grupos

sucesivamente.

Cuando hay que interpretar alguna gran composición nueva, cada parte se estudia por separado durante tres o cuatro días; después el órgano anuncia las reuniones en el circo, primero de todas las voces. Allí, bajo la dirección de los maestros de canto, se hacen oír por centurias, formando cada una un coro completo. Entonces se indican y sitúan los momentos de respiración de manera que nunca haya más de un cuarto de la sección cantante respirando en el mismo sitio y que la emisión de voz del gran conjunto no experimente ninguna interrupción sensible.

La interpretación se estudia en primer lugar desde el aspecto de la fidelidad literal, después desde el de los grandes matices, y por último desde el del estilo y la expresión.

Está severamente prohibido a los cantantes de coro realizar cualquier movimiento del cuerpo que indique el ritmo durante el canto. Se les ejercita también en el silencio, en el silencio absoluto y tan profundo, que con tres mil cantantes eufonienses reunidos en un circo o en cualquier otro local con sonoridad se podría oír el zumbido de un insecto, y podrían hacer creer a un ciego situado en medio de ellos que está completamente solo. Han logrado contar así centenares de pausas y atacar un acorde de todo el conjunto tras ese largo silencio sin que un sólo cantante falle la entrada.

Con los ensayos de la orquesta se realiza un trabajo análogo; no se admite en un conjunto ninguna sección si no ha sido escuchada con antelación por separado y severamente examinada por los prefectos. Después, toda la orquesta trabaja sola; y por último se opera la reunión de las dos secciones, vocal e instrumental, cuando los distintos prefectos han declarado que ya han ensayado lo suficiente.

El conjunto al completo pasa entonces por la crítica del autor, que lo escucha desde lo alto del anfiteatro que ha de ocupar el público; y cuando se siente maestro absoluto de ese inmenso instrumento inteligente, cuando está seguro de que ya no hay más que comunicarle los matices vitales, que siente y que puede dar mejor que nadie, ha llegado el momento de convertirse él también en intérprete, y sube entonces al atril para dirigir. Un diapasón fijado en cada atril permite a todos los instrumentistas afinar sin ruido antes y durante la ejecución; los tientos, los más mínimos murmullos de la orquesta están rigurosamente prohibidos.

Un ingenioso mecanismo que hubieran podido hallar hace cinco o seis siglos, si se hubieran molestado en buscarlo, y que reacciona al impulso de los movimientos del director sin ser visible para el público, marca, ante los ojos de cada intérprete y muy cerca de él, los tiempos del compás, indicando también de manera precisa los distintos grados de forte o de piano. De este modo, los intérpretes reciben inmediata e instantáneamente la comunicación del sentimiento de quien los está dirigiendo, y obedecen tan raudos como los macillos de un piano a la mano que aprieta las teclas, de manera que el director puede entonces decir con total certeza que está tocando la orquesta.

Las cátedras de filosofía musical ocupadas por los hombres más sabios de esta época sirven para difundir entre los eufonienses ideas sanas sobre la importancia y el destino del Arte, el conocimiento de las leyes en que reposa su existencia y las nociones históricas exactas sobre las revoluciones que ha sufrido. A uno de esos profesores se debe la singular institución de los conciertos de mala música, a los que acuden los eufonienses en ciertas épocas del año para escuchar las monstruosidades admiradas durante siglos en toda Europa, cuya producción incluso se enseñaba en los conservatorios de Alemania, Francia e Italia, y que ellos vienen a estudiar para fijarse en los defectos que se deben evitar cuidadosamente. Tales son la mayor parte de las cavatinas y los finales de la escuela italiana de principios del siglo XIX, así como las fugas vocalizadas de las composiciones más o menos religiosas de épocas anteriores al XX. Las primeras experiencias realizadas por tal medio sobre esa población, cuyo sentido musical es hoy en día de una rectitud y de una finura extremas, condujeron a resultados bastante singulares. Algunas de esas obras maestras de la mala música, carentes de expresión y de un estilo ridículo, pero no obstante con un efecto, si no agradable, al menos soportable para el oído, les dieron pena; les pareció estar escuchando las producciones de unos niños balbuceando en una lengua que no comprenden. Algunas piezas les hicieron desternillarse de risa y fue imposible continuar con la ejecución. Pero cuando se cantó la fuga del *Kyrie Eleison* de la obra más célebre de uno de los más grandes maestros de nuestra escuela antigua alemana, y se les contó que esa pieza no la había escrito un loco, sino un grandísimo músico, y que con ello no hizo más que imitar a otros maestros, y que fue a su vez imitado durante muchísimo tiempo, su consternación fue inenarrable. Se afligieron seriamente por aquella humillante enfermedad cuyos accesos comprobaron que podía sufrir el genio humano; y como su sentimiento religioso se indignó al tiempo que el musical ante aquellas innobles e increíbles blasfemias, entonaron de común acuerdo la célebre plegaria *Parce Deus*, cuya expresión es tan verdadera, como para pedir perdón y hacer promesa de enmienda a Dios en nombre de la Música y de los músicos.

Ya que todo individuo posee siempre una voz cualquiera, todos los eufonienses tienen la obligación de ejercitar la suya y de tener nociones del arte del canto. De ello se desprende que los instrumentistas de cuerda de la orquesta, que pueden cantar y tocar al mismo tiempo, forman un segundo coro de reserva que el compositor emplea en algunas ocasiones y cuya entrada inesperada produce a veces los efectos más sorprendentes.

A su vez, los cantantes están obligados a conocer el mecanismo de algunos instrumentos de cuerda y de percusión, y de tocarlos si es preciso mientras cantan. Así pues, todos son arpistas, pianistas, guitarristas. Muchos de ellos saben tocar el violín, la viola, la viola de amor o el violonchelo. Los niños tocan el sistro moderno y los címbalos armónicos, un instrumento nuevo en el que cada golpe emite un acorde.

Los papeles de las piezas de teatro, los solos de canto y de instrumentos sólo se otorgan a los eufonienses cuyo carácter y talento especial los hacen más apropiados

para interpretarlos correctamente. La elección la determina un concurso que se hace públicamente ante todo el pueblo, y se emplea para ello todo el tiempo necesario. Cuando hubo que celebrar el aniversario decenal de la fiesta de Gluck, se estuvo buscando durante ocho meses entre las cantantes a la más capacitada para cantar e interpretar el papel de Alceste; cerca de mil mujeres fueron escuchadas sucesivamente para tal fin.

En Eufonía no se concede a los artistas privilegio alguno que menoscabe el Arte. No existen súbditos de primera, ni tiene nadie el derecho de posesión de los papeles principales aunque éstos no convengan de ningún modo a su estilo de talento o a su físico. Los autores, los ministros y los prefectos precisan las cualidades esenciales que hay que reunir para satisfacer adecuadamente tal o cual papel o representar a tal o cual personaje; entonces se busca al individuo que esté mejor provisto y, aunque fuera el más oscuro de Eufonía, en cuanto es descubierto se le nombra. Algunas veces nuestro gobierno musical busca y se toma molestias en vano. Así ocurrió en 2320, cuando, después de haber estado quince meses buscando una Eurídice, se vieron obligados a renunciar a poner en escena el *Orfeo* de Gluck, a falta de una joven lo bastante hermosa para representar esa poética figura, y lo bastante inteligente para comprender su carácter.

La educación literaria de los eufonienses se cuida mucho; pueden, hasta cierto punto, apreciar la belleza de los grandes poetas antiguos y modernos. Aquellos cuya ignorancia e incultura al respecto fueran absolutas, no podrían optar jamás a realizar funciones musicales un poco elevadas.

De este modo, gracias a la inteligente voluntad de nuestro emperador y a su infatigable solicitud respecto a la más poderosa de las artes, Eufonía se ha convertido en el mejor conservatorio de la música monumental.

Los académicos de Palermo creían estar soñando al escuchar la lectura de estas notas redactadas por el amigo de Xilef, y se preguntaban si el joven prefecto eufoniense no tendría la intención de mofarse de su credulidad. En consecuencia se decidió sobre la marcha que una diputación de la Academia iría a visitar la ciudad musical, con el fin de juzgar por sí misma la veracidad de los extraordinarios hechos que acababan de ser expuestos.

\* \* \*

Hemos dejado a Xilef sin pensar en otra cosa que en la venganza, a punto de subirse a un globo para salir en persecución de su osada amante a América, donde ingenuamente creía que se había ido.

Partió, efectivamente, silencioso y sombrío como una de esas nubes portadoras de rayos que evolucionan rápidamente en el cielo en el instante anterior a las horribles tormentas. Devoraba el espacio; su locomotora no había funcionado jamás con tan furioso brío. Si el navío se encontraba con una corriente de aire contraria, la cortaba

con su proa o, elevándose a una zona superior, iba en busca de una corriente menos desfavorable, o incluso ascendía hasta esa región de eterna calma a la que sin duda no había llegado ningún ser humano antes que Xilef. En aquellas soledades prácticamente inaccesibles, en los límites de la vida, el frío y la sequedad son tales que los objetos de madera que contenía el navío se retorcían y chascaban. En cuanto al siniestro piloto —en cuanto a Xilef—, permanecía impasible, medio muerto por la rarefacción de la atmósfera, observando con toda calma la sangre que le brotaba de la nariz y de la boca, hasta que la imposibilidad de resistir más tiempo semejante dolor le forzaba a descender en busca de aire respirable y ver si la dirección de los vientos le permitía quedarse. La impetuosidad de su carrera fue tal, que cuarenta horas después de su partida de Palermo estaba desembarcando en Nueva York. Resulta imposible dar cuenta de todas las investigaciones a las que se dedicó, no sólo en las ciudades, sino también en los pueblos, e incluso en las aldeas de los Estados Unidos, del Canadá y de Labrador, y después en América del Sur, hasta el estrecho de Magallanes, y en las islas del Océano Atlántico y del Pacífico. Hasta que hubo pasado un año llevando a cabo tal insensata labor no reconoció su inutilidad, y se le ocurrió la idea de ir a buscar a esas dos libertinas a Europa, donde tal vez se habían quedado para despistarlos más fácilmente.

De hecho tenía necesidad de volver a ver a su amigo Shetland para pedirle recursos, pues en breve le iban a faltar. Efectivamente es de sospechar que en esa furibunda exploración no había escatimado en dinero. Por tanto, se decidió a volver a Eufonía, adonde llegó después de tres días de navegación, precisamente una noche en que Nadira y Shetland daban una fiesta en su mansión. Los jardines y los salones estaban suntuosamente iluminados. Xilef, que sólo quería mostrarse a su amigo, esperó oculto en un bosquecillo la ocasión de encontrarlo a solas, y desde ahí, escuchando los ruidos de la fiesta, se estremeció ante el timbre de una voz que le recordaba a la de Mina. «¡Imaginaciones, delirio!», se dijo. Shetland salió por fin, y al ver al exilado que súbitamente se mostraba ante sus ojos, dijo:

—¡Dios mío, eres tú!, ¡qué alegría! ¡Ah, ya no faltará nada en nuestra fiesta, puesto que estás aquí!

—Silencio, te lo ruego, Shetland; no puedo dejarme ver. Ya no soy eufoniense; he perdido mi empleo; sólo vengo a hablar contigo de un asunto grave.

—¡Para mañana los asuntos serios! —replicó Shetland—; se te devolverá tu empleo, te lo garantizo; sigues siendo uno de los nuestros. Pero sígueme, tengo que presentarte a Nadira, que estará encantada de conocerte por fin.

Y con esa cruel ligereza de las personas felices, incapaces de comprender el sufrimiento ajeno, arrastró muy a su pesar a Xilef hacia el lugar de reunión. Quiso el azar que en el momento en que entraban los dos amigos en la sala en que se encontraba Nadira, ésta, ocupada sin duda en alguna coquetería, no reparó en ellos. No tuvo tiempo de prepararse para la fulminante aparición de Xilef. En cuanto a él, había reconocido al entrar a su pérfida amante; pero desde hacía un año el odio y el

sufrimiento habían conferido a su carácter tal firmeza, era tan absolutamente dueño de sus impresiones, que supo dominar en el acto su turbación y ocultarla por completo. Xilef y Nadira fueron pues presentados bruscamente, de un modo que sin duda hubiera desconcertado a dos seres menos extraordinarios. La bella cantante, al toparse con el amante a quien había abandonado y engañado tan indignamente, se dio cuenta a primera vista de que él no pretendía reconocerla y pensó que lo mejor que podía hacer era imitarlo, así que lo saludó de manera cortés pero fría, sin el menor síntoma de sorpresa ni de temor: tan prodigiosamente estaba acostumbrada aquella mujer al disimulo. Shetland, pues, no tuvo sospecha alguna de la verdad, y si reparó en cierta frialdad en la manera en que Xilef y Nadira se abordaron, lo atribuyó por un lado a una especie de celos instintivos, capaces de hacer que Nadira mirara con malos ojos a cualquiera que pudiera robarle siquiera una mínima parte del afecto de su amante; y por el otro, al doloroso recuerdo de su desgracia que Xilef no había podido evitar al contemplar de improvisto la ebriedad y la felicidad de otro. La fiesta prosiguió sin que nubarrón alguno viniera a empañar su brillo.

Pero, mucho antes de que ésta tocara a su fin, la percepción de Xilef había reconocido, por ciertos signos imperceptibles para cualquier otro observador, por ciertos gestos, por la acentuación de ciertas palabras, la irrefutable verdad de este hecho: Nadira ya estaba engañando a Shetland. Desde ese instante, la idea de una estoica resignación por la que se había decantado inicialmente Xilef, para no destruir la felicidad de su amigo, dejándolo en la ignorancia sobre los antecedentes de Nadira, esa idea generosa, digo, cedió su lugar a pensamientos siniestros que de golpe iluminaron las más sombrías profundidades de su alma y le desvelaron horizontes de horror aún desconocidos. En breve tomó una decisión. Al día siguiente le dijo a Shetland que renunciaba a continuar con su viaje y que por consiguiente era inútil entretenerlo con el asunto de que había querido hablarle al principio; le anunció su intención de permanecer en Eufonía, pero oculto, en la oscuridad, inactivo. Le rogó que no iniciara ninguna gestión para que se le devolviera su prefectura, pues la tranquilidad y el reposo eran los únicos bienes necesarios en su vida ahora.

Nadira, pese a su astucia, cayó en la trampa de ese falso semblante de dolor resignado, e instó a su madre a que imitase su reserva respecto a Xilef, que parecía querer olvidar un secreto que los tres eran los únicos en conocer en Eufonía.

Para que la situación fuera menos peligrosa, Xilef salía aparentemente poco del retiro que había escogido, y no quiso ver a su amigo más que a largos intervalos, autoinculpándose de un asilvestramiento que sus incurables pesares podían excusar. Pero, oculto tras diversos disfraces y con la cautelosa prudencia del gato en sus expediciones nocturnas, espiaba las idas y venidas de Nadira, la seguía a sus citas más secretas y, al cabo de unos meses, logró estar al cabo de todas sus intrigas y conocer la amplitud exacta de su infamia. Desde ese momento, decidió para sus adentros el desenlace del drama. Shetland debía ser arrancado a toda costa de una existencia tan mancillada y deshonorada; incluso aunque su muerte hubiera de ser la

consecuencia de su desilusión, era preciso que el gran amor, el amor noble y fanático, el más sublime sentimiento del corazón humano que había inflamado a los dos eminentes artistas por una criatura tan sumamente indigna, fuera vengado, y vengado de una manera terrible, escalofriante, sin igual. Y he aquí de qué modo supo Xilef cumplir ese deber.

Había por entonces en Eufonía un famoso mecánico cuyos trabajos suscitaban el asombro general. Acababa de terminar un gigantesco piano cuyos sonidos variados eran tan poderosos que, bajo los dedos de un sólo virtuoso, podía hacer frente sin desventaja a una orquesta de cien músicos. De ahí el nombre de piano-orquesta que se le había dado. El día de la fiesta de Nadira se acercaba; a Xilef no le costó convencer a su amigo de que un magnífico regalo para su bella amada sería el nuevo instrumento del que todo el mundo hablaba con admiración. «Pero si quieres que su alegría sea completa —añadió— añade el delicioso pabellón de acero que el mismo artista acaba de construir, y cuya elegancia original no se puede comparar con nada que conozcamos en su especie. Será un saloncito de verano encantador, aireado, fresco, que no tiene precio en nuestra estación calurosa; incluso podrías inaugurarlo dando un baile que presidirá la radiante Nadira».

Shetland, rebosante de alegría, aprobó entusiasmado la idea de su amigo e incluso le encargó que adquiriera esas dos obras maestras. Éste se cuidó de no demorar la visita al mecánico. Después de darle a conocer el objeto de la misma, le preguntó si sería posible añadir al pabellón un mecanismo móvil cuya naturaleza y efecto le indicó y cuya existencia sólo debían conocer ellos dos. El mecánico, sorprendido por semejante proposición pero seducido por su aspecto novedoso y por la considerable suma que Xilef le ofrecía por su realización, reflexionó un instante y, con la seguridad del maestro, respondió:

—En una semana está hecho.

—Será suficiente —dijo Xilef.

Y se cerró el trato.

Una semana después, efectivamente, el feliz Shetland pudo ofrecer a su amante el doble regalo que le dedicaba.

Nadira lo recibió con arrebatos de felicidad. El pabellón, especialmente, le encantaba; no se cansaba de admirar su estructura a un tiempo elegante y sólida, sus curiosos ornamentos, los arabescos que lo cubrían, su exquisito mobiliario y su frescor, que lo hacían tan valioso para las ardientes noches caniculares. «Es una idea maravillosa la de Xilef —exclamó— de inaugurarlo con un baile de amigos íntimos cuya alma será mi querido Shetland, improvisando brillantes aires de danza en el nuevo piano gigante. Pero ese mágico instrumento tiene demasiada sonoridad para dejarlo tan cerca del auditorio; Xilef tendrá la bondad de mandar que lo quiten del pabellón y lo lleven al extremo del jardín, en el gran salón de la mansión, desde donde lo oiremos igualmente de maravilla. Voy a hacer las invitaciones».

Ese arreglo, que parecía natural y que de hecho entraba perfectamente en los

planes de Xilef, se llevó a cabo en breve. Esa misma noche Nadira, engalanada cual hada, y su enorme madre cubierta de ricos oropeles, recibían en el pabellón a las jóvenes más dignas —en todos los aspectos— de la intimidad con que las honraba Nadira, y a los jóvenes que ella había distinguido. La trampa estaba tendida; Xilef observaba con tremenda sangre fría cómo sus víctimas se metían en ella sucesivamente. Shetland, que seguía sin desconfianza alguna, les dio la más cordial bienvenida; sin embargo, se sentía dominado por un sentimiento de tristeza singular para tales circunstancias y se acercó a Nadira:

—¡Pero qué hermosa estás, querida! —le dijo en éxtasis—. ¿Porqué estaré triste esta noche?, ¿debería estar tan feliz! Me parece estar rozando alguna gran desgracia, algún acontecimiento espantoso... Eres tú, malvada Peri, tu belleza me confunde y me agita hasta el vértigo.

—Vamos, estás loco, ¡basta de visiones! Harías mejor en ir a sentarte al piano, al menos así podría empezar el baile.

—Sí, por supuesto —añadió Xilef—, la bella Nadira tiene razón, como siempre... ¡Al piano!, aquí todo el mundo arde en deseos de ponerse manos a la obra.

En breve resuenan en el jardín las notas de un sugerente vals; los grupos de bailarines se forman y comienzan a girar. Xilef, en pie con la mano en un botón de acero situado en la pared exterior del pabellón, los sigue con la mirada. En su interior parece ocurrir algo extraño; sus labios están pálidos, sus ojos velados; de cuando en cuando se lleva la mano al corazón como para contener sus bruscos latidos. Vacila un momento más. Pero oye a Nadira, al pasar a su lado del brazo de su pareja de vals, soltarle a éste último estas rápidas palabras: «No, esta noche es imposible, no me esperes hasta mañana». La rabia de Xilef, ante esa nueva prueba de la desvergüenza de Nadira, no se puede contener; aprieta con todas sus fuerzas el botón de acero diciendo: «¡Mañana!, ¡miserables, no habrá mañana para vosotros!», y corre hacia Shetland que, entregado a su inspiración, estaba inundando la mansión y el jardín de armonías tanto dulces y tiernas, como de un carácter arisco y desesperado.

—Vamos Shetland —le grita—, te estás durmiendo, se quejan de la lentitud de tus movimientos. ¡Más rápido, más rápido!, ¡los bailarines están animadísimos! ¡estupendo! ¡Oh, qué bella frase, qué sorprendente armonía!, ¡qué amenazador pedal!, ¡cómo rechina y gime el tema en modo menor!, ¡se diría un canto de furias!, eres un poeta, eres adivino. Escucha sus gritos de alegría: ¡oh, tu Nadira es muy feliz!

Unos gritos espantosos salían en efecto del pabellón; pero Shetland, cada vez más exaltado, extraía del piano-orquesta toda una tormenta de sonidos que cubrían los clamores y que de hecho, eran los únicos que podían restarles su carácter.

En el momento en que Xilef presionó el resorte destinado a impulsar el mecanismo secreto del pabellón, las paredes de acero del pequeño edificio de forma redonda habían comenzado a plegarse sobre sí mismas lentamente y sin ruido, de manera que los bailarines, al ver el espacio en que se meneaban menos grande que antes, creyeron primero que se había acrecentado su número. Nadira, asombrada,



exclamó: «¿Pero quiénes son los recién llegados? Es evidente que somos más, ya no se cabe, nos vamos a asfixiar; ¡hasta parece que las ventanas son más estrechas y dan menos aire!». Y la señora Happer, ruborizada y pálida sucesivamente: «¡Por Dios, caballeros, qué es esto!, ¡sáquenme de aquí! ¡abran, abran!».

Pero en vez de abrirse, al enrollarse el pabellón sobre sí mismo con un movimiento que de pronto se acelera, las puertas y las ventanas quedan instantáneamente ocultas por una muralla de hierro. El espacio interior se estrecha rápidamente; los gritos se multiplican, predominan sobre todo los de Nadira; y la bella cantante, la poética hada, al sentirse presionada por todas partes rechaza a los que la rodean con gestos y palabras de una tremenda brutalidad, y su mezquina naturaleza, desvelada por el temor de la muerte, se muestra en toda su fealdad. Y Xilef, que ha dejado a Shetland para ver de cerca el infernal espectáculo, Xilef, palpitando cual tigre que lame la presa que ha abatido, gira alrededor del pabellón gritando con todas sus fuerzas: «¡Vaya, vaya! Mina, querida hermosura, ¿por qué te pones así? ¿es que tu corsé de acero te aprieta demasiado? Pues pídele a uno de esos caballeros que te lo desabrochen, ¡están acostumbrados a hacerlo! Y ese hipopótamo de tu madre, ¿cómo se encuentra?, ya no oigo su dulce voz». En efecto, a los gritos de horror y angustia, bajo la presión cada vez más viva de las paredes de acero, acababa de suceder un ruido repugnante de carnes estrujándose, un crujir de huesos quebrándose, de cráneos estallando; los ojos saltando de sus órbitas, los chorros de sangre espumosa brotando por encima del tejado del pabellón... Hasta que la atroz máquina se detiene, agotada, sobre ese fango sangriento que ya no ofrece resistencia.

Shetland, sin embargo, sigue tocando, olvidado de la fiesta y de los bailes, cuando Xilef, con mirada despavorida, lo arranca del teclado y lo arrastra hacia el pabellón que acaba de volver a abrirse, dejando caer sobre las baldosas ese osario humeante en el que ya no se distinguen formas humanas.

—¡Ven ahora, ven, desgraciado, ven a ver lo que queda de tu infame Nadira, que fue mi infame Mina, lo que queda de su execrable madre, lo que queda de sus dieciocho amantes! Dime si no se ha hecho justicia, ¡mira!

Tras una ojeada del horror infinito, del aspecto que la venganza divina ahorró a los condenados del séptimo círculo, Shetland se desploma. Al levantarse, ríe, corre alocado a través del jardín, cantando, llamando a Nadira, recogiendo flores para ella, brincando: se ha vuelto loco.

Xilef, por el contrario, se ha calmado, ha recobrado súbitamente toda su sangre fría: «¡Pobre Shetland!, está contento —dice—. Ahora creo que no tengo nada más que hacer, que me está permitido descansar. ¡La carrera de Otelo ha dado fin!».

Y respirando un frasquito de cianógeno del que no se separaba nunca, cae fulminado.

Seis meses después de esta catástrofe, Eufonía, aún en duelo, estaba sumida en el silencio. Únicamente el órgano de la torre alzaba al cielo, cada hora, una lenta armonía disonante, como un grito de dolor espeluznante.

Shetland murió dos días después que Xilef, sin haber recobrado la razón ni por un momento; y en los funerales de los dos amigos, cuyo horripilante fin fue, al igual que el resto de este drama, incomprensible para toda la ciudad, la consternación pública fue tal, que se prohibieron no sólo los cantos, sino incluso los sonidos fúnebres.

\* \* \*

Corsino enrolla su manuscrito y sale.

... Al cabo de unos minutos de silencio, los músicos se levantan. El director de la orquesta, al que han invitado al banquete de despedida que quieren ofrecerme, los saluda al pasar y les dice: «¡Hasta mañana!».

**BACON**

—Sabéis, Corsino me da miedo.

**DIMSKI**

—Para escribir semejantes horrores, hay que tener rabia en el cuerpo.

**WINTER**

—¡Es un italiano!

**DERWINCK**

—¡Es un corso!

**TURUTH**

—¡Es un bandido!

**YO**

—¡Es un músico!

**SCHMIDT**

—¡Oh, desde luego está claro que no es un hombre de letras! Cuando se tienen en la cabeza unos cuentos tan pretenciosamente extravagantes, sería mejor escribir.

**KLEINER, interrumpiéndole**

—Una visita a Pulgarcito, ¿no? ¡Envidioso!

**SCHMIDT**

—¡Tahúr!

**KLEINER**

—¡Bufón!

**SCHMIDT**

—¡Bávaro!

**YO**

—¡Caballeros, caballeros!, dejen esas verdades para otro momento. Tendremos tiempo de decírnoslas mañana por la noche inter pocula.

**BACON, yéndose**

—Decididamente este invitado nuestro es cansino, con su griego. ¡Que se vaya al diablo!...

# EPÍLOGO

---

La cena de despedida – Brindis de Corsino – Brindis del director de la orquesta – Brindis de Schmidt – Brindis del autor – Fin de los disgustos de los hermanos Kleiner.

---

A las siete, entro en la sala escogida para la cena de despedida. Encuentro allí reunidos a todos mis buenos amigos de la orquesta de X\*\*\*, incluyendo a su digno director e incluso al bombo, que nunca me ha mirado con buenos ojos. Pero es una cena de equipo, y el buen hombre ha considerado que debía dejar de lado sus antipatías personales para participar en ella. De hecho, ya que se trata de un tutti, habrá pensado, «¿Cómo iba a hacerse sin el bombo?». La congregación, como todas las reuniones de artistas, es alegre y ruidosa. Llega el momento de los brindis.

Corsino es el primero que se levanta, vaso en mano.

—¡Por la música, caballeros! —exclama—, ¡ha llegado su reinado! Protege al drama, viste a la comedia, preserva la tragedia, alberga la pintura, achispa la danza, pone de patitas en la calle al pequeño vagabundo del vodevil; ametralla a los enemigos de sus progresos; tira por la ventana a los representantes de la rutina; triunfa en Francia, en Alemania, en Inglaterra, en Italia, en Rusia e incluso en América; recauda tributos enormes por todas partes; tiene admiradores demasiado poco inteligentes para comprenderla, detractores que tampoco saben apreciar la grandeza de sus propósitos, la sabia audacia de sus combinaciones; pero unos y otros la temen y la admiran por instinto. Tiene adoradores que le cantan odas, asesinos que siempre fallan, una guardia dispuesta a morir por ella y que nunca se rendirá. Varios soldados suyos se han convertido en príncipes, y varios príncipes se han convertido en soldados. Ante las innobles caricaturas que pretenden erigirse en retratos suyos, a causa del nombre que se les da, el pueblo se descubre; pero se postra, grita y da palmas cuando, en los días grandes, la ve en persona, con la frente deslumbrante de gloria y de talento. Ha atravesado el Terror, el Directorio y el Consulado; ha llegado ahora al Imperio y ha formado su corte con todas las reinas que ido destronando. ¡¡¡Viva el emperador!!!

El director de la orquesta se levanta a su vez.

—¡Muy bien, querido Corsino!, yo digo lo mismo: ¡Viva el emperador!, porque amo apasionadamente nuestro arte, aunque rara vez hable de ello. Sin embargo disto mucho de verlo, como tú, en el apogeo de su gloria. El estado de fermentación de Europa me hace temer por él. Cierto es que todo está tranquilo en este momento, pero ¿acaso no lo ha herido y agotado cruelmente la última tormenta? ¿Se han cerrado ya las heridas de la música, no lucirá durante mucho tiempo espantosas cicatrices?

Desde el punto de vista de las naciones de hormigas en guerra en las que vivimos, ¿para qué servimos nosotros, los poetas, los artistas, los músicos, los compositores, cigarras de toda clase?... Para nada. Fíjense en cómo nos han tratado durante la última tormenta europea. Y cuando nos hemos quejado, las hormigas guerreras nos

han dicho: «¿Y qué estaban haciendo ayer? —Estábamos cantando—. ¡Ah, conque estaban cantando! ¡Maravilloso! ¡Pues bien, ahora bailen!». De hecho, ¿qué interés quieren ustedes que encuentren hoy por hoy los pueblos en nuestros arrebatos, en nuestros esfuerzos, en nuestros dramas más apasionados? ¡Qué son nuestras Bendiciones de los puñales, nuestros coros de La revuelta, nuestras Rondas del Sabbat, nuestras Canciones de los bandidos, nuestros Galopes infernales, nuestros Abracadabra de toda clase, frente a ese himno inmenso, cantado a la vez por millones de voces, himno al dolor, a la rabia y a la destrucción!... ¿Qué son nuestras orquestas en comparación con esas bandas formidables, animadas por la pólvora, que ejecutan el huracán y que dirige el infatigable maestro de capilla cuyo arco es una guadaña y que se llama Muerte?...

¿Qué son, igualmente, las cosas y los hombres que esos vuelcos ponen de repente en evidencia, en algunas ocasiones?... ¿Qué voces se hacen oír en medio de tantos siniestros rumores? El ruiseñor asustado se ha vuelto a su matorral, cierra los ojos a los relámpagos y sólo responde al trueno con silencio. Y todos nosotros, aunque no seamos ruiseñores, hacemos lo mismo: el pinzón se agazapa en el hueco de su roble, la alondra en su surco, el gallo se mete en el gallinero, el pichón en el palomar, el gorrión en su granero. La pintada y el pavo real posados en su majada, el quebrantahuesos y el búho en su ruina, el grajo y el cuervo perdidos en la bruma, son los únicos que unen sus voces discordantes y saludan a la tormenta.

No, las dificultades son grandes, los obstáculos numerosos, la labor es amarga y lenta para nuestro arte hoy en día. Y sin embargo aún tengo esperanza y creo que, con nuestra constancia, valor y dignidad, el arte se puede salvar. Así pues unámonos; ¡seamos pacientes, enérgicos y orgullosos! Demostremos a los pueblos distraídos por tantos intereses serios que, si somos los últimos hijos de la civilización, si hemos tenido por un instante su ternura más viva, al menos éramos dignos de ella. Tal vez comprenderán entonces cuánto sufriría ésta, si nosotros pereciéramos.

¡Brindo por los artistas a los que nada puede envilecer ni desalentar!, ¡por los artistas auténticos, por los valientes, por los fuertes!

Aplausos.

—¡Nuestro director habla poco, pero desde luego cuando toma la palabra, sabe usarla! —dice Bacon a Kleiner, en voz baja.

—Sí —contesta Kleiner el pequeño—, pero todo esto es demasiado serio —se levanta—; pues yo brindo por nuestro camarada Schmidt, para que nos alegre un poco, porque nos estamos yendo a la política, y no sé de nada que de más... disgustos.

Schmidt hace una mueca y se sube a la silla con el vaso en la mano.

—Caballeros —dice con su voz chillona—, para no salir con demasiada brusquedad del tema de los discursos anteriores, les diré que la fe y el entusiasmo de Corsino, y la manera de aferrarse nuestro director a una esperanza que imaginaba extinguida en él, me causan un gran placer. Tal vez yo también consiga creer y tener

esperanza. ¡Esperen!, incluso me parece que la fe y la esperanza me están volviendo a la vez. Todavía no me siento con fuerzas para mover montañas... pero, ¡Dios me perdone!, ya llegará, porque, palabra de honor, ¡creo que creo!

¡De qué dependerán las revoluciones del espíritu humano!, hace un rato era más incrédulo que un profesor de álgebra. Creía que dos mas dos son cuatro; y como Paul-Louis Courier, el vinicultor francés, ni siquiera de eso estaba demasiado seguro.

Y ahora, gracias a los bonitos sermones que acabamos de oír, si me dijeran que el señor \*\*\* ha hecho..., que la señorita \*\*\* no hizo..., que la señora \*\*\* no ha dicho..., sería capaz de creérmelo. ¡Y entre paréntesis, admiren, por favor, la bondad de mi trabuco al no dispararse! ¡Qué suerte, si fuera malo, tener una frase cargada así de metralla, lista para abrir fuego! Podría otorgar buenas acciones a algunos pajarracos, obras hermosas a cretinos, sentido común a los necios, talento a Kleiner...

—¡Ja, ja! ¡Buena la has hecho, Kleiner!, querías que te alegraran (silbidos), y te han alegrado.

—Sí —prosigue Schmidt—, podría otorgar un público a nuestro teatro, voz y estilo a nuestros cantantes, belleza a nuestras actrices, sentido artístico a nuestro director, en fin, es increíble los estragos que podría hacer mi trabuco. Pero no, en absoluto; su boca abierta permanecerá muda; lo desarmo, y para mayor seguridad (metiéndose entre pecho y espalda un buen vaso de vino), mojo la pólvora. Porque si se han visto disparar fusiles que no estaban cargados, con mayor razón se podría ver disparar un trabuco cargado que sólo está desarmado. Y es que quiero ser bueno hoy, pero bueno como esos grandes cañones de nuestras murallas, inofensivamente tumbados al sol y en cuyas fauces anidan las gallinas. Quiero hacer un brindis muy sencillo y muy cordial, que los dos honorables oradores que me han precedido en la tribuna habrían debido pronunciar antes que yo. Me han dejado ese honor, pues lo aprovecho, ¡peor para ellos! ¡Brindo por nuestro invitado, a quien queremos mucho y que nos va a dejar; espero que pueda volver pronto para asistirnos de nuevo durante nuestras labores nocturnas!

Largos hurras, aplausos, apretones de manos. «¡Ea! —grita Schmidt, triunfante— ¡para que vean que los bromistas son los que tienen más corazón!».

Me levanto a mi vez.

—¡Gracias, querido Schmidt! Señores, mi opinión sobre el estado actual y el futuro de nuestro arte tiene un poco de la opinión de Corsino y mucho de la de su sabio director. A veces me sorprendo compartiendo el bullicioso entusiasmo del primero, pero los temores del segundo pronto vienen a enfriarlo, y el recuerdo de tantas experiencias desoladoras que he tenido que hacer acrecienta aún más la amargura de mi tristeza, por no decir de mi desaliento. Las convulsiones políticas, sin duda, son un terrible obstáculo para la prosperidad de la música tal y como la comprendemos. Pero desgraciadamente, si sufre y languidece, las causas principales de sus males más reales están muy cerca de ella, y creo que es ahí donde más tenemos que buscarlas. Nuestro arte, esencialmente complejo, precisa de muchos

agentes para ejercer todo su poder; para concederles la indispensable unidad de acción, se precisa autoridad, una autoridad fuerte y absoluta. Corsino ha sentido perfectamente esa necesidad en la organización de su Eufonía. Pero a esa autoridad artística, que debemos suponer inteligente y abnegada, le hace falta también el nervio de la guerra y de la industria, le hace falta dinero. Esas cuatro potencias, autoridad, inteligencia, abnegación y dinero, ¿en qué lugar se encuentran reunidas de manera constante? Yo no lo veo. Su unión ya no existe más que de manera pasajera y en circunstancias raras completamente excepcionales. La vida agitada y precaria que lleva hoy por hoy la música en Europa se debe principalmente a las fastidiosas alianzas que se ha dejado imponer, y a los prejuicios que la empujan y tiran de ella en sentidos opuestos. Es la Casandra de Virgilio, la virgen inspirada que se disputan los griegos y los troyanos, cuyas proféticas palabras no se escuchan, y que alza la mirada al cielo; sólo la mirada, porque los brazos los tiene encadenados. Se han dicho al respecto muchas cosas tristes y ciertas en nuestras últimas veladas de la orquesta, durante lo que Schmidt llama sus labores nocturnas. Permítanme que las resuma aquí.

De su alianza con el teatro, alianza que ha producido tan magníficos resultados — y que podría seguir produciéndolos— han nacido, para la música, la esclavitud y la vergüenza, así como todos los tipos de envilecimiento. Como saben, caballeros, ahora debe unirse en el teatro no sólo con sus hermanas, la poesía dramática y la danza, sino también con una multitud de artes inferiores agrupadas a su alrededor para suscitar una curiosidad pueril y desviar la atención del vulgo de su verdadero objeto. Los directores de los grandes teatros llamados líricos, habiéndose percatado de que las obras enormes eran las únicas que tenían el privilegio de generar facturas enormes, ya sólo conceden valor a las composiciones de una extensión desmesurada. Pero, convencidos también —y con razón— de que la atención del público, por muy robusta que se imagine que es, no se puede mantener despierta durante cinco horas sólo con la música y el drama, han introducido en sus óperas en cinco o en seis actos todo lo que la imaginación más viva ha logrado pergeñar de deslumbramiento y escándalo en pro de la sobreexcitación brutal de los sentidos.

El mérito del director de un gran teatro lírico consiste ahora en el grado de habilidad que tenga para hacer que el público soporte la música, cuando es hermosa, y en impedir que ese mismo público se percate de ella, cuando no vale nada. Junto a ese sistema de especuladores, tenemos que situar las pretensiones de los artistas cantantes, encaminadas igualmente al dinero, por todos los medios. Porque la extraña enfermedad que parece haberse adueñado de toda la población de cantantes de teatro desde hace unos años, enfermedad cuyos síntomas conocen ustedes, no está motivada, en la mayoría de los casos, por el amor a la gloria, a la emulación y al orgullo, sino simple y llanamente por amor al lucro, por avaricia o pasión por el lujo y por la insaciabilidad de los gozos materiales. Se buscan los aplausos y los elogios hiperbólicos porque son los únicos que aún pueden hacer mella en la incierta muchedumbre y dirigirla hacia tal lado o tal otro. Y se llama a la muchedumbre



porque es la única que trae dinero. En ese mundo, no se quiere dinero para la música —como lo querríamos nosotros—, sino a través de la música y muy a su pesar. De ahí el gusto por los oropeles, lo ampuloso y la sonoridad por encima de todo, y el desprecio de las cualidades principales del estilo, los horribles ultrajes a la expresión, al sentido común y a la lengua, la destrucción del ritmo, la introducción en el canto de las necedades más indignantes, y por último el error del gran público, que ingenuamente piensa hoy en día que esas son condiciones esenciales de la música dramática, a la que confunde con la música teatral. La propia enseñanza va encaminada en ese sentido: no se pueden ustedes figurar lo que algunos maestros enseñan a sus alumnos; y, con excepciones muy muy raras, se puede decir ahora que un maestro de canto es un hombre, un poco más zafio que otros, que enseña el arte de matar la buena música y el de dar a la mala apariencia de vida.

En cuanto a los autores, poetas o músicos, que escriben para el teatro, desde luego en nuestros tiempos no encontraremos muchos (aunque algunos sí, lo reconozco) que estén imbuidos de un verdadero respeto por el arte. ¿Cuántos de ellos serían capaces de limitarse a producir algunas obras excelentes pero poco lucrativas, y preferir esa producción moderada y cuidada a la explotación constante de su espíritu, por muy agotado que esté? Es una explotación comparable a la de una pradera que se siega y se siega, hasta las raíces, sin dejar que su vellón vegetal tenga tiempo de volver a brotar. Ya se tengan ideas o no, hay que escribir, escribir rápido y mucho; hay que acumular actos para acumular primas, para acumular derechos de autor, para acumular capital, para acumular intereses, para atraerse y absorber cuanto sea posible absorber; como hacen los animálculos infusorios llamados vortex, que crean un torbellino delante de su boca, siempre abierta de par en par, para poder engullir todos los corpúsculos que pasen a su lado. Y para justificarse se cita, con modestia, a Voltaire y a Walter Scott, que sin embargo no escatimaban ni su tiempo ni su esfuerzo para pulir sus obras. Otros, sin aspirar a la fortuna, a la que tanta gente se cree con derecho ahora, se limitan a buscar en el arte un medio de subsistencia y no dudan en comerciar con el talento real que poseen, rascando hasta la toba, por tanto, un suelo que daría hermosos frutos si se cultivara sabiamente. Eso es menos criticable, es cierto; la necesidad no es madre del arte. Pero también es bastante deplorable, y conduce —no sólo para la dignidad de los hombres inteligentes, sino también para el disfrute que compra el público— a los resultados más fastidiosos, pues entonces los vendedores no sacan al mercado más que la pacotilla. En uno y otro caso, de esa inexorable y más o menos rápida producción salen a la vez, revolviéndose en sus tristes bridas, las fórmulas, la manera, el procedimiento, el lugar común que hacen que todas las obras de la mayoría de los maestros de la misma época, escritas en las mismas condiciones, se parezcan. Les parece demasiado lento esperar a que nazcan los pensamientos y darles formas nuevas. Se sabe que juntando las notas y las palabras de tal manera o tal otra, se llega a combinaciones aceptadas por el público de toda Europa. ¿Para qué intentar juntarlas de otra manera? Esas combinaciones no son

más que envoltorios de ideas; basta con variar el color de las etiquetas, y el público no se dará cuenta de momento de que el envoltorio no contiene nada. Lo importante no es producir algunas obras buenas, sino muchas mediocres, que puedan tener éxito y dar beneficios pronto. Han observado hasta donde puede llegar la tolerancia del público y, aunque esa benignidad —que parece indiferencia— haya superado con creces los límites que marcan el sentido común y el gusto, se dicen: «Vamos hasta aquí, a la espera de poder ir hasta allá. No busquemos ni originalidad, ni naturalidad, ni verosimilitud, ni elegancia, ni belleza; no nos preocupemos por lo vulgar, lo insulso, los barbarismos o los pleonasmos, si unos y otros se escriben más rápidamente que las creaciones dotadas de las cualidades contrarias. El público no nos estaría nada agradecido si fuéramos quisquillosos. Ganemos tiempo, porque el tiempo es dinero, y el dinero lo es todo». Y ese es el motivo de que, en obras que ciertamente no carecen de mérito desde otros puntos de vista, los burlones pueden encontrar faltas increíbles, cuya corrección no hubiera llevado a sus autores más de veinte minutos de atención. Pero veinte minutos, valen sin duda veinte francos, y por veinte francos uno se resigna gustosamente a dejar que en el septeto del combate, en el tercer acto de *Los hugonotes*, se cante: «Ocurra lo que pase». Palabras célebres, no únicas, que me hicieron perder hace poco una apuesta bastante importante. Alguien aseguraba que no se encontraban en la obra que acabo de citar, y que no se osaría cantar en la ópera tamaña simplicidad, yo sostenía lo contrario, e hicimos una apuesta; tras verificarlo, yo perdí. Lo que se canta es: «Pase lo que ocurra».

*(Carcajada de los comensales. Sólo Bacon, asombrado, pregunta qué gracia tiene la frase. Ya hemos avisado al lector de que no descendía del Bacon que inventó la pólvora. Prosigo).*

Esas costumbres de los teatros extienden su influencia más allá, incluso sobre artistas cuyas tendencias son las más elevadas y sus convicciones las más sinceras. Así presenciamos cómo algunos, para atraer aplausos no sólo hacia ellos, sino también hacia las cosas que admiran, cometen auténticas villanías. ¿Crearían ustedes que, durante muchos años, en los conciertos del Conservatorio de París era costumbre encadenar la obertura de *Coriolan* de Beethoven con el coro final de Cristo en el monte de los Olivos? ¿Y eso porqué? Pues porque la obertura acaba en *smorzando con pizzicatos*, y se temía que recibiese la afrenta del silencio de la platea, mientras que se contaba con el estallido de la peroración del coro para que se aplaudiera a Beethoven. ¡Oh, miseria! ¡Oh, respeto por los alabarderos!... ¡Incluso si la platea no hubiera aplaudido esa heroica inspiración!, ¿es motivo para destruir la profunda impresión que incontestablemente acababa de producir?, ¿para hacer tan chocante mezcolanza, tan bufón anacronismo, para pegar *Coriolan* a Cristo y mezclar los rumores del foro romano con el coro de ángeles en el monte de Sion?... Fíjense, por otra parte, que se equivocaban con tan miserables cálculos. He escuchado la obertura de *Coriolan*, interpretada en otros lugares valientemente sola, y ha sido veinte veces más aplaudida de lo que lo fue nunca el coro del Cristo que le ponían antaño como

paracaídas. Estos ejemplos, señores, y muchos otros que me abstengo de nombrar, me llevan a una conclusión severa pero que considero acertada.

«El teatro de hoy es a la música... Sicut amori lupanar».

—¿Qué es eso? —preguntan Bacon y otros.

Corsino traduce la segunda parte de mi comparación que no me he atrevido a pronunciar en francés. Enseguida estalla una tromba de aplausos, de gritos, de interjecciones, de «¡Es verdad! ¡Es verdad!», y los vasos golpeados bruscamente contra la mesa se hacen añicos. Hay un escándalo en el que no se puede oír nada.

—De ahí, caballeros, el cálido afecto que debemos mostrar siempre por las composiciones teatrales en las que se respeta la música, en las que se expresa noblemente la pasión, en las que brillan el sentido común, la naturalidad, la simple verdad, la grandeza sin exageraciones, la fuerza sin brutalidad. Son hijas honradas que se han resistido al contagio del ejemplo. ¡Una obra de buen gusto, realmente musical y dictada por el corazón, en nuestra época de exageraciones, de vociferaciones, de dislocaciones, de maquinismo y maniqueísmo!, ¡pues hay que adorarla, correr un velo sobre sus defectos y situarla en un pedestal tan elevado, que las salpicaduras que surjan a su alrededor no puedan alcanzarla!

Son ustedes los Catones de la causa perdida, nos dirán; ¡puede ser!, pero esa causa es inmortal, el triunfo de la otra no es más que un instante, y el apoyo de sus dioses le faltará antes o después, junto con sus propios dioses.

De ahí también el desprecio que no debemos disimular nunca, y que ustedes no disimulan, lo admito, por los productos de la baja industria musical que se exponen en el tenderete dramático.

De ahí también nuestro deber de no mostrar nunca sino en su belleza más majestuosa la música independiente de las exigencias técnicas, la música libre, la música al fin y al cabo. Si debe verse humillada en mayor o menor medida en el teatro, que sea tanto más orgullosa en los demás lugares. ¡Sí, señores! Y aquí es donde coincido por completo con la opinión de su director. El teatro está comprometiendo la causa del gran arte, del arte puro y verdadero, pero ésta triunfará en el propio teatro si los artistas la defienden y combaten por ella enérgica y constantemente.

Las opiniones de nuestros jueces son diversas, es cierto; los intereses de los artistas parecen opuestos, todavía hay un montón de prejuicios en las escuelas, el público tomado en su conjunto es poco inteligente, frívolo, injusto, indiferente, voluble. Pero su inteligencia, que se ha apagado o debilitado a causa de ciertos aspectos de nuestro arte, parece desarrollarse para otros; su volubilidad, que le hace replantearse tan a menudo sus primeras apreciaciones, compensa su injusticia; y si la atrofia del sentido de la expresión, en particular, es tan evidente en él, son los despreciables productos del arte falso los que le han llevado a ser así. No cabe duda de que la escucha frecuente de obras dotadas de cualidades poéticas y expresivas logrará reanimar ese sentido que parece muerto.

Y ahora, si examinamos la posición de los artistas en el medio social en el que viven, es verdad que la miseria ha perseguido y agobiado a hombres inspirados, pero eso no está vinculado únicamente con el retrato de nuestro arte y de nuestra época. Los grandes músicos comparten el sino de casi todos los pioneros de la humanidad. Hemos tenido a Beethoven aislado, incomprendido, despreciado, pobre; a Mozart, afanándose siempre por lograr lo básico, humillado por protectores indignos, sin poseer a su muerte otra cosa que 6000 francos de deudas, y tantos otros. Pero si queremos mirar fuera del campo musical, en el vecino campo de la poesía, por ejemplo, veremos a Shakespeare, hastiado de la tibieza de sus contemporáneos, retirándose a Straford en la flor de la vida, sin querer oír hablar más de poemas, de dramas o de teatro, escribiendo su epitafio para legar su maldición a cualquiera que mueva sus huesos; encontraremos a Cervantes, impotente y en la miseria; Tasso muriendo también en la pobreza y loco, tanto por su orgullo herido como de amor, en una cárcel. Camoëns, más desgraciado aún. Camoëns fue un guerrero, un aventurero, amante y poeta; fue intrépido y paciente; tuvo inspiración y talento, o más bien perteneció al talento, que hizo de él su presa, que lo arrastró palpitante por el mundo, que le dio fuerzas para luchar contra vientos, tormentas, oscuridad, ingratitud, proscripciones, y contra el hambre pálida de mejillas hundidas; mareas amargas que franqueó valerosamente con su noble pecho, elevando sobre ellas, con sublime gesto, su poema inmortal. Y murió después de haber sufrido durante mucho tiempo, y sin haber podido decirse un día: «¡Mi país me conoce y me aprecia; sabe qué clase de hombre soy; ve el brillo de mi nombre reflejarse en el suyo, comprende mi obra y la admira; estoy contento de haber venido, visto y vencido; doy gracias al poder supremo que me dio la vida!». No, ni mucho menos; vivió perdido entre la muchedumbre de sufrientes, la gente dolorosa, siempre armado y combatiendo, derramando sus pensamientos a mares, su sangre y sus lágrimas; indignado por su suerte, indignado por ver a los hombres tan ínfimos, indignado contra sí mismo por ser tan grande, agitando furiosamente la pesada cadena de las necesidades materiales, servo ognor fremente. Y cuando la muerte vino a llevárselo, tuvo que ir a su encuentro con esa triste sonrisa de los esclavos resignados que, ante la mirada de César, marcharon hacia su última batalla.

Y después llegó la gloria... ¡la gloria!... ¡Oh, Falstaff!

Así que los grandes músicos no son los únicos que sufren. De hecho, a esas desdichas sobradamente constatadas, se pueden contraponer muchos ejemplos de destinos brillantes y felices que nos ofrecen personajes eminentes del arte. Los ha habido, los hay y los habrá. En cualquier caso, nosotros que no tenemos pretensiones de optar al papel ni al destino de los Titanes, al menos reconocemos que nuestra parte sigue siendo bastante hermosa. Aunque nuestros gozos son poco frecuentes, son vivos y elevados. Su rareza incluso duplica su valor. Se abre entonces ante nosotros todo un mundo de sensaciones y de ideas que superpone una existencia de lujo y de poesía a lo necesario de la vida prosaica, y lo vivimos con una felicidad desconocida

para otros hombres.

No estoy exagerando. Esas alegrías de los músicos, más profundas que todas las demás, las tiene realmente prohibidas la mayor parte de la raza humana. Las demás artes, algunas de las cuales sólo se dirigen a la inteligencia y otras están privadas de movimiento, no podrían producir nada comparable. La música (piensen bien en lo que entiendo por esa palabra, y no la confundan con el conjunto de cosas que sólo tienen en común el nombre), la música, digo, le habla primero a un sentido que encandila y cuya excitación, al propagarse a todo el ser, produce una voluptuosidad que puede ser dulce y tranquila o fogosa y violenta, y que desde luego no se cree posible antes de haberla experimentado. La música, al asociarse a ideas que puede generar de mil maneras, aumenta la intensidad de su acción con todo el poderío de lo que vulgarmente se conoce como poesía; siendo ardiente por sí misma, al expresar pasiones se adueña de su llama y, centelleando en rayos sonoros, los descompone en el prisma de la imaginación. Abarca a un tiempo lo real y lo ideal; como dijo J. J. Rousseau, hace hablar al propio silencio. Al suspender la acción del ritmo que le confiere movimiento y vida, puede adoptar el aspecto de la muerte. En los juegos armónicos a los que se entrega, podría limitarse (lo ha hecho en demasía) a ser un divertimento para el alma, y en los juegos melódicos, a acariciar el oído. Pero cuando, reuniendo a la vez todas sus fuerzas en el oído que está encandilando u ofendiendo hábilmente, sobre el sistema nervioso que está sobreexcitando, sobre la circulación de la sangre que está acelerando, sobre el cerebro que está iluminando, sobre el corazón que está hinchando y haciendo latir con fuerza, sobre el pensamiento que está ampliando desmesuradamente y lanzando a las regiones del infinito, entonces actúa en la esfera que le es propia, es decir, sobre los seres en los que existe realmente el sentido musical, y entonces su poder es inmenso, y de verdad que no sé a qué otro se podría comparar seriamente. Entonces también nosotros somos dioses, y si los hombres a quienes la fortuna ha colmado de favores pudieran conocer nuestros éxtasis y comprarlos, darían todo su oro por compartirlos por un instante.

Así pues, repito el brindis de su maestro de capilla: ¡por los artistas que no se dejarían envilecer ni desalentar por nada, por los artistas auténticos, por aquellos que se parecen a ustedes, por los perseverantes, los valientes, los fuertes!

Los hurras vuelven a empezar, pero esta vez en coro y en pomposa armonía. En la cadencia final de ese clamor musical, en el momento en que todos los vasos vacíos vuelven a caer y golpean la mesa a la vez, hago una señal al mozo del café, que llevaba unos minutos esperando a la puerta del salón. El Ganimedes se acerca, con el delantal blanco recogido bajo el brazo izquierdo y la chaqueta adornada con un ramillete enorme, llevando sobre su bandeja una tapadera de plata ancha y alta, que parece cubrir alguna golosina. Se dirige hacia los hermanos Kleiner, sentados el uno junto al otro, deja la bandeja delante de ellos, retira la tapadera, y la congregación reconoce entonces el regalo inesperado: ¡¡¡dos bavaoises de leche!!!

«¡Por fin! ¡por fin!», gritan por todas partes in crescendo. «¡Esta es la prueba, ahí está —brama el pequeño Schmidt subiéndose a la mesa—, esta es la prueba de que con tiempo y paciencia, los artistas valientes acaban venciendo al destino!».

Me escabullo en medio del tumulto.

# SEGUNDO EPÍLOGO

---

## CARTA DE CORSINO AL AUTOR – RESPUESTA DEL AUTOR A CORSINO

---

Beethoven y sus tres estilos. Inauguración de la estatua de Beethoven en Bonn. Biografía de Méhul. Más sobre Londres. Purcell's commemoration. La capilla de St-James. Mme Sontag. Suicidio de un enemigo de las artes. Palabras de Henri Heine. Una fuga de Rossini. La filosofía de Falstaff. Conestabile, su biografía de Paganini. Vincent Wallace, sus aventuras en Nueva Zelanda. Los errores de impresión. Fin.

Después de haber enviado este libro a todos mis amigos de la Orquesta de X\*\*\*, la edición estaba completamente agotada y esperaba, como se ha visto en el prólogo, que no se hablase más. Me hacía ilusiones. Se habla de ello. Los autores siempre se hacen ilusiones.

Esta es una carta del fantástico Corsino, carta salpicada de signos de interrogación y repleta de observaciones bastante desagradables, a la que me veo obligado a contestar categóricamente.

Esta correspondencia obliga a mi editor a hacer una nueva edición de Las veladas de la orquesta con este añadido. Porque en el teatro de X\*\*\* hay cincuenta músicos, y no tengo fuerzas para copiar mi carta cincuenta veces. Pero, a punto de abordar esta segunda edición, el Sr. Lévy me pregunta si no tengo también amigos en París, y si no sería conveniente ampliar el número de ejemplares de la próxima tirada, pensando en ellos.

—Sin duda —le he contestado— tengo muchos buenos amigos, incluso en París; no obstante, no me gustaría embarcarle en gastos desmedidos. Así que créame, haga como si no los tuviera.

—¿Y enemigos? —me replicó con una sonrisa resplandeciente de esperanza—. ¡Ajá!, ¡esa gente es muy útil! Llegan hasta a comprar las obras que quieren criticar... Sería divertido, estará usted de acuerdo, si gracias a ellos consiguiéramos vender unos centenares de ejemplares de sus Veladas, ahora que en realidad, los libros vendidos ya no se cuentan más que por decenas.

—¡Enemigos, yo! ¡Vamos, adulador!... No, no tengo enemigos; ni uno sólo, ¿me oye? Pero ya que está usted hoy imbuido de ese singular deseo de imprimirme desmesuradamente, haga usted como si tuviera muchos, e imprima todos los ejemplares que quiera de mi libro; imprima, imprima, que los colocaremos por todas partes.

Esas últimas palabras recuerdan de manera bastante desafortunada un famoso verso de la escena de los perritos de la comedia Los litigantes. Es una tontería, continuemos. Es decir, no continuemos. Por el contrario, vamos a reproducir aquí mismo la carta de mi amigo Corsino, a intentar justificar adecuadamente las quejas que se me reprochan y a ayudarle, a él y a sus compañeros, con mi respuesta, a conjurar el actual peligro musical que un malvado compositor va a hacerles correr.



## AL AUTOR DE LAS VELADAS DE LA ORQUESTA

En París

Estimado señor:

Los artistas de la ciudad civilizada han recibido su libro. Algunos incluso lo han leído. Y esto es, en resumen, lo que piensan.

Opinan que los músicos de nuestra orquesta aparecen en su obra de una manera poco honrosa para ellos. Consideran que ha cometido usted un abuso de confianza incalificable al dar a conocer al público sus hechos y gestas, sus conversaciones, sus chistes malos, y sobre todo las libertades que se toman con las obras y los virtuosos mediocres. Francamente, les trata usted un poco sin miramientos. No se creían tan amigos suyos.

En cuanto a mí, personalmente sólo puedo agradecerle que me haya hecho representar un papel que me complace y que encuentro tan original como verdadero. Aunque no por ello dejaré de parecerle de lo más ridículo, de eso no cabe duda, a los hombres de letras y a los músicos de París que le lean. Pero no me importa. Soy como soy; ¡peor para el que piense que soy tonto!

Nuestro Dios-tenor está furioso, tantísimo que finge que las malicias que le dirige usted le resultan encantadoras. Tratando de demostrar su benevolencia hacia usted, ayer atormentaba al barón F\*\*\*, nuestro intendente, para que mandara preparar una ópera suya, en la que espera poder desempeñar el papel principal a su entera satisfacción. Y a la de él también, supongo, porque aunque lo hiciera lo mejor que sabe, degollaría la ópera sin remisión. Afortunadamente, me conozco esa clase de *vendetta* y no he soportado que se convirtiera usted en nuestra víctima. He disuadido a su excelencia de aceptar el proyecto propuesto por el pérfido cantante, y he contestado a sus reproches con un proverbio francés modificado para la ocasión y que ha captado, estoy seguro, porque desde ese momento se ha estado quieto:

«Dime a quién cantas, y te diré a quién odias».

El barítono está feliz y contento de que haya considerado usted que, en el papel de Don Juan, era digno del premio Monthyon. Esa apreciación le halaga más de lo que puedo expresar.

La prima donna, sobre quien escribió usted: «¡Creíamos que estaba de parto!» ha replicado, con acritud: «¡En cualquier caso, el hijo nunca sería suyo!». Cosa de la que no puedo felicitarle, pues es una bobalicona encantadora.

Fígaro y Almaviva todavía ignoran, por fortuna, la opinión sobre ellos que me ha atribuido usted en su libro. No son muy leídos. Y sin embargo creo que saben leer.

Moran, el trompa, considera que el chiste que hace con el nombre de su instrumento es indigno de usted. Y yo comparto su opinión.

El bombo, el único de nuestros compañeros que no ha recibido su obra, le pidió

prestado su ejemplar a Schmidt, que no lo usaba para nada, y se lo leyó atentamente. El tono irónico con el que se refiere usted a él lo ha apenado; no obstante, sólo se ha permitido una reflexión. «El autor —ha dicho— no ha reproducido fielmente mi asuntillo con el director, lo de las seis botellas de vino que me envió el invierno pasado en señal de apoyo. Es cierto que le contesté que no necesitaba apoyo, pero me guardé mucho de devolverle las botellas».

Nuestro director de orquesta parece más delgado desde que señaló usted «los respingos de su abdomen». Es evidente que se ha puesto una faja. Está bastante contento de usted.

Los hermanos Kleiner acaban de casarse: han desposado a dos bavaoises. Siguen conservando un grato recuerdo de las que les ofreció usted tan cortésmente, la noche de nuestra cena de despedida. Creían haber llegado así al final de sus disgustos, pero aún les faltaba uno por pasar: su padre ha muerto. Por lo demás, su libro les ha divertido poco, no han leído más que diez páginas.

Bacon trata en vano de comprender porqué informa usted en dos ocasiones al lector que no es descendiente del Bacon que inventó la pólvora.

Por último, a Dimski, Dervinck, Turuth, Siedler y a mí mismo, lo confieso, se nos llevan los diablos por saber lo que ha querido usted decir en ese pasaje de su discurso en que se menciona a Camoens: «Y después llegó la gloria... ¡la gloria!... ¡Oh, Falstaff!».

¿Qué es Falstaff? ¿qué relación tiene con Camoens?... ¿De dónde sale ese extraño nombre?... ¿es el de un poeta?, ¿un guerrero? Me pierdo, se pierden, nos perdemos en conjeturas.

Termino con otros asuntos más importantes: acabamos de tocar una ópera encantadora traducida del inglés, titulada *Maritana*; el autor se llama Wallace, ¿lo conoce?

Nos ha llegado recientemente un opúsculo italiano sobre Paganini. Ha venido a completar su esbozo de la vida de ese gran virtuoso, pero le tratan a usted fatal: ¿lo ha leído?

Adiós, querido amigo; en espera de su próxima visita, sea usted bueno y contésteme con una carta larga, una carta de dos horas y media. Nos vendrá de perlas para la primera representación de *Angélique et Roland*, una ópera de lo más anodina que estamos ensayando en este momento, y cuyo tercer acto es especialmente temible.

Su afectísimo músico y compañero de fanatismo,

Corsino

P.D. ¿Es que no ha corregido las pruebas de su libro? Contiene errores de impresión que me desesperan. No me refiero a las faltas de francés, todo el mundo las comete y ha estado usted acertado en no llevar demasiado lejos la originalidad.

## RESPUESTA DEL AUTOR AL SR. CORSINO

Primer violín de la orquesta de X\*\*\*\*

Mi querido Corsino:

¡Me horripila usted! ¡Cómo!, una ópera titulada *Angélique et Roland*, en 1852, ¡y todavía en tres actos! Y el papel de Angélique, sin duda lo interpretará la bonita bobalicona cuyos desaires me he granjeado, el de Roland, el virtuoso Don Juan, y el de Médor, mi tenor traicionero... ¡Pobre amigo mío!, conozco sus cuitas y las compadezco. Sí, les compadezco y, pese a mi aversión por las cartas largas, comprendo muy bien la absoluta necesidad de proporcionar a esta las dimensiones de la duración de la ópera inminente de que me habla. Primero introduzco una cosa que no estaba pensada para ustedes: no hay que reparar en medios. Quiera Dios que les agrade. Se trata de Beethoven y de un estudio sobre sus tres estilos escrito por un ruso apasionado por nuestro arte. A falta de ese libro, que lamento no poder enviarles, y que usted, Corsino, tiene que traer antes o después de San Petersburgo, nuestros amigos tendrán a bien contentarse con el análisis del mismo que acabo de escribir. Servirá contra el primer acto de *Angélique et Roland*. Tengo otras municiones que se podrán usar contra el segundo. Y gracias a las preguntas que me plantea usted y a las que puedo responder, espero poder hacer que superen también el tercero, el más fuerte y cruel, por lo visto. A las siete de la noche, pues, tras la obertura de *Angélique et Roland* (porque hay que tocar al menos la obertura), leerá usted estas páginas:

### BEETHOVEN Y SUS TRES ESTILOS POR M. W. DE LENZ

Es este un libro muy interesante para los músicos. Está escrito bajo el influjo de una pasión admirativa que su tema explica y justifica; pero el autor conserva siempre, no obstante, cierta libertad de pensamiento, muy inusual entre los críticos, que le permite razonar su admiración, criticar en ocasiones y reconocer algunas manchas en su sol.

El Sr. Lenz es ruso, al igual que el Sr. Ulibishev, autor de la biografía de Mozart. Notemos de paso que dos de los trabajos más serios de crítica musical publicados en los diez últimos años proceden de Rusia.

Tengo mucho que alabar del trabajo del Sr. Lenz, y por ese motivo quiero librarle primero de los fallos en que ha incurrido, en mi opinión, al redactar su libro. El primero se refiere a las numerosas citas alemanas que salpican el texto. ¿Porqué no traducir al francés esos fragmentos, ya que todo lo demás está en lengua francesa? El Sr. Lenz, en su condición de ruso, habla multitud de lenguas conocidas y por conocer,

y probablemente se ha dicho: «¿Quién no sabe alemán?», como aquel banquero que decía: «¿Quién no tiene un millón?». Pero ¡ay!, nosotros, los franceses, no hablamos alemán, a nosotros ya nos cuesta muchísimo aprender nuestra propia lengua y rara vez llegamos a dominarla. Por consiguiente, nos resulta muy desagradable recorrer con interés febril las páginas de un libro para caer a cada instante en trampas como esta: Beethoven le dice a Rellstab: «Opern, wie don Juan und Figaro, konnte ich nicht componiren. Dagegen habe ich einen Widerwillen». ¡Bueno!, ¿qué diantre ha dicho Beethoven? Me gustaría saberlo. Resulta enervante. Y aún la cita alemana que reseño está mal escogida, porque el autor, excepcionalmente, se ha dignado a traducirla, cosa que no ha hecho con muchas otras palabras, frases, relatos y documentos, cuyo significado es sin duda importante para el lector. Me gusta tanto como el procedimiento de Shakespeare, cuando escribe en *Enrique IV*, en lugar de la réplica de una gala a su marido inglés, estas palabras entre paréntesis: (Le habla en galo).

Mi segundo reproche se refiere a una opinión emitida por el autor respecto a Mendelssohn, opinión enunciada ya por otros críticos y cuyos motivos, con permiso del Sr. Lenz, discutiré.

«No se puede hablar de música moderna —dice— sin nombrar a Mendelssohn Bartholdy... Comparto como cualquiera el respeto que impone una mente de tal valor, pero considero que el elemento hebraico, que se reconoce en las ideas de Mendelssohn, impedirá a su música convertirse en una adquisición del mundo entero, sin distinción de tiempo ni de lugar».

¿No hay algo de prejuicio en esa manera de apreciar a ese gran compositor?, ¿el Sr. Lenz hubiera escrito esas líneas si hubiese ignorado que el autor de Paulus y Elías descendía del famoso israelí Moses Mendelssohn? Me cuesta creerlo. «Esas salmodias de sinagoga —dice también— son modelos que se encuentran en la música de Mendelssohn». Pues resulta difícil concebir cómo esas salmodias de la sinagoga pueden haber influenciado el estilo musical de Félix Mendelssohn, ya que jamás ha profesado la religión judía: todo el mundo sabe que era luterano, por el contrario, y un luterano ferviente y convencido.

De hecho, ¿qué música podrá convertirse alguna vez en la adquisición del mundo entero, sin distinción de tiempo o de lugar? Es muy probable que ninguna. Las obras de los grandes maestros alemanes, como Gluck, Haydn, Mozart y Beethoven, todos ellos pertenecientes a la religión católica, es decir universal, no lo lograrán más que otras, por muy admirablemente bellas, vivas, sanas y poderosas que sean.

Dejando aparte esta cuestión del judaísmo, que me parece fuera de lugar, el valor musical de Félix Mendelssohn, la naturaleza de su talento, su amor filial por Händel y Bach, la educación que recibió de Zelter, sus simpatías un tanto fatuas por la vida alemana, por el hogar alemán, su sentimentalismo exquisito, su tendencia a cerrarse en el círculo de ideas de una ciudad o de un público determinado, son observadas por el Sr. Lenz con gran comprensión y finura. De la comparación que establece en ese mismo capítulo entre Weber, Mendelssohn y Beethoven, extrae también ciertas

conclusiones que me parecen de lo más acertadas. Se atreve incluso a decir cosas muy sensatas sobre la fuga, sobre el estilo fugado, sobre hasta qué punto es real en su importancia musical, sobre el uso que han hecho de él los auténticos maestros y sobre el ridículo abuso en que incurren los músicos cuya constante preocupación es ese estilo. Para apoyar esa teoría cita la opinión de un contrapuntista consumado que ha pasado su vida en la fuga y que habría tenido más razones que nadie para ver en ella la única vía de salvación en la música, pero que ha preferido ser sincero. «Es una excepción demasiado honrosa —dice— sobre las ideas excluyentes del oficio como para que no prestemos al lector (que sabe alemán) el servicio de reproducirla. Se lee en un artículo de Fuchs, de San Petersburgo: “Die fuge, als ein für sich abgeschlossenes Musik-stück”, etc., etc. (Habla en galo)».

¡Y bien!, ya lo ven, daría algo por saber inmediatamente lo que escribió Fuchs al respecto, y me veo obligado a renunciar a ello...

Después de haber establecido unos acercamientos muy ingeniosos entre Beethoven y los grandes maestros alemanes que fueron sus predecesores y sus contemporáneos, el Sr. Lenz se dedica al estudio del carácter de su héroe, al análisis de sus obras y por último a la apreciación de las cualidades distintivas de los tres estilos en los que escribió Beethoven. Se trataba de una tarea difícil, pero no tengo más que elogios sobre la manera en que el autor la ha llevado a cabo. Resulta imposible adentrarse mejor en el espíritu de todos esos maravillosos poemas musicales, abarcar mejor el conjunto y los detalles, seguir con más vigor los impetuosos impulsos del vuelo del águila, ver con mayor claridad cuándo se alza y cuándo descende, y decirlo con más franqueza. El Sr. Lenz tiene, en mi opinión, una ventaja doble desde ese punto de vista sobre el Sr. Ulibishev: le hace justicia a Mozart. Ulibishev en cambio dista mucho de ser justo con Beethoven. El Sr. Lenz reconoce sin dudar que las distintas piezas de Beethoven, como la obertura de Las Ruinas de Atenas y algunas partes de sus sonatas de piano son flojas y poco dignas de él; que otras composiciones —poco conocidas, es cierto— carecen absolutamente de ideas y que hay dos o tres, por último, que le parecen logogrifos; Ulibishev, en cambio, lo admira todo de Mozart. Y Dios sabe, sin embargo, que la gloria de Don Juan no hubiera sufrido por la destrucción de tantas composiciones de su infancia que se ha tenido la impiedad de publicar. Ulibishev quisiera hacer el vacío alrededor de Mozart; parece sufrir con impaciencia por que se hable de otros maestros. Lenz está henchido de un fanatismo real por todas las manifestaciones hermosas del arte, y su pasión por Beethoven, aunque no sea ciega, es tal vez más profunda y más viva aún que la de su émulo por Mozart.

Las infatigables investigaciones a las que se ha dedicado durante veinte años por toda Europa le han llevado a adquirir muchas nociones curiosas y por lo general poco difundidas sobre Beethoven y sus obras. Lo valioso de algunas de las anécdotas que cuenta es precisamente que explican las anomalías musicales diseminadas en las producciones del gran compositor, y que hasta ahora se trataba en vano de

comprender.

Beethoven, es sabido, profesaba una férrea admiración por esos maestros de rostros austeros de los que habla Lenz, que hicieron un uso exclusivo en música de ese elemento puramente racional del pensamiento humano que la gracia no podría reemplazar. ¿Sabemos bien a qué se refería exactamente su admiración y hasta qué punto llegaba? Lo dudo mucho. Recuerda un poco, a mi modo de ver, al gusto de esos ricos gastrónomos que, hastiados de sus festines de Lúculo, se divierten comiendo de vez en cuando un arenque ahumado y una torta de sarraceno.

Cuenta Lenz que Beethoven, paseando un día con su amigo Schindler, le dijo: «Acabo de dar con dos temas de obertura. Uno se presta a ser tratado en mi propio estilo, y al otro le conviene más la manera de Hændel; ¿cuál me aconseja usted que escoja?». Schindler (se crea o no) aconsejó a Beethoven que emplease el segundo motivo. Esa opinión complació a Beethoven a causa de su predilección por Hændel; desgraciadamente se plegó a ella, y no tardó en arrepentirse. Incluso se dice que se enfadó con Schindler por haberle dado ese consejo. En efecto, las oberturas de Hændel no son lo más sobresaliente de su obra, y compararlas con las de Beethoven es como poner en paralelo un bosque de cedros y una mata de champiñones.

«Esa obertura op. 124 —dice Lenz— no es una doble fuga, como se ha creído. Hay que suponer que el motivo que Beethoven hubiera tratado en su estilo propio hubiera dado pie a una obra mucho más importante (¡oh, sí, hay que suponerlo!) en un momento en que el talento del artista estaba en el apogeo, mientras que como hombre gozaba de sus últimos días exentos de sufrimientos físicos. Schindler hubiera debido decirse que el talento de Beethoven reinaba sin rival en el estilo sinfónico libre; que ahí no tenía que imitar a nadie; que el estilo estricto representaba para él, por el contrario, como mucho una barrera que saltar; que no se hallaba en él. La obertura no produjo efecto alguno y se dijo que era imposible de ejecutar, cosa que tal vez sea cierta».

Es difícil, le respondería yo a Lenz, pero perfectamente ejecutable por una orquesta fuerte. Gracias a los momentos en que asoma el estilo de Beethoven, que subyace bajo el tejido de la imitación hændeliana, la coda entera y una caterva de pasajes conmueven y embargan al oyente, cuando se interpretan bien. He dirigido dos ejecuciones de esa obertura; la primera de ellas tuvo lugar en el conservatorio, con una orquesta de primer orden. Se consideró que el estilo de las oberturas de Hændel estaba tan mal reproducido, que se aplaudió con frenesí. Diez años después, mediocrementemente interpretada por una orquesta muy floja, la obertura fue juzgada con severidad: se reconoció que el estilo de Hændel había sido imitado a la perfección.

El Sr. Lenz reproduce aquí la conversación de Beethoven con Schindler al respecto: «Wie kommen Sie wieder auf die alte Geschichte?», etc. (Habla en galo).

En este repaso minucioso e inteligente de las obras del gran compositor, la historia de los atentados cometidos contra las mismas tenía que hallar, por supuesto, su lugar; y efectivamente está, aunque muy incompleta. Lenz, que trata tan duramente

a los correctores de Beethoven, que los ridiculiza, que los flagela, no ha conocido sin embargo más que la cuarta parte de sus fechorías. Hay que haber vivido mucho tiempo en París y en Londres para saber hasta qué punto han llegado sus atropellos.

En cuanto al supuesto error de copia que en opinión de Lenz existe en el scherzo de la sinfonía en do menor, y que consistiría, según los críticos que sostienen la misma tesis, en la inoportuna repetición de dos compases del tema cuando es retomado en la mitad de la pieza, esto es lo que puedo decir: para empezar, no es una repetición exacta de las cuatro notas do mi re fa de que se compone el diseño melódico; la primera vez están escritas en blancas seguidas de una negra, y la segunda en negras seguidas de un silencio de negra, cosa que altera su carácter.

Además, la adición de los dos compases cuestionados no es ninguna anomalía en el estilo de Beethoven. No es que haya cientos, sino miles de ejemplos de caprichos similares en sus composiciones. El motivo de que los dos compases añadidos rompieran la simetría de la frase no era en absoluto suficiente para que él se abstuviera de hacerlo, si se le había ocurrido. Nadie se ha burlado con tanto atrevimiento como él de lo que se denomina la cuadratura. Incluso hay un ejemplo sorprendente de sus audacias de ese tipo en la segunda parte del primer movimiento de esa misma sinfonía —en la página 36 de la pequeña edición de Breitkopf y Hartel—, en la que un compás de silencio, que parece estar de más, destruye toda la regularidad rítmica y hace muy peligrosa para el conjunto la entrada de la orquesta que va a continuación. Ahora no me costará demostrar que el propio Beethoven alargó así la melodía con una intención formal. La prueba se encuentra en esa misma melodía, reproducida por segunda vez inmediatamente después del calderón, y que contiene otros dos compases suplementarios (re, do sostenido, re, do natural) de los que nadie habla; compases distintos de los que se querría suprimir, y añadidos esta vez después del cuarto compás del tema, mientras que los otros dos están introducidos en la frase después del tercer compás. El conjunto del periodo se compone así de dos frases de diez medidas cada una; hay pues una intención evidente del autor en esa doble adición, incluso hay simetría, una simetría que no existiría si se suprimieran los dos compases cuestionados conservando los otros dos que no reciben ataque alguno. El efecto de ese pasaje del scherzo no contiene nada chocante; por el contrario, confieso que me gusta mucho. La sinfonía se ejecuta así en todos los rincones del mundo donde se escuchan las grandes obras de Beethoven. Todas las ediciones de la partitura y de las particellas por separado contienen esos dos compases; y además, cuando en 1850, respecto a la ejecución de esa obra maestra en uno de los conciertos de la sociedad filarmónica de París, un periódico me reprochó que no los hubiera suprimido, considerando ese error de copia como un hecho públicamente notorio, recibí pocos días después una carta del Sr. Schindler. Me escribía precisamente para agradecerme que no hubiera hecho tal corrección; el Sr. Schindler, que se pasó la vida con Beethoven, no cree que se trate de un error de la plancha, y me aseguraba que había oído esos dos famosos compases en todas las

ejecuciones de esa sinfonía que se habían interpretado bajo la dirección de Beethoven. ¿Es posible admitir que el autor, si hubiera visto un error ahí, no lo hubiera corregido inmediatamente?

Si más tarde cambió de opinión al respecto, en los últimos años de su vida, eso no puedo decirlo con seguridad.

El Sr. Lenz, muy moderado en general en su discusión, pierde la sangre fría cuando se topa con las absurdidades que se siguen escribiendo y que se escribirán siempre, en todas partes, sobre las obras maestras de Beethoven. En tales casos abandona toda su filosofía, se irrita, se siente desdichado, vuelve a ser un adolescente. Por desgracia debo reconocer que, desde ese punto de vista, hace unos años yo estaba aún recién salido de la infancia, pero hoy por hoy ya no me irrito. He leído y escuchado tantas y tantas cosas extraordinarias, no sólo en Francia, sino incluso en Alemania, sobre Beethoven y sobre las mayores producciones de su genio, que ahora nada de ese estilo logra conmoverme. Incluso creo poder percibir con bastante exactitud las diversas causas que ocasionan esa divergencia de opiniones.

Las impresiones de la música son fugitivas, se borran rápidamente. Y cuando una música es verdaderamente nueva, necesita más tiempo que otras para ejercer una acción poderosa sobre ciertos oyentes, y para dejar en su mente una percepción clara de dicha acción. Y eso no se logra más que a fuerza de actuar en ellos de la misma manera, a fuerza de golpear una y otra vez en el mismo punto. Las óperas escritas en un estilo nuevo tardan menos en ser apreciadas que las composiciones de concierto, sea cual sea la originalidad o incluso la excentricidad del estilo de esas óperas, y a pesar de las distracciones que los accesorios dramáticos provocan en el oyente. El motivo es simple: una ópera que no se descalabra en la primera función siempre se representa varias veces seguidas en el teatro que la ha estrenado, y en breve suele representarse también en otros veinte, treinta o cuarenta teatros, si ha tenido éxito. El oyente que, al escucharla por primera vez, no ha entendido nada, se familiariza con ella en la segunda función; le gusta más en la tercera, y acaba entusiasmándose completamente por la obra que le había chocado en la primera impresión.

No puede ocurrir lo mismo con sinfonías que sólo se interpretan a largos intervalos, los cuales en lugar de borrar las malas impresiones que hayan provocado en su estreno, les dejan el tiempo de fijarse y de convertirse en doctrinas, en teorías escritas a las que el talento del escritor que las profese otorga más o menos autoridad, según el grado de imparcialidad que aparente poner en su crítica o la supuesta sabiduría que encierren sus consejos.

La frecuencia de las ejecuciones es pues una condición esencial para rectificar los errores de la opinión pública, cuando se trata de obras concebidas, como las de Beethoven, al margen de las costumbres musicales de quienes las escuchan.

Pero por muy frecuentes, por muy excelentes, por muy convincentes que se crea que son, ni siquiera esas interpretaciones lograrán cambiar la opinión ni de los hombres de mala fe, ni de aquellos otros, honrados, a quienes la naturaleza ha negado



formalmente el sentido necesario para la percepción de determinadas sensaciones, para la comprensión de cierto número de ideas. Ya podrán decirles a esos: «¡Admiren ese sol naciente!», que todos dirán: «¿Qué sol?, no vemos nada». Y efectivamente no verán nada; unos porque son ciegos, otros porque están mirando a poniente.

Si abordamos ahora la cuestión de las cualidades interpretativas necesarias para las obras originales, poéticas y atrevidas de los fundadores de dinastías musicales, habrá que reconocer que tienen que ser tanto más excelentes cuanto más nuevo sea el estilo de la obra. A menudo se dice: «El público no percibe las incorrecciones leves, los matices omitidos o exagerados, los fallos de tempo, la falta de unidad de conjunto, de afinación, de expresión o de calor». Es cierto, tales imperfecciones no le resultan chocantes, pero cuando las hay se queda frío, no se conmueve, y la idea del compositor, por muy delicada, graciosa, grande o bella que se crea que es, pasa así velada por delante de él, sin que reconozca sus formas, porque el público no adivina nada.

Para las obras de Beethoven se precisan, lo repito, conciertos frecuentes y de una potencia y una belleza irresistibles. Pero no hay, lo creo firmemente, ni seis lugares en todo el mundo en los que se pueda escuchar sólo seis veces al año sus sinfonías dignamente ejecutadas. En un lugar la composición de la orquesta es mediocre, en otro es demasiado poco numerosa, y en otro más está mal dirigida; o las salas de conciertos no valen nada, o los artistas no tienen tiempo de ensayar; en fin, en casi todas partes se topan con obstáculos que derivan, en última instancia, en unos resultados desastrosos para esas obras maestras.

En cuanto a sus sonatas, a pesar del número incalculable de personas a quienes se denomina pianistas, he de reconocer que no conozco a seis virtuosos capaces de ejecutarlas fiel, correcta, poderosa y poéticamente, de no paralizar la inspiración, de no extinguir el ardor, la llama, la vida que hierve en esas composiciones extraordinarias, de seguir el vuelo caprichoso del pensamiento del autor, de soñar, meditar o apasionarse con él, de identificarse, en resumen, con su inspiración y reproducirla intacta.

No, no hay ni seis pianistas para las sonatas de piano de Beethoven. Sus tríos son más accesibles. ¡Pero sus cuartetos! ¿cuántos de esos cuádruples virtuosos, esos dioses en cuatro personas hay en Europa capaces de desvelar su misterio? Ni me atrevo a decirlo.

Había pues muchos motivos para que el Sr. Lenz no se molestase en contestar a las divagaciones suscitadas por las obras de Beethoven. Esa especie de impopularidad de esas maravillosas inspiraciones es un mal inevitable. E incluso dudo mucho de que sea un mal... Tal vez es preciso que tales obras sigan siendo inaccesibles para el vulgo: hay talentos rebosantes de encanto, de brillo y de fuerza, destinados si no al pueblo llano, al menos sí al Tercer Estado de los seres pensantes. Pero los genios de lujo, como el de Beethoven, los creó Dios para los corazones y las mentes soberanas.

Él mismo sentía la fuerza y la grandeza de su misión; las bromas que se le

escapaban en muchas circunstancias no dejan ninguna duda al respecto. Un día en que su alumno Ries osó hacerle notar en una de sus obras nuevas una progresión armónica que los teóricos declaran errónea, Beethoven replicó:

—¿Quién sostiene eso?

—¿Quién? Eee, pues Fuchs, Albrechtsberger, todos los profesores.

—Muy bien, pues yo lo permito.

Otra vez dijo, ingenuamente: «Soy de naturaleza eléctrica; por eso mi música es tan admirable».

La famosa Bettina refiere en su correspondencia que Beethoven le dijo un día: «No tengo amigos; estoy solo conmigo mismo; pero sé que Dios está más cerca de mí en mi arte que en los otros. No tengo ningún temor por mi música; su destino no puede ser adverso, pues quien la sienta plenamente se verá liberado por siempre de las miserias que los demás hombres arrastran tras de sí».

El Sr. Lenz, al contar las singularidades de Beethoven en la relaciones sociales, dice que no siempre fue tan arisco como en los últimos años de su vida: que incluso había asistido a bailes, y que no bailaba al compás. Eso me resulta chocante, y me voy a permitir no creérmelo. Beethoven poseía un sentido del ritmo del nivel más elevado, sus obras lo atestiguan; y si realmente se ha dicho que no bailaba al compás, será que a alguien le ha parecido gracioso hacer esa pueril observación a toro pasado, y consignarla como una anomalía curiosa. Se han visto casos de gente que afirma que Newton no sabía aritmética o que Napoleón no tenía valor.

No obstante, a decir de muchos músicos alemanes que tocaron sinfonías de Beethoven bajo su propia dirección, parece ser que dirigía mediocrementemente la ejecución de sus obras. Eso en cambio no tiene nada de increíble: el talento de un director de orquesta es especial, como el del violinista; se adquiere con mucha experiencia, y sólo si se tiene, de hecho, una disposición natural muy pronunciada. Beethoven fue un pianista muy hábil, pero un violinista despreciable, aunque hubiera recibido lecciones de violín en la infancia. Podría haber tocado mal ambos instrumentos, o incluso no tocarlos en absoluto, sin ser por ello menos prodigioso como compositor.

Se suele pensar que componía con extrema rapidez. Incluso improvisó una de sus obras maestras, la obertura de Coriolan, en una noche; no obstante por lo general trabajaba sus ideas, les daba vueltas y las moldeaba de tal manera que la primera versión se parecía muy poco a la forma que les acababa imprimiendo finalmente. Hay que ver sus manuscritos para hacerse una idea. Rehizo tres veces el primer movimiento de su séptima sinfonía (en la). Estuvo buscando durante varios días, vagando por el campo alrededor de Viena, el tema del Himno a la alegría, que arranca el finale de su sinfonía coral. Se conserva el boceto de esa página.

Junto a la primera frase que le vino a Beethoven a la mente, está escrita en francés la palabra «mauvais», malo. La melodía modificada vuelve a aparecer unas líneas más abajo, acompañada de esta observación, también en francés: «¿Así está mejor?».

Y por fin se la encuentra con la forma en la que la admiramos, decididamente elegida con estas dos palabras que el obstinado buscador debió de trazar con alegría: «¡Eso es!».

Trabajó durante bastante tiempo en su misa en re. Rehizo dos o tres veces su ópera Fidelio, para la que es sabido que compuso cuatro oberturas. El relato de lo que tuvo que aguantar para hacer representar esa ópera, por culpa de la mala voluntad y de la oposición de todos los intérpretes, desde el primer tenor hasta los contrabajos de la orquesta, ofrecería un triste interés, pero nos llevaría demasiado lejos. Por muy variadas que fueran las vicisitudes de esa obra, ha estado y seguirá estando en el repertorio de más de treinta teatros de Europa, y su éxito sería mayor, pese a las numerosas dificultades de ejecución que presenta, de no ser por los incontestables inconvenientes de un drama tan triste, cuya acción se desarrolla íntegramente en una prisión.

Beethoven, cuando se apasionó por el tema de Leonor o el amor conyugal, sólo se fijó en los sentimientos que ofrecía para expresar, y no tuvo en cuenta que conlleva una lúgubre monotonía en el espectáculo. Ese libreto, de origen francés, lo había musicado ya Gavaux en París. Más tarde Paër lo convirtió en una ópera italiana, y fue después de escuchar en Viena la música de Leonora, compuesta por este último, cuando Beethoven tuvo la ingenua crueldad de decirle: «Me gusta el tema de su ópera; tengo que musicarlo».

Sería curioso escuchar ahora sucesivamente las tres partituras.

Me detengo, espero que haya hablado lo suficiente como para que los admiradores de Beethoven tengan deseos de conocer el libro de Lenz. Sólo añadiré que además de las excelentes cualidades que despliega para la crítica y la biografía, en el catálogo y la clasificación de las obras del maestro comprobarán ustedes el religioso cuidado con el que el Sr. Lenz ha estudiado todo lo relacionado, así como la sabiduría que lo ha guiado en sus investigaciones.

\* \* \*

Desgraciadamente estas páginas son insuficientes. Acabo de comprobarlo; su lectura dura tan sólo tres cuartos de hora. ¿Qué podría yo narrar para completar la duración total de la primera parte de su ópera? Esperen... ¡Ya lo tengo! Recuerdo un viaje que hice a Bonn, en la época de los festejos que se organizaron para la inauguración de la estatua de Beethoven. Se enlaza pasablemente con lo precedente; supongamos que estamos al día siguiente del 14 de agosto de 1845, y que les escribo desde la orilla del Rin. Lean esto:

## **SUPLEMENTO PARA EL 1.º ACTO**

## FESTEJOS MUSICALES DE BONN

Kœnig's Winter, 15 de agosto.

La fiesta ha terminado; Beethoven está en pie en la plaza de Bonn, y ya los niños, indiferentes a la grandeza, vienen a jugar a los pies de la estatua; los vientos y la lluvia azotan su noble cabeza, y su poderosa mano, que escribió tantas obras maestras, sirve de percha para pájaros vulgares. Los artilleros están ahora limpiando las bocas de sus cañones, tras tantas salvas lanzadas al cielo; los Quasimodos de la catedral han dejado descansar a sus campanas, hastiadas de gritar «¡Hosanna!», los estudiantes y los carabineros se han quitado sus pintorescos uniformes; la falange de cantantes e instrumentistas se ha dispersado; la muchedumbre de admiradores, deslumbrada por el esplendor de esta gloria, se aleja, soñadora, para contar a los cuatro vientos, por toda Europa, cómo ha venido volando, y con qué destello en los ojos, a abatirse sobre la ciudad de Bonn para coronar la imagen del más grande de sus hijos.

Así que apresurémonos, antes del momento inevitable en que todo se enfría y se apaga, en que el entusiasmo se hace tradicional y los soles se convierten en planetas, apresurémonos en narrar la piedad sincera y pura de esa inmensa congregación, formada a orillas del Rin con el único objetivo de rendir homenaje al talento. Y realmente no se habían hecho grandes esfuerzos para reunirlos; las invitaciones dirigidas a los artistas extranjeros por el comité de Bonn no consistían más que en cortesías superficiales que no garantizaban a los invitados ni siquiera una plaza cualquiera para asistir a las ceremonias. Por otra parte, las principales instituciones en las que se enseña música en Europa, incluso las que llevan mucho tiempo —y hasta hoy en día— viviendo sólo de las obras de Beethoven, no se han preocupado demasiado, como veremos, por hacerse representar; y casi todos los artistas, literatos y sabios que se veían habían venido movidos únicamente por el impulso de sus simpatías personales y de su admiración. Tal vez haya que congratularse de ello, y reconocer que a esa escasez de enviados oficiales se debió el calor, la cordialidad, la alegría religiosa que unía a todos los miembros de ese *meeting* casi europeo de hijos y amigos del arte musical. Digo casi por la ausencia fácil de prever y de comprender de músicos de Italia. Todo el resto de naciones verdaderamente iniciadas en el culto al arte de los sonidos tenían allí mandatarios, artistas, críticos o aficionados, formando una barahúnda de lo más original.

De Berlín habían venido: SS. MM. el rey y la reina de Prusia, el señor Meyerbeer, el conde Westmoreland (embajador de Inglaterra), los señores Moëser padre, Moëser hijo, Rellstab, Ganz, Boetticher y Manlius, y las señoritas Jenny Lind y Tuczeck.

De Viena: Sres. Fischhoff y Joseph Bacher, diputados del Conservatorio, el príncipe Federico de Austria, Sres. Wesque de Püttlingen y Hotlz.

De Weimar: Sres. Chelard y Montag, representantes de la capilla ducal.

De Salzburgo: Sr. Aloys Taux, director del Mozarteum.

De Carlsruhe: Sr. Gassner, director de la capilla ducal.

De Darmstadt: Sr. Mangolt, director de la capilla ducal.

De Francfurt: Sr. Guhr, director y maestro de capilla del teatro; Srtas. Kratky y Sachs.

De Cassel: Sr. Spohr, maestro de capilla, llamado por el comité de Bonn.

De Stuttgart: Sres. Lindpaintner, maestro de capilla, y Pischek.

De Hohenzollern-Hechingen: Sr. Techlisbeck, maestro de capilla.

De Aix-la-Chapelle: Sr. Schindler.

De Colonia: Toda la orquesta llamada por el comité de Bonn.

De Leipzig: Srta. Schloss.

De París: Sres. Félicien David, Massart, Léon Kreutzer, Vivier, Cuvillon, Hallé, Seghers, Burgmüller, Elwart, Sax; Sras. Viardot-Garcia y Seghers.

De Lyon: Sr. Georges Hainl, director de orquesta del gran teatro.

De Bruselas: Sres. Fétis padre, Blaës, Very, de Glimes, representantes del Conservatorio cuyo director es el Sr. Fétis; Sra. Pleyel.

De La Haya: Sr. Verhulst, maestro de capilla.

De Lieja: Sr. Daussoigne, director del Conservatorio.

De Ámsterdam: Sr. Franco-Mendès.

De Londres: S. M. la reina Victoria, el príncipe Alberto; Sr. Moschelès y *sir* Georges Smart, miembros de la sociedad filarmónica, Sr. Oury, Sra. Oury-Belleville.

De todas partes: Franz Liszt, el alma de la fiesta.

Entre los comisionados de prensa, se puede destacar a los Sres. J. Janin, Fiorentino y Viardot, venidos de París; el doctor Matew, de Mayence; el Sr. Fétis hijo, venido de Bruselas; los Sres. Davison, Gruneizen, Chorley y Hogarth, venidos de Londres, y el Sr. Gretsche, redactor jefe del periódico ruso La abeja del Norte, venido de San Petersburgo. También había algunos de los literatos más distinguidos de la prensa inglesa, cuyos nombres no pude recoger.

Ni los Conservatorios ni los teatros de Nápoles, de Milán o de Turín, ni tampoco la capilla del Papa figuraban de manera oficial en esa congregación de ilustres peregrinos. Es de comprender: Beethoven constituye un enemigo para Italia, y en cualquier en que su genio predomine, en que su inspiración haya hecho mella en los corazones, la musa ausonia debe de creerse humillada y huye. De hecho Italia es consciente de su fanatismo nacional y puede, por consiguiente, temer el fanatismo hostil de la escuela alemana. Es triste reconocer que no se ha equivocado del todo al tenerlo en cuenta, permaneciendo así al margen.

Pero nuestro Conservatorio, el Conservatorio de París, que está o debería estar imbuido de unas ideas muy distintas, ¿no haber enviado una diputación oficial a tal fiesta!... ¡Y la Sociedad de Conciertos!... que desde hace dieciocho años no tiene otra gloria, éxito y vida, en fin, que los que le confieren las obras de Beethoven, ¿haberse encerrado, ella también, en su fría reserva, como hizo anteriormente cuando

Liszt hizo público su deseo de que colaborase, con un único concierto, para llevar a buen puerto el proyecto que, gracias a él, acabamos de ver realizado! ¡Es tremendo! Sus principales miembros, encabezados por sus directores, deberían haber estado en Bonn los primeros, como era su deber, hace unos años; y en lugar de responder con silencio a las solicitudes de Liszt, adelantarse a ellas y ofrecer no uno ni dos, sino diez conciertos si hubiera sido preciso, en beneficio del monumento a Beethoven. Esto no necesita más demostración, o es que el reconocimiento y la admiración no son más que palabras.

Entre los compositores y directores de prestigio cuya ausencia en Bonn asombró a todo el mundo, y que sin duda fueron retenidos por razones de peso, podemos citar a los Sres. Spontini, Onslow, Auber, Halévy, A. Thomas, Habeneck, Benedict, Mendelssohn, Marschner, Reissiger, R. Wagner, Pixis, Ferdinand Hiller, Schumann, Krebbs, Louis Schlosser, Théodore Schlosser, los hermanos Müller, Stephen Heller, Glinka, Hessens padre, Hessens hijo, Snel, Bender, Nicolai, Erckl, los hermanos Lachner y los hermanos Bohrer. Uno de estos últimos (Antoine) fue retenido en París, desgraciadamente, preocupado por la salud de su hija; de no ser por eso, hubiera hecho el camino a pie y dormido a la intemperie si hubiera sido preciso antes que perderse la cita.

A pesar de todas estas lagunas, no pueden figurarse la impresión que producía a los últimos en llegar la entrada en la sala de conciertos, el primer día. Esa colección de nombres célebres, esos grandes artistas acudidos espontáneamente de los distintos puntos de Alemania, de Francia, de Inglaterra, de Escocia, de Holanda, de Bélgica y de los Países Bajos; la expectación de las diversas sensaciones que cada cual iba a experimentar; la respetuosa pasión que animaba a toda la congregación por el héroe de la fiesta; su melancólico retrato apareciendo en lo alto del estrado entre las llamas de mil velas; aquella sala inmensa, decorada con ramajes y blasones con los títulos de tantas y tan variadas obras de Beethoven, la majestuosidad imponente de la edad y del talento de Spohr, que iba a dirigir la ejecución; el ardor juvenil e inspirado de Liszt, que recorría las filas tratando de avivar el interés de los más comedidos, riñendo a los indiferentes, comunicando a todos un poco de su fuego; aquellas tres filas de jóvenes vestidas de blanco; y, por encima de todo eso, las exclamaciones que recorrían la sala de un lado a otro entre amigos que se volvían a ver después de tres o cuatro años de separación, y se reencontraban de imprevisto en un lugar como ese, ¡y para la realización de un sueño como ese! Desde luego que había motivos para esa hermosa ebriedad que suscitan en nosotros en ocasiones el arte y la poesía, así como sus hijas las nobles pasiones. Y cuando comenzó el concierto, cuando ese ramillete de voces bien ejercitadas y seguras de sí mismas alzó su armonioso clamor, les aseguro que hacía falta mucha fuerza de voluntad para no dejarse desbordar por la emoción que embargaba a todo el mundo.

El programa de ese día no contenía, como se puede comprender, más que música de Beethoven.

En general se había generado previamente, por la impresión que produjeron en los oyentes los ensayos previos, un temor exagerado sobre la calidad de la ejecución. Después de todo lo que me habían dicho, me esperaba casi una debacle musical, o al menos una reproducción muy incompleta de las partituras del maestro. No fue así; durante los tres conciertos y el día de la ejecución en la iglesia de la misa (en do), con una sola excepción, no se pueden destacar más que faltas leves; el coro se mostró casi todo el tiempo admirable en su precisión y su unidad de conjunto, y la orquesta, floja desde ciertos puntos de vista, es cierto, se mantuvo en esa altura media que la alejaba tanto de las orquestas inferiores como de las heroicas falanges de instrumentistas que se pueden formar en París, en Londres, en Viena, en Brunswick o en Berlín. Se situaba en un término medio entre una orquesta romana o florentina y la de la Sociedad de Conciertos de París. Pero fue precisamente eso lo que se le reprochaba a los organizadores de los festejos, y todo el mundo coincidía en que esa era una ocasión como ninguna para tener una orquesta real, espléndida, poderosa, magnífica, sin igual... en fin, digna del padre y maestro soberano de la música instrumental moderna. La cosa no sólo era posible, sino de una facilidad enorme: sólo había que dirigirse, con seis meses de antelación, a las eminencias instrumentales de las grandes ciudades que acabo de nombrar, obtener con tiempo (y no dudo que se hubiera obtenido) su anuencia, y protegerse bien de la estrechez de miras de las ideas nacionalistas, que en semejante caso no pueden tener más que los resultados más desastrosos y que resultan para todas las mentes claras de un ridículo infinito. Que Spohr y Liszt, ambos alemanes, se hayan encargado de la dirección de los tres conciertos de esta solemnidad alemana, no hay nada mejor; pero para conseguir formar una orquesta tan imponente por su masa como por la eminencia de sus virtuosos, había que recurrir sin vacilar a todas las naciones musicales. ¡Es que acaso hubiera sido una gran desgracia si, por ejemplo, en lugar del mal oboe que tocó de manera tan mediocre los solos de las sinfonías, se hubiera hecho venir a Veny o Verroust de París, o a Barret de Londres, o a Evrat de Lyon, o a cualquier otro talento seguro y de estilo excelente! Lejos de ahí, ni siquiera se ha pensado en recurrir a los de los hábiles instrumentistas que se hallaban en el auditorio. Los Sres. Massard, Cuvillon, Seghers y Very digo yo que no hubieran deslucido el conjunto bastante mediano de violines; estaba a mano Blaës, uno de los mejores clarinetes que se conocen; Vivier se hubiera sentido muy honrado de interpretar la parte de la trompa; igual que Georges Hainl, que no por haberse convertido en un director de orquesta admirable ha dejado de ser un violonchelo de primer orden, y que ha acudido desde ciento ochenta leguas, abandonando su teatro y a sus alumnos de Lyon, para venir a postrarse ante Beethoven, tampoco hubiera rechazado, ciertamente, unirse a los ocho o nueve violonchelos que trataban de luchar con los doce contrabajos. En cuanto a estos últimos, verdaderamente estaban en buenas manos; rara vez he oído el sonido del scherzo de la sinfonía en do menor interpretado con tanto vigor y claridad. No obstante Beethoven merecía que le dieran el lujo de traer a Dragonetti de Londres, a

Durier de París, a Müller de Darmstad y a Schmidt de Brunswick. Sólo que los graves que podrían montarse con semejante base hubieran dado lugar a grandes exigencias para el resto de la orquesta. Entonces se hubiera querido contar en las flautas con Dorus, en los clarinetes con Beerman, en los fagots con Villent y Beauman, así como con Dieppo a la cabeza de los trombones, Gallay a la de las trompas y así sucesivamente; más de una veintena de nuestros fulminantes violines, violas y violonchelos del Conservatorio, y tal vez incluso se hubiera logrado encontrar un harpa para la cantata de Liszt (por ejemplo Parish-Alvars) y no se hubiera tenido que interpretar en piano, como se hace en las ciudades pequeñas de provincias, la parte que el autor había escrito para ese instrumento. De modo que en resumen, la orquesta, sin ser mala, no respondía ni por su tamaño ni por su excelencia a lo que el carácter de los festejos, el nombre de Beethoven y la riqueza de la Europa instrumental daba a cualquiera derecho a esperar.

El coro, en cambio, nos pareció completamente a la altura de su cometido, si las voces de los hombres hubieran tenido la cantidad y la calidad suficientes para equilibrar las de las mujeres. Los tenores han hecho algunas entradas inseguras; nada que reprochar a los bajos; en cuanto a las ciento treinta sopranos, hay que reconocer que fuera de Alemania no se puede imaginar semejante coro femenino, con tal unidad de conjunto, riqueza sonora y pasión. Se componía enteramente de damas jóvenes y de muchachas de las sociedades musicales de Bonn y Colonia, en su mayor parte excelentes músicas, dotadas de voces de gran tesitura, puras y brillantes, y siempre atentas, absteniéndose de charlar, de hacer melindres o de reír —como hacen con demasiada frecuencia nuestras cantantes de coro francesas— y sin apartar la mirada de sus partituras más que para mirar de cuando en cuando los gestos del director. Por consiguiente, el efecto de las voces agudas del coro fue de gran belleza, y la palma de la ejecución musical de las obras de Beethoven, en esos tres conciertos, corresponde por derecho a las sopranos.

La misa solemne (en re) está escrita, al igual que la novena sinfonía, para coro y cuatro voces. Tres de los solistas cumplieron bien su cometido en esas vastas composiciones.

La señorita Tuzcek abordó estupendamente las notas agudas, tan peligrosas y frecuentes, con las que desgraciadamente Beethoven salpicó las partes de las soprano de todas sus obras. Su voz es deslumbrante y fresca, sin tener demasiada agilidad; era, en mi opinión, la más acertada que se pudiera encontrar para cumplir adecuadamente tan difícil y peligrosa tarea. La señorita Schloss no tenía que correr riesgos tan desfavorables, pues la parte de la contralto no está escrita fuera de los límites de su tesitura natural. Por añadidura, desde la época en que tuve el placer de escucharla en Leipzig ha hecho notorios progresos, y hoy en día se la puede considerar una de las mejores cantantes de Europa, tanto por la belleza, la fuerza y la afinación de su voz, como por su sentimiento musical y por la excelencia de su estilo de canto. El tenor, cuyo nombre se me escapa, me pareció flojo. El bajo, Staudigl,



está desde luego a la altura de su reputación; canta como un músico consumado, con una voz soberbia y una tesitura lo bastante amplia como para poder dar, si es preciso, el fa grave y el fa alto sostenido sin vacilaciones.

La impresión que produjo la sinfonía coral fue enorme y solemne; el primer movimiento, por sus proporciones gigantescas y por el carácter trágico de su estilo; el adagio, expresión de tan poéticas lamentaciones y el scherzo teñido de un color tan vivo y perfumado con olores silvestres tan dulces, asombraron, emocionaron y encantaron sucesivamente a la congregación. A pesar de las dificultades que presenta la parte de las soprano en la segunda mitad de la sinfonía, esas damas la cantaron con una inspiración y una belleza de sonidos admirables. A la estrofa guerrera con el solo de tenor «¡Como un héroe que marcha a la victoria!», le faltó decisión y rotundidad. Pero el coro religioso «¡Postraos, millones!» deslumbró imponente y fuerte como la voz de un pueblo en una catedral. Fue de una majestuosidad inmensa.

Los tempos que adoptó Spohr para dirigir esa obra colosal fueron los mismos que emplea Habeneck en el Conservatorio de París, con la única excepción del recitativo de los contrabajos, que Spohr lleva mucho más rápido.

En el segundo concierto, la inmortal obertura de *Coriolan* fue calurosamente aplaudida, pese a su final silencioso.

El canon de *Fidelio* es encantador, pero se queda un poco corto fuera de la escena.

El aria del arcángel de *Cristo en el monte de los Olivos*, bien interpretado por la orquesta y por el coro, exige una voz más ágil que la de la señorita Tucek para ejecutar sin esfuerzo las vocalizaciones y las florituras.

El concierto para piano (en mi bemol) se reconoce unánimemente como una de las mejores producciones de Beethoven. El primer movimiento y sobre todo el adagio son de una belleza incomparable. Decir que Liszt lo tocó, y que lo tocó de un modo grandioso, fino, poético y sin embargo siempre con fidelidad, es incurrir en un verdadero pleonasma: en ese momento hubo una tromba de aplausos y de fanfarrias de la orquesta que debieron de oírse incluso fuera de la sala. Después Liszt se subió al estrado y dirigió la ejecución de la sinfonía en do menor, cuyo scherzo nos hizo oír tal y como lo escribió Beethoven, sin quitar los contrabajos del principio, como se viene haciendo desde hace tanto tiempo en el Conservatorio de París, y el finale con la recapitulación indicada por Beethoven, que hoy en día se siguen permitiendo suprimir en los conciertos en ese mismo conservatorio. Siempre he tenido tanta confianza en el gusto de los correctores de los grandes maestros, que me quedé muy sorprendido al encontrar la sinfonía en do menor más hermosa aún ejecutada íntegramente que corregida. Había que ir a Bonn para descubrirlo.

El finale de *Fidelio* cerraba la sesión; esa magnífica pieza de conjunto no tuvo el poder fascinador que siempre tiene en escena y que le valió su celebridad. Creo que la fatiga del auditorio y de los intérpretes influyó mucho en esa diferencia.

Después de los festejos me retiré a un pueblo cuya paz y calma contrastaban

extrañamente con el tumulto que aún ayer reinaba en la vecina ciudad. Se trata de Kœnig's-Winter, situado en la otra orilla del río, frente a Bonn. Sus campesinos están muy orgullosos de la ilustración que les salpica. Varios ancianos dicen haber conocido a Beethoven en su juventud. Atravesando el río en barca, solía venir, según contaban, a soñar y a trabajar en sus prados. Beethoven sintió, en efecto, un gran amor por el campo; ese sentimiento influyó mucho en su estilo, y despunta incluso en algunas de sus composiciones que no tienen nada de pastoral. Conservó hasta el final de sus días esa costumbre de errar solitario por el campo, sin preocuparse de si tenía cobijo para pasar la noche, olvidándose de comer y de dormir y, por consiguiente, muy poco atento a los terrenos cercados y a las ordenanzas sobre caza. Se dice al respecto que un día, en los alrededores de Viena, fue detenido por un guardia que se obstinaba en tomarlo por un furtivo poniendo trampas para codornices en el trigo en flor en donde estaba sentado. Ya sordo por aquel entonces, y sin comprender una palabra de las recriminaciones del inflexible representante de las fuerzas públicas, el pobre grandullón, con esa ingenuidad común a los poetas y a los artistas famosos, que nunca dudan de que su celebridad haya llegado hasta las clases inferiores de la sociedad, se desgañitaba repitiendo: «¡Pero si soy Beethoven! ¡se está usted equivocando! ¡pero déjeme! ¡Le digo que soy Beethoven!». Y el guardia le contesta, al igual que aquel de las costas bretonas, cuando Victor Hugo, de regreso de un paseo por el mar a unas leguas de Vannes, no pudo presentar su pasaporte: «¿Y a mí qué, que sea usted Victor Hugo, hombre de letras, y que haya escrito *usted Mi primo Raymond o Telémaco*? ¡No tiene pasaporte y tiene que acompañarme, no se resista!».

A punto estuve de perderme la misa que se interpretó en la catedral el segundo día por culpa de la falta de consideración con que el comité trataba a todos los invitados, de los que no se ocupaba para nada. Imposible acercarse a las puertas de la iglesia, la muchedumbre obstruía todas las avenidas, estrujándose sin vergüenza; en aquel barullo es donde los industriales venidos de Londres y de París debieron de dar sus mejores golpes. Finalmente, imaginando que debía de haber en alguna parte una puerta secreta para los artistas de la orquesta y del coro, me puse a buscarla y, gracias a un buen bonnés miembro del comité que al oír mi nombre no me tomó por el autor de *Telémaco*, logré entrar con el traje intacto. En el otro extremo de la iglesia se oían unos gritos espantosos, por momentos se hubiera dicho que eran los clamores de una ciudad tomada al asalto. Sin embargo, la misa pudo comenzar, y su ejecución me pareció notable. Esa partitura, de un estilo menos atrevido que la misa en re y concebida en proporciones menos vastas, contiene muchos pasajes de gran belleza, y por su carácter recuerda al de las mejores misas solemnes de Cherubini. Es franca, vigorosa, brillante; de hecho en algunas ocasiones hay incluso un exceso de vigor, de movimiento y de esplendor, teniendo en cuenta la verdadera expresión que exige el texto sagrado; pero según una opinión muy extendida, la mayoría de las piezas musicales que se encuentran en esta obra las escribió Beethoven para motetes e himnos, y las adaptó después, con gran acierto, es verdad, a textos del servicio divino.

El coro de sopranos volvió a hacer maravillas, y me pareció mejor secundado por el coro de hombres y la orquesta que en las sesiones precedentes. El clero de Bonn, por suerte menos rígido que el francés, había considerado que podía permitir que las mujeres cantasen en esa solemnidad religiosa. De sobra sé que de no ser por eso, la ejecución de la misa de Beethoven hubiera resultado imposible, pero ese motivo podría parecer de muy poco peso, a pesar de la excepcional circunstancia en que nos hallábamos; en cualquier caso no hubiera tenido valor en París, donde no se puede escuchar a una mujer en una iglesia más que con la condición expresa de que no sea ni cantante ni música. Durante mucho tiempo se pudo admirar, en las ceremonias de la iglesia de Sainte-Geneviève, un cántico cantado por las damas del Sagrado Corazón, sobre el aria *C'est l'amour, l'amour, l'amour*, tomado del repertorio del teatro de variedades; pero no se hubiera permitido que unas mujeres artistas interpretasen un himno de Lesueur o de Cherubini.

Se diría que en Francia, en lo tocante a nuestras instituciones musicales o a la influencia que pueden ejercer sobre nuestras costumbres, sentimos una auténtica felicidad al no tener sentido común.

Inmediatamente después de la misa, había que asistir a la inauguración de la estatua en la plaza vecina. Ahí fue donde tuve que hacer un uso perseverante de la fuerza mis puños. Gracias a ella y pasando con valor por encima de una barrera, logré conquistar una plaza en el recinto reservado. De manera que, a fin de cuentas, la invitación que recibí del comité director de los festejos de Bonn no me impidió realmente verlos. Allí nos quedamos apiñados durante una hora, esperando la llegada del rey y la reina de Prusia, la reina de Inglaterra y el príncipe Alberto que, desde lo alto de un balcón preparado para recibirlos, habían de asistir a la ceremonia. SS. MM. aparecieron, y los cañones y las campanas volvieron a empezar las fanfarrias en tanto que, en un rincón de la plaza, una banda militar se esforzaba por hacer oír algunos fragmentos de las oberturas de *Egmont* y de *Fidelio*. Al volver a hacerse más o menos el silencio, el Sr. Breidenstein, presidente del comité, pronunció un discurso cuyo efecto sobre la congregación se podría comparar con el que debía de obtener Sófocles al leer sus tragedias en los Juegos Olímpicos. Pido disculpas al Sr. Breidenstein por compararlo con el poeta griego, pero el hecho es que sólo pudieron oírle sus vecinos, y que para las novecientas noventa y nueve milésimas partes del auditorio su discurso se perdió. Ocurrió más o menos lo mismo con su cantata; aunque el ambiente hubiera estado tranquilo, a buen seguro que tampoco hubiera podido captar gran cosa de esa composición: es conocida la impotencia de la música vocal al aire libre; el viento soplaba con fuerza sobre los cantantes, y se llevó injustamente toda mi parte de la armonía del Sr. Breidenstein hacia los espectadores del otro lado de la plaza, que aún así consideraron, los muy glotones, que era escasa. El mismo sino sufrió la canción alemana, una canción que participaba en el concurso y que fue coronada por un jurado que probablemente la había oído.

¿Cómo pudieron hacerse ilusiones, ni por un instante, los autores de esas piezas,

sobre la acogida que les aguardaba? Una partitura que no se ejecuta aún puede pasar por ser admirable; hay gente que se dedica a crearle una reputación a obras desconocidas; pero una que se representa ante el público al aire libre, al no producir necesariamente ningún efecto, siempre se juzgará mediocre y mantendrá esas prevenciones hasta que una interpretación conveniente, a puerta cerrada, permita al público invalidar —si ha lugar— ese primer juicio. Las animadas conversaciones de los oyentes que no oían, al cesar súbitamente, anunciaron el final de los discursos y las cantatas; entonces todo el mundo centró su atención para ver cómo quitaban el velo a la estatua. Cuando apareció, aplausos, vivas, fanfarrias de trompetas, redobles de tambor, fuego de pelotones, disparos de cañón y campanas, todo ese estruendo admirativo que es la voz de la gloria en las naciones civilizadas estalló de nuevo y saludó a la imagen del gran compositor.

Ahora es cuando esos millares de hombres y de mujeres, jóvenes o viejos, a quienes sus obras hicieron pasar tantos momentos dulces, a quienes elevó en alas de su pensamiento a las más altas cumbres de la poesía; esos fanáticos a los que exaltó hasta el delirio; esos humoristas a los que divirtió con tantos caprichos espirituales e imprevistos; esos pensadores para quienes abrió campos inconmensurables de ensoñación; esos amantes a quienes emocionó despertando el recuerdo de los primeros días de su ternura; esos corazones oprimidos por la mano de un destino injusto, a quienes sus acentos enérgicos dieron fuerzas para una revuelta momentánea y que, al levantarse indignados, encontraron una voz con la que mezclar sus gritos de rabia y de dolor con los tintes furiosos de su orquesta; esos espíritus religiosos a los que habló de Dios; esos admiradores de la naturaleza para quienes pintó con color auténtico la vida indolente y contemplativa del campo en los hermosos días de verano, las alegrías del pueblo, el terror del huracán y el rayo consolador volviendo a través de los retazos de nubes a sonreír al inquieto pastor y a devolver la esperanza al labrador acongojado; ahora es cuando todas esas almas inteligentes y sensibles, sobre las que irradió su talento, se dirigen hacia él como hacia un bienhechor y un amigo. Pero es muy tarde; ese Beethoven de bronce es insensible a tanto homenaje, y le entristece pensar que el Beethoven vivo, cuya memoria se honra así, no hubiera podido recabar de su ciudad natal, en los días de sufrimiento y miseria, que fueron muchos a lo largo de su afanosa carrera, ni una millonésima parte de las sumas que se han prodigado por él tras su muerte.

No obstante, es hermoso glorificar así a los semidioses que ya no están, es hermoso no hacerles esperar demasiado, y hay que agradecer a la ciudad de Bonn, y sobre todo a Liszt, el haber comprendido que el juicio de la posteridad ya estaba pronunciado sobre Beethoven desde hace mucho.

Para el día siguiente, a las nueve de la mañana, estaba anunciado un inmenso y último concierto; había pues que estar allí a las ocho y media. La partida de los reyes y reinas, que tenían que asistir y regresar al castillo de Brühl en la jornada, había motivado, según se dice, la elección de esa hora indebida. La sala estaba llena antes

de la hora marcada, pero SS. MM. no llegaban. Se las esperó respetuosamente durante una hora, tras lo cual fue preciso empezar sin ellas; y Liszt dirigió la ejecución de su cantata. La orquesta y los coros, con excepción de las soprano, ejecutaron esa bella partitura con una indolencia y una inexactitud que parecían a mala fe. Los violonchelos, sobre todo, tocaron un pasaje muy importante de tal manera que se hubiera dicho que se le había confiado a los arcos de estudiantes sin técnica ni experiencia; los tenores y los bajos fallaron varias entradas, unas sin unidad de conjunto y otras inseguras. Y sin embargo fue posible percibir enseguida la gran superioridad de esa composición sobre todas las obras llamadas de circunstancia e incluso sobre lo que esperaba de las grandísimas facultades de su autor. Pero apenas se dio el último acorde, un bullicio extraordinario a la entrada de la sala anunció la entrada de las familias reales, haciendo que el auditorio se pusiera en pie. Una vez que SS. MM. la reina Victoria, el rey y la reina de Prusia, el príncipe Alberto, el príncipe de Prusia y su séquito se hubieron aposentado en el amplio palco que se les destinaba a la derecha de la orquesta, Liszt tuvo la gallardía de volver a comenzar su cantata. Eso sí que es tener talante y sangre fría. Hizo instantáneamente este razonamiento, cuyo acierto quedó demostrado por la experiencia: «El público va a pensar que vuelvo a empezar por orden del rey, y ahora seré mejor ejecutado, mejor escuchado y mejor comprendido». Y efectivamente, no hay nada tan distinto como esas dos interpretaciones de la misma obra con diez minutos de diferencia. Tan flácida e incolora fue la primera, como precisa y vehemente la segunda. La primera sirvió de ensayo; no cabe duda de que también la presencia de las familias reales suscitaba el celo de los músicos y de los cantantes, e imponía respeto a los malintencionados que, mezclados en las filas de ese ejército musical, habían intentado manifestarse un rato antes. Se preguntarán porqué y cómo podían existir malas intenciones respecto a Liszt, eminente músico cuya incontestable superioridad es, por añadidura, alemana, cuya celebridad es inmensa, generosidad proverbial, y a quien se considera con razón el verdadero instigador de todo lo que se ha hecho bien en los festejos de Bonn; que recorrió Europa de arriba a abajo dando conciertos cuyos beneficios se destinaban a sufragar estos festejos, que incluso se ofreció para cubrir el déficit, si lo había; ¿qué otros sentimientos podía tener el vulgo, más que los que semejante conducta y tales méritos deben suscitar naturalmente?... ¡Ay, por Dios!, el vulgo siempre es igual, y más en las ciudades pequeñas. Eran precisamente esos méritos y esa noble conducta lo que le ofendían. Unos le guardaban rencor a Liszt por tener un talento fenomenal y haber recabado éxitos excepcionales, otros por tener carisma, otros más por ser generoso, porque había escrito una cantata demasiado bella, porque los otros cantos compuestos para los festejos e interpretados el día anterior no habían tenido éxito, porque tiene pelo en lugar de peluca, porque habla francés demasiado bien, porque sabe alemán demasiado bien, porque tiene demasiados amigos y sin duda porque no tiene bastantes enemigos, etc. Los motivos de la oposición eran numerosos y muy serios, como se puede ver. Sea como fuera, su

cantata, ejecutada verdaderamente bien y aplaudida calurosamente por las tres cuartas partes y media de la sala, es algo grande y hermoso que para empezar, sitúa a Liszt en un nivel muy elevado entre los compositores. La expresión es auténtica, el carácter adecuado, el estilo elevado y nuevo, la estructura bien concebida y sabiamente desarrollada, la instrumentación notable por su fuerza y variedad. En su orquesta no hay en ningún momento esas series de sonoridades similares que hacen algunas obras, apreciables por lo demás, tan cansinas para el oyente; sabe usar con tino los medios pequeños y los grandes, no exige demasiado de los instrumentos ni de las voces; en una palabra, demostró a todo el mundo que —cosa que se podía temer no haber encontrado aún en él— tenía estilo en la instrumentación, al igual que lo tiene en los demás aspectos del arte musical.

Su cantata arranca con una frase cuyo acento es interrogativo, así como exigía el sentido del primer verso, y ese tema, tratado con una habilidad poco frecuente a lo largo de la introducción, se retoma después en la peroración de una manera tan feliz como inesperada. Varios coros, con un efecto de lo más bello, se suceden hasta un decrescendo de la orquesta, que parece llamar la atención sobre lo que va a seguir. Y lo que sigue, en efecto, es muy importante: es una versión del adagio del trío en si bemol de Beethoven, que Liszt ha tenido la feliz idea de introducir al final de su propia cantata, para convertirla en una especie de himno a la gloria del maestro. Ese himno, presentado inicialmente con su carácter de grandeza triste, estalla finalmente con la majestuosidad de una apoteosis; después el tema de la cantata vuelve a aparecer, dialogado entre el coro y la orquesta, y todo acaba con un pomposo tutti. Lo repito: la nueva obra de Liszt, de vastas dimensiones, es realmente bella se mire como se mire; esta opinión, que expreso sin parcialidad por el autor, es también la de los críticos más severos que asistían a la ejecución; su éxito fue completo, y aún crecerá más.

El programa de ese concierto era de una riqueza se puede decir que excesiva; la duración de las piezas no se había calculado bien, y se vio demasiado tarde que no sería posible ejecutarlo entero. Y eso fue lo que pasó. Primero el rey, valorando también del primer vistazo que no podría quedarse hasta el final de tan extensa sesión, señaló las piezas que quería escuchar, y tras las cuales tendría que retirarse. Se ajustó todo a la voluntad real y en base a la misma se hizo una criba, de la que resultó el programa siguiente:

- 1.º Obertura de Egmont, de Beethoven
- 2.º Concierto para piano, de Weber
- 3.º Aria de Fidelio, de Beethoven
- 4.º Aria de Mendelssohn
- 5.º Adélaïde, cantata de Beethoven.

El rey de Prusia sí que sabe de hacer programas. La *obertura Egmont* fue

ejecutada de manera impecable; la coda a dos tiempos, tocada fogosamente por la orquesta, produjo un efecto eléctrico. *Madame* Pleyel cantó, con una vivacidad y una elegancia inusual el encantador concierto de Weber. La señorita Novello cantó con orgullo y belleza la hermosa aria de Fidelio con las tres trompas obligadas. La señorita Schloss interpretó una pieza de Mendelssohn con holgura, con sonidos magníficos y una afinación irreprochable, así como una expresión verdadera y sentida. ¡Qué lástima, para los autores de ópera, que esa excelente cantante rechace la carrera dramática! Al menos ella sabe francés perfectamente... conozco un gran teatro al que podría prestar grandes servicios. No puedo decir lo mismo de la señorita Kratky; cantó esa dulce elegía, *Adélaïde*, una de las composiciones más emotivas de Beethoven, de un modo ordinario, empastado y bajo en su afinación. ¡Y eso que Liszt tocaba la parte de piano!... ¡Hay que escuchar esa pieza cantada por Rubini, a quien el propio Beethoven transmitió el carácter, para comprender toda la ternura desgarradora y la apasionada indolencia que encierra!

Tras estas piezas, habiéndose retirado SS. MM., se quiso continuar con la ejecución del programa. El Sr. Ganz, primer violonchelo de la Ópera de Berlín, tocó con gran talento una fantasía sobre los temas de Don Juan. Después el joven Moëser, cuyo éxito en el Conservatorio de París hace un año aún se recuerda, salió a tocar un concierto para violín que había compuesto sobre temas de Weber. Sea cual sea la opinión que uno pueda tener sobre su composición, hay que reconocer que no hay nadie que tenga tanta seguridad en la afinación, pureza de estilo ni ardor concentrado; el Sr. Moëser trata las dificultades, además, con tanto acierto como aplomo, y es incontestablemente, en este momento, uno de los principales violines de Europa. Su éxito —que no se podía prever, ya que interpretó toda la pieza en medio del silencio más profundo, ni un sólo aplauso, ni el más mínimo murmullo de aprobación— estalló súbitamente; los bravos no acababan nunca, y el joven virtuoso se quedó él mismo tan sorprendido, que en su alegre estupefacción no sabía ni cómo salir del escenario, ni cómo mostrar compostura quedándose allí. Auguste Moëser es alumno de Ch. de Bériot, que desde luego debe de estar orgulloso de él. El Sr. Franco-Mendès tuvo la poco afortunada idea de mantener su solo de violonchelo, a pesar de que lo había precedido el de Ganz, y la menos afortunada aún de escoger como temas de su fantasía las melodías de *La Donna del Lago* de Rossini; de modo que fue muy mal recibido. Y sin embargo el aria «O mattutini albori» es una inspiración muy fresca y poética, y Franco-Mendès toca deliciosamente el violonchelo; pero es holandés, y Rossini italiano, de ahí la doble rabia de los melómanos de nacionalidad alemana. Resulta miserable, pero hay que reconocerlo.

Aún faltaban por tocar: un aria del Fausto de Spohr, por la señorita Sachs; una canción de Haydn, por Staudigl, y algunos coros; pero la sesión ya se había prolongado más de cuatro horas, la muchedumbre se escurría lentamente sin pedir más, y me arrastró la corriente. Bien es cierto que no me debatí desesperadamente. A la noche me esperaba otro concierto más. El rey de Prusia había tenido a bien

invitarme al que ofrecía a sus invitados en el castillo de Brühl y tenía más de una razón para estar deseoso de conservar fuerzas para asistir y apreciarlo.

Al llegar a Brühl, en medio de una iluminación mágica y de un aguacero, me encontré con otra muchedumbre deslumbrante que combatir con armas cortesanías. Las espuelas tintineaban en las grandes escalinatas; por todas partes centelleaban diamantes, ojos hermosos, charreteras, hombros blancos, adornos, cabelleras cubiertas de perlas, cascos de oro. Quienes vestían de frac negro, se lo puedo jurar, hacían el ridículo. Gracias a la bondad del rey, que vino a charlar con ellos durante unos minutos, y que los recibió como a viejos conocidos, se les hizo sitio, no obstante, y pudimos escuchar el concierto. Meyerbeer estaba al piano. Primero se ejecutó una cantata que él acababa de componer en honor a la reina Victoria. Esa pieza, cantada por el coro y por los señores Mantius, Pischek, Staudigl y Boetticher, es franca, rápida y nerviosa en su laconismo. Es un hurra armonioso y gritado con ardor. La señorita Tuczek cantó después una deliciosa romanza de la ópera *Il Torneo*, del conde Westmoreland. Liszt tocó dos piezas... a su manera..., y escuché por primera vez a la tan alabada Jenny Lind, que tiene encandilado a todo Berlín. Efectivamente es un talento muy superior a lo que se oye en los teatros franceses y alemanes en la actualidad. Su voz, de un timbre incisivo y metálico, de gran fuerza y una flexibilidad increíble, se presta al mismo tiempo a dar un efecto templado, a la expresión apasionada y a las florituras más finas. Es un talento completo y magnífico; y eso que, a decir de algunos jueces competentes que la han admirado en Berlín, allí sólo pudimos apreciar una faceta de ese talento, que necesita la animación del escenario para desplegarse enteramente. Cantó el dúo del tercer acto de *Los hugonotes* con Staudigl, el finale de *Euryanthe* y un aria rebotante de originalidad y de frescura, salpicada de efectos imprevistos, de diálogos curiosos entre el coro y el solo de soprano, con una armonía vibrante y distinguida y una melodía coqueta y mordaz, que en el programa figuraba como «Air de la Niobé» de Paccini. Jamás he visto tan atinado engaño: era una cavatina del *Camp de Silésie* de Meyerbeer. Pischek y Staudigl cantaron un dúo de *Fidelio*; la voz de Pischek es de gran belleza, y rivalizaba admirablemente con la de Staudigl, cuya fuerza ya he ensalzado. Pischek tiene el timbre de voz masculina más hermoso que he conocido. Añadan a esto que es joven, apuesto, y que canta con una inspiración inagotable, y comprenderán la premura con la que el rey de Wurtemberg se lo llevó del teatro de Francfurt y lo incluyó de por vida en su capilla.

La señora Viardot-García cantó también tres piezas con su exquisito método y su expresión poética; era una bonita cavatina de Ch. de Bériot, la escena de los infiernos de *Orfeo* y un aria de Händel solicitado por la reina de Inglaterra, concedora de la superioridad con que la señora Viardot sabe interpretar al viejo maestro sajón. ¡Dieron las doce!, y los astros, declinando, invitaban al sueño. Afortunadamente encontré sitio en una diligencia del ferrocarril para volver a Bonn; me acosté a la una y dormí hasta el mediodía, borracho hasta la médula de armonía, hastiado de admirar,



sucumbiendo a una irrefrenable necesidad de silencio y de calma, y codiciando ya la cabaña de Kœnig's-Winter en que me hallo, y en la que me propongo quedarme unos días más pensando antes de volver a Francia.

¿No le ha impresionado mi memoria, querido Corsino, y la facilidad con que he podido, siete años después, ordenar mis recuerdos para este relato antedatado?... ¡La impresión que recibí de los festejos de Bonn fue tan viva y profunda!... Ahora me siento sumido en la tristeza, por haberlo rememorado para ustedes... ¡Ya no hay Beethoven!... ¡Nuestro mundo poético está desierto!... ¡Ya no volveremos a sentir esos estremecimientos formidables, esos incendios del alma que suscitó en nosotros la primera audición de cada una de sus sinfonías!... Lo que en nuestra juventud fue hermoso y real, parece ahora un sueño desvanecido por siempre. ¿Acaso existieron de verdad la primavera y el verano, para nosotros?... El aquilón sopla día y noche con tan cruel persistencia... Ya no hay praderas verdes, murmullo de arroyos, bosques misteriosos; el cielo ya no es azul... la hierba está quemada, el agua congelada, el bosque desnudo; las hojas, las flores y los frutos han caído, la gélida tierra los ha acogido... y nosotros... en breve... les seguiremos.

Pero disculpe, me he dejado llevar. Tengo que ocuparme de su segunda hora de angustias. ¿Ya ha pasado la primera, mal que bien? Cuando digo mal que bien, es un error. ¡Cuál de ustedes se atrevería a quejarse! ¡Durante todo el primer acto de *Angélique et Roland*, no han tenido más que Beethoven!

¿Quieren ahora un poco de Méhul?... Esto es una reseña sobre ese compositor clásico que escribí para los artistas parisinos. Tal vez pueda dirigirse también a sus compañeros; porque a menudo, en mis viajes, me he percatado de los escasos conocimientos que poseen los artistas extranjeros sobre nuestros maestros franceses de la época grande.

Cambien de lector, el primero debe de estar fatigado.

## **PARA EL SEGUNDO ACTO MÉHUL**

A mucha gente podrá parecerle singular que a alguien se le ocurra, en 1852, escribir en Francia una biografía de Méhul. ¡¿Cómo puede ser —se dirán— que los franceses sean tan olvidadizos de sus glorias nacionales, que sea preciso tan pronto recordarles quién fue el autor de *Euphrosine*, en qué época vivió, el título de sus obras y el estilo de sus composiciones?! Por suerte no es así, no olvidamos tan rápido y ciertamente hay muy pocas personas, de las que se dedicaban a la música hace treinta años, a quien podamos decir algo nuevo sobre este tema. Pero la generación actual, la que frecuenta asiduamente la Ópera Cómica desde hace unos quince o dieciocho años, que se ha acostumbrado al semblante de la musa moderna de París,

cuyo Pindo se podría decir que es la colina de Chaumont y cuyo Permeso sería el arroyo de Bièvre, de no ser por las escasas obras gratas que ha inspirado; esa generación, ignorante del mundo musical como el ratoncillo de La Fontaine lo era del universo, también confunde unas toperas con los Alpes, tiene miedo de los gallos y siente gran simpatía en cambio por los gatos, y por consiguiente no sabe gran cosa sobre Méhul. Y apenas conocerían a ese gran maestro ni siquiera de oídas de no ser porque su vista se ha tropezado con los carteles de algunos conciertos, en los que se ha oído la obertura de *La Chasse du jeune Henri* y la primera aria de Joseph. De Gluck y de Mozart, esa gente no sabrá nunca nada; ni siquiera tendrá problemas en atribuirle el Don Juan a Musard, que hizo unas piezas para baile de cuadrillas sobre los temas de esa ópera. Hasta se puede afirmar que sólo los eruditos sabrán que existe la ópera *Don Juan* de Musard. Pero hay que excusar a esos aficionados; van de vez en cuando a la Ópera Cómica a relajarse. Y se relajan escuchando obras más o menos entretenidas en las que el diálogo, escrito en su lengua, de ellos, está entremezclado con piezas musicales más o menos graciosas o más o menos... simples, cuya melodía retienen con facilidad, porque es su tipo de melodía, de ellos. Si por casualidad la melodía no brilla en una obra más que por su ausencia, en ese caso les resulta imposible retenerla, y entonces tienen el placer de creer que es una música sabia, y así llaman a la de esa ópera; después se acostumbran, tal es su buena voluntad; lo adoptan, y al hablar del autor, ya no dicen «fulano» a secas, como hacen con los compositores que les agradan, sino «Señor fulano». Los primeros son amigos, el segundo es un superior. No, no hay que atacar a ese público, ni burlarse de él: es la perla de los públicos, siempre contento, siempre feliz, incapaz de criticar ningún detalle de la Ópera Cómica, volviendo a llamar a escena en cada estreno a todos los actores, absolutamente todos, a menos que hayan muerto (y aún así...); un público inofensivo e inofendible, que lo pasa bien con lo que le resulta grato, e incluso con lo que no. Lo que me parece imperdonable es la ignorancia de los jóvenes músicos o al menos de los jóvenes que pretenden que se los considere como tales. Por su parte es una gran imprudencia no informarse un poco de las cosas pasadas del arte; porque han de suponer que, entre la gente del mundillo con la que tienen o tendrán relaciones, muchos están muy bien instruidos sobre lo que ignoran, y esos eruditos no dejarán pasar la oportunidad de humillarles. No les costaría mucho más aprenderse el nombre de las obras de los grandes maestros (ni siquiera llego a pedirles que conozcan las obras en sí mismas), de lo que les cuesta atiborrarse la memoria con tantos nombres vergonzosos, ejercitarla en retener lo que ocurre a diario en los garitos dramáticos y ensuciársela con tantas villanías, en medio de las que viven y mueren porque en ellas nacieron. Entonces ya no se vería, como se ve ahora, a profesores, laureados que han recibido palmas y pensiones, atribuir *Las bodas de Fígaro* a Rossini, decir que Gluck es el autor de *Dido*, pensar que Piccini era un director de orquesta de la Porte-Saint-Martin, saberse de memoria, cantar o hacer cantar a sus alumnos todos los productos de la vil música contemporánea mientras

que no se saben ni ocho compases de las obras maestras que han sido, son y serán, en toda Europa, la verdadera gloria del arte.

Me abstengo de entrar aquí en consideraciones sobre lo que podría generar semejante estado de las cosas; me llevarían demasiado lejos. Sólo diré, sin remontarme a las causas, que en general la ignorancia histórica de la nueva generación que vive en la música o a su alrededor en París es deplorable, que supera cualquier cosa análoga que se pueda citar, en literatura o artes plásticas, y que es obligatorio tener esto en cuenta cada vez que surge de nuevo un nombre ilustre, desaparecido del horizonte desde hace pocos años. En este caso, la crítica debe de pensar que se dirige a lectores educados en Tasmania, en Borabora o en la isla de Ombay, y les cuenta que Napoleón Bonaparte nació en Córcega, una isla rodeada de agua por todas partes, que fue un gran capitán, que ganó un montón de batallas entre las que no hay que contar la de Fontenoy; que fue realmente emperador de los franceses y rey de Italia, y no marqués de Buonaparte y general de los ejércitos de Su Majestad Luis XVIII, como han afirmado algunos historiadores.

Por consiguiente, vamos a repetir aquí, sobre Méhul, viejas anécdotas que todos los músicos y amantes de la música civilizados conocen a la perfección, pero que, para millares de jóvenes bárbaros, son auténticas nuevas nuevas.

Por tanto, a ellos me dirijo al decir: Méhul es un famoso compositor francés. He oído en provincias a grandes aficionados contarlo entre los maestros alemanes, y pretender que hay que pronunciar «Méhoul» en lugar de «Méhul», pero es un error. Recientes y concienzudas investigaciones me han dado la certidumbre de que Méhul nació en Givet, departamento de las Ardenas; un departamento francés, pueden estar seguros. En cuanto a su fecha de nacimiento, no puedo precisarla, pues no he consultado en persona los registros de estado civil de Givet. Los señores Fétis y Choron, sus biógrafos, coinciden en datar su nacimiento en 1763, pero Fétis afirma positivamente que el día de su nacimiento fue el 24 de junio, mientras que Choron, despreciando ese detalle, no dice nada en absoluto. El ex secretario perpetuo de la Academia de Bellas Artes del Instituto, el Sr. Quatremère de Quincy, escribió una reseña biográfica sobre Méhul en la que refiere que su padre fue inspector de fortificaciones de Charlemont. Se ciñe a la verdad de los arreglos: esa afirmación del Sr. Quatremère lo demuestra. El padre de Méhul fue un simple cocinero que, mucho más tarde, cuando su hijo se hizo famoso, consiguió gracias a sus influencias un puesto de subalterno cuyo título, proclamado en sesión pública en el Instituto, sonaba incontestablemente mejor que el otro, y brillaba con un ligero barniz científico bastante halagador.

Un pobre organillero ciego le dio al joven Méhul las primeras lecciones de música, y los progresos del niño fueron tan rápidos como para que a los diez años se le confiara el órgano de la iglesia de Récolets en Givet.

Una feliz coincidencia había llevado y establecido en la abadía de Lavaldieu, situada en las Ardenas, no lejos de Givet, a un meritorio músico alemán, según se

dice, llamado Guillaume Hauser, y el pequeño Méhul logró que lo aceptase como alumno. Incluso fue admitido como comensal de la abadía. Desde entonces sus padres concibieron la esperanza de que se convirtiera en monje, cosa que tal vez hubiera sucedido, de no ser por el coronel de un regimiento cuya guarnición estaba en Charlemont, que presintió lo que llegaría a ser algún día el joven organista, y decidió llevarlo a París. No sé cuánto tiempo llevaba allí, luchando con toda probabilidad contra una necesidad rayana en la miseria, cuando un incidente bastante singular lo puso en presencia de un maestro con otra clase de sabiduría y un protector mucho más poderoso que los que había tenido hasta entonces. Esta historia me ha llegado por un habitual de la Ópera, amigo íntimo de Gardel (el famoso maestro de *ballet* de ese teatro), quien conocía bien al personaje principal de la escena que les voy a narrar.

Por aquellos tiempos estaba en París un compositor alemán llamado Gluck (pronuncien Glouck), cuyas obras ocupaban la atención del público hasta un punto que no se pueden figurar. Créanme o no, pero el hecho es que él sólo era más célebre, más admirado y admirable de lo que podrían ser hoy en día tres compositores populares juntos, o incluso tres miembros del Instituto juntos. Ese Gluck, no obstante, sólo había escrito para el teatro de la Ópera unas pocas obras; por aquel entonces no se hacían partituras a patadas. Acababa de terminar una titulada *Ifigenia en Táuride*, de la que con toda probabilidad no han oído hablar, pero que suscitó en París, sin embargo, un fanatismo mayor que todas las obras anteriores de ese mismo Gluck, y por la que, aún hoy por hoy, mucha gente siente una de esas pasiones feroces que les espantarían, si las presenciaran. De nada sirve contarles los motivos de esa anomalía. Pero en fin, Méhul entró a hurtadillas, no sé cómo, en el ensayo de esa *Ifigenia en Táuride*, y quedó tan impresionado por lo que oyó, tan conmovido y trastornado, que quiso volver a oír al día siguiente, a toda costa, la primera representación. Pero ¿cómo hacerlo? ¡Se habían vendido todos los billetes!, y de hecho Méhul, como buen compositor joven, estaba a la cuarta pregunta. Entonces se le ocurrió acurrucarse en el fondo de un palco, confiando en pasar desapercibido hasta el día siguiente por la noche, para así ya estar dentro en el momento solemne. Desgraciadamente, un inspector de la sala lo descubrió en su escondrijo, lo interpeló vehementemente y quiso ponerlo de patitas en la calle. Gluck estaba aún en el proscenio, ocupado en arreglar algunos detalles del *ballet* de los escitas (una pieza extraordinaria que desconocen), porque ese diablo de hombre se metía en todo; no sólo quería que la letra concordase completamente con su música, sino también la puesta en escena, el baile, los trajes y todo lo demás; atormentaba a todo el mundo con eso. Pero ya hemos dejado atrás esas ideas, ¿verdad? Sea como fuere, el altercado que se produjo en el palco llamó su atención, y Gluck preguntó qué lo había desencadenado. Méhul se adelantó entonces, tembloroso, y le explicó el asunto, llamando al gran maestro monseñor. Ese Gluck en el fondo era un buen hombre, aunque tuviera ingenio, talento y una voluntad férrea, y aunque hubiera llevado a cabo una revolución musical. Le

conmovió el entusiasmo del joven intruso, le prometió un billete para el estreno de *Ifigenia* y lo conminó a venir a su casa a recogerlo, estando deseoso, según decía él, Gluck, de conocer a Méhul. Pueden adivinar el resto y comprender la influencia que los consejos de un hombre así debieron de ejercer sobre el talento de su protegido; porque ese Gluck, se lo repito, fue realmente un compositor de gran mérito, y caballero como el que más, y muy rico, cosa que para ustedes demostrará con creces su valía.

Hoy en día nadie pasaría más de dos horas en un palco, sin comer ni beber, para escuchar una obra maestra. Debe de ser, sin duda, que antes había pocas obras maestras, o que ahora hay pocos Méhul. En cuanto a lo de monseñor, ha caído totalmente en desuso. Ahora para dirigirse a un compositor ilustre, se dice más bien compadre. Ciertamente es que señor viene de senior, comparativo de la voz latina *senex* (viejo); de ahí las expresiones señor, mayor, padre y por ende compadre. El respeto es igual de profundo, sólo que expresado de otra forma.

Fue entonces, bajo la dirección de Gluck, cuando Méhul escribió, sin tener intención de que se representasen jamás sino como estudios, tres óperas: *Psyché*, *Anacréon* y *Lausus et Lydie*. Hoy cuando se han escrito tres romanzas y con intención de publicarlas, se empieza a creer uno con derechos incontestables respecto a los directores de teatros líricos.

Méhul tenía veinte años cuando presentó al comité examinador de la Ópera una partitura seria: *Alonzo et Cora*. No cabe duda de que *Les Incas* de Marmontel suministró el tema para ese poema. *Cora* fue aceptada pero no interpretada, y cuando el joven compositor vio, al cabo de seis años, que por ese lado no había avanzado nada desde el primer día, se dirigió a la Ópera Cómica y le llevó una ópera de tema popular en tres actos, *Euphrosine et Coradin*, historia escrita, si no me equivoco, por Hoffmann y que le valió a Méhul en el estreno un éxito esplendoroso. Tuvo suerte de no haber logrado que se llevara a escena su primera ópera, porque cuando, después del triunfo de *Euphrosine*, la Academia Real de Música se decidió por fin a representar *Cora*, que tenía en sus archivos, aquella obra pálida y fría, según se cuenta, no tuvo ningún éxito.

Pese al número considerable de obras hermosas y encantadoras que la sucedieron, tengo que reconocer que *Euphrosine et Coradin* sigue siendo, para mí, la obra maestra de su autor. Tiene gracia, finura, brillo, un gran carácter dramático y explosiones de pasión de una violencia y verdad realmente escalofriantes. El personaje de *Euphrosine* es delicioso, el del médico *Alibour*, de una bonachonería un poco burlona; en cuanto al rudo caballero *Coradin*, todo lo que canta está impregnado de un magnífico frenesí. De esa obra, aparecida en 1790 y todavía hoy radiante de vida y juventud, me limitaré a citar de pasada el aria del médico «*Quand le comte se met à table*», y del mismo personaje «*Minerve! ô divine sagesse!*», el cuarteto para tres sopranos y un bajo, en el que figura tan acertadamente el tema reproducido tan a menudo: «*Queridas hermanas, dejadme hacer*», y el prodigioso dúo «*Gardez-vous de*

la jalousie», que sigue siendo el ejemplo más tremendo del poder del arte musical unido a la acción dramática para expresar la pasión. Esa sorprendente pieza es la digna paráfrasis del discurso de Yago: «Cuídate de los celos, ese monstruo de ojos verdes» en *Otelo* de Shakespeare, gran poeta inglés que vivía en tiempos de la reina Isabel. Se cuenta que al asistir al ensayo general de *Euphrosine*, Grétry (saben ustedes, Grétry, un compositor antiguo nacido en Lieja, Bélgica, cuya obra tan espiritualmente melodiosa *Le Tableau parlant* acaba de rescatar la Ópera Cómica de París), se cuenta, decía, que Grétry, después de escuchar el dúo de los celos, exclamó: «¡Es como para abrir la bóveda del teatro con el cráneo de los espectadores!», y no dijo nada exagerado. La primera vez que oí *Euphrosine*, hace veinticinco o veintiséis años, me ocurrió que provoqué un extraño escándalo en el teatro Feydeau, con un espantoso grito que no pude contener en la peroración de este dúo: «Ingrat, j'ai soufflé dans ton âme!». Como en los teatros la gente no cree en las emociones tan ingenuamente violentas como la mía, Gavaudan, que interpretaba entonces el papel de Coradin, en el que estaba excelente, no dudó de que habían querido burlarse de él con una indecente farsa, y salió del escenario todo enojado: y sin embargo, tal vez nunca haya producido un efecto tan real como ese. Y eso que los actores suelen equivocarse más a menudo en sentido inverso.

¡Hacen falta voces muy potentes para ejecutar ese dúo! Me gustaría ver en esas a las señoritas Cruvelli y Massol. Méhul escribió algo después *Stratonice*, en la que describió los sufrimientos del gran amor concentrado que causa la muerte. De esa obra hay que citar para empezar la obertura, y una encantadora invocación a Venus en el aria «Je tremble mon cœur palpite!», durante el cual el médico Erasistrate, ante la turbación que causa en el moribundo Antiochus la presencia de Stratonice, descubre la pasión del joven príncipe por ella y reconoce la causa de su enfermedad; otra hermosa aria de Erasistrate, y la última frase del rey Séleucus, tan auténtica y conmovedora:

«¡Acepta de mi mano a tu querida Stratonice,  
y por el valor del sacrificio,  
juzga el amor que tu padre tiene por ti!».

Después escribió *Horatius Coclès, le jeune Sage et le vieux Fou*, una especie de vodevil mezquino; *Doria*, hoy desconocida; *Adrien*, hermosa partitura no publicada (tenemos un ejemplar manuscrito en la biblioteca del Conservatorio), *Phrosine et Mélidore*, cuya música, con frecuencia llena de inspiración, contiene unos efectos orquestales absolutamente desconocidos en aquella época, como el de las cuatro trompas emitiendo sus notas más sordas, llamadas taponadas, para acompañar con una especie de estertor instrumental la voz de un moribundo; luego Méhul, con la esperanza de vapulear a Lesueur, a quien detestaba y cuya ópera *La Caverne* acababa de recabar un éxito inmenso... (pero me olvidaba de decirles que Lesueur fue un famoso compositor francés, nacido en Drucat-Plessiel, cerca de Abbeville, el mismo

año que Méhul; fue superintendente de la capilla del emperador Napoleón, de la de Luis XVIII y de la de Carlos X, escribió un montón de misas, oratorios y óperas, y dejó en su archivo una obra llamada *Alexandre à Babylone*, que nunca se ha representado); Méhul, irritado por el éxito de *La Caverne* de Lesueur, musicó una ópera sobre el mismo tema y con el mismo título. *La Caverne* de Méhul fue un fracaso. Sé que la biblioteca de la Ópera Cómica posee ese manuscrito, y confieso que sentiría gran curiosidad por poder juzgar con mis propios ojos si aquella catástrofe fue merecida.

Otro fracaso vino a estigmatizar el prestigio y la gloria de Méhul: el de la ópera *La Chasse du jeune Henri*, pues su obertura, cuya repetición reclamaba el público con frenesí, produjo tal impresión en el auditorio que no se quiso escuchar después el resto de la partitura, por lo que se cuenta bastante ordinaria.

De las obras hermosísimas de Méhul que tuvieron poco éxito hay que citar, antes que nada, *Ariodant*. El argumento de esa ópera es más o menos el mismo que el de *Montano et Stéphanie* de Berton (músico francés, nacido en París, donde se granjeó una bonita reputación por sus composiciones teatrales). Uno y otro lo tomaron de una tragicomedia de ese poeta inglés del que les hablaba antes, Shakespeare, que se titula *Mucho ruido y pocas nueces*. En *Ariodant* hay un dúo sobre celos que es casi un digno equivalente del de *Euphrosine*, un dúo amoroso de una verdad cruda hasta la indecencia, y un aria soberbia: «Oh! des amants le plus fidèle!», así como la famosa romanza que a buen seguro conocen:

«Mujer sensible, ¿oyes el gorjeo  
de esos pájaros que celebran sus fuegos?».

*Bion*, en el que se encuentra un bonito rondó, *Épicure*, *Le Trésor supposé*, *Héléna*, *Johanna*, *Heureux malgré lui*, *Gabrielle d'Estrées*, *Le Prince troubadour*, *Les Amazones*, no tuvieron mucho éxito y probablemente pertenecen a la categoría de obras condenadas acertadamente al olvido. *L'Irato*, *Une Folie*, *Uthal*, *Les Aveugles de Tolède*, *La Journée aux Aventures*, *Valentine de Milan* y *Joseph* son por el contrario obras que recibieron el éxito muy acertadamente, en mi opinión, en proporción a su mérito. Su ópera menos conocida, *Les Aveugles de Tolède*, tiene como prefacio una hermosa obertura al estilo de los boleros españoles. *L'Irato* fue escrita para embaucar al Primer Consul y a todo su entorno, que sólo reconocían facultades melódicas a los italianos y se las negaban a los demás, en particular a Méhul. La obra se presentó como una traducción de una ópera napolitana. Napoleón se guardó mucho de faltar al estreno; aplaudió con todas sus fuerzas, y afirmó bien alto que un compositor francés nunca podría escribir una música tan encantadora. Luego, cuando el público quiso conocer el nombre del autor, el regidor lanzó a la asombrada sala el de Méhul. Una farsa excelente, que siempre funcionará, en cualquier época y en cualquier lugar, haciendo patente la injusticia de los prejuicios, aunque sin llegar jamás a destruirlos.

*Uthal*, con su tema ossianico, vino a toparse de nuevo con *Los bardos* de Lesueur, que seguían haciendo una brillante carrera en la Ópera y que de hecho Napoleón había apadrinado. A Méhul, para dar a la instrumentación de *Uthal* un color melancólico, brumoso, en resumen, ossianico, se le ocurrió emplear por todo instrumento de cuerda las violas y los contrabajos, suprimiendo así toda la masa de violines. El resultado de la continuidad de ese timbre claroscuro fue una monotonía más cansina que poética y Grétry, preguntado al respecto, respondió con franqueza: «Daría un Luis por oír una cantarela».

*Joseph* es la ópera de Méhul que mejor se conoce en Alemania. Su música es casi todo el tiempo sencilla, emotiva, rica en modulaciones atinadas sin ser demasiado atrevidas, en armonías abiertas y vibrantes, en acertados diseños de acompañamiento, y su expresión siempre es verdadera. La segunda parte de la obertura no me parece digna de la introducción con tanto color que la precede. La plegaria «Dieu d'Israël!», en la que sólo apoyan a las voces unos pocos acordes de los metales, es hermosísima de todo punto. En el dúo entre Jacob y Benjamin «O toi, le digne appui d'un père!» se encuentran reminiscencias bastante notables de *Edipe à Colonne*, reminiscencias que sin duda le vinieron a la mente a Méhul por la similitud de la situación y de los sentimientos que ofrece ese dúo con algunas partes de la ópera de Sacchini (*Edipe à Colonne* es de Sacchini).

Méhul escribió mucha más música, aparte de las óperas que acabo de citar. Compuso, o más bien hizo el arreglo de tres partituras de *ballet*: *Le Jugement de Pâris*, *La Dansomanie* y *Persée et Andromède*. Compuso coros y una obertura estupenda para la tragedia de Joseph Chénier, *Timoléon*; varias sinfonías, muchas piezas para la enseñanza de solfeo en el Conservatorio, cantatas, óperas cuyos títulos me abstengo de citar porque no fueron representadas; óperas de circunstancia, como *Le Pont de Lodi*, y otras en colaboración; una escena para dos orquestas, en la que la segunda imita canonísticamente a la primera, como un eco, que se ejecutó en los Campos de Marte en una fiesta pública con ocasión de la victoria de Marengo; hizo la música de un melodrama para el teatro de la Porte Saint-Martin, así como canciones patrióticas, entre otras *Le Chant du Départ* («La victoria cantando»), cuya popularidad se ha mantenido a la misma altura que *La Marsellesa*.

Méhul murió el 18 de octubre de 1817, a la edad de cincuenta y cuatro años. Dicen que tenía una conversación cautivadora, carisma, instrucción y gusto por la horticultura y las flores. Su sistema en música, si es que se puede llamar sistema a una doctrina como esa, era lisa y llanamente el sistema del sentido común, tan despreciado hoy en día. Creía que la música del teatro o cualquier otra destinada a ser unida a palabras debe guardar una correlación directa con los sentimientos expresados por esas palabras; que incluso debe, en ocasiones y cuando se pueda introducir sin esfuerzo y sin menoscabar la melodía, tratar de reproducir el acento de las voces, el acento declamatorio, si se puede llamar así, que ciertas frases, ciertas palabras reclaman, y que se percibe como el natural; creía que una interrogación, por



ejemplo, no se puede cantar con el mismo talante que una afirmación; creía que para ciertos impulsos del corazón humano existen tintes melódicos especiales, que son los únicos que pueden expresarlos en toda su verdad, y que hay que encontrarlos cueste lo que cueste, so pena de parecer erróneo, inexpresivo o frío y de no alcanzar el objetivo supremo del arte. Tampoco dudaba de que, en el caso de la música realmente dramática, cuando el interés de una situación merece tales sacrificios, entre un bonito efecto musical ajeno al carácter de la escena o de los personajes, y una serie de tintes verdaderos pero que no suscitan un placer frívolo, no había que dudarlos. Estaba convencido de que la expresión musical es una flor suave, delicada y rara, de un perfume exquisito, que no florece sin cultura y que se marchita con un soplo; que no reside únicamente en la melodía, sino que todo concurre para hacerla nacer o destruirla: la melodía, la armonía, las modulaciones, el ritmo, la instrumentación, la elección de registros graves o agudos para las voces y los instrumentos, el grado de velocidad o de lentitud de la ejecución y los distintos matices de intensidad en la emisión del sonido. Sabía que uno puede parecer un músico sabio o brillante y estar completamente desprovisto de sentido de la expresión; y que por el contrario, se puede poseer ese sentido al más alto nivel y no tener más que un valor musical bastante mediocre; que los auténticos maestros del arte dramático siempre han estado más o menos dotados de cualidades musicales unidas al sentido de la expresión.

Méhul no estaba imbuido por ninguno de los prejuicios de algunos de sus contemporáneos respecto a ciertos medios artísticos, que empleaba hábilmente cuando los consideraba convenientes, y que los formalistas pretenden proscribir en todos los casos. Así pues, pertenecía real y completamente a la escuela de Gluck; pero su estilo, más correcto, más pulido, más académico que el del maestro alemán, también era menos grandioso, menos cautivador, menos desapacible para el corazón; en él es mucho más raro encontrar esos inmensos resplandores que iluminan las profundidades del alma. Y he de reconocer que Méhul me parece un poco sobrio de ideas; hacía una música excelente, verdadera, agradable, bella, conmovedora, pero prudente hasta el rigorismo. Su musa tiene una gran inteligencia, ingenio, corazón y belleza; pero conserva aires de ama de casa, a su vestido gris la falta amplitud, adora la sacrosanta economía.

De manera que en *Joseph* y en *Valentine* de Milan la simplicidad se lleva a extremos a los que es peligroso acercarse. Igualmente en *Joseph*, así como en la mayoría de las demás partituras, la orquesta está tratada con un tacto perfecto, con un sentido común extremadamente respetable; no hay ningún instrumento de más ni que deje oír una nota fuera de lugar; pero a esa misma orquesta, en su docta sobriedad, le falta color, incluso energía, movimiento, ese no sé qué que la enciende. Sin añadir un sólo instrumento a los que empleó Méhul, creo que habría una manerra de darle al conjunto las cualidades que se echan de menos. Me apresuro a añadir que ese defecto —si es real— me parece mil veces preferible a la abominable y repulsiva lacra que no se puede ni corregir en la mayoría de los compositores dramáticos modernos, y que

hace que el arte de la instrumentación, en las orquestas de teatro, suela ceder terreno a unos ruidos burdos y ridículos, colocados burda y ridículamente, enemigos de la expresión y de la armonía, exterminadores de las voces y de la melodía y que sólo sirven para marcar ritmos de una vulgaridad deplorable, que a pesar de su violencia llegan a destruir la energía; porque la energía del sonido es sólo relativa, y únicamente resulta de los contrastes manejados con habilidad; unos ruidos que no tienen nada de musical, que constituyen una crítica permanente a la inteligencia y al gusto del público que es capaz de aguantarlos y que por último han convertido a nuestras orquestas de teatro en émulos de las que presentan en las ferias de los pueblos los saltimbanquis y los mercachifles de orvietano.

Reconózcanlo, pese a la alta estima en que tienen a Méhul y a sus obras, no sabían todo esto. Pues le deben esta inesperada instrucción a *Angélique et Roland*. No hay mal que por bien no venga.

Pero me temo que su segundo acto no ha terminado. Charlemos pues un poco. Acabo de regresar, de nuevo, de Londres. Esta vez, aparte de la excepción que debo hacer con dos cantantes, no he observado en música más que cosas bastante malas. He visto en el teatro de la Reina una representación del Fígaro de Mozart, pero trombonizado, oficleidado, en resumen: forrado de metales cual buque de combate. Así es cómo se suele hacer en Inglaterra. Ni Mozart, ni Rossini, ni Weber ni Beethoven han podido escapar a la reinstrumentación. Su orquesta no está lo bastante sazónada, y se creen obligados a corregir ese defecto. De hecho, si los teatros tienen intérpretes de trombón, oficleido, bombo, triángulo y címbalos, ¡evidentemente no es para que se queden de brazos cruzados! Es un lastre muy antiguo, ya es hora de renunciar a él.

La señorita Cruvelli hacía el papel del paje, y por primera vez en mi vida he oído ese papel cantado de manera inteligible. Y sin embargo la señorita Cruvelli lo canta con una pasión quizás demasiado acentuada, convierte a Cherubino en un mozo demasiado mayor, casi en un muchacho. La señora Sontag era Suzanne. Incluso a aquellos que han experimentado su encanto les cuesta creer en la existencia de semejante talento. Esa sí que es una cantante que entiende el arte de los matices, que posee todo un teclado de ellos y que sabe escogerlos y aplicarlos.

Dadle unos lises a ella,  
Dádselos a manos llenas.

Asistí, en Westminster Abbey, a la Purcell's commemoration. Un coro pequeño de voces mediocres cantaba con acompañamiento de órgano unos himnos, antífonas y motetes de ese viejo maestro inglés. Asistía a la ceremonia un pequeño auditorio recogido. Era frío, estadizo, somnoliento, lento. Me esforzaba por sentir admiración, y sentía lo contrario. Además vino a asaltarme el recuerdo del coro de niños de la iglesia de Saint-Paul, hice mentalmente una comparación odiosa y salí de allí, dejando a Purcell dormir con sus fieles.

*Sir* George Smart tuvo a bien, un domingo, hacerme los honores en la capilla de Saint-James, de la que es organista. Pero ¡ay!, la música ha abandonado ese recinto desde que los reyes y las reinas han dejado de vivir en el palacio. Algunos chantres sin voz, ocho monaguillos con demasiada voz y un órgano primitivo: eso es todo lo que se escucha allí. Esa capilla la construyó Enrique VIII, y *sir* George me mostró la portezuela por la que ese buen rey venía a dar gracias a Dios y a cantar los aleluyas que él mismo componía cada vez que inventaba una nueva religión o que mandaba que le cortasen la cabeza a una de sus esposas.

También oí en concierto el brillante *Stabat* de Rossini... ¿No conocen ustedes la historia de la fuga que termina esa partitura? Esta es.

Rossini, ese gran músico con tanto ingenio, tenía sin embargo la debilidad de creer que un *Stabat* respetable, un auténtico *Stabat*, un *Stabat* digno de suceder a los de Palestrina y Pergolesi, tenía que acabar obligatoriamente con una fuga sobre la palabra *Amen*. En realidad, como saben ustedes, se trata de un contrasentido totalmente abominable e indecente; pero Rossini no se sentía con valor para desafiar el prejuicio establecido al respecto. Pero como la fuga no era su fuerte, fue en busca de su amigo Tadolini, que supuestamente era un contrapuntista de tomo y lomo, y le dice, con su voz más melosa: «Caro Tadolini, mi manca la forza; fammi questa fuga!». El pobre Tadolini se entregó y le hizo la fuga. Después, cuando se presentó el *Stabat*, los profesores de contrapunto opinaron que era detestable, pues siempre habían tenido la costumbre de no acordar la ciencia de la fuga más que a sí mismos o a sus alumnos. De manera que a fin de cuentas, si les creyéramos, Rossini bien podía haber escrito la fuga él mismo.

Esa es la anécdota que se cuenta; pero la auténtica verdad, que quede entre nosotros, es que la fuga es de Rossini.

Un mal muy serio acaba de golpearlos en París, pueden darse por contentos por no sentir las consecuencias. Z..., ese gran insultador del arte y de los artistas, desesperado por haber perdido, en asuntos de bolsa, las tres cuartas partes de la enorme fortuna que había amasado —ya saben ustedes cómo—, no pudo resistir a la tentación del suicidio. Hizo testamento —y según se dice legó lo que le quedaba a la directora de una casa de educación para muchachitas—, y una vez cumplido ese piadoso deber, se puso en camino hacia la plaza de Vendôme, donde pidió que le abrieran la puerta de la columna. Al llegar a la galería que corona la cima del monumento, se quitó el sombrero, la corbata, los guantes —estos horribles detalles me los ha contado el vigilante de la columna—, lanzó una mirada sosegada hacia el abismo que se abría ante él, y luego, alejándose unos pasos de la balaustrada, como para coger carrerilla, de repente renunció a su proyecto.

Henri Heine, a quien acabo de ver, me ha recitado en prosa francesa un pequeño poema elegíaco alemán que ha compuesto sobre esta catástrofe. Es para morir de risa.

¡Pobre Heine!, clavado a su cama desde hace seis años por una incurable

parálisis, casi ciego; y sin embargo conserva una alegría tremenda. Dice que todavía no consiente en morir. Que el buen Dios tendrá que esperar. Antes quiere ver cómo va a acabar todo esto. Escribe cosas sobre sus enemigos, sobre sus amigos, sobre sí mismo. Anteayer, al oír que me anunciaban, exclamó desde su cama, con su voz tenue que parece salir de una tumba: «¡Ah, querido amigo! ¡Cómo, es usted! Pase. ¿Pero es que no me ha abandonado?... ¡Siempre fue usted un original!».

Si su segundo acto no ha terminado, lo lamento mucho, Corsino, pero no tengo nada más que contarles por el momento. Así que resígnese, coja el violín y toque el final como si fuera bueno. Tampoco le va a matar. De hecho, tengo que releer una vez más su carta, quiero contestarla de manera que no me vea obligado a dejarles antes del final del tercer acto, que me anunciaba usted como el más peligroso.

## PARA EL ÚLTIMO ACTO

No he querido, al empezar esta carta, hacer ningún comentario sobre algunos pasajes de la suya. Ahora llego.

¡¡Oh, mis cuatro o cinco lectores opinan que he hecho mal al contar las distracciones a las que se entregan, ellos y sus compañeros, cuando hay que ejecutar alguna música que no les gusta!;, ¡unas distracciones que yo mismo confieso haber compartido!

¡Así son los artistas!, si hacen la más mínima cosa pasable, las quinientas treinta mil voces de la Fama, sin contar la trompeta, tienen que anunciarlo a los cuatro vientos, ¡y de qué manera!, ¡con qué fanfarrias!, demasiado lo sé. Pero si les ocurre que se dejen llevar por alguna acción o producción que pueda dar pie, aunque sea poco, a la crítica, a pesar de todo el tacto, de todas las sonrisas de esa pobre crítica, a pesar de las formas amables que adopta para hacerse benévola, dulce y buena chica, simplemente mencionarlo constituye un crimen abominable por su parte; según ellos, es una infamia, qué digo infamia, una banalidad, un abuso de confianza: y cada uno de esos indignados se pone a gritar, como Otelo: «¡Pero es que no hay cuadros en el cielo!».

De verdad, queridos míos, me dan ustedes pena.

Les creía menos conservadores y yo, por mi parte, sí que me creía más amigo suyo.

¡Vamos!, me voy a poner guantes para escribirles, y desde ahora sólo apareceré en su orquesta con corbata blanca y con todas mis condecoraciones, y sólo me dirigiré a ustedes, Vuestas Mercedes, quitándome el sombrero... ..

Bromas aparte, tal susceptibilidad es infantil (y agradézcame que no diga pueril); pero como creo que serán incapaces de no reírse de ello ahora, rompámosla y que no se hable más.

En cuanto a usted, Corsino, que piensa que le parecerá «ridículo a los hombres de letras y a los músicos que me lean», sepa usted que su temor es absolutamente quimérico, por el excelente motivo de que los hombres de letras de París sólo leen sus propios libros, y los músicos no leen nada.

Le agradezco sinceramente que me haya sustraído de la *vendetta* transversal del tenor ultrajado, y que no haya querido que me interpreten. Estoy en deuda con usted incluso por partida doble, porque si la ópera en cuestión se representara en X\*\*\* correría un doble peligro: creo que sus compañeros son capaces de convertirla en una ópera de las de hablar y empezar la lectura de *Clarisse-Harlowe* en la primera función.

Reconozco la mezquindad de mi chiste sobre Morán, pero su juego de palabras con las *Bavaroises* no era mucho mejor.

No me puedo creer lo de la faja del director de orquesta. Será más bien que los ensayos de *Angélique et Roland* lo han dejado en los huesos. ¿Es tan mala?

Si he dicho dos veces que el bueno de Bacon (¡admiren la eufonía!) no descendía del hombre célebre cuyo nombre lleva, ha sido porque su inusual inteligencia y la profundidad de su mente podrían dar lugar a pensar lo contrario, y que tal supuesta descendencia constituiría una calumnia para el sabio Roger Bacon, inventor de la pólvora, porque fue monje y los monjes no se casan. Confío en que esta explicación satisfará completamente a nuestro amigo.

Dimski, Dervinck, Turuth, Siedler y usted, Corsino, ignoran quien es Falstaff. ¡Y se atreven a decirlo! ¡Pero son ustedes más B. B. B. Bacon que el propio Bacon! ¡Falstaff un poeta!, ¡un guerrillero!, ¡usted, que a menudo ha fingido conocer a Shakespeare!... Pues sepan, mis queridos amigos músicos, que *sir John Falstaff* es un personaje importante de tres piezas del poeta inglés: las dos tragedias de *Enrique IV* y la comedia *Las alegres comadres de Windsor*, y que también ocupa la atención del público en un cuarto drama del mismo autor, en el que no aparece pero se narran sus últimos momentos. Sepan que fue el favorito de la reina Isabel, que es el ideal del bufón inglés, del gascón inglés, del matamoros inglés; que en él hay que ver el auténtico polichinela inglés, el representante de cinco o seis pecados capitales; que sus cualidades principales son la gula, la lujuria y la cobardía; que, a pesar de su obesidad, su redondez, su tacañería y su pusilanimidad, hechiza a las mujeres y les hace empeñar sus alhajas para satisfacer su apetito glotón; que Shakespeare le dio al príncipe Enrique como compañero de orgías y de escapadas nocturnas por las callejas de Londres, príncipe que permite a Falstaff tratar a Su Alteza con la familiaridad más increíble; hasta el momento en que, convertido en rey con el nombre de Enrique V y deseoso de que se olviden sus locuras de juventud, el Royal Hal —como Falstaff tiene la insolencia de abreviarlo— prohíbe el acceso a la corte a su gordo compañero de parranda y lo envía al exilio. Sepan finalmente que ese incomparable cínico, por el que uno se interesa muy a su pesar y cuyo triste final casi le hace saltar las lágrimas, obligado a tomar parte en una gran batalla, a la cabeza de una banda de vagabundos

andrajosos de la que es capitán, huye en el momento de la acción y pronuncia, en el cuchitril en que se ha escondido, el siguiente monólogo:

—Honour pricks me on. Yea, but how, if honour prick me off when I come on? how then? can honour set to a leg? No. Or an arm? No. Or take away the grief of a wound? No. Honour hath no skill in surgery then? No. What is honour? A Word. Wath is in that word, honour? Wat is that honour? Air. A trim reckoning! —Who hath it? He that died o' Wednesday. Doth he feel it? No. Doth he hear it? No. Is it insensible then? Yea, to the dead. But will it not live with the living? No. Why? Detraction will not suffer it —Therefore I'll none of it: Honour is a mere scutcheon, and so ends my catechism.

He transcrito el original de ese famoso discurso, para aquellos de ustedes que no saben inglés y que quisieran aparentarlo. Pero aquí está la traducción, destinada a aquellos que limitan sus pretensiones a comprender la lengua francesa.

—El honor me agujonea. Sí, ¿pero si el honor, empujándome hacia adelante, me empuja al otro mundo? ¿Y luego? ¿Puede el honor reponerme una pierna? No. ¿O un brazo? No. ¿O suprimir el dolor de una herida? No. ¿El honor es diestro en cirugía? No. ¿Qué es el honor? Una palabra. ¿Qué contiene esa palabra? ¿Qué es el honor? Un soplo. ¡Hermosa compensación! ¿Quién lo obtiene? El que murió el miércoles pasado. ¿Lo siente? No. ¿Lo oye? No. ¿Es insensible, entonces? Sí, para los muertos. ¿Pero puede vivir con los vivos? No. ¿Porqué? La maledicencia no lo permite. Por consiguiente, no quiero saber nada de él; el honor es un mero escudo funerario, y así concluye mi catecismo.

Ahora supongo que podrán adivinar por qué, a propósito de las labores de Camoens y de su tardía gloria, pude exclamar: «¡Oh, Falstaff!», y pensar en su filosofía. Son ustedes de una gran perspicacia.

Vayamos por fin, querido Corsino, a sus últimas cuestiones.

El autor de esa vida de Paganini de la que me habla escribió recientemente a un amigo mío, rogándole que obtuviera de mí un análisis de su obra en el Journal des Débats, con la confianza —decía— de que mi odio por la música italiana y por los italianos no influyese en mi apreciación. Así pues, leí su librito. Me ha resultado fácil responder a los violentos reproches que se me dirigen. Pero habiendo redactado la réplica, me han disuadido de publicarla en prensa para no generar una polémica que, sin interesar a nadie más que a mí, estaría necesariamente fuera de lugar. Aquí ya no es el caso, y ya no me incomoda, puesto que han leído la acusación, darles a conocer la defensa.

## **RESPUESTA AL SR. CARLO CONESTABILE**

### **Autor del libro titulado «Vita di Niccolò Paganini da Genova».**

El Sr. Conestabile de Perugia apela a mi imparcialidad al pedirme que analice este opúsculo en el que me trata de la manera más vil. Le agradezco, no obstante, que me haya creído capaz de hacer perfecta justicia a su trabajo. Lo haría con mucho gusto, estando como estoy acostumbrado a verme en esa espinosa situación. Desgraciadamente, la obra es de tal naturaleza, que me resulta imposible emitir al respecto una opinión de algún valor. No puedo juzgar el mérito histórico del libro, pues no estoy en situación de conocer la verdad de los hechos que se narran; tampoco el estilo del autor, pues las sutilezas de la lengua italiana se me escapan necesariamente; ni el acierto con el que aprecia el talento del gran virtuoso, ya que nunca oí tocar a Paganini. Yo estaba en Italia en la época en que ese extraordinario artista entusiasmaba a Francia. Cuando lo conocí, más tarde, ya había renunciado a hacerse oír en público, pues su estado de salud ya no se lo permitía; y no me atreví entonces, como se puede comprender, a pedirle que tocara sólo para mí una vez más. Si me he formado tan elevada opinión de él, es primeramente por su conversación; es por la luz que irradian algunos hombres de élite y que parecía rodear a Paganini con una poética aureola; es por la admiración tan ardiente como razonada que había inspirado en artistas en cuyo juicio tengo absoluta confianza.

Me gusta pensar que el Sr. Conestabile ha buscado las fuentes más puras para narrar la vida del ilustre virtuoso cuya aparición produjo en Europa tan extraordinaria emoción. Incluso reconozco que en lo tocante a mis relaciones con Paganini, ha recopilado algunos datos exactos y que no se le ha pasado más que algún error de poca importancia en el detalle. Tal vez debería limitar a esto mi apreciación. Pero este libro contiene un pasaje redactado para hacerme sentir una violenta indignación, de no ser porque la calumnia que contiene se ve mitigada por tanta absurdidad; y no puedo abstenerme, dicúlpeme el lector, de responder brevemente a ello.

Tras haber narrado lo que es de dominio público sobre una anécdota que me concierne, en la que Paganini desempeñó respecto a mí un papel tan cordialmente magnífico, incluso después de haber tenido la bondad de acordar un valor excesivo a mis composiciones, el Sr. Conestabile exclama: «Y ahora, ¡¡¡quién lo creería!!!, ese mismo hombre que le debe al italiano el triunfo de su propio talento, la adquisición (“conseguimento”) de una suma considerable, ¡ese Berlioz, que pertenece a una nación tan deudora de la amada patria de los Palestrina, Lulli, Viotti, Spontini, YA NO SE ACUERDA, una vez muerto Paganini, de los favores recibidos; y, después de haber chupado el veneno de la ingratitud, se complace en vomitar palabras crueles contra nuestra música, contra nosotros que, por bondad añeja, estamos acostumbrados a sufrir injurias y ultrajes de naciones extranjeras (traduzco textualmente), sin oponer a sus groseros sarcasmos más que un silencio desdeñoso! ¡¡¡Pero no, el nombre de Hector Berlioz no desaparecerá (¡vaya, mil gracias!), ni tampoco el de Paganini (con

mayor razón, es un pleonismo); y aunque los contemporáneos se callan (no todos se callan), al menos nuestros sucesores, cuando se enteren de la aventura que acabo de contar, recompensarán con sus aplausos la filantropía italiana, y dedicarán una página a la ingratitud francesa!!!».

En verdad, señor mío, le contestaría yo, si usted supiera lo ridícula que es esta soflama, estaría usted disgustadísimo por haber dejado que se le escapase. Compruebo que vive usted en un mundo excluyente y que quiere permanecer al margen del movimiento musical de Europa. Se apasiona usted por su música, como dice usted, sin lograr establecer comparaciones útiles entre su carácter y el de la música de otros pueblos. De ahí su fe religiosa en el arte italiano y su irritación cuando se osa poner en cuestión sus dogmas. Olvida usted que la mayoría de los artistas y críticos que se precian conocen más o menos, por el contrario, las obras maestras de todos los países; que esos mismos críticos y artistas sólo conceden valor real a la música verdadera, grande, original, bella; que les gusta por sus cualidades o la detestan por sus vicios, sin preocuparse por su origen. Tal vez no lo haya sabido usted nunca. Pues bien, en ese caso, se lo enseño. Que el autor de una obra musical sea italiano, francés, inglés o ruso, les importa poco. Las cuestiones de nacionalidad son para ellos completamente pueriles.

Y la prueba está en su propio libro, cuando a propósito de la muerte de Spontini, dice usted que no pude evitar (hace veinticinco años que no puedo) rendir un gran homenaje de admiración a sus obras.

Y ahora, permítame que le muestre la injusticia de la hiriente acusación que me dirige, las conclusiones que habría que extraer si fuera merecida y el error material que ha cometido usted sobre el fondo de la cuestión.

Para empezar veo en su propia acusación la prueba de que usted, al menos, no opone a los sarcasmos un silencio desdeñoso, y que está más o menos exento de la bondad añeja de sus compatriotas.

Usted cree que sólo porque un gran artista italiano haya hecho por mí lo que hizo Paganini, estoy obligado a considerar excelente, perfecto e irreprochable todo lo que se practica en Italia, a alabar las costumbres teatrales de ese bello país, las predilecciones musicales de sus habitantes, los resultados que esas predilecciones y costumbres han acarreado para el arte más libre, y la contracción que fatalmente ejercen sobre él.

Aunque sea francés, señor mío, le debo mucho a Francia; según usted, me estaría pues impuesto considerar buena toda la música que produce. Y eso sería muy grave, porque en Francia se hace casi tanta música mala como en su país. También le debo mucho a Prusia, a Austria, a Bohemia, a Rusia, a Inglaterra, estoy cargado de deudas similares, contraídas un poco por todas partes. Debo, por tanto, declarar que todo es maravilloso en el mundo más perfecto que se pueda imaginar, y exclamar: «¡Sois todos sublimes, abracémonos!», y eso sin añadir: «¡Y ya está bien!».

En resumen, usted pretende que, de cara a todas las naciones de las que un único



hombre hubiera tenido a bien reconocerme algún mérito, tengo que olvidar mi conciencia artística y representar, en todas las circunstancias, una estúpida comedia de admiración.

Paganini —que, señor mío, no era de su opinión— me hubiera despreciado si hubiera sido capaz de comportarme así. Además, sé muy bien lo que él pensaba de las costumbres musicales de su país, aunque nunca se encontrase —afortunadamente para él, y tal vez para usted— en situación de tener que expresar por escrito su opinión al respecto. Me escama dejarle a usted sospechar lo que pensaban igualmente sobre ello Cherubini y Spontini, cuya celebridad y obras reivindica usted ahora como propias, a pesar de que Italia no se preocupase en absoluto ni de la primera ni de las segundas. Paganini, Spontini y Cherubini fueron pues, ellos también, y más que yo, unos monstruos de la ingratitud, porque mientras que el resto de Europa, ofreciéndoles una carrera mucho más amplia que la que impone Italia a sus músicos, obligó a su talento a emprender un vuelo más poderoso y orgulloso, y los colmó después de oro, de honores y de gloria, Italia les dio... nacimiento, y ese regalo, poco costoso, también tiene su valor.

De hecho, le ruego que se percate de que Paganini no es Italia, al igual que yo no soy Francia. Esos dos países, uno de los cuales glorifica usted acertadamente, flagelando al otro sobremanera, no podrían ser solidarios con los sentimientos privados de dos artistas. Admitamos incluso, si lo desea, que todos los italianos sean filántropos, por emplear su ingenua expresión; pero me resulta imposible convenir en que todos los franceses sean ingratos.

Además, quiero hacerle una importante confesión: por muy apasionado que esté usted por su música, estoy casi seguro de que yo mismo lo estoy aún más por la música. Hasta el punto de que me siento perfectamente capaz de sentir una abnegada simpatía por un bribón con talento, aunque hubiera intentado asesinarme, no así por un hombre honrado a quien la naturaleza no hubiera concedido la inteligencia y el sentido artístico.

Sin duda, sus convicciones son sinceras y es usted un perfecto hombre honrado. Pero, créame, las ideas de Paganini no diferían en nada de mi monstruosa manera de pensar en este tema. Por último, para completar mi profesión de fe, sepa usted que, si bien me siento profundamente agradecido a los hombres cuyas obras me inspiran admiración, no admiraré jamás a hombres mediocres, incluso cuando su manera de proceder conmigo me haya inspirado el más vivo agradecimiento. Juzgue usted mismo el valor del derecho que me atribuyo a no alabar las obras y los talentos mediocres o peor aún, de personas a las que no debo nada.

Y ahora destaquemos un error de fechas que también tiene su importancia. La crítica mía que cita —cuyo significado de hecho ha cambiado usted, al poner sentido melódico en lugar de sentido de la expresión, que es algo muy distinto, se lo aseguro—, ese estudio sobre las tendencias musicales de Italia que ha motivado el requisitorio sobre el que tengo el placer de escribirle, fue escrita en 1830, en Roma.

Lo imprimió por primera vez en París, en el curso del mismo año, la Revue Européenne, y fue reproducido después en diversas publicaciones, entre otras en Italie Pittoresque y en la Revue Musicale del Sr. Fétis, que tachó inicialmente mi opinión de exagerada y más tarde él mismo reconoció su acierto y justicia. Puede usted convencerse viendo el relato que el Sr. Fétis publicó en la Gazette Musicale de París sobre su viaje a Italia. Y resulta que yo vi por primera vez a Paganini en 1833. Así pues, comprobará usted que no puede haber absolutamente ninguna ingratitud en ese escrito, puesto que fue redactado, impreso y reproducido mucho antes de que siquiera me topase con el virtuoso inmortal cuyo biógrafo es usted, y de que me honrase con su amistad. Esto, supongo, bastará para restarle algo de valor a su acusación, pero no impide que tenga aún, en este momento, las mismas ideas sobre lo que Italia pueda haber conservado de sus costumbres musicales de 1830, y que siga pensando que tengo derecho a expresarlas sin por ello merecer de ningún modo el reproche de ingratitud que ha tenido usted el patriotismo de dirigirme.

Esto es, señor mío, cuanto puedo decir sobre su libro, que por lo demás me parece escrito con un fin honorable y con las mejores intenciones.

\* \* \*

Voy a contestar ahora, caro Corsino, a otra cuestión importante contenida en su carta.

Sí, conozco a Wallace, y me entero con placer de que le gusta su ópera *Maritana*. Esa obra, que ha recibido tan buena acogida en Viena y en Londres, me es aún desconocida, no obstante. En cuanto al autor, estos son algunos detalles inverosímiles sobre él, que podrán interesarle. Tómelos por ciertos, pues los conozco por el propio Wallace, y es demasiado indolente, pese a su humor vagabundo, como para tomarse la molestia de mentir.

**>V. WALLACE**  
**Compositor inglés**  
**SUS AVENTURAS EN NUEVA ZELANDA**

Vincent Wallace nació en Irlanda. Primero fue un violinista distinguido, y obtuvo como tal grandes éxitos en Londres y en las colonias de las Indias y de Australia. Después renunció al violín para dedicarse a la enseñanza del piano, instrumento que domina perfectamente, y a la composición. Es un magnífico *excentric man*, flemático en apariencia como algunos ingleses, temerario y violento en el fondo, como un americano. En muchas ocasiones pasamos juntos, en Londres, la mitad de la noche alrededor de un bol de ponche, él contándome sus extrañas aventuras, y yo escuchándolas ávidamente. Secuestró a mujeres, participó en varios duelos desafortunados para sus adversarios, vivió como un salvaje... Sí, como un salvaje poco más o menos, durante seis meses. Y en estos términos le oí contarme, con su flema habitual, ese extraño episodio de su vida:

—Estaba en Sydney —Wallace dice «Estaba en Sydney» o «Me voy a Calcuta» de la misma manera que nosotros decimos en París «Me voy a Versalles» o «Vuelvo de Ruán»—, estaba en Sydney, en Australia, cuando me encontré en el puerto con un comandante de fragata inglés, conocido mío, que me propuso, entre un cigarro y otro, que lo acompañase a Nueva Zelanda.

—¿Qué va usted a hacer allí? —le dije.

—Voy a castigar a los habitantes de una bahía de Tavaï-Pounamou, los neozelandeses más feroces, que el año pasado se permitieron saquear uno de nuestros balleneros y comerse a su tripulación. Venga conmigo, la travesía no es larga y la expedición será divertida.

—Le seguiré con mucho gusto. ¿Cuándo partimos?

—Mañana.

—De acuerdo, cuente conmigo.

Al día siguiente largamos las velas y, en efecto, el viaje se hizo rápidamente. Cuando avistamos Nueva Zelanda, nuestro comandante, que había singlado derecho hacia la bahía, ordena poner el buque manga por hombro, rasgar algunas velas, partir dos o tres vergas, cerrar las portillas, disimular cuidadosamente los cañones, ocultar a los soldados y a las tres cuartas partes de la tripulación en el entrepuente y, en resumen, darle a nuestra fragata la apariencia de un buque de pacotilla medio desamparado por la tempestad y que ya no se puede gobernar.

Cuando los zelandeses nos distinguieron, su desconfianza habitual les hizo permanecer quietos. Pero, al no contar más que una decena de hombres en la cubierta de la fragata, y creyendo reconocer, por nuestra apariencia miserable y por la vacilación en nuestra maniobra, que éramos más unos náufragos suplicantes que unos agresores, agarraron sus armas, saltaron a sus piraguas y se dirigieron hacia nosotros desde todos los rincones de la orilla. En mi vida he visto tantas piraguas. Salían de la

tierra, del agua, de los matorrales, de los peñascos, de todas partes. Y tenga en cuenta que muchas de esas embarcaciones llevaban hasta cincuenta guerreros. Se hubiera dicho un banco de peces enormes nadando hacia nosotros, estrechando sus filas. Así nos dejamos rodear como gente incapaz de defenderse. Pero cuando las piraguas, divididas en dos grupos, se hallaron a medio tiro de pistola y apiñadas hasta el punto de que no podían dar una virada, un golpecito en el timón hace que nuestra fragata presente flancos a las dos flotillas, e inmediatamente el comandante grita: «¡A las armas en la cubierta! ¡abran las portillas! ¡y fuego sobre toda esa chusma!». Los cañones de babor y de estribor asoman entonces por fuera del buque todas sus cabezas a la vez, como curiosos asomándose a las ventanas, y empiezan a escupir sobre los guerreros tatuados una lluvia de metralla, de balas y de obuses de los mejores. Nuestros cuatrocientos soldados acompañan el concierto con una descarga bien nutrida y bien dirigida de sus fusiles. Todo el mundo trabajaba; era soberbio. Desde lo alto de una verga del palo mayor, adonde había trepado yo con los bolsillos llenos de cartuchos, mi escopeta de dos cañones y una docena de granadas que me había dado el maestro cañonero, le quité el apetito, por mi parte, a un buen puñado de zelandeses, que tal vez tenían ya cavado el horno en el que pensaban cocinarme. No puedo decir cuántos maté. Sabe usted, en esos países de Dios, no pasa nada por matar hombres. Sobre todo, no se puede figurar usted el efecto de mis granadas. Les explotaban entre las piernas y los hacían saltar por los aires y volver a caer en el mar como doradas, mientras que los cañones de a veinticuatro y de a treinta y seis, con sus balas enormes, enfilaban series de piraguas y las cortaban por la mitad con chasquidos comparables a los del rayo cuando cae sobre un árbol. Los heridos aullaban, los que huían se ahogaban, y nuestro comandante pataleaba gritando por la bocina: «¡Otra andanada! ¡de balas enramadas! ¡fuego sobre aquel jefe de las plumas rojas! ¡Y ahora arriad la chalupa! ¡el bote, el esquife! ¡Acabad con los nadadores a golpe de espeque! ¡Vamos muchachos, duro con ellos! ¡*God save the queen!*!».

El mar estaba cubierto de cadáveres, de miembros, de macanas, de zaguales, de pedazos de embarcaciones; y en el agua verde se dibujaban, por aquí y por allá, grandes manchas rojas. Ya estábamos empezando a cansarnos, cuando nuestros hombres de la chalupa, menos rabiosos que el comandante, contentándose con liquidar a golpes de pistola o de remo a una docena más de nadadores, sacaron del agua a dos zelandeses magníficos, dos jefes que ya no podían más. Los izamos medio muertos hasta la cubierta de la fragata. Al cabo de una hora, los dos Goliat estaban en pie y vigorosos cual panteras. El intérprete que habíamos traído de Sydney se les acercó para asegurarles que ya no tenían nada que temer; que no era costumbre de los blancos matar a sus prisioneros.

—Pero —dijo entonces uno de los dos, de imponente estatura y aspecto aterrador— ¿porqué nos han disparado los blancos con sus cañones grandes y pequeños? Todavía no estábamos en guerra.

—¿Os acordáis —contestó el intérprete— de esos pescadores de ballenas que

matasteis y os comisteis el año pasado? Eran de nuestra nación, hemos venido a vengarlos.

—¡Ah! —exclama el gran jefe, dando una violenta patada en el suelo y mirando a su compañero con salvaje entusiasmo—, ¡muy bien! ¡Los blancos son grandes guerreros!

Evidentemente, nuestra manera de proceder les infundía admiración. Nos juzgaban desde el punto de vista artístico, como expertos, como nobles rivales, como grandes artistas.

La flota zelandesa destrozada, la matanza de hombre concluida, el comandante nos hace saber —un poco tarde— que ahora tiene que ir a Tasmania en lugar de regresar a Nueva Gales. Yo estaba muy contrariado por verme obligado a hacer ese otro viaje, cuya duración debía de ser bastante larga. Pero entonces el cirujano de la fragata expresa su deseo de permanecer en Tavaï-Pounamou para estudiar la flora de Nueva Zelanda y engrosar su herbolario, si el comandante quiere volver a buscarlo de vuelta a Sydney, cosa a la que éste se compromete sin dificultad. Entonces la idea de ver de cerca a esos terribles salvajes me seduce, y le ofrezco al cirujano acompañarlo. Podemos devolver la libertad a los dos jefes, a condición de que garanticen nuestra seguridad. Éstos, para quienes el arreglo es muy conveniente, prometen protegernos frente a su pueblo, que, según dicen, nos recibirá bien. «¡Tayo!, ¡tayo!» (amigos), dicen mientras vienen a frotarse la nariz con la nuestra, como es su costumbre. «¡Tayo rangatira!» (amigo de los jefes).

El tratado se ha concluido. Nos llevan a tierra, al cirujano, a los dos jefes y a mí.

Desde luego, tenía un poco el corazón en un puño al poner el pie en aquella playa ahora desierta, pero cubierta de enemigos en pie de guerra unas horas antes y a la que veníamos, nosotros los vencedores, sin más salvaguardia contra la ira de los vencidos que la palabra y la dudosa autoridad de dos jefes antropófagos.

—Le doy mi palabra: se merecían ustedes que los cocinaran vivos a fuego lento y se los comieran a los dos —le digo a Wallace, interrumpiéndolo—. ¡No se puede imaginar una locura más arrogante!

Pues sí, y sin embargo no nos ocurrió nada. Al encontrarse con su tribu, nuestros jefes explicaron que se había hecho la paz y que nos debían su libertad. Tras lo cual nos hicieron arrodillarnos ante ellos y nos dieron a cada uno un golpecito con la macana en la nuca, haciendo gestos y pronunciando palabras que nos hacían sagrados.

Hombres, mujeres y niños, gritando a su vez «¡Tayo!», se acercaron inmediatamente a nosotros con curiosidad, pero sin la menor apariencia hostil. Nuestra confianza pareció halagarles, y todos la correspondieron. El cirujano, de hecho, hizo que cayéramos como miel sobre hojuelas al vendar a los pocos heridos que habían sobrevivido a la metralla, muchos de los cuales tenían heridas y fracturas espantosas. Al cabo de unos días me dejó para ir, guiado por Koro, el gran jefe, a explorar un bosque del interior.

Yo ya había aprendido un año antes, en las islas Hawái, algunas palabras de la lengua kanacke, empleada, a pesar de las enormes distancias que separan los distintos archipiélagos, en Hawái, Taití y Nueva Zelanda. Las usé primero para seducir a dos pequeñas zelandesas encantadoras como modistillas parisinas, con grandes ojos negros deslumbrantes y unas pestañas tan largas como mi dedo. Una vez domesticadas, me seguían como dos llamas: Méré me llevaba la pólvora y la bolsa de balas y Moïanga la presa que abatía en nuestras excursiones; por la noche se turnaban para servirme de almohada, cuando dormíamos bajo las estrellas. ¡Menudas noches! ¡Vaya estrellas! ¡Vaya cielo! Aquel país es el paraíso terrenal.

¡Creería usted que sin embargo, me afectó el pesar más inesperado e infernal! Emaï, mi jefe protector, tenía una hija de dieciséis años, que al principio no se dejó ver, y cuya belleza seductora, cuando la vi, me plantó en el corazón un amor terrible, con todos los estremecimientos, ahogos y abominables nervios que de ello se derivan.

Permítame que no se la retrate. Creí que no tenía más que presentarme a ella para encontrar dos brazos abiertos. Méré y Moïanga me habían malacostumbrado. Por consiguiente, después de unas palabras tiernas, quise conducirla a un campo de phormium (el lino de allí) para pasar unas horas de oro y de seda. Pero nada. Resistencia, resistencia obstinada. Entonces me resigné a hacerle la corte en toda regla y asiduamente. El padre de Tatéa (que así se llamaba) acogió mi interés calurosamente; delante de mí, dirigió muchas veces vivos reproches a la bella rebelde. Le ofrecí a Tatéa uno tras otro y todos juntos los botones de cobre dorado de mi chaqueta, y luego mi cuchillo, mi pipa, mi única manta, más de cien abalorios azules y rosas; maté una docena de albatros para hacerle una capa de plumón blanco; le propuse que ella misma me cortase el meñique. Eso pareció conmoverla por un momento, pero siguió negándose. Su padre, indignado, quería romperle un brazo; lo disuadí a duras penas. Mis otras dos mujeres se entrometieron a su vez y trataron de combatir su obstinación.

Los celos son ridículos en Nueva Zelanda, y mis mujeres no eran en absoluto ridículas.

Pero no sirvió de nada.

Entonces, demonio, el spleen se adueñó de mí. Dejé de comer, de fumar, de dormir. Ya no cazaba, ya no le decía ni una palabra a Moïanga ni a Méré; las pobres muchachas lloraban, cosa que no me preocupaba lo más mínimo; me iba a disparar con la escopeta en la oreja, cuando se me ocurrió ofrecerle a Tatéa un barrilete de tabaco que siempre llevaba colgado a la espalda.

¡¡Era eso!!!, ¡¡y no lo había adivinado!!!

La sonrisa más consoladora acogió mi nueva ofrenda; me tendió la mano, y al tocarla, creí que se me derretía el corazón como un trozo de plomo en el fogón de una forja. El regalo de bodas había sido aceptado. Méré y Moïanga corrieron, felices, a anunciarle la buena nueva a Emaï; y Tatéa, encantada de poseer el valioso barrilete que se había obstinado, por coquetería, en no pedir, se soltó por fin la melena y me

arrastró, palpitante, hacia el campo de phormium...

¡Oh, querido amigo, no me hable de nuestras europeas!...

A la caída del sol, mis dos primeras mocitas, mi reina Tatéa y yo hicimos en un rincón del bosque una cena familiar de lo más delirante, con raíces de helechos, kopanas (patatas), un buen pescado, un «guana» (un gran lagarto) y tres patos salvajes, unos asados y los otros cocinados al horno entre piedras al rojo, según el método de los nativos, y todo ello regado con unos vasos de aguardiente que me quedaba.

Si esa noche me hubieran propuesto transportarme a China, al palacio de porcelana del Emperador y entregarme por esposa a la princesa celeste, su hija, con cien mandarines condecorados con el botón de cristal para servirme, lo habría rechazado.

Al día siguiente de estas bodas íntimas, el cirujano regresó de su exploración botánica. Venía cubierto de vegetales más o menos secos, y parecía una bala de heno ambulante. Su jefe y el mío, Koro y Emaï, nuestros dos baquianos, convinieron en celebrar esa reunión y mi casamiento con un espléndido festín oficial. Precisamente acababan de sorprender en flagrante delito de robo en su Pâ (aldea) a una joven esclava, y se convino castigarla con la muerte para esa solemnidad. Cosa que se hizo, aunque yo protestase diciendo que ya teníamos una cena estupenda y que no me la comería.

En caso es que, puede usted creerme, a riesgo de contrariar a nuestros jefes, que costearon el festín para agasajarnos, a riesgo de irritar a Tatéa, a quien le resultaba absurda mi repugnancia, ya pudieron ofrecerme la mejor paletilla de la esclava, servida sobre un lecho de hojas de helecho y rodeada de suculentas koranas, que me fue imposible siquiera tocarlo. ¡Nuestra educación es verdaderamente singular, en Europa! Me avergüenzo de ello. Pero ese sentimiento de horror por la carne de hombre, inculcado desde la infancia, se convierte en una segunda naturaleza, y en vano trataríamos de oponernos a él.

El cirujano, haciendo una baladronada, intentó probar la paletilla que yo había rechazado; casi inmediatamente, unas violentas nauseas castigaron su tentativa para gran cólera de Kaé, el cocinero de Koro, que veía así herido su amor propio. Pero mis dos primeras mocitas, mi querida Tatéa, Koro y mi suegro lo calmaron en breve, rindiendo un brillante homenaje a su ciencia culinaria.

Después de la cena, el cirujano, poseedor de una botella bastante respetable de aguardiente, se la ofreció primero a Emaï que, después de beber, dijo con tono grave:

«Ko tinga na, hia ou owe»

(Que estés bien, que seas feliz).

Así de natural es el uso del brindis, que en ocasiones se reprocha a Inglaterra. Koro lo imitó y, dirigiéndose a mí, repitió el benévolo deseo de Emaï. Méré y

Moïanga me miraron con ternura. Entonces, mientras los jefes fumaban un pellizco de tabaco del barrilete con que la recién casada les había obsequiado generosamente, Tatéa se acurrucó contra mí, apoyó tranquilamente su cabeza contra la mía y me cantó al oído, como una confidencia, tres coplas cuyo estribillo no olvidaré jamás:

«E takowe e o mo tokou mei rangui Ka tai Ki reira, akou rangui auraki»  
(Cuando llegues al puerto adonde quieres ir,  
mi afecto estará contigo).

¡¡¡Qué bochorno, nuestra fría música, nuestra descarada melodía, nuestra plúmbea armonía, nuestro canto de Cíclopes!!! ¡En qué lugar de Europa se podría encontrar esa voz misteriosa de pájaro enamorado, cuyo murmullo secreto hacía que todo mi ser temblase de voluptuosidad terrible y nueva! ¿Qué trinos de arpa sabrían imitarla? ¿Qué fino tejido de sonidos armónicos podría dar una idea?... Y ese estribillo tan triste, en el que Tatéa asociaba, por un extraño capricho, la expresión de su amor a la idea de nuestra separación, me hablaba del puerto lejano... al que su afecto me seguiría...

¡Beloved Tatéa! ¡Sweet bird!... Mientras cantaba, como canta su mediodía un bengalí entre las ramas, con la mano izquierda enlazaba mi cuello en una larga trenza de su espléndido cabello negro, y con la derecha jugueteaba con los blancos huesillos del pie de la esclava que acababa de comerse... ¡Una mezcla cautivadora de amor, niñería y ensoñación!... ¿Pudo jamás imaginar semejante poesía el viejo mundo?... Shakespeare, Beethoven, Byron, Weber, Moore, Shelley, Tennysson, no sois más que burdos prosistas.

Durante esta escena, Kaé había estado cuchicheando por su parte y casi sin interrupción con la botella, que le había dicho tantas cosas, que Koro y el cirujano hubieron de conducirlo, sosteniéndolo, hasta su cabaña, donde cayó borracho como una cuba.

Más ebrio que el cocinero, pero ebrio de amor, cargué con Tatéa —más que llevarla—; y mis dos primeras mocitas durmieron de nuevo esa noche un sueño tranquilo.

Tatéa se había fijado en que a menudo, en mis momentos de ensoñación, cuando estábamos sentados juntos al borde del mar, yo trazaba en la arena, con la baqueta de la escopeta, la letra T.

Acabó por preguntarme porqué dibujaba ese signo, y logré, no sin esfuerzo, a hacerle comprender que me recordaba su nombre. La dejé muy sorprendida. Probablemente aún dudaba que eso fuera posible, pues un día, habiendo ella en mi ausencia marcado burdamente esa T en una roca, me lo enseñó y se puso a dar palmas al oírme decir inmediatamente: «¡Tatéa!».

Tal vez piense usted que, a propósito de estos detalles, voy a burlarme de mí mismo y decir que estaba cayendo en lo pastoral, en el dafnismo. Pero no, estaba feliz



y no soy francés.

Se sucedieron muchos días y muchas noches como esas. Sin que me enterase pasaron semanas y meses; ya había olvidado el mundo e Inglaterra, cuando la fragata volvió a aparecer en la bahía y vino a recordarme que había un puerto al que tenía que ir. Y lo sorprendente es que, tras el primer escalofrío que su visión hizo correr por mis venas, casi sentí ánimos. El pabellón inglés flotando en lo alto del palo mayor me produjo el mismo efecto que el escudo de diamantes a Renaud y enseguida me pareció posible, por no decir fácil, arrancarme de los brazos de mis Armides. No obstante, ante el anuncio de mi partida, ¡qué llantos! ¡qué desesperación! ¡qué convulsiones!... Al principio, Tatéa pareció la más resignada. Pero cuando tomó tierra el bote de la fragata, cuando vio al cirujano subirse y esperarme, cuando hice mis últimos presentes a Emaï y a Koro, se precipitó a mis pies, exaltada, y me conjuró a que le concediese una prueba más de amor, la última; una extraña prueba, que no se me hubiera ocurrido jamás. «Sí, sí, lo que sea —le dije, alzándola y estrechándola frenéticamente en mis brazos—, ¿qué quieres? ¿Mi escopeta? ¿mi pólvora? ¿mis balas? Cógelos, ¿acaso no te pertenece todo cuanto me queda?». Ella hizo un gesto de negación. Agarrando entonces el cuchillo de su padre, impassible testigo de nuestro adiós, acercó la punta a mi pecho desnudo y me hizo comprender, sin poder articular ya ni una palabra, que deseaba trazar en él un signo. Acepté. En dos trazos, Tatéa me rajó con una incisión crucial de la que brotó mi sangre a raudales. Enseguida la pobre niña se abalanzó contra mi pecho chorreante, aplicó los labios, las mejillas, el cuello, el pecho, el pelo, y bebió de mi sangre mezclada con sus lágrimas, entre gritos y sollozos. ¡Oh, vieja Inglaterra, aquel día demostré sin duda que te amaba!

Méré y Moïanga se habían tirado al agua antes de que partiera el bote; las encontré junto a la escala de la fragata.

Y allí otra escena, otros gritos desgarradores. Por mucho que mirase fijamente el pabellón británico, por un instante sentí que me faltaban las fuerzas. Había dejado en la orilla a Tatéa desmayada; a mis pies, las otras dos queridas criaturas, nadando con una mano y con la otra haciéndome señas de despedida y repitiendo, con su voces quejumbrosas: «¡Oh Walla! ¡Walla!» (era la manera en que pronunciaban mi nombre). ¡Qué esfuerzos hube de hacer para subir a bordo! Cada vez que subía uno de los últimos escalones, me parecía que me estaban rompiendo un miembro. Al llegar a la cubierta, ya no pude más y me volví: y estaba a punto de saltar al agua, alcanzar tierra a nado, abrazarlas a las tres y huir con ellas a los bosques, dejando partir la fragata a la que maldecía, cuando el comandante, adivinando mi arrebato, hizo una seña a los músicos del regimiento que estaba a bordo y resonó el Rule Britannia; entonces se produjo en mí una revolución suprema y desgarradora y, con las tres cuartas partes de la cabeza extraviada, bajé a la cubierta principal, donde me quedé tumbado en el suelo hasta la noche, cual muerto viviente.

Cuando volví en mí, mi primer impulso fue regresar corriendo a la cubierta, como

si fuera a encontrar... Pero ya estábamos lejos... no había tierra a la vista... nada más que el cielo y el agua... Sólo entonces lancé un largo aullido de dolor furioso, que me alivió.

Todavía me sangraba el pecho. Queriendo que mi cicatriz no se borrara nunca, me procuré pólvora de cañón y coral, que machaqué juntos e introduje en la herida. Había aprendido de Emaï ese procedimiento de tatuaje. Y funciona perfectamente. ¡Mire! (dijo el narrador, abriéndose la chaqueta y la camisa y mostrándome en su pecho una gran cruz azulada), esto para mí significa Tatéa en neozelandés. ¡Si encuentra usted alguna vez a una europea capaz de tener ingenuamente semejante idea, le permito que crea en su afecto y le sea fiel!

Realmente a Wallace le hubiera costado llevar más lejos sus confidencias aquella noche. No lloraba, pero tenía los ojos inyectados en sangre y espuma en los labios; se situó delante de un espejo y se quedó largo rato contemplando con aspecto sombrío la firma de Tatéa. Eran las tres de la madrugada; me fui de allí, presa de una terrible opresión. Al llegar a casa, me dormí sin hacer largas reflexiones sobre la hospitalidad de los guerreros zelandeses, sobre los prejuicios de los europeos con los esclavos, sobre la influencia de los barriletes de tabaco, sobre la poligamia, sobre los amores salvajes y el desmedido patriotismo de los ingleses.

Dos años más tarde, Wallace vino a verme a París. Fréderick Beale, el rey de los editores ingleses, ese inteligente y generoso amigo de los artistas, le había encargado que compusiera una ópera en dos actos para un teatro de Londres. Wallace contaba con disfrutar de los placeres de París mientras escribía esa pequeña partitura, pero una oftalmia aguda que le afectó nada más llegar y que a punto estuvo de dejarle ciego se lo impidió, constriñéndole a una larga y triste inacción.

Por fin restablecido gracias a los cuidados del doctor Sichel, a quien hice venir, regresó a Londres con la intención, cuando terminase su ópera, de dar otra vuelta al mundo para librarse del tedio; y me gusta pensar que también un poco para volver a pasar por Nueva Zelanda. Y efectivamente emprendió ese viaje; sólo que, por motivos que ignoro, se detuvo en Nueva York, donde, so pretexto de que gana miles de dólares con sus composiciones de salón, que vuelven locos a los americanos, ha olvidado a sus amigos y a sus amigas, y se resigna a vivir anodinamente entre gentes sumidas en la más profunda civilización.

Lo que daría por saber si se sigue viendo el tatuaje de su pecho.

¡Pobre Tatéa, me temo que no hundiste el cuchillo lo bastante hondo!

Lo cual no impide que le diga, a través del Atlántico: «Saludos, mi querido Wallace, ¿también cree usted que he cometido un abuso de confianza al publicar su odisea?». Apuesto a que no.

\* \* \*

P.D.

Es usted un lector atento, Corsino. Sí, no puedo por más que darle la razón: se cometieron muchos errores tipográficos en la primera edición de nuestras Veladas, y algunos de ellos se han reproducido en la segunda. Es algo que realmente me saca de quicio. Sobre todo hay dos faltas que me exasperan. La primera parece una burla dirigida contra mí. Consiste en la omisión de la letra h en la palabra ortografía [orthographe], omisión que me hace cometer una falta de ortografía precisamente en la palabra ortografía, y por añadidura en una frase en la que le reprocho a alguien una falta de ortografía.

El segundo error está en estas tres palabras: beber el kava. Es gramatical y geográfica: para empezar, había que escribir «beber kava»; pero además, no hace falta haber dado ni la mitad de la vuelta al mundo para ignorar que kava es el nombre de una bebida que se toma en las Islas Carolinas y en Nueva Zelanda, pero que en Taití, de donde se habla en el pasaje inculcado, esa bebida se llama ava.

Voy a parecer un barquero de Asnières.

Pero qué son esas faltas minúsculas en comparación con las monstruosidades que surgen a diario en las imprentas. Sólo quiero contarle una; creo que le consolará, como me ha consolado a mí.

En una revista literaria de París, uno de nuestros prosistas más distinguidos publicaba un relato. El relato contenía la frase siguiente, desconozco el contexto:

«Pusieron en la cena cebollinos de Palestina».

En las primeras pruebas ponía:

«Pusieron en la escena cebollinos de Palestina», y el corrector hizo la juiciosa observación de que era poco exacto decir en la escena, y puso:

«Pusieron en escena cebollinos de Palestina».

Por último, antes de dar el visto bueno para imprimir, descubrió una falta en el nombre propio, y además un error de concordancia incompatible con el espíritu de la lengua francesa. Por consiguiente, hizo esos últimos cambios, de los que pudieron disfrutar los lectores de la revista al día siguiente:

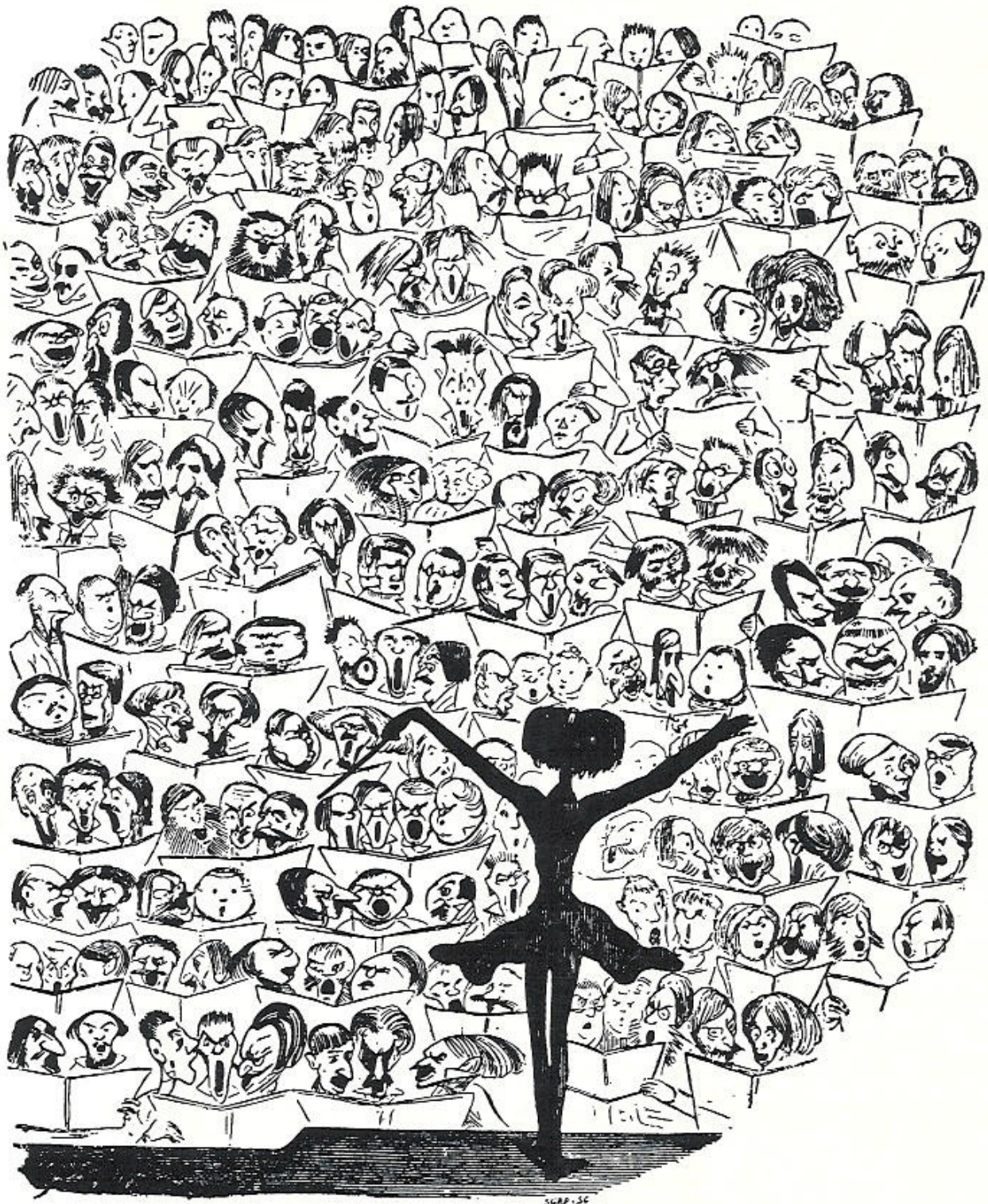
«Pusieron en escena al cebollino de Palestrina».

¡Figúrese el asombro del autor al leerse así transfigurado, y la estupefacción de los amantes de Palestrina, al ver que llamaban al maestro cebollino sin venir a cuento!

Espero poder congratularme, caballeros, de que su ópera esté acabando. En todo caso, si mi carta no dura dos horas y media, lo lamento pero no puedo alargarla más; a mí me parece que dure ya diez largas horas.

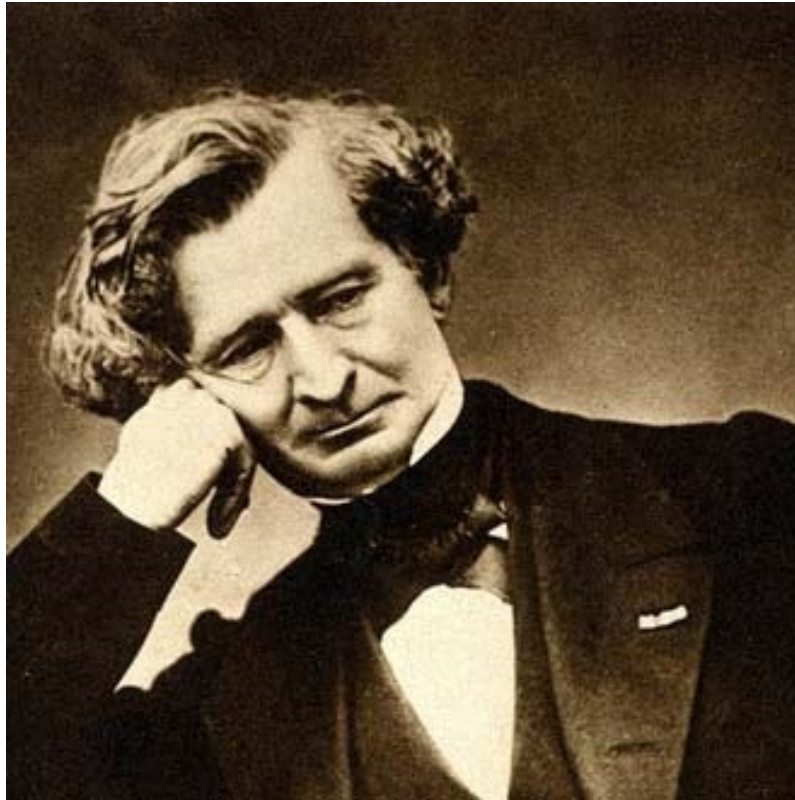
Así que adiós, Corsino, Dervinck, Dimski, adiós a todos. We may meet again...

¡Por Dios, qué triste estoy!  
Ya está bien de epilogar.



FIN





Hector Berlioz (La Côte-Saint-André, Francia, 1803 - París, 1869). Compositor francés. El Romanticismo tiene en Hector Berlioz una de sus figuras paradigmáticas: su vida novelesca y apasionada y su ansia de independencia se reflejan en una música osada que no admite reglas ni convenciones y que destaca, sobre todo, por la importancia concedida al timbre orquestal y a la inspiración extramusical, literaria. No en balde, junto al húngaro Franz Liszt, Berlioz fue uno de los principales impulsores de la llamada música programática.

Hijo de un reputado médico de Grenoble, fue precisamente su padre quien le transmitió su amor a la música. Por su consejo, el joven Hector aprendió a tocar la flauta y la guitarra y a componer pequeñas piezas para diferentes conjuntos. Sin embargo, no era la música la carrera a la que le destinaba su progenitor; y así, en 1821 Berlioz se trasladó a París para seguir los estudios de medicina en la universidad. No los concluyó: fascinado por las óperas y los conciertos que podían escucharse en la capital gala, el futuro músico abandonó pronto la carrera médica para seguir la musical, en contra de la voluntad familiar. Gluck, primero, y Carl Maria von Weber y Beethoven, después, se convirtieron en sus modelos musicales más admirados, mientras Shakespeare y Goethe lo eran en el campo literario.

Admitido en el Conservatorio en 1825, fue discípulo de Jean François Lesneur y Anton Reicha y consiguió, tras varias tentativas fracasadas, el prestigioso Premio de Roma que anualmente concedía esa institución. Ello fue en 1830, el año que vio nacer la obra que lo consagró como uno de los compositores más originales de su tiempo: la *Sinfonía fantástica*, subtitulada *Episodios de la vida de un artista*. Página

de inspiración autobiográfica, fruto de su pasión no correspondida por la actriz británica Harriet Smithson, en ella se encuentran todos los rasgos del estilo de Berlioz, desde su magistral conocimiento de la orquesta a su predilección por los extremos —que en ocasiones deriva en el uso de determinados efectismos—, la superación de la forma sinfónica tradicional y la subordinación a una idea extramusical.

La orquesta, sobre todo, se convierte en la gran protagonista de la obra: una orquesta de una riqueza extrema, llena tanto de sorprendentes hallazgos tímbricos, como de combinaciones sonoras novedosas, que en posteriores trabajos el músico amplió y refinó más aún, y que hallaron en su *Tratado de instrumentación y orquestación* su más lograda plasmación teórica. Fue tal el éxito conseguido por la *Sinfonía fantástica* que inmediatamente se consideró a su autor a la misma altura que Beethoven, comparación exagerada pero que ilustra a la perfección la originalidad de la propuesta de Berlioz, en una época en que muchas de las innovaciones del músico de Bonn aún no habían sido asimiladas por público y crítica.

Tras el estreno de esta partitura, la carrera del músico francés se desarrolló con rapidez, aunque no por ello estuvo libre de dificultades. En 1833 consiguió la mano de Harriet Smithson, con lo cual se cumplía uno de los sueños del compositor, aunque la relación entre ambos distara luego de ser idílica. Otras sinfonías programáticas, *Harold en Italia*, basada en un texto de lord Byron, *Romeo y Julieta* y un monumental *Réquiem* incrementaron la fama de Berlioz durante la década de 1830, a pesar del fracaso de su ópera *Benvenuto Cellini*.

Un nuevo trabajo lírico, la ambiciosa epopeya *Los troyanos*, le iba a ocupar durante cuatro años, de 1856 a 1860, sin que llegara a verla nunca representada íntegra en el escenario. Los infructuosos esfuerzos por estrenarla, junto a la indiferencia y aun hostilidad con que era recibida cada una de sus nuevas obras en Francia, son algunas de las razones que explican que los últimos años de vida de Berlioz estuvieron marcados por el sentimiento de que había fracasado en su propio país.