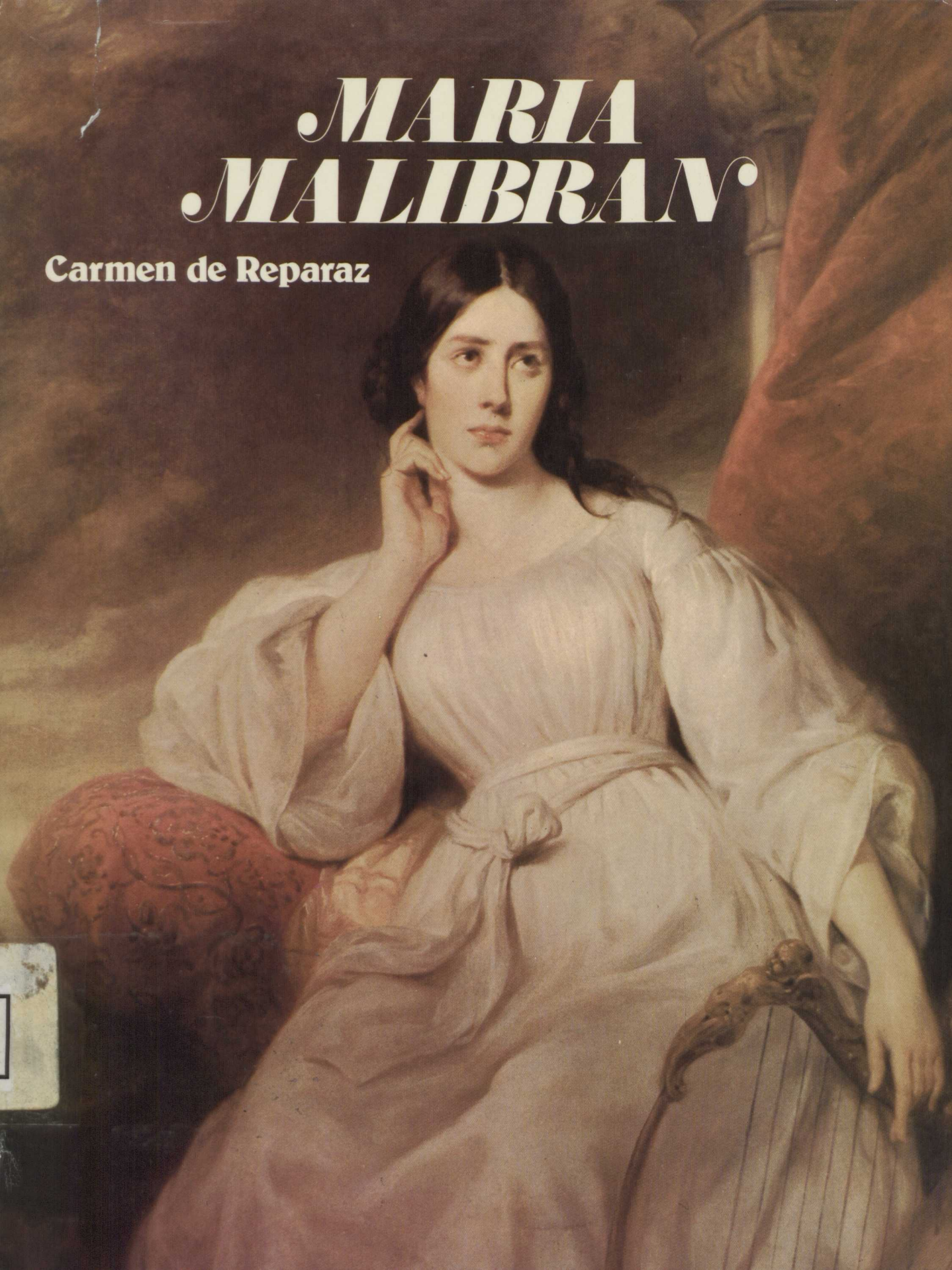
MARIA MALIBRAN

Carmen de Reparaz



11233





SERVICIO INTERIOR

92:7 Malibran
7-25

13 SET. 1976

MARIA MALIBRAN





¿Quién que es, no es romántico?

Rubén Darío

© Carmen de Reparaz Madinaveitia, 1976

Edita: SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA.
Maquetación y diseño: Enrique Catá.
Imprime: Gaez, S. A. Carretera Nacional III, Km. 25,200. ARGANDA DEL REY (MADRID).
Depósito Legal M-22.783-1976. I. S. B. N. 84-369-0033-0
Printed in Spain

11233

Carmen de Reparaz

MARIA MALIBRAN

1808*1836
Estudio biográfico

Prólogo de

Don Pedro Laín Entralgo

De la Real Academia Española

SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO
DE EDUCACION Y CIENCIA

R. 157547

Nota preliminar

Conste aquí mi vivo agradecimiento a las personas que en forma diversa han contribuido a que la realización de este libro fuera posible:
Doña Lola Rodríguez Aragón, directora de la Escuela Superior de Canto, Madrid.
Don Pedro Laín Entralgo, catedrático de la Universidad de Madrid.
Marqueses de Urquijo.
Don Julián Marías, de la Real Academia Española.
Don Roberto Pla, Subdirector de la Escuela Superior de Canto, Madrid.
Don José Subirá, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Don Cristóbal Halffter, compositor.
Don José Ortega Spottorno, director de *Revista de Occidente.*
Doña Soledad Ortega Spottorno, escritora.
Doña María Puncel, escritora.
Doña Flora Peña de Mendióroz, licenciada en Filosofía y Letras.
Don Carlos Gómez Amat, asesor musical del Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
Don Santiago Montoto, cronista de la ciudad de Sevilla.
Don Antonio Esteve, licenciado en Filosofía y Letras.
Don José Luis Vázquez-Dodero, escritor.
Mister George Moore, presidente del First National City Bank, presidente del Metropolitan Opera House de Nueva York.
Mister Franck C. Campbell, director de la Sección de Música, Library and Museum of the Performing Arts. The New York Public Library at Lincoln Center, Nueva York.
Mister Harold Spivack, director de la Sección de Música, The Library of Congress, Washington, D. C.
Lady Sekers, Londres.
The Earl of Drogheda, presidente del Financial Times, presidente de la Royal Opera House, Covent Garden, Londres.
Monsieur Jean Canavaggio, catedrático de la Universidad de Caen.
Mademoiselle Michèle Thomas, bibliotecaria, Bibliothèque de l'Arsenal, París.
Al archivero del Civici Musei, Castello Sforzesco, Milán.
Al archivero del Museo Teatrale Alla Scala, Milán.
A las archiveras del Musée et Bibliothèque de l'Opera, París.
Al archivero del Teatro La Fenice, Venecia.
A mis padres y a mis hijas, por su constante comprensión y sus valiosos juicios.

Indice general

—Nota preliminar 7
—Prólogo 11

PRIMERA PARTE 1775—1825 **LOS GARCIA**

CAPITULO I
—En busca de la fama 16
—Primeros éxitos en París. Nace María. Traslado a Nápoles 27
—Dos abdicaciones de Napoleón y una de Luis XVIII. Los "Cien Días" 30
—Roma. Manuel García estrena el Barbero de Sevilla, de Rossini. 31

CAPITULO II
—Opera seria y opera bufa 35
—Manuel García, maestro de canto 40
—Londres, 1825: debut de María García. Peripecias y triunfos 46

SEGUNDA PARTE 1825—1827 **LA AVENTURA AMERICANA**

CAPITULO III
—Dos temporadas americanas. Un español lleva la ópera a los Estados Unidos. . . 48
—El teatro, arte social. Un poco de historia 52
—La llegada 58
—La primera ópera italiana en América 60
—L'Amante Astuto, Tancredi, Otello 63

CAPITULO IV
—La boda 66
—Causas 68
—Eugène Malibran 70
—Don Giovanni 74

CAPITULO V
—Conciertos en Nueva York 76
—Empresa de honor 79
—De la ópera a la opereta 81
—Despedida y regreso a Europa 84

TERCERA PARTE 1827—1836 **LA MALIBRAN**

CAPITULO VI
—París 86
—La gran carrera 92

—Cambio de domicilio. La condesa de Sparre 96
—Londres. La Malibrán y la Sontag: rivalidad 99

CAPITULO VII
—Regreso a Londres. 1830: la temporada de ópera en unas cartas 103
—El Teatro Real de Covent Garden 116
—La revolución de julio en París. "Les trois Glorieuses" 118
—Chopin, la Malibrán y el arte del canto 122

CAPITULO VIII
—El castillo de Chimay. De Carabanchel a Bruselas pasando por la Revolución francesa 126
—Charles de Bériot 128
—París. Otra mudanza 131
—Escritores y músicos en el Romanticismo francés 135

CAPITULO IX
—Mujer y artista 145
—El general Lafayette 149
—Crisis 152

CAPITULO X
—Roma. Muere Manuel García 154
—Berlioz y Wagner critican la ópera italiana, Hegel la ensalza 157
—Nápoles 162

CAPITULO XI
— **La Sonnambula** 166
—"...no podría usted luchar con los cerebros españoles" 172
— **Norma** 176
—La Scala de Milán 178

CAPITULO XII
—Dos cartas de Charles de Bériot 181
—Venecia 183
—La nulidad del matrimonio 187
— **Fidelio** 189
—Epidemia de cólera en Italia 194

CAPITULO XIII
—Boda con Charles de Bériot 196
—Londres 199
—El accidente 204

CAPITULO XIV
—"Manchester tendrá mis huesos" 207
—Un funeral y dos entierros 211

—Notas 219
—Apéndices 233
—Indices y Bibliografía 249

Prólogo

Desde fray Jerónimo de San José, por lo menos, muchas veces se ha dicho que la esencia del oficio del historiador consiste en "resucitar". Partiendo de restos dispersos y muertos —papeles, piedras, utensilios, decires a los que la tradición verbal ha convertido en cantos rodados—, el buen historiador, en efecto, reconstruye de tal manera el pasado, que con las palabras de su relato "parecen bullir y menearse las cosas de que trata en medio de la pluma y el papel", según la preciosa fórmula retórica del propio fray Jerónimo. Y si tal sentencia puede aplicarse a cualquier texto historiográfico, por excelencia podrá y deberá ser cierta cuando éste tenga como objeto la vida de una persona pretérita. Pues bien: movida a la vez por su fina sensibilidad, su lúcido amor a la persona que ha biografiado y su apasionado afán de documentación íntegra y precisa, esto es lo que de un salto, sin previo aprendizaje, ha logrado hacer Carmen de Reparaz con la divina María Felicia Malibrán.

¿O acaso no es así? Tan pronto como el lector penetre, a través de este libro, en aquello de que sus páginas son testimonio o adivinación, sólo un nombre podrá dar a la impresión que todas ellas, desde la primera hasta la última, van a grabar en los senos de su alma; el nombre de "vida". Vida histórica: la que la Europa post-napoleónica y la adolescente América de los primeros presidentes yanquis con tanta vehemencia —con tan romántica vehemencia— día a día están haciendo. Vida artística: la que con su extraordinaria maestría en el *bel canto,* por los caminos de esa Europa y esa América crean, reflejan y padecen, porque no hay creación sin dolor, todos los miembros de la familia de Manuel García, con la genial María Felicia en su centro. Vida personal: la que las proezas escénicas, los vehementes sentimientos y la como inexorable inquietud de esta soberana cantante van dibujando durante los veintiocho años en que su voz voló sobre la tierra.

Se trata ahora de saber si toda esa varia y llameante vida tuvo una raíz común; si la historia que dio marco y atmósfera a la Malibrán, el arte de que la Malibrán fue a la vez esclava y reina y las sucesivas acciones que dieron figura a su biografía breve y fulgurante, pueden ser convincentemente referidas a una misma clave radical, a un mismo nervio. Y sin necesidad de ser un lince de la hermenéutica, al punto se descubre la expresión de tal raíz y tal nervio en dos términos que no por azar ya han venido a mi pluma: el adjetivo "romántica" y el adjetivo "genial".

No se entenderá la esencia del Romanticismo si no se advierte que el hombre romántico, clara y resueltamente unas veces, turbia y temerosamente otras, tuvo la estremecedora conciencia de ser semidiós en acto y pleno Dios en potencia. "Llegar a ser Dios, ser hombre y desarrollarse (en la historia) son expresiones que significan lo mismo", dijo por todos sus coetáneos Federico Schlegel. Filosóficos o poéticos, textos análogos a éste menudean en la Europa de la Malibrán. Y esa secreta convicción cobra especial evidencia cuando verdaderamente es genial el hombre en que se patentiza; porque en el genio, piensan los románticos, es donde más altamente gana actualidad la esencial condición divina del espíritu humano. Ahora bien; tan hondo sentimiento de la divinidad propia había de conducir y condujo de hecho a dos situaciones entre sí contrapuestas y complementarias, archirrománticas las dos: el arrebatado entusiasmo de la decisión y la esperanza y el dolor infinito, el dolor de uno mismo vivido como infinito, *mal du siècle* o *Weltschmerz,* del fracaso y la desesperación. "El espíritu del mundo ha dado a nuestro tiempo la orden de avance", decía Hegel a su amigo Nothammer, sintiéndose en su intimidad, como hace años escribió Zubiri, realizador y revelador del "espíritu absoluto"; a la vez que Leopardi daba expresión poética al reverso fracasado y dolorido de ese mismo modo de vivir genialmente su realidad de hombre en el mundo:

nè schermo alcuno ho al dolor, che scuro
m'è l'avvenire, e tutto quanto io scerno
è tal che sogno e fola
fa parer la speranza.

Ajeno, prosaicamente ajeno como soy a las sublimidades del *bel canto,* pero adivinando, gracias a Carmen de Reparaz, todo lo que tras éste había cuando no sólo de la laringe, también del corazón de la Malibrán con tanta genialidad surgía, así veo yo los capítulos sucesivos de este exquisito libro, y así comprendo los arranques, los zigzagueos, los entusiasmos y los hundimientos de la romántica consciente de su genio que fue —llamémosla en esta forma los españoles, para que sea más nuestra— María Felicia García. Su estupenda manera de aunar, cantando, la sublimidad, la tragedia y la gracia. Ese vibrante "¡Viva la libertad!" con que desde Londres epistolarmente celebró la revolución parisiense de 1830, como si en su alma ardiente se fundiesen, sin ella saberlo, Hegel, Víctor Hugo y El Empecinado. Ese extremado, vehemente modo de sentir y expresar la solidaridad de su persona con una humanidad en marcha hacia la absoluta perfección: "Los demás son mi *uno mismo*". Esa inmensa voluntad de quemar constantemente su existencia terrenal entregándose sin reserva al arte y al amor: "Debo gastar mi vida..." Esa soberana, inapelable manera de afirmar y entender sus propias decisiones, orientáranse éstas hacia el bien o hacia el mal: "Si tuviera disposición para ser mala o para dejarme arrastrar por la seducción, podrías estar tú aquí, podría estar el Padre Eterno, que no serviría de nada". Romántica y genial, genial y romántica. Cantando, amando, viviendo y muriendo, así fue María Malibrán; y con singular talento y minuciosa y bien compuesta documentación, así nos la ha hecho ver, resucitándola, Carmen de Reparaz.

España debía a esta artista universal un homenaje adecuado a sus excelsos méritos. Ahí es nada, la hazaña de transportar hasta el séptimo cielo, ese en el cual sin cesar debe de oirse la que nuestro desvergonzado lenguaje ibérico llama "música celestial", a las almas de Europa y América. Ahí es nada, haber contribuído con trinos nunca oidos a que la joven América del Norte comenzase a ser todo lo que Hegel y Tocqueville, los dos contemporáneos de nuestra altísima diva, ya entreveían en su futuro. Por fin, gracias a Carmen de Reparaz, nuestra deuda colectiva ha sido bellamente pagada. Admiremos a la gran cantante en este libro biográfico y, leyéndolo, sepamos sentir muy viva gratitud hacia a su autora

PEDRO LAIN ENTRALGO

Madrid, abril de 1976.

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA
BIBLIOTECA

Primera parte
1775*1825



LOS GARCIA

CAPITULO I

"Despertad, raza de héroes, el momento llegó ya de arrojarse a la victoria."
Manuel José Quintana

"Awake, ye sons of Spain! awake! advance!
Lord Byron

En busca de la fama

Sucede a veces que en la vida de los hombres la ambición juega el papel de providencia. Causas enteramente personales, ajenas al sentido de la historia, determinan acciones cuya importancia y trascendencia sólo se pueden ver con toda claridad *a posteriori,* pero que en el momento de producirse han sido motivadas por un deseo, por una imperiosa y acuciante necesidad a la que todo se ha supeditado: ser más.

En el invierno de 1807, tan amenazador para España, llega el cantante y compositor sevillano Manuel García con su mujer y su hijo Manuel a París. La decisión que mueve a García a trasladarse a la capital francesa y a tratar en ella de abrirse camino, está basada en motivos puramente profesionales, al margen de la política y, sin embargo, resulta ser de una oportunidad cuyo acierto tiene enorme trascendencia en su vida.

En efecto, mientras la pequeña familia de músicos logra con mucho esfuerzo, innumerables privaciones y alguna ayuda (1) emprender viaje desde Madrid, se está produciendo en su país una crisis política, una descomposición de su gobierno, que de forma solapada y voraz, como un cáncer, desembocará en una de las mayores tragedias de su historia.

Varios son los factores determinantes de ella, como suele ocurrir. Destacan entre ellos la desoladora, la abrumadora incapacidad de Carlos IV, Fernando VII y el príncipe de la Paz para asegurar con mínimo acierto la marcha de la política interior española; destacan también las feroces disensiones en el seno de la familia real, la torpe ambición de Fernando VII por hacerse con el trono; destaca su odio a Godoy, el valido, el insolentemente encumbrado, un odio que alimentan las pasiones más corrosivas para el espíritu: la envidia unida al desprecio, el disimulo fundado en el temor. Destaca, por último, sobre este turbio panorama, por ser causa determinante de las infinitas calamidades que se van a suceder en España a lo largo de terribles años de guerra, la inaudita torpeza de que dan muestra estos tres personajes en sus relaciones con el temible dominador de la Europa del momento, Napoleón I.

— 11 de octubre de 1807. Desde El Escorial y pocos días antes del célebre proceso, o causa, del mismo nombre (en que son descubiertos por Carlos IV varios documentos

LA FAMILIA DEL DUQUE DE OSUNA,
POR FRANCISCO DE GOYA.
Museo del Prado, Madrid. →

"Nunca podré dudar de que V.E. no me desamparará teniendo V.E. tan acreditada su protección poderosa a favor de los artistas que tratan como yo de ser útiles a su patria", escribe desde Bayona, Manuel García a la duquesa de Osuna en 1807.



preparados por su hijo con el fin de intentar la caída de Godoy y la suya) escribe el príncipe Fernando a Napoleón en estos términos sorprendentes (*):

Señor,
el temor de incomodar a V. M. I. en medio de sus hazañas y de sus grandes negocios que le ocupan sin cesar, me ha privado hasta ahora de satisfacer directamente mis deseos eficaces de manifestar a lo menos por escrito los sentimientos de respeto, estima y afecto que tengo al héroe mayor de cuantos le han precedido, enviado por la Providencia para salvar la Europa del trastorno total que la amenazaba, para consolidar los tronos vacilantes y para dar a las naciones la paz y la felicidad.

Palabras de adulación que resultan proféticas si se toman exactamente en el sentido opuesto en que han sido escritas.

Pocos días después, el 27 de octubre, se firma el tratado de Fontainebleau entre España y Francia. En él los dos países se ponen de acuerdo para repartirse Portugal luego de haberlo tomado por las armas. Según este tratado, habrán de entrar en breve en España, de paso para Portugal, veintiocho mil soldados franceses, a los cuales habrán de sumarse doce mil soldados españoles. Napoleón —visión de águila— podrá así enviar sus tropas que entrarán con toda facilidad en el país.

El 10 de diciembre un cuerpo de veinticinco mil hombres al mando del general Dupont atraviesa la línea frontera del Bidasoa y entra en Irún. Tras él, entre Burdeos y Bayona, se constituye una segunda división de treinta y cuatro mil hombres, a las órdenes del mariscal Moncey. Al otro extremo de los Pirineos, en Perpignan, otra división espera bajo el mando del general Bessières. Las fuerzas suman en total noventa mil hombres, lo cual es el triple de la cifra prevista en el tratado de Fontainebleau, que no estipulaba más que veintiocho mil, como acabamos de ver. Lamentablemente, el gobierno de Madrid, a pesar de su creciente inquietud ante estos hechos, continúa sometido por entero a la voluntad del Emperador.

El pueblo español recibe al principio a los franceses amistosa y confiadamente, sin poder sospechar ni remotamente la tragedia que se avecina.

Napoleón dirige las operaciones de infiltración en la península con la más absoluta doblez: "Que todos vuestros propósitos sean pacíficos. Decid que vais a Cádiz o a Gibraltar... Dad todas las seguridades posibles al Príncipe de la Paz, al Rey, a todo el mundo...", recomienda a sus hombres.

"En España, escribe el general francés, barón de Marbot, que participó personalmente en estas maniobras, ocupábamos solamente ciudades abiertas y dos únicas plazas fuertes: Barcelona y Pamplona; más como las ciudadelas y los fuertes estaban en manos de las tropas españolas, el Emperador ordenó a los generales que procurasen apoderarse de ellos, empleando a este efecto un ardid verdaderamente indigno. El Gobierno español prohibía a sus generales que permitiesen la ocupación de fuertes y ciudadelas, pero les ordenaba que recibiesen a las tropas francesas amistosamente y que se ocupasen de cuanto contribuyese a su

(*) No tan sorprendentes si sabemos que Fernando VII deseaba ardientemente en esa época contraer matrimonio con una Bonaparte. Napoleón consideró darle como esposa a la hija de su hermano menor Lucien, a Charlotte, llamada familiarmente Lolotte.

comodidad. Los jefes de nuestros cuerpos solicitaron que se les permitiese instalar a sus enfermos y establecer sus depósitos dentro de las ciudadelas, permiso que les fue concedido. Inmediatamente presentaron como enfermos a sus granaderos y ocultaron armas en los sacos de suministro de varias compañías que, con el pretexto de ir a retirar pan de los almacenes, penetraron en la plaza y desarmaron a los españoles. De este modo se apoderó el general Duhesme, que no contaba más que con 5.000 hombres, de la ciudadela de Barcelona y del fuerte de Montjuich. La ciudadela de Pamplona y casi todas las de Cataluña corrieron la misma suerte.

Esta conducta produjo un pésimo efecto y llenó de ansiedad a la Reina y al Príncipe de la Paz, que se encontraban ya en Aranjuez (2)."

Napoleón comete, en relación con los asuntos de España, el grave error, entre otros, de confundir el valor de un pueblo con el de su gobierno. La guerra de la Independencia Española, primera de las grandes derrotas del Emperador (*), le demuestra, así como al mundo entero, hasta qué punto puede llegar el heroísmo del pueblo español cuando se trata de defender su propia identidad, su honor y su patria (3).

* * *

Nace Manuel García en Sevilla en 1775 (4). A los cinco años comienza a estudiar música con dos maestros, sevillanos también, Antonio Ripa y Juan Almarcha. El primero le da clase de canto, solfeo, armonía y composición. Ripa, excelente maestro, sabe descubrir enseguida la calidad de músico excepcional que hay en el niño y le dedica con generosidad cuanto tiempo sea preciso para formar a tan singular alumno. Es frecuente que las clases duren varias horas, a veces hasta llegar a ocho al día. El don musical suele manifestarse ya en los primeros años de la vida y a veces con inequívoca, con asombrosa pujanza. Con Juan Almarcha, el famoso organista de la catedral de Sevilla, aprende a tocar Manuel este instrumento, demostrando asimismo a lo largo de su aprendizaje, sus condiciones de músico nato.

Comienza Manuel García a la edad de diecisiete años su vida profesional, actuando primero en el teatro de Cádiz y luego en los de Málaga y Barcelona durante varias temporadas. En 1798 se traslada a Madrid y logra incorporarse a la compañía del célebre actor Isidoro Máiquez, permaneciendo en ella y en la capital hasta 1807. Durante este período su triple actividad de cantante, compositor y actor es muy intensa y le da cierta fama en el país. Sin embargo, sus éxitos profesionales no van acompañados de unas ganancias que le procuren un

(*) El detestado rey José I prevé con toda claridad este fracaso cuando en julio de 1808 escribe a su hermano Napoleón las siguientes palabras cargadas de buen sentido: "Enrique IV tenía un partido; Felipe V sólo tenía que combatir a un competidor, y yo tengo por enemigo a una nación de doce millones de habitantes valientes, exasperados hasta el último extremo. Todo cuanto se hizo aquí el 2 de mayo es odioso; no se ha tenido ninguno de los miramientos que era preciso tener con este pueblo... La gente decente no está más a mi favor que los granujas. No, Señor, estáis en un error. Vuestra gloria fracasará en España...

RETRATO ECUESTRE DE FERNANDO VII, POR FRANCISCO DE GOYA.
Academia de San Fernando, Madrid. →

LA FAMILIA DE CARLOS IV, POR FRANCISCO DE GOYA.
Museo del Prado, Madrid. →

BATALLA DE LAS NARANJAS (RETRATO DE GODOY), POR FRANCISCO DE GOYA.
Academia de San Fernando, Madrid. →







mínimo bienestar económico. García e incluso el mismo Máiquez se debaten casi continuamente entre la pobreza y la miseria.(*) Los actores, o cómicos —según la denominación de la época— están pésimamente pagados y aún peor considerados socialmente. Apenas tolerados por la Iglesia, ni siquiera tienen derecho a ser sepultados en tierra sagrada. A su vez, el estado del teatro español en estos años deja mucho que desear. José de la Revilla, escritor coetáneo de Manuel García, aunque bastante más joven que él, dice al respecto en su libro *Vida Artística de Isidoro Máiquez:*

"Cuando Máiquez se dedicó a la escena, era verdaderamente lastimoso el estado de nuestros teatros, así en todo cuanto tenía relación con el servicio y propiedad de aquella, como en la colocación, decoro y policía de los espectadores si se exceptúa la circunstancia de haber edificios destinados a las funciones dramáticas, con los acopios más precisos de decoraciones y enseres para servicio interior del escenario, ni tenían mucho que echar en cara a los antiguos corrales del tiempo de Felipe IV, ni distaban mucho de ofrecer en su conjunto el estado deplorable que tenían los espectáculos escénicos cuando D. Agustín de Rojas los describió en su *Viaje entretenido.* Este atraso, al parecer inexplicable, si se atiende al extraordinario vuelo que había tomado nuestra poesía dramática desde mediados del siglo XVI, demuestra de una manera evidente lo mucho que perjudicaba a los progresos del arte escénico la persecución continua a que se veían expuestos cuantos le profesaban, por parte de las autoridades eclesiásticas y civiles, y en su consecuencia por la opinión general, que alejaba de aquel ejercicio a cuantos estimaban en algo su buen nombre y su fama."

Pero las cosas se van a poner todavía más difíciles. En 1800, por Real Orden de Carlos IV, se prohibe dar representaciones a cargo de artistas que no sean españoles de nacimiento o nacionalización, prohibiéndose asimismo usar en escena otro idioma que no sea el castellano. Esta medida restrictiva, tan torpemente proteccionista, acaba con las representaciones de ópera italiana (**), espectáculo al que tan aficionado es el público y que cuenta, además, con obras de exquisita perfección musical y dramática. Se intenta así, de la noche a la mañana, de un plumazo, sustituir el repertorio habitual, en su mayor parte extranjero, por uno de hechura nacional. Esta política miope tiene como primer resultado una marea de mediocridad que inunda los escenarios españoles de óperas cómicas, traducidas, en su mayoría, del francés. Las tales obras, que ya de suyo suelen ser de escaso o nulo valor artístico, logran alcanzar una lamentable vulgaridad al ser adaptadas a la escena española apresuradamente por traductores que aderezan sus versos con innumerables ripios y cursilerías.

Estas disposiciones y los cambios tan esenciales que traen consigo, afectan de modo sustancial las actividades profesionales de Manuel García que se encuentra, a los veinticinco años de edad, en la plenitud de su capacidad creadora.

Su primera opereta, *El Seductor arrepentido,* se estrena el 16 de septiembre de 1802. El libreto, en un acto, está traducido del francés. Obtienen gran éxito interpretándola, además de García, Laureana Correa y Joaquina Siches, su mujer. Pocos días después, se estrena su

(*) Isidoro Máiquez a pesar de haber sido considerado como el primer actor trágico de la escena española por sus contemporáneos, muere en el más terrible desvalimiento y es enterrado de limosna el 18 de marzo de 1820, a los 52 años de edad.

(**) Salvo en Barcelona donde, por disposición de sus Fueros, se sigue cantando ópera en italiano a lo largo de toda esta época desafortunada. Otro dato elocuente de la profunda afición que en Cataluña se ha sentido siempre por la ópera.



RETRATO DEL ACTOR MAIQUEZ, POR FRANCISCO DE GOYA.
Museo del Prado, Madrid.

segunda obra, *El Reloj de madera.* El 12 de noviembre estrena García su opereta *Quien porfía mucho, alcanza,* y el 30 de mayo de 1803 otra opereta traducida del francés, titulada *El luto fingido.* En 1805 estrena la "ópera en prosa en un acto", *El criado fingido,* y a finales de abril del mismo año otra ópera que alcanza gran fama, *El poeta calculista.* De esta última es el célebre polo cuyo primer verso dice: "Yo que soy contrabandista".

Sigue regularmente la producción de obras a lo largo de este año de 1805. El 21 de julio estrena Manuel García *El Padrastro o Quien a yerro mata a yerro muere,* y a mediados de diciembre *El cautiverio aparente.* El 12 de agosto estrena la opereta titulada *Los lacónicos o La trampa descubierta.*

En 1807, Manuel García, harto de la ramplonería que reina en la escena madrileña, y a sabiendas de que quedándose en su patria no logrará escapar a la estrechez en que viven todos los que, como él, trabajan en y para el teatro nacional, decide probar fortuna en el teatro de París. El 18 de enero estrena su última opereta compuesta para la escena española *Los ripios del maestro Adán* (5), que se representa en Madrid, en función de gran gala, con motivo de

LOS FUSILAMIENTOS DEL 3 DE MAYO, POR FRANCISCO DE GOYA.
Museo del Prado, Madrid. →





festejarse el reciente nombramiento de Manuel Godoy al grado de almirante. García es en esta ocasión, además de autor de la música, su principal intérprete masculino. Intérprete dotado de múltiples dones, se acompaña en escena él mismo a la guitarra una romanza, cuya primera estrofa dice:

Al instante que la aurora
nos anuncia el nuevo día,
mi cariño, amada mía,
voy al punto a renovar.

Versos que hacen pensar en la graciosa frase de Voltaire: "Lo que es demasiado tonto para decirlo hablado, se canta."



JOACHIM MURAT,
POR
FRANÇOIS GERARD.
Palacio de Versalles.
Foto Giraudon.

Primeros éxitos en París. Nace María. Traslado a Nápoles

Una vez en París, el talento y la enorme capacidad de trabajo de Manuel García son su mejor presentación. A las pocas semanas de llegar a la capital francesa y gracias a la valiosa ayuda que le presta el compositor Paer (6), obtiene un empleo que le abre las puertas del Teatro Italiano. Se le encomienda la dirección de dos óperas de Mozart, *Le Nozze di Figaro* y *Così fan tutte.* García, que como todo gran artista es un innovador, logra mejorar de forma asombrosa el estilo interpretativo de la compañía de ópera parisina. La crítica sabe reconocerlo así y lo comenta debidamente en numerosas ocasiones a lo largo de los cuatro años que permanece el músico en París.

Una inmensa alegría viene a sumarse a estos éxitos profesionales: el día 24 de marzo de 1808 nace en París, en el número 3 de la calle Condé, la primera hija del matrimonio García. (7) Tres años tiene la pequeña María cuando su padre, espíritu inquieto, decide trasladarse de nuevo, acompañado de toda su familia, a Italia. Viajan primero a Turín, a Nápoles luego, y se establecen en esta ciudad con el carácter de permanencia que ciertas profesiones permiten, es decir, con un carácter de prolongada transitoriedad.

Joachim Murat, el cuñado de Napoleón que tan nefasto comportamiento ha tenido respecto de los españoles y especialmente respecto de los madrileños, antes, durante, y después de los sucesos del 2 de mayo de 1808, es ahora rey de Nápoles. Entusiasmado al oir cantar a Manuel García en el teatro San Carlo (8), le manda llamar a palacio y le nombra primer tenor de su capilla palatina. El cantante desempeña este cargo con toda brillantez hasta 1815, año en que naufraga la epopeya napoleónica y, con ella, el poder de la mayoría de sus numerosos beneficiarios.

García aprovecha, además, sus años de estancia en Nápoles para seguir perfeccionando su técnica de canto. Trabaja intensamente con el maestro Anzini, considerado por sus coetáneos como el último gran representante de la escuela del *bel canto* italiana. La disciplina a que el maestro somete al alumno es muy severa y exige de este último una capacidad y una entrega "que ningún cantante profesional puede imaginar en realidad", según escribe el propio Manuel García en una carta a su cuñado Paolo Siches. Durante este mismo período dos jóvenes músicos franceses se ofrecen para dar clase de solfeo y de piano a los hijos de García. Los dos profesores son Gran Premio de Roma. Hérold ha obtenido el de piano en 1812, Panseron gana el de solfeo en 1813.

A los cinco años canta María García por primera vez en público. Su fantástica precocidad y el constante trato que ha tenido con las tablas le permiten salir airosa de esta actuación. Louise Héritte Viardot, pariente suya, describe así su graciosa intervención:

"Por puro azar hizo su primera aparición como cantante en la *Agnese,* de Paer. María tenía el papel del niño. Entraba en escena en un determinado momento para entregar una carta a su padre, mientras éste cantaba un dúo con la soprano. Una noche, en este preciso instante, la soprano se sintió mal y tuvo que interrumpir su canto. Inmediatamente la niña siguió el aria y cantó hasta el final el dúo con su padre, lo cual produjo en la sala un entusiasmo delirante. Desde entonces, cada vez que se daba esta ópera, los espectadores insistían para que la pequeña cantase el dúo, en vez de la cantante. Así fue hasta que una noche la niña se sintió ronca o cansada. Despues de terminado su dúo exclamó en plena escena: "Ho cantato come un cane, non voglio cantar più!" y después, en medio de la hilaridad general, salió huyendo a todo correr. María tenía cinco años."

Y todo un carácter.



LA REINA DE LAS DOS SICILIAS,
POR VICENTE LOPEZ.
Academia de San Fernando, Madrid.



FRANCISCO I DE SICILIA,
POR VICENTE LOPEZ.
Academia de San Fernando, Madrid.



"LA TIRANA",
POR FRANCISCO DE GOYA
Academia de San Fernando, Madrid.



NAPOLEON I EN 1808,
POR J.L. DAVID
Museo Bonnat, Bayona.

Dos abdicaciones de Napoleón y una de Luis XVIII – Los "Cien Días"

Nadie puede sustraerse a los efectos de la política aunque viva creyendo estar al margen de ella y pretenda ignorarla. Las sacudidas que la derrota de Napoleón trae consigo se hacen sentir con especial violencia durante los meses finales de su poder. El Emperador abdica el 6 de abril de 1814 y pocos días después, el 3 de mayo, llega en compañía de sus fieles Leticia y Paulina a la isla de Elba. Luis XVIII es nombrado Rey de Francia y comienza la primera restauración de los Borbones –dinastía tan temida por Napoleón (9)– hasta que un año más tarde "el águila vuele de campanario en campanario, hasta las torres de Notre Dame", según la conocida frase de Chateaubriand, entre triunfalmente en la capital francesa y el Rey se vea obligado a abdicar.

Este período tan crítico de los llamados "Cien Días" recuerda ciertas tragedias de Shakespeare. Napoleón regresa. Tal vez todo va a volver a ser posible, se dicen los bonapartistas. Corren tiempos ricos en cambios trascendentales. Las circunstancias, grandes creadoras de hechos impensables, arrastran e incendian ahora las voluntades y con ellas y por ellas numerosas vidas.

Sólo tres ejemplos entre los más destacados: ¿No es altamente –o bajamente– teatral la afirmación de Benjamin Constant que exclama, con el estilo enfático propio de la época, en el *Journal des Debats:* "Yo no iré como un miserable desertor, arrastrándome desde los pies de un poder a los de otro, a cubrir con el sofisma la infamia, a tartamudear palabras profanas para comprar una vida vergonzosa"... y que poco tiempo después acepta el cargo de Consejero de Estado de Napoleón? ¿Y el mariscal Ney, que besa la mano de Luis XVIII y le dice: "Señor, yo os traeré a Napoleón en una jaula", marcha acto seguido para combatir contra el Emperador y pasa, *al día siguiente,* a ofrecerle su espada? (A Ney esta doble traición le va a costar la vida ocho meses más tarde, en que es ejecutado ante un paredón cercano al Observatorio de París). Y por último en esta trilogía desafortunada, el mariscal Soult en la orden general del 8 de marzo trata a Napoleón de "insensato y usurpador", el 26 le hace la corte, y pocos días después es nombrado su teniente general.

Con la batalla de Waterloo, llega el fin del Emperador. A su regreso a París, lleva él en persona la noticia de la derrota sufrida por el ejército francés y admite con desengañada lucidez: "No puedo rehacerme, he defraudado a los pueblos". El general Lafayette ataca inmediatamente: "Bastante hemos hecho por Napoleón; nuestro deber es salvar la patria". Se capitula de nuevo con los aliados, que ocupan París, y tras considerarse varias posibilidades de gobierno y barajarse diversos nombres, entre los que figuran Napoleón II y un miembro de la familia de Orleans, regresa Luis XVIII al trono de Francia.

En Nápoles, el 13 de octubre de este mismo año, la corte hace prisionero al Rey francés, antes príncipe Murat (10), y ordena su fusilamiento. Tras estos terribles bandazos que da la política, vuelve a reinar en el trono de Nápoles otro Borbón, Fernando II, tercer hijo de Carlos III, y hermano de Carlos IV de España.

Manuel García, una vez más paciente, aunque no agente, de los profundos cambios originados por los sucesos napoleónicos, traslada su residencia de Nápoles a París. No sin antes tener una decisiva actuación en el estreno de una de las óperas más bellas y famosas de la historia.

"Este es el mejor tenor que conozco,
lo prefiero a todos los tenores italianos."
Rossini

Roma. Manuel García estrena el Barbero de Sevilla, de Rossini

A finales de 1815 llega Rossini a Roma para trabajar sobre el "dramma semiserio" *Torvaldo e Dorliska,* destinado al teatro Valle. Antes de terminarlo, el duque de Sforza-Cesarini, empresario del otro gran teatro romano, el teatro Argentina, le encarga la composición de una nueva ópera. El contrato, con fecha 15 de diciembre, estipula que Rossini, entregue su obra terminada para mediados de enero, y que luego, si es necesario, haga todos los cambios que precise el éxito de la ópera y la conveniencia de los cantantes que la hayan de interpretar. El primer acto tiene que estar terminado para el 20 de enero. Rossini deberá estar presente en los ensayos y dirigir las representaciones como "maestro al cembalo". Si en algo de esto fallara, se verá obligado a pagar las costas. Recibirá luego de tres representaciones 400 escudos. Geltrude Righetti-Giorgi (Rosina) recibirá 500; Luigi Zamboni (Figaro) 700, y Manuel García (Almaviva) 1200, es decir, tres veces más que el compositor (11). Creo que estas cifras son de suyo suficientemente elocuentes.

Rossini se pone inmediatamente a la obra y escoge un libreto basado en la famosa comedia de Beaumarchais *La Précaution inutile ou le Barbier de Seville,* comedia en cuatro actos estrenada en París en 1775. (Antes de Rossini ocho compositores escriben óperas sobre este argumento, entre ellos el eminente compositor italiano Paisiello, que alcanza gran fama precisamente con su *Barbiere di Siviglia,* estrenada en 1782 y representada hasta nuestros días.)

Rossini propone como colaborador suyo a Sterbini, su libretista habitual, que es aceptado. Hace un libreto nuevo. Modifica algo el título de la obra, la llama *Almaviva, ossía l'Inutile Precauzione* (*) y escribe un prólogo en el cual alaba mucho a Paisiello, tratando de suavizar de esta forma la reacción de protesta que espera del compositor y de una parte del público.

Pero todo ello resulta ser "inútil precaución", como veremos. Rossini compone el *Barbero* entero en sólo trece días, según sus propias palabras. Donizetti comenta la hazaña con gracia y con esa buena intención característica de ciertos colegas hacia sus iguales: "Sí, sí, claro, Rossini fue siempre un tipo perezoso!" Es verdad que este último se sirve en parte de música compuesta por él con anterioridad: la obertura de la ópera, por ejemplo, ha sido ya utilizada en las óperas *Aureliano in Palmira* (1813) y *Elisabetta, Regina d'Inghilterra,* pero qué supone esto al lado de tamaño logro?

El público de Roma es considerado en esta época por los músicos, como el más exigente de Italia. Acerca de ello escribe un crítico lo siguiente:

"Los romanos piensan ser los críticos más entendidos del mundo, ciertamente son los más severos. No tienen término medio: todo es placer o desagrado... Es costumbre que el

(*) El título de *Barbiere di Siviglia* referido a la ópera de Rossini se utiliza por vez primera en Bolonia varios meses más tarde.



"ROSSINI SOSTENIENDO SOBRE SUS HOMBROS TODA LA OPERA ITALIANA"
Lit. de Motte. Foto Biblioteca Nacional, París.

compositor de una ópera dirija, desde el clave, las tres primeras representaciones de su ópera, lo cual le puede resultar a veces espinoso. Si algún pasaje de la música sorprende al auditorio por su parecido con el de algún otro compositor, gritan: "¡Bravo ladrón!" o "¡Bravo Paisiello! ¡Bravo Sacchini!" si suponen que el pasaje les ha sido robado. Además de esto, y por si fuera poco, existe la *claque* organizada de los seguidores de Paisiello y los del teatro rival, el teatro del Valle."

Llega al fin el día señalado para el estreno, el 20 de febrero de 1816. Los cantantes que estrenan el *Barbero* son de calidad. Geltrude Righetti-Giorgi (amiga del compositor y de los García), que ha obtenido grandes éxitos con su interpretación de la *Italiana in Algeri,* hace el papel de Rosina. Manuel García hace el conde Almaviva, papel que Rossini ha escrito pensando en las posibilidades de su voz. Luigi Zamboni, bajo bufo, que a sus casi cincuenta años sigue siendo muy apreciado en Italia, canta el precioso papel de Figaro, y Zenobio Vitareli el de Don Basilio. La orquesta se compone de treinta y cinco músicos y, tal como está previsto, Rossini dirige y acompaña la obra desde el clave.

Con todo, el estreno resulta ser un fracaso estrepitoso. En la sala se encuentra —como es de esperar— gran número de exaltados admiradores de Paisiello que están decididos a oponerse al estreno del *Barbero* "rival" y procuran con todas sus fuerzas boicotear esta primera representación de la ópera, consiguiendo alcanzar su meta sobradamente.

Se conserva la narración que del tormentoso estreno hizo en su día la principal intérprete femenina, la mezzosoprano Righetti-Giorgi. La cantante, que aprovecha la ocasión para mencionar sus éxitos anteriores y darse importancia, dice así:

"Por una condescendencia desafortunada, Rossini, lleno de admiración por el tenor García, le había dejado componer las arietas, que debían ser cantadas tras la introducción, bajo las ventanas de Rosina. Pensaba que esto le daría un carácter más marcadamente español a la obra. García compuso efectivamente su música basándose en canciones de amor españolas, pero después de afinar su guitarra en escena, lo cual hizo reir a los malintencionados, cantó con poca inspiración sus cavatinas que fueron acogidas muy fríamente. Yo estaba dispuesta a todo. Subí temblando la escala que conducía al balcón donde debía aparecer para decir solamente estas palabras:

"Segui, o caro; deh segui così!"

Los romanos que me habían llenado de aplausos en *L'Italiana in Algeri* esperaban que los mereciese una vez más con una cavatina amable y amorosa. Al oir estas pocas palabras protestaron violentamente y silbaron. Luego sucedió lo que debía suceder. La cavatina de Fígaro, admirablemente cantada por Zamboni, y el bello dúo de Fígaro y Almaviva cantado por Zamboni y García, ni siquiera fueron escuchados. Canté con Zamboni el dúo de Rosina y Fígaro, pero la envidia, más enconada que nunca, puso en marcha su fuerza. Silbidos por todas partes. Se llegó al *finale,* composición clásica que haría honor a los primeros músicos del mundo. Risas, gritos y silbidos estridentes que no se interrumpían más que para continuar con mayor fuerza. Al llegar al concertante *Quest'avventura* una voz rasposa gritó: "Este es el funeral de Don Cesarini (*). Esto era lo único que faltaba. No se pueden describir los insultos que cayeron sobre Rossini, que se mantenía impasible al clave y parecía decir: "Perdona Apolo, a estas gentes, no saben lo que hacen!" Al final del primer acto, Rossini aplaudió no

(*) El duque Francesco Sforza Cesarini, empresario del teatro Argentina, ha muerto repentinamente cuatro días antes.



ISABEL COLBRAN, MUJER DE ROSSINI.
Foto Civici Musei, Castello Sforzesco, Milán.



STENDHAL, POR SODERMARK
Museo de Versalles. Foto Giraudon.

a su ópera, como vulgarmente se creyó, sino a los actores que, en verdad, habían hecho cuanto habían podido. Muchos se ofendieron. Esto basta para dar una idea de lo que fue el segundo acto. Rossini al final de la obra, se marchó como si hubiera sido un espectador indiferente."

Stendhal en su famosa biografía de Rossini —mezcla de admiración y desdén— se refiere a su vez al tumultuoso estreno romano del *Barbero* en estos términos: "En este estreno el público de Roma, tan orgulloso de sus conocimientos musicales, hizo un acto de orgullo que resultó tambien, como ocurre con frecuencia, un acto de estupidez."

Después de la catastrófica representación acuden varios amigos a casa del maltratado compositor, pero éste se ha metido en la cama —es fácil imaginar en qué estado de ánimo— y ha dado la orden terminante de que no se reciba a nadie. No obstante las cosas van a evolucionar de modo muy distinto en las siguientes cuarenta y ocho horas.

En la segunda representación de su ópera, Rossini hace cantar a Manuel García *Se il mio nome saper voi bramate*, en lugar de la música compuesta por el propio tenor y, como segunda medida de precaución, se abstiene de aparecer en público, so pretexto de enfermedad. Esta vez los aplausos son muy vivos. A la tercera representación el éxito es ya delirante y el voluble público romano acompaña con antorchas al compositor a su casa.

Estas son, en breve resumen, las peripecias y emociones que viven Rossini y los intérpretes de su ópera durante los tres primeros días del estreno del *Barbero de Sevilla*, obra maestra en su género cómico. Obra cuyo encanto, hecho de exquisita gracia y lozanía, no sufre mengua con el paso del tiempo y cuyo éxito continúa siendo hoy absoluto.

CAPITULO II

Opera seria y ópera bufa

Antes de seguir adelante y asistir a la actividad de Manuel García como maestro de canto, conviene ahora echar la vista atrás en el tiempo y tratar de situar en él con claridad —con toda la claridad y precisión que estos breves esquemas permiten— el mundo artístico en que le ha sido dado actuar y los diversos criterios estéticos que informan su propia creación, su interpretación y su magisterio.

Veamos estas declaraciones de Gluck que aparecen en la edición vienesa de su ópera *Alceste* en el año 1768. A través de lo que el compositor afirma percibiremos, como en un claroscuro, lo que niega: ambas cosas son de gran interés.

"Cuando decidí componer la música de *Alceste* me propuse despojarla enteramente de todos aquellos abusos que, introducidos por la mal entendida vanidad de los cantantes o por la excesiva complacencia de los maestros, desfiguran desde hace tiempo la ópera italiana y convierten el más pomposo y más bello de los espectáculos en el más ridículo y fastidioso.

Pensé reducir la música a su verdadero oficio de servir a la poesía por la expresión y las situaciones de la fábula sin interrumpir la acción, sin enfriarla con ornamentos inútiles y superfluos, y creí que ella debía hacer lo que sobre un diseño correcto y bien dispuesto hacen la vivacidad de los colores y el contraste bien logrado de luces y sombras, que sirven para animar las figuras sin alterar sus contornos.

No he querido, pues, ni interrumpir a un actor en el calor del diálogo para respetar un *ritornello* fastidioso, ni detenerlo a media palabra sobre una vocal favorable, o hacer ostentación, en un largo pasaje, de la agilidad de su bella voz, o esperar que la orquesta le dé tiempo de recoger su aliento para una cadencia. No he creído que debiera despachar rápidamente la segunda parte de un aria, que podía ser la más apasionada e importante, para tener tiempo de repetir regularmente cuatro veces las palabras de la primera parte y terminar el aria donde quizá no acaba el sentido, para que el cantante pueda demostrar con comodidad que sabe variar caprichosamente de tantas maneras un pasaje; en suma: he procurado desterrar todos aquellos abusos contra los cuales el buen sentido y la razón clamaban en vano desde hacía tanto tiempo.

He pensado que la sinfonía debía anunciar a los espectadores la acción que se ha de representar, y formar, por decirlo así, el argumento; que el concierto de los instrumentos debía regularse de acuerdo con el interés y la pasión, sin dejar aquella cortante diferencia entre el aria y el recitativo, sin truncar el período, sin interrumpir inoportunamente la fuerza y el calor de la acción.

He creído después que mi mayor preocupación debía ser buscar una bella simplicidad, y he evitado ostentar la dificultad en perjuicio de la claridad. No he despreciado el descubrimiento de alguna novedad si venía facilitada naturalmente por la situación y la expresión, y no hay regla que yo no haya creído que debía sacrificarse de buen grado a favor del efecto.

Estos son mis principios. (...) El éxito ha justificado mis máximas, y la aprobación general en una ciudad tan ilustrada ha hecho ver claramente que la simplicidad, la verdad y la naturalidad son los grandes principios de la belleza en todas las producciones artísticas."



LAS ARTISTAS CONTEMPORANEAS.
Foto Covent Garden Archives. The Royal Opera House, Londres.

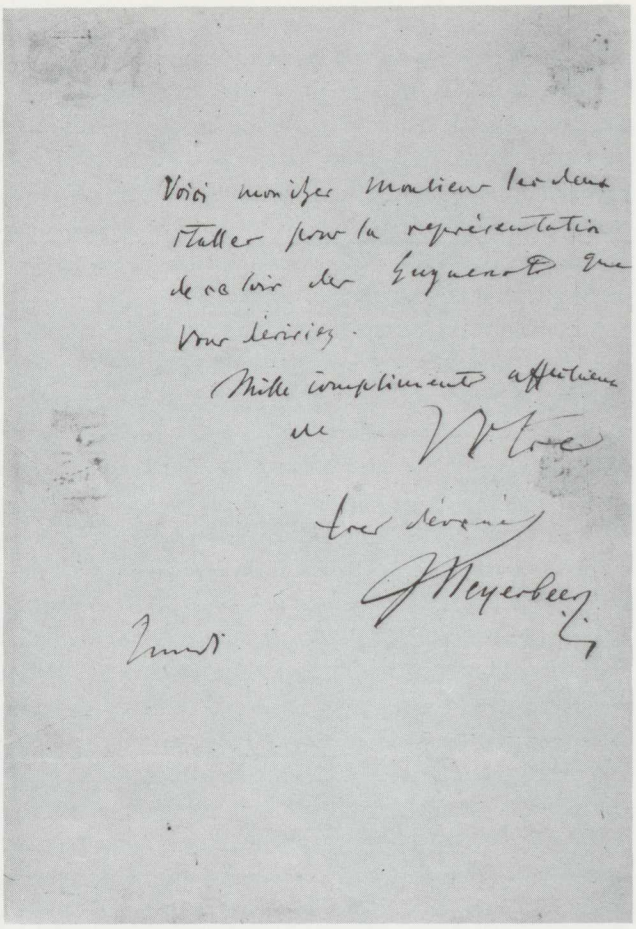
En Nápoles, la escuela del compositor Francisco Durante (1684-1755) logra la atención no sólo de Italia, sino de gran parte de Europa. Entre sus discípulos, formados en los conservatorios de Santa María de Loreto y de San Onofre, se encuentran Leonardo Vinci, Jommelli, Duni, Terradellas, Traetta, Piccini, Sacchini, Guglielmi y Paisiello. Con ellos, y en particular con la generación de Leonardo Leo, Francesco Feo, Giovanni Battista Pergolesi y el ya nombrado Leonardo Vinci, la ópera italiana va a entrar en una nueva época en la cual el compositor busca ante todo agradar el oído de los espectadores con la gracia y el lucimiento de las partes cantadas. El rigor y la nobleza melódica de las óperas de un Alessandro Scarlatti (cuyas magníficas óperas "serias", pensadas y construidas con todo rigor dramático, con gran dignidad poética y con una portentosa maestría musical —como por ejemplo *Mitridate Eupatore* (1707)— alcanzan enorme fama en Italia a principios del siglo dieciocho), se ven así sustituidos por una moda que de forma más y más acusada busca satisfacer el virtuosismo superficial y brillante que los cantantes requieren. Surge entonces el imperio de los *musici*, de los *castrati* (1) y de las *prime donne*, que a menudo dictan normas a libretistas y compositores.

Estos caprichos extravagantes y los abusos de mal gusto a que conducen son satirizados en el divertido libro del compositor Benedetto Marcello, titulado *El teatro a la moda, o sea, método seguro y fácil para ejecutar óperas italianas* publicado con enorme éxito en 1720. Dirigiéndose en particular a los cantantes "recomienda" el compositor:

"Es de buen tono para el virtuoso moderno que se acostumbre a decir que no está bien de voz; o bien que no canta, que está resfriado, que tiene dolor de cabeza, de muelas, de estómago, etc. Se quejará siempre de su papel diciendo que no le va bien, en relación con la acción; que las arias no son para sus facultades, etc., y en estos casos cantará una arieta de otro compositor, asegurando que ésta en tal Corte, ante tal gran personaje (no le corresponde decirlo) se llevaba todos los aplausos y se le hacía repetir hasta diecisiete veces cada noche... Estará siempre con el sombrero puesto, aunque le hable algún personaje de calidad, para no enfriarse; y cuando salude a alguien, nunca bajará la cabeza, recordando que él representa a príncipes, reyes, emperadores, etc. Cantará bajito en los ensayos, y en las arias llevará el compás a su manera. Durante los ensayos en el teatro estará, en general, con una mano en el chaleco y la otra en el bolsillo, procurando sobre todo que al cantar no se le entienda una sílaba. Cantará en el teatro con la boca medio cerrada, con los dientes apretados; en fin, hará lo posible para que no se entienda una palabra de lo que dice, y en los recitativos procurará no hacer pausas ni en los puntos ni en las comas; y al estar en escena con otro personaje, mientras éste hable con él, por convenir así al drama, o mientras canta una arieta, saludará a las personas de los palcos, sonreirá a los músicos, a los comparsas, etc., a fin de que el público comprenda claramente que él es el señor Alipio Forconi, cantante, y no el príncipe Zoroastro, al que está representando..."

Los argumentos de las óperas "serias", o dramáticas, suelen estar basados en diversos temas de la mitología griega y romana, o se inspiran también con frecuencia en leyendas medievales llenas de fantasía. Los tipos representados en ellas son convencionales. Con el fin de aligerar estas representaciones (2) se intercalan entre sus actos escenas de ballet y pequeñas sesiones de óperas "bufas" o *intermezzi*. La más antigua y más famosa de las óperas "bufas" es *La Serva Padrona* de Pergolesi, que se representa por vez primera entre los actos de otra ópera dramática de este compositor, *Il Prigioner Superbo*, en Nápoles, en 1773.

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA
BIBLIOTECA
SERVICIO DE PUBLICACIONES



CARTA FIRMADA POR GIACOMO MEYERBEER.

"Voici mon cher Monsieur les deux stalles pour la représentation de ce soir des Huguenots que vous désiriez. Mille compliments affectueux de votre tres dévoué Meyerbeer."

La vitalidad y la libertad de concepto de la ópera "bufa" van a destronar andando el tiempo a su solemne predecesora. Ya en el siglo dieciocho adquiere su plena carta de ciudadanía en el campo de la ópera. Desde Haydn hasta Rossini, pasando por Cimarosa, Mozart y Paisiello, la producción de estas obras alcanza un grado de madurez y de perfección que logra desplazar a las óperas "serias" en el gusto del público, sustituyéndolas y arrumbándolas.

Entre las importantes innovaciones llevadas a cabo por Rossini figura la de dar cabida, ya en sus óperas más tempranas, a las voces masculinas, al papel de tenor, contribuyendo de este modo a la corriente de reforma que llegará a desplazar a los poderosos *castrati*, que de forma tan predominante han ocupado la escena operística italiana de los siglos diecisiete y dieciocho. Durante esta época de culminación del *bel canto* han existido también bajos y tenores —algunos de ellos excelentes, como por ejemplo Boschi, para el cual Haendel escribe



MOZART, POR SU
CUÑADO JOSEF LANGE
Mozarteum, Salzburgo.
Foto Oronoz.

varios papeles, o Fischer, para el que Mozart escribe el gracioso papel de Osmin (3) — pero el gusto del público ha preferido las brillantes exhibiciones de los sopranistas, favoreciéndoles en perjuicio de los intérpretes normales.

La influencia de las técnicas vocales de los sopranistas y el gusto del público por sus alardes de virtuosismo se van a hacer sentir todavía durante decenios, hasta bien entrado el siglo diecinueve. Los períodos, tanto en la historia del arte como en la de los pueblos, no están separados de forma que se puedan delimitar con nitidez. Lo que sí está claro es que a Manuel García le es dado vivir y encarnar con toda brillantez una época de transición entre los modos hieráticos y convencionales de la ópera "seria" y la naturalidad y flexibilidad que alcanza la ópera "bufa", entre los complejísimos y a veces circenses adornos de los *castrati* y la mayor hondura y veracidad en la interpretación que logrará el tenor en las óperas del siglo que comienza.

Para aprender a cantar no hay que trabajar, sino saber trabajar. Sólo aprendiendo el secreto de estudiar bien se puede llegar a cantar bien.

Manuel García

Manuel García, maestro de canto

En 1816 se traslada de nuevo Manuel García con toda su familia a París, donde se instala en dos confortables pisos de la calle Richelieu, con vista a los preciosos jardines del Palais Royal.

Los años que ha pasado en Italia han sido prósperos tanto en el terreno artístico como en el económico, y esta vez ya no es un cantante menesteroso quien llega a la capital francesa, sino el famoso tenor y compositor cuya fama le ha precedido y cuya posición es brillante. La diferencia entre ser "un" y ser "el" es definitiva en ciertas profesiones. El anonimato para un cantante equivale al no ser. Pero Manuel García lleva ya varios años "siendo", es decir, siendo apreciado, buscado y admirado. Su nuevo hogar parisino refleja este bienestar y alberga gran número de objetos de arte, además de una espléndida biblioteca musical.

En su flamante alojamiento dispone el tenor de varias salas destinadas a la enseñanza del canto. Muy pronto el número y la calidad de los alumnos desborda todas las previsiones. A partir de este momento va a crear Manuel García una de las mejores escuelas de canto que han existido. Y es su mérito principal, además, la formación musical de sus tres hijos: María (la futura Malibrán), Pauline (la futura Viardot), y Manuel Patricio (el futuro inventor del laringoscopio). Las dos primeras serán geniales cantantes y el último, además de sus relevantes méritos como científico, estará considerado como el maestro de canto más eminente del siglo diecinueve.

García, fiel intérprete y continuador de la tradición italiana del *bel canto*, forma a sus hijos dentro de sus directrices. Como ya hemos visto, el virtuoso del siglo dieciocho tiene como primer imperativo el de saber improvisar. El concepto de interpretación vocal difiere fundamentalmente del de hoy en día ya que no se basa en el respeto escrupuloso, absoluto, de la escritura musical de cada compositor, sino al contrario, en la debida aportación de elementos musicales particulares a cada intérprete y nuevos, o más bien diferentes en cada caso. Esta libertad interpretativa, que es a su vez una libertad condicionada, preestablecida y en cierto modo convencional, puesto que se mueve dentro de unos esquemas que están

MANUEL GARCIA,
POR FRANCISCO DE GOYA.
Donación de John T, Spaulding al Museum of Fine Arts de Boston, en 1848. Foto Museum of Fine Arts, Boston. →





MARIA MALIBRAN GARCIA
Foto Civici Musei. Castello Sforzesco, Milán.



AUTORRETRATO DE PAULINE (VIARDOT) GARCIA, HERMANA MENOR DE MARIA MALIBRAN.
Foto Biblioteca de la Opera, París.

programados de antemano, no sólo se acepta sino se exige del cantante. Ello reposa, claro está, sobre el absoluto dominio que éste tiene de una determinada técnica musical, técnica que en los mejores casos está en una evolución permanente, viva y abierta, y que, aliada con el conocimiento armónico,la imaginación y el buen gusto, le permite no sólo expresarse sino lucirse y sorprender agradablemente a su público. Para este último lo desconocido equivale a lo nuevo, y en la ópera espera el goce que le produce la mezcla de lo ya oído, conocido y en parte asimilado —como suelen ser las arias más destacadas— y de lo inesperado, lo sorprendente. Para el cantante, se trata de recorrer un terreno cuya estructura y cuyo relieve conoce y domina paso a paso. Si no fuese así se produciría el desastre, ¡ni que decir tiene!

Refiriéndose a la preparación requerida para este sutil arte de la improvisación escribe Ernest Legouvé, excelente amigo de María García, la siguiente anécdota:

"García unía a una verdadera ciencia de compositor un maravilloso talento de virtuoso. Nourrit me ha contado que antes de debutar fue a pedirle consejo.

—"¿Qué pieza me trae usted?

— El aria del *Matrimonio Secreto, Pria che spunti.*

— Cántela."

Llegado al calderón, Nourrit ejecutó una improvisación de muy buen gusto.

—"Está bien, hágame otra."

Nourrit hace la segunda.

—"Hágame otra."

Nourrit hace la tercera.

—"Hágame otra."

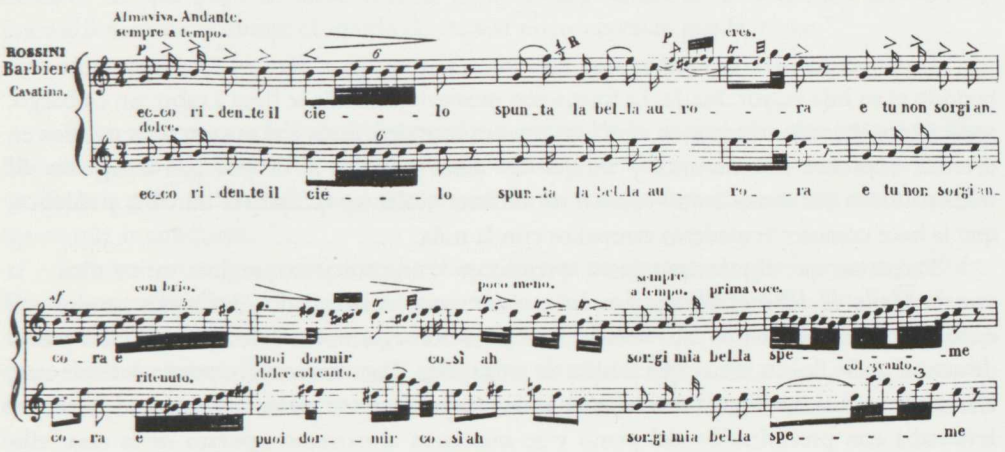
—"Ya no puedo inventar nada más," responde Nourrit.

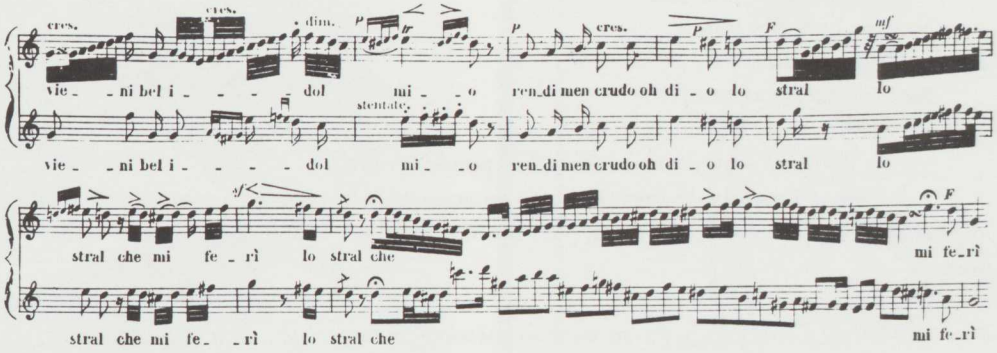
—"¡Cómo! Después de sólo tres improvisaciones! Un verdadero cantante debe saber improvisar diez, veinte veces siquiera, pues no hay verdadero cantante más que el verdadero músico."

Y Manuel García hijo, en su famoso método de canto (4), en el cual afirma haber reunido las instrucciones de su padre, "fruto de una larga experiencia y del más exquisito gusto musical", dice:

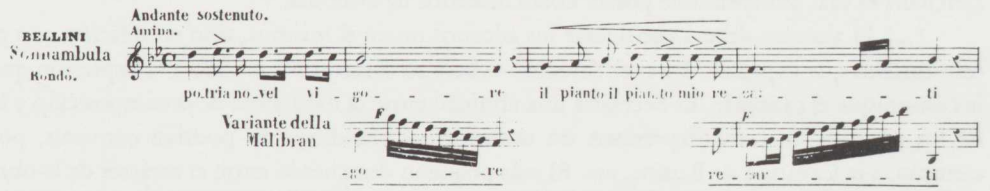
"Cuando el acento no basta para dar color a la melodía en alguna de sus partes o en su conjunto, se recurre a los adornos o florituras. Casi toda la música italiana anterior al siglo diecinueve se encuentra en este caso. Los compositores, al concebir su idea, contaban con el acento y con los medios que el talento del cantante podría aportarle. Hay varios géneros de obras que, por su naturaleza, se apoyan en la inspiración libre e inteligente del ejecutante: las variaciones, los rondós, las polcas, etc. Como el estudio de las florituras exige un gran trabajo y como se debe llegar a obtener que el artista improvise diversas variantes —mérito que distingue al cantante eminente— el maestro no deberá nunca cansarse de ejercitar al alumno para que varíe por sí mismo las obras. Añadiremos que para dedicarse al estudio de estos ejercicios es casi indispensable poseer conocimientos de armonía.

(...) El alumno deberá considerar los adornos no en sí mismos, sino en relación con el sentimiento que expresan. Este sentimiento deberá su carácter sobre todo a la expresión que le comunique el cantante. Es necesaria una afinidad entre la naturaleza de la composición y la de los adornos. Si éstos expresasen un sentimiento grandioso no podrían convenir, por ejemplo, a la Cavatina de Rosina, etc. El más pequeño desacuerdo entre el carácter de la obra y el del adorno bastarían para inducir a error. Por ejemplo:





"Está claro que la manera del segundo ejemplo es demasiado lánguida para el carácter del personaje", comenta Manuel García. "Los adornos bien aplicados producen siempre mucho efecto cuando sirven para terminar un fragmento de una frase", y el maestro da como ejemplo el siguiente pasaje de *La Sonámbula*, de Bellini, con la variante de su hermana, María Malibrán:



Como es natural, la alumna que más interesa y ocupa a Manuel García durante este período es su hija mayor, María. La formación musical de la niña se lleva a cabo, sin embargo, según unos métodos durísimos e incluso a veces brutales. Estos abusos son presenciados en diversas ocasiones por alumnos y amigos del tenor que dan fe de ello con desagrado. El maestro une a sus dones como músico un carácter violento, fácilmente irascible y colérico, que le hace cometer verdaderos atropellos con la niña.

Parece ser que al principio de su aprendizaje —un principio que dura varios años— la voz de María es débil e ingrata. Los bajos están poco desarrollados, los tonos agudos son duros y difíciles y el centro muy velado. Su entonación es también defectuosa, hasta el punto de que su padre llega a temer que la niña no tenga oído. Cuentan testigos presenciales de estas clases que la niña desafinaba con frecuencia de forma tal que su padre furioso, desesperado, se levantaba con precipitación del piano y se marchaba al extremo opuesto de la casa; ella,

entonces, corría tras él, le tiraba de la levita y le suplicaba, llorando a todo llorar, que volviesen a empezar.

—"¿Te has oído desafinar?"— le preguntaba el padre

—"Sí, papá."

—"Menos mal. Entonces, si es así, volvamos a empezar."

Y la lección continuaba, hasta interrumpirse de nuevo bruscamente poco después por los gritos del padre, descompuesto.

—" ¡Pero escúchate, desgraciada! ¿Es que no tienes ni un poco de oído? ¡No serás nunca más que una corista! "

¡Una corista! La niña levanta la cabeza, como fulminada y le responde:

—"Esta corista tendrá más talento que usted."

Lo cual no deja de ser en gran parte verdad.

Uno de los testimonios más directos que se conservan acerca de esta época de aprendizaje musical de María es el de la condesa de Merlin, aventajada discípula de Manuel García y *dilettante* apreciada por músicos, como Rossini, y escritores, como Sainte Beuve.

"Una noche estudiábamos María y yo un dúo —dice la condesa—, García escribe un pasaje y le dice a su hija que lo ejecute —ella tenía entonces catorce años—. María lo intenta, no lo logra, se desanima y le dice a su padre: "No puedo." La sangre árabe del andaluz se enciende. Abrasa a su hija con la mirada: "¿Qué has dicho? "María se estremece, junta sus dos manos y añade con voz precipitada: "Lo voy a hacer, papá." Y enseguida ejecuta perfectamente el pasaje. Ella me decía que no concebía cómo pudo hacerlo. "La mirada de papá, añadió, tiene tal poder sobre mí, que me haría saltar de un quinto piso a la calle sin hacerme daño."

En otra ocasión la condesa de Merlin asiste a una representación de ópera en que actúa su amiga. Desde el palco contempla cómo caen las lágrimas por la cara de María, al tiempo que canta una preciosa romanza. Al final del espectáculo se reúne con ella y al comentar su actuación le pregunta: "María, ¿cómo haces para poder cantar tan bien mientras lloras? No comprendo cómo la emoción auténtica de tu voz no daña tu entonación, la pureza del sonido." "No he hecho ningún estudio especial para ello, contesta la soprano con sencillez, pero cuando era pequeña lloraba a menudo mientras daba clase y como tenía un miedo excesivo de que papá se diese cuenta, me colocaba detrás de él y así me acostumbré insensiblemente a dominar el sonido de mi voz mientras caían mis lágrimas."

A los amigos que le hacen observaciones acerca de la dureza con que trata a su hija, Manuel García responde: "Sí, sí, ya lo sé, me critican, pero es necesario. María, no puede ser un día una gran artista más que a este precio. Su carácter indomable necesita una mano de hierro que la conduzca..."

La letra con sangre entra, dice el refrán, y en este caso parece ser que la música también. El compositor Ferdinand Paer, cuenta una anécdota que se ha hecho famosa. Un día en que se acercaba él, en compañía de un amigo, a casa de los García se oyeron salir de ésta unos gritos espantosos de terror. "¿Qué es eso?" preguntó alarmado Paer a su amigo. "No es nada, respondió éste, que era un habitual de la casa, es García que le está enseñando los trinos a su hija."

Londres, 1825: debut de María García. Peripecias y triunfos

Chantez, enfants, laissez nous dire.
Alfred de Musset

Acabamos de ver el papel predominante que ocupan los sopranistas en la escena operística de los siglos diecisiete y dieciocho y cómo, ya entrado el diecinueve, pasa de moda su singular y artificioso estilo interpretativo. El último superviviente del género es Giovanni Velluti, notabilísimo cantante, para el cual Rossini escribe el papel principal de *Aureliano in Palmira* y Meyerbeer el de *Il Crociato in Egitto.* La temporada de ópera de Londres de 1825, en el King's Theatre tiene como una de sus máximas atracciones al gran divo. Junto a él, con él y casi a pesar de él, actuará por primera vez en Inglaterra María García. Por puro azar. En el programa de uno de los conciertos que debe dar Velluti figura el dúo de *Romeo e Giulietta*, de Zingarelli. La soprano que iba a actuar con él, enferma repentinamente y el director del teatro, Ebers, se ve obligado a sustituirla. Recurre para ello a la hija del famoso tenor Manuel García, la joven María, a quien ha oído en privado pocas noches antes. Ella acepta entusiasmada la proposición que le hace Ebers. A pesar de sus pocos años —diecisiete—, o tal vez a causa de ellos, se siente muy segura de sí misma.

Llega el día del concierto. Por la mañana ensayan los cantantes. Velluti, intencionadamente, no canta las agilidades, no vaya a ser que María las copie. Por la noche, ya en escena, Velluti ataca primero su solo y, en fiel representante del más puro *canto fiorito,* lo adereza con innumerables adornos: arpegios, trinos, saltos de octava, portamentos... para terminar luego con unas agilidades nunca oídas, brillantísimas, que arrancan una encendida ovación al público. Pasada ésta, y con una mirada de condescendencia, se dirige el divo a la debutante, que inicia ya su solo. Cual será su asombro al oir que María canta maravillosamente su parte y termina su actuación improvisando unos adornos arriesgadísimos y de una brillantez aún mayor que los que él acaba de hacer. El público, entusiasmado ante tal revelación, aplaude a rabiar y llama una y otra vez a la cantante española a escena. En una de estas salidas siente de pronto María un dolor agudísimo en el brazo izquierdo. Asustada, se da rápidamente la vuelta y ve que Velluti le acaba de dar un pellizco lleno de saña, al tiempo que le oye exclamar entre dientes "¡briccona!" Así, al lado de su primer triunfo, María ve aparecer el torvo perfil de los celos profesionales. Pero no suponen, por ahora, ninguna traba importante en su camino. En vista del éxito obtenido, el director del teatro la contrata inmediatamente hasta el fin de la temporada —seis semanas más— y le ofrece por ello quinientas libras esterlinas.

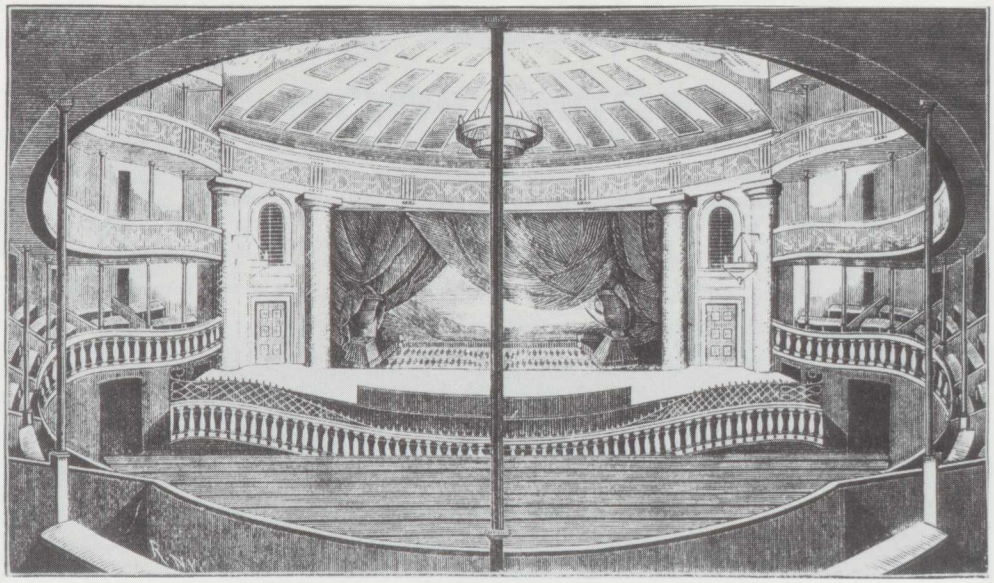
María García debuta en la ópera de Londres el 7 de junio de 1825 en el papel de Rosina del *Barbero de Sevilla*, de Rossini. La calidad de su interpretación produce una gran impresión en el público y la crítica más exigentes. En el *Athenaeum*, Chorley —uno de los críticos ingleses de mayor prestigio— afirma: "desde su aparición en escena es evidente que ha nacido una nueva artista, tan original como extraordinaria. Artista no sólo dotada físicamente sino también de un talento rápido, imaginativo, enérgico, para la cual no cuentan los obstáculos, capaz de conciliar las mayores contradicciones." Y la famosa actriz Fanny Kemble, refiriéndose a esta memorable aparición la denomina "an absolute conquest of the nation" (5).

Tras estos primeros éxitos se acercan a María escenarios nuevos cargados de generosas posibilidades. En otras tierras de habla inglesa, en los lejanos estados Unidos de América, va a hacer en breve su verdadero debut de primadona.

Segunda parte
1825*1827



LA AVENTURA AMERICANA



INTERIOR DEL OLD PARK THEATRE DE NUEVA YORK EN 1805.
Foto New York Public Library.

CAPITULO III

Dos temporadas americanas. Un español lleva la ópera a los Estados Unidos

El primero de octubre de 1825, Manuel García se embarca en Liverpool rumbo a Nueva York con su mujer, sus tres hijos, y los cantantes de ópera, Angrisani, Crivelli hijo, Rosich y Barbieri, que ha contrado para formar compañía. Esta compañía de ópera italiana tiene por objeto establecerse una o dos temporadas en Nueva York —según sea el éxito que logre— y dar dos representaciones semanales en el Park Theatre (1) de esta ciudad. Dominick Lynch —neoyorquino de gran fortuna, amante de la ópera, cosmopolita refinado e importador de los mejores vinos franceses que se pueden paladear en América— (2) ha sido el principal organizador de esta singular empresa artística que tanto tiene de aventura.

De auténtica aventura. En 1825, en Nueva York se pueden contar los teatros con los dedos de la mano. El Park Theatre, donde va a actuar la compañía de García, es un local en el que hasta el momento no se ha representado más que comedia. No se conoce aún la ópera italiana en Nueva York ni en ninguna otra ciudad de los Estados Unidos; sólo se ha representado en el país opereta cantada en inglés por artistas americanos o ingleses. La compañía de García va a tener que montar sus óperas contando con unos cantantes de gran calidad pero a sabiendas también de que tendrá que partir casi de cero en cuanto a los demás

medios artísticos y materiales se refiere. En efecto, en Nueva York no hay orquestas que dominen un repertorio de música clásica, como ocurre en tantos lugares de Europa. Manuel García logrará reunir una orquesta que cuente veintidós músicos (cifra que el crítico neoyorquino calificará como "importante" en su día). No hay tampoco coros preparados y no hay, por supuesto, ni decorados, ni maquinaria escénica, ni vestuario, ni *atrezzo*, ni nada de cuanto es necesario —aunque no imprescindible, como se va a demostrar— para dar representaciones de ópera.

El hecho notable es que un puñado de españoles e italianos dirigidos por el tenor sevillano Manuel García —para el cual "cruzar el charco" forma parte de una de las tradiciones que siguen vivas en su tierra, desde que siglos atrás se iniciase la gran aventura de América— van a llevar la bellísima ópera de Mozart y de Rossini a los Estados Unidos por vez primera.



GIUDITTA PASTA, RETRATO DEDICADO A MARIA MALIBRAN.

La Pasta, una de las sopranos más famosas de todos los tiempos, estrenó: ***Norma****, de Bellini (Norma);* ***L'Elisir d'Amore****, de Donizetti (Adina) y* ***Anna Bolena****, de Donizetti (Anna Bolena).*
Foto Civici Musei, Castello Sforzesco, Milán.

Gracias a la correspondencia inédita entre el negociante americano Dominick Lynch y la famosísima cantante Giuditta Pasta, hemos podido averiguar que es ella la responsable del encuentro de Lynch con Manuel García. Responsable del encuentro, del proyecto y, en parte, del logro. Giuditta Pasta es amiga íntima de todos los García, desde muchos años





RETRATOS DE MARIA MALIBRAN DEDICADOS A GIUDITTA PASTA.
Fotos Civici Musei. Castello Sforzesco, Milán.

atrás. Sabe mejor que nadie la calidad de sus múltiples talentos y el aliento de ambición artística que los caracteriza. Manuel García la escribe, poco antes de embarcar, en estos términos tan cordiales (3):

Londres 21 de 7 bre 1825.

Mi querida amiga: me ha dado gran placer recibir tu amabilísima carta que conservaré para que la vean mi mujer e hija que en estos momentos me esperan en Liverpool, pues sé que les dará mucha alegría leerla. No pierdo la esperanza de volver a verte en los Estados Unidos dentro de poco para colmo de mi felicidad.

(...) Nosotros nos marcharemos de aquí a Liverpool el lunes 26 y de allí a Filadelfia el primero de octubre. ¡Qué sensación causaríamos si estuvieses tú con nosotros!

Abraza a tu bondadosa mamá y a la amable ahijada de mi parte. Saluda a mi compadre Paer y dile a Rossini que le estimo por lo mucho que vale.

El director general se despide de tí.

Adiós mi buena, mi queridísima amiga. Soy y seré siempre, siempre, tu amigo.

Manuel García.

A Madame Pasta —61 rue Richelieu— París.

Tal como prevé Manuel García y como acabamos de ver, el día primero de octubre embarca la pequeña compañía de ópera en Liverpool, llevando consigo en el viaje vestuario y material de orquesta en abundancia. El barco *New York* zarpa con toda puntualidad y tarda seis largas semanas en llegar a su destino. García aprovecha este obligado paréntesis para trabajar y para hacer trabajar. Con un mal talante que es ya habitual en él impone su disciplina a gritos, y hasta a golpes, si lo cree necesario y oportuno. De la mañana a la noche dirige, ensaya y coordina las arias y los concertantes de las óperas que se van a representar; prepara con toda meticulosidad y entrega a los cantantes, primero por separado y en conjunto luego, cuidando hasta la menor respiración en un recitativo. Su labor es ingente y fructuosa. Da clases de horas de duración a sus tres hijos, sobre todo a la mayor, María, que a los diecisiete años es ya su excepcional primadona. Parece esmerarse con ella, además de musicalmente, en hacerla víctima de sus malos modos y de su carácter irascible: un día son tales los chillidos que salen del saloncito donde están ensayando padre e hija que el propio capitán del barco se ve forzado a intervenir y, sirviéndose de la autoridad máxima que le confiere su cargo, recrimina firmemente a Manuel García por su conducta improcedente y abusiva. Aparte de estos incidentes desagradables, reina un humor excelente entre los cantantes y, en conjunto, la travesía resulta muy feliz.

El día 7 de noviembre tiene lugar la llegada a Nueva York.(*) Veamos brevemente, antes de leer en los periódicos locales la gacetilla anunciando el desembarco del *Signor* García y su compañía, cúal es la situación del teatro en los Estados Unidos en 1825.

(*) Y no a Filadelfia, como dice Manuel García en su carta.



EL GENERAL ESPAÑOL BERNARDO DE GALVEZ,

héroe de la guerra de Independencia de los Estados Unidos. Conquistó Mobila y Pensacola.
De él tomó su nombre la ciudad de Galveston.
Foto Biblioteca Nacional, Madrid.

El teatro, arte social. Un poco de historia

El teatro es un arte social, necesita unas determinadas condiciones culturales y materiales para producirse y no puede brotar ni existir en un lugar en el cual unas pequeñas minorías aisladas de emigrantes luchan denodadamente por asegurar su supervivencia y dominar la abrumadora naturaleza que les rodea.

Las primeras colonias de puritanos ingleses que se establecen en lo que van a ser los Estados Unidos de América un siglo y medio más tarde, proceden de un país donde ha reinado hasta pocos años antes (1603) la reina Isabel I, un país que ha alcanzado un altísimo nivel cultural y que posee autores dramáticos como Ben Jonson, Christopher Marlowe —en 1588 el estreno de su obra *Tamburlaine* (4) marca el comienzo del teatro moderno en Inglaterra— y William Shakespeare. Resulta obvio, sin embargo, que nada esté más lejos del interés de un esforzado colono de Virginia, la primera colonia inglesa afincada en América del Norte, en 1607, que la literatura o el teatro. El teatro sería para él, aparte de algo absolutamente remoto y ajeno a su vida, ante todo, un motivo de escándalo, sinónimo de perdición moral, ya que no en vano es descendiente este colono de los puritanos ingleses que en 1579 libraron en su país de origen una violenta batalla contra las representaciones teatrales. Continuará esta tradición con todo rigor el grupo de los *Pilgrim Fatbers*, la famosa emigración puritana que a bordo del *Mayflower* embarca en Plymouth en 1620, estableciéndose en la otra orilla del Atlántico para fundar el Plymouth americano en la tierra que será llamada Nueva Inglaterra.

Hay que esperar al siglo dieciocho para ver producirse una notable mejoría económica y cierta apertura en la mentalidad del nuevo país. Los pueblos costeros de Nueva Inglaterra se transforman en prósperas poblaciones comerciales. Surge en Maryland, Virginia y las Carolinas una aristocracia de hacendados. Nueva York y Filadelfia crecen también en importancia económica y cultural.

Hacia mediados de siglo la vida en América del Norte se enriquece notablemente en valores sociales e intelectuales. Varios *Colleges* contribuyen con brillantez a mejorar el nivel intelectual del país. La manera de vivir de ciertos núcleos aristocráticos de las colonias se va haciendo más rica en valores culturales y más refinada, dentro de sus caracteres de provincianismo. Y quien dice provincianismo dice ante todo limitación, carencia de información, de contacto fértil y enriquecedor con otras realidades. Pero a pesar de ello esta es la sociedad que ve representar por vez primera obras teatrales en los Estados Unidos. La compañía de Murray-Kean y en 1752 la de Mr. y Mrs. Levis Hallam montan varias obras inglesas interpretadas por actores ingleses también. Por fin, en 1767 —es decir, ciento sesenta años después de haberse establecido en el país la primera colonia de habla inglesa— se representa el *Príncipe de Parthia*, de Thomas Godfrey, considerada la primera obra de teatro escrita y representada por actores profesionales americanos. Pero va a estallar la revolución pocos años más tarde, y con ella se va a paralizar la incipiente, la balbuceante vida teatral americana.

Al terminar la revolución y firmarse la paz de Versalles en 1783, el crecimiento y la riqueza de la nueva nación que es ahora los Estados Unidos de América aumentan de forma espectacular. Una nueva conciencia nacional se impone triunfalmente. La joven República

RETRATO DE WASHINGTON, POR PEROVANI.
Academia de San Fernando, Madrid. →





EL GENERAL LAFAYETTE EN LA CAMPAÑA DE VIRGINIA, 1781.
Foto Biblioteca Nacional, París.

está llena de vigor y de ciudadanos que desarrollan una actividad prodigiosa. Uno de los signos de esta nueva época es la expansión demográfica: el crecimiento de las ciudades americanas es sólo comparable a sus cambios. Cambian porque crecen y crecen porque cambian. Largas caravanas de emigrantes atraviesan los Apalaches; los colonos de Nueva Inglaterra se trasladan a Nueva York y a Ohío; los hacendados de Virginia y las Carolinas van tras las ricas tierras de Alabama y Mississipi. Toda América del Norte parece avanzar en rítmicas oleadas hacia un mismo objetivo: el Oeste más o menos lejano. Si se estuviera gestando su teatro se nutriría de estas innumerables y heróicas conquistas individuales o colectivas, contando y cantando al modo épico sus hazañas. ¿Qué tema dramático de mayor interés para los admirables colonos americanos, para estos racimos de esforzados pioneros que el que pueda reflejar y expresar el acontecer de sus propias vidas?

Y así ocurre, en cierto modo. Diversos elementos de la propia historia nacional pasan a nutrir las primeras realizaciones dramáticas. Aparecen en escena los héroes de la Revolución. Van surgiendo también poco a poco tipos genuinamente americanos como son los indios Pocahontas (5) y Metamora; Nimrod Wilfire, de la frontera, el Yankee Solon Shingle, etc. Sin embargo, en el período anterior a la Guerra Civil (1861-1865) no encontramos ningún dramaturgo americano que se pueda comparar con los grandes de la literatura del nuevo país: Edgar Allan Poe, Fenimore Cooper, Washington Irving y Hawthorne.

Al terminar la guerra de 1812 comienza la llamada *Era of Good Feeling* bajo la presidencia de James Monroe, dando lugar a otro importante período de desarrollo nacional. Las ciudades situadas a lo largo de la costa atlántica, Boston, Nueva York y Filadelfia aumentan considerablemente de tamaño y prosperidad.

Pronto se impone Nueva York sobre su rival Filadelfia, consiguiendo destacarse y llegar a ser la ciudad más importante de América del Norte. En 1825, año de llegada de la familia García con su ópera italiana a cuestas, la ciudad cuenta con ciento sesenta y dos mil habitantes, lo cual supone un aumento de cuarenta mil en cinco años. Se están construyendo tres mil edificios nuevos y sustituyendo barrios enteros de casuchas o chozas por bonitas edificaciones de ladrillo. Desde 1823 cuenta la ciudad con el gas de alumbrado. Doce son sus bancos y se prepara la instalación de otros veintisiete más. La principal fuente de riqueza de la ciudad estriba en su gigantesco puerto, en el que atracan mil trescientos barcos anualmente con un cargamento que procede de todas partes del mundo. Sólo en un año se cobra de aduana en el puerto de Nueva York diez millones de dólares: ochenta mil dólares más de lo que reúnen juntos los puertos de Baltimore, Filadelfia, Boston y Norfolk. Este aumento de riqueza —aun antes de la fabulosa prosperidad que van a aportar al país la revolución y la expansión industriales— se traduce en una forma de vida más estable, más urbana y cultivada.

A falta de un Teatro Nacional, se abren buen número de teatros en las principales ciudades de los Estados Unidos. En Nueva York los dos más importantes son el Park Theatre y el Chatham Garden Theater, inaugurado en 1824. Grandes figuras del teatro inglés visitan regularmente el país. Edmund y Charles Kean, Charles Mathews y William Charles Macready aportan con su arte un éxito seguro. Prosperidad económica, vida estable y desarrollo cultural suelen darse la mano: durante estos mismos años da el país la primera generación de grandes actores americanos que incluye a James H. Hacket, John Gibbs Gilbert, James E. Murdoch, a Booth y a Edwin Forrest, el más notable de todos.

NUEVA YORK DESDE WEEHAWK.
Lit. de Alex J. Davis. Foto New York Public Library, Nueva York. →





La llegada

El *Marine Journal*, periódico del puerto de Nueva York, del día 7 de noviembre de 1825, da la relación de los pasajeros llegados en el barco *New York* la víspera. Figuran entre ellos (reproduzco exactamente la ortografía del periódico) las siguientes personas: D. Lynch, Sen'r y Seniore García, Senioret García, Sen'r García Jr., de la King's Opera de Londres, Sen'r y Sen're Ferri, Don Fabian Ciorenui Crivelti, Paolo Rosich, Sen'r Felix Angresasme, Giuseppe Pasta, Georenni Cardina y Cristofar Constantino, de las cuales sólo podremos encontrar más tarde la pista de la familia García —los cuatro puntales sobre los que reposa la compañía—, y a tres cantantes de nombre italiano: Angrisani, Rosich y Crivelli, que actuarán con ellos.

El periódico *New York American* del mismo día lunes 7 dice: "El barco New York llegó la pasada tarde, habiendo salido de Liverpool el 1.º del mes pasado." Luego da varias noticias, entre las cuales figura un comunicado de Londres que menciona la situación "de anarquía, miseria y crimen" que impera en España, refiriéndose después concretamente a las recientes declaraciones hechas por Fernando VII, el cual afirma: "La progresiva decadencia de la situación de mis súbditos es la consecuencia de nuestras discordias civiles." Y más adelante se puede leer: Opera Italiana: "En el New York han llegado algunos de los artistas más distinguidos de Europa, que vienen a este Nuevo Mundo para hacer un primer intento de presentarnos uno de los mayores y más costosos espectáculos del Viejo Mundo, la Opera Italiana auténtica.

Los individuos que componen la compañía son tan adecuados a los papeles que representan, que ni Londres, ni París, ni Nápoles pueden mostrar unos intérpretes superiores, y refiriéndose a varios de ellos utilizamos las palabras de un juez sumamente competente y gran músico, cuando decimos que "La primera soprano, el primer tenor y el primer bajo de Europa estan ahora en Nueva York." De la Signorina García, el mismo caballero afirma, "Es la mejor cantante de Europa, sin exceptuar a la propia Pasta; y en relación a cómo se la cotiza en Inglaterra les doy como referencia el Festival de York, en el cual podrán ver ustedes que recibió 345 libras, siendo así que el cantante que más se acercaba a esta cifra recibió 262 libras. Si yo los tuviera que contratar, la pondría a ella mucho más alto.(6) "

Este es un experimento atrevido —sigue diciendo el periódico— y como hemos apuntado antes, extremadamente costoso, pero no podemos dudar de que la ciudad saldrá beneficiada y que colaborará a la vez con los que lo han aconsejado y con los que lo han realizado. A nuestro conciudadano, Mr. D. Lynch, que ha regresado de Europa en el mismo barco, le debemos en primer lugar haber conseguido que estos ilustres huéspedes visiten América, y al decir esto aseguramos a todos cuantos conocen a Mr. Lynch que estos intérpretes serán dignos de cuanto apoyo se les preste.

A Mr. Price, que está todavía en Londres, le corresponde el mérito de haber ofrecido unas condiciones tan ventajosas a los artistas, que han servido para alejar cualquier duda que éstos pudieran albergar. Compete ahora al público darles tal recepción cuando se presenten, que pruebe que aun siendo, como somos, jóvenes, el gusto refinado y la protección generosa se dan naturalmente en esta tierra.

Entretanto, sugerimos a la consideración de los empresarios la necesidad de adecentar

las plateas y de almohadillar los asientos para que, al menos en noches de Opera, las damas puedan —como sucede en Londres— estar conveniente y confortablemente acomodadas."

Manuel García, sus empresarios y su compañía deben desarrollar una actividad realmente intensa y fructífera, pues el 16 de noviembre —es decir, semana y media después de haber desembarcado— se puede ver el siguiente anuncio en la sección de teatro del mismo diario neoyorquino *The American*:

"El Signor García anuncia respetuosamente al público Americano que ha llegado recientemente a este país con una Compañía Italiana entre la que se cuentan algunos de los primeros artistas de Europa y ha negociado con los Empresarios del Teatro de Nueva York para tener el local los martes y los sábados: en cuyas noches se representarán las más escogidas Operas Italianas, en un estilo que se presume dará satisfacción general.

Durante los próximos ocho días, los nombres de las personas que deseen tomar palcos y butacas para la temporada de tres meses, o de un mes, serán recibidas en la taquilla del Teatro, y los solicitantes de la temporada más larga y del mayor número de asientos podrán elegir los palcos. Los asientos de platea estarán también numerados, se podrán tomar para los mismos períodos y se regirán de la misma manera.

El precio de los asientos de palco, será de dos dólares; de platea, un dólar y de la galería veinticinco centavos."

* * *

Además de la gran novedad que representan los espectáculos de ópera, la compañía de Manuel García aporta varias pequeñas novedades: el precio de las localidades —dos dólares la butaca y los asientos de palco— es altísimo; la hora de empezar el espectáculo —las ocho de la noche— es sensiblemente más tardía que la de ningún otro espectáculo de la ciudad; el número de funciones diarias —tan sólo una, en vez de dos— resulta también insólito y, por último, García ofrece por vez primera en los Estados Unidos la posibilidad de abonarse a una serie de representaciones de ópera o de concierto.

Estas innovaciones son muy bien acogidas, sobre todo por la alta sociedad neoyorquina que adopta con entusiasmo estas costumbres importadas de Europa, encontrándolas de "muy buen tono."

Las grandes personalidades suelen marcar con su sello especial aquello que tocan. Manuel García, a la vez que da a conocer al público neoyorquino la ópera de Rossini o Mozart y se presenta a sí mismo de la forma que más le aventaja, contribuye a enriquecer y a perfeccionar la escena americana actuando así como un verdadero artífice de la cultura.



EL PARK THEATRE DE NUEVA YORK EN 1822.
Lit. de George Hayward. Foto New York Public Library, Nueva York.

La primera ópera italiana en América

El 29 de noviembre, es decir, tres semanas después de poner el pie en los Estados Unidos la compañía de Manuel García, se alza el telón en el Park Theatre de Nueva York. En escena se representa el *Barbero de Sevilla,* de Rossini, con el siguiente reparto:

Rosina	Signorina García
Berta	Signora García
Almaviva	Signor García
Don Basilio	Signor Angrisani
Don Bartolo	Signor Rosich
Fígaro	Signor García Jr.
Fiorello	Signor Crivelli

Es indudable que una de las características de esta *tournée* americana de los García es su originalidad. Reparto tan predominante familiar ha debido de ser muy poco frecuente en la historia de la ópera.

La orquesta se compone esta noche de veinticuatro músicos, cifra que el crítico neoyorquino considera "importante" (7). La forman siete violines, dos violas, dos contrabajos, tres violonchelos, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, dos trompetas, un fagot y un timbal. El director es De Luce, y M. Etienne el pianista acompañante.

Al día siguiente del estreno escribe Dominik Lynch esta carta inédita a Giuditta Pasta (8). En ella se puede ver, aparte el éxito obtenido por la compañía, el fino y certero instinto de Lynch para captar el verdadero valor artístico de la jovencísima soprano María García.



MARIA MALIBRAN GARCIA.
DIBUJO DE JOHN HAYTER.
Biblioteca de la Opera, París. Foto Pic.

Nueva York, 30 nov. 1825.

Mi querida señora Pasta,

sólo tengo un momento para informarle de que ayer por la noche se ha dado la primera representación de Opera Italiana que ha habido nunca en América. Ha sido acogida con entusiasmo, y como es usted la causa de que se presente esta música en nuestro país, en su calidad de reina de la música, le informo del éxito completo que ha obtenido está ópera. La Signorina García en Rosina estaba encantadora. El conde Almaviva, García, ya lo conoce usted. El conjunto era asombroso para una orquesta que no estaba acostumbrada a esta clase de música.

¡Sí, es a usted a quien deben los americanos este placer! Es usted quien me ha encantado con la música y me ha hecho pensar en este proyecto, y como lo he hecho tan sólo con el "amore" de un amateur, estoy contento de poder decirle que sus amigos, la familia de García, están seguros de hacer un buen negocio. Esta pequeña Signorina es realmente asombrosa —tanto actriz como cantante—, ya le he dicho a usted que después de que usted se retire para reposarse en sus laureles ella será la Primadona de Europa: si mi proyecto de la Opera de Londres se logra estoy decidido a llevarla allá si ella consiente, y estoy seguro de que no me he excedido al hablar de sus talentos: para una persona tan joven son extraordinarios.

Y sigue refiriéndose a otros temas que no hacen al caso.

El periódico *The American*, de Nueva York, de este mismo día 30 de noviembre, publica una crónica —más bien de sociedad, o de modas, que musical— que da cuenta, a su vez, del éxito obtenido por la compañía de Manuel García la noche anterior:

"La primera representación fue un éxito absoluto.

Nunca se ha reunido una asamblea así en el Park Theatre. El patio de butacas y los palcos estaban llenos hasta rebosar, las plateas estaban ocupadas por señoras elegantes y bien vestidas... ningún sombrero feo distraía la vista de un sinfín de caras bellas y sonrientes, adornadas con rizos naturales o favorecidas con flores o turbantes del mejor gusto. Los ejecutantes fueron recibidos con gran amabilidad y cuando la encantadora Rosina apareció por primera vez fue recibida con grandes y largos aplausos, que se renovaron al terminar *Una voce poco fa*. La interpretación dramática, independientemente de la música, hubiera interesado al público; pero cuando además se añaden sonidos que la mayoría de los presentes no habían oído nunca, tales como el bajo profundo y lleno de Angrisani, el puro y claro tenor de García padre y, sobre todo, los tonos de plata de la Signorina brotando como un chorro, sin esfuerzo o distorsión alguna, y todo ello apoyado en una orquesta mejor, en conjunto, que la de la Opera de Londres, es fácil imaginar que se alcanzó la máxima satisfación."

Las representaciones de ópera continúan con gran éxito a un ritmo de dos semanales, contando con un único y mismo programa —*El Barbero de Sevilla*— y con un sistema de suscripción que funciona de forma que no puede por menos de causarnos hoy cierta perplejidad. En efecto, vemos que se representa esta ópera de Rossini los días 3, 6, 10, 13 y 17 del mes de diciembre, lo cual hace, contando con el debut, seis *Barberos* seguidos!



MARIA MALIBRAN EN EL ARIA **ASSISA A'PIE D'UN SALICE**, DE LA OPERA **OTELLO**, DE ROSSINI.

Foto Civici Musei. Castello Sforzesco, Milán.

L'Amante Astuto, Tancredi, Otello

El 17 de diciembre los neoyorquinos abonados a la ópera pueden asistir a un nuevo espectáculo. Se trata de la ópera *L'Amante Astuto*, compuesta por Manuel García, según libreto de Rosich, el bajo de la compañía. Esta ópera, del todo olvidada hoy, cuenta en Nueva York con otro reparto eminentemente familiar:

Rosalía	Signorina García
Chiara	Signora García
Raimondo	Signor García
Carletto	Signor García Jr.
Anacleto	Signor Rosich

Teniendo en cuenta, además, que el compositor y el libretista actúan, a su vez, de intérpretes, vemos una muestra singular de lo que puede ser un espectáculo montado a partir de elementos casi totalmente familiares que podría recordar —salvando las distancias artísticas, no el mérito— a lo que sucede con ciertas grandes familias circenses que conciben y realizan verdaderos prodigios en los que, a la vez, "todo queda en casa" y todo cumple con la más exigente e irreprochable profesionalidad.

Nada sabemos de la acogida dispensada a esta ópera por público y prensa, pero no debe ser buena, pues sólo se da de ella otra representación más, el 20 de diciembre, para pasar de nuevo al éxito seguro: el *Barbero*, la noche del 24 de diciembre, la Nochebuena de 1825. En Nueva York, como es frecuente en estas fechas, hace muchos grados bajo cero, y se da el detalle curioso de que el periódico *The American* anuncia ese día en su sección de espectáculos:

"Se informa respetuosamente al público que se han instalado estufas de diversos tipos en diferentes lugares del edificio, con lo cual el teatro resulta perfectamente caliente y confortable."

Manuel García aprovecha bien las fiestas. La noche de Fin de Año, estrena la compañía la segunda ópera de Rossini: *Tancredi e Almenaide* (9), poco representada hoy. En esta ocasión sólo actúan las dos principales figuras de la familia, padre e hija.

El reparto es el siguiente:

Tancredi	Signorina García
Orbazzano	Signor Angrisani
Argirio	Signor García
Roggiero	Signor Crivelli
Almenaide	Madame Barbieri

La crítica del *American* del día 3 de enero pone por las nubes a la joven "Signorina", como han decidido llamarla en los Estados Unidos, y destaca, sobre todo, su interpretación de *Di tanti palpiti,* aria que le vale a lo largo de sus actuaciones en Nueva York unos éxitos sólo comparables a los alcanzados con *Una voce poco fa,* del *Barbero.*



EL ACTOR EDMUND KEAN EN EL PAPEL DE RICARDO III.
Foto Covent Garden Archives. The Royal Opera House, Londres.

El 7 de febrero estrena Manuel García otra de sus *pièces de résistance: Otello* (10), de Rossini. Sigamos la reseña en el fiel periódico *The American*, no sin ver antes cuál es el reparto:

Otello	Signor García
Desdemona	Signorina García
Iago	Signor García Jr.
Elmiro	Signor Angrisani
El Duque	Signor Crivelli
Emilia	Madame García
Roderigo	Madame Barbieri

"El teatro no estaba lleno —dice el crítico, no estaba tan lleno como hubiera debido estar, a pesar de la noche tan inclemente que hacía. El papel de Desdémona estuvo admirablemente interpretado por la Signorina García que se reveló casi tan excelente actriz como cantante. Había en su porte una combinación de dignidad y gracia y en su expresión un *pathos* tan felizmente adaptado a su personaje que logró un efecto nunca visto. García representó Otelo con un estilo que superaba en mucho lo que de él esperábamos, y no dudamos al declararle— teniendo en cuenta el medio con el que expresaba las pasiones de su papel— el mejor representante del Moro que hayamos visto jamás."

A esta primera representación de la ópera *Otello* en América asiste el actor inglés Edmund Kean, considerado el más eminente intérprete de Shakespeare de su época (11). Tras criticar duramente la actuación de los coros y encomiar el trabajo de la orquesta, comenta el periodista del *American*:

"Al término del segundo acto, al salir de escena García, fue abordado por Mr. Kean que se presentó a sí mismo y añadió cómo le satisfacía expresar su admiración por la excelente interpretación del papel de Otelo que había presenciado y felicitar al artista por haber sabido definir así un personaje sumamente difícil. García le contestó que la aprobación de un maestro tan distinguido era el tributo más satisfactorio y la más agradable recompensa que podía recibir."

El dato es sumamente significativo y conviene pararse algo a meditarlo. Encontrándonos como nos encontramos en la incapacidad absoluta de imaginar lo que fue realmente la interpretación artística que de esta ópera o de cualquier otra hacía Manuel García, nos podemos guiar, sin embargo, por estos indicios, por estos apoyos estimativos que nos brinda la reacción de sus colegas contemporáneos. El hecho de que este gran actor inglés se acerque a expresar su admiración por la interpretación del personaje de Otelo que hace García en la ópera rossiniana, expresa mejor que ninguna crítica encomiástica la calidad del artista. Nada hay más exigente y difícil de lograr que el aprecio de un colega, y ellos lo son, en cierto modo.

La temporada americana resulta un éxito indudable desde el punto de vista profesional. El 14 de mayo estrena García otra ópera de Rossini: *Il Turco in Italia* que es muy bien acogida por el público y la crítica. Sin embargo, la familia de Manuel García, comenzando por él, atraviesa al tiempo de sus numerosos triunfos artísticos por momentos de viva inquietud.

CAPITULO IV

Digamos, un banquero
es todo un caballero
y no es cosa que se halla a cada paso;
yo de mujer, lo halago, lo prefiero
y en un tris tras me caso.
Rubén Darío

La boda

Siguiendo los episodios más salientes de la temporada de ópera de Manuel García en Nueva York, nos encontramos ahora con un suceso de la mayor trascendencia. Como ocurre con frecuencia, unas pocas líneas bastan, en su laconismo, para dar noticia de él, ya que el destino para nada precisa la retórica o el énfasis. En el periódico *Evening Post*, del día 25 de marzo de 1826, se puede leer la siguiente nota de sociedad:

—CASADOS. El jueves 23, por el Reverendo Mr. Mallou en la iglesia de St. Peter, Eugène Malibrán, Esq., comerciante, con Marie Felicité García."

El otro testimonio de primera mano muy interesante con que contamos es la carta inédita que Dominick Lynch le escribe a su admirada Giuditta Pasta, en la cual se refiere a esta boda (1). Dice en ella:

(...) Acerca de nuestra ópera, por la que ha tenido la bondad de interesarse, no tengo demasiado que decirle que le vaya a gustar.

Hemos perdido nuestra prima-donna. María se ha casado con el señor Malibrán, un hombre rico y muy respetable.

¿Pero dónde encontrar una cantante que pueda ocupar su lugar?

¿Qué haremos?

Es difícil encontrar una persona que pueda hacer la Rosina y Desdémona, y le aseguro que ella ha interpretado estos dos papeles y también Tancredi con gran éxito. Está llena de talento y se propone retirarse de la escena en noviembre. Yo siempre la he considerado como la única persona capaz de ocupar su lugar en Europa cuando usted se retire con todos sus laureles (*).

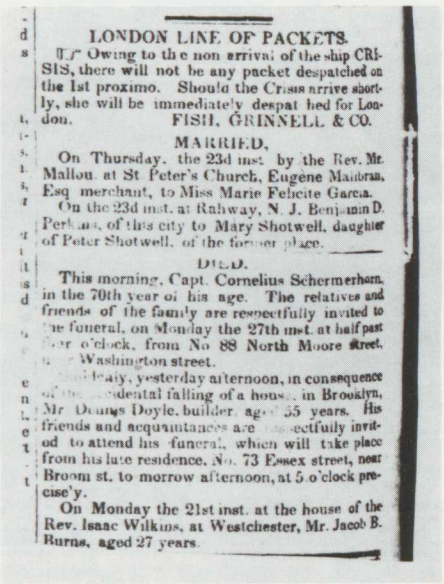
(*) Dominick Lynch de aquí muestra una vez más de su instinto certero. María García no llega a retirarse, afortunadamente, y va a ser en breve la primera cantante de Europa, tal y como él prevé. Chopin afirmará en una carta en 1831: "Hoy en día, indiscutiblemente, no es la Pasta, sino la Malibrán (García) la primera de Europa—una maravilla!"

Pero si ella persiste en esta intención, es decir, retirarse, los aficionados van a perder un tesoro, para su edad tiene unas facultades sorprendentes. Si hubiera trabajado bien teníamos la esperanza de que fuese capaz de ocupar el puesto de usted en el mundo y, permítame decírselo, sólo una persona dotada así puede hacerlo.

¡Qué triunfo ha tenido usted! ¡Y con cuánto placer lo he visto! Rossini le debe a usted mucho. Ha dado usted una de sus primeras obras, "La Semiramide"; yo la he considerado siempre como una de sus mejores cosas. ¿Qué dicen los Fodoristas? (2)

Y añade al final de la carta algo muy importante: *"García está contento del matrimonio de su hija."* Aserto que está en total contradicción con otros testimonios, entre ellos con las afirmaciones que sobre el particular hace la propia María en la correspondencia que mantiene con Malibrán, su futuro marido. Tal vez se trate de una actitud que haya decidido mantener Manuel García por discreción, ante lo irreparable de los hechos consumados, o tal vez sea una especial disposición para el optimismo por parte de Dominick Lynch, o tal vez las dos cosas. Con exactitud no se sabe. Lo que sí se sabe es que hasta llegar a efectuarse, esta boda ha causado numerosos y graves problemas en el seno de la familia García.

Vamos a tratar de ver ahora, enfocando de forma analítica el breve período anterior a la boda, cuáles han podido ser los motivos íntimos que han llevado a la jovencísima María García a un matrimonio tan rápido como inesperado.



LONDON LINE OF PACKETS.

☞ Owing to the non arrival of the ship CRISIS, there will not be any packet despatched on the 1st proximo. Should the Crisis arrive shortly, she will be immediately despatched for London. FISH, GRINNELL & CO.

MARRIED.

On Thursday, the 23d inst. by the Rev. Mr. Mallon at St Peter's Church, Eugene Malibran, Esq merchant, to Miss Marie Felicite Garcia.

On the 23d inst. at Rahway, N. J. Benjamin D. Perkins, of this city to Mary Shotwell, daughter of Peter Shotwell, of the former place.

DIED.

This morning, Capt. Cornelius Schermerhorn, in the 70th year of his age. The relatives and friends of the family are respectfully invited to the funeral, on Monday the 27th inst. at half past [illegible] o'clock, from No 88 North Moore street, [illegible] Washington street.

[illegible]day, yesterday afternoon, in consequence of the accidental falling of a house in Brooklyn, Mr Dennys Doyle, builder, aged 55 years. His friends and acquaintances are respectfully invited to attend his funeral, which will take place from his late residence, No. 73 Essex street, near Broom st. to morrow afternoon, at 5 o'clock precise'y.

On Monday the 21st inst. at the house of the Rev. Isaac Wilkins, at Westchester, Mr. Jacob B. Burns, aged 27 years.

FRAGMENTO DEL EVENING POST DE NUEVA YORK, DEL 25 DE MARZO DE 1826,

en el cual se menciona la boda de María Felicia García con Eugène Malibran.
The New York Public Library, Nueva York.

Y es que él se daba a perder
como muchos a ganar.
Manuel Machado

Causas

María, a sus diecisiete años, lleva ya muchos de intenso y riguroso trabajo artístico. Ya posee una técnica de canto excepcional y un poder y un hábito notables de concentración y dominio de sí misma, es decir, de disciplina. El repertorio que domina es de veterana. Ya ha saboreado muchas veces el gusto incomparable de cantar y actuar en diversas óperas con éxito; la exaltación que ello procura, la luminosa sensación de dar de sí hasta el propio asombro. Posee también un cuerpo que, a pesar de su aparente fragilidad —una fragilidad nerviosa, emocional— es extraordinariamente capaz, y le sirve con pasmosa fidelidad en escena. Su temperamento vehemente y apasionado lo utiliza —siguiendo así la tradición de los mejores intérpretes líricos españoles— para dar aún más vuelos a sus logros, para recorrer ese terreno sin límites, esa forma de inspiración que despierta en el público una mezcla de asombro, de entusiasmo y de entrega irreprimible; ese terreno que no es el del descontrol, como fácilmente se podría pensar, sino todo lo contrario, el de la propia posesión en un dinamismo creador que derrocha imaginación, osadía y complicidad con la mejor y más honda gracia. Dispone, además, de una capacidad inagotable de improvisación, basada en su don innato de lo trágico.

A su padre le debe en gran parte lo que ha logrado ser, y de ello es consciente. En efecto, ¿quién sino él la ha formado artística y musicalmente? ¿Quién le ha ido proporcionando la ocasión de actuar y los contactos profesionales que más puedan convenirle a ella en cada caso y en cada país? ¿Quién el colega excepcional que ha cosechado y cosecha triunfo tras triunfo, ayudándole de este modo a cosecharlos a ella también? ¿Quién el músico experimentado, el maestro certero que sabe guiarla y aconsejarla en sus elecciones artísticas?

Todo esto es muy valioso y es verdad, pero es sólo un aspecto de la verdad. También lo es que desde muy niña está sufriendo su terrible carácter. Una de las circunstancias más felices que se pueden dar es la de que sirvan de ejemplo aquellas personas a las que más se quiere. Poder admirar profundamente a quien se quiere y, a la inversa, poder querer profundamente a quien se admira es una fuente inapreciable de inspiración y de compañía moral. Sin embargo, a María le sucede todo lo contrario. Admira en su padre el gran artista, pero el hombre le resulta detestable por varios aspectos fundamentales de su personalidad. Su violencia, ante todo, que ha llegado en ocasiones a la más hiriente y grosera brutalidad, le hace cada día más insoportable la convivencia con él.

Por otro lado ve cómo dependen de ella más y más los planes de su familia. La actual temporada de ópera y conciertos de Nueva York está siendo un éxito enorme, es cierto, pero se basa de tal forma en un esfuerzo por su parte que con frecuencia le resulta insostenible. Más tarde comentará su decisión con unos amigos, resumiendo así sus sentimientos: "Estaba cansada del teatro."

Cansada del teatro o más bien cansada del yugo que supone el teatro, y harta, hartísima de la relación de sujeción—sumisión con su fiero padre. Por querer liberarse de estas trabas comete la joven cantante una ligereza de gravísimas consecuencias, que la lleva a casarse con una persona indeseable y a caer así en una dependencia infinitamente más odiosa que la anterior.



M. MALIBRAN GARCIA, POR LEON NOËL.
Foto Biblioteca Nacional, París.

Eugène Malibran

En Nueva York, uno de los más asiduos asistentes a las actuaciones de ópera y a los conciertos de la famosa "Signorina" García es el banquero francés Eugène Malibran. Lleva éste viviendo muchos años en los Estados Unidos y tiene la nacionalidad americana. Por su origen es en parte español, lo cual debe contribuir no poco a su íntima inclinación por María García. El padre de Eugène, Pierre Louis Malibran, oriundo del Pirineo francés (tierras también muy próximas a España y no sólo geográficamente) fue a instalarse por razón de sus negocios a Cádiz y allí se casó en 1761 con María de los Angeles de Santiváñez, joven gaditana. A poco de regresar a Francia, nació Eugène, el último de sus hijos, en París, el 14 de noviembre de 1781.

El banquero está bien entrado en la cuarentena cuando conoce en Nueva York a la joven cantante. Sin embargo, la notable diferencia de edad que existe entre ellos no impide el nacimiento de unas relaciones que se estrechan velozmente hasta acabar en boda. Efectivamente, en cuatro meses y veinte días que separan la fecha de su llegada a los Estados Unidos de la de su boda, María García estrena cinco óperas, conoce al que será su primer marido, se enamora, o se cree enamorada, o se dice enamorada de él, decide casarse, vence para ello las dificultades que le crea la oposición de su padre a este matrimonio, y logra al fin salirse con la suya.

No cabe duda de que ella estaba ilusionada antes de su boda. Da constancia de ello una serie de cartitas escritas de su puño y letra a su prometido, que conservará Malibrán (3). El tono de esta breve correspondencia es más bien pueril que joven, y podría convenir perfectamente a una señorita de cualquiera de los años del siglo diecinueve.

Veamos la primera nota que le envía:

Querido buen amigo: querría poder verle hoy a las cuatro y a pesar de que estarán en casa, espero decirle dos palabras. Adiós amable amigo. Séame...

La segunda cartita, escrita a toda prisa en un minúsculo pedazo de papel, dice:

Querido Eugenio, me veo obligada a ir con mamá esta mañana y no puedo verle más que esta noche en el teatro. Adiós, quiérame bien.

La tercera promete más:

Querido Eugenio, como tengo permiso para quedarme, para verle y para hablarle, le ruego que venga a casa a mediodía, no habrá nadie pues tienen ensayo. La respuesta será verle y si no quiere, hágamelo saber. No saben que le escribo y yo me confío en su discreción. Adiós, querido amigo, le espero.

Pronto, y a pesar de las bien fundadas aprensiones de sus padres, cambia el tono de la relación:

Mi muy querido Eugenio, quiero escribirle para no dejarle en la duda, pues como papá me ha dicho esta noche que no le hable demasiado delante de la gente, creo que me siento más y más unida a usted, y no sé cómo expresarlo: le pido, por favor, que venga mañana a la misma hora que hoy, y que me diga exactamente todo lo que haya sucedido entre usted y mis padres. Buen Eugenio, creo que cuanto más le veo, cuanto más tiempo estoy a su lado, más encantada estoy con usted. ¡Oh! quiérame, ámeme, piense en mí, y sueñe sin cesar con su fiel amiga.

La última, escrita poco antes de la boda, es de una cursilería tan lograda que merece ser reproducida tal cual, en el original, pues la traducción al castellano desfiguraría su almíbar. ¿Cómo traducir algo como "petit chou" sin quitarle su trasfondo de pastelería?

Petit chou, tu es un chat; petit amour, tu es un ange, je t'aime! Dis moi petit minet, ne m'aimes tu pas! Oh! que oui, je le vois bien; je voudrais avoir un petit lacrimatoire en or, pour recevoir tes douces larmes, et je voudrais les avaler à grand trait, pour ensuite me parfumer de l'odeur de ton haleine. Que de bêtises dans un moment! N'importe, ça n'empeche pas les sentiments, vifs et ardents de mon coeur bouillant. Adieu, bm, bm, bm, tiens voila trois baisers que je t'envoie, et une demie feuille en blanc pour que tu t'en imagines autant que tu voudras.

Se agudiza el malestar entre la familia García. Manuel rechaza de plano la pretensión de Malibran a la mano de su hija. Ella, que lleva mucho tiempo padeciendo los malos tratos de su padre, se aferra aún más al deseo de este absurdo matrimonio para oponerse a él en algo de tanta importancia. La tensión llega a tal punto que una noche se produce un incidente trágico-cómico dentro de la tragedia representada en escena.

Padre e hija interpretan juntos *Otello* de Rossini. María, Desdémona, y Manuel, Otello. En la escena en que el moro —con los músculos contraídos y echando chispas por los ojos— se acerca a la joven para matarla, Desdémona — María García— ve con horror que el puñal que centellea en mano de Otello es un puñal de verdad (*). Lo reconoce al instante: hace muy pocos días que su padre se lo ha comprado a un vendedor ambulante turco, y ella sabe de sobra que se trata de una daga afiladísima. Cree sentir ya el frío de la hoja en su carne. Aterrada, absolutamente fuera de sí, grita en español y a pleno pulmón, al ver acercarse el filo del arma amenazadora a su pecho: "¡Papá, papá! ¡Por Dios no me mate!" y, para defenderse, le da, a su padre, un tremendo mordisco en la mano. Este aúlla de dolor al tiempo que la retira, espantado. El público, afortunadamente para los cantantes, no nota nada anormal. Toma esta escena como si perteneciese a la ópera que se está representando y las palabras gritadas en castellano le suenan a italiano.

Este incidente pintoresco da idea del terror invencible que le inspira su padre a María y del estado de nervios en que vive ella. Ahora todo su interés se dirige a vencer la oposición de su familia a la boda con Malibran. Pronto lo logra. Al fin se impone su fuerte voluntad. Rápidamente se llevan a cabo los preparativos para la boda. Eugène Malibran se compromete a darle a su futura esposa cien mil francos que pagará en dos veces, en el espacio de un año, cosa que no cumple. Manuel García, que aparte de su terrible carácter, es cabalmente honrado, dota a su hija con cincuenta mil francos y los paga con toda seriedad. El matrimonio se celebra, como hemos visto, el 23 de marzo de 1826, la víspera del día en que la novia cumple dieciocho años.

(*) En la ópera de Rossini, a diferencia del drama de Shakespeare, Desdémona es apuñalada, no estrangulada.



MARIA MALIBRAN EN EL ARIA **SE IL PADRE M'ABBANDONA,** DE LA OPERA **OTELLO,** DE ROSSINI.

Foto Civici Musei. Castello Sforzesco, Milán.

El 25 de abril estrena la compañía de García su sexta ópera, *La Figlia dell Aria o Semiramide*, "compuesta expresamente para la ciudad de Nueva York" por Manuel García. El libreto es de Rosich. La ópera, como sucede a veces con ciertas obras "compuestas expresamente para..." resulta un fracaso. Damos constancia de su reparto como haremos con todo aquello que se refiera a esta temporada, sean o no bien acogidas las obras por el público:

Semiramide	Signorina García
Nino	Signor Angrisani
Memmon	Signor Manuel García
Timoteus	Signor Rosich
Neride	Signora García
Cerinto	Signor Crivelli

La Figlia dell Aria anunciada para los días 6, 13 y 16 de mayo, se ve sustituida por otras óperas de Rossini y conoce al mismo tiempo, con la brusquedad de ciertos rechazos, su debut y su despedida. Como compositor no tiene ningún éxito Manuel García en los Estados Unidos. Las dos óperas que estrena en este país fracasan. En otros países como son Italia, España y Francia, ha tenido más suerte en este campo. Pero el conjunto de su obra lírica —19 óperas "españolas"; 14 "italianas"; 8 "francesas" así como 5 breves óperas de cámara "italianas"—, representada en su día en su gran mayoría, ha caído en el olvido más absoluto desde hace casi ciento cincuenta años y probablemente con sobrada razón.

Resulta interesante seguir, al hilo de estos estrenos, las reacciones del público americano y ver cómo da claras muestras aun en estos primeros comienzos de su iniciación operística de saber elegir atinadamente al preferir de forma tan manifiesta y rotunda las óperas de Rossini a las de García. Es verdad que el don de acertar surge a menudo de la libertad interior que da la ausencia de trabas o prejuicios culturales y sociales.(4) En este caso concreto, la inexperiencia de los americanos en materia de ópera con ser total no va forzosamente unida a una actitud de pasiva indiferencia que les haría aceptar "cualquier cosa", "cualquier espectáculo" o "cualquier música", sino por el contrario a la exigencia más alerta y a la crítica. Ello habla muy en favor de su sensibilidad musical y podría tal vez ayudarnos a situar, aunque no fuese más que en una mínima parte, el desarrollo fabuloso y la óptima calidad que luego ha conocido y conoce en la actualidad la ópera en los Estados Unidos.

Mozart ha de ser considerado, ante todo, como compositor dramático.
Arnold Schoenberg

Don Giovanni

Se ha escrito en diversas ocasiones que Manuel García, profundamente disgustado con su hija por haberse casado con Malibran en contra de su voluntad, decide marcharse a México sin tardanza para poner tierra por medio entre ellos. Este viaje tiene lugar, en efecto, pero seis meses después de haberse celebrado la boda. Entre tanto, como veremos, la familia García en pleno sigue trabajando con gran intensidad. Da una serie de conciertos y estrena dos óperas más.

El 23 de mayo de 1826 es una fecha importante para la historia de la ópera en los Estados Unidos de América. Se representa esta noche por vez primera en el país la ópera de Mozart, al estrenarse una de sus obras maestras, *Don Giovanni* (5), con el reparto siguiente:

Don Giovanni	Signor Manuel García
Don Ottavio	Signor Milon
Leporello	Signor García Jr.
Massetto	Signor Angrisani
Dona Anna	Mme. Barbiere
Donna Elvira	Signora García
Zerlina	Signorina García

Pocos días después del estreno escribe Manuel García a su buena amiga Giuditta Pasta esta carta (6):

New York a 10 de junio 1826

Estimadísima y queridísima Sra. Giuditta,

a estas horas habrá tenido usted, espero, el placer de ver a su querido Peppino en buena salud, si no ha sufrido tanto como en el otro viaje. Esta sirve primero para darle a usted noticias de nuestra salud, la cual sería perfecta sin estos malditos cambios de tiempo, que tras dos o tres días de calor excesivo viene de improviso un frío que te cierra los poros y te enfría de verdad.

(...) De teatro no tengo nada nuevo que decirle. Se dio el "Don Giovanni" y ha gustado mucho; he podido comprobar que en la tercera noche ha habido más gente que en la segunda, y en la cuarta bastante más. Se ensaya la "Cenerentola" y ya veremos, después el "Romeo", y tal vez será ésta la última. María está así, así. Paolina divinamente y mi mujer bastante gorda; yo no digo nada sino que soy y seré siempre su amigo y apasionado García.

Mil y mil abrazos a Peppino y a mamá y otro tanto a Clelia.

12 Oliver St.

Este acontecimiento de estrenar *Don Giovanni* en Nueva York supone indudablemente una de las cimas de la carrera artística de Manuel García. Constituye también un hecho notable que la ópera del compositor austríaco llegue de la mano de un español a los Estados Unidos. Dentro de lo que significa la empresa, a la par arriesgada y de alta calidad artística, de estas dos temporadas americanas llevadas a buen término por el cantante y su compañía, ¿cómo dudar de que su mérito mayor resida en haber escogido y representado con éxito la genial ópera de Mozart?

Realmente este logro supone por su parte una madurez musical, un instinto certero de los auténticos valores artísticos, inseparable de todo gran talento. Supone también contar con una compañía debidamente preparada: es evidente que cantar bien Don Giovanni —tal vez la ópera más bella de cuantas se han compuesto— requiere ser un cantante consumado.(7)

Hoy día es frecuente oir o leer que el mundo de las artes no conoce, no debe conocer, fronteras ni nacionalismos estrechos, ni deben moverlo intereses políticos o económicos. La realidad es muy otra y ha desmentido y sigue desmintiendo estos asertos casi diariamente. Asistimos ahora más que nunca a la comercialización del arte, a su intervención y manipulación por individuos o grupos, que poco o nada tienen que ver con el arte mismo, si no es para traficar con él y así lucrarse. Presenciamos intercambios culturales de obras de arte que provienen de otros países que los que las poseen, lo cual no es óbice para que estos las expongan como propias. Todos oímos en algún momento frases tópicas como esta de que "el mundo se ha quedado pequeño gracias a los medios de comunicación e información" siendo así que el mundo sigue siendo infinitamente grande e inexplorado, o más bien por explorar, para el auténtico creador. El mundo en 1826 no "se ha quedado pequeño" todavía y las empresas llevadas a cabo por hombres como García no hacen sino ganar en encanto, calidad y valor. No se proyectan ni se viven como noticia, aunque puedan procurar la fama, sino como acontecimientos de mayor o menor transcendencia cuyos méritos son ajenos al tipo de publicidad que hoy impera y padecemos.

Por otro lado Manuel García va a América tras mucho más que un contrato ventajoso: le espolea la absoluta novedad de la empresa, el riesgo hasta físico que entraña; la dificultad es para él un acicate imperioso, irresistible. El cantante ya ha demostrado y se ha demostrado a sí mismo su capacidad de montar ópera con gran éxito en diversas ocasiones y en diferentes países a lo largo de su vida.

Es conveniente hacer un esfuerzo de imaginación para tratar de valorar una empresa tan personal y temprana realizada por este puñado de valientes y valiosos artistas que logran llevar a cabo con brillantez unas representaciones de ópera a partir de unos medios técnicos y materiales exiguos o inexistentes, demostrando gran dominio de su oficio y prestando un valioso servicio cultural al nuevo país en el que actúan.

Manuel García es español. Estaría fuera de lugar entonar con este motivo un himno patriótico a las dilatadísimas hazañas que han llevado a cabo los españoles a lo largo de cuatro siglos en tierras de América. Pero tampoco parece oportuno pasar por alto unos hechos que, aun no perteneciendo más que a la historia de la incipiente ópera americana, son de suyo realmente extraordinarios.

CAPITULO V

Conciertos en Nueva York

Alternando con las representaciones de ópera, la familia García da varios conciertos, organizados y patrocinados por la Philarmonic Society de Nueva York. El 22 de diciembre se anuncia el primero de ellos, un recital a cargo de la *Signorina* María García. La empresa sube el precio de las butacas a dos dólares y en previsión de que la sala se llene de un público numeroso y selecto, inserta la siguiente nota en el periódico *The Post* de Nueva York:

"Todos los coches que vengan al City Hotel se alinearán mirando las cabezas de los caballos en dirección a Broadway, y al volver a recoger a sus ocupantes deberán hacerlo por el lado de la calle opuesto al del hotel. No se permitirá a ningún vehículo acercarse a la puerta de éste hasta no ser requerido por las personas que lo esperan. Se contratará una polícia eficaz que contribuya al cumplimiento de estas normas."

Son los comienzos de la vida filarmónica del país. Las instalaciones no pueden ser más rudimentarias. Tiene gracia leer hoy el nombre de Broadway asociado a la disposición de unos pocos coches de caballos y ver cómo se celebran estos conciertos, considerados de categoría, en la sala de un hotel de Nueva York por carecer la ciudad de un local apropiado.

Pocos días después publica la prensa el siguiente anuncio de programa (1):

Concierto del SEÑOR GARCIA esta noche en el City Hotel, organizado por la Sociedad Filarmónica (2).

PRIMERA PARTE

Obertura "La fête du village voisin".		BOIELDIEU
Dueto, "Il mio ben tu solo sei"	Madame Barbiere Signor García	GUGLIELMI
Dueto bufo "De la Lezione"	Signor Angrisani Signor García, Jr.	WINTER
Terceto "Cruda Sorte" de la admirada ópera Ricardo & Zorayde	Madame Barbiere Signorina García Signor García	ROSSINI
Obertura, "Prometheus".		BEETHOVEN

SEGUNDA PARTE

Obertura "Italiana in Algieri".		ROSSINI
Aria "Bel Raggio" de la ópera Semiramide	Signorina García	ROSSINI
Obertura "Jeun Henri"	Signorina García	MEHUL
Dueto "Bella Imago"	Signorina García Signor García Jr.	ROSSINI
Sexteto "Sola sola" de la famosa ópera Don Giovanni de Mozart.	Signora García Signorina García Madame Barbiere Signor Angrisani Signor García Signor García Jr.	MOZART



BROADWAY DESDE EL BOWLING GREEN, EN 1826.
Foto New York Public Library, Nueva York.

El 27 de marzo, es decir, cuatro días después de la boda de María García con Malibran, se da otro concierto en el que figura y se anuncia la cantante como *Signora María M. García*, apareciendo por vez primera la *M* de Malibrán en los carteles tímidamente (*). Canta en esta ocasión la bellísima aria *Che faró senza Euridice* de la ópera *Orfeo,* de Gluck.

La temporada neoyorquina de conciertos 1825-1826 de los García termina con un brillante concierto religioso. El periódico *The American* lo anuncia debidamente. El 22 de junio se celebra en la hermosa catedral de San Patricio un concierto a beneficio del asilo de huérfanos de la capital. El programa comprende, entre otras obras, un Oratorio de Haendel. María García canta en compañía de Madame Barbiere varias piezas concertantes de Cimarosa. Actúan también en esta ocasión los otros tres miembros de la familia García, padre, madre y hermano, además de tres cantantes de la compañía: Angrisani, Rosich y Crivelli, y dos artistas, probablemente americanos, Mrs. Fagan y A. Taylor. Dirige la orquesta De Luce y los organistas son Etienne y P. K. Moran.

(*) En 1836 dice Alfred de Musset en su poema *Stances à la Malibran:*
"Une croix! et ton nom écrit sur une pierre,
Non pas même le tien, mais celui d'un époux."

El 27 de junio estrena Manuel García la séptima ópera italiana de la temporada, *La Cenerentola*, de Rossini (3), con el reparto siguiente:

Clorinda	Madame Barbieri
Tisbe	Madame García
Cenerentola	Madame M. García
Don Magnífico	Rosich
Príncipe Ramiro	Milon
Alidoro	Angrisani

Y un mes más tarde, en pleno verano ya, tiene lugar el último estreno de Manuel García en Nueva York. El 26 de julio se representa la ópera de Zingarelli *Romeo e Giulietta* (4), muy famosa en el primer tercio del siglo diecinueve y totalmente olvidada hoy. La distribución es la siguiente:

Romeo	Madame M. García
Giulietta	Madame Barbieri
Gilberto	Angrisani
Matilda	Signora García
Everardo Capelli	Manuel García

"Esta empresa de honor no nos deja vivir."
José Ortega y Gasset

Empresa de honor

La nueva temporada de teatro y ópera 1826-1827 en el Park Theatre de Nueva York se inaugura en una fecha que hoy no deja de sorprendernos por lo temprana: el 28 de agosto. Durante poco más de un mes sigue actuando en este teatro la compañía de García dos veces por semana. El 30 de septiembre se da la última representación del *Barbero de Sevilla*, de Rossini. Manuel García empieza con esta ópera, y con ella termina, su actuación artística en los Estados Unidos. No regresará nunca el tenor a América.(5)

Son malos tiempos para la familia. Eugène Malibran, que ya desde antes de su boda con María García se encontraba en una situación económica más que precaria, ha continuado luego comprometiéndose más y más en una serie de operaciones financieras turbias hasta acabar incurriendo en una quiebra fraudulenta que le hace llegar hasta las mismas puertas de la cárcel. Se ha escrito que Manuel García, al percatarse de la magnitud del engaño de que fue víctima su hija María, reaccionó con su violencia acostumbrada y, en un ataque de violencia, llegó a amenazar con matar a su yerno. Parece ser que su mujer y sus hijos, después de lograr tranquilizarle, le animaron encarecidamente a que aceptase los contratos que les ofrecían para actuar en la capital de México y consiguieron convencerle. No se puede probar esto con documentos de primera mano pero hay varios hechos que parecen confirmarlo.

En efecto, Manuel García se pone inmediatamente en camino hacia México, acompañado por su mujer, su hijo mayor, Manuel, y su hija menor, Pauline, niña extraordinariamente dotada, inteligente y fácil de carácter.

El éxito artístico y económico les acompaña de nuevo en México. Otra vez más trabajan todos de firme. El compositor adapta y traduce varias óperas al español; estrena otras compuestas por él, como *Un Ora di matrimonio*, que tiene libreto en español y en italiano, y logra a base de inteligencia, energía, tesón y una disciplina constante mantenida a lo largo de dos años, reunir una considerable suma de dinero.

Pero justo al final de su estancia en México la suerte le es de nuevo adversa. En Veracruz, de paso para regresar a Europa, una banda de peligrosos bandidos atraca de noche a la familia de músicos. Amenazándoles de muerte les roban hasta la última moneda de oro que han logrado reunir con tanta tenacidad y esfuerzo. El desdichado Manuel García vuelve así a París en la primavera de 1829 sin ganancia material alguna, llevando por todo equipaje su amargura y su cansancio.

Por su parte, la situación por la que atraviesa María, es también sumamente difícil. Su marido ha resultado ser en realidad, y muy pronto, algo totalmente diferente de lo que ella esperó. Ha creído que Malibran iba a procurarle protección, estabilidad, seguridad y ahora, por el contrario, se ve envuelta sin tener en ello arte ni parte, en una sórdida historia de deudas y, lo que es aún peor, ligada íntimamente a un ser desaprensivo, a un hombre amoral. Se da cuenta demasiado tarde de que le ha fallado de forma lamentable la perspicacia más elemental a la hora de casarse y de que movida por un interés mal entendido se ha metido de lleno en esta situación tan crítica, a la que no ve salida alguna. En cualquier caso, a los pocos

meses de casada, su ilusión se ha hecho trizas. Y, con sus sentimientos, su incipiente y ya brillante carrera artística, y sus relaciones familiares.

Pero no en vano está acostumbrada desde muy niña a llevar la errante, agitada e incierta vida de los artistas de teatro, o de ópera, que para el caso es igual. A luchar y a ver luchar a su lado, palmo a palmo, día a día. Además, un alma del temple de la suya se crece ante la adversidad y ésta sólo se domina cuando se domina por completo. Para hacer frente a la quiebra de su marido, para ver de paliar en alguna medida la mengua de honor que ésta acarrea, para remediar la necesidad acuciante de dinero que trae consigo, la soprano decide volver al trabajo sin tardanza.



De la ópera a la opereta

El día 15 de enero de 1827 hace su reaparición María García (o *Signorina* García, como la siguen anunciando los periódicos americanos) en el teatro Bowery de Nueva York. A falta de compañía de ópera italiana canta una opereta inglesa llamada *The Devil's Bridge*, haciendo el papel del conde Belino. El periódico *The American* anuncia su actuación diciendo que "interpretará la célebre cantata de *William Tell o The Swiss Patriot* y también *Like the Gloom of Night Retiring*". El éxito es enorme y los críticos afirman que el acento inglés de la cantante es "casi perfecto".

El 23 de enero canta otra opereta. Hace el papel de Rosetta en *Love in a Village*, interpretando las siguientes canciones: *Home, Sweet Home, Oh! Young Maiden's Heart Beware*, y la polka *Haste Idle Time*, arreglada para orquesta por Mr. Gilfert. Indudablemente la distancia desde el *Barbero* o *Don Giovanni* a estas operetas de inspiración y sabor más o menos local es tremenda. Pero la cosa va a empeorar todavía más.

En febrero, y siempre en el teatro Bowery, además de cantar *Love in a Village* introduce por su cuenta María García en el programa una escena de *Tancredi* en la que canta *Di tanti palpiti*, el aria que tanto ha contribuido a crear su fama. El 12 de febrero alcanza la desorientada cantante la culminación del mal gusto y el engendro musicales: representa un *Don Giovanni* de Mozart absolutamente *sui géneris*, que a pesar de las libertades usuales en la época, como hemos podido ver, habría hecho enrojecer de vergüenza a Manuel García.

La extraña distribución es la siguiente:

Don Giovanni	Barret
Zerlina	Signorina García
Leonora (?)	Mrs. Blake
Massetto	Keene

¡Singularísima ópera! Doña Ana y Doña Elvira se han esfumado como por encanto, igual que Leporello, el Comendador y Don Ottavio, dando paso a una Leonora que está tal vez emparentada con la de Beethoven, resultando todo ello, indudablemente, en una criatura informe.

Experta ya en estos programas desgraciados, termina María García sus contratos en el teatro Bowery —donde percibe quinientos dólares por noche— cantando, además del *Don Giovanni* "fidelizado", una escena del *Barbero de Sevilla* a dúo con Rosich, el bajo bufo que ha trabajado también como libretista en dos óperas de Manuel García.(6)

Mientras tanto, las relaciones entre María y Eugène Malibran no parecen ser ni buenas ni malas. Responden más bien a unas formas, o más bien fórmulas, de entendimiento cortés y distante muy usuales entre las clases media y alta en la Europa de los siglos dieciocho, diecinueve y principios del veinte (7). Ella le sigue escribiendo, desde diferentes puntos de los Estados Unidos donde le lleva su trabajo, unas cartitas pueriles y cariñosas en las que se pone de manifiesto la ausencia de auténtico amor por su parte. Sustituye a éste un afecto que podría asemejarse al que se da con cierta frecuencia entre parejas que llevan viviendo muchos años juntos y han adoptado ciertas posturas habituales de comodidad en la convivencia, pero



BOWERY THEATRE, NEW-YORK.

Drawn and Engraved expressly for the

(((NEW-YORK MIRROR,)))

AND LADIES' LITERARY GAZETTE.

1828.

careciendo de lo que constituye el valor de este sentimiento en los casos anteriores: haber llegado a él tras la plenitud de un amor auténtico.

Desde Filadelfia, el 17 de junio de 1827, escribe María a su marido, al que sigue llamando "mon cher petit chou" imperturbablemente. Le habla del concierto que ha dado la víspera, comentando que ha sido un gran éxito de público y que ha ido a oirla toda la "crema" de la ciudad; añade que no sabe aún cual ha sido el resultado económico de éste y que piensa organizar otro recital enseguida. Se despide de su "buen amigo" pues tiene que ir a misa y son ya las cinco y media de la mañana.

Tres días más tarde le escribe de nuevo. Está decepcionada. Está abatida. A pesar del éxito de público el resultado económico del pasado concierto ha sido muy mediocre. Está, para decirlo con sus propias palabras, "Fatigada, humillada, molesta, contrariada, entristecida por el fracaso de mi primer concierto. Los de Filadelfia son unos... no quiero decir qué. Hoy tengo los "blue devils" (8) horriblemente, tengo los nervios hechos polvo. Me hubiera gustado colgarme... de tu cuello... pero paciencia! " — Pregunta también si hay noticias de "papá y mamá" y ruega que le hablen de ellos "por el amor de Dios."

En julio le escribe la última notita. Está en Bloomingdale y su humor es excelente esta vez: "*Mon cher petit chou*, hay que ver qué malo eres, escribirme así de descuidado y aprisa! Yo me siento de maravilla, como como una ogresa, bebo como un borracho, corro como un ciervo, nado como un pez, canto como una sirena, monto a caballo como Napoleón y duermo como una marmota." Y firma: "Tu loca mujer."

EL BOWERY THEATRE DE NUEVA YORK EN 1828.
← Foto New York Public Library, Nueva York.

"Partir d'oú l'on veut, quand on veut,
et arriver oú l'on veut, quand on veut."
Mermoz

Despedida y regreso a Europa

A pesar de su buena voluntad, María se da cuenta cada día más de lo precaria, de lo insostenible que es su situación y es cada vez más consciente también de que en América —país tan falto de teatros y compañías de ópera— no puede estar su futuro y no llega a estar ni siquiera su presente. Además, como es natural, se siente profundamente europea y echa de menos París. Allí ha nacido, allí se ha educado en gran parte, allí están sus mejores amigos, allí regresará su familia, allí están funcionando brillantemente dos de los mejores teatros de ópera auropeos, allí actúan todos los grandes artistas, allí hay uno de los públicos más entendidos y refinados del mundo, allí...

Decide regresar sin tardanza. En octubre se anuncia en la prensa de Nueva York una serie de representaciones que "preceden el viaje a Europa de la Signorina García el primero de noviembre". El 29 de este mes se despide definitivamente del público neoyorquino con un programa en el que interpreta el papel de la princesa en la ópera de Boieldieu *Jean de Paris* y en el que canta las siguientes arias, dúos y canciones: *Una voce poco fa, Dunque io son, Che faro senza Euridice, Baselito nueve* (en español), *Non, je ne veux pas chanter, Naqui al affano, Tra, la, ra, la* (canción compuesta por ella con letra francesa), y, por último, *La Lezione,* a dúo con Rosich.

El periódico *The American* de Nueva York, que ha ido reflejando fielmente la actuación de la familia García a lo largo de dos temporadas, da la reseña de esta última representación y dice:

"No estuvo a su altura habitual en la interpretación de *Jean de Paris*; sus facultades se hallaban limitadas, su voz trémula, y todos sus ademanes indicaban que era presa de la mayor emoción. En las canciones consiguió ser más dueña de sí atreviéndose, aunque sólo ocasionalmente, a confiar en su voz y dando con ella todo lo que es capaz de dar. Entonces, como sucede siempre, encontró un eco en cada corazón."

Al final del concierto, entre los vibrantes aplausos y el entusiasmo general, se adelanta la cantante en el escenario hasta cerca de las candilejas y allí, acompañándose ella misma al arpa canta *Farewell* (9), una canción de despedida como su nombre indica, escrita por encargo suyo para esta ocasión por Arthur F. Keene. El éxito es apoteósico y con ella se despide María de los Estados Unidos para siempre.

Eugène Malibran accede al regreso de su mujer a Europa poniendo como condición que la acompañe en el viaje su cuñado Chastelain. Pocos días después del último concierto embarcan los dos con rumbo a Francia. La travesía es mala. El 12 de noviembre, a cuarenta grados de longitud, a medio camino, le escribe María a su marido. Recuerda el día tan triste de la separación, dice que Chastelain está casi constantemente mareado y "devolviendo hasta dar asco", que el tiempo es bueno y navegan a una media de diez o doce millas por hora. Le pide que se distraiga, que se divierta, y termina con unas afirmaciones en las que se ve de nuevo cuáles son sus verdaderos sentimientos. En efecto, nada refleja mejor la falta de amor que algunas declaraciones de amor:

"Pobre amigo, te aseguro que nunca he sentido una pasión por tí, como ya te he dicho, pero desde que no estoy a tu lado, tus buenas cualidades se presentan a mi espíritu tan vivamente que veo que me había equivocado al creer que sólo te quería "fielmente."

Tercera parte
1827 * 1836



LA MALIBRAN

CAPITULO VI

...J'ai été hier aux Italiens. J'ai vu madame Malibran dans Otello. Elle m'a fait pleurer, frémir, souffrir enfin comme si j'eusse assisté à une scène réelle de la vie. Cette femme est le premier génie de l'Europe, belle comme une vierge de Raphael, simple, énergique, naïve, c'est la première cantatrice et la première tragédienne. J'en suis enthousiaste.

George Sand

París

A su regreso de los Estados Unidos, María Malibrán considera la posibilidad de instalarse en el piso de sus padres en París que ocupa, en ausencia de éstos, su tío Paolo Siches. Pero la familia de su marido juzga inconveniente que una señora tan joven viva sola. Su cuñada, madame de Chastelain, y Jenny, otra hermana soltera de Eugène, le ofrecen su casa y ella, por agradarles y porque se encuentra realmente muy sola y desorientada, acepta. Sus nuevas señas son: rue Neuve Saint-Eustache, número 23.

Al principio las relaciones entre sus cuñadas y ella son cordiales y hasta afectuosas. María tutea a su nueva familia y parece contenta con ella. Escribe a su marido: "Qué alegría, qué felicidad. No faltas más que tú. Pronto llegarán papá, mamá y mis hermanos." Pero él se está debatiendo mientras tanto con enormes problemas económicos que le impiden viajar, aunque no le impidan atormentarse imaginando la libertad de que va a gozar María en París. Así se lo comunica a su mujer en una carta dictada por los celos, y a la cual responde ella:

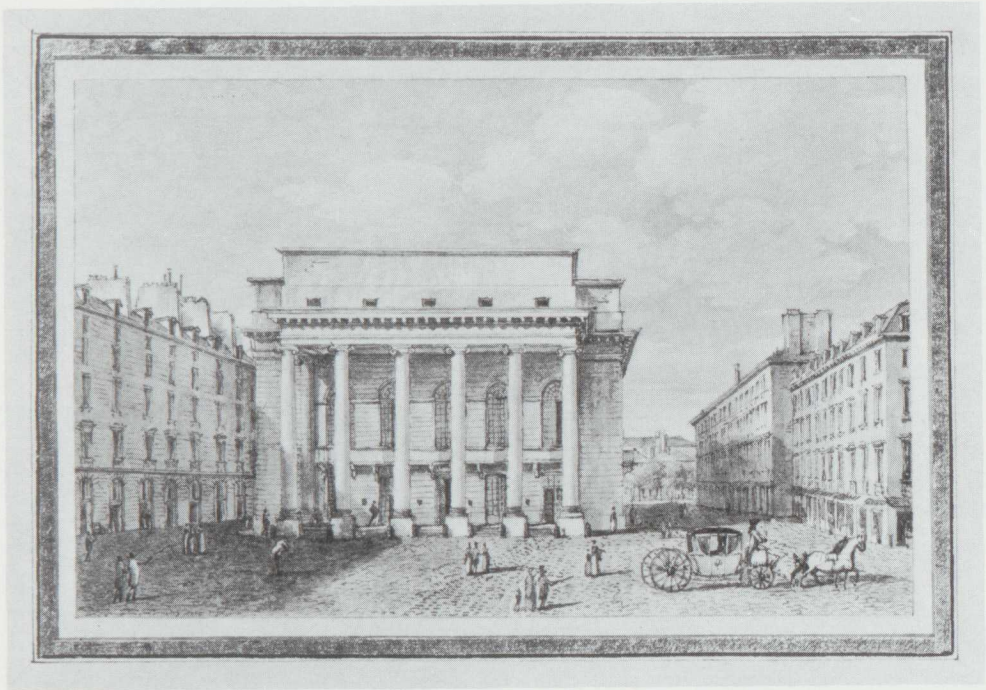
"No creas que tengo que esperar al teatro para probar mi honradez. Si tuviera disposición para ser mala, o para dejarme llevar por la seducción, aunque estuvieras tú, aunque estuviera el Padre Eterno, no serviría de nada !... Otra vez más te diré, mi querido marido, que no deseo más que lo que está bien... Aunque vinieran a tentarme los mismísimos ángeles del cielo resistiría como San Antonio."

Auténtica declaración de principios. A los veinte años se suelen afirmar las cosas así de vehementemente, con ese rotundo convencimiento que da la inexperiencia. Es verdad que su integridad moral está todavía intacta, a pesar de la terrible decepción sufrida, pero su situación personal es crítica. Sin contratos, sin dinero, sin independencia... Su amiga la

condesa de Merlin —de soltera Mercedes Jaruco— que acude en su ayuda de forma muy generosa y eficaz, describe estos difíciles tiempos de la cantante:

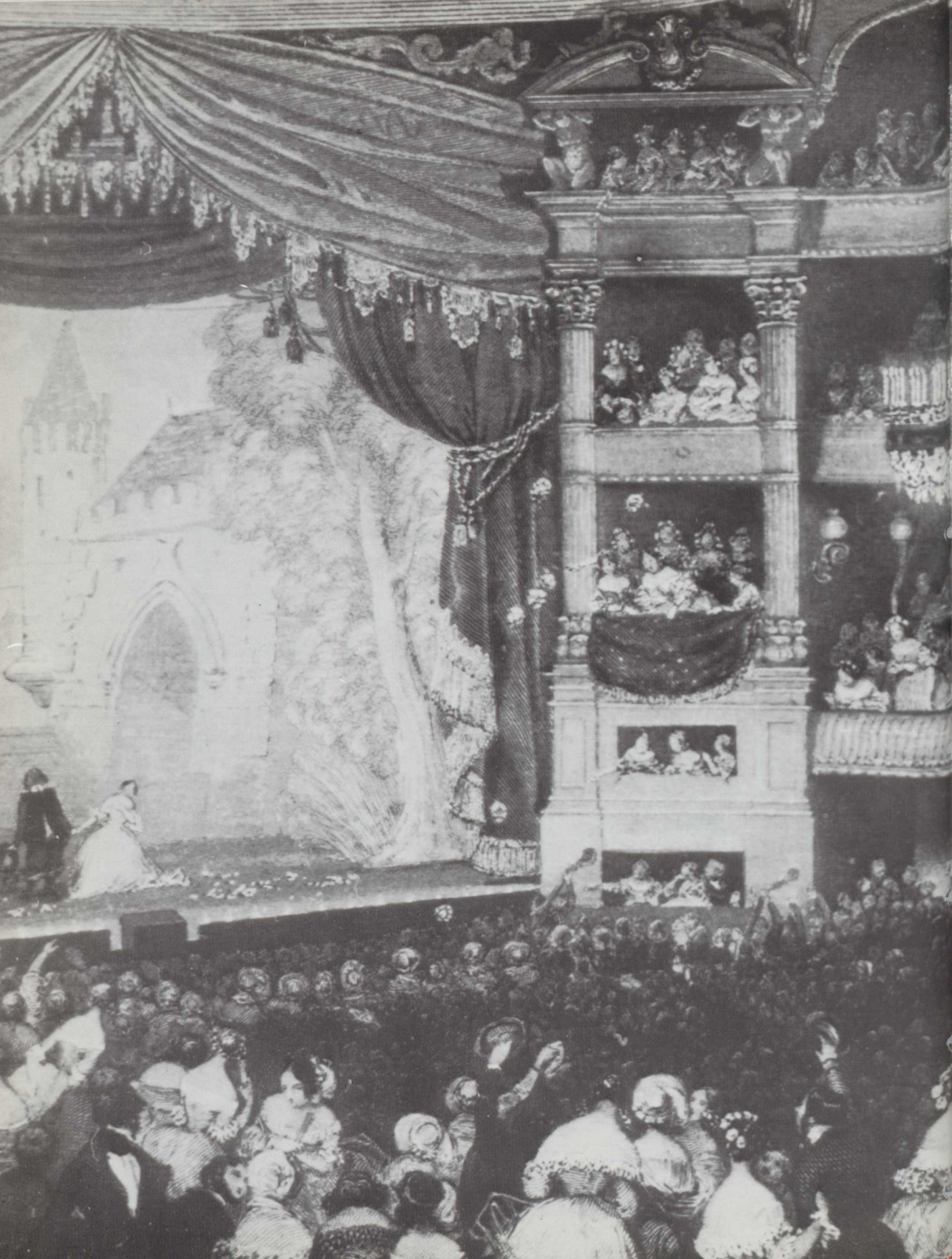
"María no había cumplido aún veinte años cuando llegó a París en diciembre de 1827. Fue a vivir a casa de la hermana del señor Malibrán. A pesar de haber nacido en París, la soledad a la que le habían sometido sus estudios y su extrema juventud no le habían permitido formarse relaciones de amistad. Se encontró así, al regresar al cabo de algunos años, completamente aislada: el recuerdo del interés que yo le había mostrado cuando era niña la condujeron a mi casa. La pobre criatura se encontraba sin guía, sin protección, sin dinero, en situación muy precaria. Iba vestida con un traje ajustado y corto de muselina; su bonito pelo negro, tan sedoso, le caía en grandes bucles por los hombros; sus labios respiraban la fuerza y la juventud. ¡Su juventud y su inmenso talento me dieron vértigo!... La admiración, la lástima, el interés se apoderaron de mí.

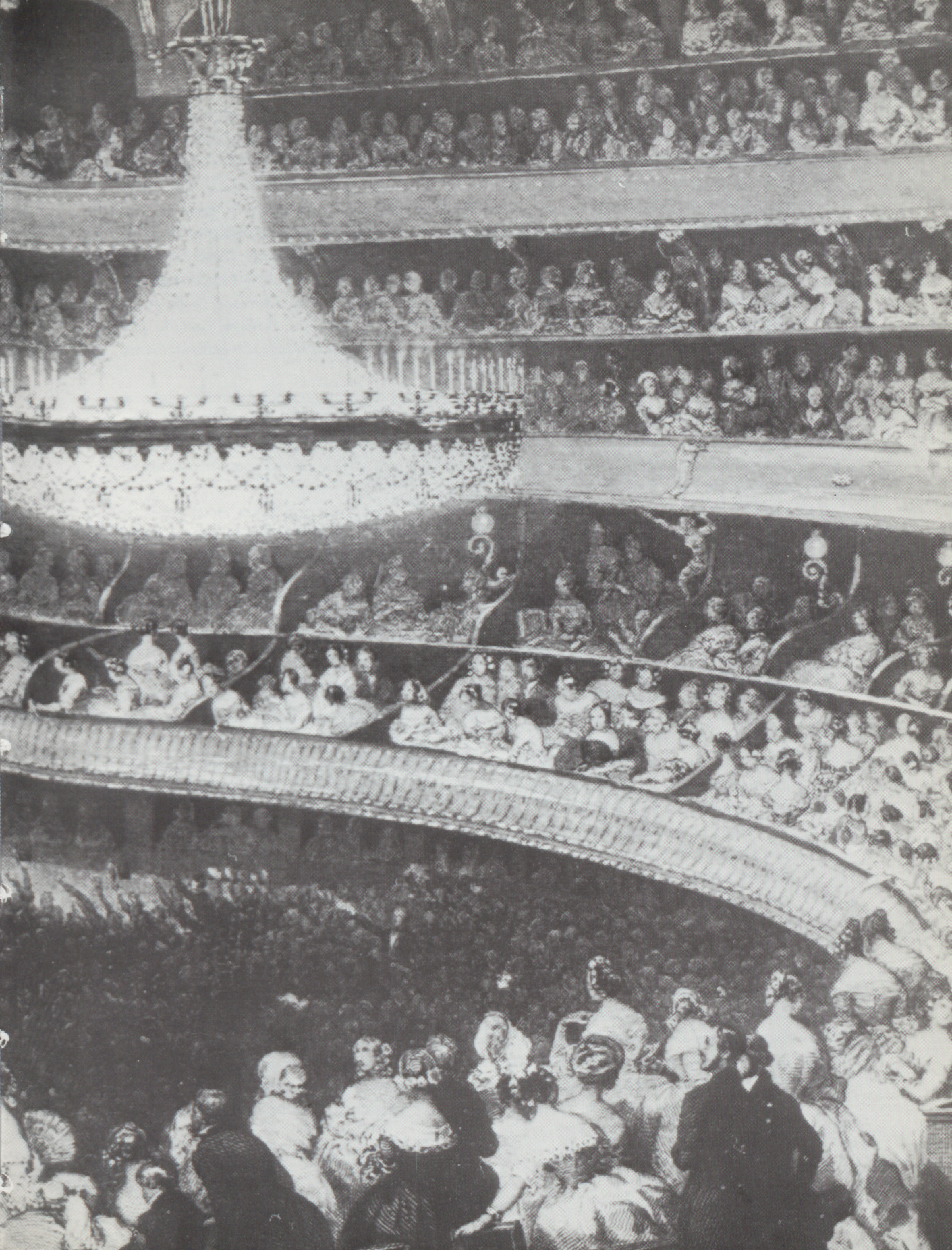
(...) Pocos días después, reuní en casa, una mañana, una especie de jurado musical, compuesto en parte de incrédulos. Como esperaba, quedaron, a la vez, asombrados y encantados de verla y oirla. María resplandecía de talento en escena, pero su verdadero triunfo eran las improvisaciones íntimas."



FACHADA PRINCIPAL DEL TEATRO ITALIANO DE PARIS, POR V.J. NICOLLE.
Castillo de Malmaison. Foto Lauros-Giraudon.

INTERIOR DEL TEATRO ITALIANO DE PARIS EN 1830.
Foto Civici Musei. Castello Sforzesco, Milán. →





La ayuda de la condesa Merlin va a dar sus frutos enseguida. La Opera de París prepara una representación a beneficio del cantante Galli, famoso artista del *Théatre Italien*, y le ofrece a María Malibrán participar en ella.

La cantante tiene el decidido propósito de conseguir trabajar en el *Théatre Italien,* por considerarlo, muy justamente, de más categoría artística que la Opera, y a su público, más entendido, pero esta es la primera oportunidad que se le ofrece de actuar en público en París, tras su larga ausencia, y piensa que sería una locura desaprovecharla. El espectáculo comprenderá *Semiramide,* interpretado por Benedetta Pisaroni (Arsace) y María Malibrán (Semiramide); dos actos de *Romeo y Julieta* interpretados por Harriet Smithson (bella actriz inglesa que será la mujer de Berlioz) y, por último, un acto del *Barbero,* cantado por Henriette Sontag, la soprano alemana de veintidós años que ha conquistado brillantemente París y va a ser la mayor rival de María Malibrán.

Es un honor para ella presentarse entre las mejores cantantes del momento, pero es también muy arriesgado ser comparada con artistas tan grandes y consagradas. María desea hacer la Rosina. Es un papel que domina y que le va admirablemente. Pero no hay manera de conseguirlo. Henriette Sontag ha exigido cantarlo en esta ocasión y sus deseos son órdenes en la Opera de París.

El 14 de enero tiene lugar la representación. María Malibrán logra en el papel de Semiramide un gran éxito de público. Uno de los asistentes comenta: "Parecía que todas las "claques" del mundo se hubieran dado cita aquella noche allí."

Fétis, el famoso crítico, menciona el día siguiente "unos aplausos como no recordaba haber oído." Pero sus juicios acerca de la interpretación de la joven cantante son severos. Aconseja que la Malibrán no se deje impresionar demasiado por su éxito, y afirma: "Es cierto que reúne las cualidades más preciosas, una voz de calidad que cuenta con los sonidos vigorosos del más bello contralto y los de la soprano ligera, es decir, del *re grave,* al *re sobreagudo*; es cierto también que su facilidad para ejecutar los pasajes más difíciles es prodigiosa, su rica imaginación le procura florituras y adornos nuevos y elegantes; tiene alma y tiene gracia, pero a pesar de todas estas cualidades, su canto está absolutamente desprovisto de gusto y de método. Sus ornamentos, que serían buenos si se tomasen aisladamente, son incoherentes y no van unos con otros. Su respiración no está suficientemente administrada y a menudo le falta cuando más necesaria le sería."

Dura crítica. Palabras probablemente muy justas y, sobre todo, valiosos consejos para una cantante de tanto talento y tan poca experiencia como María Malibrán. Entra en estos juicios, además del conocimiento artístico, el deseo de ver corregirse a la mezzo-soprano de ciertas faltas de gusto y de técnica explicables en una principiante, pero del todo incompatibles con la carrera que se puede esperar y exigir de ella.

De todas formas, este primer paso ha sido positivo. La Opera de París, llamada también *Academie Royale de Musique*, está muy interesada por contratarla. Pero, muchas veces, son los que menos cosas tienen quienes tienen el valor de rechazar más cosas. María Malibrán no desea actuar sino en el *Théatre Italien*. Rossini, gran amigo de la familia García, interviene sin éxito alguno. El vizconde Sosthène de la Rochefoucauld llega a dar orden al teatro "rival" de que no se la contrate. Sin éxito alguno. Una comisión de la Opera va a hablar con madame Naldi, amiga de María, dándole a entender que la persona que sea capaz de convencer a la cantante para que acepte el contrato que ellos le proponen, recibirá 2.000 francos "por

haberse tomado la molestia de hacerlo." Y tampoco logra éxito alguno. Sí sirve, claro está, para que en el otro teatro de ópera, en el *Théatre Italien*, se haga mucho más caso de las pretensiones económicas de María Malibrán. Muy pronto va a conseguir todo cuanto se ha propuesto.

Las condiciones que obtiene en el *Théatre Italien* son magníficas: recibirá setenta y cinco mil francos por temporada y tendrá, además, derecho a una representación a beneficio suyo y a cuatro meses de descanso. Deberá debutar el mes de abril siguiente en el papel de Semíramis, el mismo que le acaba de abrir las puertas del éxito.



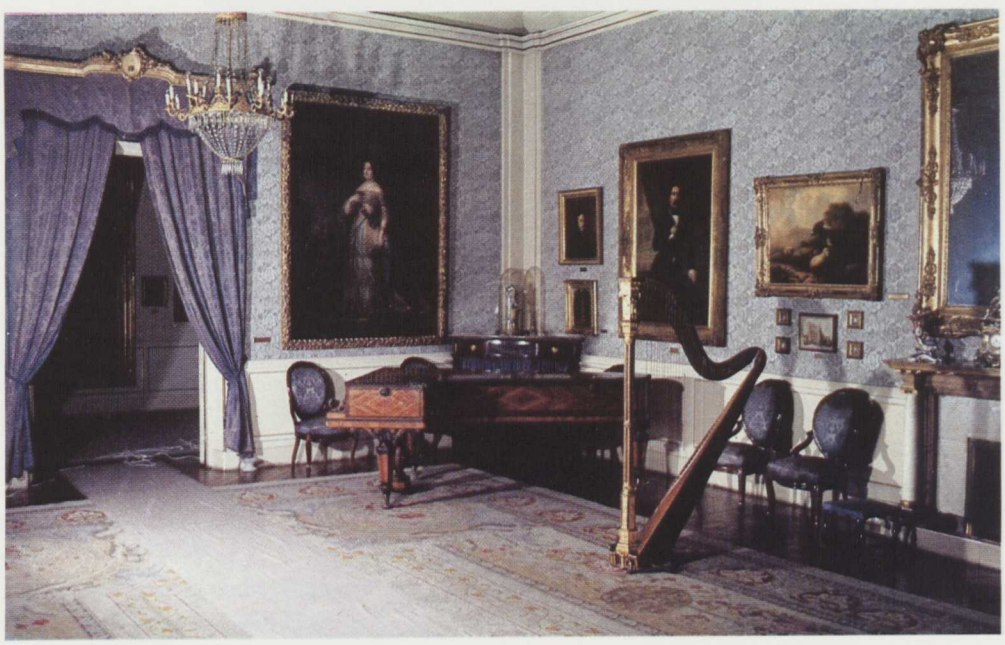
M. F. MALIBRAN
Foto Civici Musei. Castello Sforzesco, Milán.

La gran carrera

El 8 de abril de 1828 tiene lugar en París el verdadero comienzo de una carrera que va a ir haciéndose de forma prodigiosa, carrera con la que María García va a pasar a ser una figura legendaria en vida y luego un mito: la Malibrán.

Debuta en el papel de Semíramis, reina de Babilonia, la ópera de Rossini con libreto de Rossi, inspirada en la tragedia de Voltaire *Semiramis* (1748) y estrenada en Venecia en 1823. (1) El debut parisino de la Malibrán es un éxito. La crítica que de esta ocasión hace Fétis se muestra menos reticente, más entregada:

"Vivos aplausos han sonado después de cantar la señora Malibrán el aria *Bel raggio lusingher*. La belleza de su voz, la variedad de su expresión y la gracia de su canto justificaban este testimonio de satisfacción por parte del público; no obstante, yo he observado todavía algunas florituras que me han parecido fuera de lugar por no estar dentro del carácter de la obra y que revelaban cierta ambición de éxito más que el sentido de lo bello. Pero en el dúo siguiente, *Serba mi ognor*, la cantante ha logrado el estilo más puro y más brillante. La forma encantadora de hacer las agilidades, dándoles expresión, es una verdadera creación en el arte del canto. (...) La escena del trono le ha valido a la señora Malibrán un nuevo triunfo; la amplitud de su estilo en el recitativo, la forma nueva y expresiva de decir el quinteto *Qual mesto gemito*, y la grandeza que ha sabido comunicar a esta escena, han justificado plenamente los aplausos que ha recibido. Desgraciadamente se ha percibido su fatiga en el último movimiento, particularmente hacia la frase *Tutto annunzia de Numi il furore*. Era evidente que la señora Malibrán se reservaba para el segundo acto; pero el efecto de este tiempo ha salido perjudicado.



SALON DE BAILE
Museo Romántico, Madrid.

En los dúos del segundo acto: *Se la vita ancor t'è cara y Ebben! a te ferisci*, la señora Malibrán ha recuperado la mayor parte de sus facultades: sólo al final del último dúo se ha vuelto a notar la fatiga; pero ya el éxito era completo, *aunque tal vez el público no sepa todavía el alcance de esta cantante.* En lo que a mí respecta, puedo predecirle la fama más brillante si su salud se fortalece, pues la naturaleza le ha dado todo aquello que hace los grandes talentos; la experiencia hará lo demás."

Una semana más tarde, el 15 de abril, canta *Otello*; el 22 el *Barbero*; el primero de mayo *Cenerentola*, y pocos días después *Romeo y Julieta* de Zingarelli.

El papel de Desdémona, tan patético y por lo mismo tan romántico, le brinda a la Malibrán una gama infinita de posibilidades interpretativas donde poder definir y expresar su original y fascinante talento dramático. Ernest Legouvé, de la Academia francesa, amigo y admirador de la cantante, describe su actuación en él:

"Los que han visto a la Malibrán en Desdémona recuerdan el carácter nuevo que supo imprimir al personaje. Madame Pasta estaba sublime, pero representaba una mujer de veinte años.(2) La Malibrán parecía tener dieciseis. Era casi una niña. Esto le daba un encanto delicioso de inocencia, de conmovedora fragilidad, de candor infantil mezclado con unas explosiones de indignación o de terror que producían escalofríos en la sala. En la última escena, cuando Otelo avanza hacia Desdémona con el puñal en alto, la Pasta se adelantaba a recibir el golpe, fuerte, virtuosa y valerosa, la Malibrán se sabía perdida, corría hacia las ventanas, hacia las puertas, llenaba toda la habitación con sus saltos de joven gacela aterrada. Vivía estos momentos con tanta intensidad que solía decir a los diversos Otelos que fueron sus compañeros: "¡Sujetadme como podais en la última escena, pues en esos instantes no puedo responder de mis movimientos!"

A veces, estos arranques de inspiración e improvisación la llevan a situaciones atrevidísimas, en las que entra y —lo que es más difícil— de las que sale, con una audacia pasmosa. Una noche, en el segundo acto de *Otelo,* en la escena en que Desdémona, llena de angustia, espera el desenlace del duelo, se le ocurre, de pronto, avanzar hacia donde están los comparsas y, cogiendo a uno de ellos de la mano por sorpresa, le lleva hasta la parte delantera del escenario y allí, bien cerca del público, le pregunta si tiene noticias del combate, poniendo en ello una pasión y un acento desesperados. El pobre comparsa, ante lo sucedido se queda sin habla, estupefacto, y no puede responderla. Bordeando el peligro de caer en el ridículo, la escena resulta así altamente dramática.

A los pocos días obtiene la Malibrán un gran éxito con el precioso papel de Rosina, del *Barbero.* Otro crítico describe la nueva creación que de este personaje hace la cantante española, hija de sevillanos:

"Desde que apareció en *El Barbero de Sevilla* llamaron la atención, en primer término, la novedad y la verdad nacional de la caracterización de Rosina. Desde el punto de vista del vestuario, se puede decir que ha operado una reforma en el Teatro Italiano, donde este aspecto del arte se ha observado siempre tan mal. Pero cuando escuchamos a la debutante nos llevamos todavía otra sorpresa más: en vez de hacer de Rosina una enamorada robusta, hace una joven traviesa, llena de gracia, de finura y de inocencia. Una auténtica creación. Los aficionados la admiraron aún más en este papel tan ligero después de haberla visto expresar un amor tan diferente y tan trágico en el personaje de Desdémona. Uno de los caracteres distintivos del talento de la señora Malibrán es su prodigiosa flexibilidad; es siempre diferente según el papel que interpreta, y siempre la misma por la naturalidad que sabe darle. En la

escena de la lección, produjo mucho efecto por el talento notable con que ejecutó al piano y cantó el famoso polo *Yo que soy contrabandista.* (3)

En fin, en el papel de Rosina, haciendo uso de la rara flexibilidad de garganta que le ha dado la naturaleza, canta en el doble empleo de soprano-contralto."

Es prodigioso tener una voz tan extensa, tan ágil, tan flexible que permita cantar la Norma como soprano dramática y *El Barbero de Sevilla*, escrito para mezzosoprano.

La Malibrán logra dar un paso decisivo al debutar con tanto éxito en la escena parisina. Unos éxitos van a traer otros; unos contratos otros, aún más convenientes. La crítica de Fétis, al término de esta temporada de 1828, es un valioso espaldarazo profesional:

"Lo que me confirma en mi opinión sobre la importancia futura de la señora Malibrán respecto de las demás cantantes son los progresos considerables que observo en su gusto. Cada día este gusto se hace más depurado, más maduro, y ya ha dejado de abusar de la facilidad que ha recibido de la naturaleza. Que continúe siguiendo este camino del bien hacer y no tendrá rival."

La primera que es consciente de las dificultades y de la exigencia consigo misma que comporta seguir este camino del bien hacer profesional y artístico es la propia Malibrán.

"No hay nada que hacer —confiesa a una amiga— cada vez que entro en escena, tiemblo; una viva emoción, un terror indecible se apoderan de mí. Mi padre me ha hecho un retrato tan horrible de mi nueva carrera, que nunca estoy segura de mí misma. Las cimas del arte son tan escarpadas, y el público es un maestro tan exigente y tan difícil, que para conservar su sufragio, hay que mejorar sin cesar; si no se avanza se retrocede."



MARIA MALIBRAN EN EL APOGEO DE LA FAMA.

A su izquierda el arpa utilizada en el papel de Desdémona y, detrás, el casco de Tancredo.
Foto Civici Musei. Castello Sforzesco, Milán.

Cambio de domicilio. La condesa de Sparre

El primero de julio se da la última representación de la temporada en el Teatro Italiano de París. Es una representación a beneficio de la Malibrán. El programa se compone del primer acto del *Barbero* y de los dos últimos de Otello. Resulta difícil imaginar hoy algo más contrario al buen gusto musical y dramático que estos cortes y empalmes de obras tan dispares en su misma esencia, pero esta era entonces la costumbre. El éxito de la noche es apoteósico. La cantante tiene que salir a saludar un sinfín de veces abriéndose paso entre los innumerables ramos de flores con que el público cubre el escenario.

Pocos días después su amiga, la condesa de Sparre, la invita a pasar una temporada de descanso en el campo, en el castillo de Brizay. La Malibrán acepta con gusto esta ocasión de poder descansar tras una temporada de trabajo que le ha supuesto un esfuerzo considerable. La condesa es una amiga muy querida de toda la familia García. Ha sido cantante de ópera hasta su boda con el conde de Sparre. Ahora vive parte del año en el campo y hace música únicamente en privado, procurando, eso sí, rodearse de artistas que la acompañen. Siente gran admiración por el talento y la personalidad de la Malibrán y está decidida a ayudarla. La conoce desde niña. Su padre, el cantante italiano Naldi, ha sido compañero de Manuel García en la época en que éste formaba parte de la compañía del King's Theatre de Londres. Fétis escribe que García fue la causa involuntaria de la muerte de Naldi. Reproduzco las palabras del crítico aunque con reservas:

"Murió desgraciadamente en casa del célebre cantante García, su amigo, que le había invitado a ver la prueba de una nueva olla, llamada *autoclave*, para cocer la carne. Naldi cerró y bloqueó la válvula de escape de este aparato; el vapor concentrado explotó. El piso entero se vió afectado por esta explosión y Naldi, al ser alcanzado por varios pedazos del autoclave, murió en el acto."

Si esta tragedia culinario-científica es cierta, no ha efectado en modo alguno las relaciones entre la Malibrán y la condesa, que son excelentes. María aprecia mucho el carácter tan íntegro de su amiga y se siente agusto y protegida a su lado. Tanto es así, y tan felices resultan estos meses de verano pasados en el campo que, al amparo de la compañía y seguridad que su amiga le ofrece, toma la decisión de marcharse de casa de sus cuñadas, donde últimamente se ha sentido cada día más vigilada e incómoda. Se instala, nada más regresar a París, en la casa que los condes de Sparre tienen en la capital. Su otra amiga íntima, la cubana condesa de Merlin, comenta esta decisión y la actitud de la Malibrán:

"Aprovechando la libertad que le daba su posición, hubiera podido vivir sola, pero rodeada de admiradores, tan joven, sintió la necesidad de un apoyo y se sometió voluntariamente a la vigilancia de una antigua amiga de la familia, mujer severa y de costumbres austeras. Era realmente conmovedor verla plegarse a los consejos y a los pequeños sacrificios que su amiga exigía de ella, sometiéndole una voluntad que era tan imperiosa en otros aspectos. Le enseñaba las cartas que escribía y todas las que recibía. La condesa de Sparre cobraba los *cachets* de la Malibrán, guardaba el dinero y se lo administraba, no dándole a ella más que el mínimo necesario. Poco tiempo antes de morir, en una época en que su fortuna era tan brillante, María decía a un amigo señalándole un pequeño chal muy usado que llevaba puesto: "Uso este viejo chal prefiriéndolo a otros; es el primer chal de cachemira que he usado, y me gusta recordar lo mucho que me costó obtener de la señora Naldi que me permitiese comprarlo."

En el reposo del campo, en ese sosiego especial que tanto ayuda a pensar, María Malibrán ve con ojos más lúcidos y desencantados que nunca la pobre figura que hace su marido. El tono de su correspondencia con él en estos momentos lo expresa:

Desearía —afirma— conciliar en mi cabeza dos cosas contrarias que me han dicho, y son: que regresas pronto y que no has arreglado nada respecto de tus deudores. ¿Cómo puede ser esto? En el primer caso, es evidente que no podrás hacerlo hasta que tus acreedores te lo permitan, ***pues no puedo suponer que me fueras a traer un apellido deshonrado,*** *del cual me tuviera que avergonzar. En el segundo caso, por qué, si tienes dinero, no se lo das a tus acreedores; ello disminuiría siempre algo tus deudas. Hay que ser generoso en la medida de las propias posibilidades.*

Y añade en la misma carta:

Tú sabes que al casarse cada uno tiene sus propios motivos. Los míos eran ser feliz y estar tranquila. Tú sabes que mi carácter es cariñoso y dependía tan sólo de tí el que esto hubiera continuado, pero lo recordarás... Se puede perdonar, pero jamás olvidar. He aquí mis motivos, los tuyos no desearía conocerlos.



"SANS PAREILLE." VALSES PARA PIANO, POR G. TUTSCH.
Dedicados a Madame M. Malibrán García.
Foto Civici Musei. Castello Sforzesco, Milán.

El mismo día escribe a su amiga Mrs. Wainworight, a Nueva York, y le dice que ahora se siente feliz, que está engordando y que no desea ver más que a sus buenos amigos. Refiriéndose a su marido, añade: "Que Dios le bendiga, le proteja largos años y le haga quedarse allá. (En Norteamérica). Yo aquí no le necesito. "En otra carta dirigida a esta misma amiga desde el castillo de Brizay, y fechada el 2 de agosto, añade:

Corro, salto a la cuerda y no me fatigo nunca; bordo un cuello para el cumpleaños de madame Naldi; he compuesto tres tirolesas a dos voces y tres barcarolas a dos voces; canto poco, pero lo suficiente para mantenerme en forma; soy respetada por los hombres y querida por las mujeres...

En las cartas que envía a su marido los reproches van en aumento. Va gradualmente alejándose de él y tomando una posición crítica. Le dice, entre otras cosas, que no ha dudado nunca de que su quiebra fuera en gran parte previsible y que por lo tanto él supiera ya, antes de casarse con ella lo que iba a suceder. En este turbio disimulo, en este engaño deliberado por parte de Malibrán sitúa ella muy atinadamente su mayor responsabilidad, su culpabilidad. "Ya te lo he dicho, afirma en una de estas últimas cartas, sé que jamás podrás satisfacerme en este respecto, y como dice el proverbio español: "Quien hace un cesto hace ciento"; no debe sorprenderte saber que has perdido el derecho a mi estima. En fin, debo tratar de olvidar el pasado, pues me da vergüenza hablar de tus asuntos a quien sea." (4)

María recupera con celeridad su energía habitual y su alegría de vivir. Contribuyen a su pronto restablecimiento, aparte de su edad, la compañía y la afectuosa solicitud de sus amigos, que buscan en cada momento aquello que pueda resultarle más agradable, más alegre, así como el reposo del campo, el activo reposo, no la inactividad que un temperamento tan imaginativo como el suyo no soportaría.

Además, a los veinte años la energía espiritual y física es inmensa y, con ella, la posibilidad de recuperación. También es verdad que a esta edad la intensidad de una crisis puede llegar a alterar durante una larga temporada o incluso a truncar para siempre la integridad psico-física de la persona. Los sentimientos y las pasiones alcanzan en las edades tempranas, incluyendo en ellas la adolescencia (recordemos a Romeo y Julieta), una intensidad máxima, que el paso de los años no hace sino erosionar y disminuir, gradualmente a veces, a sacudidas más o menos fuertes otras, coincidiendo con las circunstancias personales más o menos felices, más o menos críticas, más o menos trágicas de cada vida. Lo cual no implica en modo alguno afirmar que las personas de edad, y aún más las de mucha edad, no puedan o no suelan vivir graves crisis, cuando es evidente que el sólo hecho de estar cargado de años implica ya una situación crítica. Pero son crisis de muy diversa índole que las de la juventud. Así como las capacidades del ser humano se van modificando a medida que van pasando los años, así también se modifican en función de ellas sus necesidades, sus intereses y el carácter de sus logros. Para vivir una crisis como la de la Malibrán y, aún con mayor motivo, para combatirla y, sobre todo, para vencerla es preciso poseer plenamente el uso de las propias capacidades. Es decir, es preciso ser joven.

Londres. La Malibrán y la Sontag: rivalidad

"La temporada de Londres, la temporada de Londres", es la aspiración de todos los cantantes, italianos, franceses, belgas, alemanes, bohemios, húngaros, suecos e ingleses; y los virtuosos de todas las naciones lo repiten con entusiasmo al poner el pie en los barcos de vapor, como los soldados de Eneas al subir a sus embarcaciones repetían: "Italiam! Italiam!" Es que no hay un país en el mundo donde se consuma tanta música en una temporada como en Londres. Una vez conocidos y adoptados, se espera a los artistas cada año, se cuenta con ellos, y nunca, hasta el final de sus vidas, se les ve decepcionar al público inglés, modelo de fidelidad, que siempre los acoge, siempre los aplaude, siempre los admira."

Estas palabras tan justas y actuales están escritas por Berlioz en *Les Grotesques de la musique* (5) hace ciento veinte años. El público y las organizaciones musicales inglesas siguen siendo hoy un modelo de fidelidad inteligente y activa.

María Malibrán regresa a Londres para actuar en el *King's Theatre* el 22 de abril de 1829. No ha vuelto a cantar desde su breve aparición años atrás, cuando era casi una niña, y ahora regresa precedida de la fama que le han valido sus triunfos en París y en los Estados Unidos. Debuta con el trágico papel de Desdémona. El éxito es memorable, absolutamente excepcional.Siguen luego numerosas representaciones de *Semiramide, Romeo e Giulietta y La Gazza ladra* que contribuyen notablemente a aumentar su fama. Al tiempo que la Malibrán cosecha tantos triunfos en la Opera de Londres, logra también éxitos singulares de prensa y público otra joven cantante, la soprano alemana Henriette Sontag, dando ello lugar a una violenta rivalidad artística entre las dos, hecho muy frecuente en los anales de la ópera. La tensión entre las dos divas está motivada en este caso, como veremos luego brevemente, por el estrecho y mal entendido fanatismo de sus seguidores —que, dicho sea de paso, gozan lo indecible provocando estas gotas de "picante" antagonismo entre sus ídolos— y carece de interés, salvo para la *petite histoire*, como sucede con la gran mayoría de las anécdotas.

Es interesante, en cambio, la personalidad artística de Henriette Sontag, considerada en su época la cantante más exquisita de Europa por el público, la crítica y, lo que es aún más valioso, por varios compositores coetáneos suyos, entre los que se cuentan Berlioz y Chopin.

La Sontag, llamada originalmente de forma menos eufónica Gertrud Walburga, nace en Coblenza el 3 de enero de 1806, dos años antes que María Malibrán. Sus padres son actores de teatro lo cual le procura una temprana familiaridad con la escena. A los seis años hace su primera aparición en público (la Malibrán a los cinco). Estudia en el conservatorio de Praga con extraordinario provecho. A los quince años debuta en el papel de la princesa de la ópera *Jean de Paris,* del francés Boieldieu, pero su verdadero lanzamiento artístico se lo debe a Weber que, al oirla interpretar en 1823 *La Donna del Lago* (6), le ofrece el papel principal de su ópera *Euryanthe.* (7) A partir de este momento empieza su brillante carrera que se verá interrumpida varios años más tarde, en 1830, al casarse con el conde Rossi, diplomático italiano, tras diversas peripecias que no hacen al caso. (8)

Berlioz hace un análisis lleno de interés musical y lleno de nervio, como todo cuanto escribe, del arte de la Sontag:

"Una artista, una gran artista, que posee realmente todos los dones del arte y de la naturaleza: la voz, el sentimiento musical, el instinto dramático, el estilo, el gusto más exquisito, la pasión, el ensueño, la gracia, todo, y algo más que todo. Interpretaba las obras maestras como si las hubiese hecho ella. Jamás olvidaré mi asombro una noche en Londres.

Asistía yo a una representación de *Fígaro* de Mozart cuando, en la escena nocturna del jardín, madame Sontag empezó a suspirar ese monólogo divino de mujer enamorada que yo no había oído nunca hasta esa fecha ejecutar más que de forma ordinaria; cantada así, a *mezzavoce* tan tiernamente, tan dulce y misteriosamente a la vez, esta música secreta, que yo conocía tan bien, me pareció mil veces más encantadora. Al fin, al fin, pensé, he aquí la página admirable de Mozart dicha fielmente!... así debe oirse una voz de mujer en una escena como esta; he aquí el claroscuro del arte del canto, el tono medio, el *piano* por fin, ese piano, ese pianísimo que los compositores obtienen de orquestas de cien músicos, de coros con doscientas voces, pero que ni por el oro, ni por el poder, ni por la alabanza, ni por la amenaza, ni por las caricias, ni por los latigazos se puede obtener de la mayoría de las cantantes, listas o torpes, italianas o francesas, inteligentes o tontas. Casi todas vociferan más o menos con la obstinación más exasperante; no podrían aventurarse más allá del *mezzoforte*, ese justo medio de la sonoridad; parecen temer que no se las oiga. ¡Ay desgraciadas, os oímos demasiado! Sí, la alemana Sontag nos había devuelto por fin el canto secreto, el canto del *a parte*, el canto del pájaro escondido bajo las hojas, que saluda al crepúsculo de la noche. Conocía este matiz exquisito cuya simple aparición da a los auditores bien preparados un escalofrío de placer incomparable; cantaba *piano* tan finamente, con tanta seguridad, tan misteriosamente como lo hacen veinte buenos violines con sordina llevados por un buen director; en fin, la Sontag sabía todo el arte del canto..."

Sabía todo el arte del canto.

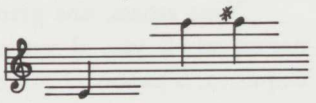
Henriette Sontag, además de consumada y refinadísima cantante es una mujer encantadora, guapa, elegante y discreta, de la que se enamoran perdidamente, al modo romántico, sus innumerables admiradores. En Berlín se conoce este mal como *fiebre de Sontag*. En la correspondencia de Chopin hay una carta en la que el compositor, sin llegar a estos extremos, da claras muestras de su entusiasmo por la rubia soprano:
Chopin a Titus Woyciechowski.

Varsovia, 5 de junio de 1830

Mi muy querido,

¡has perdido cinco conciertos de la señorita Sontag! Pero no lo sientas demasiado, pues la oirás todavía, si es verdad que llegas el 13. Creo que es un domingo y tu estarás en camino justo al mismo tiempo que yo ensayaré en casa el primer Allegro del 2º Concierto, para aprovechar la ausencia de la señorita Sontag, que me ha dicho ayer con su encantadora boquita que sale de viaje hacia Fischbach, donde la llama Su Majestad el rey de Prusia. No podrías creer el placer que me ha dado conocerla más de cerca, es decir, en una habitación, en un sofá, pues tú sabes que no nos permitimos nada más con esta enviada de los dioses, como la llaman aquí justamente los que están locos por ella. El príncipe Radziwill me ha presentado muy amablemente a ella, por lo que le estoy muy agradecido. De todas formas no he podido aprovechar mucho su estancia aquí, que ha durado una semana, porque sabía lo harta que podía estar de las visitas tan extrañas como aburridas de los nobles, generales, senadores y tenientes que se colaban en su casa para poderla mirar y hablar del buen tiempo.

(...) La señorita Sontag no es bella, sino encantadora en sumo grado. Embruja a todo el mundo con su voz, no muy extensa; en efecto no nos la deja oir más que de:



pero está extraordinariamente estudiada; sus "diminuendos" son "non plus ultra", sus portamentos bonitos, y sus escalas, sobre todo las escalas cromáticas ascendentes, son magníficas.



HENRIETTE SONTAG EN EL PAPEL DE ROSINA DEL **BARBERO DE SEVILLA**, DE ROSSINI.

Foto Biblioteca de la Opera, París.

Nos ha cantado el aria de Merkadante (sic) muy, muy bonitamente y las variaciones de Rode. (...) Nos ha cantado la cavatina del "Barbero", esta famosa cavatina y la de la "Pie" (9), te puedes figurar la diferencia con todo lo que acabas de oir ahora. Ha cantado el aria de "Freischütz", la que conoces, mejor que admirablemente. (...) Es de un encanto sobrenatural, es la coquetería llevada a un punto tal, que forma parte de la naturalidad, pues no se puede imaginar que una mujer pueda ser tan natural sin conocer todas las posibilidades de la coquetería. (...) Desde el patio de butacas parece que su aliento está perfumado con las flores más frescas y es como una caricia deliciosa, pero que rara vez conmueve hasta las lágrimas.

El contraste de estilos entre la Sontag y la Malibrán es evidente. Las comparaciones, tratándose de cantantes, más que odiosas suelen ser ociosas ya que no hay gran artista sin un modo de hacer personal y característico que constituye su estilo propio y es, por su misma esencia original, incomparable. Pero el público las compara y las enfrenta.
Pronto se organizan entre los admiradores de una y otra cantante dos grupos rivales. Estos entusiastas seguidores aplauden sólo a *su* cantante, esperan tal o cual momento cumbre de *su* interpretación, aparte de las arias principales, para aplaudirla frenéticamente; la sumergen bajo una lluvia de flores; la esperan a la salida de cada representación con una fidelidad que llega en muchos casos hasta la pulmonía; la rodean a su salida del teatro y acompañan, a todo correr por la calle, su coche de caballos, vitoreándola entusiasmados. No contentos con estas manifestaciones, no les basta con ser *pro* una de las dos cantantes, la Sontag o la Malibrán, no; tienen que ser *pro* una y *anti* otra. El manual del perfecto aficionado, de todos los tiempos, comprende también como obligación importante la de atacar al o a la supuesta *rival*, inventarle defectos donde no los haya, discutir acaloradamente con los del grupo o campo *opuesto*, llegando a las manos si es preciso, y mantener una postura inquebrantable de arrogante aplomo para poder así defender *galantemente* a *su* diva *contra* la otra. Este *contra* es lo que es verdaderamente fundamental y determinante.

Los periódicos de la época dan cumplido testimonio de la rivalidad existente entre las dos divas, y plumas como las de Vitet y Louis Viardot, futuro marido de Pauline, la hermana menor de la Malibrán (10), entablan con este motivo verdaderas polémicas. Otro crítico, Fétis, refiriéndose a ello, cuenta de qué forma logró romper algo el hielo entre las dos cantantes favoritas de la temporada londinense:

"Como sucede siempre, los partidarios de las dos cantantes contribuyeron a dar a esta rivalidad un carácter de acritud cada día más acentuado. Hubo hasta escenas desagradables cuando tuvieron que coincidir en el Teatro Italiano de Londres. El autor de esta nota, que se encontraba a la sazón en la misma ciudad, consiguió con bastante esfuerzo lograr un acercamiento entre ellas. Le ayudó una circunstancia imprevista: las dos habían prometido actuar en un concierto que se debía dar en el palacio de Lord Saulton. El autor, que se había comprometido a acompañar al piano a la señorita Sontag y a la señora Malibrán, les propuso cantar juntas el bello dúo de Semiramide y Arsace, y consiguió convencerlas. Era la primera vez que sus voces se unían: el efecto de esta colaboración no puede describirse pues las dos cantantes, buscando hacerse la competencia mutuamente, lograron un grado de perfección que ni ellas mismas conocían. La consecuencia del éxito de este acercamiento fue que el organizador del Teatro-Italiano de París concibió el proyecto de reunirlas en *Semiramide* y en *Tancredi*. Esta reunión de la Malibrán y la Sontag logró el modelo de una perfección que no se volverá a escuchar tal vez jamás."

CAPITULO VII

Regreso a Londres. 1830: la temporada de ópera en unas cartas

Como el año anterior, en abril reanuda María Malibrán sus actuaciones en el King's Theatre de Londres. Es interesante seguir parte de ellas a través de las cartas que dirige la cantante a un corresponsal, el barón de D., cuya identidad exacta no hemos podido averiguar.

Vemos en la primera que María acaba de llegar de París a Calais con el propósito de embarcarse:

Calais, 10 de abril 1830, diez de la noche

(...) ¡No hay brazo que valga, no hay dolor que valga, no hay nada que me impida escribirle!

Mi excelente amigo, ¿sabe usted que sería el ser más peligroso del mundo si fuera usted capaz de la más mínima falsedad? Dios mío, tiene usted un tono tan persuasivo, una forma de decir las cosas que entra en el alma.

(...) He dormido y he soñado, a lo largo de todo el camino, con los pies apoyados en la señora de Sevestre y echada como en una cama. ¡He dormido!... Me dicen que mañana hará bueno y me podré embarcar para Dover. ¡Dios lo quiera!...

Pero el tiempo cambia bruscamente y se lo impide. El día siguiente escribe:

Calais, lunes

Hace hoy el mejor tiempo del mundo para montar a caballo por toda la tierra y hasta por los aires, pero para embarcarse, ¡ni hablar! Esta noche tiene lugar esta especie de concierto. Nos reiremos. Quiero contárselo con todo detalle. Por de pronto debo decirle que mi nombre ha producido tal efecto en Calais, que han tenido tiempo de anunciar que el concierto, que iba a ser en principio para los abonados, tendrá lugar esta noche en el teatro. Que se admitirá a todo el mundo y que yo haré mi colecta. ¡Estos pobres han sufrido tanto! Qué feliz me siento de poder —yo sola— procurarles algo de comer. Hasta luego, hasta la noche.

—Regreso. Verdaderamente, querido amigo, hubiera gozado usted viendo a esta gente honrada de Calais entusiasmada por completo. A las ocho de la noche estaba yo en la sala de espectáculos. Es prodigioso haber conseguido recaudar yo sola 387 francos por medio de la colecta, sin contar lo que se había ingresado en taquilla. Y esto en un concierto que no se habrá anunciado y hecho público hasta las dos de la tarde. ¡Es enorme! Después de la primera parte he hecho la colecta. Tras la colecta ha venido el alcalde a traerme, ante todo el público, una corona y un ramo de flores. Luego ha pronunciado un discurso en mi honor. Lo ha hecho en un tono amable, emocionado y persuasivo. Luego ha leído unos versos hechos "también en mi honor". El público ha acogido todo ello con grandes manifestaciones de entusiasmo, gritando y aplaudiendo con todas sus fuerzas. En fin, amigo mío, me ha



encantado ser buena con los pobres de Calais, que han padecido y sufrido, que han sido peor que desgraciados. El público estaba tan encantado conmigo que hasta después de la colecta seguía aplaudiendo... Adiós, si no hace bueno, no me embarco.

Logra, por fin, cruzar el canal de la Mancha y escribe la tercera carta, ya desde Londres. Comenta en ella con gracia el debut de la soprano Méric Lalande, que está actuando a la sazón en la capital inglesa. La fama de esta cantante se debe principalmente al éxito que ha obtenido en Italia al estrenar tres óperas de Bellini: *Il Pirata* (1827), *La Straniera* (1829) y *Zaira* (1829). En Londres, sin embargo, no le va a acompañar la suerte.

Londres

Mi buen, mi querido amigo,

No quería escribirle más que cuando hubiese tenido algo interesante que decirle, pero rompo el hielo y escribo sin objeto alguno, excepto la idea de hacerle leer un poco mis palotes que, no dudo, le harán estremecerse de alegría y de felicidad, que le llenará durante varios días, etc... Digo esto porque juzgo a los demás por mí misma. Lo veo desde aquí dándose una buena palmada con la mano derecha en la frente y en el muslo, diciendo "Dios mío, es ella... Si no hay nada mejor que las mujeres... buenas, buenas, mil veces buenas..." Y yo, yo respondo a eso: "cierto, cierto, cien millones de veces cierto."

Hablemos del debut de la señora Lalande. Estoy en el teatro con Lady Flint, su hija y su marido. Con los gemelos observo, sin moverme, esperando, después de la obertura, que el pirata, representado por Donzelli (1) haga su aparición. La obertura...¡Hum! ... Así, así. No hace gran impresión. Se alza el telón. Bonito decorado. Se aplaude la obertura. Un buen decorador es el artista más importante para el éxito de una obertura.

Llega el pirata... Un aria bien "balada", bien gritada, le gana aplausos inmerecidos, que recibe él haciendo treinta y seis mil saludos y reverencias... incluso entre bastidores. El aria no está mal, hay originalidad.

Venga la bella italiana, decía mi "pequeño yo", que se impacientaba.(*)

¡Por fin llega! me digo mientras me inclino hacia delante en el palco para poder verla mejor. Imagine una mujer rozando la cuarentena, rubia, cara de jornalera, sin casi ninguna buena expresión, sin prestancia, teniendo en común conmigo el pie más feo del mundo, peinada de forma poco agraciada y vestida "idem". Comienza el recitativo... su voz tiembla tanto que no puedo juzgar si es

(*) Es una broma. La señora Lalande no es ni bella ni italiana, sino fea y francesa.

EL DUQUE DE WELLINGTON.
← Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

agria, dulce u otra cosa... Espero pacientemente la cavatina para poder juzgar. Comienza la cavatina. Ella hace así:

Me pongo a compadecer a esta desgraciada, a la que falta valor. Acaba su aria, que es muy bonita y que ella canta siempre con esta maldita continuación ondulante... La cubren de aplausos, de ánimos. Mil reverencias, de uso sólo en Londres, y cuyo efecto le han anunciado, le ganan aplausos prolongados.

Llega el bello dúo que usted conoce. Ella canta este dúo fríamente y temblando siempre. En fin, para no aburrirle, acaba la ópera como la ha empezado. No ha causado el menor efecto. Sin embargo, la han llamado a escena después. Ha llegado para recibir los aplausos más anónimos, los más unánimes, quiero decir, que se hayan dado nunca, pues en general se decía que no era buena. Pero yo no he querido juzgarla como todo el mundo, de entrada, y he esperado. Ahora "vien il meglio", como dice Suzanne. He descubierto que esta manera de cantar y de hacer:

era una cualidad inmutable, fija, eterna! Usted comprenderá lo poco que nuestras voces irán juntas..., dos a dos, como tres cabras. Sus notas del centro son como un alambre tenso que produjese un sonido pequeño, enmohecido, chillón, poco o nada agradable.

La opera (2) no es mala, pero hay varias partes débiles. Hay un trío magnífico entre los dos rivales y la esposa, tan fiel amante del pirata, que el rival y esposo se encuentra así porque sí a los pies de su mujer, que no quiere seguirle a pesar de su postura humilde. Cualquier otra persona hubiera explicado de forma más inteligente esta escena, que se parece mucho a la de Otelo, Yago y Desdémona; pero como yo sé a quien me dirijo, no me tomo la molestia de disipar las tinieblas que reinan generalmente en todas mis descripciones.

¡Qué razón tiene el proverbio que dice: "Se aprende a aullar con los lobos!" Me doy cuenta de que ya no digo una palabra ni escribo una frase sin intercalar uno de estos interminables paréntesis. Así podrá ver lo divertido que es, cuando se quiere saber una cosa que nos interesa, no lograr nunca llegar a término, tergiversar continuamente el interés de la historia, y caminar zigzagueando... En fin, ya sabe lo que quiero decir. Es un aviso que le doy de paso, porque no quiero inutilidades en las cartas que espero de usted diariamente y que me informarán acerca de los progresos de sus saludes o de la decadencia de las mismas.

M. F. Malibrán

La actuación de la señora Méric-Lalande es efectivamente mediocre y como resultado se anticipa el debut de la Malibrán en unos días. El 29 de abril escribe ésta al mismo destinatario explicándoselo con humor:



HENRIETTE MERIC LALANDE EN LA STRANIERA, DE BELLINI.
Foto Civici Musei. Castello Sforzesco, Milán.

Debuto porque a Laporte le van mal las cosas, está en decadencia. La falta de éxito de la señora Méric-Lalande le afecta mucho y me espera como al Mesías para que le saque de la ciénaga en la que está metido "hasta el cuello". Usted sabe que los deshollinadores hacen siempre su debut el primer día del bonito mes de mayo, bailando por las calles, vestidos de máscaras y cubiertos de rojo!... Estoy contenta de no aparecer ese día por miedo a las comparaciones. ¡Tántas otras habrá que hacer sin esa!...

Sabrá que el miedo galopa dentro de mí de tal forma que estoy enferma. Pasemos a otra cosa. Voy a almorzar. Esta noche, después de la ópera, sabrá usted cómo he estado.

M. F. Malibrán

Y al día siguiente: *El 30 de abril 1830*

Una fatiga menos. Anoche debuté en "Cenerentola" (3). Amigo mío, he causado lo que se llama "furor" en Inglaterra, pues en París habría considerado mi éxito como una semi-decadencia. Me han hecho saludar al final y puedo decir que la sala entera me ha aplaudido, tanto el patio de butacas como los palcos. Mi aspecto les ha encantado, lo cual me da absolutamente igual; se lo digo sólo porque le digo todo. Me han encontrado en buena forma y llena de medios, lo cual en efecto es cierto. He dado prueba de la mayor complacencia al consentir hacer mi debut un jueves, que es día de Italianos en que nadie va al teatro, es decir que se tiene la costumbre de dar sólo representaciones de beneficio. De esta forma, aunque la sala no estaba completamente llena, se han sorprendido al ver tanta gente, y como habían venido por mi causa, eso me pone terriblemente de moda.

He visto al cruzar el teatro a mi amigo "Bizquete"; le he hecho un saludo gracioso, de los que yo hago cuando no quiero hacer dos. Mañana repito la misma cosa, y creo que cantaré mucho mejor. Esta noche canto un aria en el concierto de los artistas... "veterinarios."

¿Es necesario decirle a usted otra vez que lo es todo para mí? Lo sabe mejor que yo. Le debo la felicidad de que gozo ahora y de la que he gozado en París. ¡Es usted tan bueno! También llevo una sortija que es el perfecto emblema de nuestra amistad: un nudo que no puede deshacerse; cuanto más se tira, más prieto se hace. ¿No es acaso la imagen del más perfecto y sólido afecto, de la amistad más duradera y más pura? Sí, cuanto más lo pienso más comprendo gracias a esta amistad la eternidad, pues me parece que le tengo que encontrar después de morirme y que le querré todavía y de igual forma. Qué bella la eternidad en este caso. Pero hay cosas en este mundo de muerte y de miserias que durarán una eternidad...

Había escrito, en mi desesperación, a Viardot, que ha hecho cuanto ha podido para consolarme. Me sentía tan desgraciada que le he contado a Lady Flint, mi buena amiga, cuál era mi desgracia. (*) Ella ha hablado con uno de sus amigos, hombre excelente, que me ha dicho que en un caso semejante él, personalmente, había conseguido salir de apuros consultando a uno de sus amigos, un lord muy mayor (tiene setenta años) que, por lo visto, conoce las leyes como el pasillo de su casa. Hoy, a mediodía, sir George Warrender que es "el viejo amigo del más viejo", vendrá a hablarme de ello. Como no arriesgo nada por informarme, le diré cuanto haga falta (no más) para que me dé una opinión salvadora que alivie algo mi alma oprimida.

Si estuviese muy cerca de mí y yo pudiera hablarle, no buscaría en otra parte remedio a mi dolor. Pero, amigo mío, se lo suplico, no me dé ninguna sorpresa. Cuando llegue el feliz día en que debo volver a verle, dígamelo con mucho tiempo de anticipación, para que vaya bebiendo a grandes sorbos, con anterioridad, esta felicidad cuyo origen tendré pronto... Sí, usted es la fuente más pura; sólo usted puede hacer levantar la cabeza a esta flor que está encorvada hacia la tierra; usted la hace renacer, usted la hace recobrar, por su espíritu, toda su fuerza, todo su vigor... ¡El pensamiento!... Y esta flor es la que nunca le abandona, la que se entrega por entero a usted, porque es usted bueno, porque sabe consolar a los afligidos, porque les da consejos de padre, porque es usted su hermano, porque es usted el mío, y porque... porque... ¡Ah! no terminaría nunca con mis porqués...

Ahora le dejo, me voy a vestir para esperar a mi hombre, "amigo del viejo amigo", y después voy a mi ensayo.

Adiós papá, mamá, hermano, hermana, adiós todo, todo, ya.

M. F. Malibrán

(*) Se refiere a su situación matrimonial.



DIBUJOS HECHOS POR MARIA MALIBRAN EN 1828.
Museo Teatral de La Scala, Milán. Donación del Duque de Visconti di Modrone.

El día siguiente otra carta:

Este 1.º de mayo 1830

He tenido gente todo el día para ensayar, no le he podido escribir, mi buen amigo; el coche está abajo, me espera para ir al teatro y me abandonará, como también mi zapatilla, si me retraso; mi cochero se convertirá en una gran rata, mi lacayo en ardilla, mis caballos en un bonito par de ratones.

Le contaré luego el éxito de esta noche, noche que dedicamos en nuestro teatro al "gran mundo" de Londres.

Acabo de actuar, mi buen y sincero amigo; nunca, querido mío, nunca, en toda la temporada, se había visto un lleno así de grande. Se ha rechazado gente en gran cantidad. He cantado mejor que el jueves. Todos mis compañeros están encantados conmigo y parecen quererme infinitamente. Han venido a felicitarme después de la ópera y se decían unos a otros al marcharse: "¡Esto es lo que se llama cantar! ¡Esta es una auténtica artista!... ¡Qué talento!..." Lo cual me ha divertido mucho al tiempo que me molesta que ocurra por la pena que les pueda causar. Pero así es...

M. F. Malibrán

Joaquina Siches, madre de la Malibrán, escribe también con fecha 1 de mayo al barón:

París, el primero de mayo

Señor, convencida de que todo cuanto le diga usted a María será escuchado, le ruego le pida que reserve sus fuerzas para el teatro y no acepte más comidas ni invitaciones. Ya sabrá usted que la Lalande no ha tenido éxito. En vista de ello María ha empezado a actuar quince días antes de lo previsto. Es probable que deba actuar bastante más de lo que estipula su contrato. Si sabe cuidarse puede ser un año de oro para ella, pero si se fatiga al prodigarse, como ha hecho en París, tirará la fortuna por la ventana. Me permito incluirle la carta para mi hijo pues no se tiene que saber que forma parte de los "braves" (*), y a su regreso de usted le permitiré que se cobre el porte de las cartas enseñándole un relicario entero que estoy vistiendo ahora y que de otra forma le costaría dos perras cada vez que le apeteciese verlo. Además, es tan bonito que no me sorprendería si lo quisiese ver usted todos los días, y ya se puede imaginar dónde le llevaría esto, pero no se preocupe, yo le reservaré un sitio "en primera fila".

Me gustaría que le dijese usted a María que pida por los "Meetings" más o menos lo que pedía Pasta. Se podrá informar a este respecto.

Adiós mi querido señor barón, le ruego que excuse también mi "pequeño y malo francés". Ya podrá imaginarse que no estoy nada contenta desde que se han marchado mis dos hijos. Si no, le diría más alegremente que tengo, señor barón, el honor de ser suya y segura servidora

J. S. García

(*) La oposición al rey Carlos X de Francia.



MARIA MALIBRAN EN EL PAPEL DE FIDELMA, DEL **MATRIMONIO SECRETO**, DE CIMAROSA.
Foto Biblioteca de la Opera, París.

A los cuatro días de debutar escribe la Malibrán al mismo destinatario:

Londres, 2 de mayo

Mi querido amigo, (...) ¡Qué mujer tan rara, qué extraña forma de recibir a una persona que le trae una carta de recomendación escrita por su hija!... ¡qué extraña forma de pedir a un artista su acuerdo porque se quieren dar cuatro conciertos lo cual obliga a "dicho" artista a ofrecer sus servicios "gratis" antes que ver cómo quieren traficar con ella... lo cual obliga a la persona "rara" a invitarle a comer mañana.

¿Sabe el efecto que produce la leche en las ostras?... Disolver... Creo que me ha pasado lo mismo que a la desgraciada ostra en cuanto he entrado en el comedor... me ha "disuelto"... la leche de la altiva dama del castillo. Su mirada severa y su frío desdén... Voy también temblando mañana a su casa... Qué agradable comida familiar... Me parece que le veo y le cuento todo. ¡De verdad! ¡Le veo realmente! Dígame, mi querido amigo, si no me han dado un susto de todos los... ¡Me han dicho que íbamos a tener una nueva edición de la revolución de Francia! Me parece que habría que impedir a los jóvenes que la lean. Me gustaría saber si esta nueva versión va a tener éxito, pues en este caso, como estoy casi segura de tener un ejemplar en Inglaterra, podría dispensarme de ir a Francia. Como busco elevar mis ideas me es igual que sea allí o aquí; es decir que esto no me quita mi miedo: así que me lo quedo.

Efectivamente, en París se está fraguando el movimiento revolucionario que hará caer del trono dos meses y medio más tarde al rey Carlos X.

María Malibrán sigue escribiendo a su amigo:

Londres, 4 de mayo 1830

No he ido a comer a casa de la señora. ¡Me daba tanto miedo! Me he excusado y he ido a verla más tarde. Me ha causado mejor impresión. Ha estado muy atenta. He cantado un poco. He ido luego a casa de la duquesa de Canizzaro: estaba madame Lalande. He hecho yo sola todo el gasto de la noche, y todo el "fanatismo". Se subían a las sillas para verme. El duque de Wellington ha venido a cogerme la mano y me la ha sacudido durante diez minutos, hasta casi rompérmela. Ha estado encantador. Todas las señoras me invitan a ir a verlas, me piden mis señas para venir a casa... En fin, le hubiera gustado ver cómo trataban a su niñita, a su niñita mimada.

Le dejo para ir al ensayo del "Matrimonio Secreto" (4), que haremos el sábado a beneficio de Donzelli.

M. F. Malibrán

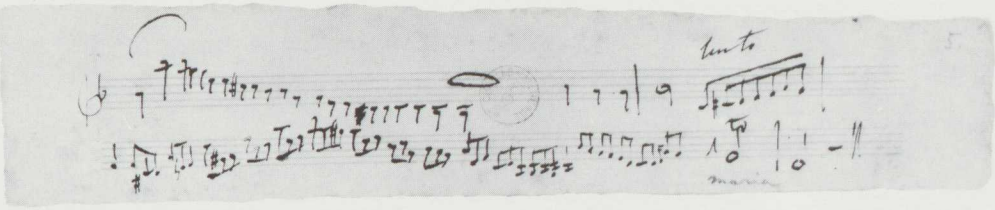
Por un lado "ostra disuelta"... por otro "niñita mimada"... No es fácil determinar el lugar que ocupa el artista en estos salones románticos. La Malibrán sabe valorar lo que se espera de ella como artista y como persona. Sabe que en las reuniones de sociedad sólo lo primero cuenta. En el teatro la línea de demarcación con el público es clara y precisa. Pero en los salones de Londres, o de cualquiera de las ciudades donde actúa, esta línea divisoria que aisla y define ya no existe. Bien es verdad que la Malibrán suele actuar siempre —tanto en público como en privado— pidiendo un *cachet*. Un *cachet* alto, el más alto del momento. Desde su primera actuación en Londres ha exigido el mismo de su famosa antecesora Giuditta Pasta: 50 guineas. La cantidad, considerada al principio como una pretensión irrazonable en una cantante tan joven, ha acabado por imponerse. Pero más difíciles aún que las finanzas son las leyes sutiles que rigen los sentimientos humanos. En la estrecha convivencia que los salones imponen a unos y a otros es donde María Malibrán puede medir mejor, a veces, cómo en esta sociedad si se aprecia y se busca al artista es en tanto que artista. Unicamente. Suyo el talento; de ellos el abolengo y el rango social. Por ambos lados, y desde un sistema de valores enormemente distinto, existe una tendencia a sobrevalorar lo que constituyen los propios méritos, lo que se es, lo que se hace, o lo que se tiene. La Malibrán, en alguna ocasión sufre, se siente profundamente humillada. Una noche, al regresar en compañía de su amiga, la condesa Merlin, de uno de estos conciertos privados se echa de pronto a llorar con desconsuelo y exclama: "Nada más que el artista!... No ven más que eso!... ¡La esclava que pagan para sus placeres!..." Lo cual no excluye que ella cuente entre sus mejores amigos varios aristócratas, pero son casos aislados, que destacan, además, por su delicadeza, su tacto y su cultura.

La condesa Marie d'Agoult, amante de Liszt durante muchos años, conoció y trató en varias ocasiones a la Malibrán. Describe en sus *Memorias* cómo eran tratados los artistas en los salones parisinos de la época. Merece la pena el inciso:

"Los compositores y los cantantes conservaban su lugar aparte; no aparecían en los salones más que en actitud subordinada no obstante la atención demostrada al invitarlos. Cuando se quería tener un buen concierto, por ejemplo, se hacía el encargo a Rossini, quien mediante una suma convenida, muy modesta, mil quinientos francos, si mal no recuerdo, disponía del programa y su ejecución, evitando así a los dueños de la casa la preocupación de escoger a los artistas, la molestia de los ensayos, etc. El gran maestro estaba sentado al piano durante toda la velada y acompañaba a los cantantes, a los que generalmente se unía un virtuoso instrumentista: Herz o Moscheles, Lafont o Bériot, Nadermann la arpista; Tulou, el primer flautista del Rey, o la maravilla del mundo musical, el pequeño Liszt. Llegaban juntos, a la hora prevista; entraban por la puerta de servicio, se colocaban al lado del piano y juntos se marchaban después de haber recibido los cumplidos del dueño de la casa y de algún diletante. Al día siguiente, se enviaba a Rossini la suma prometida y se pensaba haber cumplido suficientemente con él y con los ejecutantes. En alguna casa más modesta, en las familias que cultivaban la música por gusto y no por simple conveniencia, las relaciones entre los artistas y la sociedad mundana eran más cordiales."

MADAME RECAMIER, POR FRANÇOIS GERARD.
Museo Carnavalet, París. →

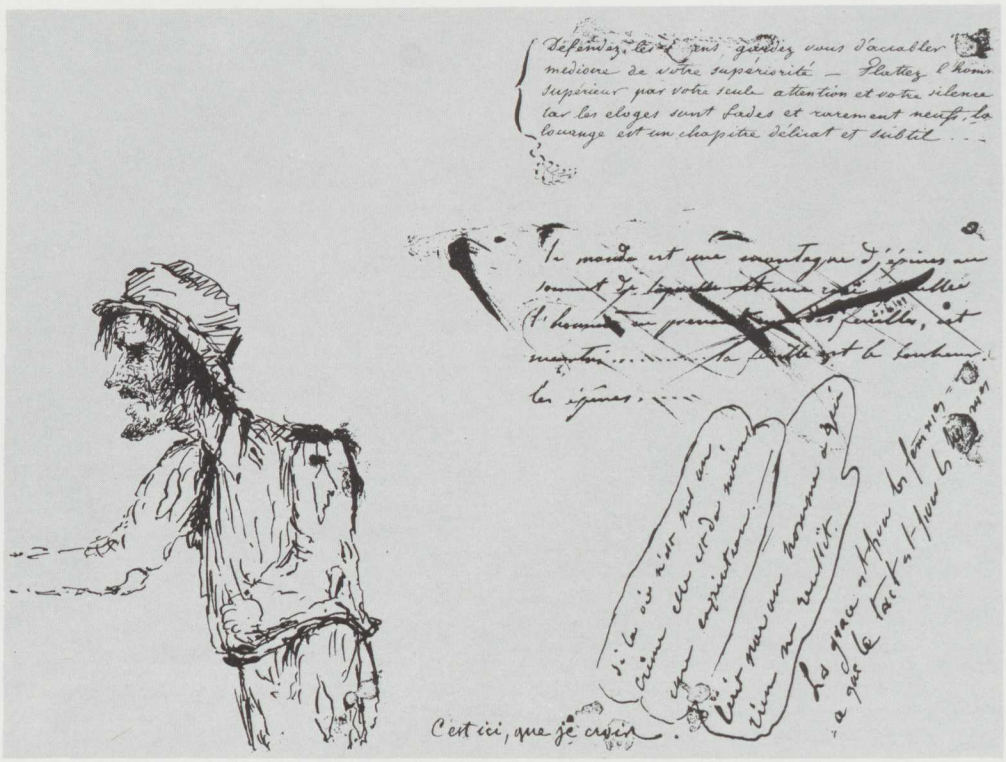




FRAGMENTO MUSICAL MANUSCRITO MARIA MALIBRAN.
Departamento de Manuscritos. Biblioteca Nacional, París.

Y añade la condesa d'Agoult:

"La señora Malibrán, después de haber cantado la romanza del Sauce o la cavatina de la *Gazza Ladra* nos encantaba con su gracia y su vivacidad. Acabado el concierto, se quedaba con los demás artistas y se animaba conversando de forma tan original como lo era su ingenio. No dejaba traslucir ninguna presunción, y creo que carecía completamente de ella. Muy distinta era la señorita Sontag. Mimada por las adulaciones en Alemania, ávida de



DIBUJO Y COMENTARIOS HECHOS POR MARIA MALIBRAN.
Museo Teatral de La Scala, Milán. Donación del Duque de Visconti di Modrone.

alabanzas, más ávida de dinero, pobre de espíritu, quería hacerse la gran dama, pero le salía mal. Invitada para dar un concierto, llegaba tarde, apenas se excusaba, cantaba caprichosamente, y no tenía para sus admiradores, si no eran príncipes, embajadores, banqueros judíos o directores de bellas artes, más que impertinencias o silencio." (5)

El 10 de mayo escribe la Malibrán la última carta de este período. Vemos en ella su enorme, su asombrosa actividad:

Londres

Desde luego que no he dejado de darle noticias mías por descuido; ¡oh, no! Ya sabe cómo le quiero y cuánto deseo probárselo, así que no temo que me acuse usted nunca de olvido. Como Lalande no ha tenido éxito estoy de trabajo hasta la coronilla. Concierto por la mañana, dos o tres cada noche, y al día siguiente otra vez a empezar, sin exceptuar los días de ópera. Nunca he gozado de una salud más robusta. Estoy en plena forma; mi voz está tan clara por las mañanas como por la noche; ni un momento de ronquera. La señora de Sevestre me cuida como a su propia hija; en fin debo agradecer a Dios y a la buena señora de Sevestre los cuidados que uno me da invisiblemente y la otra de forma visible.

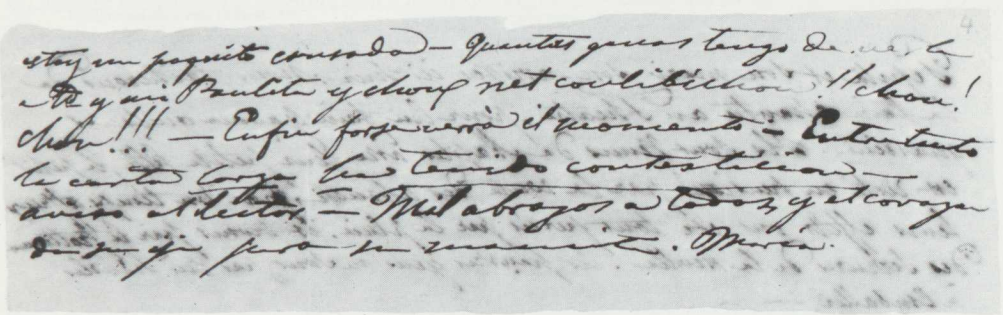
El miércoles voy a Bath, después del otro concierto; llego el jueves a las nueve de la mañana, canto dos obras a la una de la tarde, me marcho, y en una hora me encuentro en Bristol para hacer por la noche el tercer acto de Otello, con Donzelli. Gano mis 120 guineas y llego el día siguiente a Londres, para volver a empezar.

Tengo un concierto hoy por la mañana y hago el primer acto del "Matrimonio" y todo "Tancredi" a beneficio.

Lablache ha causado "furor". Amigo mío, le voy a enviar ahora esta carta para que esté usted tranquilo en lo que a mí respecta.

Le abrazo igual que le quiero.

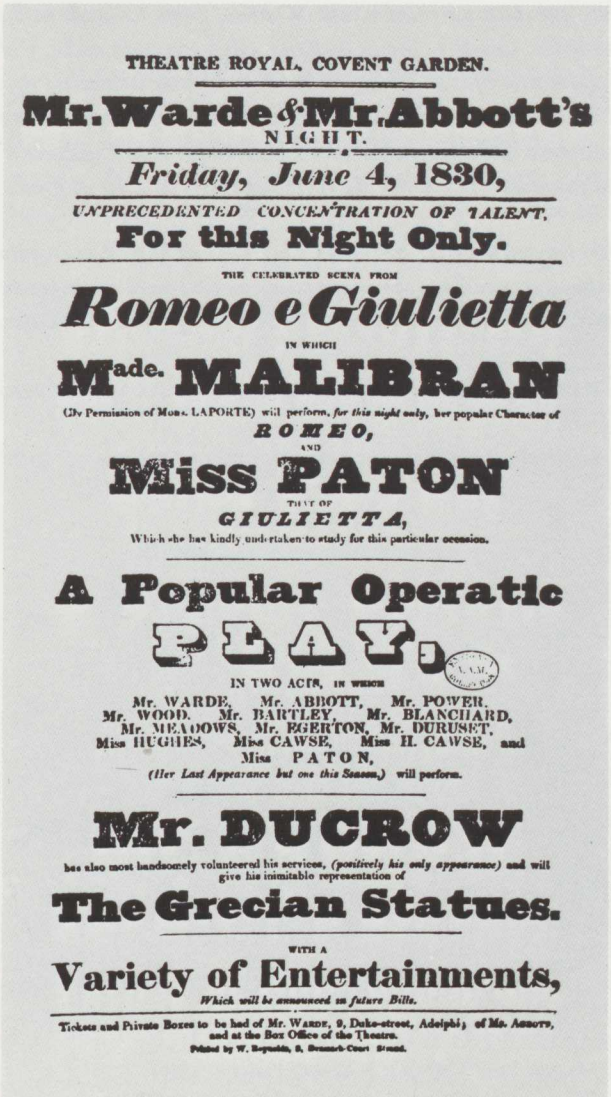
María



FRAGMENTO MANUSCRITO MARIA MALIBRAN.
Departamento de Manuscritos. Biblioteca Nacional, París.

El Teatro Real de Covent Garden

Se conserva hoy en los archivos de la Opera de Covent Garden el programa del debut de María Malibrán en este teatro.
Dice así:



THEATRE ROYAL, COVENT GARDEN.

Mr. Warde & Mr. Abbott's
NIGHT.

Friday, June 4, 1830,

UNPRECEDENTED CONCENTRATION OF TALENT.
For this Night Only.

THE CELEBRATED SCENA FROM
Romeo e Giulietta
IN WHICH
Made. MALIBRAN
(By Permission of Mons. LAPORTE) will perform, *for this night only*, her popular Character of
ROMEO,
AND
Miss PATON
THAT OF
GIULIETTA,
Which she has kindly undertaken to study for this particular occasion.

A Popular Operatic
PLAY,
IN TWO ACTS, IN WHICH
Mr. WARDE, Mr. ABBOTT, Mr. POWER,
Mr. WOOD, Mr. BARTLEY, Mr. BLANCHARD,
Mr. MEADOWS, Mr. EGERTON, Mr. DURUSET,
Miss HUGHES, Miss CAWSE, Miss H. CAWSE, and
Miss PATON,
(Her Last Appearance but one this Season,) will perform.

Mr. DUCROW
has also most handsomely volunteered his services, *(positively his only appearance)* and will give his inimitable representation of
The Grecian Statues.

WITH A
Variety of Entertainments,
Which will be announced in future Bills.

Tickets and Private Boxes to be had of Mr. WARDE, 9, Duke-street, Adelphi; of Mr. ABBOTT, and at the Box Office of the Theatre.
Printed by W. Reynolds, 8, Bennet-Court Strand.

Noche
Viernes 4 de junio, 1830
Inaudita concentración de talento
Sólo por esta noche
La celebrada escena de
ROMEO E GIULIETTA
en la que
Madame MALIBRAN
(Con permiso del Sr. Laporte) representará
una única noche su famoso papel de
ROMEO
y
Miss PATON
el de
GIULIETTA
que ha aceptado amablemente estudiar para
esta ocasión.

Una obra de estilo operístico
en dos actos
en la que actuarán
Mr. Warde, Mr. Abbott, Mr. Power
Mr. Wood, Mr. Bardlesy, Mr. Blanchard
Mr. Meadows, Mr. Egerton, Mr. Duruset,
Miss Hughes, Miss Cawse, Miss H. Cawse y
Miss Paton
(Que actuará por última vez en esta temporada).

Mr. DUCROW
Ha ofrecido con toda amabilidad
su colaboración y dará su inimitable
representación de
LAS ESTATUAS GRIEGAS.

CARTEL DE COVENT GARDEN.
Foto Covent Garden Archives.
The Royal Opera House, Londres.



MARIA MALIBRAN EN EL PAPEL DE ROMEO.
Foto Civici Musei. Castello Sforzesco, Milán.

El mundialmente famoso teatro real de Covent Garden —llamado así por estar situado originalmente en la proximidad de un convento— abrió por primera vez sus puertas el 7 de diciembre de 1732. La primera obra musical que se interpretó en él fue *The Beggar's Opera*, ópera en tres actos, arreglada, adaptada y, en parte, compuesta por Pepusch, con un libreto de John Gray.

Durante los primeros cien años se representaron en Covent Garden más bien comedias y dramas, aunque las óperas de Haendel *Atlanta, Alcina, y Berenice,* se estrenaron en él. En 1808 un incendio destruyó el teatro. El segundo edificio se inauguró con toda brillantez un año más tarde. En 1826 Kemble, el empresario, encargó a Weber que compusiese una obra para Covent Garden: fue *Oberon.*

La Malibrán actúa en este teatro durante tres temporadas nada más: en 1830, 1833 y 1835. Como veremos, el 12 de junio de 1835 se representa en *Covent Garden,* por vez primera en Inglaterra, la ópera *Fidelio* de Beethoven (*). María Malibrán interpreta el papel principal y logra dar al personaje de Leonora un carácter de juventud y sencillez extraordinariamente expresivo.

(*) Ver nota página 189.

La revolución de julio en París. "Les Trois Glorieuses"

En el verano de 1829, el rey Carlos X de Francia forma nuevo gobierno. Figuran en él el príncipe de Polignac —cuyo apellido recuerda los errores del Antiguo Régimen—, el conde de Bourmont, que había abandonado a Napoleón en el campo de batalla, y La Bourdonnaye, uno de los ultras más violentos del momento. Este ministerio tan reaccionario hace en el país el efecto de una provocación.

En la sesión del parlamento del 2 de enero de 1830, el rey amenaza claramente a los diputados en su discurso: "Si culpables maniobras supusiesen para mi gobierno unos obstáculos que no quiero prever, encontraría la fuerza de superarlos." A lo cual responde la cámara: "Una desconfianza injusta de los sentimientos y de la razón de Francia es hoy el pensamiento fundamental de la administración; vuestro pueblo se aflige por ello." Esta moción es aprobada por una mayoría de 221 diputados. Carlos X disuelve la Cámara en vista de esto, y se dirige él personalmente a los franceses para que designen los candidatos al gobierno.

Las elecciones se celebran en los meses de junio y julio. La oposición se ve reforzada con una mayoría de 274 diputados contra 143 gubernamentales. La oposición no pretende enfrentarse con el poder del rey sino con el ministerio, sin embargo Carlos X se siente amenazado personalmente.

El 25 de julio, cuatro decretos suspenden el régimen constitucional, anulan las últimas elecciones, modifican el régimen electoral y establecen la censura de la prensa. Todo ello precedido de un informe que insiste en el peligro de la revolución, y en el papel nefasto de la prensa, a la que acusa de ser "un instrumento de desorden y sedición."

La oposición parlamentaria se consterna. Varios diputados liberales se reúnen en París, en casa del banquero Casimir Périer. No toman ninguna resolución inmediata. El 26 de julio varios periodistas, reunidos con Thiers en las oficinas del periódico *Le National* elevan la primera protesta.

Pero el verdadero ataque viene del pueblo. En tres jornadas de gran tumulto, llamadas "Les Trois Glorieuses", los días 27, 28 y 29 de julio de 1830, el levantamiento parisino se convierte en verdadera revolución que obliga a Carlos X a abdicar, eliminando así del trono de Francia a los Borbones.

Una vez terminada la temporada de ópera en Londres, María Malibrán cumple sus diferentes compromisos en los festivales de verano ingleses. Estando en Norwich le llega la noticia de la revolución de julio en París. Su corazón se llena de orgullo. Escribe enseguida a su amigo, el barón de Trémont, esta carta vibrante de entusiasmo:

EL REY CARLOS X DE FRANCIA, POR INGRES.
Museo de Bayona. Foto Giraudon. →





EL 28 DE JULIO (DE 1830). LA LIBERTAD GUIANDO AL PUEBLO, POR DELACROIX.
Museo del Louvre, París.

Norwich, agosto 1830

¡Estoy contenta, orgullosa, gloriosa, vanidosa hasta no va más de pertenecer a los franceses! ¿Llora usted por haber estado ausente? No pasa un día en que yo, mujer, no sienta muchísimo no haber perdido un ojo o una pierna en la lucha de esta causa de la edad de oro! ¿No es acaso la verdadera edad de oro luchar por su libertad y rechazar al mismo tiempo hasta la apariencia de una usurpación sobre los demás pueblos? ¡Le aseguro que pensando en París siento que mi alma se eleva! ¿Cree que los soldados armados con fusiles me hubieran impedido gritar: "¡Viva la libertad!" Me dicen que no está todo tranquilo todavía en Francia. Escríbamelo; iré. Quiero compartir la suerte de mis hermanos. La caridad bien ordenada, se dice, empieza por uno mismo. Pues bien, los demás son mi "uno mismo". ¡Viva Francia!

M. F. Malibrán

Varias semanas después, el 1 de octubre, escribe la Malibrán desde Birmingham al mismo destinatario:

Cuando pienso que dentro de veinticuatro días debo estar en mi noble país mi corazón salta de felicidad. Me parece que voy a ver los rostros franceses cambiados, se me figura verlos resplandecientes de libertad, los ojos llenos de esa mirada de fuego y felicidad que inspira siempre la convicción del bien que se ha querido hacer. Todo esto está mucho más claro en mi cabeza que en el papel, débil "Mercurio" de mis ideas... Me dicen que no se ha perdido todo... Si hubiera podido perder un brazo por una causa semejante creería haber ganado dos por la fuerza que da el convencimiento de haber servido de algo para mantener el derecho de la naturaleza. Empiezo a inflamarme. Adiós. Basta de charlas.

RETRATO DE CHOPIN, POR DELACROIX.
Museo del Louvre, París. →



La técnica es un producto del espíritu.
Chopin

Chopin, la Malibrán y el arte del canto

Chopin, a su llegada a París en 1831, queda deslumbrado por la calidad de varios artistas que cantan entonces en la Opera. En una carta fechada el 12 de diciembre de 1831 y dirigida a su amigo del alma Titus Woyciechowski, comenta el compositor:

(...) Pero nada te he dicho aún de la Opera. Nunca he oído el "Barbero" como la semana pasada con Lablache, Rubini, La Malibrán (García). Nunca he oído "Otelo" como con Rubini, Pasta y Lablache; la "Italiana" como con Rubini, Lablache y la señora Raimbeaux. Tengo actualmente todo en París, como nunca. No puedes darte idea de lo que es Lablache. Dicen que Pasta ha perdido, pero yo no he visto todavía nada que la supere. La Malibrán cautiva por su voz maravillosa, ¡canta como nadie! ¡Maravilla de las maravillas! Rubini, excelente tenor, canta a toda voz; nunca de falsete; a veces está haciendo florituras durante dos horas (pero también le ocurre que borda demasiado tiempo y hace vibrar la voz a propósito; hace trinos que no se acaban nunca, lo que le vale, por lo demás los mayores aplausos). Su "mezza-voce" es incomparable. Está también la Schröder Devrient, pero no causa furor como en Alemania. La señora Malibrán hacía el papel de Otello y ella el de Desdémona. La Malibrán, pequeñita; la alemana, enorme, parecía que la alemana iba a ahogar a Otello. Costaba caro asistir a esta representación, nada menos que 24 francos cualquier entrada para ver a la Malibrán, toda negra y nada extraordinaria en este papel.

Y en otra carta dirigida al compositor polaco Elsner, afirma:

(...) Lablache, Rubini, Pasta (que está lejos en este momento), la Malibrán, Schröder —Devrient, Santini, etc., provocan la admiración y dan el tono tres veces por semana. Nourrit, Levasseur, Derivis, la señora Cinti Damoreau, la señorita Dorus elevan el nivel de la gran Opera. Cholet, la señorita Casimir, Prévost, deslumbran en la Opera Cómica: en una palabra, es aquí solamente donde se puede saber lo que es el canto. Hoy en día, indiscutiblemente, no es la Pasta, sino la Malibrán (García) la primera de Europa— ¡una maravilla! Valentín Radziwill la idolatra y más de una vez comentamos con este motivo cuánto la admiraría usted!

Espontáneamente surge al leer estas cartas de Chopin una serie de preguntas acerca de este interés tan profundo del compositor por el canto. ¿Qué es para él el canto? ¿Qué lugar ocupa en su estética musical? ¿Qué influencia tiene en su técnica, en su estilo —dos nociones que para él son una misma cosa—?

"Nada hay de sorprendente en la atracción que Chopin sintió tan tempranamente por el arte vocal y singularmente por la Opera —escribe el musicólogo Jean-Jacques Eigeldinger— (6). La gran escuela italiana de canto hacia 1830, en la que se unían armoniosamente el arte de la declamación y su expresión dramática en música, representaba para él el modelo ideal de

interpretación. Sobre el estilo de un Rubini, la manera de una Pasta, está calcada la *declamación pianística* de Chopin, clave de su ejecución —de su *rubato*— y piedra angular de su enseñanza. Se ve al maestro recomendar incesantemente a sus alumnos la audición repetida de los grandes artistas dramáticos, y llegar hasta a declarar a uno de ellos: "Tiene que cantar si quiere tocar el piano." Para Chopin, el canto constituye el principio y el fin de la música; es la base de toda práctica instrumental, y cuanto más se inspire una realización pianística en las modalidades vocales más convincente se hará. De aquí proviene en Chopin este arte de convertir el piano en primer tenor y de comunicarle la respiración. De ahí la permanencia acordada al estilo amplio del *cantabile,* ese *legato* intenso, ese sentido inimitable de la línea y del fraseo, esa plenitud de la sonoridad, esa amplitud de violoncello que el piano revela de pronto. Hasta el *rubato* es, en concepto de Chopin, de esencia vocal, puesto que se trata de liberar a la parte melódica de toda traba métrica para dejarla desarrollarse con la perfecta libertad de inflexión del canto."

Reproducimos también, por considerarlo muy interesante, el testimonio directo de varios discípulos de Chopin que dicen al respecto (7):

La mejor manera de lograr la naturalidad en la ejecución era, según opinión del maestro, ir frecuentemente a escuchar a los cantantes italianos, entre los que se encontraban a la sazón en París muy eminentes artistas. Proponía siempre a los pianistas su estilo amplio y simple, como también la soltura con que se servían de su voz, que sabían conservar sorprendentemente gracias a esta misma soltura.

Karasowski

Chopin ha tocado para mí —¡y con qué encanto, era increíblemente bello!— cuatro Nocturnos que yo no conocía todavía. Su ejecución está enteramente calcada del estilo vocal de Rubini, de la Malibrán, de la Grisi y otros; lo dice él mismo. Pero así como algunos recurrían y recurren a otros medios, Chopin busca lograr la manera propia de cada uno de estos artistas con una voz de pianoforte ("mit einer Pianofortestimme"). No hay que creer, sin embargo, que esto suceda en detrimento de su propia ejecución: él produce un efecto infinito gracias a su armonía. Su forma de tocar noble, timbrada y no obstante suave y delicada, yo la oigo con un recogimiento mucho más profundo que con el que he oído a la Grisi y su canto jubiloso, apasionado, a menudo sorprendente, pero a menudo también, nada bello.

Hoy Chopin me ha confiado un nuevo medio, simple, de lograr un fin maravilloso. (...) Para conformarse al principio que consiste en imitar a los grandes cantantes al tocar el piano, le ha arrancado al instrumento el secreto de expresar la respiración. En cada lugar de una melodía donde el cantante haría una inspiración, el pianista que ya no es un profano (...) debe procurar levantar la muñeca para volver a dejarla caer sobre la nota cantante con la mayor flexibilidad imaginable. Lograr esta flexibilidad es la cosa más difícil que yo conozco. Pero cuando se ha logrado una vez, da risa de felicidad oir el bello sonido que produce el piano, y Chopin exclama: "Eso es, perfecto, gracias!"

Timm.

Le gustaba encontrar en la ejecución pianística lo que se denomina "portamento" en el arte vocal.

Karasowski

Los Nocturnos de Field y los suyos pertenecían hasta cierto punto a la categoría de los Estudios. En efecto, al tocarlos el alumno debía familiarizarse con el "legato", aprender a apreciar y reproducir el bello sonido ligado del canto; y ello gracias a las explicaciones del maestro tanto como a su imitación, pues Chopin no se cansaba de tocar estos Nocturnos al discípulo.

Mikuli

Y por último:

Su ejecución era siempre noble y bella; las notas cantaban siempre, tanto en plena fuerza como en el "piano" más suave. Se molestaba infinitamente por inculcar en el alumno esta forma de tocar ligado y cantando. "No sabe ligar dos notas" era su reproche más vivo.

Streicher

EL CONDE DE CABARRUS, POR GOYA.
Banco de España, Madrid. →



CAPITULO VIII

El castillo de Chimay. De Carabanchel a Bruselas pasando por la Revolución francesa

Nada más terminar sus actuaciones en Londres, sale la Malibrán para Bélgica. Su fama la ha precedido y en Bruselas se la espera con gran expectación. El 11 de agosto da su primer recital de canto en el teatro de la Monnaie. El 17 interpreta en francés el papel de Rosina del *Barbero* con gran éxito. Pocos días después canta en un concierto que va a resultar transcendental para su vida.

Los conciertos privados más interesantes del país se celebran en el precioso castillo de Chimay, propiedad de los Príncipes de Caraman-Chimay, que está situado a las afueras de Bruselas. La princesa es española de sangre, como María Malibrán, y, como ella, célebre, aunque mucho más discutida por su vida aventurera y escandalosa. En efecto, la princesa no es otra que Teresa Cabarrús.

Juana María Ignacia Teresa Cabarrús, nació en Carabanchel de arriba —así se llamaba entonces— en 1773. Fue su padre el financiero español, Francisco Cabarrús, gran amigo de Floridablanca y consejero de Carlos III. Casada a los dieciseis años con el marqués J.J. de Fontenay, se separó de él al comienzo de la Revolución francesa. Al intentar regresar a España fue detenida en Burdeos en 1793. Tallien la salvó y fue primero su amante durante dos años y luego su marido. La actividad de Teresa Cabarrús durante la época del terror fue enorme. Utilizó su influencia para tratar de evitar numerosas ejecuciones durante estos años sangrientos. Salvó tantas vidas que se la llamó entonces, además de madame Tallien, "Notre Dame de Thermidor".

La Cabarrús, mujer polifacética, llegó a ser una de las más célebres *merveilleuses* de la primera República francesa; una de las primeras elegantes que puso de moda el vestido griego, vaporoso y transparente; una de las primeras en llevar los pies desnudos, apenas calzados por ligeras sandalias, adornadas con rubíes y esmeraldas. Unas veces aparecía teñida de rubia, otras de morena o pelirroja. Su conducta, más que ligera, alejó a Tallien de su lado. Durante su ausencia, la infatigable Teresa tuvo tres hijos de diferentes amores más o menos identificables. Se pronunció el divorcio. En 1805, y después de todas estas peripecias, Teresa Cabarrús, ex marquesa de Fontenay, ex-madame Tallien, pasó a ser la princesa de Caraman-Chimay por su matrimonio con el príncipe belga de este título. Como era de prever, toda la nueva familia política de Teresa se opuso a la boda. Esta se celebró en la iglesia de las misiones de la rue du Bac, en París, en una iglesia donde los invitados brillaron por su ausencia. Poco a poco, sin embargo, la princesa se fue ganando a sus hostiles familiares y también a gran parte de los miembros de la nobleza belga a fuerza de inteligente habilidad.

TERESA CABARRUS (MADAME TALLIEN), POR GERARD.
Castillo de Versalles. Foto Giraudon. →



Charles de Bériot

El amor llega sin anunciarse. Pero no siempre sin esperarse ni desearse, aunque este deseo adopte una forma inconsciente. Hasta los amores más inoportunos, los que se viven desde el primer momento *a pesar de que,* es decir, hasta los amores más *indeseables,* han sido, en cierto modo, deseados. No ya el objeto del amor, sino el amor mismo.

"Sé que algún día acabaré enamorándome de alguien —dice María a una amiga—. Ese día ya no haré más la coqueta. Se lo confesaré con toda honradez al hombre de quien me haya enamorado. Y será un asunto para toda la vida."

¿Qué es necesario para enamorarse y expresar este amor? Vivir en una actitud íntima de flexible apertura, de activo interés y poseer una imaginación alerta y poderosa: *ser* disponible, aunque no *se esté* disponible. Contar con un abundante y generoso caudal afectivo. Ser auténtico, ser veraz. Poder confiar en el otro. Saber confiarse a él. Ser valiente. Hasta la osadía, si es preciso. Cualidades todas ellas que caracterizan a María.

Su matrimonio con Malibrán ha sido de pura conveniencia y, más que nada un capricho infantil de autoafirmación; el medio para lograr huir de la tutela paterna y de la vida y el ambiente del teatro, que en aquellos años le resultaba insoportable. Sentimentalmente, su matrimonio no ha sido ni siquiera un fracaso —pues sólo puede fracasar lo que de alguna manera pudiera llegar a ser— sino una experiencia penosísima y turbia, marginal al amor. Una cosa es el marido paternal, protector y aun consentidor, tan frecuentemente elegido en todas las épocas por cantantes jóvenes que tienen que abrirse camino o mantenerse en el mundo del espectáculo —mundo áspero entre los ásperos mundos de la competencia profesional—, y otra, muy diferente, que este otoñal marido resulte un fraude y suponga un cúmulo de inseguridades, con su consiguiente cortejo de graves problemas.

17 de agosto de 1830. El castillo de Chimay abre una vez más sus puertas a la música en esta espléndida noche de verano. Veintitantos años han pasado desde la discutida boda de los príncipes. Dieciseis desde que cayó el Imperio. Para Teresa han pasado también y, con ellos, parte de su belleza.

La gran figura del concierto de esta noche es Charles de Bériot, joven violinista belga de reputación europea. Ya a los nueve años, siendo un niño prodigio se le ha aplaudido en varias capitales. París ha consagrado su fama. Sus títulos son internacionales: violinista de cámara de S.M. el rey de Francia, violinista solista de Guillermo I, rey de Bélgica y de los Países Bajos. Sus dones, numerosos: músico, escritor, escultor, dibujante, constructor de violines. Charles es joven —veintisiete años— de pelo moreno y barba recortada, nariz fuerte y recta, espesas cejas negras que protegen grandes ojos soñadores. Su aspecto es muy atractivo; se percibe en él la originalidad de su inteligencia y su sensibilidad. Su expresión es de gran vivacidad cuando está en movimiento y de cierto ensimismamiento cuando está en reposo. Esta característica, frecuente entre ciertos artistas, la tiene también María Malibran, así como el don de improvisar los juegos más insospechados, el don para los idiomas y los juegos de palabras, y el don de hacer transposiciones graciosas y disparatadas de una lengua a otra.

El violinista ha estado muy enamorado de la joven cantante alemana Henriette Sontag, ha padecido agudamente la llamada *fiebre de Sontag,* tan frecuente en la Europa romántica, sin ser correspondido. La Malibrán y él se conocen ya por haber actuado juntos en París en diversas ocasiones, durante la época en que Bériot estaba tan enamorado de la Sontag.

CHARLES DE BERIOT, SEGUNDO MARIDO
DE MARIA MALIBRAN.
Foto Biblioteca de la Opera, París. →


12,087

Va a empezar el concierto. Actuará en primer lugar la Malibrán. Entre los aplausos del público que llena varios salones, María toma asiento. La luz de la gran araña se hace más tenue. Acompañándose ella misma a la guitarra, interpreta una serie de canciones españolas. Entre ellas hay una, compuesta especialmente por Manuel García para su hija, que le asegura los mayores éxitos siempre que la canta (1). El programa continúa con un concierto de violín compuesto e interpretado por Charles de Bériot. Nada estimula y hace vibrar la sensibilidad de un gran músico como el contacto y la comunicación artística con otro. Bériot toca de forma extraordinaria.

La Malibrán le escucha con una atención y una receptividad especiales. Suena la última nota. Un grupo de sus admiradores se acerca al violinista para felicitarle y darle las gracias. Maria avanza entre ellos y al llegar a su lado, sin poder casi hablar por la emoción, coge con las suyas las manos de Charles de Bériot y le dice:

—"Su éxito me ha hecho feliz".

—"Gracias, gracias —responde él, al tiempo que atiende a varias personas que le rodean— y a mí me halaga mucho su aprecio".

¿"Pero no, no es eso Dios mío, es que no lo comprende? ¿No ve que le amo?

El amor llega sin anunciarse. El amor no tiene porqué, es el porqué de todas las demás cosas.

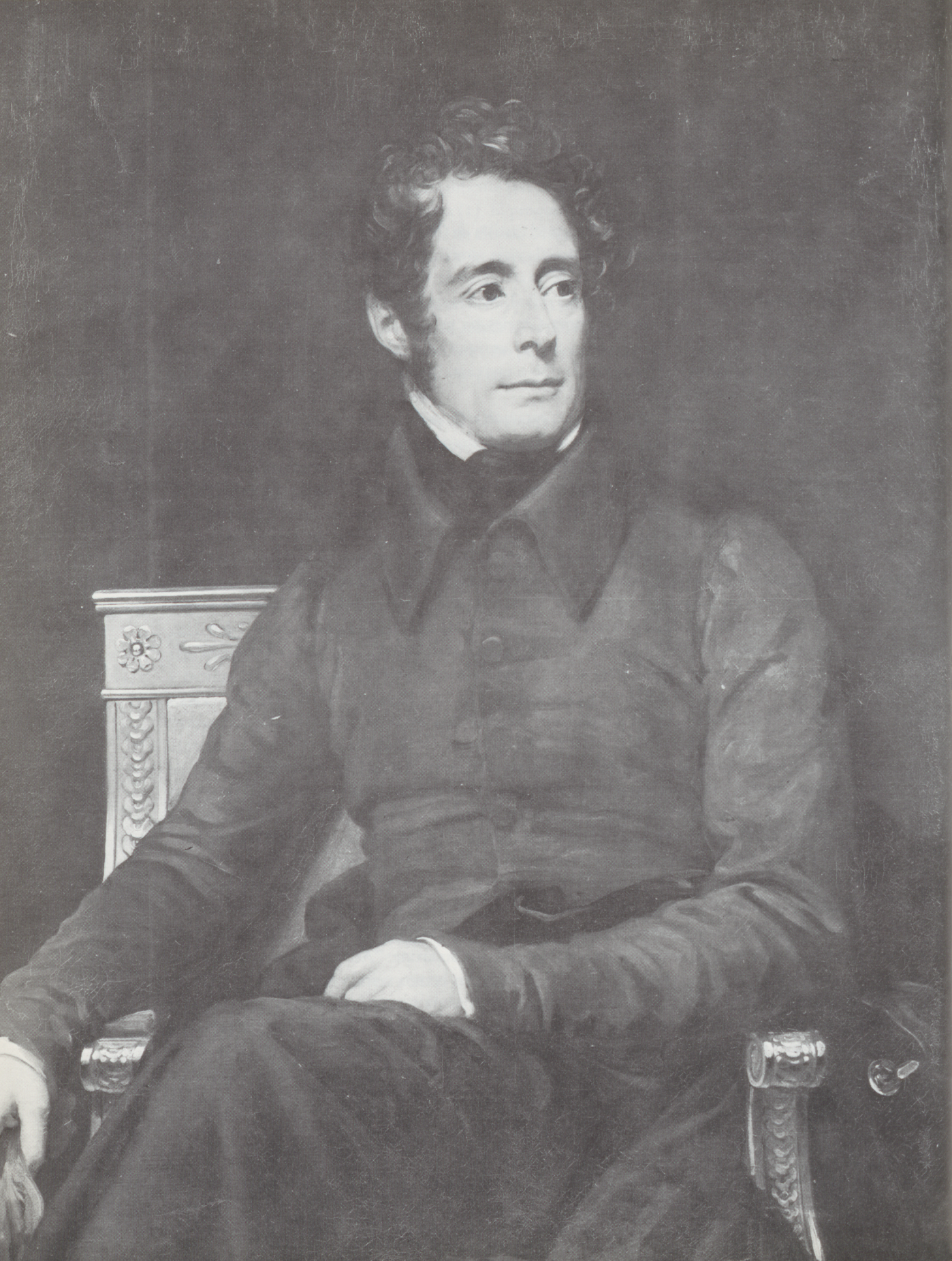
París. Otra mudanza

Pocos días después del concierto en el castillo de Chimay regresa María a Inglaterra para cumplir unos contratos de verano. Con ella viaja también su inseparable señora de compañía, madame Naldi. Su tutela, que antes de enamorarse de Charles le suponía a María un gran apoyo, comienza ahora a hacérsele más difícil. Nada es más arduo que desandar los pasos de algunas relaciones íntimas, pero ahora Charles ha pasado a ocupar todo su interés, y la constante intervención de su amiga en los asuntos más privados la obliga a tomar una decisión: al regresar a París buscará un piso o una casa. Un lugar donde poder estar sola. Sola, para poder estar mejor acompañada...

Así lo hace. Escribe a unos amigos para que le busquen alguna residencia agradable y el 28 de octubre, al llegar a París, se traslada a una casa alquilada en la rue de Provence, en el número 46. El famoso decorador Romagnese se encarga de decorársela siguiendo los gustos del día y logra darle un carácter refinado y acogedor a la vez: bronces antiguos, estatuas clásicas, tapices de valor, vidrieras, *apliques* y muebles estilo imperio. La situación económica de la cantante es de gran holgura y se ve reflejada en el marco que escoge para instalarse.

En noviembre, la Malibrán da una fiesta para inaugurar su nueva casa. Sus invitados son de calidad. Miembros de la aristocracia —de la aristocracia cultivada—, como las condesas de Merlin y Meroni. Novelistas y poetas de vanguardia, como Víctor Hugo —hombre de fuego, uno de los más destacados teóricos del movimiento romántico, cuya *Hernani* acaba de causar sensación este año 30—; Lamartine, por quien María siente una debilidad particular (plenamente correspondida por él que la llama "incomparable criatura, que tanto quiero y admiro"). El poeta ha publicado este mismo año, un precioso libro: *Harmonies*. Están también: Théophile Gautier y Alexandre Dumas. Los músicos están bien representados: Rossini, el gran amigo de la familia García, compañero de lucha y triunfos y de noches inolvidables —*Tancredi, Cenerentola, L'italiana, El Barbero.* Rossini, jovial, locuaz, hombre de enorme apetito y fino *gourmet* al tiempo. Rossini, el amigo entrañable. Se encuentra también Meyerbeer, compositor nacido y formado en Alemania, influido por la música italiana y afincado en París, que está a punto de estrenar *Robert le diable,* ópera que tendrá un éxito sin precedentes en la capital francesa. Hay varios críticos: Castil-Blaze, Fétis y Louis Viardot. Entre los cantantes están Lablache (2) y Rubini (3), bajo y tenor, respectivamente. Por último, entre los pintores, se encuentra Delacroix. Y, naturalmente, Charles de Bériot.

María tiene a gala expresarse muy libremente. Juega con todo lo que sea expresión. Pasa de un idioma a otro con toda soltura. Se lo explica a Lamartine: "Así visto mis ideas como me parece", a lo cual él responde: "Pues debe resultar un bonito vestido de arlequín". "Tal vez, admite ella, pero nunca uso máscara". Es una gran actriz y, como tal, dotada de prodigiosa capacidad receptiva, expresiva y comunicativa.(4) Le encantan las innovaciones y los hallazgos graciosos. Adora los retruécanos y otros juegos de palabras. Sus cartas están llenas de ellos, algunos francamente malos. En estos casos pide perdón a los amigos. Eso sí, no desaprovecha la ocasión de hacer uno: hasta Troupenas, el editor parisino de sus canciones, alcanzan sus bromas y le bautiza: "Trop tenace".



En este tipo de reuniones, María suele divertirse mucho, sin salirse, en general, de los límites impuestos por la corrección. Sin embargo, parece ser que una noche se extralimita y ello da lugar a un furioso ataque, a un artículo que publica la prensa inglesa, en el que se critica duramente el comportamiento de la cantante. De modo galante, asume su defensa con toda prontitud el barón de Trémont, que ni siquiera conoce personalmente a la Malibrán.

Este incidente desagradable tiene el aspecto positivo de brindarle a María una nueva y gratísima amistad.

El periódico inglés *Galignani's Messenger* dice:

La extravagancia singular de una joven cantante de la Opera Italiana ha servido estos días últimos de tema de observación y de ridículo a los círculos distinguidos de la capital. Esta "*signora*" ha organizado la semana pasada una velada a la cual se ha anunciado solemnemente que no serían invitadas más que personas presentadas en la corte!... Además de la penosa tontería de una pretensión semejante, a la joven señora se le acusa de una ofensa más grave hacia el decoro. Se dice que entre el número de las diversiones escogidas para sus distinguidos invitados, entre los que se contaban numerosos ingleses, había un juego, en el cual se tomaba en broma a la nación inglesa, en un papel representado de forma tan viva como picante por la *amable* ama de casa. Si esto es verdad, —y nuestra autoridad es demasiado segura para admitir una duda — debemos, para hablar claro, señalar esta conducta como una torpe impertinencia, producto de una educación abyecta y sobre todo que no conviene a una persona que, si tenemos buena memoria, está personalmente en deuda con la hospitalidad de la nación que pone en ridículo; nación que, a pesar de su pretendido poco gusto por la música (defecto que ha sido objeto de la sátira de la señora), es, sin embargo, la nación del mundo que protege con mayor munificencia el talento musical.

Es justo añadir que no se trata aquí de la señorita Sontag, que estaba contratada esta noche en casa de S. A. R. el Duque de Orleans.

La respuesta del Barón de Trémont no se hace tardar. Está fechada cuatro días más tarde:

Rectificación del Señor barón de Trémont
Al editor del Galignani's Messenger

Señor,

Su estimable diario es una publicación útil y seria que no vive del escándalo. En ella prevalece un espíritu de justicia y de decoro, por ello no dudo que un artículo aparecido en su número del 4 de este mes sea ajeno a sus redactores habituales. Concierne a una cantante célebre que yo no conozco, aunque

LAMARTINE, POR GERARD.
← Castillo de Versalles. Foto Giraudon.

estime mucho su talento; pero todavía me gusta más la verdad, y reparar una injusticia cuando puedo, lo cual me hace afirmarle positivamente que los círculos más distinguidos de esta capital no le han dado ningún sentido serio a la escena del juego interpretado recientemente en casa de esta dama. Las personas que componen estos círculos saben que, si los artistas están sometidos a la censura o más bien a la crítica del público que paga cuando aparecen ante él, esta crítica no tiene el derecho de perseguirles en sus casas ni en sus relaciones privadas. Las que estaban invitadas a casa de la "signora" (no porque fuesen presentadas sino "presentables") han visto que la escena en cuestión se limitaba a la imitación del "acento inglés" aplicado a la lengua francesa imperfectamente hablada, cosa muy inocente, seguro, y a la cual los ingleses presentes no han dado mayor importancia que la que yo daría si le viese a usted sonreir ante los galicismos de mi carta.

Traducir esta broma inofensiva en amarga sátira, exponer así al desfavor y a la animadversión de la nación inglesa a una persona cuya conducta está a la altura de su talento, y que ha podido ya apreciar la noble protección que los ingleses deparan a los artistas, está tan lejos de sus intenciones que no dudo se apresurará a publicar esta carta, como reparación de una ofensa involuntaria por su parte.

Tengo el honor

Y firma:

Uno de sus más antiguos abonados

La Malibrán, a su vez, escribe al barón de Trémont para agradecerle su intervención:

Señor,

¡Qué agradecida estoy por todo cuanto ha querido hacer por mí! Mi gratitud será sin límites. La representación de "Tancredi" me ha ocupado tanto que no he encontrado un momento para contestar a sus dos amables cartas y decirle que había encargado a uno de nuestos buenos amigos que hiciese las diligencias que Vd. había tenido la amabilidad de indicarme. Creo que ya debe estar todo hecho. Es verdad que le he indicado a la señora de Orfila el deseo de asistir al baile de disfraces de la señora de Lebrun, pero nunca me atreveré a pedir una invitación para mi hermano; no tengo el honor de conocer al Señor Lebrun. Le doy las gracias por su buena intención; pero no querría que esta fiesta fuese un nuevo tema para hacer hablar de mí.

Reciba de nuevo, señor, mis sentimientos distinguidos, con los que quedo suya afectísima

M. Malibrán.

Con esta carta termina un incidente desagradable y comienza una amistad que va a ser excelente.

"Yo no sé de música; pero le tengo tanta afición que, aun sin entenderla, suelo tomar a veces la partitura de una ópera y me paso las horas muertas ojeando sus páginas..."

Gustavo Adolfo Becquer

Escritores y músicos en el Romanticismo francés

La época de la Malibrán, de la plenitud de la cantante, es decir, de 1828 a 1836, es uno de los períodos más fecundos e intensos en la historia de la música europea.

Hasta finales del siglo dieciocho la música es privilegio casi exclusivo de una minoría ilustrada, de una *élite*. En el primer tercio del diecinueve —y como resultado de la revolución industrial y burguesa de este período que tan profundamente modifica la estructura social del país— se realiza la progresiva socialización de este arte. Gente de todas las clases aspira a oir, conocer y entender la música. Escritores y críticos ponen la pluma a su servicio y logran hacer llegar su opinión a los sectores más diversos y amplios del país. Significativo de este suceso y de la intención que lo alienta es la primera parte del título de un libro que publica Fétis: *La música al alcance de todo el mundo,* revelador de esta labor de divulgación que surge entonces con toda la pujanza de la novedad y llega, con más o menos fortuna, con más o menos eficacia, hasta nuestros días. Labor altamente valiosa siempre que esté llevada por personas inteligentes y competentes, que no pierdan de vista lo que puede ser y es el verdadero servicio a la música, y no confundan nunca divulgación con vulgarización.

Como en toda época de gran vitalidad, coexisten en ésta las obras más geniales —primeras audiciones en París de los cuartetos de Beethoven— con las más anodinas y mediocres. Algunas cifras nos darán idea de esta coexistencia de valores e intereses tan varios. Thérèse Marix-Spire, en su admirable obra "Les Romantiques et la musique. Le cas George Sand", dice: "Mientras Schlesinger compra por 24.000 francos los temas de *Robert le Diable* a Meyerbeer, y a Blangini le pagan 10.000 francos por ocho romanzas, Chopin obtiene 1.500 por cuatro mazurkas y tres valses; 600 por una Balada; 500 por una Polonesa. La suscripción para el monumento a Beethoven da la escasa cifra de 424 fr. 40. Rossini triunfa en la ópera Italiana, llegando a desplazar a Mozart, hasta ser, a su vez, desplazado por Meyerbeer. Pero al lado de estos aspectos negativos hay otros de gran valor. Todos los años se dan las obras maestras de Weber; Choron y Fétis desempolvan y hacen revivir la música del siglo dieciseis: Palestrina y Allegri, entre otros.

En un sólo concierto se llega a recaudar 20.000 francos con un programa que comprende a Haendel, Hasse y Marcello. La orquesta del conservatorio de París toca las sinfonías de Beethoven y de Schubert. Respecto de la música de cámara, el cuarteto Baillot interpreta con toda fidelidad los cuartetos de Boccherini, de Haydn y de Beethoven". Varios salones de París acogen también la música de calidad. Hay músicos aficionados —entre los



ALFRED DE MUSSET, POR LANDELLE.
Museo del Louvre, París.

cuales se encuentran varios amigos de la Malibrán — que pueden actuar dignamente con los mejores profesionales, la condesa de Merlin, la condesa de Belgiojoso, la señora de Kalergis, la señora de Orfila y el banquero San-Simoniano Edouard Rodrigues, que anima y dirige una orquesta que toca Gluck y los Oratorios de Haendel. (Es curioso observar que ni uno de estos apellidos es francés, incluyendo a la condesa de Merlin, cuyo nombre de soltera es Mercedes Jaruco y que ha nacido en la Habana).

Un fenómeno particular de esta época romántica es la calidad del conocimiento musical y la dedicación a este arte que demuestran poseer varios de los más grandes escritores. Stendhal, autor de varias biografías de compositores, confiesa: "Mi amor por la música, que ha sido tal vez mi pasión más intensa y más costosa... dura todavía a los cincuenta y dos años, y más viva que nunca. No sé cuántas leguas haría a pie, o a cuántos días de prisión me sometería para oir *Don Juan* o *El Matrimonio secreto*, y no sé por qué otra cosa haría este esfuerzo." Lamartine afirma: "Si tuviera que volver a nacer en la tierra pediría nacer con el genio de Mozart o de Rossini, y con la voz de la Malibrán, prefiriendo sus notas a los más bellos versos, y el idioma del infinito al idioma de las palabras." Y dice también: "La declamación es la palabra, y la música es el pensamiento puro." "La lengua de los dioses" la define Alfred de Musset, autor del bello poema *Stances à la Malibrán*. La música, "eco de otro mundo" la denomina Alfred de Vigny, y Balzac analiza: "Esta lengua, mil veces más rica que la palabra, es al lenguaje lo que el pensamiento es a la palabra; el lenguaje musical es infinito, contiene todo." Suya también en esta definición tan bella, la mejor de todas en mi opinión: "Este canto entraba en el alma como otra alma."

Recíprocamente, los grandes compositores e intérpretes de este período sienten una enorme, una insaciable curiosidad intelectual. Queda lejos el tiempo en que Voltaire, al hablar con Grétry exclamaba asombrado: "¡Es usted músico y tiene usted *esprit*!"; el tiempo en que J. Jacques Rousseau comentaba: "Los músicos leen poco y, sin embargo, conozco pocas artes en que la lectura y la reflexión sean más necesarias."

Los músicos románticos leen y tienen a gala leer. "Andaría cuarenta leguas al sol para procurarme libros que me sean necesarios" escribe Berlioz a su hermana Nanci (*) en 1831. Y en 1839: "Balzac me decía esta mañana: Su sala de conciertos era *un cerebro*" Legouvé cuenta cómo transcurría una de las veladas que pasó en la Academia de Francia de Roma, comentando a Byron con la familia Vernet y con la Malibrán: "Como sabíamos todos inglés, la velada transcurrió leyendo, traduciendo y recitando las estrofas más bellas, la Malibrán llena de fuego, de inteligencia comprensiva mezclaba a nuestro entusiasmo la originalidad de sus observaciones." Admirables reuniones, exponentes de auténtico refinamiento cultural. Otro músico que devora los libros es Liszt. Una de sus alumnas cuenta que el maestro a menudo, para poder ilustrar mejor sus explicaciones, lee algunos pasajes de uno de sus autores favoritos, los comenta y hace percibir las relaciones que existen entre música y literatura.

Entre los pintores, destacan por su amor a la música y su destreza como instrumentistas, Ingres y Delacroix. Ingres toca su famoso violín con tal maestría que le permite hacer música en compañía de Liszt, Mendelssonhn y Gounod. Los grandes compositores son para él verdaderos dioses. Víctor Hugo conoce a Deveria en un concierto y el pintor le dice entusiasmado que es la duodécima vez que viene a oir el *Freyschutz* de Weber. George Sand,

(*) Anne-Marguerite Berlioz, llamada Nanci. (1806-1850).


Jangres Del.
oma 1819.

refiriéndose a otro pintor insigne, gran amigo suyo, afirma: "Delacroix es un artista completo. Goza con la música y la comprende de una manera tan superior que hubiera sido probablemente un gran músico si no hubiera escogido ser un gran pintor." Mendelssohn escribe a su madre, hablándole de su "alegría", su "gran alegría" al asistir al primer concierto en casa del pintor Horace Vernet, director de la Academia de Francia en Roma: "Me había dicho (Vernet) de antemano que *Don Juan* era su auténtica música, su música verdaderamente predilecta... Esta confidencia me había gustado mucho y me había dado la medida de su alma."

La relación y los contactos personales entre músicos y escritores es grande, así como la influencia que ejercen los músicos sobre el gusto y el interés de los escritores por la música



GEORGE SAND
Foto original Nadar. Colección de la autora.

PAGANINI, POR INGRES.
← Museo del Louvre, París. Foto Giraudon.



MENDELSSOHN, SCHUMANN, SCHUBERT.
Foto Oronoz.

FRANZ LISZT, POR HENRI LEHMANN
Museo Carnavalet, París. →



sinfónica y la música alemana. Son también plenamente conscientes de las diferencias y de los límites propios a cada arte y de cómo sólo desde ellos y a partir de ellos se puede intentar establecer una síntesis valiosa. El escritor inteligentísimo que es Balzac sabe que "En literatura, en pintura, en música, en escultura hace falta diez años de trabajo antes de comprender la síntesis del arte al mismo tiempo que su análisis material." El concepto de la necesidad, de la fecundidad del contacto entre artistas que cultivan diferentes parcelas del arte, es una activa realidad vivida por algunos de los creadores más eminentes de este tiempo. Solo así pueden hablar, como lo hacen, de "fraternidad de las artes". Se dan en estos artistas muchas y transcendentales coincidencias, y son éstas todo menos accidentales o fortuitas: son viva corriente de anhelos comunes que estimula fundamentando, canalizando y precisando sus búsquedas. Fundamentos que suponen metas. Logros que son puntos de partida.

Otra de las labores muy valiosas de algunos escritores de este período es la de descubrir y alentar el talento musical. El caso de Berlioz es uno de los ejemplos más significativos. La crítica profesional de su época le es tremendamente adversa. Fétis llega a afirmar públicamente el catorce de diciembre de 1832 una enormidad del calibre de: "El señor Berlioz no es músico. He dicho." Y otro crítico escribe pocos años más tarde: "Berlioz anuncia para el domingo próximo, con el título de concierto, uno de esos charivaris que él titula Sinfonías Fantásticas... ese loco... se cree un Beethoven porque ha logrado reunir, multiplicándolos, todos los defectos de este gran hombre, sin tener ni una sola de sus cualidades." Varios escritores, sin embargo, empiezan a manifestar también públicamente su entusiasmo por el compositor. Su ayuda es preciosa para el músico, en primer lugar por el apoyo moral que supone para un espíritu tan crítico y atormentado como el suyo. Janin habla de él con la mayor admiración. Gautier lo compara con Víctor Hugo "por la potencia del genio y la grandeza que ha operado en la música."

Por supuesto los errores más grandes se mezclan con los mayores aciertos. Delacroix encuentra que la música de Cimarosa "tiene más fuerza dramática que la de Mozart" y a Verdi le llama "Merdi". Musset habla de las fugas de Bach "frías y acompasadas". Arsène Houssaye atribuye la sinfonía *Heroica* a Mozart. Víctor Hugo escribe que el *Requiem* de Mozart es una "bella música, ya arrugada. ¡Ay! la música se arruga!"

Y entre los músicos se deslizan también los disparates: Cherubini dice que la nueva música de Beethoven "le hace estornudar" y el genial Berlioz escribe a su hermana Nanci el 28 de diciembre de 1829 estas líneas sorprendentes: "Hiller viene a recogerme hacia las once y habitualmente almorzamos juntos. Cuando he hecho alguna cosa nueva, o cuando él la ha hecho, nos ponemos al piano y él toca la música, si es que se puede tocar al piano, y nos damos nuestra opinión mutuamente; sólo ocurre que a él le gustan mucho las fugas de Bach; pero cuando me ve entrar cierra el libro pues sabe que si continuase yo me marcharía; aborrezco este galimatías, me parece semejante a la música que haría un gatito jugando con las teclas del piano, o el ruido que harían al vaciarse a la vez una docena de botellas."



FRANZ LISZT.
Foto Biblioteca Nacional, París.



CAPITULO IX

With the fever called "Living"
That burned in my brain
Edgar Allan Poe

Mujer y artista

Hay numerosos grabados de ella. El original del retrato suyo mejor y más conocido se encuentra en París, en el museo Carnavalet. Es un cuadro pintado al óleo por Henri Decaisne. Representa a la cantante en el papel de Desdémona de la ópera *Otello* de Rossini. Más precisamente en el momento de interpretar la preciosa aria *Assisa a'pie d'un salice* del acto tercero y último de esta ópera. Está vestida con una túnica blanca de amplias mangas, medio anudada al talle; el pelo, en parte recogido y en parte suelto, cae por los hombros y la espalda; su mano izquierda reposa blandamente sobre una pequeña arpa, instrumento que la Malibrán toca, como acompañamiento del aria, con verdadera maestría. La mano derecha se apoya apenas en la cara. Su expresión es serena y no llega a ser melancólica, la juventud y luminosidad de su rostro se lo impiden. El cuadro respira una suave armonía de líneas curvas y sueltas, de volúmenes regulares, cuya estética —heredera del siglo dieciocho— se acerca a los retratos ingleses de un Gainsborough o un Reynolds.

Pero otra es su realidad. Como mujer y como artista, María Malibrán es genuinamente romántica. Vive los años —y lo que es aún más determinante para su formación— vive en los países del mejor romanticismo europeo y los vive activamente, los protagoniza desde su propia y pujante personalidad artística, desde su propio temperamento personal, tan desbordante. Es, en la época en que le ha sido dado vivir —dorada época para el arte musical— una intérprete absolutamente actual, moderna e innovadora.

Su arte es de *gracia profunda,* como dice Víctor Hugo en su prodigioso estudio sobre Shakespeare: "La gracia profunda existe. Lo bonito y grande es posible; está en Homero, Astyanax es uno de sus tipos; pero la gracia profunda a que nos referimos es algo más que esta delicadeza épica. Se ve complicada por una cierta confusión e implica el infinito. Es una especie de irradiación en claroscuro. Sólo los genios modernos tienen esta profundidad en la sonrisa que, al mismo tiempo que manifiesta una elegancia, muestra un abismo."

Creo que estas frases expresan la esencia misma del romanticismo.

Otro gran poeta romántico, Lamartine, hace una descripción de María Malibrán, su amiga íntima, que es, a su vez, un análisis de las cualidades físicas trascendidas por el espíritu: "La belleza de la señora Malibrán existía por sí misma, sin tener necesidad de formas, de contornos, de colores para revelarse. Era la belleza metafísica que no toma de la materia más que justo la suficiente forma para ser perceptible por los ojos de aquí abajo. Su cuerpo no la vestía, la cubría apenas. Uno se sentía en presencia de un ser en el que el fuego sagrado del arte había devorado el tejido. Este fuego del entusiasmo era tan ardiente y tan puro en ella, que a cada instante se creía ver este envoltorio consumido caer convertido en una pizca de ceniza y caber en una urna o en una mano."

LA MALIBRAN EN 1830 EN EL PAPEL DE DESDEMONA, POR HENRI DECAISNE.
← Museo Carnavalet, París.

Fuera del teatro, María Malibrán lleva este entusiasmo del que habla el poeta, a todos los actos más importantes de su vida. Y con el entusiasmo, sus auxiliares habituales, la imaginación, la generosidad y una inmensa, una asombrosa y casi inagotable actividad física. Son frecuentes los días en que además de actuar en tres funciones (dos públicas: una por la mañana y otra por la tarde, y una en algún salón privado, a altas horas de la noche) la cantante sale luego a montar a caballo, a su estilo, es decir, kilómetros y kilómetros a galope tendido, hasta ver amanecer. Existen varios testimonios de amigos que la han acompañado en estas excursiones nocturnas. Y ello nos hace meditar acerca de las últimas palabras de Lamartine que acabamos de leer, en las que se refiere al "envoltorio consumido" de la Malibrán que "a cada instante se cree ver caer convertido en una pizca de ceniza." Al proyectarlas sobre los hechos reales que jalonan y constituyen la vida de la soprano, estas palabras y los conceptos que expresan nos suenan a la visión deliberadamente idealizadora del espíritu romántico; a su amor por las formas vaporosas, evanescentes y hasta enfermizas.

¿Cómo se explicaría entonces la prodigiosa actividad artística de la Malibrán que la lleva, en sólo ocho años —desde los veinte a los veintiocho— a ser la primera cantante de Europa? Y en el terreno privado, cómo comprender su agitada vida amorosa, sus angustias y sus logros? Este amor al abismo, este recrearse con la fantasmagoría, son expresiones, son creaciones literarias del espíritu moderno romántico, como dice genialmente Víctor Hugo.

Ante nuestros desencantados ojos de hoy —tomando la palabra encanto en su sentido de poder mágico—, ante nuestra visión tan irremediablemente cerrada a los filtros idealizadores, la Malibrán surge de un modo muy diverso, y estamos muy de acuerdo con Rubén Darío cuando afirma que la mejor musa "es la de carne y hueso." Vemos su existencia tan breve, tan intensa y tan brillante como la de una persona que dispone de un exuberante y fecundísimo caudal de energía y de vitalidad. De una energía que ella a veces derrocha, pródiga de sí misma.

Ella es la primera que se conoce bien, que siente dentro de sí las fuerzas que la sirven y las que podrían vencerla, si no les diera libre cauce: "No. Se equivoca —le dice un día a su amiga, la condesa de Merlin, que le hace una observación acerca de su febril actividad— no conoce mi naturaleza; yo no puedo premeditar el reposo en mi mente; es preciso que se haga indispensable por exceso de fatiga; debo gastar mi vida a medida que tengo la facultad de hacerlo, si no me ahogaría..."

Nada se sabe, no parece que se conserven cartas, del momento en que María cede a su pasión amorosa y luchando —o no— contra unos principios que ha tenido y ha manifestado, se instala a vivir con Charles de Bériot a los ojos del mundo. Muestra de sus convicciones son las palabras —ya las hemos leído— que poco antes de conocer a Bériot escribe a su marido: "Si tuviera disposición para ser mala, o para dejarme arrastrar por la seducción, podrías estar tú aquí, podría estar el Padre eterno que no serviría de nada! Otra vez, métete en la cabeza que no quiero más que *lo que está bien...* Aunque los mismísimos ángeles del cielo vinieran a tentarme, yo resistiría como San Antonio."

Charles de Bériot, mezcla de arrebatados sentimientos y débil voluntad, insiste desde el principio de sus relaciones en que viajen juntos, y llega la pareja a enfadarse por el empeño de él en que María le acompañe a San Petersburgo a dar unos conciertos. La Malibrán se ofende y le reprocha su ligereza. Llega la ruptura. Tras ella, y rápidamente, la reconciliación. Bériot le regala una preciosa arpa. Reconciliación romántica, si la hay!

Muy pronto da paso esta plenitud al áspero encuentro con la conflictiva realidad que su nueva situación les crea. Tienen que esconder sus relaciones. Y las esconden. Pero sólo durante unos pocos meses. Al fin cede la prudencia, o triunfa la pasión, o las dos cosas a la vez, y la pareja ya no se esconde hasta la tremenda crisis que se produce un año más tarde.



"SATIRA DEL SUICIDIO POR AMOR", POR LEONARDO ALENZA.
Museo Romántico, Madrid.



Sin una recíproca voluntad de envolver amistosamente con la propia conducta la entera realidad del otro, no hay, no puede haber, amistad verdadera.

Pedro Laín Entralgo

El general Lafayette

En noviembre empieza María la temporada haciendo *Otelo.* Siguen luego otras varias óperas con las que ha asegurado ya su éxito en años anteriores: *Tancredi, Il Barbiere, Romeo e Giulietta, La Gazza Ladra, Cenerentola,* etc. Coincidencia graciosa: la Malibrán colabora en varias ocasiones profesionalmente con la Señora Meric-Lalande, la soprano de la voz:

Las dos hacen juntas *Semiramide,* pero esta vez la Malibrán en el papel de Arsace y la Meric-Lalande en el de Semiramide. La colaboración es positiva: María parece ahora muy satisfecha de su colega e incluso le envía una sortija acompañada de una carta muy amistosa en la que le ruega que acepte la joya "en testimonio de sus sentimientos de estima y admiración."

En este otoño conoce María a una de las personalidades políticas más destacadas de su época, a una de las personas que van a jugar un papel más decisivo en el curso de su propia vida: el general Lafayette. Gracias a la intervención e influencia del anciano héroe de la Independencia de los Estados Unidos, va a poder liberarse la cantante de su vínculo matrimonial con Malibrán y casarse con Charles de Bériot.

La condesa de Merlin cuenta cómo se conocieron María Malibrán y el general:

"Estábamos a finales de 1830, y nadie ignora hasta qué punto era entonces inmensa la popularidad del general Lafayette. El telón iba a alzarse en el Teatro Italiano, comenzaba el primer acto de *Tancredi;* Lafayette asistía al espectáculo y, aclamado por el público a su entrada en la sala, había tomado asiento en un palco, no lejos de la escena; todas las miradas estaban pendientes de él. La obra comienza y el silencio se establece. Llega la entrada de la señora Malibrán. Tancredo aparece, con el casco puesto, la espada al costado y, antes de cantar, avanza hacia las candilejas, mira fijamente a Lafayette, desenvaina la espada y orgullosamente presenta armas ante el viejo soldado. Se adivina cómo, en una época de efervescencia patriótica en la que la emoción ganaba tan fácilmente los corazones, una tormenta de aplausos acogió esta salida tan feliz como inesperada."

Para agradecer este original homenaje, el general Lafayette visita a la soprano en su camerino y de este encuentro surge una gran amistad entre ellos.

La ayuda activa que Lafayette presta a María Malibrán, a parte de ser valiosísima en cuanto a sus resultados prácticos, está basada en un sentimiento amistoso vivísimo, en una gran admiración mutua y en una gran ternura. La siguiente carta nos lo muestra claramente:

"SATIRA DEL HOMICIDIO ROMANTICO",
POR LEONARDO ALENZA.
← Museo Romántico, Madrid.

Paris 5 diciembre 1830

Vd. sabe, querida señora, que hoy tenemos que hacer una visita. M. Rives, ministro de los Estados Unidos, me ha escrito una respuesta muy amable para Vd, y para mí; ofreciendo todos sus consejos y todos sus servicios. Yo había convenido provisionalmente con él que le encontraríamos hacia las tres. Por la mañana me llega una carta de dos ministros que me ruegan que les espere en casa a las dos; espero estar libre a la hora indicada e iré a recogerla en cuanto pueda. No le propongo a Vd. que vaya a mediodía a casa del ministro porque he visto anoche que estaba Vd. enferma, me han dicho también la triste causa. No dude Vd. de la tierna simpatía que siento por sus desgracias. Ha habido algo instintivo en los primeros sentimientos de mi interés por Vd., pero desde que la conozco, querida señora, no puedo expresarle todo el afecto que me inspira y qué feliz sería de aportarle algún consuelo y algún remedio a sus penas. Me ha querido Vd. escoger como tutor suyo: yo ruego a mi querida pupila que reciba mis tiernas expresiones.

Lafayette

Cada amigo verdadero es siempre término. Y búsqueda. Y descubrimiento. Búsqueda de presencia a través de las horas, de las dificultades. Impulso y gozo comunes que hacen estallar las trabas y brindan una nueva medida de las cosas.

Lafayette se propone desde el primer momento ayudar a María Malibrán, y ayudarla en lo que más necesita: regularizar su situación. Para ello no escatima esfuerzo o molestia alguna. Su influencia es inestimable. Y se la va a brindar a ella. Inmediatamente se pone en contacto con varias personalidades americanas y francesas e inicia, y luego seguirá muy de cerca, el proceso de separación legal entre María y Eugène Malibran.

Este último se presenta de improviso en París —probablemente al enterarse de que se ha iniciado un pleito que le concierne de modo tan personal— y, fiel a sí mismo, pretende reclamar una parte importante de lo que ha ganado María, basando su demanda en el vínculo que todavía les une.

La respuesta de su mujer es fulminante: "Puesto que tiene intención de contribuir a mi bienestar *váyase enseguida* o, si se queda, que sea para consentir al divorcio, ¿me comprende? Es el único método que le queda para probarme lo que afirma. Póngase en contacto con Maître Labois, 42 Rue Coquillière. Y termina diciendo: "Consienta y, de esta manera, podrá encontrar todavía un poco de agradecimiento en el corazón de María (nacida García)."

El general Lafayette se ofrece de mediador e interviene varias veces entre las dos partes. Eugène Malibran ofrece un proyecto de reconciliación que la cantante rechaza de plano. Lafayette trata de llevar a Malibrán al terreno que María necesita y desea para poder regularizar su situación: la separación legal y definitiva, el divorcio. Uno de los pasos que da el general es escribir a Malibrán en estos términos: (...) *"Sería por su parte una acción generosa que la opinión pública sabría apreciar, que le volvería a unir, por un agradecimiento tan exaltado como su imaginación, a esta persona extraordinaria que a su vez sería su deudora y amiga, y que, al darle los medios de contraer, si lo desea, nuevos lazos, le da a Ud. el mérito de un noble sacrificio sin privarle de una felicidad real puesto que me han declarado tan rotundamente que ésta es imposible..."*



EL GENERAL LAFAYETTE, POR EUGENE DEVERIA.
Foto Biblioteca Nacional, París.

This wind you talk of blows us from ourselves
Shakespeare

Crisis

María Malibrán atraviesa durante el primer año de su relación con Charles de Bériot por momentos de grave crisis. Algo le sucede que es un misterio. Su salud se resiente y esto, a su vez, influye de modo perjudicial e inquietante en su vida profesional. Pocas horas antes de empezar las representaciones de ópera se ven obligados en diversos teatros a colocar carteles en la misma puerta anunciando "la súbita indisposición" de la soprano. Así con mucha frecuencia en los últimos tiempos. Demasiada. El público llega a manifestar su descontento en el teatro de forma hostil; la cantante sufre y los empresarios y el director del teatro se desesperan ante lo que consideran caprichos intolerables de diva.

Por fin una noche estalla la bomba. En escena la Malibrán está representando el papel de Arsace. Canta la primera cavatina. De pronto se siente mal, da media vuelta y abandonando el escenario corre a refugiarse en su camerino, donde se encierra. A través de la puerta se oye su voz anunciando a los que se han apresurado tras ella, que se siente demasiado mal y que no va a poder reaparecer en escena. Consternación general. El director la suplica que abra y le deje entrar. En vano. La cantante se niega a abrir. El público, extrañado, se impacienta, murmura, comienza a hacer ruido y a reclamar la presencia de la artista.

En medio de la confusión general, Robert, el director del teatro, tiene la buena idea de recurrir a un amigo de la cantante. Ha visto, sentado en su palco, al marqués de Marmier, íntimo amigo de la Malibrán. Apresurándose se acerca a él y le da cuenta de la situación en que le ha puesto el último "capricho de la diva." Inmediatamente baja el marqués al camerino de la Malibrán y, golpeando con suavidad y firmeza su puerta, se anuncia. Pasados algunos segundos de silencio se abre ésta, cerrándose rápidamente tras de él.

Apenas entra en el camerino se le revela a Marmier la realidad y ve la situación con ojos amistosos y compasivos. No es para menos. La Malibrán está medio tumbada en un sofá; su cuerpo, apenas cubierto por una túnica de gasa, da claras muestras de su avanzado estado de embarazo. María, al leer el pensamiento de su amigo se echa a llorar y le dice con angustia: "Estoy perdida, me desprecias ya al verme, igual que me va a despreciar enseguida el público, en cuanto se entere... ¡Soy la mujer más desgraciada del mundo!" Marmier, que la quiere de verdad, trata de consolarla y lo consigue tan bien que logra de ella que se vuelva a vestir y reaparezca en escena, continuando la actuación ya normalmente.

La noticia se va extendiendo con celeridad. Pronto comienzan a cerrarse puertas a su alrededor. La primera y más dolorosa reacción es la de los propios padres de la cantante. Esta es radical. Manuel García ha decidido, al enterarse, no volver a verla. "La conducta de mi hija —afirma— ofende y deshonra a toda su familia. Una cosa es la vida bohemia y otra, muy diferente, que Mariquita espere a estas alturas un hijo, siendo un hecho notorio que vive separada de su marido hace años..." No se volverán a ver nunca más.

Otra puerta que se cierra pronto y de forma definitiva, es la de la condesa de Sparre. Este golpe lo acusa muy fuertemente la cantante. Las dos coinciden en una fiesta musical que se celebra en casa de la condesa de Merlin. La condesa actúa en esta ocasión como si la Malibrán no estuviese presente. Al verse ignorada de forma ostensible por la que creía su amiga, María tiene que hacer verdaderos esfuerzos para no llorar. Tragándose las lágrimas de la humillación, comenta con la condesa de Merlin: "Ni siquiera una mirada, ni una ligera inclinación de cabeza!.. Pero si es como si no me hubiese conocido nunca!.. ¡Qué desprecio!.. ¡Sufro demasiado!.."

Al borde de la depresión nerviosa canta en París, por última vez, el 8 de enero la ópera *Otello,* de Rossini. Ante una realidad tan crítica y que tanto le ha perjudicado decide la pareja poner tierra por medio y esperar en un lugar más apartado y discreto que trascurran las últimas semanas del embarazo. Para ello escogen como residencia Bruselas. Se instalan a las afueras, en Ixelles, en una preciosa casa que es hoy alcaldía de este distrito de la capital belga. La independencia y, con ella, la paz, le devuelven a María su equilibrio y bienestar. Pero la desgracia rara vez llega sola. Para coronar este asunto tan lamentable la cantante da a luz, poco después, un hijo muerto.



BUSTO DE MARIA MALIBRAN
Foto Civici Musei, Castello Sforzesco, Milán.

CAPITULO X

Roma. Muere Manuel García

Al cabo de unas semanas, María está ya completamente repuesta. La vida tranquila y reposada que lleva en su casa de Bruselas, comienza a parecerle monótona y falta de interés. Muy oportunamente recibe un día la visita de su amigo, el famoso cantante Lablache, que está de paso por Bruselas. Viene de hacer una gira de conciertos por Inglaterra y se dirige hacia el sur. Los tres amigos almuerzan juntos y charlan alegremente.

"¿Por qué no se animan y vienen conmigo a dar una vuelta por Italia?" se le ocurre de pronto a Lablache. ¿Animarse? ¿Por qué no? Dicho y hecho. María y Charles, como buenos artistas, adoran improvisar. Nada les gusta tanto como cazar así al vuelo una posibilidad de cambio, de aventura, y si ésta se pimenta con algo de riesgo, aún mejor.

"Sí, iremos con usted, me parece una idea maravillosa. ¿Cuándo sale usted, de viaje?" "Magnífico, responde Lablache, nos encontraremos entonces allá, pues yo debo marchar mañana mismo tempranísimo. "No importa, eso no es problema, enseguida lo preparo todo."

Al poco rato Lablache se despide de la pareja, tomando las palabras de María un poco a broma. Pero nada de broma: a las cinco en punto de la mañana siguiente se presenta fresca, pimpante y del mejor humor del mundo, la cantante en su hotel. "Ya estamos. Tenemos todo dispuesto y le esperamos para salir de viaje cuando quiera." En efecto, el equipaje está cargado y acomodado en la silla de posta que ha alquilado la pareja para hacer el viaje.

Días después van a pagar caro este apresuramiento. Al llegar a la frontera de Italia se dan cuenta de que algo muy importante se les ha olvidado. María se ha dejado su pasaporte en Bruselas y no la permiten entrar en Italia sin él. Lablache continúa, solo, el viaje, y consigue, una vez llegado a Milán, que las autoridades le den un salvoconducto a nombre de su impulsiva colega. Con todos los papeles ya en regla, prosigue la pareja su camino y llega a Roma en los primeros días de junio.

El empresario del teatro Valle de esta ciudad, al enterarse de la llegada de la famosa cantante, la contrata para actuar durante un mes, debiendo comenzar los ensayos enseguida.

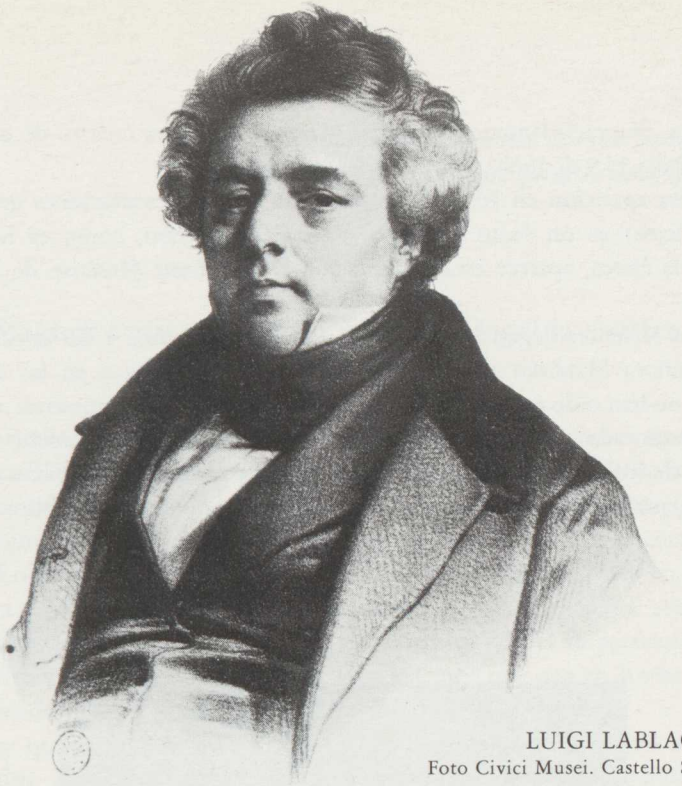
Poco antes de empezar las representaciones de ópera le llega a la Malibrán la terrible noticia de que su padre ha muerto en París. La impresión es tan brutal que le llega a producir convulsiones. Sobreponiéndose a su dolor escribe inmediatamente a su amigo Louis Viardot, director del Théatre Italien de París (1):

Roma, 21 de junio de 1832

(...) Es una fatalidad que hay que esperar constantemente y ante la cual debemos tomar posición con filosofía. En tan poco tiempo ver marcharse a tanta gente y entre ella a nuestro mejor amigo y a mi pobre padre...

Yo me he enterado hoy, a las tres de la tarde de que había ocurrido esta desoladora desgracia. Me he podido enterar gracias a la embajadora de Francia, que desde anteayer nos ha dado varios periódicos, por lo cual nos hemos enterado también del terrible brote de la revolución. (*)

(*) Se trata de la terrible insurrección de los días 5 y 6 de junio de 1832 en París que, con motivo del funeral del general Lamarque, llenó de sangre la capital francesa.



LUIGI LABLACHE.
Foto Civici Musei. Castello Sforzesco, Milán.

Hoy le habían dado la noticia de la desgracia a Charles, a espaldas mías; yo he descubierto luego lo que él quería ocultarme en vano.

¡Mi pobre amigo! ¡Qué sufrimiento agudo siento!...

Es el puñal del dolor que me atraviesa el corazón mil veces en un instante. Sin embargo, no puedo creer en ello sin una noticia oficial. Escribo a mi madre y no me atrevo a decirle lo que me han dicho. Vd. sabe que yo no quería contestar a esta carta que ni Vd. ni yo podíamos concebir por parte de ella. A pesar de todo he cogido mil veces la pluma, ya no podía aguantar más la necesidad de escribir, de saber noticias de ellos. Desde anteayer que me he enterado de los últimos sucesos de Paris, me ha entrado una inquietud tan viva en relación con mi padre, pues temía yo que estuviese mezclado en este asunto, tal vez acompañando al cortejo fúnebre, que iba ya a escribir cuando de pronto recibo la noticia fatal!...

Al menos tranquilíceme respecto de Vd. y de Leon. Díganos, pues no tenemos noticias desde hace dos meses, díganos si no ha corrido Vd. algún peligro. Si el cólera o la revolución hubieran podido llevarse al otro!... (*). Dígame que no tengo que llorar la muerte de mi pobre padre... Espero sus noticias como una persona que ha tenido convulsiones, que no ha dejado casi de llorar, y que espera alivio para sus penas. Desgraciadamente no puedo romper un contrato que he firmado aquí hace doce días para actuar durante un mes tres veces por semana. El director ha hecho muchos gastos, los trajes están dispuestos, los decorados también, ha contratado varias personas con este propósito. Vd. conoce mi corazón, no me lo reproche. El día siguiente a San Pedro debuto en "Otello". La compañía es mala.

Bese a mi madre de nuestra parte, a mi hermana, a mi hermano, y... no es posible, los periódicos han mentido ¡Ojalá pudiera Vd. besarme de su parte!

Su sincera amiga

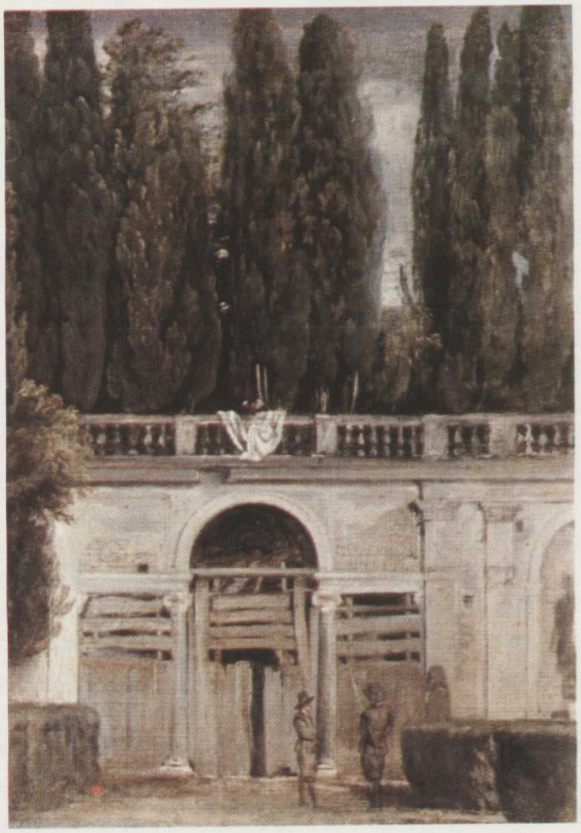
M. F. Malibrán

(*) Esta "bienintencionada" alusión parece referirse a Eugène Malibran.

La noticia, desgraciadamente, es cierta. Manuel García ha muerto de una congestión pulmonar en París, el 9 de junio, a los cincuenta y siete años.

La primera aparición en Italia de la Malibrán (las representaciones que dio de niña quedan muy lejos) es un éxito inmenso. Con cierto retraso, como es habitual en los periódicos de la época, aparece esta información en *La Revue Musicale,* de París, el 11 de agosto.

"Noticias recientes llegadas de Roma hablan de los éxitos y del entusiasmo que ha obtenido la señora Malibrán en la representación de su debut y en las siguientes. Los romanos, que no han oído nada parecido a esta gran cantante, le demuestran una admiración sin límites. Ha cantado por primera vez en Roma en el teatro Valle, la noche del 30 de junio último, *Otello,* de Rossini, dando lugar al mayor entusiasmo. Los aplausos han sido unánimes. El tenor Salvi, que cantaba con ella, ha sido muy bien acogido por el público."



LA VILLA MEDICIS, POR VELAZQUEZ.
Museo del Prado, Madrid.

"El compositor de ópera italiana, en cuyas manos la orquesta no es más que una monstruosa guitarra de acompañamiento..."
Wagner

Berlioz y Wagner critican la ópera italiana, Hegel la ensalza

Describe Berlioz, con gracia que tiende siempre a ser mordaz, varios aspectos de la vida musical romana. Tienen sus juicios un valor indudable para nosotros. Primero por proceder de un músico de su talla. Segundo, por tratarse de un artista particularmente agudo, que sabe retratar con pluma acre pero certera el estado menesteroso en que se encuentra la música dramática en Roma y la insufrible mediocridad que en su opinión reina en las representaciones de ópera. Y tercero, por referirse sus comentarios a unos años que son precisamente aquellos en que actúa la Malibrán en Italia, aunque acerca de ella en particular no hayamos encontrado referencia alguna. Comenta una Misa solemne que oyó en Roma y en la que le sucedió la divertida anécdota siguiente:

(...) "Hay que imaginarse, para coronar la obra, los "soli" de esta extraña música sagrada, cantados *con voz de soprano* por un muchachote gordo y rubicundo, cuya cara se adornaba con unas hermosas patillas negras.

—Pero, Dios mío, le dije yo a mi vecino que se ahogaba de risa, ¡todo es un milagro en este bendito país! ¿Ha visto usted nunca un *castrato* barbudo como este?

—*Castrato...* replicó vivamente, mientras se volvía, una dama italiana, indignada ante nuestras risas y nuestras observaciones, *d'avvero non é castrato.*

—¿Lo conoce usted, señora?

—*Per Bacco! non burlate. Imparate, pezzi d'asino, che quel virtuoso maraviglioso è il marito mio!*

He oído frecuentemente en otras iglesias las oberturas del *Barbiere di Siviglia,* de la *Cenerentola* y de *Otello* —continúa diciendo Berlioz—, estas piezas parecían formar el repertorio favorito de los organistas; con ellas sazonaban muy agradablemente el servicio divino.

La música de los teatros, tan "dramática" como la de las iglesias es "religiosa", está en el mismo grado de esplendor. La misma invención, la misma pureza de formas, el mismo encanto en el estilo, la misma profundidad de pensamiento. Los cantantes que he oído durante la temporada teatral tenían en general buenas voces y esta facilidad de vocalizar que caracteriza a los italianos; pero exceptuando a la señora Ungher, primadona alemana, que hemos aplaudido a menudo en París, y a Salvator, bastante buen barítono, no se destacaban de la línea de las mediocridades. Los coros están un grado por debajo de los de nuestra ópera cómica respecto del conjunto, la justeza y el color. La orquesta, imponente y formidable, aproximadamente como el ejército del príncipe de Mónaco, posee, sin excepción, todas las cualidades que llamamos comunmente defectos. En el teatro Valle, los violoncellos alcanzan el número de... uno, el cual uno ejerce la profesión de orfebre, más afortunado que otro de sus colegas obligado, para poder vivir, a empajar sillas. En Roma, la palabra sinfonía, como la de obertura, no se emplea más que para designar "cierto ruido" que hacen las orquestas de

teatro, antes de alzar el telón y al que nadie presta atención. Weber y Beethoven son allí nombres casi desconocidos. Un sabio cura de la capilla Sixtina le decía un día a Mendelssohn que "le habían hablado de un joven que prometía mucho, llamado Mozart."

Aunque no se ejecuta nunca la música de Mozart es justo decir, sin embargo, que en Roma, cantidad de personas han oído hablar de él de otra forma que como "joven que promete mucho." Los *dilettanti* eruditos saben hasta que está muerto y que, a pesar de no acercarse a Donizetti, ha escrito algunas partituras notables. Yo he conocido uno que se había procurado el *Don Juan;* después de haberlo estudiado largamente al piano, fue suficientemente franco como para confesarme en tono confidencial que esta *vieja música* le parecía superior al *Zadig y Astartea* del señor Vaccai, representado últimamente en el teatro Apollo. El arte instrumental es un enigma para los romanos. No tienen idea siquiera de lo que nosotros llamamos una sinfonía.

(...) La menor innovación imprevista en el estilo melódico, en la armonía, en el ritmo o en la instrumentación, les pone furibundos a tal punto que los *dilettanti* de Roma, al aparecer el *Barbiere di Siviglia* de Rossini, tan completamente italiano, sin embargo, quisieron golpear al joven maestro por haber tenido la insolencia de tener otro modo de hacer que Paisiello."

El público de otras ciudades no le merece mayor aprecio. En Milán asiste a una representación del *Elisir d'amore*, de Donizetti y comenta:

"Encontré la sala llena de gente que hablaba en voz alta y daba la espalda al escenario; los cantantes gesticulaban y se desgañitaban a cual más; al menos esto debí creer al verles abrir una boca inmensa, pues era imposible, debido al ruido que hacían los espectadores, oir otro sonido que el del timbal. Se jugaba, se cenaba en los palcos, etc. etc. Viendo que era inútil esperar oir la menor cosa de esta partitura, nueva para mí entonces, me retiré."

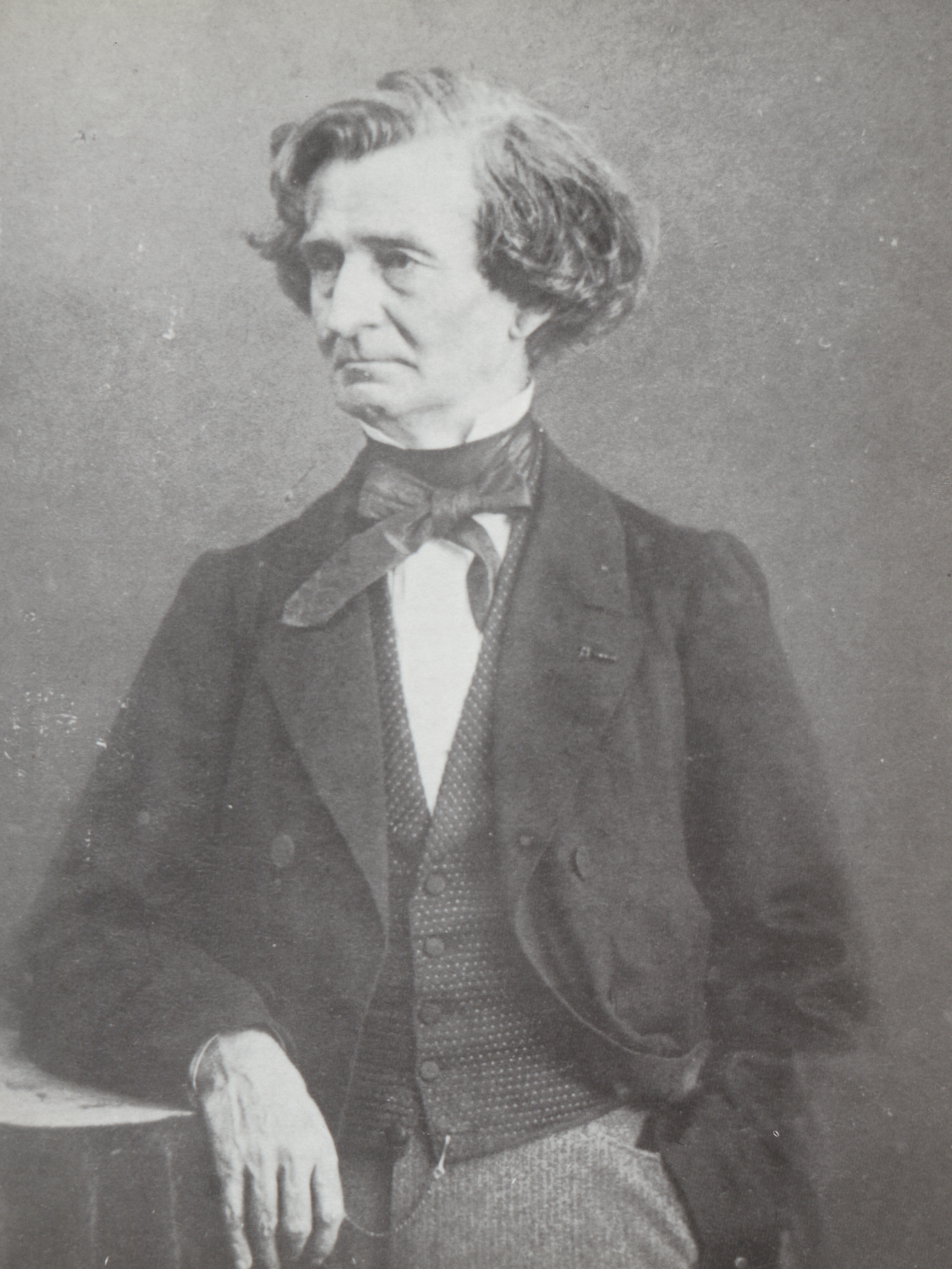
Y concluye, desdeñoso y categórico:

"La música no es para los italianos más que un placer de los sentidos, nada más. No tienen mayor respeto por esta bella manifestación del pensamiento que por el arte culinario. Quieren partituras en las que poder a la primera, sin reflexión, y aun sin atención, asimilar la sustancia, como harían con un plato de macarrones." (2)

Años más tarde, Wagner va a coincidir en parte con estos comentarios de Berlioz al afirmar:

"La ópera reunía en Italia un público que consagraba la noche a la diversión y se proporcionaba como tal la de la música cantada en escena. De vez en cuando se prestaba alguna atención a la música, al hacer una pausa en la conversación. La música acompañaba el ruido de las tertulias, como el choque de los platos en las comidas de gala. Esas eran las partituras italianas. Cada una de ellas debía contener y contenía una romanza que se escuchaba con placer y que hacía interrumpir las conversaciones. El compositor que lograba llamar la atención del público, interrumpiendo con su música siete u ocho veces las conversaciones, visitas y ruidos, era un hombre de genio y se le consideraba como un gran creador de melodías."

HECTOR BERLIOZ.
Foto original Nadar. Colección de la autora. →




Tivoli
1883

En esta otra crítica vemos ya manifestarse las propias ideas estéticas de Wagner respecto de la estructuración interna de la composición de ópera:

"...En las obras de primer orden encontraba al lado de las más nobles bellezas, cosas de un absurdo incomprensible que sólo eran convencionales y que llegaban hasta la trivialidad. Casi por todas partes encontramos esa odiosa yuxtaposición, que opone a toda especie de gran estilo un invencible obstáculo: el recitado absoluto, y la romanza absoluta. Cualquiera de estas cosas interrumpe, quiebra la continuidad de la corriente musical, hecho gravísimo."

Compara la ópera italiana y la ópera alemana:

"Tenemos, sí, un dominio de la música que es todo nuestro, la música instrumental; pero no tenemos una ópera alemana, por la misma razón que no tenemos un drama nacional. Somos demasiado intelectuales y demasiado eruditos para crear figuras palpitantes. Mozart sí, pero él animó sus criaturas con la belleza italiana del canto.

(...) El canto es el órgano con el que el hombre puede expresarse musicalmente, y si no está perfectamente desarrollado, le falta el verdadero lenguaje. En esto los italianos tienen una inmensa ventaja sobre nosotros: en ellos la belleza del canto es una segunda naturaleza y sus figuras son tan normalmente cálidas como, por otra parte, pobres de significación individual. Ciertamente los italianos, en los últimos decenios, han hecho de esta segunda naturaleza un abuso igual que los alemanes han hecho con su erudición, y sin embargo, no olvidaré nunca la impresión que una ópera de Bellini me causó aun no hace mucho tiempo, cuando harto del eterno alegorizar del tumulto orquestal, escuché por fin un canto simple y noble."

Otros juicios también interesantes suscita la ópera italiana en el ánimo de un digno universitario alemán, que un día de 1824 escribe a su mujer desde Italia:

"Mientras tenga dinero suficiente para ir a la ópera italiana y pagar mi billete de regreso, me quedo. Ahora comprendo porqué esta música está maldita en Alemania. La razón es que esta música está hecha para las gargantas italianas, del mismo modo que los trajes bonitos están hechos para las damas y los patés de "foie-gras" para los "gourmets". Esta música precisa ser cantada por italianos en el estilo italiano; entonces no existe nada mejor."

Este entusiasta amante del *bel canto* es filósofo y se llama Hegel.

RICHARD WAGNER, POR G. TIVOLI.
← Academia de Bolonia. Foto Giraudon.

Nápoles

Los éxitos obtenidos en Roma por la Malibrán atraen el interés de varios empresarios de diversos puntos de Italia. Entre ellos está Domenico Barbaja, el conocido empresario de los teatros reales de Nápoles: el San Carlo y el Fondo. Entra en tratos con la mezzosoprano y la contrata para dar doce representaciones en estos dos teatros.

Nada más terminar sus actuaciones en Roma sale la cantante para Nápoles, donde debuta el 6 de agosto en *Otello*. La "Revue Musicale" da puntual noticia del debut:

"Nos escriben de Nápoles que la señora Malibrán ha debutado el 6 de agosto en el Fondo, con un éxito inmenso. Cantaba el papel de Desdémona. Una viva emoción le ha impedido al principio dar de sí plenamente, pero pronto se ha recuperado y los aplausos la han acompañado toda la noche. Aunque los precios fueran tres veces los normales, los embajadores de Rusia y de Austria se han visto obligados, por no haber reservado sus palcos a tiempo, a compartir uno mucho más lateral." (3)

Pocos días después la Malibrán hace *Cenerentola*. No produce tanto efecto salvo al final de la obra, cuando canta las variaciones. *La Gazza Ladra* gusta mucho al público, aunque los napolitanos encuentran que la cantante da de su papel una interpretación demasiado trágica, sobre todo en la escena del quinteto. Ninetta, dicen, es una joven campesina y su dolor debe tener la expresión justa y la sencillez que requiere el personaje.

Antes de empezar sus actuaciones en el Teatro Real de San Carlo es costumbre en Nápoles, que los artistas que vayan a actuar en él por primera vez sean previamente presentados al rey. La víspera de su primera aparición en escena, María Malibrán visita al Rey Fernando de Borbón, que en 1830 ha sucedido en el trono a su padre, Francisco I, Rey de las Dos Sicilias.

Fernando II, la recibe paternalmente:

"...Señor, le dice ella, vengo a pedir a V. M. ... la gracia de... si es lo mismo a V. M., ... no venir mañana al teatro."

El Rey muy sorprendido responde:

"¿Y por qué? Creía que venías a pedirme que asistiese..."

"Pero Señor, es que me he enterado de que en Nápoles, cuando V. M. está en el teatro, no se aplaude, si V. M. no toma la iniciativa, y yo temo que lo podáis olvidar..."

El Rey se echa a reir y la tranquiliza, pero viendo que la cantante tiene aún alguna duda, le da ánimos para que se explique.

"Señor, puesto que V. M. me lo permite os diré todavía una cosa... Es que yo tengo la costumbre de que el público me anime, enseguida, en cuanto aparezco en escena, hasta el punto de que si no oigo que me aplauden antes de comenzar, ya no puedo hacer nada bien!"

"Está bien. Aplaudiré en cuanto entres en escena."

La noche del debut todo resulta justo como deseaba la Malibrán. El Rey aplaude nada más verla. El público le secunda, como es costumbre, y ella logra un verdadero triunfo interpretando la Rosina del *Barbero*.

Pero esta relación cantante-Rey, o Rey-cantante, que empieza de esta forma original, desenfadada y simpática, se va a deteriorar rápidamente. La causa: otra cantante, la señora

Ronzi de Begnis, que goza en estos momentos de los favores del Rey de Nápoles. Como es usual en estos casos, la Ronzi de Begnis se siente inmediatamente celosa del favor que con su atención por la Malibrán, ha demostrado en público su egregio protector. Consigue, también como es usual en estos casos y utilizando las eternas armas de la persuasión femenina, que el Rey no vuelva a aplaudir a la Malibrán de igual manera y, aún mejor, que no la aplauda en absoluto.

La Malibrán no está acostumbrada a cantar ante salas mudas. Poco después escribe a su amiga la condesa Merlin, una carta en la que deliberadamente evita nombrar ciertas personas por su nombre, temiendo sin duda caer en manos de la censura real (única censura existente en esos momentos), y se lamenta con gracia:

(...) He tenido éxito aquí, pero esto no me gusta. Tengo razones para pensar que se me aprecia, pero no me aplauden en el teatro, y eso me hace mucha falta, como el fuego que es la vida...

¿Se puede cantar sin ello?... Pero se diría que son sordos...

¿Y eso por qué? ¿Porque canto mal?... En absoluto. Es simplemente porque soy demasiado delgada. (*) ¿Me comprendes?... No... Pues bueno, no importa porque no te voy a decir nada más.

Y en la misma carta:

(...) Echo mucho de menos París, pero no regresaré más que casada con Bériot, no por causa del público, que está siempre dispuesto a perdonar al que le divierte, sino a causa de mis padres y de mis amigos.

Tras sus actuaciones en Nápoles actúa la Malibrán en Bolonia, hasta principios de diciembre. De nuevo está embarazada y ya en estado avanzado. Le va a ser imposible por este motivo poder dar las seis representaciones que tiene contratadas en Milán.

En vista de ello, trata por todos los medios de rescindir el contrato.

Recurre a la amistad del duque Uberto Visconti di Modrone al cual dirige la siguiente carta (4):

Al Señor Duque de Visconti.

Señor Duque,

La acogida tan amable y tan benévola que se ha dignado usted hacerme en Milán, me anima a escribirle en esta circunstancia. Sin duda, sabrá usted ya, señor Duque, la causa que me privará de cumplir por lo menos las tres cuartas partes de mi contrato. La pena que me daría perjudicar los intereses del señor Gottardi me ha hecho reflexionar después de la última carta que le he enviado y espero reparar el perjuicio que este fastidioso contratiempo podría ocasionarle y conciliar al mismo tiempo nuestros intereses comunes. He pensado que me veré en la imposibilidad absoluta de cantar durante más de tres semanas o un mes, en el mes de marzo, en un momento en el cual mi voz estaría a penas repuesta, y en el que sería peligroso exponerla a una fatiga demasiado grande. He pensado, digo, en la forma de retrasar mi compromiso, tal como está, sin cambiar nada, al año próximo. Será usted tan amable, Señor Duque, de comunicarle esta proposición y de perdonarme la libertad que me tomo al dirigirme a usted, pero estoy convencida de que apreciará usted mis razones y podrá usted hacérselas

(*) Se refiere a su propia delgadez en contraposición a la gordura de la cantante Giuseppina Ronzi de Begnis, protegida del Rey de Nápoles.

comprender al Señor Gottardi, mejor de lo que pueda hacerlo yo.

Le ruego, señor Duque, que presente mis respetos a la señora Duquesa. Con la expresión de mis sentimientos distinguidos.

Nápoles, 4 de 7 bre. 1832. *M. F. Malibrán*

No parece ser que esta carta logre resultado alguno: amenazada de arresto por los empresarios de Milán, la pareja decide darse a la fuga desde Bolonia con la mayor celeridad y discreción posibles. Esta azarosa etapa no va a impedir a la cantante, ni a su acompañante, regresar a Italia y lograr triunfos resonantes en Milán, entre otros lugares, en los próximos años.

Una vez en su casa de Ixelles, María procura descansar y prepararse convenientemente para su nueva maternidad. Aunque el reposo sea algo contrario a su naturaleza, en esta ocasión decide sacrificarse: su primer hijo ha nacido muerto y ella lo achaca a un exceso de preocupaciones y de fatiga por su parte.

Esta vez todo va a transcurrir con absoluta normalidad. El 12 de febrero de 1833, María tiene la inmensa felicidad de dar a luz a un robusto niño que, con el nombre de Charles Wilfrid, será su único descendiente.



CASA QUE PERTENECIO A MARIA MALIBRAN. ACTUALMENTE ALCALDIA DE IXELLES.
Foto Studio 2000, Bruselas.

PAISAJE ORIENTAL, POR JENARO PEREZ VILLAAMIL.
Museo Romántico, Madrid. →



CAPITULO XI

Bellini es uno de mis predilectos porque
su música está intensamente sentida
e íntimamente unida a las palabras.
Wagner

La Sonnambula

En marzo de 1833 la Malibrán reaparece en Nápoles y actúa varias semanas en el Teatro del Fondo, interpretando por vez primera una ópera del compositor que va a ser luego gran amigo suyo: Vincenzo Bellini. Compositor e intérprete no se conocen todavía y no van a coincidir en tierra italiana. Bellini está en Venecia montando su *Beatrice di Tenda* al mismo tiempo que la Malibrán se encuentra en Nápoles.

Dos meses más tarde coincidirán los dos en Londres y el compositor se entusiasmará con la interpretación que de su obra hará la Malibran, a pesar de que ésta cante la ópera traducida al inglés.

En Nápoles, Amina triunfa totalmente. Triunfa la actriz y triunfa la cantante. El testimonio más interesante de estas actuaciones lo debemos a Francesco Florimo, el gran amigo de Bellini. Condiscípulo suyo en el conservatorio de San Pietro a Majella, dice en su libro *Bellini, memorie e lettere*:

"María Malibrán ha sido la intérprete más sublime de *La Sonnambula*. Sabía identificarse tan completamente con el carácter ingenuo y el sentimiento cándido de la pastora Amina, que representaba con auténtica perfección las tiernas emociones que la embargaban y las expresaba en su verdad, gracias a una voz animada por la pasión más pura. Podía decir que había hecho una segunda creación en este papel. Recuerdo que cuando lo representó en Nápoles, en la primavera de 1833, en el teatro del Fondo, la impresión que produjo fue tan honda que podía uno preguntarse si los honores del triunfo pertenecían a Bellini, o a la artista excepcional que había sabido interpretarlo así.

El entusiasmo del público era indescriptible cuando la cantante decía estas palabras tan tiernas: *"Come per me sereno— sopra il sen la man mi posa — Ah! vorrei trovar parola —Di un pensiero, di un accento— Non è questa, ingrato core, etc."* (...) El célebre Crescentini (el último que tuvo el cetro de nuestra famosa escuela de canto, muerta, desgraciadamente, al morir él) decía, después de oir a la Malibrán en esta ópera, que los cantantes de tiempos anteriores, Farinelli, Gizzielli, Caffarelli, Marchesi, Velluti (*), La Conti, La Pasquali, la Gabrielli y él mismo, hubieran podido cantar el andante de la escena: *Ah! non credea mirarti,* "tan bien como la Malibrán, pero no mejor que ella." Y respecto del allegro siguiente —continúa Crescentini— nadie, ni siquiera alguna de estas celebridades pasadas, hubieran acentuado con mayor sentimiento, con una pasión más intensa, particularmente la frase *"Ah! m'abbracia"*, incomparable, y que transportaba al público al último grado del entusiasmo."

(*) Todos ellos, incluido Crescentini, fueron sopranistas.

Poco después, el primero de mayo, los espectadores ingleses asisten a la representación de *La Sonnambula*, en su versión inglesa. La inocente Amina vuelve a cosechar grandes triunfos, ahora en inglés. Autor e intérprete coinciden al fin. El tiene veintinueve años, ella veinticinco; los dos son ya famosísimos; los dos sienten una afinidad y una inmensa simpatía recíproca en cuanto se conocen; los dos se hacen amigos íntimos de por vida; vida que los dos van a ver pronto truncada y —lo que es más extraordinario— en la misma fecha, con un año de diferencia. Bellini describe en una carta a su amigo Florimo, los incidentes de esta representación memorable:

"...Al día siguiente de mi llegada a este gran país del cielo gris, que llaman con gracia un "cielo de plomo", leí en los carteles del teatro (que aquí pasean por las calles) el anuncio de "La Sonnambula" traducida al inglés (protagonista, María Malibrán).

Fuí al teatro, sobre todo, para oir y admirar a la "diva", que tanto preocupa al mundo musical y que no conocía yo aún más que por su reputación. Me invitaba, además, una de las damas más importantes de la aristocracia inglesa, la duquesa de Hamilton (que, entre paréntesis, canta divinamente; ha sido alumna de Crescentini, el cual me ha dado para ella una carta de recomendación). Me faltan las palabras, querido Florimo, para decirte hasta qué punto estaba desollada, destrozada y, para expresarme a la napolitana "descortezada" mi pobre música por estos... de ingleses y todavía peor porque la cantaban en esta lengua que no sé quién llama con razón la lengua de los pájaros y particularmente la de los loros y de la cual, además, no conozco ni una sílaba. Sólo cuando cantaba la Malibrán reconocía yo "La Sonnambula". Pero en el allegro de la última escena, y sobre todo, en las palabras: "Ah! m'abbracia", puso tanto fuego, expresó esta frase con tal verdad que me quedé de pronto sorprendido, y después sentí un placer tan grande que sin pensar que estaba en un teatro inglés y olvidando las conveniencias sociales tanto como la atención que debía yo a la dama en cuyo palco y a cuyo lado me encontraba sentado, y dejando por fin de lado la modestia (que un autor debe siempre mostrar aunque no la sienta) fui el primero en gritar a pleno pulmón: "¡Viva! ¡Viva! ¡Brava! ¡Brava!" y aplaudir con todas mis fuerzas. Este arrebato tan meridional y volcánico, en cierto modo absolutamente nuevo en este país frío, calculador y medido, sorprendió y excitó la curiosidad de los rubios hijos de Albión, que se preguntaban el uno al otro quién había podido ser el osado que se permitía semejantes cosas. Pero al cabo de un instante, al enterarse (no te podría decir cómo) de que yo era el autor de "La Sonnambula" me festejaron de tal modo, que aun a tí no sabría decírtelo por discreción. No se contentaron con aplaudirme frenéticamente, y no podría decirte cuántas veces. Mientras se lo agradecía yo, desde el palco en que me encontraba, quisieron a toda costa que apareciese en escena y allí me llevaron, me casi arrastraron un grupo de jóvenes nobles, que yo no tenía el honor de conocer, y que decían estar entusiasmados con mi música. Entre ellos se encontraba el hijo de la duquesa de Hamilton, del que te hablé, el marqués de Douglas, joven en cuya alma se da toda la poesía de Escocia y todo el corazón ardiente de los Napolitanos. La primera persona que vino hacía mí fue la Malibrán, que echándome los brazos alrededor del cuello, me dijo, en un indecible rapto de alegría, con mis cuatro notas: "Ah! m'abbracia!" Sin añadir otra cosa... Mi emoción era absoluta; creía estar en el paraíso; no podía decir una palabra y me quedé atontado; no me acuerdo ya de nada más... El pateo y los aplausos repetidos del público inglés, que cuando se enardece se pone furioso, nos llamaban a escena, nos presentamos en ella, cogidos de la mano: figúrate el resto... Lo que sí puedo decirte es que no sé si podré sentir una emoción mayor en mi vida. Desde ese momento me he hecho íntimo de la Malibrán; me ha expresado ella toda la admiración que siente por mi música y yo toda la que me inspira su inmenso



VINCENZO BELLINI.
Foto Civici Musei. Castello Sforzesco, Milán.

talento; y he prometido escribirle una ópera sobre un tema adecuado a su genio. Es un pensamiento que me electriza ya, mi querido Florimo. Adiós...

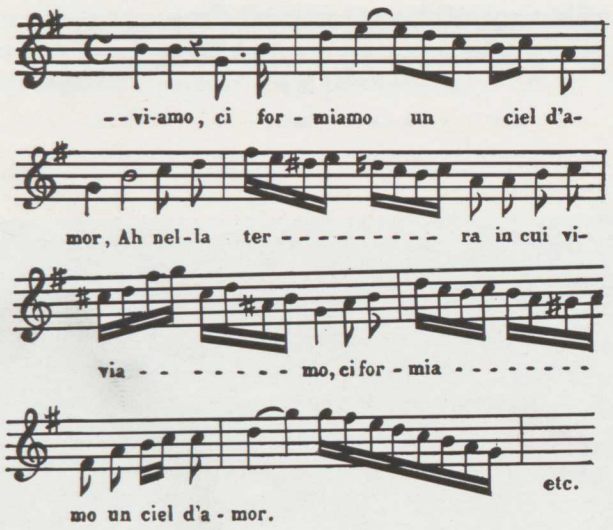
La condesa Merlin, comenta también con entusiasmo la interpretación que de *La Sonnambula* hace su amiga María Malibrán.

"...¿Quién ha podido oirla sin estremecerse hasta las entrañas, cuando en la *cabaletta* del número final,

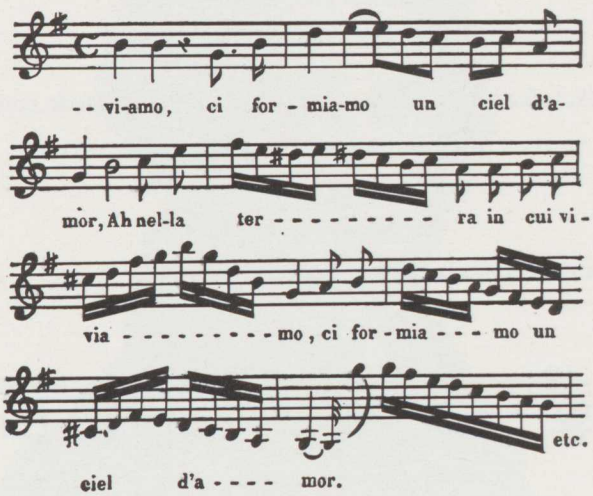
"Ah, non giunge uman pensiero
Al contento ond'io son piena"

Transponía ella la frase musical atacando del *sol grave* al *sol agudo*, con el intervalo de dos octavas?

He aquí la frase tal como la escribió Bellini:



He aquí cómo la decía María:



Transcribo las notas, pero dejo a las personas que la han oído y comprendido que añadan con su imaginación todo el encanto de su voz."

* * *

¿Y los que no la oyeron? Su arte, desgraciadamente, acabó con ella y no tenemos para acercarnos a él más que el apoyo siempre decepcionante de la palabra escrita. Casi nada, por no decir nada. Esta es la verdad desnuda y de ella hay que partir.

La voz humana en el canto comunica lo que expresa de forma física, inmediata y directa.

La acción dramática es también actuación y presencia física directa.

La música orquestal es tan sólo mediata por causa de los instrumentos que la sirven y de que se compone, pero se desarrolla como la voz humana en cuanto a su expresión temporal, física y directa.

Así, los tres elementos fundamentales de que se compone una representación de ópera: música vocal, acción dramática y música instrumental, íntimamente unidos e inseparables desde su concepción misma, son, por su esencia temporal propia, fugaces. Y durante siglos, perecederos.

Este es un hecho en el que conviene pararse a pensar. La obra del compositor permanece íntegra, aunque pueda permanecer ignorada, mientras se conserven íntegras las partituras de que se compone. (No vamos ahora a entrar en análisis sobre la posible potencialidad o virtualidad de una partitura; esto nos llevaría a un terreno fenomenológico que ni conozco ni

hace al caso. Pienso tan sólo que una obra musical podrá ser virtual mientras esté en la mente del compositor, y éste conozca y domine su fisonomía propia, su forma; desde el momento en que el compositor la escribe en su totalidad pasa ya a ser una obra absolutamente conclusa en sí misma. La obra música está concebida *desde* el sonido y *para* el sonido, pero es en sí misma una totalidad real y suficiente en su forma de partitura). La obra del intérprete, el arte del intérprete es fugaz por su esencia misma.

La aparición del disco, hecho recientísimo en la historia de la música, ha venido a salvar una parte de la música ejecutada, sea representada o no, de esta fugacidad que equivalía a su vuelta al no-ser. Hoy conservamos discos de un valor inestimable que nos permiten, a pesar de sus imperfecciones técnicas, oir a muchas primeras figuras del canto, de fines del siglo diecinueve y principios del veinte. El arte de los cantantes anteriores a este invento maravilloso permanece en la más oscura noche de los tiempos —lo cual en el caso de un intérprete equivale a decir en la más callada noche de los tiempos— aunque se conserve memoria escrita de sus hechos, de sus triunfos, del acontecer de sus vidas.

Pero ha sido el cine, y sobre todo el cine sonoro en color, el que ha podido captar, transmitir y conservar con mayor fidelidad las representaciones de ópera en su compleja y múltiple realidad, en su conjunto tan lleno de vida.

La memoria y la palabra no son los medios adecuados para servirla. La palabra, referida a la música, por muy ceñida, honda y expresiva que procure ser, resulta siempre por fuerza incapaz de lograr su cometido, marginal y, a la postre, escasa.



SALON DE CHARLES NODIER, POR JOHANNOT
Biblioteca del Arsenal, París.

"...no podría Vd. luchar con los cerebros españoles"

Pocos días después del éxito obtenido en *La Sonnambula*, la Malibrán se dirige por carta al director del Teatro Drury-Lane de Londres, Alfred Bunn:

Saint-James Street, 6 de mayo 1833

Mi querido Sr. Bunn,

Permítame que continúe mi correspondencia con usted en francés. Me explico tal vez más claramente en este idioma. Como respuesta a lo que me dice que, según usted, no debo tener derecho a cantar en ningún concierto dado en una ciudad donde se encuentre un teatro, le diré que todos los jueces de la tierra, aunque sean ingleses, franceses, turcos o chinos, le responderán que tengo conforme a mi contrato, derecho a cantar en cualquier tipo de concierto (sala dedicada a conciertos) esté situado donde esté situado. Pero esta no es una cuestión ni de derecho ni de jueces. No le contesto en este sentido más que para asegurarle, mi querido director, que aunque tuviera usted todos los demonios de la tierra dentro del cuerpo, no podría usted luchar con los cerebros españoles.

Así que prefiero su segunda alternativa; sabrá usted que considero mis intereses en último lugar y que nada deseo tanto como que conservemos entre nosotros las relaciones de amistad que han existido hasta ahora. Propongo, en consecuencia, dar, a lo largo del mes de mayo, una representación extraordinaria, además de las que están estipuladas en mi contrato, a beneficio de la dirección de Drury-Lane, con la condición expresa de que no opondrá ni el más pequeño obstáculo a cualquier tipo de conciertos, que me pudiesen ofrecer. Y ahora me paro.

¡Le declaro que esto lo hago por primera vez en mi vida! Y creo que ello me honra, pues encuentro que es Vd. un poco duro conmigo.

M. F. Malibrán.

Las cosas se arreglan a gusto de María. Alfred Bunn accede a modificar el contrato, añadiendo la siguiente rectificación:

La señora Malibrán se compromete por la presente a actuar en el teatro real de Drury-Lane, o en el teatro real de Covent Garden, durante el mes de junio, tres veces por semana, por la cantidad de 1.000 libras esterlinas, en las condiciones fijadas en el contrato precedente, salvo que es libre de cantar en todos los conciertos siempre que éstos no entorpezcan las representaciones o los ensayos de los teatros mencionados. El señor de Bériot podrá también dar un concierto en uno de los teatros ya mencionados y cobrará las dos terceras partes de la recaudación de la noche.

Bunn desea que la Malibrán cante en una ópera nueva. Cuatro días después de la primera carta escribe ella otra vez:

10 de mayo

Mi querido señor,

No puedo darle enseguida una respuesta decisiva. Necesito ver el papel para saber si me conviene. Necesito la obra también. Siento que me proponga usted otra cosa en vez de la obra de Chelard, que

conozco "casi de memoria", lo cual es una ventaja inmensa para la rapidez del trabajo. Conozco el tema y me encanta. Respecto del otro, no lo conozco en absoluto, ni las palabras ni la música. Tengo también que recordarle otra cosa. Cuando salí para Londres, sin haber recibido el envío del señor Rothschild, esperaba recibir en Londres la primera cantidad el 2 de mayo, tal como está estipulado en mi contrato. Esta condición no se ha cumplido. Atribuyo el error a las inmensas ocupaciones que le causa el teatro. Sin embargo, no poseo los fondos necesarios para esperar más tiempo. Le ruego que me envíe, con la mayor brevedad, una letra de cambio a nombre del banquero donde se haya hecho el primer depósito de mil libras.

Créame, mi querido señor Bunn, que no hay mala disposición por mi parte, todavía menos falta de confianza, sino que es un problema de fondos. Hay una baja total en los "fondos públicos" de mi bolsillo...¡Oh, capitán Poulihil! ¡Oh, providencia de estos pobres "cantantes de música"! Venga en mi ayuda, sin la cual no puedo ser su muy humilde y muy obediente servidora igual que Amina, que se dirige a usted con las manos juntas. ¡Ah, por piedad! Ah, déjeme dormir... hasta que el saquito esté lleno de...

Ya sabe que le tocará pronto el turno

María

La ópera que Bunn propone, obtiene por parte de la Malibrán una negativa rotunda:

Mi querido Señor Bunn,

Enseguida de haberle escrito me he sentado al piano para descifrar la partitura que me ha enviado Vd. Siento tener que decirle que este papel no me gusta nada y que, respecto de la música, no la cantaré jamás. Es un estilo completamente diferente al mío y que, por lo tanto, no me conviene en absoluto. Así que le devuelvo la partitura y le ruego que no me hable de ella nunca más.

Esta es mi respuesta, positiva y negativa.

Tenga la amabilidad, cuando vaya a enviarme alguna partitura, tenga la amabilidad, digo, de escogèr algo que me convenga y que entre dentro de mis posibilidades, y no fuera de los límites del pequeño poder que poseo.

Con muchos saludos y a toda prisa,

Malibrán

En esta última carta dirigida a Bunn, insiste la Malibrán en cantar la ópera de Chelard y trata de convencerle para que la monte:

Saint-Jame's Street, martes

Una y otra vez yo, siempre yo y eternamente yo, mi querido señor Bunn. He torturado al pobre Chelard al punto de volverle loco. Necesito tener mi papel para trabajarlo, conocerlo y poderlo hacer dentro de diez días. Estoy segura de que si da usted las órdenes necesarias para que se hagan las copias de los papeles, estaremos todos preparados, al menos **yo** *estaré dispuesta en ocho días... Pero... ensayos, papeles, ensayos, papeles, órdenes, ensayos; ningún ensayo sin papeles, ningún papel sin órdenes, ninguna*

orden sin mis eternas insinuaciones, ni mis cartas interminables. Así que, me parece que no me hará usted el gran honor de venir a mi casa un cuarto de hora para que podamos tener una pequeña charla tranquila. Sea lo que fuere, espero lo que a usted le parezca, noble primo, y solicito una respuesta cuando le convenga a su majestad.

Bromas aparte, se lo ruego, diga que "sí" o que "no", pues dentro de unos días sería demasiado tarde para dar orden de que hagan las copias. No tendríamos ya el tiempo necesario para aprender.

Créame,

Suya,

María M.



GREAT ATTRACTION
FOR
The Last Night of the Season.

THEATRE ROYAL, COVENT GARDEN.

The Public is respectfully informed, that with the view of presenting the utmost attraction on this occasion,

Madame MALIBRAN

has obligingly consented to appear (*for this Night only*)
IN HER TWO CELEBRATED CHARACTERS,
In LA SONNAMBULA, and ROMEO;
in addition to which,

Monsieur DE BERIOT

will make his appearance, and perform a Concerto;

Miss SAUNDERS OSBORNE,
Madame MONTESSU,
(*Of the Academie Royale de Musique a Paris*) and
Monsieur THEO. GUERINOT.

have given their valuable services, to aid the Night's Entertainments.

On MONDAY Next, July 15, 1833,
Will be performed (*for the 24th Time*) a New Grand Opera, entitled

LA SONNAMBULA

(*With the whole of the Music by the celebrated composer BELLINI, for the 24th time on the English Stage*)
Arranged and Adapted to the English Stage by Mr. H. R. BISHOP.

Count Rhodolpho, - Mr. SEGUIN,
Elvino, Mr. TEMPLETON, Alessio, Mr. MARTYN,
Notary, Mr. F. COOKE, Joanno, Mr. YARNOLD. Pedro, Mr. AYLIFFE.
Amina, - - - Madame MALIBRAN,
Térésa, Mrs. C. JONES, Liza, Miss BETTS.

Villagers, Peasants, &c. &c.

Messrs. TAYLEURE, BADLAND, WALSH, BRACE, ALLCROFT, TOLKIEN, S. JONES, G. SMITH, BRADBERRY, WHITE, CARTER, S. JONES, FRY, T. JONES, HONNER, WIELAND, J. BAKER, BECKETT, RUSSELL.
Mesdames EAST, SOMERVILLE, HUGHES, BROWNE, FENWICK, LIDIA, HUNT, GILBERT, SHAW, VALLANCY, GEAR, WEBSTER, CLAIRE, FROUD, WEST, GILMAN RICKEY THERESE, JEFFERSON, &c. &c. &c

In the course of the Evening will be introduced

A Grand Concerto on the Violin,
By Monsieur DE BERIOT.
AND
A GRAND PAS DE DEUX,
BY
Madame MONTESSU & Mons. T. GUERINOT.

The Evening's Entertainments will terminate with the Third Act (*in Italian*) of Vaccaj's Opera entitled

Romeo e Giulietta.

Romeo, ... Madame MALIBRAN,
Giulietta, ... Miss SAUNDERS OSBORNE.

☞ In consequence of the great demand for Places, every privilege (except those of the Press) is suspended; and for greater accommodation AN EXTRA PIT DOOR WILL BE OPENED.
The Doors will be opened at Seven o'Clock, and the Performances commence precisely at Half-past Seven.

S. G. Fairbrother, Theatre Royal, Drury Lane.

CARTEL DE COVENT GARDEN
Foto Covent Garden Archives. The Royal Opera House, Londres.

Los éxitos la retienen aún durante varios meses en Inglaterra. Después de Drury-Lane pasa a actuar en Covent-Garden. Los archivos de este teatro conservan hoy el siguiente cartel:

GRAN ATRACCION
La última noche de la temporada
TEATRO REAL DE COVENT GARDEN
Madame MALIBRAN
Ha aceptado amablemente aparecer (sólo por esta noche)
en sus dos famosos papeles,
LA SONNAMBULA, Y ROMEO;
Monsieur DE BERIOT
hará su aparición y tocará un concierto
Miss SAUNDERS OSBORNE,
Madame MONTESSU
Monsieur THEO GUERINOT
han aportado sus valiosos servicios, para
contribuir a la presentación

El lunes próximo, 15 de Julio, 1833
Se representará por 24.ª vez una gran ópera nueva titulada

LA SONNAMBULA

(Con la música completa compuesta por el famoso compositor Bellini). Arreglada y adaptada a la escena inglesa por Mr. M.R. Bishop

Conde Rodolfo	Mr. SEGUIN
Elviro	Mr. TEMPLETON
Alessio	Mr. MARTYN
Notary	Mr. F. COOKE
Joanno	Mr. YARNOLD
Pedro	Mr. AYLIFFE
Amina	Madame MALIBRAN
Teresa	Mrs. C. JONES
Liza	Miss. BETTS

A lo largo de la noche se tocará un gran concierto de violín por
Monsieur de Bériot
y
un gran "Pas de deux"
por
Madame MONTESSU y Mons. T. GUERINOT

Las actuaciones de la noche terminarán con el tercer acto (en italiano) de la Opera de Vaccai.

ROMEO e GIULIETTA

Romeo - Madame MALIBRAN
Giulietta - Miss SAUNDERS OSBORNE

En razón de la gran demanda de asientos, se suspende todo privilegio (excepto los de la prensa) y para mejor acomodo se abrirá una puerta de platea adicional.

Se abrirán las puertas a las siete en punto, y las representaciones comenzarán exactamente a las siete y media.

* * *

La diversidad y duración de estos programas de la primera mitad del siglo diecinueve nos sorprenden hoy en día, acostumbrados, como estamos, a unos programas de espectáculos más unitarios, coherentes y breves.

¿Quién querría hoy asistir a una representación de ópera que consistiese, como acabamos de ver, en una ópera entera con sus correspondientes entreactos, más un concierto de violín, una actuación de ballet y el último acto completo de otra ópera, cuyo tema, además, absolutamente nada tiene que ver con la primera?

Un programa así dura, fácilmente, cinco horas...

De todas las creaciones de Bellini, Norma es la que reúne el caudal melódico más rico y el más profundo resplandor de la verdad.

Wagner

Norma

Te escribo bajo la impresión del dolor; de un dolor que no puedo expresar, pero que sólo tú puedes comprender. Vengo de la Scala; la primera representación de "Norma" ¿Podrás creerlo...? ¡Fiasco! ¡Fiasco!

¡¡Un solemne fiasco!!

Así se expresa Bellini en una carta llena de angustia dirigida a su amigo Florimo el 26 de diciembre de 1831. La ópera acaba de ser estrenada por varios de los mejores cantantes del momento: la Pasta, la Grisi y Donzelli. La obra, en opinión del autor y del público más tarde es la mejor de cuantas ha escrito en toda su vida. Y sin embargo... Pero pronto van a cambiar las cosas y, al igual que hemos visto ocurrir en el estreno del *Barbero*, el fracaso da lugar a los pocos días a un éxito que va rápidamente en aumento hasta lograr ser muy pronto el mejor triunfo de la carrera del autor.

La Malibrán canta esta ópera por vez primera el 23 de febrero de 1834, en el Teatro San Carlo de Nápoles. El compositor Guillaume Cottrau le envía a su hermano a París, las líneas siguientes:

Dile a Bellini que la Malibrán ha obtenido un éxito colosal con "Norma". Está contratada aquí para dar cuarenta representaciones, de noviembre a febrero próximos; 80.000 francos y dos galas. ¿Qué dices? ¿No es fabuloso? Marietta se va dentro de ocho días.

Y poco después en otra carta:

La señora Malibrán está encantadora en esta ópera ("La Sonnambula"), pero su triunfo definitivo es en la "Norma", donde ha tenido un éxito increible. Imagínate que en su última representación, anteayer (pues ayer se marchó a Bolonia), después de haber sido aplaudida "con furor" ha sido llamada a saludar al final diez veces seguidas por una multitud frenética de admiradores.

A propósito de estos éxitos, el propio compositor escribe a su fiel compañero Florimo, con fecha 11 de marzo:

"Lo que me dices del efecto que ha causado la Malibrán en "Norma" me da el mayor placer. (...) Tienes razón al decirme que contar con la Malibrán es contar con una posibilidad de éxito."

La ópera alcanza pronto gran difusión. Público y crítica se entusiasman con ella dentro y fuera de Italia. En París, Théophile Gautier le dedica una larga crítica. Refiriéndose a la cavatina *Casta diva* la describe de forma poética, sensual, con una manera de ver, de oir y de sentir que prefigura ya a Baudelaire, a Mallarmé, a Verlaine: "... A cada nota parece que se oye suspirar la brisa nocturna en las hojas húmedas de rocío; es algo fresco, aterciopelado, argentino, azulado —si una idea de color puede aplicarse a un sonido de un encanto y un efecto irresistible."

"Si una idea de color puede aplicarse a un sonido..."



GIULIA GRISI

Estrenó tres óperas de Bellini:
***Norma** (Adalgisa),*
***I Puritani** (Elvira),*
I Capuletti ed i Montecchi
(Giulietta), y una de Donizetti:
***Don Pasquale** (Norina).*
Foto Civici Musei. Castello Sforzesco, Milán.

De nuevo vemos aparecer aquí otra muestra de la fabulosa capacidad de creación de los poetas románticos, y de su clara influencia en los poetas simbolistas y, más tarde, en los modernistas. Con esta sinestesia —como se llama a las comparaciones que proceden de diferentes sentidos— se anticipa Gautier en más de veinte años a otra famosísima: el verso de Baudelaire *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent* de su poema *Correspondances,* que forma parte de *Les fleurs du mal* (1). Es verdad, que esta obra está, a su vez, dedicada al "poeta impecable, al perfecto mago de las letras francesas, a mi muy querido y muy venerado maestro y amigo Théophile Gautier."

Tras sus actuaciones en Nápoles, la Malibrán se dirige hacia Bolonia, donde actúa en tres óperas. El 31 de marzo hace *Otello*, interpreta después *La Sonnambula* y alcanza luego con *Norma* un éxito indescriptible.

"Sus representaciones, dice un escritor italiano de la época, atraen a tánta gente, no sólo de la ciudad, sino de las comarcas vecinas, que los posaderos se ven obligados a ceder a los extranjeros hasta sus propias habitaciones." (2)

A principios de mayo llega la cantante a Milán, capital musical de Italia.

La Scala de Milán

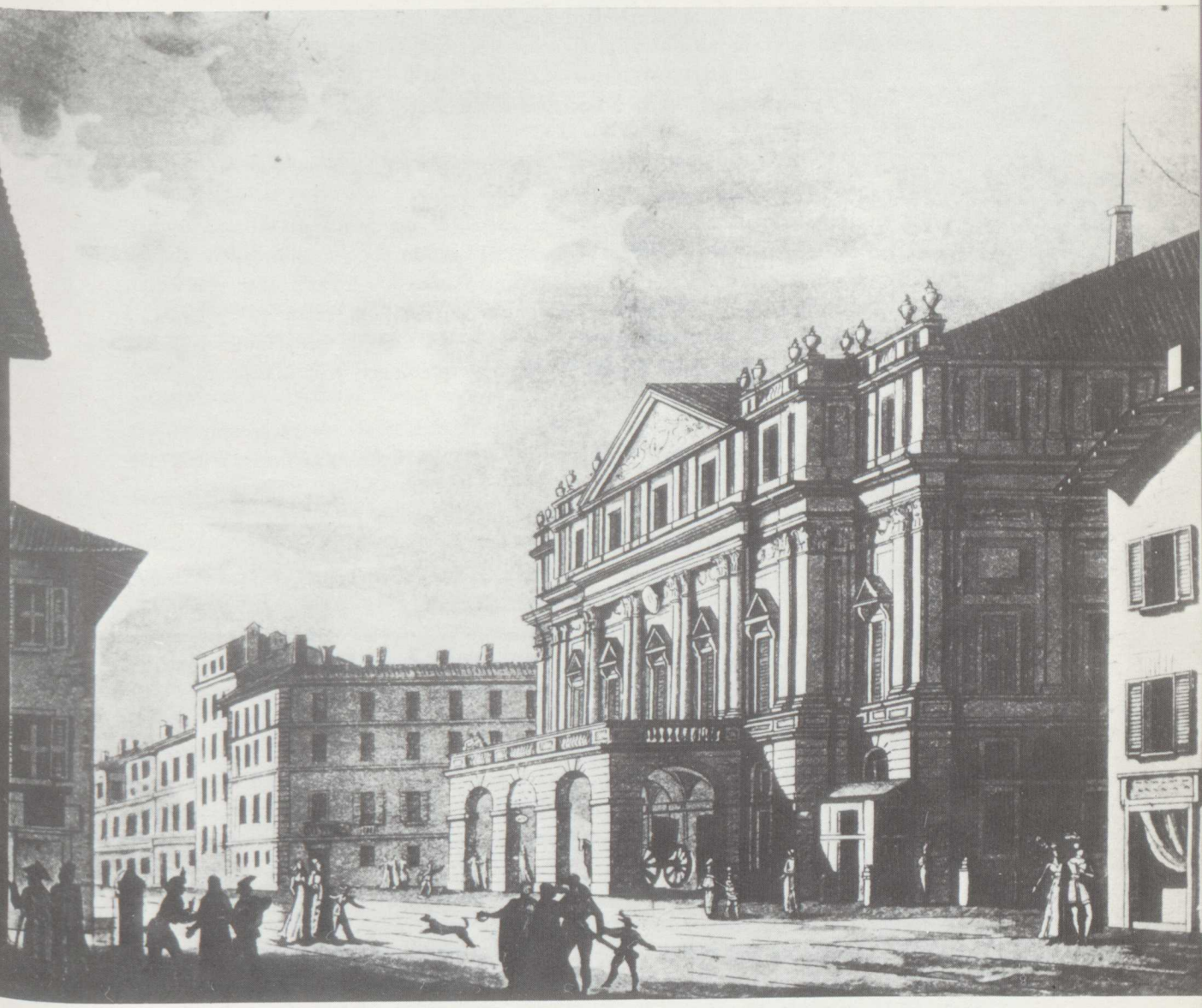
La afición de los milaneses por la música, y sobre todo por el teatro con música, viene de antiguo. A lo largo de todo el siglo quince se representan obras con música y se dan innumerables fiestas musicales en los patios del castillo de los Sforza, o en los salones del Palacio Ducal. Destaca, entre ellas, la representación de *Paraíso*, creada por Leonardo da Vinci con motivo de la boda de Gian Galeazzo con Isabel de Aragón en 1480.

En 1717 se inaugura el Teatro Regio Ducal, antecesor directo de la famosa Scala. Las temporadas de ópera son largas: de noviembre a agosto. En este teatro se representan obras de Porpora, Galuppi, Scarlatti y Hasse.

Pero bastaría para dar gloria al teatro Regio Ducal el sólo hecho de haber acogido a Mozart cuando era un jovencísimo compositor y haber estrenado sus óperas *Mitridate, re di Ponto* (1770), *Ascanio in Alba* (1771) y *Lucio Silla* (1773).



GAETANO DONIZETTI.
Foto Civici Musei. Castello Sforzesco, Milán.



FACHADA PRINCIPAL DEL TEATRO
ALLA SCALA DE MILAN, EN 1830.
Foto Civici Musei. Castello Sforzesco, Milán.

Un fuerte incendio deshace el teatro Regio Ducal el 26 de febrero de 1776. Los milaneses no se desaniman por ello. Edifican sobre el terreno de la iglesia de Santa María alla Scala del siglo catorce un magnífico teatro de estilo neoclásico. Giuseppe Piermarini es su arquitecto. A principios de 1778, la Emperatriz María Teresa de Austria puede anunciar complacida y profética:

"S'alza già il nuovo teatro destinato a offuscare la celebrità dei piu famosi d'Italia".

Se trata del Teatro alla Scala.

Su "inauguración solemne", como dicen las gacetas del día, tiene lugar el 3 de agosto de 1778 con el *drama para música* compuesto para esta ocasión por Antonio Salieri: *Europa reconosciuta*, seguida de dos ballets. Durante los primeros años de su existencia se representan en el teatro obras de Cimarosa, Paisiello, Cherubini y Zingarelli.

En 1778 se organiza por primera vez la temporada de la Scala de forma muy similar a la de hoy, es decir, preestableciendo y publicando la lista de óperas y de intérpretes que se representarán a lo largo del año.

En el siglo diecinueve alcanza el teatro su máximo esplendor al contar con compositores como Rossini, Bellini, Verdi y Donizetti. Ellos contribuirán de forma definitiva a hacer del teatro Scala el primero de Italia.

Rossini llega a la Scala en 1812. Tiene veinte años. Sus primeras experiencias en Venecia, Bolonia, Ferrara y Roma han sido decepcionantes, insignificantes. La Scala monta sus óperas *Pietra del paragone,* que se mantiene en cartel cincuenta y tres noches seguidas con gran éxito. Otras tres óperas, *Il turco in Italia*, *La Gazza Ladra* y *Aureliano in Palmira* afirman y consolidan su fama. En esta última ópera, el cantante Velluti (que hemos visto pellizcar a María Malibrán en su debut de Londres) libra una batalla sin remedio contra el gusto de un público que está ya cansado de tiplones. El éxito de Rossini crece fabulosamente: entre 1823 y 1825, de las 52 óperas representadas en la Scala, 32 están compuestas por él.

En 1827 Bellini obtiene también un gran triunfo con *Il pirata*. En 1829 su ópera *La Straniera* llega a gustar tanto que su influjo transciende el área de lo puramente musical y se extiende al terreno de la moda. Las elegantes de Milán, y pronto de Italia entera, se visten según la moda inspirada por los modelos que lleva en esta ópera la protagonista, y surgen así los trajes "a la Extranjera". (3)

En 1831 la ópera *Norma* logra otro gran triunfo en la historia del Teatro de La Scala.

Al morir Bellini en 1835 le suceden en el favor del público milanés Verdi (que debuta con *Oberto, conte di San Bonifacio* el 17 de noviembre de 1839) y Donizetti.

La Malibrán llega a Milán en la primavera de 1834, para dar seis representaciones en La Scala. El 15 de mayo debuta con *Norma*. Su éxito es inmenso y doblemente difícil pues además de triunfar en un papel muy exigente artísticamente logra imponerse a un público que conserva, fresco todavía, el recuerdo de la interpretación magistral de Giuditta Pasta, creadora de la *Norma* (4).

Uno de los admiradores milaneses de la diva cuenta:

"Fueron realmente días de fiesta para Milán. ¿Cómo poder dar idea del cortejo que encontraba la Malibrán al salir del teatro, la locura por verla fuera de escena, las serenatas de que era objeto? Todo era entusiasmo en esta ocasión y tal vez fuera el mayor el del autor del libreto de *Norma,* Felice Romani. Su *canzone, De questo a te percosse* vivirá inmortal con el nombre de María Malibrán."

CAPITULO XII

Dos cartas de Charles de Bériot

En otoño la Malibrán vuelve a actuar en Italia. Charles de Bériot escribe con este motivo al abogado Parola:

Nápoles, el 8 de noviembre, 1834

...Hemos visto aquí los "Capuletos" por la Ronzi y la Tacchinardi. La primera canta bien, pero con voz de niño pequeño, lo cual contrasta de forma divertida con su tamaño monstruoso en el papel de Romeo. El público napolitano sigue tan despiadadamente frío como antes. Es una masa inerte que no da señales de vida más que cuando pasa un gato por la escena o cuando un tropiezo en el cambio de decorado le hace reir. Ya le daré más detalles en mi próxima, tras el debut de María. Hemos llegado a buen puerto, a Nápoles el 5 de noviembre, después de haber pasado por Florencia y Roma.

Habrá sabido usted sin duda que Lunari ha sido desvalijado en la carretera de Roma a Nápoles, entre Fondi y Terracina. Estaba con su mujer y su hija. Los ladrones, después de haberles puesto el pistolón en la garganta y haberlos echado a tierra, les han quitado cuanto poseían, dinero, joyas, etc, etc. Por fin los ladrones han sido aprehendidos por 25 policías. Ellos eran cuatro; tres han sido asesinados, el cuarto será ejecutado dentro de poco. Han opuesto una larga resistencia y un policía ha muerto de un disparo de fusil. Hemos pasado por este mismo lugar durante la noche, pero con una escolta de tres hombres armados hasta los dientes.

Adiós mi querido Parola, denos usted pronto noticias suyas y crea en nuestra amistad bien sincera. Sea nuestro intérprete con el señor Duque y la señora Duquesa.

Su atento

Charles

Pocos meses más tarde, escribe esta otra carta que merece ser reproducida entera.

Nápoles, el 3 de febrero 1835

Mi querido Parola,

La ópera de Persiani "Inés de Castro" ha tenido su primera representación el miércoles pasado. Le he prometido un pequeño relato. Me pongo a la obra para el correo de esta noche. "Inés de Castro" es una ópera concebida para un gran teatro. No hay un pasaje débil, hay sobre todo una escena del terceto en el segundo acto que arranca las lágrimas. Es el momento en que Inés besa a sus hijos para no volver a verlos más. El papel de Inés es uno de los más bellos del repertorio de Marietta. El del tenor, que Duprez ha hecho muy honorablemente, está también muy cuidado. En total, es una ópera soberbia; pero mi querido Parola, en un país en que las obras maestras de Rossini han sido silbadas una tras otra, me pregunto si el sólo mérito del compositor es la causa a la que hay que atribuir el éxito de una

obra... no, sin duda, y para explicarle el éxito de Inés de Castro, le diré que si se pudiese levantar el velo que cubre este misterio, se verían primero 50 ducados en el bolsillo del director de orquesta, sin los cuales este señor es incapaz de benevolencia para el autor, de celo y atención durante los ensayos, y de cohesión y de medida en su orquesta; se vería en segundo lugar otra suma más o menos parecida en el bolsillo del director de coros, sin la cual los coristas no tienen pulmones. Se vería que hasta el sastre recibe bajo cuerda su regalito sin el cual los actores estarían vestidos como cerdos, y la ópera se retrasaría más de un mes. En una palabra, todo se compra aquí porque todo está en venta, amistad, benevolencia, cuidado, todo se reduce a esta balanza: "¿cuánto me da usted por esto?" Hasta el propio silencio se compra en el teatro, este silencio entre bastidores es aquí objeto de especulación, y el pobre autor que no pasa por todas estas condiciones se encuentra con mil armas dispuestas contra él, que deben infaliblemente hacerle sucumbir. Persiani ha tenido buen cuidado de prevenirse frente a todos estos obstáculos, se dice que el pobre diablo ha sacrificado enteramente el producto de su ópera; de esta forma, contrariamente a la norma de San Carlo, había unidad en la ejecución, lujo en los trajes y decorados, y así como Amelia estaba cubierta de harapos, Inés de Castro estaba resplandeciente de dorados y riqueza. Todo esto, mi querido amigo, es bien envilecedor. Pero es la verdad. A mí me desagrada tanto que espero el día en que me marche de Nápoles, para no volver, como el más bello de mi vida. Una palabra más sobre Inés: el éxito de esta ópera que nadie se esperaba ha herido mortalmente a dos partidos, los Ronzistas (*) por causa de María, los Barbajistas (**), por causa de la sociedad. ¿Qué se ha hecho para paralizar enteramente el efecto de esta música?

Se ha decretado ayer una orden que impide aplaudir más de una vez y llamar más de una vez a escena a los actores. Ha resultado que la representación de ayer que era la tercera de Inés, reprimida por varios policías se ha reducido a una representación corriente, de todos los días. María lloraba, pues nada le importa más que excitar el entusiasmo del público, es en efecto la única recompensa de una verdadera artísta—; yo no dejo de repetirle que nada puede afirmar tanto un éxito como la obligación de enviar la fuerza pública para reducirlo.

Espero siempre con impaciencia una decisión de París (***). Troupenas (****) me ha escrito pero su carta no me anuncia nada nuevo. La cosa será juzgada pronto, eso es todo. Espero poder darle pronto noticias y, en espera de ellas, le reitero nuestra amistad bien sincera y le ruego que sea usted nuestro intérprete con el Duque y la señora Duquesa.

Carlo D. B.

Dirigida al señor Abogado Parola
en Casa de Monseñor el Duque de Visconti-Milán

(*) Admiradores de la cantante Josefina Ronzi de Begnis, protegida del Rey de Nápoles

(**) Partidarios de Domenico Barbaja, curioso personaje. Fue primero camarero, dueño de un café después, y luego director del teatro San Carlo de Nápoles durante varios años. Se retiró tras haber logrado una confortable fortuna, a vivir en Polisipo.

(***) Relativa al proceso de divorcio de la Malibrán.

(****) Editor parisino. La mayor parte de la música compuesta por la Malibrán está editada por Troupenas.

MARIA MALIBRAN. VENECIA, 1835.
Foto Civici Musei. Castello Sforzesco, Milán. ⟶

"Fanno col canto conversazione rispettosa,"
dice uno de los aficionados más finos
de Venecia, el célebre Buratti.
Stendhal: *Vie de Rossini*

Venecia

El 26 de marzo, en el apogeo de su fama, debuta la Malibrán en el precioso teatro veneciano La Fenice. Ella misma hace, en una carta llena de gracia, el mejor relato de su llegada y de su particular "puesta en escena", tan de diva romántica. Ignoramos el destinatario.

Venecia, 26 de marzo 1835

Querido y bueno, no nos gruña usted, no nos crea usted capaces de olvido hacia usted. El diablo, o más bien el Emperador (que Dios tenga en su santa y digna guarda) nos ha trastornado, pues hemos andado de correo en estafeta hasta que la famosa decisión nos ha permitido aparecer en escena el 24. Enseguida hemos tomado el camino de Venecia. Describirle el entusiasmo que me ha precedido sería largo de contar.

Quiero ponerle al tanto de un incidente que ha ocurrido antes de que estuviésemos aquí. Ya sabe usted que se juega a la lotería en Venecia tanto como en Nápoles, por lo menos. Pues bien, mi querido papá, la gente de clase baja se ha divertido jugando al 10, "la cantante", al 17, el día en que se ha anunciado mi debut, al 24, el día de mi debut, y al 6, las seis representaciones que debía dar... ¿Creería usted que ***los cuatro números*** *han salido y que el menor ha ganado novecientas libras austríacas?*





VISTA DE VENECIA, POR GUARDI
Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Ellos han dicho (los venecianos) que daba buena suerte y, a consecuencia de ello, me siguen como los perritos, los mastines, dogos, tutús y otros "bípedos"; me sigue de igual manera el pueblo como la sociedad alta y baja (*): felizmente los cerdos no tienen aquí carta de ciudadanía como en Nápoles. Se han hecho litografías mías, de mi caída (**), de mi salida de Nápoles, y de mi llegada a Venecia.

(*) La Malibrán juega aquí con las palabras de modo intraducible: "Autant le peuple que la haute et *basse cour*," introduciendo el equívoco gracioso entre "corte" y "corral".

(**) Se refiere a un accidente que tuvo en Nápoles poco tiempo antes. Al volcar el coche de caballos en que iba se rompió la muñeca. Siguió actuando en público con el brazo vendado.



VISTA DE UN TORREON ROMANTICO, POR JENARO PEREZ VILLAAMIL
Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

He traído aquí una novedad que hará época en mis "fastos". He dado un golpe de estado. He revolucionado los reflejos del canal y de las embarcaciones. Tengo una góndola cuyo exterior he mandado pintar en gris, con los remates de oro y de seda; los marineros llevan levita escarlata, sombrero de paja amarillo y cinta negra de terciopelo alrededor; pantalón de paño azul con orillo al costado, a lo "par de Francia", en rojo; las mangas y el cuello de terciopelo negro. Interior escarlata y cortinas azules. De forma que cuando paso se sabe que soy yo. El hecho es que no hubiera podido decidir enterrarme, en vida, en esas góndolas negras por fuera y por dentro.

No he podido debutar hasta el 26, en lugar del 24, debido a una fiesta que guardan aquí. No le contaré el entusiasmo que he tenido la felicidad de procurarles. Ayer he dado la segunda representación de "Otello".

Adiós

M. F. Malibrán

La Malibrán debuta en el teatro de la Fenice con la ópera *Otello ossía l'Africano di Venezia* (según consta en el Archivo histórico del teatro) de G. Rossini, y en el siguiente reparto:

María García Malibrán	Desdémona
Domenico Donzelli	Otello
Giuseppe Paltrinieri	Jago
Filippo Tati	Rodrigo
Guglielmo Balfe	Elmiro
Marietta Bramati	Emilia
Lorenzo Lombardi	Lucio
Nicolo Fontana	Doge

El primer violín y director es Gaetano Mares; el maestro al cembalo y director de coro, Luigi Carcano; el decorado es de Francesco Bagnara y el vestuario de Giovanni Guidetti.

En un artículo encomiástico titulado "Malibraniana", la *Gazzeta privilegiata di Venezia* del 28 de marzo, comenta "el arte consumado de la Malibrán, el método, la constancia, la extensión excepcional de la voz y su inmensa agilidad que le permite pasar con prodigiosa facilidad de las bellas y plenas notas bajas a la segunda y tercera octava; la limpia y clara pronunciación con acento verdaderamente italiano; la entonación segura y perfecta; la expresión y la gracia de movimientos."

Una semana después, el día 4 de abril, canta la Malibrán, también en el teatro de la Fenice, la *Norma* de Bellini, logrando en ella otro de sus éxitos apoteósicos. El periódico veneciano da cuenta de "diecisiete llamadas a la Malibrán después del primer acto y catorce llamadas después del segundo." Menciona también una sala "abarrotada". Son los intérpretes de esta *Norma* memorable:

Domenico Donzelli	Pollione
Giuseppe Paltrinieri	Oroveso
María García Malibrán	Norma
Lina Balfe	Adalgisa
Marietta Bramati	Clotilde
Lorenzo Lombardi	Flavio

Al igual que en *Otello* el maestro al cembalo y director de coro es Luigi Carcano, que actúa, además, en esta ocasión de director de la música (según denominación de la época). El decorado es de Francesco Bagnara.

El recibimiento y el trato que dan los venecianos a la Malibrán, durante la temporada que pasa en Venecia, está a la altura del talento que ella sabe derrochar dentro y fuera de escena. Desde la noche de su debut cientos de admiradores se reúnen a la salida del teatro de la Fenice en torno a la vistosa góndola de la diva. Una apretada flotilla de góndolas sirve de encendida escolta a su embarcación y la vitorea a lo largo de todo el recorrido, acompañándola hasta la misma escalinata de entrada del Palacio Barberigo, donde se aloja. El Gran Canal —en el que está situado el palacio— centellea en estas noches con el caliente resplandor que despiden un sinfín de antorchas.

Fabulosa ciudad, fiesta incomparable para la inteligencia y para los sentidos, que hace decir a la Malibrán al término de su estancia en ella: *"Il mio soggiorno in Venezia, forma per me un'epoca faustissima di mia vita."*

La libertad no se da, se toma
Larra

La nulidad del matrimonio

Durante su estancia en Venecia, la Malibrán recibe la noticia de que el Tribunal de primera instancia del Sena, ha declarado nulo su matrimonio. El proceso ha sido juzgado en las audiencias del 20 y 24 de febrero de 1835.

Reproducimos el alegato del abogado de la Malibrán, señor Marie, en la primera vista.

"En 1826, la señorita García se encontraba en Nueva York, donde comenzaba esa reputación brillante que Francia ha confirmado después. El señor Malibrán, negociante, la pidió en matrimonio y, en efecto, se celebró éste en Nueva York, ante el cónsul de Francia.

El señor Malibrán era francés de nacimiento, pero, hace mucho tiempo había abandonado su patria para establecerse en América, donde se hizo naturalizar.

El acta que le proclama ciudadano de los Estados Unidos, declaraba al mismo tiempo que había renunciado a su calidad de francés.

La señorita García era hija del señor García, artista célebre, cuyo nombre ha brillado en todas las capitales de Europa. Pero he aquí que el señor García era de origen español, nunca se había hecho naturalizar en Francia, luego su hija, aunque nacida en Francia, era española, como su padre. Así, de hecho, dos extranjeros, un americano y una española, se han presentado ante el cónsul de Francia, y el cónsul, creyendo que tenía atribuciones para ello, aun en relación con dos extranjeros, les ha casado.

¿Se ha equivocado? Esa es la cuestión.

Después de su boda, el señor y la señora Malibrán, han regresado a Francia. La señora Malibrán, ha establecido aquí su domicilio, separado del de su marido. El señor Malibrán ha declarado al gobierno que regresaba a su patria con la intención de fijar aquí su domicilio y ha pedido que se le concediese el disfrute de los derechos civiles. En efecto, una disposición del 6 de octubre de 1831 ha aceptado su demanda; y desde esta época el señor Malibrán, no ha dejado, de hecho, de vivir en París.

Estas son las circunstancias en las que la señora Malibrán se dirige a los tribunales franceses y pide ante ellos la nulidad de su matrimonio.

Esta petición comporta dos cuestiones: la primera, ¿son los tribunales franceses competentes para conocer de esta nulidad? La segunda, de fondo, ¿debe declararse nulo el matrimonio?"

En la segunda audiencia se declara la nulidad del matrimonio. La "Gaceta de los Tribunales" publica el texto de la sentencia:

Tribunal de Primera Instancia
4ª Sala
Audiencia del 6 de mayo de 1835

(Presidencia del señor Bosquillon de Fontenay, los señores Pérignon y Prudhomme, jueces.)

Demanda de nulidad de matrimonio de la señora de Malibrán, contra su marido.

"Resultando que en derecho, y según el artículo 13 del Código Civil, el extranjero que, por autorización del Rey, ha sido admitido a establecer su domicilio en Francia, goza de todos los derechos civiles siempre que continúe residiendo en el país;

Resultando que está sometido en justicia a los tribunales franceses, y puede ser citado ante ellos por cualquier causa, a diferencia del extranjero no residente en Francia, el cual no está sometido a la jurisdicción francesa más que en los casos especificados por el artículo 14 del Código Civil;

Resultando de hecho que por un Decreto real del 6 de octubre de 1831, a Malibrán le ha sido permitido establecer su domicilio en Francia y consta que reside en París:

Que en consecuencia, la demanda formulada contra él por la señorita García ha sido regularmente presentada ante el tribunal del Sena, lo cual no ha sido impugnado ni por el susodicho Malibrán, ni por el ministerio público. El Tribunal se declara competente y estatuye sobre el fondo:

Resultando que cuando se trata de pronunciar sobre la validez de un matrimonio entre extranjeros, no son las leyes francesas las que deben ser aplicadas, sino la de los estatutos personales de los contrayentes;

Resultando que en la época del matrimonio celebrado ante el cónsul francés en Nueva York, entre la señorita García y Malibrán, el 23 de mayo de 1826, esta señorita, nacida en París, de un padre español que no estaba naturalizado francés, era española, y que Malibrán era ciudadano de los Estados Unidos de América, en virtud de carta de naturalización que se le había concedido en Nueva York, el 31 de marzo de 1818;

Resultando de los documentos que se han aportado a la causa, que según la ley americana, como según la ley española, un matrimonio contraído en América, entre una española y un americano ante el cónsul de otra nación es radicalmente nulo en razón de la incompetencia del funcionario ante el cual ha sido celebrado; que esta nulidad absoluta y de orden público puede ser propuesta por los contrayentes mismos;

Por estos motivos, el Tribunal declara nulo y sin ningún efecto el matrimonio contraído el 23 de marzo de 1826 en Nueva York entre Marie Felicité García, nacida en París el 24 de marzo de 1808, y François-Eugène Louis Malibran, nacido en París el 14 de noviembre de 1781, ante Charles Louis, conde de Peuville, cónsul de Francia en Nueva York, ejerciendo las funciones atribuidas al funcionario público encargado de constatar el estado civil de los franceses.

Autoriza en consecuencia a la señorita García a hacer constar la presente sentencia al margen de todas las actas y de todos los registros en que haya sido inscrito el antedicho matrimonio.

Condena a Malibrán a las costas."

Estas pocas hojas blancas contienen unas disposiciones que suponen un cambio radical de vida para la Malibrán. Nada menos que poder volver a ser plenamente dueña de su propia libertad. Volver a coger a manos llenas el curso de su vida y decidir acerca de él, otra vez desde su propia realidad actual. Sin dependencias odiosas, sin zozobra ya. Libre de nuevo. Restituida a sí misma.

"Con esta ópera estoy ganando
la corona del martirio"
Beethoven

Fidelio

Cuatro meses después de declararse nulo su matrimonio, estrena María Malibrán en Londres, y en inglés, la ópera *Fidelio*, de Beethoven.

El 12 de junio de 1835, en el teatro de Covent Garden, se da la primera representación de esta ópera en Inglaterra (*).

El programa dice así:

Primera noche de la ópera *Fidelio*, en cuya ocasión la inigualable señora Malibrán, tendrá el honor de aparecer en un nuevo personaje; y para poder hacer justicia a esta obra maestra de Beethoven, el comité organizador ha contratado expresamente a la señora E. Seguin (del teatro King) para representar un papel en ella, y ha aumentado considerablemente la Banda y los coros.

Esta noche, viernes, 12 de junio de 1835
Se representará la célebre ópera
FIDELIO
Con la música completa de Beethoven
por primera vez en la Escena Inglesa.
La orquesta se aumentará considerablemente
y será dirigida por el señor T. Cooke.

Don Fernando de Selva (Ministro de Estado)	Sr. F. Cooke
Don Pizarro (Gobernador de la Prisión del Estado) .	Sr. Bedford
Don Florestano (Prisionero de Estado)	Sr. Templeton
Rocco (Carcelero)	Sr. Seguin
Jacquino (Portero de la Prisión)	Sr Duruset.

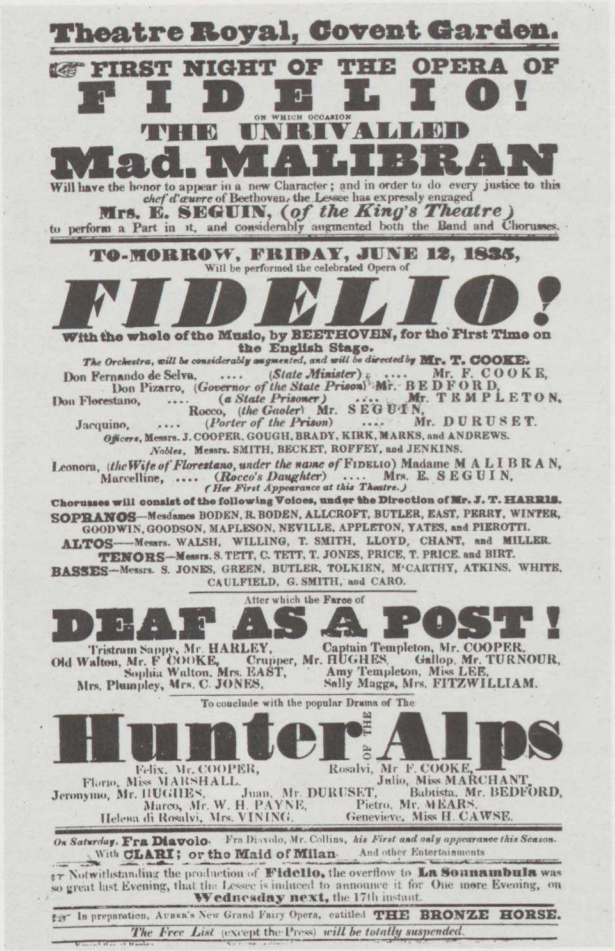
Oficiales, nobles

Leonora (la mujer de Florestano, con el nombre de FIDELIO)	Sra. Malibrán
Marcelline (hija de Rocco)	Sra. E. Seguin

Después de lo cual se representará la farsa
¡SORDO COMO UNA TAPIA!
Para terminar con el conocido drama
EL CAZADOR DE LOS ALPES

(*) Según el cartel de Covent Garden que vemos. Sin embargo, el diccionario de Opera, de Oxford, da como fecha del estreno de *Fidelio* en Londres el 18 de mayo de 1832, en el teatro His Majesty's. Es la principal intérprete femenina Wilhelmine Schröder Devrient, la famosa soprano que hace este papel de Leonora en la reposición de *Fidelio* en Viena en 1823 y en presencia de Beethoven.

Vemos de nuevo cómo tras la ópera de Beethoven, se representan dos abritas de teatro, con títulos tan "sugestivos" como, por ejemplo, este primero de *¡Sordo como una tapia!* Hemos visto también cómo critican y desdeñan Berlioz, Stendhal y el propio Charles de Bériot, las representaciones de ópera dadas en Italia por italianos. Pero ahora ya no se trata de un *atrasado* (?) país del sur de Europa; este es el programa de una representación de ópera dada en uno de los teatros más prestigiosos entonces y ahora: el teatro real de Covent Garden.



Theatre Royal, Covent Garden.

☞ FIRST NIGHT OF THE OPERA OF

FIDELIO!

ON WHICH OCCASION

THE UNRIVALLED

Mad. MALIBRAN

Will have the honor to appear in a new Character; and in order to do every justice to this *chef d'œuvre* of Beethoven, the Lessee has expressly engaged

Mrs. E. SEGUIN, (*of the King's Theatre*)

to perform a Part in it, and considerably augmented both the Band and Chorusses.

TO-MORROW, FRIDAY, JUNE 12, 1835,

Will be performed the celebrated Opera of

FIDELIO!

With the whole of the Music, by BEETHOVEN, for the First Time on the English Stage.

The Orchestra, will be considerably augmented, and will be directed by **Mr. T. COOKE.**

Don Fernando de Selva, ... (*State Minister*) .... Mr. F. COOKE,
Don Pizarro, (*Governor of the State Prison*) Mr. BEDFORD,
Don Florestano, ... (*a State Prisoner*) .... Mr. TEMPLETON,
Rocco, (*the Gaoler*) Mr. SEGUIN,
Jacquino, ... (*Porter of the Prison*) .... Mr. DURUSET.
Officers, Messrs. J. COOPER, GOUGH, BRADY, KIRK, MARKS, and ANDREWS.
Nobles, Messrs. SMITH, BECKET, ROFFEY, and JENKINS.
Leonora, (*the Wife of Florestano, under the name of* FIDELIO) Madame MALIBRAN,
Marcelline, ... (*Rocco's Daughter*) .... Mrs. E. SEGUIN,
(*Her First Appearance at this Theatre.*)

Chorusses will consist of the following Voices, under the Direction of Mr. J. T. HARRIS.

SOPRANOS—Mesdames BODEN, R. BODEN, ALLCROFT, BUTLER, EAST, PERRY, WINTER, GOODWIN, GOODSON, MAPLESON, NEVILLE, APPLETON, YATES, and PIEROTTI.
ALTOS—Messrs. WALSH, WILLING, T. SMITH, LLOYD, CHANT, and MILLER.
TENORS—Messrs. S. TETT, C. TETT, T. JONES, PRICE, T. PRICE, and BIRT.
BASSES—Messrs. S. JONES, GREEN, BUTLER, TOLKIEN, M'CARTHY, ATKINS, WHITE, CAULFIELD, G. SMITH, and CARO.

After which the Farce of

DEAF AS A POST!

Tristram Suppy, Mr. HARLEY, Captain Templeton, Mr. COOPER,
Old Walton, Mr. F. COOKE, Crupper, Mr. HUGHES, Gallop, Mr. TURNOUR,
Sophia Walton, Mrs. EAST, Amy Templeton, Miss LEE,
Mrs. Plumpley, Mrs. C. JONES, Sally Maggs, Mrs. FITZWILLIAM.

To conclude with the popular Drama of The

Hunter of the Alps

Felix, Mr. COOPER, Rosalvi, Mr F. COOKE,
Florio, Miss MARSHALL. Julio, Miss MARCHANT,
Jeronymo, Mr. HUGHES. Juan, Mr. DURUSET, Babtista, Mr. BEDFORD,
Marco, Mr. W. H. PAYNE, Pietro, Mr. MEARS,
Helena di Rosalvi, Mrs. VINING. Genevieve, Miss H. CAWSE.

On Saturday, **Fra Diavolo.** Fra Diavolo, Mr. Collins, *his First and only appearance this Season.*
With **CLARI; or the Maid of Milan.** And other Entertainments

☞ Notwithstanding the production of **Fidelio,** the overflow to **La Sonnambula** was so great last Evening, that the Lessee is induced to announce it for One more Evening, on **Wednesday next,** the 17th instant.

☞ In preparation, AUBER'S New Grand Fairy Opera, entitled **THE BRONZE HORSE.**

The Free List (except the Press) *will be totally suspended.*

Foto Covent Garden Archives. The Royal Opera House, Londres.

LA MALIBRAN EN LA ESCENA DE LA PRISION DE LA OPERA FIDELIO, DE BEETHOVEN.
Foto Biblioteca de la Opera, París.→



3.011

M A L I B R A N.

In the Prison Scene of the Opera of

Si el rigor artístico de los mejores compositores, intérpretes, empresarios y público teatrales del momento les permite concebir, realizar y gozar estos programas en que se combinan obras tan heterogéneas, nada podemos decir. Solo cabe hacerlo constar y comprobar una vez más lo interesante que es observar la fuerza todopoderosa de la costumbre, y de la moda, y pensar hasta qué punto y de qué modo somos todos tributarios de ellas.

El éxito de la Malibrán en este nuevo papel es fabuloso. Un corresponsal de la "Gaceta musical" de París da noticia detallada del acontecimiento artístico que tiene lugar en Londres:

"El talento dramático que ella muestra en el papel tan bello y tan interesante de Leonora, atrae gran cantidad de público en cada representación de esta obra y logra constantemente manifestaciones de entusiasmo. La Malibrán es igualmente trascendente como cantante que como actriz. Nada puede igualar el interés palpitante que sabe prestar a la escena en la que disfrazada de *criado* del carcelero, sigue a este último hasta la celda de su marido, para cavar su tumba. Sus esfuerzos tan llenos de ansiedad para lograr ver los rasgos del prisionero, su exclamación tan apasionada: "¡Gran Dios, es él!" antes de caer desmayada al borde de la fosa, obligan al auditorio a un silencio solemne. Cuando se precipita entre su marido y el que quiere asesinarle, el grito desgarrador que da sobrecoge el ánimo de los asistentes; y cuando su marido está a salvo por fin, el dúo inimitable, el dúo que expresa una felicidad tan delirante se ve interrumpido por las lágrimas y los sollozos del público".

Unos éxitos traen otros. El triunfo de la cantante contribuye en buena medida a hacer la fortuna de su empresario. Este, agradecido, le hace un precioso regalo. La "Gaceta musical" del 12 de julio publica la siguiente nota:

"El señor Bunn, director de los teatros de Drury Lane y Covent Garden, acaba de regalar a la señora Malibrán un aderezo de rubíes y diamantes. En el estuche que contiene las joyas ha hecho grabar esta inscripción: "A la señora Malibrán, la artista más distinguida que Europa haya poseido jamás, débil muestra de estima, ofrecida por Alfred Bunn, Londres, primero de julio de 1835."

Todo un gesto.



FOR THE BENEFIT OF

Mr. E. SEGUIN,

On which occasion he is enabled to announce

MADAME MALIBRAN,

Who has in the most obliging manner consented to give her important services on this occasion, and to sustain her highly celebrated Character in Beethoven's Opera of

FIDELIO!

AND

MADEMOISELLE GIULIETTA GRISI,
Signors TAMBURINI, IVANOFF, and LABLACHE.
Mademoiselle BRAMBILLA, and Mrs. E. SEGUIN.
Monsieur PERROT,
And MADEMOISELLE TAGLIONI.
Leaders, Mr. MORI, & Mr. T. COOKE. Director, Mons. COSTA.

This Evening, FRIDAY, JULY 3rd, 1835.

The Performances will commence with the *Two Last Acts* of Beethoven's Grand Opera of

FIDELIO!

Don Fernando de Selva, ... (*State Minister*) .... Mr. F. COOKE.
Don Pizarro, (*Governor of the State Prison*) Mr. BEDFORD.
Don Florestano, ... (*a State Prisoner*) .... Mr. TEMPLETON.
Rocco, (*the Gaoler*) Mr. SEGUIN.
Jacquino, ... (*Porter of the Prison*) .... Mr. DURUSET.
Leonora, (*the Wife of Florestano, under the name of* FIDELIO) Mad. MALIBRAN.
Marcelline, ... (*Rocco's Daughter*) .... Mrs. E. SEGUIN.

After which, for the First Time at an English Theatre,

The admired Duet, "***IL RIVAL SALVAR TU DEVI,***" *by*
Signor LABLACHE and Signor TAMBURINI.
And the ***CELEBRATED POLACCA,*** *from the popular Opera of*

I PURITANI!

By Mademoiselle G. GRISI,
Assisted by Mrs. E. SEGUIN, Signor LABLACHE, and Signor IVANOFF.

The Last Composition of BELLINI, the Author of

LA SONNAMBULA.

ALSO THE

Admired Barcarolle, - - - By Signor IVANOFF.

From Donizetti's Grand Opera of

Marino Faliero.

After which, positively the Only Time of an English Theatre this Season, the popular Ballet of

LA SYLPHIDE!

AS PERFORMED AT THE KING'S THEATRE,

IN WHICH

Mademoiselle TAGLIONI and Monsieur PERROT
Will Dance A GRAND PAS DE DEUX.

(*Being their Last Appearance this Season at an English Theatre.*)

ASSISTED BY

Mademoiselles CHANIGNY, DUVAL, JULIE, BOURGOIN, KRAUS, FAVELLE, FEXETRE, THIERRY, PIERSON, and the whole Corps de Ballet of the King's Theatre.

Solo Violin, ... Monsieur NADAUD.

To conclude with the Farce of

DEAF AS A POST.

Tristram Sappy, Mr. HARLEY. Captain Templeton, Mr. COOPER. Old Walton, Mr. F. COOKE.
Amy Templeton, Miss LEE. Mrs. Plumpley, Mrs. C. JONES. Sally Maggs, Mrs. FITZWIL.

CARTEL DE COVENT GARDEN, 3 DE JULIO 1835.

En esta ocasión actuó también María Taglioni en ***La Sylphide.***
Foto Covent Garden Archives. The Royal Opera House, Londres.

MARIA TAGLIONI.

Fue considerada en su época como la mejor bailarina europea.
Foto Civici Musei. Castello Sforzesco, Milán. →



Epidemia de cólera en Italia

Después de cumplir con sus contratos en Inglaterra, la Malibrán se dirige a Italia. A fin de verano se encuentra trabajando en la Opera de Lucca, cuando una terrible epidemia de cólera hace presa de la ciudad. La muerte acecha a cualquier hora, en cualquier parte, a cualquier persona. Llena de valor, que no excluye el ver la gravedad extrema de la situación y expresarla con gracia, escribe la Malibrán al marqués de Louvois:

Lucca, 2 de septiembre 1835

Venga rápidamente a Milán, pues nos vamos todos de aquí; no huímos del cólera, sino de la bella enfermedad encantadora que ha obligado a tomar precauciones, que ha hecho acordonar la ciudad y que, en consecuencia, ha arruinado a mi pobre "impresario". "Non dico niente" de nosotros: ¡Basta! No hay ni que pensar en ello.

El duque ha abandonado valientemente Lucca. La piadosa duquesa también, sin dejar ninguna disposición ni fondos para estas pobres personas en caso de enfermedad "colérica". ¡Así sea! Nos conservamos sanamente por amor de Dios y de su confesor, y también por miedo al refrán que dice: "Quien mucho abarca, poco aprieta..." Yo aquí me quedo, ¡caiga quien caiga!

Parece ser que mi duque Visconti tiene un miedo horrible al cólera, y que hubiese preferido no contratarme. Sin embargo, se dice que me esperan en Milán con devoción, por estar convencidos (los milaneses) de que mi aparición "alcanforizará" (*) a los partidarios y propagadores del cólera. Yo no tengo miedo; no tiemblo más que ante la idea asustante de cantar para una sala vacía. ¡Oh, qué fastidio! No hay más que un remedio, y es dar muchas fiestas, distraerse, reir, comer homeopáticamente; por lo demás, hay que confiar en la Providencia.

Espero que la señora marquesa goce de buena salud: ha sido tan buena conmigo que nunca podré olvidar sus atenciones. Yo estoy en un triste estado de ánimo, pues todo el mundo no habla más que de muerte, enfermedad, cólera, el diablo, el infierno, el purgatorio, en el cual estoy metida hasta el cuello. Así que no quiero aburrirle más con mis jeremiadas y le dejo, deseándome el placer de verle pronto en Milán.

Adiós, adiós. Muy sinceramente le abraza,

María García

De esta forma, la Malibrán emprende camino hacia Milán, donde le espera una larga temporada de ópera: seis meses y medio de representaciones. El viaje, debido al avance del cólera, se convierte también en una aventura peligrosísima. La cantante toma al principio la carretera de Génova. Al llegar a Carrara le llegan noticias de que el cólera acaba de brotar en esta ciudad. Entonces, en su deseo de evitar el paso por Génova, decide atravesar los Apeninos

(*) En aquellos días se consideraba que el alcanfor protegía contra el cólera.

septentrionales, salvar a caballo el puerto de la Spolvorina y encaminarse así directamente hacia Milán. María es una amazona consumada; ahora lo va a demostrar una vez más y en condiciones especialmente duras y peligrosas. Varias mulas transportan su equipaje y un grupo de avezados montañeros la guían y escoltan. Animándose con alegres canciones, para dominar el miedo y el frío, la singular comitiva consigue vencer cuantos peligros van surgiendo y llega sana y salva al otro lado de los Apeninos y de allí, ya fácilmente, a Milán.

El 12 de septiembre debuta la Malibrán en la Scala con *Otello*. Pocos días después obtiene otro nuevo triunfo en la interpretación de *Norma*. Durante la representación de esta ópera surge un incidente pintoresco. El entusiasmo del público llega a un paroxismo tal, que pronto degenera en tumulto y ello da lugar a que tenga que intervenir la fuerza pública. Al final del primer acto se llama a la Malibrán a escena a saludar dieciseis veces seguidas. Al reaparecer en el segundo acto, el público, no contento con aplaudirla, recurre a cuantas posibilidades tiene para expresar su entusiasmo: patea, grita a rabiar y se agita, haciendo temblar la sala, hasta que el jefe de policía cree oportuno intervenir. En vano. Más de un cuarto de hora continúan la manifestación y los vítores. Interviene entonces uno de los magistrados más conocidos de la ciudad y consigue, por fin, acallar al público, ante la amenaza de hacer evacuar la sala, ya que no responde de la solidez de ésta.

Pocos días después, como amargo contraste dentro del clima de felicidad y éxito en que vive, le llega a María la noticia de que Bellini acaba de morir en Puteaux, Francia, el 23 de septiembre (*). Al enterarse, se queda anonanada unos instantes y llevándose de pronto la mano a la frente exclama: *Sento que non tarderò molto a seguirlo",* lo cual es asombroso, ya que justo en esta fecha y tan sólo un año después, el 23 de septiembre siguiente, va a correr ella la misma suerte.

Otra muerte que le afecta también aunque en menor medida, durante su estancia en Milán, es la del duque de Visconti, "director de los teatros reales e imperiales" de la ciudad y excelente amigo suyo.

Con un espectáculo enteramente dedicado a Bellini, termina sus actuaciones en La Scala. El programa comprende *I Capuletti* y el último acto de *La Sonnambula.*

Los milaneses la despiden demostrándole de forma original y poética su entusiasmo. Al término de la representación, y al salir la Malibrán al escenario a saludar, comienza a caer sobre ella una lluvia de miles de flores que va prodigiosamente en aumento hasta casi sepultarla. Es un jubiloso "hasta pronto". El público de la Scala sabe, se lo han anunciado ya, que *su diva* tiene un contrato magnífico para actuar en este teatro a lo largo de los tres próximos años. Pero no cuenta con el destino, y éste no avisa casi nunca. El adiós de los milaneses a la Malibrán y de ella a su público es un adiós definitivo. La muerte se perfila ya en su camino.

(*) Bellini muere de una infección intestinal a los 33 años.

CAPITULO XIII

¿Eres la sed o el agua en mi camino?
Antonio Machado

Boda con Charles de Bériot

Entre las múltiples condiciones que permiten al hombre gozar del presente, está la ignorancia de los sufrimientos que le esperan. Esta ignorancia es a la vez inmensa protección, que le permite darse por entero a unos actos y así realizarse, ya que la vida humana es una misteriosa trabazón de sucesos en el tiempo.

María Malibrán se encuentra en 1836 en la plenitud, en la plenitud como cantante y como mujer. Tiene veintiocho años, edad en la que todo se puede y en la que todavía todo se quiere. Ha conseguido muy pronto la fama, más aún, la gloria, tal como un artista romántico la logra y vive: en una feliz dosificación de celebridad pública —que no ha adquirido aún el desenfado y la agresividad de intención y expresión de nuestros días—, y privada, incluyendo en esta segunda categoría la estima de una sociedad cultivada y refinada, muy afín a su espíritu, que conoce, aprecia y practica ella misma diversas artes, entre las cuales ocupa un lugar eminente la música.

En mayo de 1835 escribía Charles de Bériot, desde Londres, a un amigo:

"Nos comunican de París que nos veremos obligados a esperar para casarnos los diez meses que prescribe a las viudas la Ley. Esto nos contraría mucho, pero suponiendo que pudiésemos vencer este obstáculo, persistirá el del domicilio. Ninguno de los dos tenemos un domicilio en París, y es necesario que se haga la ceremonia en esta ciudad, ya que la sentencia ha sido dictada por las leyes francesas..."

Pasados los diez meses, y allanado el problema del domicilio, se puede celebrar al fin la tan anhelada boda. El 29 de marzo de 1836, a las cuatro de la tarde, se casan los dos artistas en la alcaldía del segundo distrito de París (*). Son testigos de María García sus amigos, el marqués de Louvois, y el barón Perignon.

Otro de sus íntimos amigos, Ernest Legouvé, presente en la ceremonia, cuenta cómo al pronunciar el funcionario civil la frase del Código: "La mujer debe obediencia al marido", la nueva señora de Bériot "hizo un mohín tan gracioso al tiempo que se encogía suavemente de hombros, que el alcalde sonrió divertido."

Por la noche acuden los novios y sus amigos a casa de Troupenas, el editor de la Malibrán, que da una gran fiesta con motivo de la boda. Entre otros muchos invitados llega a la casa Thalberg, el famoso pianista. Al poco tiempo de serle presentado a la Malibrán, le ruega ella que toque el piano.

(*) La alcaldía del segundo distrito de París estaba situada entonces detrás de la Opera, en la rue Pinon, actualmente rue Rossini.



SIGISMUND THALBERG, POR LEON NOËL.
Museo Carnavalet, París. Foto Giraudon.

"—Tocar en presencia de usted, antes que usted, ah, no señora, no, es imposible. Tengo demasiadas ganas de oirla".

—Pero compréndalo, señor Thalberg, no me va usted a oir. No soy yo la que está aquí, es una pobre mujer, agotada tras las fatigas del día. ¡No tengo ni una nota en la garganta! ¡Estaría atroz!

—Mejor que mejor. Eso me daría ánimos.

—¿Lo desea usted? Pues adelante!

Y empieza a cantar. Su voz está dura, no alcanza en absoluto las calidades en ella habituales. Al reprochárselo su madre a la Malibrán, le responde ella vivamente:

—¿"Qué quieres, mamá? ¡No se casa uno más que una vez!..."

Olvidando que diez años antes se había casado con Malibrán...

—"Ahora le toca a usted, señor Thalberg."

Thalberg comienza a tocar. Ella le oye, más y más emocionada, y al término de la obra exclama:

"—Es admirable, único ¡Ahora me toca a mí!"

Y vuelve a cantar de nuevo. El cambio que se acaba de producir en ella es asombroso. Thalberg no puede creer que se trate de la misma cantante, de la misma voz, y sólo exclama de vez en cuando, lleno de admiración:

—"¡Oh, señora, señora!"

Al terminar la Malibrán de cantar se sienta él otra vez al piano y así sucesivamente se van turnando los dos grandes artístas.

Sin embargo, llega un momento en que la emoción vence y logra quebrar los frágiles nervios de la cantante. Thalberg tiene que interrumpir la obra que estaba tocando porque la Malibrán se ha llevado las manos a la cabeza y está sollozando de forma convulsa. Tal es su estado que la tienen que llevar a la habitación contigua y tumbarla en un sofá.

Pronto se restablece. A los pocos minutos reaparece en el salón y se sienta al piano. Canta cuatro obras seguidas, de forma más y más entregada, hasta que viendo a Thalberg llorar, vencido a su vez por la emoción, se para y le abraza (*). La fiesta sigue luego hasta el amanecer, animada por numerosos brindis a la felicidad del nuevo matrimonio.

(*) Este improvisado recital Malibrán-Thalberg lo describe Ernest Legouvé, que lo presenció. Ernest Legouvé: Maria Malibran, Paris, J. Hetzel et Cie., s. a.

Elle épousa un homme superieur dans l'art qu'elle aimait

Lamartine.

Londres

Pocos días después de su boda el matrimonio Bériot regresa a su casa de Ixelles. Pasan en ella unas semanas de reposo, interrumpidas sólo por dos conciertos en que actúan juntos. Uno de los conciertos es un recital a beneficio de los refugiados polacos. Al llegar el mes de mayo viajan los dos a Londres. La Malibrán va a dar una serie de representaciones de ópera en el teatro Drury Lane, que dirige su fiel admirador Mr. Bunn, al cual la cantante anuncia así su llegada:

N.º 59 Conduit Street

Acabo de llegar con buena salud, y a su servicio. Querría ir al teatro esta noche, a platea o a palco. ¿Cree Vd. que podría ir? Una palabra de contestación, y "mi papel", por favor.

Aprisa

María de Bériot



MARIA MALIBRAN EN LA ULTIMA ESCENA DE LA OPERA THE MAID OF ARTOIS, DE BALFE. JULIO DE 1836.
Biblioteca de la Opera de París. Foto Pic.

DEDHAM VALE, POR JOHN CONSTABLE.
Museo Lázaro Galdiano, Madrid. →





El 10 de mayo debuta en la ópera con gran éxito. Su público abarrota la sala. El 27 estrena una ópera inglesa, de Balfe, titulada *The Maid of Artois,* cuyo argumento se inspira en *La Sonnambula* y en *Clari* de Halevy; esta última estrenada también por la Malibrán años antes en el teatro Italiano de París. Si el libreto es poco original, la música lo es aún mucho menos. Un crítico inglés la describe así:

"...El compositor se ha permitido cantidad de libertades con sus colegas. Bellini, Rossini, Meyerbeer, Weber y otros pueden reivindicar buena parte del éxito que acaba de obtener el señor Balfe; pero es sobre todo un vals, un vals compuesto por el señor Strauss, de Viena, lo que le ha valido a la nueva ópera *inglesa* unos aplausos ensordecedores. Este vals, arreglado en forma de cavatina final, lo ha cantado la señora Malibrán con un vigor increíble, y el auditorio, maravillado, lo ha querido oir por segunda vez. Como actriz y como cantante la señora Malibrán ha estado en esta obra como está siempre: sublime. Es muy justo que los igleses la llamen *la inigualable señora Malibrán.* Felicitamos pues al señor Balfe por lo acertadamente que escoge sus *inspiraciones."*

El mismo corresponsal inglés de la "Gaceta musical" se refiere días más tarde a los fabulosos "cachets" que recibe la Malibrán:

"Los grandes talentos son raros, pero hay que admitir que ninguna otra época los ha cosechado como hoy. Sea lo que sea, la señora Malibrán de Bériot, por ejemplo, recibe por cada una de sus representaciones en el teatro de Drury Lane, un precio nunca alcanzado hasta ahora por ningún otro artista: la suma de 150 libras esterlinas, es decir, 3.750 francos. Hasta hoy ninguna recaudación de las actuaciones suyas ha sido inferior a 600 libras esterlinas, 15.000 francos" (*).

Al cabo de un mes escribe Charles de Bériot al abogado milanés Parola:

Londres 26 de junio 1836

Mi querido Parola:

He recibido la autorización de Merelli y Balochino que me ha enviado Vd. y me he apresurado a contestarles a pesar de que el asunto de los "meetings" no esté concluido. He aceptado la proposición de estos señores y les he escrito una carta por duplicado a Viena y a Milán, tal y como ellos me habían pedido.

(...) No hay nada realmente nuevo que contarle de Londres. El matrimonio de la Grisi con el señor Gérard de Melcy no será ya una novedad para usted. Sabrá usted también el entusiasmo que ha causado la ópera de Balfe, "The Maid of Artois", vamos aproximadamente por la decimoctava representación, la sala está siempre repleta, y es probable que se prolongue el contrato durante varias noches más.

(*) Unas 800.000 pesetas.

Nuestros proyectos para los meses de septiembre y octubre son (si nos fallasen los "meetings") ir a dar una serie de representaciones con toda la compañía del Drury-Lane a Edimburgo, a Dublín, a Liverpool, etc., o tal vez ir a Praga a la coronación del Emperador de Austria. Esto estará decidido dentro de quince días. Tenemos, como ve usted, "tres buenas cuerdas en el arco."

Adiós mi querido amigo, escríbanos unas líneas a Bruselas, donde estaremos dentro de quince días. Le abrazo de corazón. Mis saludos cordiales a su mujer. Mil cosas amistosas de parte de la mía.

C. de Bériot.

P.S. Mis respetos a nuestra buena Duquesa, y recuerdos distribuidos como mejor le parezca a todos los que piensen en nosotros.

Tres buenas cuerdas, sí. Pero no cuentan, no pueden contar, con la misteriosa mano que va a cortar para siempre la cuarta, el hilo vital de la Malibrán.



LA REINA VICTORIA DE INGLATERRA, POR WINTERHALTER.

Gran aficionada a la música, la Reina estudió canto con Luigi Lablache. Mendelssohn la acompañó al piano en varias ocasiones. El cartel de Covent Garden del día 24 de junio de 1835 en que se representa Fidelio, de Beethoven por la Malibrán, menciona su asistencia.
Palacio de Versalles. Foto Giraudon.

Mordant la terre chaude où poussent les lilas
Stéphane Mallarmé

El accidente

Aprovechando la estancia en Inglaterra de sus amigos, Lord Lennox invita a María y a Charles de Bériot a pasar unos días en su finca de Surrey. Con este motivo se organiza, entre otras distracciones, una larga excursión a caballo. María se prepara enseguida, encantada. Charles trata de disuadirla. Le parece una temeridad que se disponga a montar a caballo —y a montar como ella monta—, ya que su mujer está de nuevo en estado. Pero no consigue que se avenga a sus razones. Y menos por motivos de salud o de prudencia.

Sale el grupo de jinetes al campo. María monta "Comet", un magnífico ejemplar. Se siente inmensamente feliz. Pronto se destaca del resto de sus amigos y fustigando al caballo, se lanza a galope tendido. Adora el peligro y no mide al principio el riesgo. Pero de pronto aparece una barrera. A su lado hay un hombre. María le hace señas para que abra la barrera y la deje pasar, pero el guarda no la entiende. Al pasar ella a su lado tira el hombre su gorra a la cabeza del caballo, pensando, sin duda, aminorar la marcha de éste, pero logra el efecto contrario. El gesto excita aún más al animal, que salta el obstáculo con limpieza y prosigue su marcha vertiginosa.

Gracias a sus vivos reflejos, María consigue no caerse pero a los pocos metros siente que le falla el estribo en que apoya su pie. Casi desmayada de terror ve acercarse la segunda barrera, aún más alta, y piensa que si el caballo la salta ella se matará del golpe, que está perdida. Entonces, en un segundo, decide actuar. Ha visto que una de las partes superiores de la cerca está colgando en el aire. Intentará agarrarse a este saliente y quedar sujeta por los brazos. Luego se dejará caer al suelo. Y el caballo continuará solo su loca carrera.

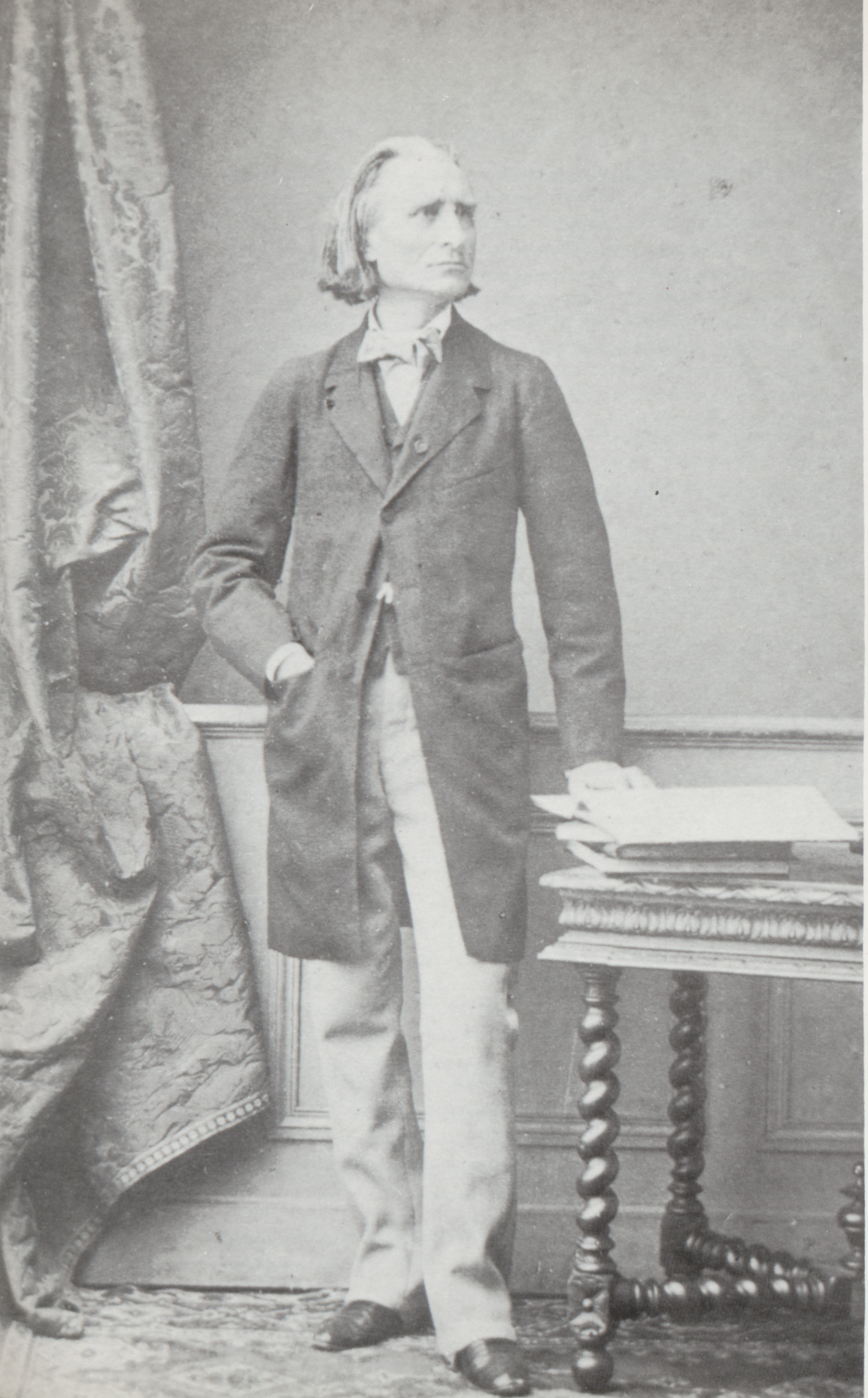
Decidido y hecho. Pero en el momento en que intenta, con los brazos levantados y todo el cuerpo en tensión, abrazar el extremo de la barrera, su pie se queda enganchado en el estribo. Falla el arriesgado salto y el cuerpo, caído hacia atrás como un pelele, va rebotando, rebotando y golpeándose de forma atroz contra el suelo, mientras el pie sigue enganchado. Pierde el conocimiento y es arrastrada por el caballo que continúa su desbocado galope. Por fin logran rescatarla sus amigos. Su aspecto es sobrecogedor: está sin sentido, con la cabeza y el cuerpo cubiertos de tierra y de heridas y la cara desfigurada.

No se conoce la fecha exacta de esta dolorosa caída. Lo que sí vemos es que el día 23 de julio la Malibrán está ya, o al menos cree estar, suficientemente repuesta como para actuar en público, en el teatro Drury Lane. Esta va a ser su última aparición en la Opera de Londres. El programa se compone de *La Sonnambula* y de un acto de *The Maid of Artois.* Al término de la representación la cantante se despide cantando el *God save the King.* Las aclamaciones son indescriptibles.

Al día siguiente salen María y Charles para Bruselas. ¿Para descansar y acabar de reponerse ella? No. En modo alguno. Su vida prosigue, aparentemente, con toda normalidad, es decir, con una intensidad que a menudo la llega a agotar. En los dos meses que le quedan de vida y estando ya —aunque no lo parezca— condenada, María va a dar en Lieja un concierto con su marido, va a actuar en Aquisgrán dos veces en público, va a hacer un viaje a París y de allí a su finca de Roissy, donde pasará unos días, y va a regresar de nuevo a Inglaterra para actuar en el famoso festival de verano de Manchester, los días 12, 13 y 14 de septiembre.

Por ahora es como si el accidente fuera sólo un recuerdo, cada día más y más lejano. A finales de julio le escribe María a su gran amigo el marqués de Louvois:

FRANZ LISZT.
Foto original Numa Blanc & Cie. París. Colección de la autora.→



26 de julio 1836, Bruselas

"¡Oh, entre todos los hombres el más malo y el menos cumplidor de su palabra! ¡Cómo! ¡Nos tienta usted y luego... si te he visto no me acuerdo! ¡No aparece el padre Louvois ni por el forro! Es usted testigo de que le escribo; así que si no se pone en camino nada más recibir esta carta para venir a Bruselas a darnos un abrazo no le vuelvo a hablar en toda mi vida y me enfado. Será un poco castigarme a mí misma pero no importa, me enfadaré.

Nos quedamos hasta el 14. Es decir que el 14 habrá un concierto en Lieja y nosotros tocaremos y nosotros "canturrearemos." Hoy es 26, así que puede usted todavía pasar diez, doce, catorce, dieciseis días con nosotros. Es lo mínimo que el padre Louvois puede hacer para contribuir a la felicidad de sus hijos adoptivos."

María de Bériot

Días más tarde los Bériot hacen el viaje Bruselas-Aquisgrán, doce leguas, en berlina. Llegan pocas horas antes de que tenga lugar la representación de *La Sonnambula.* María se siente tremendamente cansada pero logra sobreponerse y acude con toda puntualidad a la ópera, decidida una vez más a tratar de superar sus anteriores actuaciones. Al llegar al teatro se encuentra con una sorpresa. La guardia del Rey de Prusia, Federico Guillermo III, en gran uniforme de gala, le presenta armas, rindiéndole los mismos honores que a la Familia Real.

Desde Aquisgrán se trasladan los Bériot a su castillo de Roissy, situado a las afueras de París. Para pasar con ellos las vacaciones de verano, llegan poco después desde Bruselas la madre, la hermana de María y varios invitados.

La vida en el campo transcurre apaciblemente. María, siempre activa, compone varias canciones (*), da largos paseos por el parque y, por la noche, suele hacer música con su marido y su hermana Pauline, que a los quince años es ya una pianista excepcional, una de las discípulas más brillantes de Franz Liszt.

Una tarde salen las dos hermanas a dar un paseo. Están solas y pueden hablar con toda libertad. María aprovecha la ocasión y se confía a Pauline, haciéndole una revelación transcendental. Le pide primero que no diga a nadie lo que le va a contar. Que se lo jure. Pauline, muy sorprendida, lo jura. Entonces María le cuenta con todo detalle cómo ha sido el terrible accidente de caballo que ha sufrido en Inglaterra; y termina añadiendo: "Me siento mal, muy mal desde entonces. Noto que tengo un coágulo en la cabeza y sé que no me recuperaré." Pauline, impresionadísima, cumple su juramento, pero el remordimiento de no haber hablado la persigue toda su vida. (**)

La Malibrán, en efecto, logra disimular —¿en nombre de qué?— la gravedad de su estado. Sólo su humor, aún más cambiante y caprichoso de lo que es en ella habitual, acusa a veces su malestar. Pero su familia lo atribuye a su estado y nadie puede sospechar la tragedia que se avecina.

A principios de septiembre se despide María de sus amigos, de su madre y de su hermana, a las que no volverá a ver, y se embarca con su marido rumbo a Inglaterra, donde va a actuar en el festival de verano de Manchester.

(*) Al año de morir la Malibrán se publicó un album con varias de estas canciones, titulado "Dernières pensées musicales de Marie-Félicité Garcia de Bériot" Troupenas, Ed.

(**) Recuerdos de la nieta de Pauline García Viardot, madame Alice Viardot. "La Malibran", Suzanne Desternes et Henriette Chandet, Fayard, Paris, 1969.

CAPITULO XIV

Heureux, de qui la mort de sa gloire est suivie
Joachim du Bellay

"Manchester tendrá mis huesos"

El domingo 11 de septiembre por la tarde llegan los Bériot a Manchester. Se dirigen al hotel *Mosley-Arms,* donde tienen reservada habitación. Les dan una hermosa *suite,* la número 9, en el segundo piso. Esta *suite* tiene un gran salón que les servirá de estudio a ellos y a Lablache, el famoso bajo, que se hospeda en el mismo hotel y va a actuar con la Malibrán en varios conciertos. María está cansada del viaje y se queja a uno de los miembros del comité organizador del festival, que va a visitarla nada más llegar, de tener "escalofríos y mucho dolor de cabeza."

El lunes desayuna su dieta habitual en Inglaterra: ostras y *porter* (cerveza), diluída con agua. Esta mezcla singular es, según la cantante, muy buena para su voz. ¿Y para su estómago?

Pronto se queja éste. El martes devuelve María el desayuno, poco antes de salir para cantar un Oratorio en la Catedral de Manchester. Durante el concierto le da un síncope y tiene que ser transportada urgentemente al hotel.

El miércoles, a pesar de su estado, que da muestra de agotamiento general, insiste en cantar en el concierto de la noche. Desde luego éste es un concierto muy importante. Entre solistas y coro se reúnen doscientas cuarenta voces. La orquesta está al completo, también. En la sala hay más de tres mil espectadores. Un concierto monumental. Pero la cantante está grave. Entra sostenida por su marido y un amigo en el *hackney-coach* (*) que la lleva al teatro. Tiene la precaución de coger varias toallas y sábanas (¿?) para el trayecto pues se siente mareadísima. La cabeza le estalla. Su voluntad triunfa una vez más y logra salir a escena apoyada en la señora Caradori Allan. El programa es duro, largo. Canta un aria de *la Creación,* de Haydn; el *Requiem,* de Mozart; un cuarteto de *Fidelio,* de Beethoven y, para terminar, a dúo con la señora Caradori Allan, el *Vanne se alberghi in petto* del *Andronico,* de Mercadante. Admirablemente.

Se produce luego un incidente muy penoso que todos los testimonios parecen confirmar: el público, sin tener la más remota idea de la gravedad de la Malibrán, va a contribuir con su insistencia, con su exigente entusiamo a acelerar el fin de la cantante. Al terminar el concierto aplaude a rabiar. Quiere más música. Patea rítmicamente y grita *"encore, encore, encore..."* Ella, agotada, hace gestos de agradecimiento y de súplica para que la dejen marcharse. Pero el público insiste, insiste una y otra vez. María, dirigiéndose al director de orquesta Sir George Smart le dice: "Si vuelvo a cantar, moriré." —"Pero señora, responde él lleno de buen sentido— no tiene más que retirarse y yo la excusaré ante el público." La Malibrán no quiere abandonar la lucha. La energía de su carácter se revela una vez más —la última— y en un arranque de valor insensato decide: "No, no, cantaré, pero soy una mujer muerta!"

(*) Coche de alquiler.



PRIMER VIAJE DE FULTON A TRAVES DEL CANAL DE LA MANCHA, POR BONINGTON.

La barcaza española Antonio precede en su ruta al primer barco de vapor.

Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Repite el dúo de Mercadante y se retira entre las ovaciones del público. Nada más salir de escena le da un síncope y cae desmayada en brazos de la señora Caradori-Allan. Al ver su estado alarmante, los organizadores del festival hacen llamar inmediatamente al doctor Bardsley. La Malibrán yace, postrada y pálida como una muerta, en su camerino. Luigi Lablache se aterra al verla. Llega el médico y, tras reconocerla, prescribe una sangría. ¡Sangrarla en ese estado de debilidad! Lablache, que conoce muy bien el temperamento nervioso de María, trata por todos los medios de disuadir al médico, por parecerle no sólo innecesaria esta medida, sino contraproducente. Pero es en vano.

"Dígale usted a su amigo (Lablache) que se ocupe de música y no se meta en otras cosas", comenta molesto el doctor Bardsley a su paciente, que ha recuperado el sentido y está

presenciando la discusión. La sangran. Y la desdichada exclama mientras se lo hacen: "¡Manchester tendrá mis huesos!"

Es transportada al *Mosley Arms* en camilla. Al llegar sufre tan cruelmente que sus quejidos se oyen desde el último rincón del hotel. Se le administran calmantes. Por la noche, agitadísima, delira, llama en sueños a Lablache, al amigo que la ha querido *salvar...*

El jueves por la mañana recibe la visita de la directora del hotel, la señora Richardson, que tiene con ella a lo largo de su enfermedad detalles de gran bondad. María se queja de violento dolor de cabeza y le pide a esta señora que le ponga la mano en la sien y observe cómo palpita. "He tratado de probar mi voz esta mañana temprano —añade— y está igual de fuerte y clara. Como si estuviera perfectamente de salud; pero cada nota parece vibrar en mi cabeza." La señora Richardson le da a beber un poco de café y ella lo devuelve. A pesar de todo insiste en actuar en un concierto que tiene ese día en otra iglesia. Arrastrándose materialmente va al concierto, pero nada más llegar le da un violento ataque de histeria y tiene que ser llevada de nuevo al hotel.



MARIA MALIBRAN DE BERIOT
Foto Biblioteca Nacional, París.

El doctor Bardsley firma un certificado médico atestiguando que la Malibrán no puede actuar en público en el concierto de la tarde. Charles de Bériot, alarmadísimo, manda llamar a Londres al doctor Belluomini, eminente homeópata, que conoce de antiguo a la familia García. A las tres horas de recibir el aviso se pone el doctor en camino y llega a Manchester el domingo 18 por la tarde.

El propio doctor Belluomini ha dejado escrita una narración detallada del curso de la enfermedad de María Malibrán y de su muerte:

"La encontré medio delirando, pero me reconoció y abrazó con fuerza. Su pulso era febril, extremadamente débil e irregular, la piel le ardía; una tos constante y muy fuerte no le dejaba un minuto de reposo. Estaba agitada, cambiaba de postura continuamente. Llevaba cuatro días sin dormir; deliraba casi todo el tiempo y no había tomado casi alimento alguno. Poco después llegaron al hotel el médico y el cirujano que habían atendido a la señora de Bériot. Tuvieron la bondad de contarme lo que había sucedido hasta mi llegada y decirme los remedios que habían prescrito. Yo les dí mi opinión respecto de la naturaleza de la enfermedad, que no dudé en llamar fiebre nerviosa muy grave. En efecto, se hallaba en un estado de debilidad considerable y su sistema cerebral presentaba los síntomas de una especie de *delirium tremens*. No tuvimos consulta alguna acerca del tratamiento a seguir debido a que no conocían el método homeopático que yo practico. Les agradecí su atención con la enferma y volví a su lado para administrarle el remedio que creí más conveniente. Se lo hice tomar disuelto en un poco de agua. Una cucharada de café, cada dos horas. Al cabo de una hora la tos empezó a disminuir; la enferma se tranquilizó y hacia medianoche se durmió apaciblemente. La ví el 19 por la mañana, de 6 a 7. Había dormido cuatro horas seguidas, la fiebre había disminuido considerablemente, la tos había desaparecido casi por completo; ya no deliraba, salvo una frase musical que le daba siempre vueltas en la cabeza, ya no estaba tan agitada.

Tras un cambio tan favorable, concebí la esperanza de salvarla. La animé a que se alimentase algo, pero todo lo que le proponía la desagradaba; era una especie de degradación del gusto, causada por el embarazo, que iba entonces por las quince o dieciseis semanas.

El 21 por la mañana hubo una disminución notable de la fiebre. La enferma pidió que la llevasen a una butaca mientras le hacían la cama, pero no pudo estar sentada más de cinco o seis minutos. No tomó casi ningún alimento salvo algunas uvas y zumo de naranja o de melocotón. Por la noche los síntomas se agravaron de nuevo; la fiebre aumentó, el pulso se debilitó de forma alarmante, la tos no la dejaba descansar. El señor de Bériot y yo estuvimos en pie toda la noche, pero no conseguimos que se alimentase nada. A pesar de su estado de estupor, rechazaba todo cuanto se le acercaba a la boca, exceptuando los remedios disueltos en agua que de vez en cuando le administraba yo. Estos remedios parece que hicieron cesar la tos el 22 por la mañana. Sin embargo, todos los síntomas anunciaban una agravación del mal muy alarmante y perdí toda esperanza de salvarla. Pedí que llamasen al doctor Lewis, ginecólogo muy acreditado en Manchester. Durante toda la noche la enferma estuvo en estado comatoso, no parecía comprender a quien la hablaba, ni siquiera a su marido. Cada vez más insensible, no hacía otro movimiento que girar la cabeza para ambos lados. El señor Lewis propuso cortarle el pelo y aplicarle embrocaciones de agua y vinagre en la cabeza. Yo no me opuse, aunque no esperaba ningún beneficio... Continué administrándole algunos remedios, pero todos los cuidados no lograron nada!

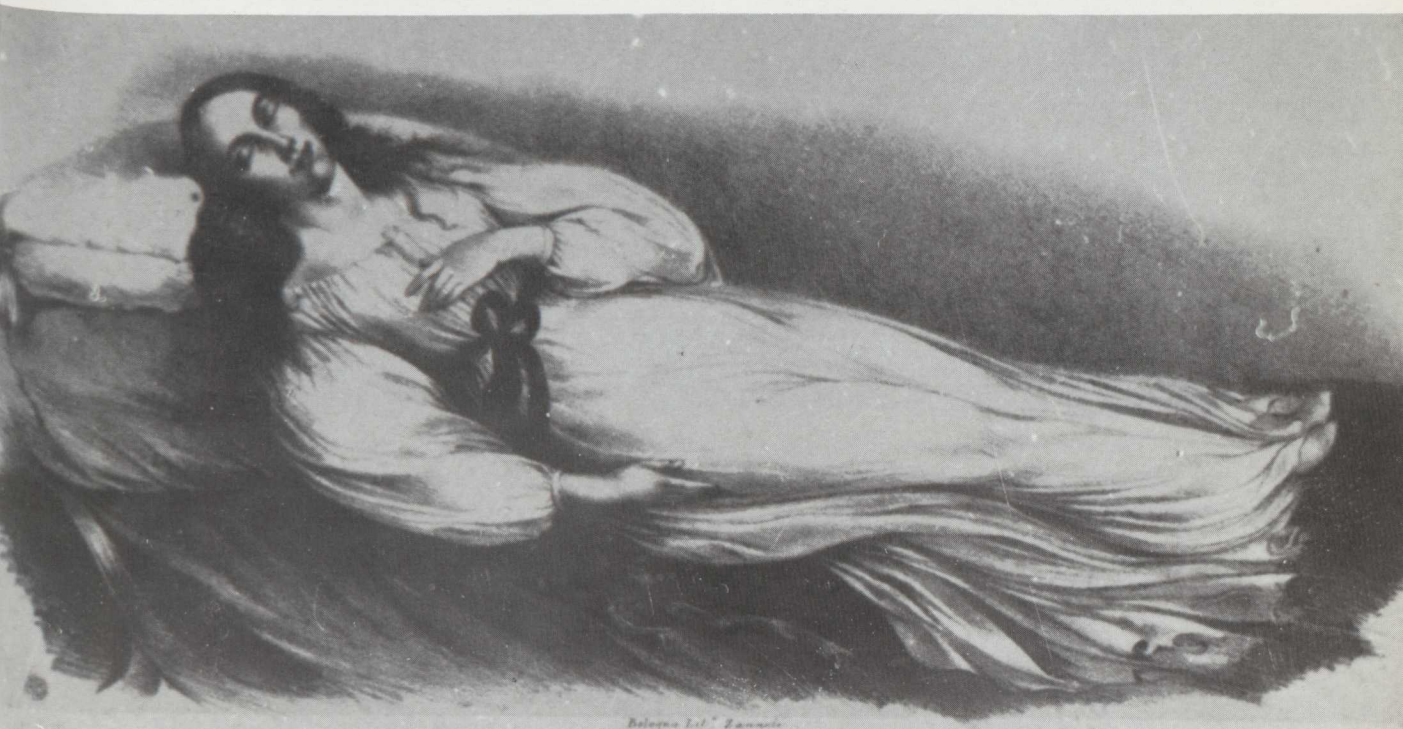
Por la noche, hacia las once y media, la señora de Bériot expiró."

MARIA MALIBRAN EN SU LECHO DE MUERTE.
Foto Civici Musei. Castello Sforzesco, Milán. →

By foreign hands thy dying eyes were closed,
By foreign hands thy decent limbs composed,
By foreign hands thy humble grave adorned,
By strangers honoured, and by strangers mourned.
Alexander Pope

Un funeral y dos entierros

Durante la agonía de su mujer, Charles de Bériot permanece en un salón contiguo al dormitorio de ella. El doctor Belluomini, al ver su estado de abatimiento, lo ha dispuesto así por temer que el violinista pudiese enfermar seriamente; él le comunica también con todo cuidado y delicadeza que María acaba de morir. Bériot se desmaya y cae pesadamente al suelo, fulminado. Al poco tiempo vuelve en sí, vuelve en sí como pudiera hacerlo un fantasma. Su



MARIA MALIBRAN
REGINA DEL CANTO
NEL SECOLO DECIMONONO
MORI VENTOTTENNE
IN MANCHESTER
IL TERZOVIGESIMO DI SETTEMBRE
DEL MDCCCXXXVI
LAGRIMATA DA TVTTI I CVORI



LA CATEDRAL DE MANCHESTER EN 1832.
Foto Central Library, Manchester.

dolor, aparentemente, es inmenso, su desolación total. Y, sin embargo, la conducta que observa en las horas y los días siguientes es muy extraña. No vuelve a entrar en la habitación donde descansa el cuerpo de su mujer. Da una serie de disposiciones: prohibe que se saquen vaciados de la cabeza o de la cara de ella, prohibe los retratos, prohibe terminantemente que se le haga la autopsia y encarga al señor Beale, miembro del comité organizador del festival, que se ocupe de todo lo referente al entierro y al funeral. Regala a la señora Richardson un anillo de turquesa montado en esmalte, recuerdo de la Malibrán; recoge apresuradamente todas sus cosas y las de su mujer y a las pocas horas del fallecimiento abandona Manchester, abandonando a su mujer, muerta. Muerta en una habitación de hotel.

En Bériot se cumple así la paradoja que no es infrecuente observar en ciertos grandes artistas o escritores (Wagner, Benjamín Constant, etc.), de que su enorme sensibilidad —dirigida y polarizada casi exclusivamente hacia el terreno de la creación— les hace comportarse a veces, en momentos transcendentales de su vida personal y privada, como seres de una extrema insensibilidad.

El comité del Festival escribe a Charles de Bériot a Londres por considerar que debe presidir el funeral, pero él ya ha cruzado el Canal, rumbo a Bélgica. La opinión pública inglesa se conmueve. Varios periódicos comentan el hecho en términos muy vivos. Veamos algunos. El *Times* dice:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA - BIBLIOTECA -

"Se ha visto que esta pobre señora no tuvo ningún médico eminente que la atendiese en los momentos que esta atención le era más necesaria. Nos aseguran varias cartas de Manchester que en esta ciudad se comenta en todas partes la cuestión. Nos comunican además que la ausencia del señor de Bériot y el haber dejado los restos de su mujer para que los enterrasen personas extranjeras se comenta con desagrado y amargura."

Un enviado especial del *Morning Chronicle* se interroga:

"¿De qué murió la señora Malibrán?—Esta es una cuestión que todos se plantean pero que nadie puede contestar. ¿Fue el clima, la enfermedad, o las dos cosas, o ninguna lo que la llevó a la tumba, ella tan joven, tan vigorosa, y de una vitalidad aparentemente tan inagotable? Pero ¡ay! a estas preguntas ni una palabra a la que poder atenerse ha salido de los labios que podían decir la verdad y que permanecen sellados..."

Y el *Sunday Times* es aún más explícito:

"La muerte de la señora Malibrán continúa causando la más dolorosa impresión, no sólo en los círculos musicales, de los cuales era adorno principal, sino en muy diversas clases sociales de este país. La conducta de su marido, el señor de Bériot, es perfectamente inexplicable y ha levantado un movimiento de profunda repulsa. Hemos recibido numerosas cartas relacionadas con este tema, una de las cuales se encuentra en otro lugar de este periódico y aunque por ahora nosotros nos abstenemos de dar publicidad a las numerosas opiniones que especulan sobre el particular, no podemos más que coincidir con nuestro corresponsal al afirmar que se debería hacer una investigación para acallar las dudas tan penosas que existen actualmente en relación con este melancólico suceso.

Ya se ha probado que la señora Malibrán no tuvo ayuda médica hasta que su estado se hizo alarmantemente crítico. Se avisó entonces a dos caballeros profesionales de Manchester, en cuyas manos se confió a la paciente, pero al llegar el Dr. Belluomini de Londres, sus servicios fueron ya inútiles pues el doctor B., homeópata, no les podía consultar. Parece ser que la paciente se agravó gradualmente y murió el viernes por la noche. El señor de Bériot dicen que estuvo inconsolable; pero a la hora de haber fallecido su mujer, se ponía en camino hacia Londres y a su llegada embarcaba rumbo a Bruselas dejando a extraños el cuidado de rendir el último tributo de respeto a los fríos restos de su desventurada esposa. No parece, tampoco, que se haya puesto en comunicación con los amigos ingleses de la señora Malibrán. Diciendo lo mínimo que se puede decir, una conducta así es indecente y desnaturalizada. Aunque el señor de Bériot pudiese dar alguna explicación de *sus* motivos un día, pensamos

que los señores médicos de Manchester que atendieron a la infortunada señora al comienzo de su enfermedad, deberían alejar de cualquier sospecha sus propias competencias profesionales pidiendo a las autoridades que se realice un examen *post mortem* del cuerpo, sobre todo teniendo en cuenta que el señor de Bériot ha manifestado su intención de exhumar los restos para enterrarlos en una tumba extranjera."

La carta reproducida en otra sección del periódico y dirigida "Al Editor del Sunday Times" expresa iguales inquietudes e iguales deseos. Empieza y termina afirmando con firmeza: "Hay circunstancias relativas a la muerte de la señora Malibrán que deberían ser investigadas rigurosamente."

El misterioso doctor Belluomini sale en defensa de Bériot. Publica una nota tratando de excusarle. Se hace responsable de la marcha precipitada de éste por "juzgar que lo mejor era determinarle a abandonar enseguida ese lugar de desolación donde, en mi opinión, habría contraído una enfermedad grave, agotado como estaba por diez u once días de fatigas, de no dormir y de angustias. Sabiendo que el domingo 27 salía un barco de Londres para Amberes, aceleré nuestra marcha para no perderlo. Al precipitar esta salida seguía yo los usos de varios países civilizados de Europa, en que se obliga a los parientes del muerto a que salgan de su casa, mientras los amigos se encargan de las ceremonias fúnebres."

Débiles razones. Un hecho así no tiene excusa. La Malibrán ha muerto lejos de su país, de su familia, de sus amigos. Su marido, su pobre marido, ni entra en la habitación donde yace muerta ni —lo que es más grave— dispone dónde, cómo y cuándo debe ser enterrada. Solo sabe huir.

El señor Beale, encargado por Bériot de disponer y organizar el funeral y el entierro, cumple con sobrada dignidad su triste cometido. La cantante va a tener unas sentidas y magníficas honras fúnebres y va a ser enterrada como le corresponde, en olor de multitud.

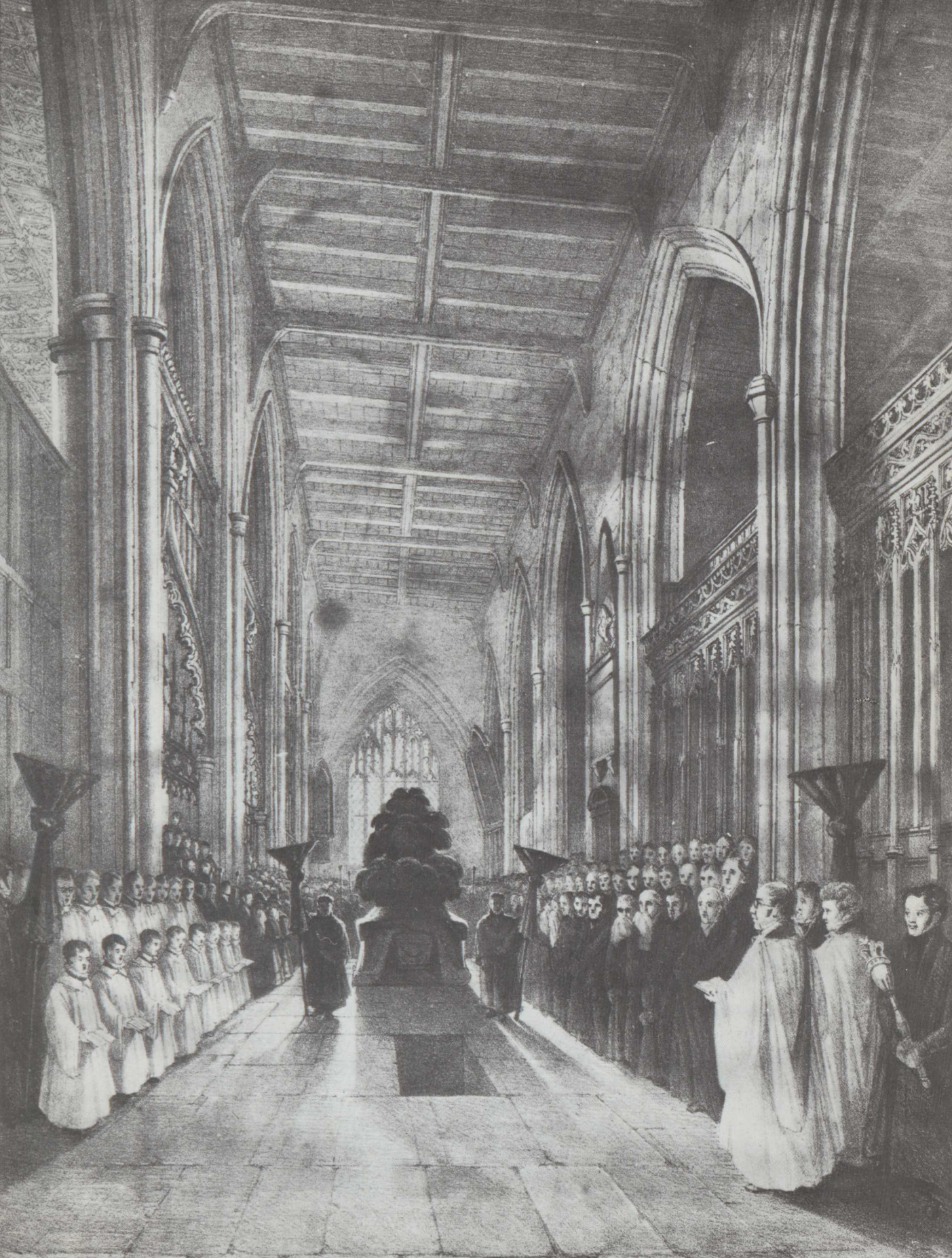
Los pormenores son los siguientes:

Beale se pone inmediatamente en contacto con los miembros del comité organizador del Festival. Se determina hacer un funeral público y se nombra una comisión de dieciseis señores que se encargue de tomar las disposiciones oportunas. Este subcomité se reúne y delibera durante varias horas.

El funeral de cuerpo presente y el entierro se celebran una semana después de morir la Malibrán. A las 8 de la mañana comienzan a tañer las campanas en varias iglesias de Manchester. A las nueve y media los Reverendos J. Crook y R. Firth, párroco y coadjutor respectivamente, de la Iglesia de San Agustín, son conducidos a la cámara mortuoria del hotel Mosley-Arms. El cuerpo reposa en un féretro de plomo que luego se colocará en otro de roble. Preside un gran crucifijo de marfil y varios candelabros de plata rodean el féretro. Grandes velones iluminan la habitación con su luz parpadeante. Se leen en latín los salmos 129 y 50 y al final del oficio religioso se procede al traslado de los restos. Sobre el ataúd una cruz de bronce y una inscripción:

MARIA FELICIA
DE BERIOT
MURIO EL 23 DE SEPTIEMBRE DE 1836
A LOS 28 AÑOS

SEPELIO DE MARIA MALIBRAN EN EL CRUCERO SUR DEL CORO DE LA CATEDRAL DE MANCHESTER EL 1 DE OCTUBRE DE 1836.
Foto Central Library, Manchester. →



Seis hombres llevan el ataúd hasta la puerta del hotel. El coche fúnebre adornado con plumas y tirado por cuatro preciosos caballos negros, se acerca. Se forma la comitiva del duelo. La presidencia es numerosa. Han acudido de Londres varios amigos de la cantante, entre ellos Bunn, el director de teatro. Una procesión integrada por cientos de personas recorre —en medio de un silencio y un orden perfectos— varias calles acompañando el féretro, hasta llegar a la catedral donde tienen lugar el funeral y el entierro. La bandera está a media asta. El púlpito y los bancos, cubiertos en parte de crespón negro. El interior, abarrotado de personas vestidas en su gran mayoría de luto riguroso, presenta un aspecto impresionante.

Al entrar el ataúd en la Catedral empieza a tocar el órgano una marcha: *Dead March in Saul,* y luego de ser colocado al pie del altar mayor comienza el funeral. Se leen los salmos 39 y 90. El Reverendo Wray lee la epístola a los Corintios, cap. 15. Canta el coro un himno y se interpreta al órgano el aria que la Malibrán ha cantado pocos días antes: *"Oh Lord, have mercy upon me, for I am in trouble."*

Al final de la ceremonia el cuerpo es transportado a la nave sur, donde está preparada la sepultura. El Reverendo Wray reza las oraciones fúnebres y se descienden los restos mortales a una profundidad de un metro ochenta. La presidencia del duelo se va alejando. Se organiza ahora una fila para que todos cuantos llenan la iglesia puedan pasar por delante de la tumba en un último homenaje. Así lo hacen, con el mismo espíritu de respeto, seriedad y orden que ha presidido a lo largo de todas las ceremonias. La ciudad de Manchester acaba de enterrar de forma dignísima, que la honra, a una de las mejores cantantes de todos los tiempos.

* * *

Pero la paz no parece afín con el destino de María Malibrán, ni siquiera una vez muerta.

Siguen sucediéndose los hechos extraordinarios. Pocos días después del entierro reclama Charles de Bériot los restos de su mujer. Las autoridades eclesiásticas de Manchester y el comité del Festival se oponen a ello. Bériot envía entonces a Manchester a un abogado de Bruselas, el señor Fiennes, con el propósito de "acudir a la justicia si es preciso para recuperar el cuerpo de la Malibrán." Va a ser la madre de la cantante en persona quien consiga, con la ayuda del embajador de Francia en Londres, que le sea entregado el cuerpo de su hija. Un acta oficial, fechada el 17 de diciembre de 1836, se lo concede. Joaquina Siches de García da muestras una vez más de la energía y el valor que han caracterizado siempre —y no sólo en el terreno del arte— a esta familia singular. Dejando a su yerno que se ocupe de organizar la recepción de los restos en Bruselas, se encamina ella a Manchester para hacerse cargo de los restos de su Marietta.

Inmensa es la congoja de su alma. A las cinco de la mañana tiene lugar la exhumación del cadaver. La escena en sí es lúgubre, pero no para ella que permanece lejana, como impasible. El dramatismo de la escena que está presenciando y viviendo pierde su fuerza expresiva frente al dolor que la realidad de la muerte de su hija ha dejado en sus entrañas. La desolación está más allá de toda observación, de todo interés. No es, no puede ser nunca, ni crítica ni vulnerable.

Un coche fúnebre transporta los restos mortales de María Malibrán a Londres, seguido por otro en el que viajan la señora de García y Fiennes, el abogado belga que ha llevado parte de los trámites para el traslado del cadáver. El féretro es embarcado en el *Tourist* con destino

Amberes. Las circunstancias desgraciadas parecen acompañar a la cantante hasta más allá de la muerte. La travesía es horrorosa. El barco, al llegar a la altura de Flessingue, está a punto de naufragar. Por fin, tras nueve espantosos días de debatirse con la borrasca del Atlántico, tocan puerto. Escoltado militarmente regresa el cuerpo de la Malibrán a su casa de Ixelles, el 3 de enero de 1837. El féretro es colocado en el salón principal que está enteramente recubierto de seda negra. Al día siguiente es enterrada con gran pompa en el cementerio de Laeken. Miles de personas se reúnen para despedir a la Malibrán. Meses más tarde se construye el monumento que sigue existiendo hoy. Una estatua de mármol blanco representa a la cantante en el papel de *Norma*. En el pedestal se pueden leer los versos del más puro estilo romántico que escribe para ella su amigo Lamartine:

Beauté, génie, amour furent son nom de femme
Ecrit dans son regard, dans son coeur, dans sa voix.
Sous trois formes au ciel appartenait cette âme.
Pleurez, terre, et vous, cieux, accueillez-la trois fois.

* * *

MAUSOLEO DE MARIA FELICIA GARCIA MALIBRAN DE BERIOT EN EL CEMENTERIO DE LAEKEN.
Foto Studio 2000. Bruselas.



NOTAS



NOTAS

NOTAS CAPITULO I

(1) La condesa-duquesa de Benavente, duquesa de Osuna, contribuye con su aportación económica a hacer posible este traslado de Manuel García a París.

Condesa de Yebes: *La Condesa —Duquesa de Benavente— Una vida en unas cartas*, Espasa Calpe, Madrid, 1955, p. 213

(2) Marbot, General Barón de: Memorias. Campañas de Napoleón en la Península Ibérica. Madrid, 1965, Ed. Castalia, p. 23.

(3) Años más tarde dirá Espronceda al cantar el levantamiento del pueblo de Madrid contra el invasor francés el 2 de mayo de 1808:

"Oh! es el pueblo! Es el pueblo! Cual las olas
del hondo mar alborotado brama..."

Y luego, refiriéndose a la actitud incalificable que observan en estas mismas circunstancias los responsables del gobierno de España, añade:

"Y vosotros qué hicisteis entre tanto,
los de espíritu flaco y alta cuna?.
Derramar como hembras débil llanto,
o adular bajamente a la fortuna..."

(4) En la parroquia de Santa María Magdalena de esta ciudad se conserva hoy la partida de bautismo de Manuel García, documento inédito, que sirve en cierta medida —lamentablemente escasa— para precisar algo más el discutido origen del cantante. Dice así:

"En la ciudad de Sevilla, lunes veintitrés días del mes de enero de mil setecientos setenta y cinco yo el Dr. Dn. Luis Antonio Gonzalez Blanco cura de la Parroch. I de Sª Sta. María Magdalena de dicha ciudad bapticé Solemnemente a Manuel de el Pópulo Vicente que nació día veintitrés de dicho mes y año es Hijo lexmo. de Geronimo Rodriguez y de Mariana Aguilar su muger fueron sus Padrinos Joseph Rodriguez y Maria de Aguilar de esta Collacn. a quienes advertí el Parentesco Espiritual, y obligaciones fhº ut supº —Dn. Luis Antº González Blanco Cura— Rubricado.

Vemos en esta partida de bautismo que Manuel García se apellida en realidad Rodríguez de Aguilar al nacer. Se ha escrito con frecuencia que el apellido García lo toma Manuel de su padrino. No parece que ello sea cierto, ya que su padrino se apellida asimismo Rodríguez. Por otro lado comprobamos que el singular nombre de el Pópulo (y no del Pópolo, con o, como se suele escribir), añadido al de Manuel, le viene ya de pila.

Muchos años más tarde, en la partida de bautismo de Manuel Patricio, el hijo mayor de Manuel, fechada en Madrid en 18 de marzo de 1805, se escribe esta nota marginal, que en vez de aclarar complica aun más el asunto. Dice así:

"Se adicionó al segundo apellido del padre —García— en virtud de mandamiento del Sr. Vicario Ecónomo de 21 de enero de 1842, que pasó ante el Notario Segundo de la Cuerda."

Ahora bien, teniendo en cuenta que, según acabamos de ver en la partida de bautismo de Manuel García padre, su segundo apellido es, al nacer, Aguilar, volvemos a encontrarnos en la incapacidad de atar cabos con precisión. A pesar de ello nos remitimos a estos datos que son exactos, aunque incompletos, en espera de que el tiempo vaya, tal vez, arrojando sobre ellos una luz más esclarecedora.

(5) La relación de las obras compuestas y estrenadas por Manuel García durante los años que pasa el cantante en Madrid (1799-1807) proviene, en parte, de la Tirada Aparte de los Anales del Instituto de Estudios Madrileños, Tomo III, Madrid, 1968, de José Subirá, titulada *Dos grandes músicos "desmadrileñizados:" Manuel García (padre e hijo)* y, en parte, de su *Historia de la música española e hispanoamericana*, Salvat, 1953.

(6) Ferdinando Paer nació en Parma el 1 de junio de 1771 y murió en París, el 3 de mayo de 1839. Fue uno de los músicos preferidos de Napoleón, el cual le mandó llamar a París en 1806, nombrándole "Maestro de Capilla del Emperador." En 1812 fue nombrado director de la Opera Italiana de París, sustituyendo en este cargo a Spontini. En 1821 Paer apadrinó a la segunda hija de Manuel García, Pauline. Fue la madrina en esta ocasión la princesa Radziwill, gran amiga y admiradora de Manuel García. La ópera más famosa de Paer fue *Le Maitre de Chapelle*, estrenada en 1831.

(7) En París, en el número 3 de la calle Condé (o en otros edificios próximos) no se encuentra actualmente lápida alguna que conmemore este nacimiento.

(8) El precioso teatro San Carlo de Nápoles se incendia en 1816. Apenas un año más tarde —el 12 de febrero de 1817— se celebra brillantemente la inauguración del nuevo edificio. Stendhal asiste en esta ocasión y escribe, maravillado, la misma noche:

"Au premier moment je me suis transporté dans le palais de quelque empereur d'Orient. Mes yeux sont éblouis, mon ame ravie. Rien de plus frais, et cependant rien de plus majestueux, deux choses qui ne sont aisées à reunir."

Y al día siguiente añade:

"Cette salle est un coup d'Etat; elle attache le peuple au Roi plus que cette constitution donnée à la Sicile et que l'on voudrait avoir à Naples, qui vaut bien la Sicile.

(9) Diversos documentos dan clara idea del temor que inspiraron los Borbones de Francia, e incluso de España, a Napoleón I.

En Bayona, el 21 de abril de 1808, en una entrevista con el canónigo Escoiquiz, Napoleón declaró: "Canónigo, canónigo, los intereses de mi Casa y los de mi Imperio exigen que los Borbones no reinen más en España." — A lo cual respondió Escoiquiz: "Quereis deshaceros de los Borbones de España. No lo comprendo. ¿Por qué los temeríais? ¡Son nulos! "Exclamación que hace meditar, teniendo en cuenta que Escoiquiz, además de haber sido el preceptor de Fernando VII era, o más bien simulaba ser, en esos momentos su "persona de confianza"...

Metternich, en su interesante estudio sobre el Emperador, escribe que el 26 de agosto de 1808, le afirmó éste de modo tajante: "Los Borbones son mis enemigos personales; no podemos ellos y yo, ocupar al tiempo tronos en Europa."

En 1819, ya en Santa Elena, hablando un día Napoleón con el general Bertrand reconoció el Emperador: "La falta mayor que he cometido es la expedición de España. Me llevó a esta empresa la idea de que era necesario echar de España a los Borbones para estar seguro en el trono de Francia. Les creía más poderosos de lo que eran. Me equivocaba sobre el particular."

(10) El día 15 de marzo de 1806 escribe Napoleón a Murat:

"Vous trouverez ci-joint la proclamation que vous ferez afficher deux jours après que vous aurez pris possession des duchès de Clèves et de Berg, c'est à dire le 23 ou le 24 du mois.

Le titre que vous prendez dans tous vos actes sera: Joachim, Prince et Grand Amiral de France, Duc de Berg et de Clèves. Vous commencerez par faire ôter les armes de Bavière et de Prusse, et vous les ferez remplacer provisoirement par celles de Berg dans le duché de Berg, et par celles de Clèves dans le duché de Clèves. Je vous ferai passer incessamment les armes que vous devez prende. Vous ne ferez mettre nulle part les armes françaises."

(11) La desigualdad entre las retribuciones ofrecidas al compositor y a los intérpretes de su obra se pone aún más de manifiesto si sabemos que Rossini era ya famoso dentro y fuera de su país cuando se estrenó el *Barbero*. En 1823, contando el compositor veintiun años, obtuvo grandes éxitos que le habían de situar entre los primeros compositores italianos.

NOTAS CAPITULO II

(1) El último de los famosos "tiplones" de la Capilla Sixtina fue Alessandro Moreschi (1858-1922) que se retiró en una fecha tan reciente como es 1913. Se conservan varios discos de sus interpretaciones con el coro de la Capilla Sixtina, dirigido por él.

"Hasta finales del siglo dieciocho, el bajo tuva poca aceptación en la *ópera seria*, dice Henry Pleasants, y hasta el tenor era relegado a papeles secundarios y tratado en consecuencia respecto de la distribución de las arias. Los italianos parece ser que pensaban que la voz de soprano, al ser más aguda, debía ser el papel principal, aunque este fuera un héroe y no una heroína. De esta manera, no sólo los *castrati* sino también las sopranos femeninas representaban a menudo papeles heroicos masculinos. Esta costumbre persistió hasta el

siglo diecinueve, como lo refleja el *Tancredi*, de Rossini, escrito para contralto femenina y que se recuerda como uno de los papeles mas eminentes de la Pasta."

La boga de los sopranistas en la ópera italiana del dieciocho fue inmensa. En España los reyes Felipe V, y luego Fernando VI, protegieron a uno de los más destacados representantes de este género tan particular, Farinelli (llamado en realidad Carlo Broschi). Quantz, que le oyó en Napoles en 1726, dice de su voz:

"Farinello (sic) tenía una voz de soprano penetrante, redonda, melosa, clara e igual, cuya extensión en aquel momento era del *la* grave al *re* sobreagudo. En años posteriores se extendió varias notas más abajo, sin perder por ello las altas. El resultado fue que en muchas óperas solía haber un *adagio* escrito para él, en el registro de contralto y otro en el de soprano. Su entonación era pura, sus trinos muy bellos, su capacidad pulmonar extraordinaria y su garganta muy flexible, así que podía cantar los intervalos más distantes en un *tempo* rápido y con la mayor facilidad y precisión. Las agilidades y otros pasajes no suponían para él dificultad alguna. En los adornos arbitrarios de un adagio demostraba su inventiva. El fuego de la juventud, su gran talento, el aplauso universal y una garganta privilegiada le llevaron a veces a unos alardes excesivos."

Las actividades de Farinelli en la corte de Felipe V fueron muy curiosas.

La iniciativa de contratar a Farinelli para distraer al rey Felipe V, que atravesaba una época de grave depresión nerviosa, partió de su segunda mujer, la reina Isabel de Farnesio, que había oído al cantante en Parma. (Isabel de Farnesio era hija del duque de Parma). El entonces embajador en Madrid, Sir William Coxe, describe la primera actuación de Farinelli en el palacio de la Granja. Felipe V pasaba la mayor parte del día en la cama y en una habitación contigua a la que ocupaba, dio Farinelli su recital de canto, que tenía por objeto principal sorprender al monarca y sacarle de su peligroso estado de postración.

"Felipe quedó muy impresionado por la primera canción cantada por Farinelli, dice el embajador, y al término de la segunda envió en su busca, le llenó de alabanzas y prometió darle todo cuanto pidiese. El músico, que había sido aleccionado por la reina, le rogó que se levantase de la cama, que permitiese que le afeitaran, le vistieran, y que asistiese a un consejo. Felipe consintió y desde ese momento su enfermedad tomó un cariz más favorable."

Entre las obligaciones de Farinelli estaba la de acompañar al melancólico rey durante sus noches de vigilia. Felipe V, cenaba a las tres de la madrugada, se retiraba a descansar a las cinco, se levantaba a oir misa, se retiraba de nuevo a las diez de la mañana y se volvía a levantar a las cinco de la tarde. Farinelli le acompañaba todas las noches, desde la medianoche hasta las cinco de la mañana, y además de cantar le daba conversación.

(Del libro de Henry Pleasants *The Great Singers*. Gallancz. Londres, 1971, p. 77.)

(2) No se piense, sin embargo, que las representaciones de ópera en el siglo dieciocho eran seguidas por el público con la respetuosa atención y el silencio hoy de rigor.

En los siglos diecisiete, dieciocho y gran parte del diecinueve el teatro de ópera favorece el despliegue de una activa vida social. La posesión de los palcos se transmite de generación en generación como un bien de familia. El tamaño y la disposición de éstos permite dedicarse a numerosas distracciones, aparte de la que se desarrolla en escena. En ellos, como en el salón de una casa, se sirven —incluso durante la representación— comida y bebidas; se habla con toda animación en voz alta, se juega a las cartas, se apuestan fuertes sumas de dinero, se hacen y deshacen toda clase de negocios, se lucen las últimas modas, se comenta, se critica, se presume, se coquetea y se hace uno ver al tiempo que se ve a los demás. La sala está bien iluminada, como conviene a un salón, y el ruido triunfa por doquier. Sólo se interrumpen las conversaciones y dan lugar, eso sí, a un silencio cargado de atención, cuando el tenor o la primadona canta las arias principales de la ópera que se representa. El resto del tiempo música y acción dramática sirven de fondo sobre el que se desarrolla con toda libertad la vida de relación social.

(3) Henry Pleasants: *The Great Singers*, Gollancz, Londres.

(4) Scuola di García - Trattato Completo dell'Arte del Canto di Imanuele García Figlio, Milan, s. a.

(5) Este comentario se encuentra en la interesante obra de Vicente Llorens: *Liberales y Románticos, Una emigración española en Inglaterra. 1823-1834*. Dice en ella su autor acerca de la estancia de la familia García en Londres:

"Poco después de los emigrados liberales llegaba a Londres, contratado por el Teatro de Opera, el célebre cantante y compositor sevillano Manuel García, acompañado de sus hijos, María, la futura Malibrán; Paulina, luego Madame Viardot, y Manuel Vicente, el científico maestro de canto, inventor del laringoscopio.

La estancia de los García en Londres fue más que un acontecimiento musical para algunos emigrados constitucionales o de época anterior. Blanco White sintió despertarse sus más entrañables recuerdos ante aquel viejo amigo, alias Manolito Rodríguez, a quien había acompañado de muchacho en Sevilla, en el oratorio de San Felipe Neri. A pesar de sus aficiones musicales, Blanco no solía asistir a conciertos ni frecuentar el teatro por su mal estado de salud; esta vez, sin embargo, hizo una excepción y presenció el ensayo general del *Barbiere di Siviglia.*

A ensayos y representaciones en la Opera y a las clases de canto que daba García a sus hijas asistía Trueba y Cossío, "muy sorprendido del singular método del maestro, cuyo rigor técnico iba acompañado usualmente de buen número de pellizcos y golpes sobre las carnes de las jóvenes cantantes de la familia."

NOTAS CAPITULO III

(1) Este teatro estaba situado en el lugar que luego ocupó el gran diario "New York Herald."

(2) Dominick Lynch importa en 1830 uno de los mejores vinos que han existido y siguen existiendo: el *Chateau Margeaux*. Establece una lista de suscriptores que comprende las personas más importantes de Nueva York. Cada caja mide unos tres pies de largo, por cuatro de ancho, y contiene cuatro docenas de botellas de cuarto de galón (1 litro). El precio de cada caja es de $ 75 aproximadamente. Otro de los grandes vinos de Lynch es el *Sauternes*, que vende también por suscripción. Asimismo, tiene mucho éxito con un aceite que importa de Italia llamado *Lucca Oil* en los Estados Unidos. Su precio llega a alcanzar cifras asombrosas.

(3) Carta inédita.
The New York Public Library at Lincoln Center MNY (Pasta Collection) — García, Manuel del Pópolo Vicente, Letter, 1825 sep. 21, London.

(4) Marlowe expresa en *Tamburlaine* las aspiraciones del hombre del Renacimiento:

> Nature that framed us of four elements,
> Warring within our breasts for regiment,
> Doth teach us all to have aspiring minds:
> Our souls, whose faculties can comprehend
> The wondrous architecture of the world.
>
> And measure every wandering planets's course,
> Still climbing after knowledge infinite,
> And always moving as the restless spheres,
> Will us to wear ourselves, and never rest
> Until we reach the ripest fruit of all.

(5) Pocahontas es el apodo que se dió a la hija del jefe indio Powhatan y significa "traviesa", su nombre verdadero fue Matoaka.

Una famosa historia cuenta cómo salvó la princesa india al capitán inglés John Smith, que había sido hecho prisionero por su padre e iba a ser ejecutado. En 1613 fue ella capturada por el capitán Samuel Argall y retenida como rehen a cambio de varios prisioneros en poder del jefe indio. En esta ocasión, Pocahontas se convirtió al cristianismo y fue bautizada con el nombre de Rebecca. John Rolfe, un joven colono, se enamoró de ella y, con el permiso de Powhatan y del gobernador, Sir Thomas Dale, se celebró el matrimonio en abril de 1614. Esta unión logró la paz con los indios durante ocho años.

Hasta principios del siglo diecisiete, en Inglaterra no se fumaba otro tabaco que el procedente de las plantaciones españolas. John Rolfe decidió hacer la prueba de plantar y cultivar tabaco en las cálidas tierras de Virginia, importándolo de las Antillas. Este cultivo logró un éxito extraordinario. En 1609 la cosecha fue de veinte mil libras; en 1627 de quinientas mil libras y en 1662 alcanzó la cifra fabulosa de veinticuatro millones de libras.

En 1616, John Rolfe fue ennoblecido por el rey Jaime I de Inglaterra y a la princesa india se le concedió el título de Lady Rebecca Rolfe. Con este motivo hicieron un viaje a Londres que fue fatal para ella: no pudo soportar el frío de la capital inglesa y murió en pocos días a la edad de 21 años.

En Jamestown, Virginia, se puede visitar actualmente un monumento construido a la memoria de Pocahontas.

(6) Talleyrand, que vivió en Estados Unidos durante cuatro años, dijo refiriéndose a esta valoración económica de personas y cosas:

"En América el interés no se molesta en disfrazarse ya que en este país, el empeño de todo el mundo, sin ninguna excepción, es aumentar la propia fortuna. De este modo, el dinero es el único culto universal, la cantidad que se posee la medida de todas las distinciones."

Del discurso pronunciado al ingresar en el *Institut de France* el 4 de abril de 1797.

(7) Escribe Farinelli en su libro: *Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI* lo siguiente: "Sin exageración alguna se puede muy bien asegurar que en Europa no hay teatro que iguale al de la corte de España." Este teatro de Opera cuenta con una orquesta que se compone de cuarenta y nueve miembros.

Stravinsky hace un comentario muy interesante acerca del número de músicos de nuestras orquestas actuales: "La Pasión según San Mateo, de Juan Sebastián Bach, está escrita para un conjunto de música de cámara. Su primera ejecución, en vida de Bach, la aseguró un efectivo de treinta y cuatro músicos, solistas y coro comprendidos. Esto se sabe. Y, sin embargo, no se duda hoy en día en presentar la obra, haciendo caso omiso de la voluntad de su autor, con el concurso de cientos de ejecutantes que se aproximan a veces al millar. Este desconocimiento de las obligaciones del intérprete, este orgullo del número, esta concupiscencia de lo múltiple, traicionan una falta total de educación musical."

—Igor Stravinsky: Poetics of Music in the form of six lessons. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1970, p. 172.

(8) Carta inédita
The New York Public Library at Lincoln Center
MNY (Pasta Collection)
D. Lynch. Letter, 1825, Nov. 30, New York

(9) *Tancredi - Melodramma eroico* en dos actos, de Rossini. Texto de Rossi, según el poema de Torcuato Tasso *Gerusalemme Liberata* (1575) y el *Tancrède* de Voltaire (1760).

Estrenada en Venecia, en el teatro de la Fenice el 6 de febrero de 1813. Manuel García, a su vez, la estrena en Nueva York el 31 de diciembre de 1825. Esta es la primera ópera de Rossini que logra gran éxito internacional, la primera que se traduce. Se repone en Florencia en 1952, cantada por la Simionato.

(10) *Otello, ossía il Moro di Venezia*. Opera en tres actos, de Rossini. Texto de Marchese Francesco Berio di Salsa, basado en la tragedia de Shakespeare (1604-5). Estrenada en Nápoles, en el teatro del Fondo, el 4 de diciembre de 1816, por Isabel Colbran (la mujer de Rossini) y el famosísimo tenor Davide.

(11) Salvador de Madariaga escribe refiriéndose a él: "Edmund Kean, el trágico inglés más famoso de la época."— Y en una nota a pie de página añade: "No retiro el adjetivo a pesar de considerarlo culpable de la falsificación romántica del carácter de Hamlet, como lo he indicado en mi libro sobre la gran obra de Shakespeare".

Mujeres Españolas, Madrid, Espasa Calpe, p. 208.

NOTAS CAPITULO IV

(1) Carta inédita
The New York Public Library at Lincoln Center
M N Y (Pasta Collection)
D. Lynch. Letter. 1826, March 31, New York

(2) Admiradores de la soprano francesa Joséphine Fodor-Mainvielle (1789-1870). En la temporada de 1824-25 cantó sesenta veces la *Semiramide* de Rossini, prefigurando los maratones artísticos que iban a conocer más tarde buen número de cantantes. Las consecuencias de estos esfuerzos fueron lamentables: el 9 de diciembre de 1825, cuando estaba cantando este papel por vez primera en París, ante un auditorio entre el que se encontraban Rossini y Cherubini, Joséphine Fodor perdió la voz al principio de la escena segunda. Tras una larga espera logró terminar la ópera, pero le dio un colapso al final de la representación y desde ese momento pudo considerar su carrera prácticamente terminada. Había perdido la voz. Se retiró a vivir a Nápoles. Reapareció brevemente en el teatro San Carlo de esta ciudad en 1828 y en 1831 y, por último, se retiró a vivir en Fontainebleau.

(3) Martial Teneo: *La Malibran d'après des documents inédits. La Grande Revue*, París, 1904.

(4) Stendhal en su obra *Vidas de Haydn y Mozart* comenta con gracia:
"Un italiano se entrega francamente al placer de admirar una bella aria que oye por primera vez; un francés no aplaude más que con una especie de inquietud... Vedle decir el día de la primera representación a su amigo, al que aborda durante el entreacto: "¡Es divino!"; su boca afirma, pero su ojo interroga.

(5) *Don Giovanni* (originalmente *Il Dissoluto Punito, ossia Il Don Giovanni*). *Dramma giocoso* en dos actos, de Mozart. Libreto de da Ponte inspirado en la figura de Don Juan. Se estrena en Praga en el Narodni Divadlo (Teatro Nacional) el 29 de octubre de 1787. Luigi Bassi hace el papel de Don Giovanni.
El diccionario de ópera de Oxford da una lista de cerca de treinta óperas (incluyendo el Don Giovanni, de Mozart) basadas en el Don Juan, de Tirso de Molina. Figuran en ella, entre otros, los siguientes compositores: Melani *(L'Empio Punito*, 1669), Righini (*Il Convitato di pietra*, 1777), Gazzaniga (*Il Convitato di Pietra*, 1787) Fabrizi (*Il Convitato di Pietra*, 1787), Federici (1794), Carnicer (1818), Pacini (*Il Convitato di Pietra,* 1832), D'Orgeval (*Don Juan de Village,* 1863), Dargomizhsky (*The Stone Guest,* 1872), Manen (*El Convidado de Piedra*, zarzuela, 1875), De Polignac (*Don Juan et Haidée*, 1877), Delibes (*Le Don Juan Suisse*, 1880) Graener (*Don Juans letzte Abenteur*, 1914), Lattuada (1929) y Haug (1930).

(6) Carta inédita.
The New York Public Library at Lincoln Center
M N Y (Pasta Collection)—García, Manuel del Popolo Vicente
Letter, 1826, June 10, New York.

(7) En Praga, en 1787, debido a la gran dificultad que entraña montar, representar y cantar *Don Giovanni*, se retrasa el estreno de la ópera que dirige y ensaya el propio Mozart. El compositor le explica lo que ha sucedido a su amigo Jacquin: "Probablemente pensarás que ya se ha dado mi ópera. Pues si es así, estás un poco equivocado. En primer lugar, el personal de escena no está aquí tan preparado como el de Viena en lo que se refiere a dominar una ópera de este género en muy poco tiempo. En segundo, me encontré al llegar que se habían hecho tan pocos preparativos y arreglos que hubiera sido absolutamente imposible darla el día 14. *Don Giovanni* se ha fijado ahora para el día 24." —Y en esta misma carta añade el compositor pocos días después: " Se había fijado para el día 24, pero se ha producido un retraso ulterior debido a la enfermedad de uno de los cantantes.
Mi ópera deberá representarse por vez primera el 29."
Así es. A este estreno memorable asiste Casanova, el cual, a sus sesenta y dos años lleva una existencia retirada, a las afueras de Praga, y trabaja como bibliotecario del conde Waldstein.

El periódico *Oberpostamzeitung,* del 3 de noviembre de 1787, dice del estreno:

"El 29 la compañía de ópera italiana dio la tan esperada ópera del maestro Mozart *Don Giovanni, oder das steinerne Gastmahl.* Los entendidos y los músicos afirman que en Praga no se ha oído nunca algo semejante. El señor Mozart dirigió la representación. Cuando apareció en el escenario fue recibido con repetidas tandas de aplausos que volvieron a sonar cuando lo abandonó. La ópera es en verdad extraordinariamente difícil de representar, y todo el mundo admiró que se diese también a pesar de ello y tras un período tan corto de estudio."

NOTAS CAPITULO V

(1) The New York Public Library at Lincoln Center.

(2) He optado por respetar la denominación exacta de los programas y de la prensa de Nueva York. No sé porqué a casi todos los miembros de la compañía se les llama *Signor* o *Mister,* conservando el *Madame* para la Barbieri, cuyo apellido no suena precisamente a francés. Misterios...

(3) *La Cenerentola, ossía La Bontà in trionfo.* Opera en dos actos de Rossini. Texto de Jacopo Ferreti. Estrenada en Roma el 25 de enero de 1817, en el teatro Valle. Hace el papel de la Cenerentola Gertrude Giorgi Righetti, la cantante que estrena asimismo el *Barbero de Sevilla* un año antes (5 de febrero 1816) con Manuel García.

(4) *Romeo e Giulietta,* ópera de Niccolo Antonio Zingarelli (1752-1837), estrenada en 1796.

(5) Hasta varios años más tarde, 1832-33, no se establece con carácter regular y permanente la ópera italiana en Nueva York. Ello se debe principalmente al impulso de Lorenzo da Ponte, el famoso libretista veneciano de Mozart (para el cual escribe los libretos de tres óperas: *Le nozze di Figaro, Don Giovanni y Cosí fan tutte*) que, tras una vida azarosa, se instala en Nueva York donde pasa sus últimos días trabajando en la Universidad de Columbia como profesor de italiano.

(6) *L'Amante Astuto,* estrenada en Nueva York el 17 de diciembre de 1825 y *La Figlia dell Aria o Semiramide,* estrenada también en Nueva York el 25 de abril de 1826.

(7) Dice la condesa d'Agoult en sus memorias lo siguiente respecto de estos matrimonios:

"Los matrimonios de conveniencia se hacían entre nosotros sin dificultad. La vanidad de las mujeres —sobrexcitada por los prejuicios de una educación muy frívola— se encontraba satisfecha; la extrema libertad de costumbres del gran mundo les ofrecía mil ocasiones de escapar a las molestias domésticas y familiares; no sentían el peso del vínculo conyugal y lo llevaban con gracia. De esta forma, se oían bastante pocas quejas en esta sociedad brillante y educada. La costumbre corregía la ley; de tácito acuerdo todo se eludía; la galantería hacía las veces del amor, los placeres sustituían a las pasiones, y la ausencia de felicidad no afectaba a nadie."

(8) En inglés en el texto. Estar con el ánimo por los suelos.

(9) He aquí el texto, que no despunta precisamente por su valor literario:

Away o'er the blue waves of ocean
I go to my own native shores;
Yet this bosom will glow with devotion
To the clime and the scenes it adores.

Round memory's shrine fondly lingers
The joy that has twined here a spell;
And the harp that vibrates to these fingers
Sighs in sadness the tones of farewell!
Farewell! Farewell!
Sighs in sadness the tones of farewell.

Where Italy's bright skies are shining,
And France, sunny France, spreads her bloom,
This heart will look back with repining,
And its pleasure be saddened with gloom.

Deep thrilling emotions are breaking,
While my thoughts on remembrances dwell;
And my voice, as these visions are waking,
Breathes in sadness the notes of farewell!
Farewell! Farewell!
Breathes in sadness the notes of farewell.

NOTAS CAPITULO VI

(1) Hay unas cuarenta óperas basadas en la leyenda de Semíramis, reina de Babilonia. En el siglo dieciocho alcanza enorme éxito esta tragedia. Los siguientes compositores se inspiran en ella: Destouches (1718), Porpora, (1724), Caldara (1725), Vinci (1729), Vivaldi (1732), Hasse (1747), Gluck (1748), Galuppi (1749), Paisiello (1773), y Cimarosa (1799). En el siglo diecinueve Meyerbeer (1819) y Manuel García, que estrena su *Figlia dell Aria o Semiramide*, compuesta expresamente para la ciudad de Nueva York, el 25 de abril de 1826, interpretando su hija María el papel de la reina. Obra que no logra estar en cartel más de dos días!

(2) Se ve que en 1828 veinte años eran ya la madurez.

(3) Compuesto por Manuel García para la ópera *El poeta calculista,* estrenada en Madrid en 1805.

(4) José Ortega y Gasset hace estas magníficas reflexiones acerca de la abyección:

"Pero la abyección es más difícil de explicar: el hombre abyecto es el que no puede levantarse, no el que cae; es el incapaz de resurrección y de renacimiento.

Dándole vueltas a esto he llegado a pensar que el síntoma último de la abyección es el haber perdido la facultad de carearse consigo mismo, de meditarse severamente a sí mismo, de reconocer los duros estratos de podredumbre bajo los cuales están sepultados el espíritu vivaz, la sensibilidad para la honradez, los impulsos valientes y dignos."

"Los problemas nacionales y la juventud"—Conferencia dada en el "Ateneo" madrileño, el 15 de octubre de 1909. Del libro "Discursos políticos"— Alianza Editorial, Madrid, 1974

(5) Hector Berlioz: "Les Grotesques de la Musique" Calmann Levy, París, 1880

(6) *La Donna del Lago*, ópera en dos actos, de Rossini. Libreto de Tottola, basado en un poema de Walter Scott (1810). Estrenada en el teatro San Carlo de Nápoles el 24 de septiembre de 1819, haciendo los principales papeles Isabel Colbrán (la mujer de Rossini) la Pisaroni y el famosísimo tenor Giovanni Davide. Esta ópera, muy representada durante la primera mitad del siglo diecinueve, desaparece luego prácticamente del repertorio hasta su reposición en el festival de Florencia, en 1958.

(7) *Euryanthe*, ópera en tres actos de Weber; libreto de Helmine von Chezy, inspirado en un romance francés del siglo trece. Estrenada en Viena en el Kantnerthor-Theater el 25 de octubre de 1823.

(8) Fueron sus papeles más famosos: Donna Anna, Susanna, Rosina, Semiramide y Amina. Murió de cólera en México, en 1854. Hay varias biografías de la Sontag. Entre otras, la escrita por Theophile Gautier: "L'Ambassadrice, Biographie de la comtesse Rossi."

(9) Chopin se refiere a la ópera *La Gazza ladra* de Rossini. 2 actos. Texto de Gherardin inspirado en la comedia de Baudouin d'Aubigny y Caigniez llamada *La Pie Voleuse*. Estrenada en Milan, en el teatro Scala el 31 de mayo de 1817.

(10) Louis Viardot no llega a ser su cuñado pues esta boda se celebra en 1840, después de muerta la Malibrán.

Parece ser que Alfred de Musset, enamorado durante años de Pauline García, sin ser correspondido por ella en absoluto, escribe con ocasión de la boda:

Adieu

Adieu! je crois qu'en cette vie
Je ne te reverrai jamais.
Dieu passe, il t'appelle et m'oublie;
En te perdant, je sens que je t'aimais!

Pas de pleurs, pas de plainte vaine.
Je sais respecter l'avenir.
Vienne la voile qui t'emmène,
En souriant je la verrai partir.

Tu t'en vas pleine d'espérance,
Avec orgueil tu reviendras;
Mais ceux qui vont souffrir de ton absence,
Tu ne les reconnaîtras pas.

Adieu! tu vas faire un beau rêve
Et t'enivrer d'un plaisir dangereux;
Sur ton chemin l'étoile qui se lève
Longtemps encore éblouira tes yeux.

Un jour tu sentiras peut-etre
Le prix d'un coeur qui nous comprend,
Le bien qu'on trouve à le connaître,
Et ce qu'on souffre en le perdant.

NOTAS CAPITULO VII

(1) Domenico Donzelli (1790-1873). Tenor italiano. Rossini escribe para él un papel en su ópera *Torvaldo e Dorliska* (1815). Creador del Pollione de la *Norma* de Bellini en la Scala de Milán, 1831. Fue también su primer intérprete en Londres.

(2) *Il Pirata*. Opera en dos actos de Vincenzo Bellini. Texto de Romani. Estrenada en la Scala de Milán el 27 de octubre de 1827 con la Méric-Lalande, Rubini y Tamburini. María Callas la ha repuesto frecuentemente en nuestros días con gran éxito.

(3) *La Cenerentola, ossía La Bonta in Trionfo. (La Cenicienta).* Opera en dos actos de Rossini. Texto de Jacopo Ferretti, Estrenada en el teatro Valle de Roma el 25 de enero de 1817 por Giorgi-Righetti.

Se han escrito otras óperas basadas en el célebre cuento de Charles Perrault, como son las de los compositores Laruette (1759), Isouard y Steibelt (basadas en el mismo libreto, las dos en 1810), Manuel García (1826), Langer (1874), Rozkosny (1885), Massenet (1890) y Wolf-Ferrari (1900).

(4) *Il Matrimonio Segreto,* ópera en dos actos de Cimarosa. El texto es de Bertati, basado en la comedia *The Clandestine Marriage* (1766) de Colman y Garrick. Se estrenó en el Burgtheater de Viena el 7 de febrero de 1792 con tal éxito que el rey Leopoldo II ordenó al final de la representación que se repitiese entera. La Piccola Scala de Milán escoge esta ópera para su inauguración el 26 de diciembre de 1955.

María Malibrán tuvo grandes éxitos en esta ópera haciendo el papel de Fidalma, un papel de mezzosoprano.

(5) Llama la atención el contraste entre estos duros juicios sobre la Sontag emitidos por la condesa d'Agoult y el entusiasmo que manifiestan Chopin y Berlioz al referirse a ella en diversas ocasiones.

(6) Jean Jacques Eigeldinger: Chopin vu par ses élèves. Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1970.

(7) Ibid., págs. 53-56.

NOTAS CAPITULO VIII

(1) Esta canción se conserva en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. P. 10 García (H) *El Karrakiki y el Karrakaka*. "Canción española que el autor dedicó a su hija, la famosa tiple Malibrán".

(2) Lablache, Luigi (1794— 1859). Bajo italiano de origen francés. Cantó en Viena en 1.824 en los funerales de Beethoven. Actuó con gran éxito en París y Londres hasta 1.856. Creador del papel de Riccardo en *I Puritani* y de Don Pasquale. Famoso Leporello, Bartolo, Pollione y Baldassare. Su voz abarca dos octavas. *(Mib-Mib').* Hombre de gran corpulencia, haciendo de Leporello solía cargar con Massetto debajo del brazo. Fue durante cierto tiempo maestro de canto de la reina Victoria de Inglaterra. Gran amigo de la Malibrán.

(3) Rubini, Giovanni (1794-1854). Tenor italiano. Canta con gran éxito en Italia durante once años. En 1825 causa sensación en París interpretando las óperas de Rossini: *Cenerentola, Otello* y *La Donna del Lago*. Canta en Londres y San Petersburgo, ganando verdaderas fortunas. Bellini escribe para él las partes de tenor de las óperas: *Il Pirata, La Sonnambula* y *Puritani*; Donizetti la de *Anna Bolena*.

(4) Lo contrario de lo que Pedro Salinas llama "los inválidos del habla": esas personas que pugnan en vano por dar con las palabras, que al querer explicarse, expresarse, avanzan a ciegas por las nieblas de su oscura conciencia de la lengua, dándose golpazos de impropiedad en impropiedad. Como baldados espirituales, incapaces casi de moverse entre sus pensamientos."

NOTAS CAPITULO X

(1) Louis Viardot emparenta años más tarde con la familia García. El 5 de abril de 1840, es decir, transcurridos casi cuatro años de la muerte de la Malibrán, se casa en París con Pauline García, la hermana pequeña de María.

(2) Berlioz, Hector: Mémoires — 2 vol. París, Garnier Flammarion, 1969.

(3) En esta ocasión los dos embajadores, condes de Stackelberg y de Letzellern al encontrarse acomodados en un lugar sin visibilidad, por estar situados justo frente a la lámpara, obtuvieron por un favor especial, que se remontase ésta. La anécdota tiene claro sabor a los privilegios vigentes en el Antiguo Régimen, aunque suceda en 1832...

(4) Carta inédita. Museo teatrale alla Scala-Milan. Lettera autografa al sig. Duca Uberto Visconti di Modrone (dono del sig. Duca Uberto Visconti).

NOTAS CAPITULO XI

(1) Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* Spleen et Idéal —IV— Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forets de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies
—Et d'autres, corrompus, riches et triomphants.

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

(2) Gaetano Barbieri: *Notizie biografiche di Madame M. Malibran,* Milano, 1836.

(3) La acción de *La Straniera,* de Bellini, está situada en la Francia del siglo doce al trece, así como la de la ópera de Weber, *Euryanthe.*

(4) *Norma,* ópera en dos actos, de Bellini; texto de Romani, basado en la tragedia de Soumet (1831). Estrenada en la Scala de Milán el 26 de diciembre de 1831 con el siguiente reparto: Norma, Giuditta Pasta; Adalgisa, Giulia Grisi; Pollione, Domenico Donzelli; Oroveso, Negrini.

APENDICES



← RETRATO DE MANUEL PATRICIO GARCIA, inventor del laringoscopio.

I

EJERCICIOS PARA LA VOZ

por

MANUEL GARCIA

En la Biblioteca de la Opera de París se encuentra el método de canto de Manuel García. Consta de 87 páginas impresas. Es interesante reproducir gran parte del texto escrito. Se omiten los ejercicios puramente musicales que forman, como es natural, la parte esencial del libro, pues se saldrían del campo de esta biografía. La portada dice así:

Exercices pour la voix (avec un Discours Préliminaire) dediés à Madame Mercedes de Santa Cruz, Baronne Merlin, Née Comtesse de Jaruco, par Manuel García, Primo Tenore della Camera a Capella Palatina di S. M. il Re di Napoli e due Sicilie, Accademia Philarmonica di Bologna et Premier Tenore de la Chambre de S. M. le Roi de France.

A Paris (sin fecha) (debe estar publicado entre 1825 y 1832).

DISCURSO PRELIMINAR

Estando el arte del canto, como todas las demás artes, sometido a unas reglas y a unos principios, he compuesto estos Ejercicios, con la ayuda de los cuales se podrá vencer progresivamente todas las dificultades que impiden controlar bien la voz. No pretendo explicar todo cuanto se pueda practicar, pues el texto sería demasiado largo y podría confundir a los alumnos. No he tenido otra meta que la de instruir con los susodichos ejercicios a las personas que frecuentan mi escuela de canto; las demás que quieran utilizarlos se harán explicar por sus maestros las cosas que no comprendan. De todas formas, las reglas generales que voy a dar, serán útiles a todos aquellos que quieran aprender canto.

NOTA PRIMERA

Aunque estos ejercicios estén en el tono de *do,* se deben transponer primero al tono más grave al que se pueda bajar con la voz, después se subirá de medio tono en medio tono, hasta la nota más aguda que se pueda alcanzar sin esfuerzo.

NOTA SEGUNDA

Todos los ejercicios deben hacerse con las cinco vocales a, e, i, o, u, teniendo cuidado de no destacar o dar tirones de las notas, como se dice en Francia, y de no dejar oir jamás ese Ha, He, Hi, Ho, Hu, que tanto ofende el oido en lugar de a, e, i, o, u, que se debe pronunciar siempre claramente.

NOTA TERCERA

He variado de diferentes maneras las tres únicas cadencias conocidas hasta la fecha en Música, con el fin de abrir un amplio campo a la misma y de ayudar a la imaginación de los alumnos; por este medio podrán un día lograr cantar de inspiración, lo que sin duda se puede llamar el método más plausible (aunque sea muy difícil) sobre todo *siempre que no se sobrepasen los justos límites.* Por esta razón, varío también los motivos.

NOTA CUARTA

Al cantar se debe estar bien derecho; los brazos y los hombros hacia atrás, con el fin de que el pecho al estar bien despejado deje salir libremente la voz, que será más clara, más fuerte y más perceptible; esta postura del cuerpo es también más noble y más elegante.

NOTA QUINTA

No deberán apresurarse al comenzar a cantar, y cuando se tome aliento se hará muy lentamente de forma que no se note, pues los esfuerzos en semejantes casos son tan funestos para el cantante como desagradables para los que escuchan; agitan los pulmones e impiden terminar bien la frase que se ha comenzado.

NOTA SEXTA

La garganta, los dientes y los labios deben permanecer abiertos de forma que la voz pueda salir fácilmente; si se hace de forma diferente se perjudica la buena calidad de la voz que resulta gutural, nasal, debido a la mala postura de los labios, de la garganta y de los dientes; lo cual impide también pronunciar clara y perceptiblemente, arte tan necesario para un buen cantante y que, desgraciadamente, no es frecuente.

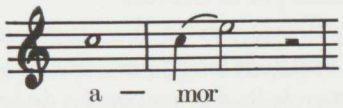
Muchas personas creen a menudo carecer en absoluto de voz, o tener poca, o tenerla de mala calidad; es un error, ya que en general todo depende de la manera, buena o mala, de hacerla salir. Yo he demostrado a varios alumnos míos, que creían estar en este caso, que se equivocaban; y gracias a mis cuidados, he sabido hacerles encontrar la voz que no pensaban tener.

PARA FILAR LOS SONIDOS

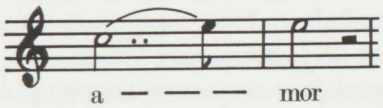
Después de haber inspirado lentamente, como acabamos de decir, se empezará por atacar la nota, *piano,* y se reforzará el sonido poco a poco, hasta el *fortissimo,* luego se comenzará a disminuir insensiblemente hasta el *pianissimo* sin volver a inspirar.

Habrá que procurar, al aumentar y disminuir el sonido, no cantar más abajo del tono, la voz tiende a ello naturalmente y se puede bajar, al disminuir, o subir al aumentar, si no se presta la mayor atención.

Queriendo cantar a la italiana, es necesario no llevar la voz de una nota a otra con la sílaba por la cual se comienza. Ejemplo:



porque es la antigua manera francesa, sino al contrario como con la sílaba que se deja. Ejemplo:



hacen los cantantes italianos.

(...) No es la simple ejecución de las notas, sino el arte de matizarlas bien lo que caracteriza al buen cantante y lo sitúa por encima de un artista mediocre.

Nunca se hará bien el trino si no se prepara según el método indicado en el número 88 de estos Ejercicios, es decir, empezando por hacerlo *piano* y lentamente las dos notas iguales, acelerando luego gradualmente el movimiento hasta el *prestissimo* y apoyando con mucha fuerza.

El *mordente,* compuesto de una nota precedida por tres notas de adorno, se debe hacer apoyando con fuerza en la primera nota de forma que se la oiga más que la que la precede y la que la sigue.

Todos los que queriendo cultivar el arte de cantar se ocupen de estos ejercicios con mucha exactitud y atención, podrán llegar a ser buenos cantantes sin ninguna otra ayuda, siempre que estén dotados de inteligencia, de buen oído y, sobre todo, de una gran dosis de paciencia.

II

El invento del laringoscopio

En 1805 nace en Madrid el primer hijo de Manuel del Pópulo García y Joaquina Siches. Su partida de bautismo se conserva —en perfecto estado, a pesar de haber sido saqueada y bombardeada esta iglesia en diversas ocasiones— en la parroquia de San Martín, de Madrid, en la céntrica calle del Desengaño. Dice así:

"En la Iglesia parroquial de San Martín de Madrid a diez y ocho de marzo de mil ochocientos y cinco. Yo Fr. Sebastián Barrio Teniente cura de ella Bautizé a Manuel Patricio, hijo legítimo de Manuel Rodríguez García, natural de Sevilla y de Joaquina Siches, natural de esta corte. Abuelos paternos Geronimo y Mariana Aguilar, natural de la dicha de Sevilla. Maternos, Martín natural de Pals y Lorenza Irisarri, natural de Santa Clara. Nació en diez y siete del corriente, calle del Limoncillo n.º diez y nueve. Madrina Toribia Iriondo a quien advertí el parentesco espiritual. Testigos, Manuel García y Manuel Alvaro, y lo firmé. Fr. Sebastián Barrio.

La vida de Manuel Patricio es excepcional. Excepcional por lo larga —101 años— y excepcional por lo creadora.

Comienza pronto sus actividades profesionales actuando como cantante de cierto mérito dentro de la compañía que su padre encabeza y dirige. Le vemos, por ejemplo, en los programas de las dos temporadas de ópera que hace García en Nueva York, en 1825 y 1826. Pero la escena no acaba de satisfacerle. Su auténtica vocación y sus verdaderas capacidades residen en el terreno de la investigación y de la docencia. En cuanto puede, abandona el teatro. En 1840 es nombrado catedrático del Conservatorio de París y este mismo año presenta ante la Academia de Ciencias francesa su *Mémoire sur la voix humaine.* En 1847 publica, también en París, su *Traité complet de l'art du chant,* que es adoptado inmediatamente como libro de texto del Conservatorio y traducido a varios idiomas con gran éxito. Alterna sus funciones de catedrático con la tarea de investigador. Frecuenta con asiduidad el Hospital Militar de París donde trabaja —asistido por Larrey, uno de los cirujanos de Napoleón— en la investigación anatómica de la laringe practicada sobre cadáveres. Su deseo, su empeño de ver con claridad la misteriosa, la oculta, la inasequible garganta humana le impulsa a estudiar su funcionamiento *in vivo.* Su inmenso interés por estudiar científicamente el mecanismo de la emisión de la voz y del canto le lleva a una búsqueda tan apasionada como fructífera, que culmina con el invento del laringoscopio. Este descubrimiento genial y sencillo a la vez, fruto de veinte años de incesante e ilusionado trabajo y de maduración intelectual, se produce de forma súbita, luminosa y absolutamente esclarecedora, con esa vibrante claridad que despide la realidad cuando es apresada por la mente humana.

Louis Héritte de la Tour, sobrino de Manuel Patricio, nos transmite, sirviéndose de las palabras del propio inventor, la génesis de este hallazgo:

"Yo quería saber, deseaba ardientemente conocer cuáles son las causas determinantes del registro y del timbre y cuáles son los verdaderos orígenes de la voz; por qué ciertos ejercicios (que sólo los métodos empíricos nos han hecho descubrir) la desarrollan, la hacen más elástica, la embellecen, mientras que otros la fatigan, la velan o la rompen. ¿Por qué los

cantantes de profesión pierden de pronto ciertas notas que les devuelve a veces el reposo, o el régimen, o un trabajo vocal determinado? ¿Por qué la voz está velada? ¿De qué proviene la ronquera?

¡Ah! si existiese un medio práctico de ver la laringe en acción y de estudiarla durante el "proceso" del canto, qué preciosas indicaciones se obtendrían en el doble aspecto terapéutico y quirúrgico!"

"Durante mucho tiempo buscó este medio —añade Louis Héritte de la Tour—, estudiando, a la vez, con la ayuda de partes anatómicas, la fisiología de la tráquea y de las cuerdas vocales en el hombre y en varios tipos de animales."

"Por fin en 1854 —me contaba— paseaba un día por las galerías del Palais Royal, cuando ví, en el escaparate de una tienda, unos espejos que el azar había dispuesto de una forma determinada. Enseguida se hizo la luz en mi espíritu. Todo emocionado corrí como un loco a casa de Charrière a comprar un espejito de dentista de mango largo, y regresé a casa siempre corriendo. Después de haber templado este espejo, lo introduje hasta la campanilla en mi boca abierta, mientras proyectaba encima los rayos solares ayudándome con un espejo de mano. Cuál fue mi inmensa alegría al ver claramente reflejándose en el gran espejo colocado delante de mí, mi glotis bien abierta y hasta una parte de la tráquea. Ya ves que fue bien sencillo y que no he tenido mucho mérito!"

A partir de este momento y sirviéndose de su precioso invento, García se entrega de lleno al estudio de la garganta humana, anotando con gran precisión los movimientos de las cuerdas vocales durante la respiración y el canto. Estas observaciones le permiten conocer por fin con exactitud los principios que rigen la emisión de la voz. Establece la prueba de que son únicamente las cuerdas vocales las que la producen y de que todas las partes orgánicas superiores no tienen influencia más que sobre el timbre de la voz. Demuestra también que cada registro vocal se debe sólo a la diferencia de tensión y a las vibraciones de las cuerdas vocales y no, como muchos creen, al pecho o a la garganta.

El cuerpo médico adopta poco a poco este útil invento. Türck, Czermak, Von Burns y otros médicos notables se sirven de él y lo adoptan para la práctica quirúrgica.

En 1905 sus múltiples amigos, discípulos y admiradores hacen coincidir la fecha en que cumple cien años con la conmemoración del cincuentenario del invento del laringoscopio. Manuel Patricio García empieza el día —un dieciocho de marzo— acudiendo a Buckingham Palace, donde el rey Eduardo VII en persona le condecora con la insignia de Comendador de la *Royal Victorian Order.* Se dirige después a la *Royal Medical and Chirurgical Society,* en Hannover Square, donde el marqués de Villalobar, en representación del Rey de España, le impone la insignia de la Orden de Alfonso XII. El ministro alemán de Instrucción Pública le decora, acto seguido, con la gran medalla de oro de la ciencia en nombre del Emperador de Alemania. Se suman al acto infinidad de adhesiones de la *Royal Society,* la *Royal Academy of Music* y el *Royal College of Music,* así como de universidades y sociedades médicas del mundo entero. El Rey de Suecia le concede también la condecoración de la Orden de Wasa por haber contribuido tan brillantemente a la formación de la gran cantante sueca Jenny Lind. Wagner le envía una carta de felicitación agradeciéndole efusivamente los progresos notables que ha hecho en el arte del canto su hija Johanna gracias a él. Por último, este día triunfal termina con un banquete al que acuden cientos de personas, entre alumnos y amigos, y en el curso del

cual se le hace entrega de un retrato suyo pintado por Sargent y costeado por parte de los asistentes a la cena.

El 1 de julio de 1906 muere Manuel Patricio García a los 101 años de edad. En él —como ocurre con ciertos creadores— longevidad y fecundidad son una misma cosa. Muere en Inglaterra, su patria de adopción, en su casa llamada "Mon Abri", situada en Criklewood. El entierro tiene lugar en el pequeño cementerio católico contiguo a la iglesia de St. Edmund, en Sutton Place y en él reposa el eminente inventor español.

III

A LA MALIBRAN

STANCES

Alfred de Musset
"Poésies Nouvelles"

I

Sans doute il est trop tard pour parler encor d'elle;
Depuis qu'elle n'est plus quinze jours sont passés,
Et dans ce pays-ci quinze jours, je le sais,
Font d'une mort récente une vieille nouvelle.
De quelque nom d'ailleurs que le regret s'appelle,
L'homme, par tout pays, en a bien vite assez.

II

O Maria-Felicia, le peintre et le poète
Laissent, en expirant, d'immortels héritiers;
Jamais l'affreuse nuit ne les prend tout entiers.
A défaut d'action, leur grande âme inquiète
De la mort et du temps entreprend la conquête,
Et, frappés dans la lutte, ils tombent en guerriers.

III

Celui-là sur l'airain a gravé sa pensée;
Dans un rythme doré l'autre l'a cadencée;
Du moment qu'on l'écoute, on lui devient ami.
Sur sa toile, en mourant, Raphael l'a laissée,
Et, pour que le néant ne touche point à lui,
C'est assez d'un enfant sur sa mère endormi.

IV

Comme dans une lampe une flamme fidèle,
Au fond du Parthénon le marbre inhabité
Garde de Phidias la mémoire éternelle,
Et la jeune Vénus, fille de Praxitèle,
Sourit encor, debout dans sa divinité,
Aux siècles impuissants qu'a vaincus sa beauté.

V

Recevant d'âge en âge une nouvelle vie,
Ainsi s'en vont à Dieu les gloires d'autrefois;
Ainsi le vaste écho de la voix du génie
Devient du genre humain l'universelle voix...
Et de toi, morte hier, de toi, pauvre Marie,
Au fond d'une chapelle il nous reste une croix!

VI

Une croix! et l'oubli, la nuit et le silence!
Ecoutez! c'est le vent, c'est l'Océan immense;
C'est un pêcheur qui chante au bord du grand chemin.
Et de tant de beauté, de gloire et d'espérance,
De tant d'accords si doux d'un instrument divin,
Pas un faible soupir, pas un écho lointain!

VII

Une croix! et ton nom écrit sur une pierre,
Non pas même le tien, mais celui d'un époux,
Voilà ce qu'après toi tu laisses sur la terre;
Et ceux qui t'iront voir à ta maison dernière,
N'y trouvant pas ce nom qui fut aimé de nous,
Ne sauront pour prier où poser les genoux.

VIII

O Ninette! où sont-ils, belle muse adorée,
Ces accents pleins d'amour, de charme et de terreur,
Qui voltigeaient le soir sur ta lèvre inspirée,
Comme un parfum léger sur l'aubépine en fleur?
Où vibre maintenant cette voix éplorée,
Cette harpe vivante attachée à ton coeur?

IX

N'était- ce pas hier, fille joyeuse et folle.
Que ta verve railleuse animait Corilla,
Et que tu nous lançais avec la Rosina
La roulade amoureuse et l'oeillade espagnole?
Ces pleurs sur tes bras nus, quand tu chantais "Le Saule",
N'était- ce pas hier, pâle Desdemona?

X

N'était- ce pas hier qu'à la fleur de ton âge
Tu traversais l'Europe, une lyre à la main;
Dans la mer, en riant, te jetant à la nage,
Chantant la tarentelle au ciel napolitain,
Coeur d'ange et de lion, libre oiseau de passage,
Espliègle enfant ce soir, sainte artiste demain?

XI

N'était- ce pas hier qu'enivrée et bénie
Tu traînais à ton char un peuple transporté,
Et que Londres et Madrid, la France et l'Italie,
Apportaient à tes pieds cet or tant convoité,
Cet or deux fois sacré qui payait ton génie,
Et qu'à tes pieds souvent laissa ta charité?

XII

Qu'as-tu fait pour mourir, ô noble créature,
Belle image de Dieu, qui donnais en chemin
Au riche un peu de joie, au malheureux du pain?
Ah! qui donc frappe ainsi dans la mère nature,
Et quel faucheur aveugle, affamé de pâture,
Sur les meilleurs de nous ose porter la main?

XIII

Ne suffit- il donc pas à l'ange de ténèbres
Qu'à peine de ce temps il nous reste un grand nom?
Que Géricault, Cuvier, Schiller, Goethe et Byron
Soient endormis d'hier sous les dalles funèbres,
Et que nous ayons vu tant d'autres morts célèbres
Dans l'abîme entr'ouvert suivre Napoléon?

XIV

Nous faut- il perdre encor nos têtes les plus chères,
Et venir en pleurant leur fermer les paupières,
Dès qu'un rayon d'espoir a brillé dans leur yeux?
Le ciel de ses élus devient- il envieux?
Ou faut- il croire, hélas! ce que disaient nos pères,
Que lorsqu'on meurt si jeune on est aimé des dieux?

XV

Ah! combien, depuis peu, sont partis pleins de vie!
Sous les cyprès anciens que de saules nouveaux!
La cendre de Robert à peine refroidie,
Bellini tombe et meurt—Une lente agonie
Traîne Carrel sanglant à l'éternel repos.
Le seuil de notre siècle est pavé de tombeaux.

XVI

Que nous restera-t-il si l'ombre insatiable,
Dès que nous bâtissons, vient tout ensevelir?
Nous qui sentons déjà le sol si variable,
Et, sur tant de débris, marchons vers l'avenir,
Si le vent, sous nos pas, balaye ainsi le sable,
De quel deuil le Seigneur veut- il donc nous vêtir?

XVII

Hélas Marietta, tu nous restais encore.
Lorsque, sur le sillon, l'oiseau chante à l'aurore,
Le laboureur s'arrête, et, le front en sueur,
Aspire dans l'air pur un souffle de bonheur.
Ainsi nous consolait ta voix fraîche et sonore,
Et tes chants dans les cieux emportaient la douleur.

XVIII

Ce qu'il nous faut pleurer sur ta tombe hâtive
Ce n'est pas l'art divin, ni ses savants secrets:
Quelque autre étudiera cet art que tu créais;
C'est ton âme, Ninette, et ta grandeur naïve,
C'est cette voix du coeur qui seule au coeur arrive,
Que nul autre, après toi, ne nous rendra jamais.

XIX

Ah! tu vivrais encor sans cette âme indomptable.
Ce fut là ton seul mal, et le secret fardeau
Sous lequel ton beau corps plia comme un roseau.
Il en soutint longtemps la lutte inexorable.
C'est le Dieu tout- puissant, c'est la Muse implacable
Qui dans ses bras en feu t'a portée au tombeau.

XX

Que ne l'étouffais-tu, cette flamme brûlante
Que ton sein palpitant ne pouvait contenir!
Tu vivrais, tu verrais te suivre et t'applaudir
De ce public blasé la foule indifferente,
Qui prodigue aujourd'hui sa faveur inconstante
A des gens dont pas un, certes, n'en doit mourir.

XXI

Connaissais- tu si peu l'ingratitude humaine?
Quel rêve as -tu donc fait de te tuer pour eux?
Quelques bouquets de fleurs te rendaient-ils si vaine,
Pour venir nous verser de vrais pleurs sur la scène,
Lorsque tant d'histrions et d'artistes fameux,
Couronnés mille fois, n'en ont pas dans les yeux?

XXII

Que ne détournais -tu la tête pour sourire,
Comme on en use ici quand on feint d'être ému?
Hélas! on t'aimait tant, qu'on n'en aurait rien vu.
Quand tu chantais "le Saule", au lieu de ce délire,
Que ne t'occupais-tu de bien porter ta Lyre?
La Pasta fait ainsi: que ne l'imitais-tu?

XXIII

Ne savais- tu donc pas, comédienne imprudente
Que ces cris insensés qui te sortaient du coeur
De ta joue amaigrie augmentaient la pâleur?
Ne savais-tu donc pas que, sur ta tempe ardente,
Ta main de jour en jour se posait plus tremblante,
Et que c'est tenter Dieu que d'aimer la douleur?

XXIV

Ne sentais-tu donc pas que ta belle jeunesse
De tes yeux fatigués s'écoulait en ruisseaux,
Et de ton noble coeur s'exhalait en sanglots?
Quand de ceux qui t'aimaient tu voyais la tristesse,
Ne sentais- tu donc pas qu'une fatale ivresse
Berçait ta vie errante à ses derniers rameaux?

XXV

Oui, oui, tu le savais, qu'au sortir du théatre,
Un soir dans ton linceul il faudrait te coucher.
Lorsqu'on te rapportait plus foide que l'albâtre,
Lorsque le médecin, de ta veine bleuâtre,
Regardait goutte à goutte un sang noir s'épancher,
Tu savais quelle main venait de te toucher.

XXVI

Oui, oui, tu le savais, et que dans cette vie,
Rien n'est bon que d'aimer, n'est vrai que de souffrir.
Chaque soir dans tes chants tu te sentais pâlir.
Tu connaissais le monde, et la foule, et l'envie,
Et, dans ce corps brisé concentrant ton génie,
Tu regardais aussi la Malibran mourir.

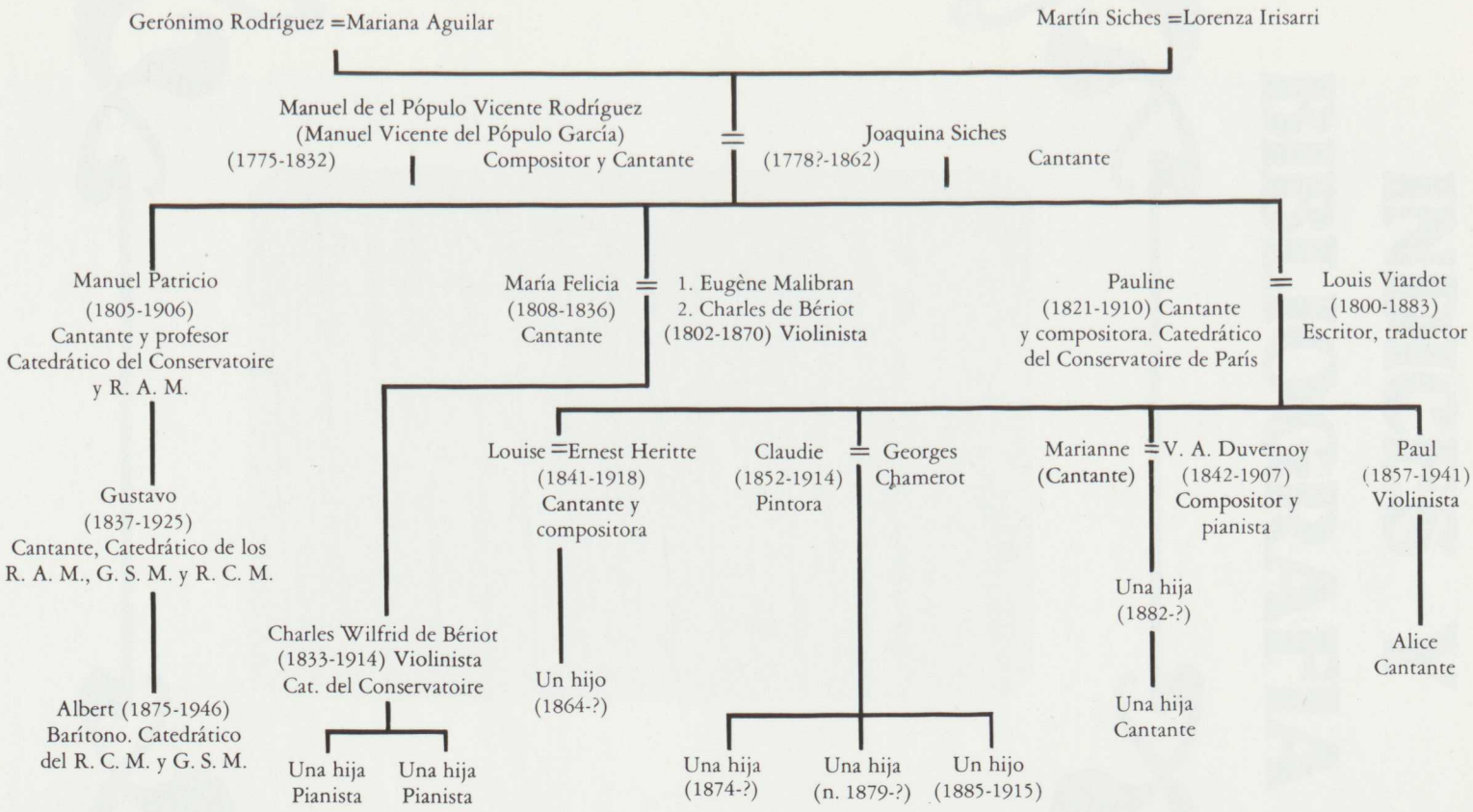
XXVII

Meurs donc! ta mort est douce, et ta tâche est remplie
Ce que l'homme ici-bas appelle le génie,
C'est le besoin d'aimer; hors de là tout est vain.
Et, puisque tôt ou tard l'amour humain s'oublie,
Il est d'une grande âme et d'un heureux destin
D'expirer comme toi pour un amour divin!

* * *

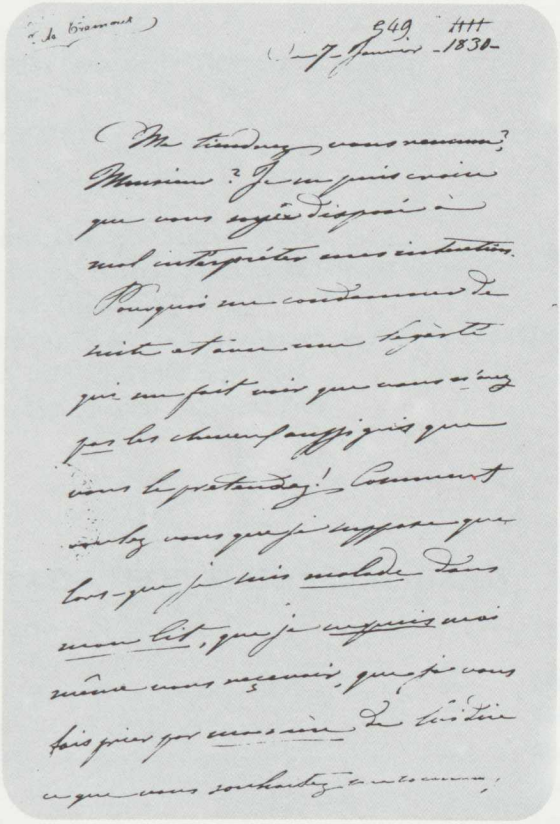
Este poema fue publicado en la "Revue des Deux Mondes" el 15.X.1836.

ARBOL GENEALOGICO DE LA FAMILIA GARCIA*



* Del libro de April Fitzlyon "The Price o Genius", Londres, John Calder, 1964—Completado con los datos de las dos partidas de nacimiento originales de Manuel García, padre e hijo. La primera proviene de Sevilla, la segunda de Madrid.

INDICES Y BIBLIOGRAFIA



ÍNDICES Y BIBLIOGRAFÍA

I

MANUSCRITOS

The Bodleian Library—Oxford
MSS. Autogr. C. 23 (fols 200-205)
MSS. Eng. lett. C. 63 (fol. 119)

The University of Cambridge
2 letters. Manuel García. María Malibran
Addison Manuscripts 6245 (89, 90)

Bibliothéque Nationale de Paris
Nouvelles Acquisitions Françaises—Dep. des Manuscrits
Autographes 19 Siècle
VII Division—Beaux Arts
Théatre Italien

The New York Public Library at Lincoln Center
MNY (Pasta Collection)—García, Manuel del Popolo Vicente
1. Letter, 1825 Sep. 21, London
2. Letter, 1826, June. 10, New York, Autograph, signed (both to Giuditta Pasta)
3. D. Lynch. Letter, 1825, Nov. 30, New York
4. D. Lynch. Letter, 1826, March 31 New York

II

OPERAS CANTADAS POR MARIA MALIBRAN

L'Amante Astuto	Manuel García
La Figlia dell'Aria	Manuel García
Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Rossini
La Cenerentola	Gioacchino Rossini
La Donna del Lago	Gioacchino Rossini
La Gazza ladra	Gioacchino Rossini
Mathilde di Shabran	Gioacchino Rossini
Otello	Gioacchino Rossini
Semiramide	Gioacchino Rossini
Tancredi	Gioacchino Rossini
Torvaldo e Dorliska	Gioacchino Rossini
I Capuletti ed i Montecchi	Vincenzo Bellini

Norma	Vincenzo Bellini
La Sonnambula	Vincenzo Bellini
Don Giovanni	Wolfgang Amadeus Mozart
Le Nozze di Figaro	Wolfgang Amadeus Mozart
Fidelio	Ludwig van Beethoven
Il Crociato in Egitto	Giacomo Meyerbeer
L'Assedio de la Rochelle	Michael Balfe
The Devil's bridge	Michael Balfe
The Maid of Artois	Michael Balfe
Amelia	Lauro Rossi
Clari	Fromental Halévy
L'Elisir d'amore	Gaetano Donizetti
La Figlia dell'arciere	Coccia
Giovanna Grey	Nicola Vaccai
Giulietta e Romeo	Nicola Vaccai
Ines de Castro	Persiani
Irene, o l' Assedio di Messina	Giovanni Pacini
Maria Stuarda	Gaetano Donizetti
Il Matrimonio segreto	Domenico Cimarosa
La Prova d'un opera seria	Gnecco
Romeo e Giulietta	Niccolo Antonio Zingarelli
The Student	Chelard
Tebaldo ed Isolina	Francesco Morlacchi.

III

OBRAS COMPUESTAS POR MARIA MALIBRAN

Addio à Nice
Adieu à Laure, ariette (Troupenas, Ed.)
Au bord de la mer (Troupenas, Ed.)
Le Batelier, nocturno a dos voces (Troupenas, Ed.)
La Bayadère, canzonetta (Troupenas, Ed.)
Belle, viens à moi, nocturno a dos voces, palabras de Marceline Desbordes Valmore (Troupenas, Ed.)
Les Brigands (Troupenas, Ed.)
L'Ecossais, romanza (Troupenas, Ed.)
Enfants, ramez (canto característico de los marineros ingleses, publicado también en Inglaterra con el título *Row boys.*)

En soupirant, Tirolesa a dos voces (Pacini, Ed.)
La fiancée du brigand, balada (Troupenas, ed.)
Hymne des matelots (Troupenas, Ed.)
L'Indifférence, nocturno a dos voces (Pacini, Ed.)
Je fus heureux avant de te connaître, nocturno a dos voces (Pacini)
J'étais sur la rive fleurie, nocturno a dos voces (Pacini, Ed.)
Lève toi, jeune enfant, canzonetta (Pacini, Ed.)
Le Lutin, nocturno a dos voces (Troupenas, Ed.)
Le Ménestrel, romanza (Troupenas, Ed.)
Le Montagnard, tirolesa (Troupenas, Ed.)
Le Moribond (Troupenas Ed., publicado también con palabras italianas con el título *La Morte.*)
Le Message, romanza (Troupenas, Ed.)
Les Noces de María, canción (Troupenas, Ed.)
Le Page de la dame du Châtel, balada (Pacini)
La Pensée, tirolesa a dos voces, palabras de Marceline Desbordes Valmore (Pacini, Ed.)
Prière à la Madonne, romanza (Troupenas, Ed.)
Le Prisonnier, romanza a dos voces, palabras de Béranger (Pacini)
Rataplan, canzonetta (Troupenas, Ed.)
Les Refrains, romanza (Troupenas, Ed.)
Le Rendez-vous, nocturno a dos voces (Troupenas, Ed.)
La Resignation, romanza (Troupenas, Ed.)
Le Retour de la Tyrolienne (Pacini, Ed.)
Le Reveil d'un beau jour, canzonetta (Troupenas, Ed.)
La Tarentelle, canzonetta (Troupenas, Ed.)
La Voix qui dit: Je t'aime, romanza (Troupenas, Ed.)

Al año de morir la Malibrán se publicó un álbum con varias canciones suyas, llamado *Dernières pensées musicales de Marie-Felicité García de Bériot* (Troupenas, Ed.). Este álbum mereció un artículo escrito por Berlioz y publicado en la "Revue et Gazette musicale" del 2 de julio de 1837.

En la Biblioteca del British Museum de Londres, se encuentra actualmente la versión inglesa de este álbum.

El editor Ricordi de Milán publicó en 1837 el *Aria finale nell "Elisir d'amore" composta da Madame Malibran, e ridotta dal maestro Panizza per pianoforte e canto.*

El 17 de marzo del mismo año se ejecutó en el Teatro Scala de Milán una cantata fúnebre: *In morte di María Malibran.* El texto era del poeta Piazza, la música de Coppola, Donizetti, Mercadante, Pacini y Vaccai.

IV

OBRAS COMPUESTAS POR MANUEL GARCIA

OBRAS ESPAÑOLAS

El Preso, unipersonal en un acto. Representada en Málaga.
El posadero, monodrama en un acto. Madrid.
El preso por amor, monodrama en un acto.
El seductor arrepentido, opereta. Estrenada en Madrid el 16 del IX de 1802.
El reloj de madera, opereta, 1802.
Quien porfía mucho, alcanza, opereta. La estrenaron M. García, Joaquina Briones y Laureana Correa, 1802.
El luto fingido, comedia, 1803.
El criado fingido, ópera en prosa en un acto, 1805.
El poeta calculista, opereta. (Contiene el célebre polo: "Yo que soy contrabandista.") Madrid, abril, 1805.
El Padrastro o Quien a yerro mata a yerro muere. 21 de julio, 1805.
El cautiverio aparente, opereta. Diciembre, 1805.
Los lacónicos o la trampa descubierta, ópera nueva u opereta. 12 de agosto, 1806.
Los ripios del maestro Adán, ópera. Libreto traducido y adaptado del francés. Obra de encargo, se estrenó para celebrar el nombramiento de Godoy al grado de Almirante. Enero, 1807.

* * *

Abufar, ópera en tres actos. México, 1828.
Semíramis, ópera en tres actos. México, 1828.
Acendi, ópera en dos actos.
Los maridos solteros, ópera en dos actos. México.
Xaira, ópera en dos actos. México.
El jitano por amor, ópera en dos actos.

* * *

Operas Italianas

Il Califo di Bagdad, Nápoles, 1812.
La Silva nera, ballet en tres actos. Milán.

Il fazzoletto, ópera en un acto. París, 1823.
Astuzie e prudenza, ópera en un acto. Londres, 1825.
L'Amante astuto, ópera en un acto. Nueva York, 1826.
La Figlia dell'Aria, ópera en un acto, Nueva York, 1826. (Esta ópera fue compuesta para su hija María Malibrán y estrenada por ella.)
Il lupo d'Ostende, ópera en dos actos.
I Banditi, ópera en dos actos.
La Buona Famiglia, ópera en un acto, con libreto también de M. García.
Don Chisciotte, ópera en dos actos.
Un Ora di matrimonio, libretos en italiano y español, representada en México.
Zemira e Azor, ópera en dos actos.

* * *

Cinco pequeñas óperas de cámara con acompañamiento de piano:

L'Isola Disabitata
Li Cinesi
Un avertimenti ai Gelosi
I tre gobbi
Il finto sordo

* * *

Operas Francesas

Le Prince d'occasion, ópera en tres actos. Opera Comique, 1817.
Le grand Lama, ópera en tres actos, libreto de M. de Jouy, no representada.
L'origine des Grâces, ópera en un acto, no representada.
La mort du Tasse, ópera en tres actos, representada en la Opera de París, en 1821.
Octavio et Florestan, ópera en tres actos, libreto de Delrieu, representada en la Opera de París el miércoles 26 de junio de 1822.
Sophonés, ópera en tres actos, libreto de M. de Jouy. El manuscrito de esta ópera se conserva en la Biblioteca de la Opera de París. 3 vol. Según Fétis *Sophonés* ha sido compuesta hacia 1820 y no se ha editado ni representado.
La Meunière, ópera en un acto, representada en el Gymnase Dramatique de París, en 1823.
Les deux contrats, ópera en dos actos, representada en la Opera Comique de París, el 6 de marzo de 1824.

V

INDICE DE NOMBRES

Abott, 116
Aguilar, María de, 221
Aguilar, Mariana, 221, 238
Agoult, Marie de Flavigny, condesa de (1805-1876), 112, 227, 230
Allegri, 135
Almarcha, Juan, 19
Angrisani, Félix, 48, 60, 61, 63, 65, 73, 74, 76, 77, 78
Anzini, 27
Aubigny, Baudoin d', 229
Ayliffe, 175
Bach, Johan Sebastian (1685-1750), 142
Baillot, 135
Balfe, Michael (1808-1870), 202
Balochino, 202
Balzac, Honoré de (1799-1850), 137, 142
Barbaja, Domenico (1775-1841), 162, 182
Barbieri, 48, 63, 65, 74, 76, 77, 78
Barbieri, Gaetano, 231
Bardsley, 116, 208, 210
Barret, 81
Barrio, Sebastian, Fr., 238
Bassi, Luigi, 226
Baudelaire, Pierre Charles (1821-1867), 177, 231
Beale, 212, 214
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de (1732-1799), 31
Becquer, Gustavo Adolfo (1836-1870), 135
Beethoven, Ludwig van (1770-1827), 76, 81, 117, 135, 142, 158, 189, 207, 230
Bedford, 189
Belgiojoso, Christine Trivulzio, princesa de (1808-1871), 137
Bellini, Vincenzo (1801-1835), 44, 105, 161, 166, 167, 169, 176, 180, 186, 195, 202, 229, 230, 231
Belluomini, Dr., 210, 211, 213, 214
Bessières, Jean Baptiste, duque de Istria, mariscal de Francia (1766-1813), 18
Berio di Salsa, Francesco, 225
Bériot, Charles Auguste de, (1802-1870), 112, 128, 130, 131, 146, 147, 149, 152, 154, 155, 163, 172, 181, 182, 190, 196, 204, 206, 210, 211, 212, 213, 214, 216
Bériot, Charles Wilfrid de (1833-1914), 164
Berlioz, Louis Héctor (1803-1869), 90, 99, 137, 142, 157, 190, 228, 230

Bertati, 230
Bertrand, Henri Gratien, conde de, general (1773-1834), 222
Betts, 175
Blake, 81
Blanco White, José (1775-1841), 224
Blanchard, 116
Blangini, 135
Boccherini, Luigi (1743-1805), 135
Boïeldieu, Adrien (1743-1805), 76, 84, 99
Bonaparte, José (1768-1844), 19
Bonaparte, Leticia (1770-1836), 30
Bonaparte, Napoleón I (1769-1821), Emperador de Francia (1804-1814), 16, 18, 19, 30, 118, 221, 222
Bonaparte, Napoleón II (François-Charles-Joseph) (1811-1832), 30
Bonaparte, Pauline (1780-1825), 30
Booth, 55
Bosquillon de Fontenay, 187
Bourmont, Louis-Auguste-Victor, conde de, mariscal de Francia (1773-1846), 118
Bunn, Alfred, 172, 173, 192, 199, 216
Buratti, 183
Byron, George Gordon, Lord (1788-1824), 16, 137
Cabarrús, Francisco (1752-1810), 126
Cabarrús, Teresa (madame Tallien), (Princesa de Caraman-Chimay) (1773-1835), 126
Caffarelli (Gaetano Majorano) (1710-1783), 166
Caigniez, 229
Caldara, Antonio (1670-1736), 228
Canizzaro, duquesa de, 111
Caradori — Allan, Maria Caterina, Dame (1800-1865), 207, 208
Caraman Chimay, príncipe, 126
Carlos III (1716-1788), Rey de España (1759-1788), 30, 126
Carlos IV (1748-1819), Rey de España (1788-1808), 16, 22, 30
Carlos X (1757-1836), Rey de Francia (1830-1848), 111, 118
Carnicer, 226
Casimir, 122
Castil — Blaze, François (1784-1857), 131
Cawse, M., 116
Cimarosa, Domenico (1749-1801), 38, 77, 142, 180, 228, 230
Cinti — Damoreau, Laure (Montalant) (1801-1863), 122
Colbran, Isabel (1785-1845), 225, 228
Colman, 230
Constant, Benjamin (1767-1830), 30, 212
Constantino, Cristofar, 58
Conti, 166
Cooke, F., 175, 189

Cooper, Fenimore (1789-1851), 55
Correa, Laureana, 22
Cottrau, Guillaume, 176
Coxe, William, Sir, 223
Crescentini, Girolamo (1762-1846), 166, 167
Crivelli, 48, 58, 60, 63, 65, 73, 77
Crivelti, Fabian, 58
Crook, J., 214
Czermak, Juan Nepomuceno (1828-1873), 239
Chandet, Henriette, 206
Chastelain, 84, 86
Chateaubriand, François René, vizconde de (1768-1848), 30
Chelard, 172, 173
Cherubini, Luigi (1760-1842), 142, 180, 226
Chezy, Helmin von, 229
Cholet, 122
Chopin, Frederic François (1810-1849), 66, 99, 100, 122, 123, 124, 135, 229, 230
Chorley, Henry F. (1808-1872), 46
Choron, Alexandre Etienne (1772-1834), 135
Da Ponte, Lorenzo (1749-1838), 226, 227
Dargomizhsky, 226
Darío, Ruben (1867-1916), 66, 146
Davide, Giovanni (1789-1851), 225, 228
Decaisne, Henri, (1799-1852), 145
Delacroix, Eugène (1798-1863), 131, 137, 139, 142
Delibes, Léo (1836-1891), 226
De Luce, 60, 77
Derivis, 122
Desternes, Suzanne, 206
Destouches, 228
Devéria, Jacques – Jean Marie (Achille) (1800-1857), 137
Donizetti, Gaetano (1797-1848), 31, 158, 180, 230
Donzelli, Domenico (1791-1873), 111, 115, 176, 186, 229, 231
D'Orgeval, 226
Dorus-Gras, Julie (1805-1896), 122
Douglas, marqués de, 167
Ducrow, 116
Duhesme, Philippe-Guillaume, conde de, general (1766-1815), 19
Dumas, Alexandre (1803-1870), 131
Duni, Egidio Romualdo (1709-1775), 37
Dupont de l'Etang, Pierre-Antoine, conde de, general (1765-1840), 18
Duprez, Gilbert Louis (1806-1896), 181
Durante, Francesco (1684-1755), 37
Duruset, 116, 189

Ebers, John (1785-1830), 46
Eduardo VII (1841-1910), Rey de Inglaterra (1901-1910), 239
Egerton, 116
Eigeldinger, Jean Jacques, 122, 230
Elsner, Joseph Xavier (1769-1854), 122
Escoiquiz, Juan, 222
Espronceda, José de (1810-1842), 221
Etienne, M., 60, 77
Fabrizi, 226
Fagan, 77
Farinelli (Carlo Broschi) (1705-1782)166, 223, 225
Farnesio, Isabel de (1692-1766), Reina de España, 223
Federici, 226
Felipe IV (1621-1665), Rey de España, 22
Felipe V (1683-1746), Rey de España (1701-1746), 19, 223
Feo, Francesco (1691-1761), 37
Fernando II de Borbón (1810-1859), Rey de Nápoles (1830-1848 y 1849-1859), 30, 162
Fernando VI (1713-1759), Rey de España (1746-1759), 223
Fernando VII (1784-1833), Rey de España (1808-1833), 16, 18
Ferreti, Jacopo, 227, 230
Fétis, François-Joseph (1784-1871), 90, 92, 94, 96, 131, 135, 142
Field, John (1782-1837), 124
Fiennes, 216
Firth, R., 214
Flint, Lady, 108
Floridablanca, Francisco Antonio Moñino, conde de (1728-1808), 126
Florimo, Francesco (1802-1888), 166, 167, 176
Fodor Mainvielle, Josephine (1789-1870), 226
Fontenay, J. J., marqués de, 126
Forrest, Edwin, 55
Francisco I de Borbón (1777-1830), Rey de las Dos Sicilias (1825-1830), 162
Gabrielli, 166
Gainsborough, Thomas (1727-1788), 145
Galeazzo, Gian, 178
Galli, Filippo (1783-1853), 90
Galuppi, Baldassare (1706-1785), 178, 228
García, Manuel del Pópulo Vicente (1775-1832), 16, 19, 22, 23, 27, 30, 31, 33, 34, 39, 40, 42, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 58, 59, 60, 61, 63, 65, 66, 67, 71, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 81, 96, 130, 221, 224, 225, 227, 228, 230, 235, 238
García, Manuel Patricio (1805-1906), 16, 40, 43, 58, 60, 63, 65, 74, 76, 221, 223, 224, 238, 239, 240
García Viardot, Pauline (1821-1910), 40, 206, 221, 224, 229, 230
Garrick, David (1717-1797), 230
Gautier, Théophile (1811-1872), 131, 142, 177, 229

Gazzaniga, Giuseppe (1743-1818), 226
Georenni Cardina, 58
Gherardin, 229
Gibbs Gilbert, John, 55
Gilfert, 81
Giorgi-Righetti, Geltrude (1785-1850), 227, 230
Gizzielli (Gioacchino Conti) (1714-1761), 166
Gluck, Christoph Willibald, chevalier de (1714-1787), 35, 77, 137, 228
Godfrey, Thomas, 52
Godoy, Manuel, príncipe de la Paz (1767-1852), 16, 18, 19, 26
González Blanco, Luis Antonio, 221
Gottardi, 163, 164
Gounod, Charles (1818-1893), 137
Graener, 226
Gray, John, 117
Grétry, André (1741-1813), 137
Grisi, Giulia (1811-1869), 123, 176, 202, 231
Guerinot, Theo, 175
Guglielmi, 37, 76
Guidetti, Giovanni, 186
Hacket, James H., 55
Haendel, Georg Friederich (1685-1759), 38, 77, 135, 137
Halévy (Lévy), Fromental (1799-1862), 202
Hallam-Levis, 52
Hamilton, duquesa de, 167
Hasse, Johann (1699-1783), 135, 178, 228
Haug, 226
Haydn, Franz Joseph (1732-1809), 38, 135, 207
Hawthorne, Nathanael (1804-1864), 55
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 161
Héritte de la Tour, Louis, 238, 239
Héritte Viardot, Louise (1841-1918), 27
Hérold, Ferdinand (1791-1833), 27
Herz, 112
Hiller, Johan Adam (1728-1804), 142
Houssaye, Arsène (1815-1896), 142
Hughes, 116
Hugo, Víctor (1802-1885), 131, 137, 142, 145, 146
Ingres, Dominique (1780-1867), 137
Irisarri, Lorenza, 238
Irving, Washington (1783-1859), 55
Isabel de Aragón, 178
Isabel I (1533-1603), Reina de Inglaterra (1558-1603), 52
Isouard, Nicolas (Nicolo) (1775-1818), 230

Janin, Jules Gabriel (1804-1874), 142
Jommelli, Nicola (1714-1774), 37
Jones, C., 175
Jonson, Ben (Benjamin) (1572-1637), 52
Kalergis, 137
Karasowski, 123, 124
Kean, Charles (1811-1868), 55
Kean, Edmund (1787-1833), 52, 55, 65, 225
Keene, Arthur F., 81, 84
Kemble, Fanny (1809-1893), 46
Lablache, Luigi (1794-1858), 115, 122, 131, 154, 207, 208, 209, 230
Labois, M., 150
Lafayette, Marie Joseph Paul Roch Gilbert Motier, marqués y general de (1757-1834), 30, 149, 150
Lafont, Charles (1781-1839), 112
Laín Entralgo, Pedro (1908), 149
Lamartine, Alphonse-Marie-Louis de Prat de (1790-1869), 131, 137, 145, 146, 199, 217
Lamarque, general, 154
Langer, 230
Laporte, 107, 116
Larrey, Dominique Jean (1766-1842), 238
Larra, Mariano José de (1809-1837), 187
Laruette, Jean Louis (1731-1792), 230
Lattuada, 226
Lebrun, Louis Sebastien (1764-1829), 134
Legouvé, Ernest (1807-1903), 42, 93, 137, 196
Lennox, Lord, 204
Leo, Leonardo (1694-1744), 37
Leopoldo II, Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, gran duque de Toscana (1747-1792), 230
Letzellern, conde de, 231
Levasseur, 122
Lewis, Dr., 210
Lind, Jenny, dame Goldschmidt (1820-1887), 239
Liszt, Franz (1811-1886), 112, 137, 206
Llorens, Vicente, 223
Louvois, marqués de, 194, 196, 204
Luis XVIII (1775-1824), Rey de Francia, 30
Lunari, 181
Lynch, Dominick, 48, 49, 58, 60, 66, 67, 224
Machado, Antonio (1875-1939), 196,
Machado, Manuel (1874-1947), 68
Macready, William Charles (1793-1873), 55
Madariaga, Salvador de (1886), 225

Máiquez, Isidoro (1768-1820), 19, 22
Malibran, François Eugène Louis, 66, 67, 70, 71, 77, 79, 81, 84, 128, 150, 188
Malibran, Pierre Louis, 70
Malibran, Jenny, 86, 87,
Mallarmé, Stephan (1842-1898), 204
Mallou, 66
Manén, Juan (1883), 226
Marbot, Jean Baptiste Antoine Marcelin, barón y general (1782-1854), 18, 221
Marcello, Benedetto (1686-1739), 37, 135
Marchesi, Luigi (Marchesini) (1755-1829), 166
Maria Teresa de Habsburgo, Emperatriz de Austria (1740-1780), 180
Marie, 187
Marix-Spire, Thérèse, 135
Marlowe, Christopher (1564-1593), 52, 224
Marmier, marqués de, 152
Martyn, 175
Massenet, Jules Emile Fréderic (1842-1912), 230
Mathews, Charles, 55
Meadows, 116
Méhul, Etienne (1763-1817), 76
Melani, 226
Melcy, Gérard de, 202
Mendelssohn - Bartholdy, Jakob Ludwig Felix (1809-1847), 137, 139, 158
Mercadante, Saverio (1795-1870), 102, 207
Merelli, 202
Méric-Lalande, Henriette (1798-1867), 105, 106, 110, 111, 115, 149, 222
Merlin, María de las Mercedes de Jaruco, condesa de (1778-1852), 45, 87, 90, 112, 131, 137, 146, 149, 153, 169, 235
Meroni, condesa de, 131
Metamora, 55
Metternich-Winneburg, Klemens, príncipe de (1773-1859), 222
Meyerbeer, Giacomo (Liebmann Beer) (1791-1864), 46, 131, 135, 202, 228
Mikuli, 124
Milon, 74, 78
Moncey (Bon-Adrien Jeannot de) duque de Conegliano, mariscal de Francia (1754-1842), 18
Monroe, James (1759-1831), 55
Montessu, 175
Moran, P. K., 77
Moreschi, Alessandro, 222
Moschelès, Ignace (1794-1870), 112
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791), 27, 38, 39, 49, 59, 74, 75, 81, 100, 124, 135, 137, 142, 158, 161, 178, 207, 226, 227
Murat, Joachim, mariscal de Francia, rey de Nápoles (1767-1815), 27, 30, 222
Murdoch, James E., 55

Murray, 52
Musset, Alfred de (1810-1857), 46, 77, 137, 142, 229
Nadermann, Joseph (1773-1835), 112
Naldi, 96
Naldi (v. condesa de Sparre),
Negrini, 231
Ney, Michel, duque de Elchinger, príncipe de la Moskowa, mariscal de Francia (1769-1815), 30
Nimrod Wilfire, 55
Nourrit, Adolphe (1802-1839), 42, 43, 122
Orfila, 134, 137
Ortega y Gasset, José (1883-1955), 79, 228
Osuna, María Josefa Alonso Pimentel, Condesa Duquesa de Benavente, Duquesa de (1751-1834), 221
Pacini, Giovanni (1796-1867), 226
Paer, Ferdinando (1771-1839), 27, 45, 50, 221
Paisiello, Giovanni (1740-1816), 31, 33, 37, 38, 158, 180, 228
Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525-1594), 135
Panseron, Auguste Mathieu (1796-1859), 27
Parma, duque de, 223
Parola, 181, 202
Pasquali, 166
Pasta, Giuditta (1798-1865), 49, 50, 58, 61, 66, 74, 93, 110, 112, 122, 123, 176, 180, 223, 231
Pasta, Giuseppe, 74
Paton, Mary Ann (1802-1865), 116
Peuville, Charles Louis, conde de, 188
Pepusch, John Christopher (1667-1752), 117
Pergolesi, Giovanni Battista (1710-1736), 37
Périer, Casimir Pierre (1777-1832), 118
Pérignon, baron de, 196
Perrault, Charles (1628-1703), 230
Persiani, 181, 182
Piccini, Nicolas (1728-1800), 37
Piermarini, Giuseppe (1734-1808), 180
Pisaroni, Rosamunda Benedetta (1793-1872), 90, 228
Pleasants, Henry, 222, 223
Pocahontas, princesa, 55, 224, 225
Poe, Edgar Allan (1809-1849), 55, 145
Polignac, príncipe de, 118
Pope, Alexander (1688-1744), 211
Porpora, Nicola (1686-1768), 178, 228
Power, 116
Prévost, 122
Price, 58
Prudhomme, 187

Quantz, 223
Quintana, Manuel José (1772-1857), 16
Radziwill, princesa, 221
Radziwill, Valentín, 100, 122
Raimbeaux, 122
Revilla, José de la, 22
Reynolds, Sir Joshua (1723-1781), 145
Richardson, 209, 212
Righetti-Giorgi, Geltrude, 31
Righini, Vincenzo (1756-1812), 226
Ripa, Antonio, 19
Rives, 150
Robert, 152
Rochefoucauld, Sosthène de la (1785-1864), 90
Rode, Jacques-Pierre-Joseph (1774-1830), 102
Rodrigues, Edouard, 137
Rodríguez, Gerónimo, 221, 238
Rojas, Agustín de, 22
Rolfe, John, 225
Rolfe, Lady Rebecca (v. Pocahontas)
Romagnese, 131,
Romani, Felice (1788-1865), 180, 222, 231
Ronzi de Begnis, Giuseppina (1800-1853), 163, 181, 182,
Rosich, Paolo, 48, 60, 63, 73, 77, 78, 81
Rossi, conde de, 99
Rossini, Gioacchino (1792-1868), 31, 33, 34, 38, 45, 46, 49, 50, 59, 60, 62, 67, 71, 73, 76, 79, 90, 92, 112, 131, 135, 137, 145, 153, 156, 158, 180, 181, 186, 202, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230
Rothschild, Nathan (1777-1836), 173
Rousseau, Jean Jacques (1712-1778), 137
Rozkosny, 230
Rubini, Giovanni Battista (1795-1854), 122, 123, 131, 230
Sacchini, Antonio (1730-1786), 37
Sainte – Beuve, Charles Augustin de (1804-1869), 45
Salieri, Antonio (1750-1825), 180
Salinas, Pedro (1892-1951), 230
Salvator, 157
Salvi, 156
Sand, George (Aurore Dupin, baronesa Dudevant) (1804-1876), 86, 135, 137
Santini, 122
Santiváñez, María de los Angeles de, 70
Sargent, John Sauveur (1856-1925), 240
Saulton, Lord, 102
Saunders Osborne, 175

Scarlatti, Alessandro (1660-1725), 37
Scarlatti, Domenico (1685-1757), 178
Scott, sir Walter (1771-1832), 228
Schlesinger, Maurice (1798-1871), 135
Schoenberg, Arnold (1874-1951), 74
Schröder —Devrient Wilhelmine (1804-1860), 122, 189
Schubert, Franz (1797-1828), 135
Seguin, E., 175, 189
Sevestre, 103, 115
Sforza-Cesarini, Francesco, duque de, 31, 33
Shakespeare, William (1564-1616), 30, 52, 65, 71, 145, 152, 225
Siches, Joaquina, (1778?-1862), 22, 60, 63, 65, 73, 74, 78, 110, 216, 238
Siches, Martín, 238
Siches, Paolo, 27, 86
Simionato, Giulietta (1910), 225
Smart, George, sir (1776-1867), 207
Smithson, Harriet, 90
Solon Shingle, 55
Sontag, Henriette (Gertrud Walburga) (1806-1854), 90, 99, 100, 102, 114, 130, 133, 229, 230
Soult, Nicolas Jean de Dieu, duque de Dalmacia, mariscal de Francia (1769-1851), 30
Soumet, Alexandre (1788-1845), 231
Sparre, condesa de, 90, 96, 131, 153
Spontini, Gasparo (1774-1851), 221
Stackelberg, conde de, 231
Steibelt, Daniel (1765-1823), 230
Stendhal (Henri Beyle) (1783-1842), 34, 137, 183, 190, 222, 226
Sterbini, 31
Strauss, Johann (1804-1849), 202
Streicher, 124
Subirá, José (1882), 221
Tacchinardi, 181
Talleyrand - Périgord, Charles Maurice de, príncipe de Bénévent (1754-1838), 225
Tallien, Jean Lambert (1767-1820), 126
Tallien, madame (v. Cabarrús, Teresa).
Tamburini, Antonio (1800-1876), 230
Tasso, Torquato (1544-1595), 225
Tailor, A., 77
Templeton, John (1802-1886), 175, 189
Teneo, Martial, 226
Terradellas, 18
Thalberg, Sigismund (1812-1871), 196
Thiers, Louis Adolphe (1797-1877), 118
Timm, 123
Tottola, 228

Traetta, Tommaso (1727-1779), 37
Trémont, barón de, 118, 133, 134
Troupenas, 182, 196, 206
Trueba y Cossío, Antonio de (1819-1889), 224
Tulou, 112
Türck, Léopold (1797-1887), 239
Ungher, Caroline (1803-1877), 157
Vaccai, Nicola (1790-1848), 175
Velluti, Giovanni Battista (1780-1861), 46, 166, 180
Verdi, Giuseppe (1813-1901), 142, 180
Vernet, Horace (1789-1863), 137, 139
Vernet, Louise, 137
Viardot, Alice, 206
Viardot, Louis (1800-1883), 102, 108, 131, 154, 229, 230
Vigny, Alfred Victor, conde de (1797-1863), 137
Villalobar, marqués de, 239
Vinci, Leonardo (1690-1732), 37, 228
Vinci, Leonardo da (1452-1519), 178
Visconti di Modrone, duque de, 163, 182, 194, 195, 231
Vitareli, Zenobio, 33
Vitet, 102
Vivaldi, Antonio (1675-1741), 228
Voltaire, François Marie Arouet (1694-1778), 26, 92, 137, 225
Von Burns, 239
Wagner, Richard (1813-1883), 157, 158, 161, 166, 176, 212, 239
Wainworight, 98
Waldstein, conde de, 226
Warde, 116
Warrender, George, sir, 108
Weber, Karl Maria von (1786-1826), 99, 117, 135, 137, 158, 202, 229, 231
Wellington, Arthur Wellesley, duque de (1769-1852), 111
Winter, 76
Wolf – Ferrari, Ermanno (1876-1948), 230
Wood, 116
Woyciechowski, Titus, 100, 122
Wray, Rev., 216
Yarnold, 175
Zamboni, Luigi (1767-1837), 31, 33
Zingarelli, Niccolo Antonio (1752-1837), 46, 78, 93, 180, 227

BIBLIOGRAFIA

Abbiati, Franco: Historia de la música. México, UTEHA, 1959.

Abrantes, Duchesse de: Mémoires secrets ou souvenirs Historiques sur Napoleon, La Revolution, Le Directoire, le Consulat, L'Empire et la Restauration. Paris, chez les Libraires du Palais Royal, 1837.

Agoult, Marie, Comtesse d': Une correspondance romantique — Madame d'Agoult, Liszt, Henri Lehman. Flammarion, Paris, 1947.

—Mémoires. Paris, Calmann— Levy, 1927.

Alcalá Galiano, Antonio: Literatura española siglo XIX. De Moratín a Rivas, Alianza Editorial, Madrid, 1969.

Arjona y Laínez: Teodora Lamadrid. Madrid, Hijos de M. G. Hernández, 1896.

Artola Gallego, Miguel: La España de Fernando VII. Madrid, Espasa Calpe, 1968.

Bailbé, Joseph—Marc: Berlioz, artiste et ecrivain dans les "Mémoires". Paris. P. U. F., 1972.

Barbieri, Gaetano: Notizie biografiche di Madama M. Malibran. Milano, 1836.

Becquer, Gustavo Adolfo: Libro de los gorriones. Edición facsímil Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1971.

Beethoven, Ludwig van: Carnets Intimes, Paris, Buchet-Castel, 1970.

Berlioz, Hector: Les Grotesques de la Musique, Paris, Calmann Levy, 1880.

—Les soirées de l'Orchestre. Paris, Grund, 1968.

—Mémoires. 2 vol. Paris, Garnier-Flammarion, 1969.

—Beethoven. Paris, Buchet-Castel, 1970.

—Correspondance Générale, Paris, Flammarion, 1972.

Blanco White, José: Cartas de España. Madrid, Alianza Editorial, 1972.

Boncompan, Claude-Vermale, François: Stendhal ou la double vie de Henry Beyle. Paris, Amiot Dumont, 1955.

Bowra, Maurice Sir: The Romantic Imagination. Oxford University Press, 1969.

Carr, Raymond: España 1808-1939. Barcelona, Ariel, 1969.

Castries, Duc de: Louis XVIII. Paris, Hachette, 1969.

—Madame Recamier. Paris, Hachette, 1971.

—Figaro ou la vie de Beaumarchais. Paris, Hachette, 1972.

Chantavoine, Jean y Demombynes, Jean Gaudefroy: El Romanticismo en la música europea. México UTEHA.

Chastenet, Jacques: La vie quotidienne en Espagne au temps de Goya. Paris, Hachette, 1966.

Chopin, Frederic: Lettres, recuellies par Henri Opienski. Paris, Malfère, 1933.

—Selección de cartas. Traducción de S. Zawadowski y G. Suárez —Ed. Hispania— 1941.

Delacroix, Eugène: Journal 1822-1863. 3 vol. Paris, Plon, 1932.

Dumesnil, René: La musique romantique française. Paris, Aubier, 1944.

Eigeldinger, Jean Jacques: Chopin vu par ses élèves. Neuchâtel, La Baconnière, 1970.

Fernández de Moratín, Nicolás y Leandro: Obras. Tomo II. Biblioteca de Autores Españoles: Real Academia Española Madrid, 1944.

Fernández de Moratín, Leandro: Epistolario. Madrid, Pérez del Hoyo, 1970.

Fétis, F. J.— Biographie Universelle des Musiciens et bibliographie générale de la Musique, Bruxelles, Meline, Cans et Co., 1840.

Flamant, Albert: L'enchanteresse errante. La Malibran. Paris. Flammarion, 1937.

Foy, General: Histoire de la guerre de la Péninsule sous Napoleon. 4 vol. Paris, Boudoin Frères, 1827.

Gautier, Théophile: Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, Paris, Magnin, Blanchard et Cie. 1858-1859, 6 vol.

Godoy, Manuel, Príncipe de la Paz: Memorias. Bibl. de Autores Españoles Real Academia Española. Madrid, 1965.

Grétry: Mémoires ou Essais sur la Musique par le Citoyen Grétry, Paris, Impr. de la Republique, Pluviose, An V

Halevy, Leon: F. Halevy, sa vie et ses oeuvres Paris, Heugel, 1863.

Héritte de la Tour, Louise: Mémoires. Une famille de grands musiciens — Notes et souvenirs anecdotiques sur García, Pauline Viardot, La Malibran, Louise Héritte — Viardot et leur entourage par Louis Héritte de la Tour — Paris, Stock, 1922.

Heron-Allen, Edward: A contribution towards an Accurate Biography of Charles Auguste De Bériot and Maria Felicita Malibran García; extracted from the correspondence of the former. London, J. W. Wakeham, 1894.
Hugo, Victor: Manifiesto Romántico. Barcelona, Ed. Península, 1971.
—Prólogo a Cromwell.
—Shakespeare.
Husson, Raoul: El Canto. Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1965.
Kupferberg, Herbert: The Mendelssohns. London & New York. W. Allen, 1972.
Lancelloti, Arturo: Voces de Oro, Barcelona. Ed. Ave, 1943.
Larionoff, P.— Pestellini, F.: María Malibrán y su época. Barcelona Ed. Juventud, 1953.
Larra, Mariano José de: En este país, y otros artículos. Madrid, Alianza Ed., 1969.
—Artículos de costumbres. Madrid, Espasa Calpe, 1959.
Labracherie, Pierre: La vie quotidienne de la bohème littéraire au XIX siècle. Paris, Hachette, 1967.
Leibowitz, René: Les fantômes de l'opéra. Paris, Gallimard, 1972.
Legouvé, Ernest: María Malibran, Paris, J. Hetzel et Cie., s. a.
Llorens, Vicente: Liberales y Románticos. Una Emigración Española en Inglaterra. 1823-1834. Madrid, Castalia, 1968.
Mackinlay, Malcolm Sterling: García the centenerian and his times. Edinburgh, W. Blackwood, 1908.
Madariaga, Salvador de: Mujeres españolas. Madrid, Espasa Calpe, 1972.
Malherbe, Henri: La passion de la Malibran. Paris, Albin Michel, 1937.
Marix Spire, Thérèse: Les Romantiques et la musique —Le cas George Sand— Paris, Nouvelles Editions Latines, 1954.
—Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot 1839-1849, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1959.
Merlin, María Mercedes Jaruco, Condesa de : Madame Malibran. 2 vol. Bruxelles, Wahlen, 1838.
Mesonero Romanos, Ramón de: Escenas matritenses. Espasa Calpe, Madrid, 1964.
Metternich, Príncipe de: Napoleon. Portrait suivi d'entretiens de Napoleon et autres détails. Paris. J. & R. Wittman, 1946.
Mozart, Wolfgang Amadeus: Briefe. Manesse Verlag, 1948.
Musset, Alfred de: Premières Poésies — Poésies Nouvelles, Paris, Gallimard, 1966.
—Oeuvres complètes en prose. Paris, Bibl. de la Pleiade —Gallimard, 1960.
—Concert de Mademoiselle García. Revue des deux mondes-Paris, 1er Novembre, 1839.
—Amours —Paris, Lausanne, Ed. Vineta, 1951.
Nathan, Isaac: Memoirs of Madame Malibran de Bériot. London, Joseph Thomas, 1836.
Navas Ruiz, Ricardo: El Romanticismo español. Salamanca, Anaya, 1970.
Orrey, Leslie: Bellini. London. J. M. Dent and Sons, 1969.
Parkinson, Richard: A sermon preached on the second day of Oct. 1836, being the day after the funeral of the late Mme. Malibran de Bériot in the Collegiate Church of Manchester — Manchester, 1836.
Pasquier, Marguerite: Une vie ardente: La veritable histoire de la Malibran. Paris, La Caravelle, 1944.
Peña y Goñi, Antonio: España, desde la ópera a la zarzuela. Alianza Ed. Madrid, 1967.
Peillard, Leonce: La vie quotidienne à Londres au temps de Nelson et de Wellington. 1774-1852, Paris, Hachette, 1968.
Pougin, Arthur: Dictionnaire Historique et Pittoresque du Théatre et des Arts qui s'y rattachent, poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme. Paris, Firmin Didot, 1885.
Revilla, José de la: Vida artística de Isidoro Maiquez. Madrid, Medina y Navarro. (s. a.)
Robinson, Michael F.: Naples and Neapolitan Opera. Oxford, Clarendon Press, 1972.
Robiquet, Jean: La vie quotidienne au temps de Napoleon. Paris, Hachette, 1942.
Roland, Madame: Une éducation bourgeoise au XVIII siècle. Paris, Union générale d'éditions, 1964.
Rolland, Romain: Musiciens d'autrefois. Paris, Hachette, 1919.
Rosenthal, Harold and Warrack, John: Concise Oxford Dictionary of Opera. Oxford University Press, 1966.
Rousseau, J. Jacques: Dictionnaire de la Musique. Paris, chez Ledoux et Tenré, 1819.
Roux, Georges: Napoleon et le guépier espagnol. Paris, Flammarion, 1970.
Salazar, Adolfo: Los grandes compositores de la época romántica. Madrid, Aguilar, 1958.
—Historia de la música. Madrid, Revista de Occidente, 1965.
Sand, George: Correspondance - 1812 - 1876. 6 vol. Paris, Calmann Levy, 1883.
—Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt, 2 vol. Paris, Garnier Frères, 1959.

—Oeuvres autobiographiques. 2 vol.
Bibl. de la Pleiade. Gallimard, Paris, 1970.
Schoenberg, Arnold: El estilo y la idea — Taurus, Ed., 1963, Madrid.
Sènéchaud, Marcel: Le Repertoire Lyrique d'hier et d'aujourd hui. Paris, Billaudot, 1971.
Sopeña, Federico: Vida y obra de Franz Liszt. B. Aires, Espasa Calpe, 1954.
Stendhal:
—Vie de Rossini, 2 vol. Edito Service S. A. Genève, 1968.
—Vie de Napoleon. Paris, Gründ, 1939.
—Correspondance, 2 vol. Paris, Bibl. de la Pleiade Gallimard, 1967.
Stael, Germaine de: De l'Allemagne, 2 vol. Paris, Garnier Flammarion 1968.
Stravinsky, Igor: Poetics of Music in the Form of Six Lessons. The Charles Eliot Norton Lectures for 1939-1940. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1970.
Subirá, José: La tonadilla escénica, 3 vol. Madrid, Tip. de Archivos, 1928.
—La participación musical en el antiguo teatro español. Instituto del teatro Nacional, Barcelona, 1930.
—Historia de la música teatral en España. Barcelona, Ed. Labor, 1945.
—El Teatro del Real Palacio. C. S. I. C. Instituto Español de Musicología, Madrid, 1950.
—Dos grandes músicos "desmadrileñizados" Manuel García (padre e hijo). Separata de los Anales del Instituto de Estudios Madrileños. Tomo III, Madrid, 1968.
—Temas musicales madrileños, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, C.S.I.C., 1971.
Templeton, John: Templeton and Malibran. Reminiscenses, with letters London, 1881.
Teneo, Martial: La Malibran d'après des documents inédits. Recueil de la Société internationale de musique. Paris, 1905
The Pageant of America; volume XIV: The American Stage. Edwin Mims, Jr. Yale University Press, 1929.
The Authentic Librettos of Italian Operas, New York, Crown Publishers, 1939.
Thompson, J.: Memoirs of the public and private life of the celebrated Maria Malibran, London, 1836.
Valls Gorina, Manuel: Diccionario de la música, Alianza Ed. Madrid, 1971.
Van Thieghem, Paul: Le Romantisme dans la littérature européene. Paris, Albin Michel, 1969.
Viardot, M. Luis: Estudios sobre la historia de las instituciones, literatura, teatro y bellas artes en España. Logroño, 1841.
Viardot García, Pauline: Gesangsunterricht (Une heure d'étude) Execices pour voix de femme— Adoptés au Conservatoire National de Musique Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
Vigny, Alfred de: Oeuvres complètes, Paris, Ed. de Seuil, 1965.
Wagner, Richard: Beethoven, Paris, Gallimard, 1937.
Wagner-Liszt: Correspondencia. B. Aires, Espasa Calpe, 1947.
Werfel, Franz: Verdi, ou le roman de l'opéra. París, Hachette.
Yebes, Condesa de: La Condesa-Duquesa de Benavente. Una vida en unas cartas. Madrid, Espasa Calpe, 1955.
Yriarte, Tomás de: La Música, poema. Imprenta Real de la Gazeta, 1779.

XA - 30-1-27

MARIA MALIBRAN

La más famosa cantante del romanticismo

De ascendencia española—su verdadero nombre era Marie Felicité García—, a los cinco años sustituyó a una soprano cantando a dúo con su padre ● Debutó en Londres, y con su familia serían los primeros en llevar la ópera italiana a Estados Unidos



La Malibrán, en 1830, en el papel de Desdémona, de "Otello". Retrato de Henri Decaisne, hoy en el Museo Carnavalet (París). (Foto Pic.)

EL servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia acaba de poner en circulación, cuidadosamente editado, un "estudio biográfico" de la famosísima cantante María Malibrán (1808 - 1836). Su autora, Carmen de Reparaz, ha sabido en este libro conferir una vida no aplastada y lineal entre páginas, sino vibrante, apasionada y apasionante, a esta mujer—divina, diva—, Marietta—para su segundo marido—; Mariquita, para su padre; Marie Felicité, en el registro civil de París.

María García parece haber nacido para que el romanticismo saliera a escena, se expresase con gesto y voz musical concordantes, mientras fuera de la escena ella se lo llevaba en cabalgada furiosamente vital y fatalmente mortal al cabo, como leerá quien se meta en el libro de C. de R. María Malibrán cruza montañas, mares, canales, océanos y siempre paisaje, entre barullo de sentir íntimo, donde, como es uso entre románticos, no se confunde —¡faltaría más!—la precisión de quien sabe lo que es la exquisita, la justa, la debida duración de una nota capaz de decir de corazón a corazón lo que desea se diga quien la puso en su obra.

La Malibrán es ese grito bien timbrado al que no es fácil hoy acomodar el sentir y la comprensión, pero que adquiere plenitud y da su llamarada cuando surge ante nosotros de un conjunto de situaciones que son su necesario entorno y la razón suficiente y convincente de su, ahora ya también para nosotros, necesario flamear. La autora de este estudio biográfico nos hace convincente y luminosísimo el vivir pasional a toda hora y en toda situación—dentro y fuera de la escena—de la Malibrán.

La más famosa cantante

María Malibrán es, en efecto, la cantante más famosa del Romanticismo—y no se olvide que es una García, con sangre sevillana y catalana y vasca corriendo por sus venas—. Cuando hablan de esta diva, los críticos más famosos del tiempo dejan a un lado y relegan a su pasado nada menos que a la Pasta—Giuditta Pasta, famosa—con el mismo desenfado, si se me perdona la expresión, con que Dante relega a Cimabue y coloca a Giotto en su lugar, "que ahora tiene el grito", aunque Cimabue pensara que lo iba a seguir teniendo él.

La Malibrán es una García, y los García son una familia tan célebre, tan notable y tan eficaz en su labor para la música como peregrina y disparatada. En esto radica su encanto.

Empieza la historia en Sevilla (1775), cuando el lunes 23 de enero se bautiza al hijo de Jerónimo Rodríguez y Mariana Aguilar, que saldrá al mundo llamándose García (acaso fuera García apellido de uno de sus cuatro abuelos y lo tomó porque era uso frecuente escoger apellido en España por razones...; pero esta es otra historia).

Manuel García es cantante, actor, compositor, enseña música y canto, y un día experimentará con una olla exprés, en París, y el estallido causará la muerte de un amigo invitado al experimento. Se casa Manuel con Joaquina Siches, en Madrid. Del matrimonio nacen tres hijos: Manuel Patricio (1805), que vivirá ciento un años, inventará el laringoscopio, será barítono notorio y destacado profesor de música; Marie Felicité (1808) y Paulina (1816). Esta última hija será muy distinta a María, pero inteligente, sensible, buena cantante, buena profesora de música y mujer de Luis Viardot, que entre otras muchas cosas que hizo para y por España se cuenta el haber traducido el Quijote. Fue su texto el que ilustró más tarde Gustavo Doré. (En 1869, Wagner le pide a Paulina un ejemplar del Quijote, traducido por su marido, con ilustraciones de Doré. Pienso que éste es el Quijote que le convenía sobre todos a Ricardo Wagner.)

Debut a los cinco años

Los tres primeros familiares del clan García se están cociendo en miseria en Madrid. Con ayuda de los duques de Osuna se trasladan a París. La vida cambia—otro clima—: trabajo. El año del 2 de mayo (1808) había nacido María Felicité. Cuando la niña tiene tres años, hay nuevo traslado familiar: Nápoles. Dos años después, María saldrá allí a escena cantando. Sucedió así—copio de Carmen de Reparaz—: "En la "Agnes", de Paer, su papel consistía en entregar una carta a su padre, mientras éste cantaba un dúo con la soprano. Una noche..., la soprano se sintió mal... Inmediatamente la niña siguió el aria y cantó hasta el final el dúo con su padre, lo cual produjo en la sala un entusiasmo delirante. Desde entonces, cada vez que se daba esta ópera, los espectadores insistían para que la pequeña cantase el dúo, en vez de la cantante. Así fue hasta que una noche la niña se sintió ronca o cansada. Después de terminado su dúo exclamó en medio de la escena: "He cantado perramente; ¡no quiero cantar más!". Y después, en medio de la hilaridad general, salió huyendo a todo correr. María tenía cinco años. Y todo un carácter."

En el libro de la Malibrán asistimos a las lecciones que daba García a su hija, a sus hijos. Fue el maestro que innovó el modo de cantar, pero no la manera de corregir al alumno: golpes, voces, insultos, improperios. Sobre todo, María exaspera a su padre.

María García debuta con sus familiares en Londres.

Los García llevan—los primeros—la ópera italiana a Estados Unidos. Allí se casará María con Malibrán, de quien lo mejor es el nombre, unido al suyo: será famosa como María Malibrán. Lo demás no es bueno.

Una artista universal

Pero es imposible referir esta vida en resumen. Además, es una manera de estropear un texto exquisito y bien compuesto, donde las ilustraciones colaboran a dar relieve a los documentos—muchos inéditos—que ha reunido Carmen de Reparaz en torno a su biografiada. Y con ellos, los textos conocidos de los famosos de su tiempo, en Londres, Nueva York, Bruselas, París, Roma, Nápoles, Milán, Venecia..., Manchester —sitio de muerte—. De María hablan desde George Sand a Víctor Hugo, desde Rossini y Bellini a Wagner, la Cabarrús y el general La Fayette, Chopin y... bien lo disfrutará el que leyere.

Pedro Laín Entralgo prologa este estudio. Y reconoce en sus páginas los dos hechos aquí y ahora esenciales: "España debía a esta artista universal un homenaje adecuado a sus excelsos méritos", esto primero. Y después: "Por fin, gracias a Carmen de Reparaz, nuestra deuda colectiva ha sido bellamente pagada. Admiremos a la gran cantante en este libro biográfico y, leyéndolo, sepamos sentir muy viva gratitud hacia su autora."

El libro de la Malibrán les importa a los neoyorquinos. Y aparecerá por esto en edición norteamericana. María García, de orilla a orilla, nos llama a escuchar cómo quemó su vida y cómo dejó conmovidos los corazones románticos y ahora tiene abiertos a toda comprensión los nuestros. Admirable Mariquita García.

Carmen Castro







SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA