
L'ÉTOILE DE SÉVILLE DE MICHAEL WILLIAM BALFE: UNA GRAND-OPÉRA EN LA FRANCIA DECIMONÓNICA

L'ÉTOILE DE SÉVILLE BY MICHAEL WILLIAM BALFE: A GRAND-OPÉRA IN 19TH-CENTURY FRANCE

Julián Jesús Pérez Fernández•

RESUMEN

Este artículo está dividido en tres partes. La primera es una breve introducción histórico-musical sobre el género romántico de la *grand-opéra* francesa. Después de analizar algunos ejemplos como paradigmas del género en la segunda parte, la tercera se centra en una ópera en concreto del compositor irlandés Michael William Balfe, compuesta sobre un libreto en francés de Hippolyte Lucas: *L'Étoile de Séville*. Después de una presentación general de la obra, situándola en el contexto de la *grand-opéra* francesa, ofrecemos una aproximación a sus características musicales y estructurales partiendo de dos fuentes primarias: la partitura vocal y el libreto.

Palabras clave: *grand-opéra*, *bel canto*, verismo, *mélodie*, Michael William Balfe

ABSTRACT

This essay is divided into three sections. The first one is a brief historical-musical introduction about the romantic genre of the French *grand-opéra*. After analysing some examples as paradigms belonging to the genre in the second part, the third one focuses on a particular opera by the Irish composer Michael William Balfe, composed on a French libretto by Hippolyte Lucas: *L'Étoile de Séville*. After a general presentation of the piece, situating it in the context of the French *grand-opéra*, we offer an approach to its musical and structural characteristics beginning with two primary sources: the vocal score and the libretto.

Key words: *grand-opéra*, *bel canto*, verism, *mélodie*, Michael William Balfe

• Julián Jesús Pérez Fernández (La Coruña, 1965) es doctor en Didáctica de la Lengua y la Literatura, profesor titular de Música en el IES E. Blanco Amor de Culleredo (La Coruña), pianista de cámara y director de coro. Sus principales líneas de investigación son el teatro como herramienta motivadora en la Educación Secundaria (objeto de su tesis doctoral), la didáctica de los hechos culturales y las óperas de temática hispana del compositor irlandés Michael William Balfe (1808-1870).

Recepción del artículo: 29-VI-2019. Aceptación del artículo: 28-VIII-2019.

I. INTRODUCCIÓN: LA *GRAND-OPÉRA* FRANCESA (1830-1849)

La *grand-opéra* francesa es un género en sí mismo. *The New Grove Dictionary of Opera* (1992) recoge la definición de Elizabeth Bartlett: «Ópera francesa del período romántico, enteramente cantada, generalmente en cinco actos, grandiosa en su concepción y con una impresionante puesta en escena»¹. Aunque el término se había utilizado en el Barroco para referirse a algunas *tragédies lyriques*, género creado por Lully, es en el siglo XIX cuando queda acuñado el término, en parte para distinguirlo de la *opéra-comique*.

En la Europa de principios del siglo XIX, dominada en la escena por el *bel canto* italiano, era arriesgado crear un tipo de ópera diferente; por así decir, un estilo *francés*. Se buscó un nuevo teatro musical con características propias. Tal riesgo fue asumido por Giacomo Meyerbeer, Daniel-François Auber y Jacques Fromental Halévy, con una aportación de Gioacchino Rossini. En la segunda mitad del siglo destacaron Jules Massenet, Charles Gounod, Hector Berlioz, Camille Saint-Saëns y Ambroise Thomas.

A pesar de la importancia que tuvo la ópera italiana en el Romanticismo, la capital europea de la música, y en concreto de la ópera, era París. En la Francia decimonónica, el género se tradujo en dos tipos de música escénica: la *grand-opéra* y la *opéra-comique*, esta última con fragmentos cantados y dialogados, como el *singspiel*, la opereta o la zarzuela.

Hasta la Revolución Francesa, tres compositores dominaron sucesivamente la escena operística en ese país: Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), que modernizó el modelo de Lully, y Christoph Willibald Gluck (1714-1787), reformador de la llamada ópera seria. Solo Rameau era francés, lo que no parece casual, ya que el país vecino solía recibir compositores foráneos.

Durante la era napoleónica post-revolucionaria se creó un interés por lo patriótico, y no se perdió el contacto con autores extranjeros. A comienzos del siglo XIX se desarrollaron dos tendencias: la ópera heroica o *tragédie-lyrique*, impregnada del espíritu nacido de la Revolución Francesa, y la *opéra-comique*. En la primera destacan los italianos Gaspard Spontini (1774-1851) y Luigi Cherubini (1760-1842), ávidos de satisfacer a un público que demandaba el dramatismo en escena. La ópera más conocida de Spontini, *La Vestale*, abrirá el camino hacia lo que sería la *grand-opéra*. En la *opéra-comique* destacó François-Adrien Boïeldieu (1775-1834) con *La Dame Blanche*, que servirá de modelo para una de las óperas paradigmáticas: *Robert le Diable*, de Giacomo Meyerbeer (1791-1864).

Después de la caída de Napoleón (1815), con la Restauración de la monarquía en Luis XVIII de Borbón, París cuenta con un compositor italiano que eclipsa a otros autores de la época: Gioacchino

¹ «French opera of the Romantic period, sung throughout, generally in five acts, grandiose in conception and impressively staged». Elizabeth Bartlett, «*grand-opéra*», en *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. por Stanley Sadie, vol. 1 (London: Macmillan Press Limited, 1992), 512.

Rossini (1792-1868). Famoso por sus óperas bufas, género que lleva a la perfección, Rossini asume inicialmente el estilo italiano; desarrolla la melodía vocal e incorpora difíciles coloraturas en las arias principales. Este elemento y otros, como los *crescendi* en los fragmentos orquestales o el dominio de la orquestación, configuran un estilo propio. También compuso óperas serias como *Guillaume Tell*, de gran peso dramático y lírico, según el estilo de la *grand-opéra* francesa que empezaba a configurarse².

En torno a 1830, una nueva generación de compositores toma el relevo de la *grand-opéra*. Un grupo de profesionales de la música, de las artes escénicas y de la dramaturgia, conducidos por Víctor León, se reunieron en la Ópera de París. Analizaron la situación privilegiada de aquel teatro, que contaba con tres elementos de gran valor: el nutrido coro, la excelente orquesta y el cuerpo de baile, considerado como la mejor compañía de Europa. Pensaron que sería posible sacar un mayor partido al espectáculo si cuidaban al máximo la escenografía, que debía ser impactante, por lo que los espacios y lugares de la acción se configurarían con todo lujo de detalles. Gabriel Menéndez Torrellas expone que la *grand-opéra* «contribuyó a una escenografía más sutil y diferenciada, con una dramaturgia de masas llena de contrastes dinámicos»³. Se necesitaba una labor de creación musical que respondiese a esos criterios de grandiosidad y preciosismo.

Además del interés y voluntad de aquellos profesionales, el nacimiento del género encontró el apoyo fundamental después de 1830, cuando el nuevo gobierno privatizó la Ópera de París. Louis-Désiré Véron reformó la institución y la adaptó al gusto de la nueva burguesía. Se modernizó el teatro en todos los aspectos. La burguesía, como nueva clase dominante, amante del ocio y de la frivolidad, demanda un tipo de espectáculo con mayor peso escénico y un vestuario más lujoso. Surge así la *grand-opéra*, ese estilo auténticamente francés que domina el panorama lírico del país durante la primera mitad del siglo, con una época dorada entre 1830 y 1850. Sus características son las siguientes:

- Argumentos heroicos y temas histórico-literarios
- Variedad en la trama, con situaciones diversas expresadas en estilos diferentes
- Indumentaria y escenografía lujosas, muy elaboradas, con efectos de luz y color
- Gran despliegue coral y extensos repartos de cantantes
- Uso del recitativo en lugar del diálogo hablado (propio de la *opéra-comique*)
- Densa y grandiosa orquestación
- Incorporación del ballet como elemento obligatorio (normalmente en el tercer acto), incluso sin justificación escénica
- Estructura en cuatro o cinco actos

² Esta ópera se presentó en versión de concierto en el LVIII Festival de Ópera de La Coruña en 2010. Supuso el estreno en España de la versión original, gracias a la labor de Amigos de la Ópera.

³ Gabriel Menéndez Torrellas, «Resumen», en *Les Huguenots* (programa de mano), Teatro Real, temporada 2010-2011 (Madrid: 2011), 12.

Durante la primera mitad del siglo, además de Rossini, el género contará con los tres compositores franceses ya citados: Meyerbeer, Auber y Halévy. Con su aportación a la creación musical se produjo un fenómeno similar a lo que ocurriría un siglo más tarde con el desarrollo del cine sonoro: la organización de un índice que recogía ciertos códigos musicales en relación con diferentes situaciones dramáticas, como por ejemplo un *tremolo* en la sección de cuerda, que aparecía asociado a una tormenta psicológica. Se componía música auténticamente teatral. En cambio, la ópera belcantista italiana cuidaba la belleza y protagonismo de la línea vocal y relegaba la orquesta a una función de acompañamiento, sirviendo a la melodía. Verdi, que recoge influencias del estilo que reinaba en su país, evoluciona en diversos aspectos y no es ajeno al estilo francés, como muestra en dos óperas de gran formato: *Aïda* y *Don Carlos*.

Fue grande la importancia que tuvo este género nacional. Incluso era considerado como vehículo de crítica social y política, ya que solía tratar temas controvertidos, como la intolerancia religiosa o la rebelión contra la opresión. Como ejemplos de esa importancia están las óperas escritas en francés por compositores foráneos: Donizetti con *Dom Sébastien* (*grand-opéra*), *La Favorite* y *La fille du régiment*, Verdi con *Don Carlos*, *Jérusalem* y *Les vêpres siciliennes*⁴, y Rossini con *Le siège de Corinthe*, *Moïse et Pharaon*, *Le Comte Ory* y *Guillaume Tell*⁵. En España contamos con Melchor Gomis, autor de *Le Diable à Séville*, y en Irlanda con Michael William Balfe, que compuso *Le Puits d'Amour*, *Les quatre fils Aymon* y *L'Étoile de Séville*.

II. ALGUNAS OBRAS PARADIGMÁTICAS

Vamos a centrarnos en cinco títulos que se consideran paradigmáticos de la *grand-opéra* francesa. En otro apartado tratamos *L'Étoile de Séville*, con música de Michael William Balfe y libreto de Hippolyte Lucas, y su contextualización como ejemplo (desconocido en nuestros días) de *grand-opéra*.

II. 1. *La Muette de Portici* (1828), de Daniel-François Auber

Si bien no existe unanimidad sobre la valoración de Auber en la historia de la ópera, *La Muette de Portici* ocupa un lugar destacado en la historia de la música, al ser considerada como la primera *grand-opéra* francesa. Sus características (cinco actos, ballet obligado en los actos primero y tercero y escasamente conectado con la acción dramática, escenografía espectacular, rica orquestación, fragmentos corales de gran efecto dramático, combinación de ficción romántica y ambientación histórica) marcaron la pauta para la creación de nuevos títulos. Estrenada en la Académie Royale de

⁴ Después del estreno de *Il Trovatore* en la Ópera de París, el director del teatro propuso a Verdi una revisión como *grand-opéra*. Verdi aceptó la propuesta y la nueva versión se estrenó el 12 de enero de 1857. Incluía, entre otras modificaciones, un ballet en el acto tercero y una ampliación del acto cuarto.

⁵ Estas óperas fueron escritas inicialmente en francés; más adelante se difundieron en versión italiana.

Musique de Paris (Salle Le Peletier) en 1828, se representó más de ochocientas veces en ese teatro en un período de cincuenta años. El libreto fue escrito por Germaine Delavigne y revisado por Eugène Scribe⁶. Tomaron como referencia la obra de Mormoiron *Mémoires sur la révolution de Naples de 1647*, escrita un año antes del estreno de la ópera. Sobre un fondo histórico, crearon tres personajes para la ficción dramática: la muda Fenella⁷, representada por una bailarina; Alfonso, hijo del virrey de Nápoles; y Elvira, princesa española, prometida de Alfonso.

La Muette de Portici adquirió importancia histórica, pero también hizo historia. Se repuso en París después de la Revolución de julio de 1830. En una nueva representación, que tuvo lugar en el Théâtre Royal de la Monnaie de Bruselas el 25 de agosto de ese mismo año, estalló una revuelta que fue punto de partida para la Revolución Belga y la posterior independencia de Bélgica. En palabras de Pierre-Jean Rémy, «el público, entusiasmado por la atmósfera revolucionaria de la obra, abandonó el teatro para lanzarse a la calle»⁸.



Imagen 1. Decorado para una representación de *La Muette de Portici* en 1893.

Se basa ligeramente en un hecho histórico: el alzamiento del pescador y revolucionario Tommaso Aniello (*Masaniello*) en 1647 contra el gobierno español en Nápoles⁹. En la ficción, Fenella intenta proteger la acción política de su hermano y pone fin a su vida arrojándose al cráter del Vesubio. Es un personaje marcado por su carácter trágico. La música sirve a la acción dramática desde una idea de *lo popular*, basado en la sencillez melódica y en la fuerza rítmica más que en una música melodramática,

⁶ Eugène Scribe (1791-1861) fue un importante dramaturgo francés del Romanticismo. Teórico de «la obra bien hecha» (*la pièce-bien-faite*), una idea que desarrolló en 1825, la expresión responde a un tipo de obra de teatro cuya estructura dramática se basa en unos principios técnicos que configuran una trama depurada y una verdad teatral. La importancia de Scribe en su tiempo se equipara a la de Víctor Hugo, y su figura como dramaturgo tuvo resonancias en el resto de Europa.

⁷ El personaje de Fenella proviene de la novela *Peveril of the Peak*, de Walter Scott, quien proporcionó también la base novelística con *The Bride of Lamermoor* para *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, prototipo de la ópera romántica italiana.

⁸ Jean-Pierre Rémy, *Diccionario del amante de la ópera* (Barcelona: Paidós, 2006), 407-408.

⁹ Este personaje histórico fue inmortalizado en la pintura, en la música y en la literatura.

propia de las clases altas. No obstante, Auber escribe algunos pasajes orquestales para los cambios de atmósfera en escena y para los momentos en los que Fenella quiere comunicar algo, pero no puede por estar privada de la voz. Estos pasajes, unidos a la gestualidad del personaje, sustituyen a la voz cantada.

El aria de Elvira en el primer acto es uno de los escasos números convencionales en esta ópera. Se interpreta en una situación feliz: su boda con Alfonso, hijo del virrey de Nápoles. Comienza con el recitativo «Placeres supremos»¹⁰, en el que se incluyen dos breves coloraturas que anticipan una característica de la vocalidad del personaje. Le sigue un arioso: «Me casaré con quien amo»¹¹:



Imagen 2. Fragmento del aria de Elvira. La Muette de Portici, Acto I.¹²

El tono alegre se interrumpe brevemente por una duda: «¿Me ama tanto como yo a él?»¹³. Después viene el aria «¡Oh, momento mágico!»¹⁴, en forma de *aria da capo* (ABA):



Imagen 3. Fragmento del aria de Elvira. La Muette de Portici, Acto I.

La reexposición presenta mayor dificultad técnica. Las coloraturas, expresión de felicidad, definen la vocalidad de la protagonista, que debe alcanzar en muchos momentos el si bemol₄. El aria está escrita para una soprano lírico-ligera. Una vez finalizada, escuchamos un nuevo recitativo. Le sigue un ballet dividido en dos secciones: una guaracha y un bolero¹⁵, que conectan con el mundo hispánico al que pertenecen Alfonso y Elvira.

¹⁰ «Plaisir de rang suprême».

¹¹ «A celui que j'aimais c'est l'hymen qui m'engage».

¹² Carlos G. Arbelo ha trabajado como editor de partituras en este artículo.

¹³ «S'il m'aime autant qu'il es t'aimé?».

¹⁴ «O moment enchanteur!».

¹⁵ El bolero figura en la partitura vocal que hemos consultado, no en la grabación discográfica.

Un cambio de atmósfera en la orquesta precede a la entrada de Fenella: se ha escapado de la prisión y busca protección frente al virrey. Indica con gestos que no es culpable, y que el amor es la causa de sus males: la abandonó alguien que había jurado que la amaba. Elvira promete protegerla. El conflicto surge después de la boda, cuando Fenella inculpa a Alfonso. Un concertante pone fin al acto: «¿Es él? ¡He aquí entonces el misterio que me llena de terror!»¹⁶. Se ha roto la felicidad de Elvira y queda marcado el aspecto trágico del personaje. Fenella se abre paso entre la multitud y desaparece.

El segundo acto comienza con un coro de pescadores, seguido de una barcarola que canta Massaniello, cuya *particella* está escrita para un tenor lírico: «Amigos, la mañana es bella»¹⁷. El contenido de este fragmento encierra una metáfora que será crucial en el desarrollo de la ópera. Massaniello, secundado por el coro, expone una idea que se proyecta en la ópera como el alzamiento contra el gobierno español en Nápoles: «Guía tu barca con prudencia»¹⁸. Entra Pietro, que ha buscado sin éxito a Fenella. Massaniello clama venganza. Juntos entonan el dúo «Amor sagrado de la patria»¹⁹. Precedido de un *recitativo accompagnato*, la escena continúa con una frase de Massaniello, una declaración de intenciones: «¡Mejor morir que vivir miserablemente! [...] ¡El yugo que nos aprisiona debe caer, y bajo nuestros golpes, perecer el extranjero!»²⁰. Pietro secunda esta idea en el siguiente pasaje a dúo. Estructurado en dos secciones, la primera recoge la idea expuesta por Massaniello, pero con una melodía diferente. En la segunda, ambos personajes, invocando al amor sagrado de la patria, ruegan que les conceda valor y audacia. Un ritmo marcial apoya la melodía del tenor, mientras que el barítono entona su parte formando el dúo en terceras:

Allegro non troppo $\text{♩} = 152$

ger! A mour sa - cré de la pa - tri - e, rends - nous l'au - da - ce et la fier - té.

ger! A mour sa - cré de la pa - tri - e, rends - nous l'au - da - ce et la fier - té.

Allegro non troppo $\text{♩} = 152$

Imagen 4. Fragmento del dúo de Massaniello y Pietro. La Muette de Portici, Acto II.

¹⁶ «C'est lui? Voilà donc ce mystère qui me glace d'effroi!».

¹⁷ «Amis, la matinée est belle».

¹⁸ «Conduis ta barque avec prudence».

¹⁹ «Amour sacré de la patrie».

²⁰ «Mieux vaut mourir que rester miserable! [...] Tombe le jong qui nous accable, et sous nos coups périsse l'étranger!».

Un conflicto personal se transforma en un problema político que desencadena una revolución. El personaje de Fenella adquiere un valor simbólico: es la encarnación del pueblo oprimido, traicionado y enmudecido. Ella confiesa ser víctima de un amor no correspondido. Massaniello jura vengarse, pero ella no delata a Alfonso, a quien ama. Massaniello incita a los pescadores a tomar las armas y todos juran la perdición del enemigo de su país.

En el tercer acto tenemos un dúo de Alfonso y Elvira: «No esperéis huir de mí»²¹. Selva, oficial de la guardia del virrey, descubre a Fenella, que había escapado; intenta arrestarla y estalla la rebelión. El pueblo sale victorioso.

El cuarto acto, que cuenta con una notable presencia del coro, se inicia con el aria de Massaniello: «¡Espectáculo horrible! [...] ¡Amigo fiel del desvalido!»²². Fenella describe a su hermano los horrores que sufre la ciudad. Entra Pietro e intenta incitar a Massaniello a realizar nuevas empresas. Quiere libertad, no derramamiento de sangre. Llega Alfonso y pide asilo. Elvira viene con él. Fenella, inicialmente dispuesta a vengarse, perdona a Elvira por el bien de Alfonso. Massaniello asegura protección a los recién llegados. Pietro y sus camaradas conspiradores, llenos de odio e ira, se marchan. El magistrado de la ciudad proclama a Massaniello rey de Nápoles.

En el quinto acto, una barcarola entonada por Pietro y secundada por el coro da paso al intenso número final, en el que intervienen, junto al coro, los principales personajes de la ópera: «¡Alguien viene! ¡Silencio, amigos!»²³. Massaniello ha sido envenenado como castigo por su traición. Al saber que Alfonso y su tropa marchan contra el pueblo, los pescadores piden a Massaniello que asuma el mando; él, enfermo y delirante, acepta la propuesta. Tiene lugar un combate durante el cual Massaniello intenta salvar la vida de Elvira, pero muere. Fenella, presa de la desesperación, se arroja al cráter del Vesubio, que ha entrado en erupción.

La Mulette de Portici aportó algunas novedades al género operístico. Una de ellas fue la introducción de la mímica y la gestualidad, ya utilizadas en el ballet, como un elemento más de la trama. Resultan imprescindibles para la expresión del personaje que da título a la obra. El defecto que la caracteriza sirve como encarnación de la situación del pueblo, al que se le priva de su derecho de expresión. La ambientación histórica, el pensamiento liberal, ajeno a las clases altas, con la implicación del pueblo como colectivo, el empleo de melodías tradicionales, un coro y una orquesta de gran formato y los impactantes efectos escénicos provocaron que la obra destacase sobre los modelos anteriores. Con el tiempo se acuñó el término *grand-opéra* para referirse a las que compartieran las características citadas, y que hicieron pionera del género a la obra de Auber. *La Mulette de Portici* no pasó desapercibida para Wagner, que ya en su juventud tenía en mente la gestación de lo que llamó drama musical: un

²¹ «N'esperez pas me fuir».

²² «Spectacle affreux! [...] Du pauvre seul ami fidèle».

²³ «On vient! Silence, amis!».

nuevo estilo de ópera con una visión unitaria de todos los elementos que forman parte de ella, más allá de la tradicional sucesión de arias, dúos y coros. Wagner encontró en *La Muette de Portici* el germen de sus creaciones posteriores.

II. 2. *Guillaume Tell* (1829), de Gioacchino Rossini

La aportación de Rossini a la *grand-opéra* se centra en *Guillaume Tell*, considerada como su testamento operístico. Está inspirada en el drama *Wilhelm Tell* de Friedrich Schiller (1804), basado en las *Chronicon Helveticum* de Aegidius Tschudi, cronista del siglo XVI, y en la narración *Guillermo Tell o la Suiza libre* de Jean Pierre Claris de Florian. El libreto fue escrito por Étienne de Jouy, Hippolyte Bis y Armand Marrast. *Guillaume Tell* se estrenó en la Ópera de París el 3 de agosto de 1829. El público aceptó la escenificación de la caída de un tirano y la glorificación de un héroe legendario que se rebela contra la tiranía.

La actitud del protagonista, que consigue la libertad para los cantones suizos derrotando y asesinando al gobernador, el tirano Gessler, puede interpretarse bajo un matiz político (la ópera fue prohibida en Alemania en 1941). Si el drama de Schiller muestra una visión romántica de las gentes del pueblo y de la naturaleza, Rossini supo expresar la naturaleza con elementos románticos, pero sin descuidar la estética clásica en otros momentos, como las arias y los coros, e incluso pinceladas de corte heroico, en la figura del protagonista.

Guillaume Tell es una ópera seria de gran extensión (dura unas cuatro horas) y de corte dramático, aunque presenta momentos líricos. Responde a los cánones de la *grand-opéra* francesa, si bien Rossini no abandona del todo la melodía vocal italiana. La estructura en cuatro actos, la necesidad de una grandiosa representación, un tema de trasfondo histórico (la lucha de un pueblo por su libertad) y la presencia de un ballet, entre otros elementos, configuran la línea cultivada por su autor.

La composición de *Guillaume Tell* muestra la madurez de Rossini, que construye un drama a la altura del género que empezaba a imponerse en Francia en los albores del siglo XIX. La obertura tiene suficiente interés como para abrir un concierto de música sinfónica. Está dividida en cuatro secciones contrastadas con alternancia de *tempi* (*Andante-Allegro-Andante-Allegro Vivace*): «Preludio» (amanecer), escrito para la sección de cuerdas graves y timbales, en mi mayor; «Tormenta», para el *tutti* orquestal, en mi menor; «Llamada de las vacas», un hermoso tema protagonizado por el corno inglés y la flauta, en sol mayor; y la famosa «Marcha de los Soldados Suizos», con su característico ritmo que evoca una caballería, a cargo del *tutti* con predominio de trompas y trompetas, en mi mayor:

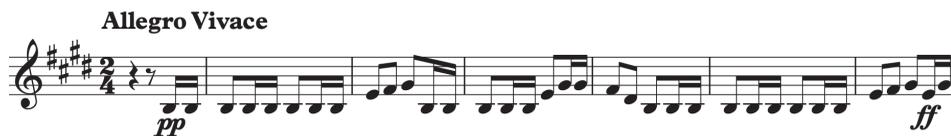


Imagen 5. Fragmento de la obertura. Guillaume Tell.

Guillaume Tell es un héroe que se rebela contra un tirano invasor y el personaje colectivo participa del mismo compromiso. El coro representa la voz del pueblo suizo, que ensalza la libertad en varios momentos brillantes de la ópera, principalmente en la escena final. En el primer acto muestra una actitud distinta: la melodía «¡Qué día tan sereno presagia el cielo!»²⁴ expresa la idea feliz de vivir en paz y en armonía con la naturaleza:



Imagen 6. Íncipit melódico de un fragmento coral. Guillaume Tell, Acto I.

El personaje colectivo tiene algunas escenas de gran peso dramático; una de ellas es el concertante del final del acto segundo «Amigos de la patria»²⁵, en el que intervienen Arnold, Guillaume Tell, Walter (uno de los líderes de la revuelta y amigo de Tell) y un triple coro (los tres cantones) que se dirige al héroe con el compromiso de lucha contra Gessler. Es un número extenso y complicado, compuesto por diálogos, momentos homofónicos que expresan la unión de los tres cantones en una causa común, y frases superpuestas. El apoteósico final expresa la sublevación del pueblo y la liberación de la patria; la pareja protagonista, Mathilde y Arnold, se abrazan; y todos cantan un himno a la libertad: «[...] y que empiece tu reinado otra vez. ¡Libertad, vuelve a bajar del cielo!»²⁶.

En el tercer acto, el aria de barítono «Quédate inmóvil»²⁷ expresa la tensión y amargura que siente Guillaume Tell en el momento de disparar una flecha en dirección a la manzana que su hijo Jemmy tiene sobre la cabeza, como castigo que le impone Gessler por no inclinarse ante un sombrero situado en la plaza²⁸. El aria comienza con aparente tranquilidad, incluso con un cierto sabor belcantista:

²⁴ «Quel jour serin le ciel présage!».

²⁵ «Amis de la patrie».

²⁶ «[...] et que ton règne recommance. Liberté, redescends des cieux!».

²⁷ «Sois immobile».

²⁸ Ese sombrero simbolizaba al soberano de la Casa de Habsburgo.



Imagen 7. Fragmento del aria de Guillaume Tell. Guillaume Tell, Acto III.

La tensión musical va en aumento hasta alcanzar el clímax en la frase final: «Jemmy, piensa en tu madre! ¡Nos espera a los dos!»²⁹.



Imagen 8. Fragmento del aria de Guillaume Tell. Guillaume Tell, Acto III.

Es un ejemplo de la personalidad de Tell, que es padre antes que héroe. Julio Andrade Malde lo califica con estas palabras: «En realidad, Guillermo Tell no es un liberal, ni un nacionalista ni mucho menos un subversivo. Es sólo un ser humano que ama a su mujer, a su hijo y a su tierra, que vive como un hombre libre y que se ve forzado a encabezar un movimiento revolucionario porque su dignidad no le permite rendir pleitesía a un ridículo sombrero situado en medio de la plaza pública»³⁰.

Rossini compartía estas características con el personaje al que dio vida. Es curioso que un rey conservador como Carlos X consintiera el estreno de una ópera en la que se canta a la libertad y se presenta el magnicidio de un tirano³¹. Andrade Malde sugiere que la razón de esa permisividad podría encontrarse en la lejanía temporal y geográfica, «debido a que se había producido varios siglos atrás y además en otro país»³².

Arnold, el protagonista masculino, es amigo de Tell y está enamorado de Mathilde, hermana de Gessler y princesa de Habsburgo. Rossini escribió una difícil *particella* para tenor *spinto*. Debe

²⁹ «Jemmy, songe à ta mère! Elle nous attend tous les deux!».

³⁰ Julio Andrade Malde, «Diez flashes en torno a Guillermo Tell», *LVIII Festival de Ópera de A Coruña (La Coruña. Amigos de la Ópera, 2010)*, 121.

³¹ Verdi tuvo problemas con la censura al menos en dos de sus obras: *Rigoletto* y *Un ballo in maschera*. En esta última, que inicialmente recogía la representación de un magnicidio (el del rey Gustavo III de Suecia) en la Europa de 1790 (época cercana en el tiempo), sustituyó la figura real por la de Riccardo, conde de Warwick y gobernador de Boston.

³² Julio Andrade Malde, «Diez flashes...», 123.

sostener una tesitura alta con varios do_4 (sobregudos) que, en la época, acaso por influencia del estilo belcantista, eran interpretados en falsete. En el estreno en versión italiana (Lucca, 1831) tuvo lugar un suceso que marcó un antes y un después en la manera de cantar. Gilbert-Louis Duprez (1806-1896) cantó por primera vez en escena un do_4 a plena voz, lo que tradicionalmente se llama un «do de pecho», en el aria del cuarto acto: «Asilo hereditario [...] Amigos, secundad mi venganza»³³. Una introducción orquestal seguida de un recitativo abre la escena: «No me abandona la esperanza de venganza»³⁴. La primera parte, en mi bemol mayor, expone un tema en tempo tranquilo (*Andantino*). Arnold contempla tristemente lo que queda de la casa familiar y expresa el recuerdo de su padre fallecido:



Imagen 9. Fragmento del aria de Arnold. Guillaume Tell, Acto IV.

Debe subir al si bemol₃ en tres momentos, más un do_4 en la breve cadenza final. Esta sección funciona como un *recitativo accompagnato*, ya que se interpreta con cierta libertad rítmica. Una segunda sección en *Allegro*, en la que Arnold dialoga con el coro, da paso a la *cabaletta* «Amigos, secundad mi venganza» en do mayor, rítmica y de carácter heroico:



Imagen 10. Fragmento de la cabaletta de Arnold. Guillaume Tell, Acto IV.

La escritura vocal insiste en la tesitura alta. Hacia el final del aria tiene lugar un fragmento de gran compromiso vocal: una escala que culmina en un amplio do_4 , y que se repite momentos después, al igual que la primera parte de esta segunda sección.

Arnold está enamorado de Mathilde, princesa de Habsburgo y, por tanto, ligada a Gessler. Sólo podrán casarse si él se une al séquito del gobernador. La pareja se promete amor y fidelidad. Al conocer la noticia del fallecimiento de su padre por orden de Gessler, Arnold decide unirse a la causa de la libertad. El aria principal de Mathilde, «Bosque sombrío»³⁵, se encuentra casi al principio

³³ «Asile héritaire [...] Amis, secondez ma vengeance».

³⁴ «Ne m'abandonne point espoir de la vengeance».

³⁵ «Sombre forêt».

del segundo acto, precedida de una larga introducción orquestal y un *recitativo*. En una dulce melodía lírica, ligeramente ornamentada, ella expresa que prefiere la naturaleza al esplendor de la corte. El aria culmina en una breve *cadenza*.

Andantino $\text{♩} = 66$

Som - bre_ fo - rêt de - ser triste et_ sau - va - ge, je vous_ pré-
fère aux_ splen deurs des_ pa - lais,

Imagen 11. Fragmento del aria de Mathilde, Guillaume Tell, Acto II.

El tema se articula en compás de tres por ocho y en *Andantino* a partir de unos apoyos melódico-armónicos en negras, adornados por tresillos que, además de ofrecer gran belleza a la línea vocal, sitúan el contenido bucólico y al mismo tiempo melancólico del texto en una especie de *ingravidéz melódica*; la solución que ofrece Rossini es un vehículo idóneo para expresar la situación interior del personaje.

Guillaume Tell supone una síntesis de algunas características de la ópera francesa e italiana, además de ciertos rasgos propios del estilo personal de su autor, que, aun siendo italiano, aportó uno de los títulos paradigmáticos de la *grand-opéra* francesa.

II. 3. *Robert le Diable* (1831), de Giacomo Meyerbeer

Giacomo Meyerbeer (1791-1864), judío-alemán de nacimiento y francés de adopción, es el padre de la *grand-opéra*. Su *Robert le Diable*, levemente basada en una leyenda medieval, con libreto de Eugène Scribe y Casimir Delavigne, es considerada como una de las primeras en su género. Aunque Meyerbeer la concibió como una *opéra-comique* en tres actos, dado el éxito obtenido por Auber en 1828 con *La Muette de Portici*, habló con Scribe para que la transformase en una *grand-opéra* en cinco actos. Scribe adaptó la leyenda medieval introduciendo algunas características de la novela gótica, un género que cuenta con ejemplos en países anglófonos, en Rusia e incluso en España. El éxito del estreno compensó el costoso montaje: los efectos escénicos, el dramatismo de la música, la orquestación y otros detalles situaron a su autor como representante del género. Se interpretó en más de quinientas ocasiones durante casi cuarenta años por diversas ciudades europeas. Frédéric Chopin, presente en el estreno, afirmó que *Robert le Diable* era una obra maestra. Esta ópera marca un antes y un después en la historia del género, ya que con su música y su efecto dramático se distancia de todas las que le preceden, y también abre la puerta al desarrollo posterior. El éxito fue más allá, según Tom Kaufman: «*Robert le Diable* no sólo catapultó a Meyerbeer a un renombre (temporalmente) que incluso llegó a

eclipsar al de Rossini, especialmente en París, sino que también tuvo un efecto muy significativo en la historia de la ópera en la medida en que fue un factor que provocó que Rossini dejase de componer más óperas»³⁶.



Imagen 12. Robert le Diable, Acto III, cuadro 2 de la producción original.

La acción se sitúa en Palermo en el siglo XII. Robert, duque de Normandía desterrado en Sicilia, corteja a la princesa Isabelle. Pretende obtener ayuda de Bertram para conseguir el amor de la princesa. Raimbaud, un trovador, canta una balada en la que afirma que Robert es el diablo. Alice, medio hermana de Robert, lo reconoce como tal. Bertram, su padre y asimismo un demonio, desafía a Robert a un juego, en el que Robert pierde todo lo que tiene, incluso a Isabelle. Ella le dice que puede recuperar lo que ha perdido si recoge una rama mágica. Robert se dirige a un convento en ruinas para encontrarla. Invisible por efecto de la rama, entra en la cámara de Isabelle, que se va a casar con el príncipe de Granada. Robert pretende raptarla y ella le dice que lo ama. En consecuencia, Robert rompe la rama y deshace el conjuro, pero es apresado. Bertram revela a Robert que él es su padre. Alice anuncia que el príncipe de Granada ha renunciado al matrimonio con Isabelle y lee una carta de su madre, en la que rechaza a Bertram como el hombre que la traicionó. Suenan las campanas a medianoche; Bertram no puede ejercer más su influencia y cae al infierno. La llegada de Isabelle, que se presenta ante Robert con un vestido de novia, anuncia un final feliz.

Meyerbeer presta atención a los efectos dramáticos y a las emociones de los personajes, dos ideas que caracterizan a la ópera auténticamente romántica. La orquestación es rica y está en

³⁶ «*Robert le Diable* was not only catapult Meyerbeer into a renown (temporarily) even eclipsing that of Rossini, especially in Paris, but was also to have a very significant effect on the history of opera to the extent that it was a factor in causing Rossini to retire from composing any more operas». Tom Kaufman, «A few words about *Robert le Diable*», *Meyerbeer Fan Club*, acceso 20 de diciembre de 2012, <https://web.archive.org/web/20120716223947/http://www.meyerbeer.com/robert.htm>.

consonancia con los diferentes momentos dramáticos: puede ser brillante, evocadora o sobrecogedora; subraya la personalidad de los personajes, principalmente los caracteres identificados como «buenos» (las dos sopranos, Isabelle y Alice) y «malos» (los dos bajos, Bertram y Alberti).

El primer acto contiene dos fragmentos importantes. El primero es la romanza de Alice: «¡Ve! ¡Ve! ¡Dijo ella, ve, hijo mío!»³⁷. Ella trae a Robert el testamento de su madre, pero le dice que no es digno de recibirlo:



Imagen 13. Fragmento de la romanza de Alice. Robert le Diable, Acto I.

El segundo fragmento es la siciliana que entona Robert: «Oh, fortuna, a tu antojo»³⁸. Es un *Allegro brillante* en fa mayor. El tenor debe ascender al do₄; después de una *cadenza* descendente, canta secundado por Bertram y el coro de caballeros.



Imagen 14. Fragmento de la siciliana de Robert. Robert le Diable, Acto I.

El acto segundo supone la presentación de Isabelle. Después de un entreacto orquestal, escuchamos un breve recitativo. La *cavatina* «En vano espero una suerte próspera»³⁹ exige un cierto dominio de las agilidades vocales; la soprano debe conjugar virtuosismo y expresividad para interpretarla. El tempo es un *Andantino*. La línea vocal contiene diversos grupos de semicorcheas dispuestos en arpeggios, cromatismos y otro tipo de combinaciones:

³⁷ «Va! Va! dit-elle, va, mon enfant».

³⁸ «O fortune, à ton caprice».

³⁹ «En vain j'espère un sort prospère».



Imagen 15. Fragmento de la cavatina de Isabelle. Robert le Diable, Acto II.

Después de un coro femenino y una intervención de Alice escuchamos la *cabaletta* en *Allegretto molto moderato* y acompañada por el coro: «Ídolo de mi vida»⁴⁰, de mayores dificultades técnicas que la cavatina: notas adornadas, escalas y arpeggios combinados, trinos, tresillos en floreo, picados y varios ascensos al si natural₄. Veamos un pasaje como muestra:

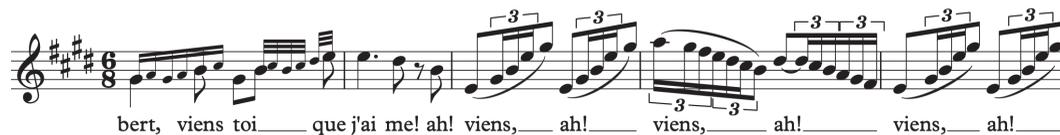


Imagen 16. Fragmento de la cabaletta de Isabelle. Robert le Diable, Acto II.

Otro fragmento interesante en este acto es el extenso dúo de Isabelle y Robert: «Mira mi pena con bondad»⁴¹. Contiene una *cadenza* a dúo que es un auténtico reto vocal:



Imagen 17. Cadenza del dúo de Isabelle y Robert. Robert le Diable, Acto II.

⁴⁰ «Ídole de ma vie».

⁴¹ «Avec bonté, voyez ma peine».

El tercer acto contiene tres dúos, un trío, el coro «Negros demonios, fantasmas»⁴², interpretado junto con Bertram, y las coplas de Alice «Cuando abandoné Normandía»⁴³. Después de una escena en la que interviene ella con Bertram y el coro, tiene lugar un dúo en el que Alice debe subir al do bemol₅ en una complicadísima *cadenza*.

Imagen 18. *Cadenza del dúo de Alice y Bertram. Robert le Diable, Acto III.*

Las dificultades técnicas están presentes a lo largo de la ópera y caracterizan la vocalidad de algunos personajes. A continuación se presenta un trío *a capella* entre Alice, Bertram y Robert, que contiene pasajes de extrema dificultad para la soprano y el tenor. Ofrecemos un ejemplo:

⁴² «Noirs démons, fantômes».

⁴³ «Quand je quittais la Normandie».

tir!

rir! *f* ou_ je n'au-

tir, et du dan - ger_ quil va cou - rir, non, non, non,

hé - las!_ hé - las!_ hé - las!

rai_ plus qu'à-mou - rir,

rien ne peut le ga - ran - tir,

ou_ je n'au - rai

non, non, rien, rien ne peut, rien,

Imagen 19. Fragmento del trío de Alice, Bertram y Robert. Robert le Diable, Acto III.

En el dúo de Robert y Bertram «Los caballeros de mi patria»⁴⁴, el tenor debe alcanzar el re₄. A continuación, Bertram despierta a unas monjas muertas para que ayuden a Robert en su empresa: «Monjas, que reposáis»⁴⁵. El acto finaliza con un ballet y un coro danzado.

⁴⁴ «Des chevaliers de ma patrie».

⁴⁵ «Nonnes qui reposez».

El cuarto acto comienza con un entreacto y un coro femenino danzado. Más tarde escuchamos una escena en recitativo, seguida de una breve cavatina que interpreta Robert: «Del mágico ramo... ¡Ah! ¡Qué bella es!»⁴⁶. Presenta una elegante melodía belcantista:

Poco andante
sf > (toujours très doux)

Ah! qu'elle est bel - le_ _ qu'elle_ est bel - le!

Imagen 20. Fragmento de la cavatina de Robert. *Robert le Diable*, Acto IV.

Después de una nueva escena en recitativo, a cargo de Robert e Isabelle, escuchamos un extenso y enérgico dúo (*Allegro agitato*), interrumpido por la cavatina de la protagonista: «Roberto, tú, a quien amo»⁴⁷, que contiene algunas dificultades técnicas, como pasajes cromáticos, un pasaje en semicorcheas que alcanza el do₅, y al final dos arpeggios descendentes desde el la₄ y el si bemol₄. Este fragmento contrasta en carácter con el dúo anterior: es una melodía tranquila y apacible que incluye breves intervenciones del tenor. Después de escuchar la continuación del dúo, coincidente en *tempo* y carácter con la primera parte, un espectacular concertante pone fin al acto.

El quinto acto transcurre en el atrio de la catedral de Palermo. Se inicia con un entreacto y un coro de monjes (los bajos del coro) al unísono: «Desdichado o culpable»⁴⁸. Robert llega buscando asilo. Canta un dúo con Bertram y éste le confiesa que es su padre: «¿Por qué me obligas a seguirte?»⁴⁹. El personaje se asocia con la imagen del padre terrible⁵⁰.

En el aria siguiente, «Te engañé, fui culpable»⁵¹, Bertram expresa a Robert el afecto que siente por él y le dice que debe entregarle su alma antes de la medianoche; de no ser así, no volverán a verse. Con todo, está dispuesto a renunciar, ya que su hijo ama a Isabelle.

Alice informa de que Isabelle ha repudiado al Príncipe de Granada y espera a Robert para casarse con él. Robert se encuentra indeciso, pero Alice aporta una prueba decisiva: una carta de su

⁴⁶ «Du magique rameau... Ah! qu'elle est belle!».

⁴⁷ «Robert, toi que j'aime».

⁴⁸ «Malheureux ou coupable».

⁴⁹ «Dans ce pourquoi me forcer à te suivre?».

⁵⁰ La imagen del *padre terrible*, conectada con las teorías del psicoanálisis, aparece en otras óperas como *Boris Godunov* de Mussorgsky, en cuadros como *Saturno devorando a uno de sus hijos* de Goya o en películas como *El Imperio Contraataca* de George Lucas (en la figura de Darth Vader). En realidad, se aplica en la historia a cualquier tirano que domine un espacio político (no olvidemos la expresión «padrecito Stalin» referida al histórico dictador soviético).

⁵¹ «Je t'ai trompé, je fus coupable».

madre, en la que rechaza a Bertram por haberla traicionado. Aunque Robert no sabe qué hacer, el desenlace es inmediato: a modo de *Deus ex machina*, un trueno anuncia la medianoche y el fin del plazo. La tierra se abre y Bertram desaparece.

La última escena tiene lugar en el interior de la catedral. Isabelle y Alice entonan, junto con el coro (dividido en dos bloques: coro invisible de ángeles y coro del pueblo, presente en la catedral), un cántico celestial: «¡Ah! Cantad, inmortales. [...]. Él [Robert] permaneció fiel a nosotros. ¡Que se abran los cielos para él!»⁵². Robert lee la carta de su madre, y la ópera termina con un final feliz para la pareja.

Robert le Diable se estrenó en la Ópera de París el 21 de noviembre de 1831. Fue muy bien acogida por prensa y público, y en menos de tres años había superado las cien representaciones. Conoció versiones en inglés, italiano y alemán. En poco tiempo se representó en ciudades europeas, en Estados Unidos, India y Filipinas. Entre los tenores que interpretaron el rol protagonista están Enrico Tamberlick, Gilbert-Louis Duprez y Julián Gayarre; siguiendo a Tom Kaufman, «De hecho, casi todos los famosos tenores dramáticos del siglo XIX cantaron *Robert* en un momento u otro»⁵³. De entre las sopranos que encarnaron los papeles femeninos destacamos a Pauline Viardot, Giulia Grisi, Rosine Stolz⁵⁴, Renata Scotto y June Anderson. Con respecto al papel del bajo, Bertram, citamos a Feodor Chaliapin, Boris Christoff y Samuel Ramey como principales recreadores del personaje.

A finales del siglo XIX, las óperas de Meyerbeer empiezan a desaparecer de las programaciones de los teatros europeos, en parte debido al éxito de los dramas wagnerianos fuera de su país. A pesar de ello, el éxito y el reconocimiento internacional de *Robert le Diable* condujeron a su autor hacia una brillante carrera como compositor de óperas. Gabriel Menéndez Torrellas la califica como: «síntesis modélica [...] del melodismo y virtuosismo vocal italianos, ritmo y dramaturgia franceses, y armonía y sinfonismo alemanes»⁵⁵. Por sus características, y por la influencia que ejerció en títulos posteriores, *Robert le Diable* sentó las bases de la *grand-opéra* francesa.

II. 4. *Les Huguenots* (1836), de Giacomo Meyerbeer

Les Huguenots es una de las óperas más admiradas por público y crítica. Es una *grand-opéra* en cinco actos. Se estrenó en la Ópera de París el 29 de febrero de 1836. Aunque Berlioz la calificó como «enciclopedia musical»⁵⁶, hubo muchas quejas por las exigencias del estilo y por la actitud de Meyerbeer, que supervisaba meticulosamente los ensayos.

⁵² «Ah! Chantez, troupe immortelle [...]. Il nous est resté fidèle. Que les cieux lui soient ouverts!».

⁵³ «In fact, just about every famous nineteenth century dramatic tenor sang Robert at one time or another». Tom Kaufman, «A few words about...».

⁵⁴ Rosine Stolz estrenó el rol de Estrelle en *L'Étoile de Séville*.

⁵⁵ Gabriel Menéndez Torrellas, *Historia de la Ópera* (Madrid: Akal, 2013), 227.

⁵⁶ Citado en Jean-Pierre Rémy, *Diccionario...*, 290.

Basada en un libreto de Scribe y Émile Deschamps, la obra trata sobre la hostilidad entre católicos y protestantes en la Francia de finales del siglo XVI, y su influencia negativa en la relación amorosa entre la doncella católica Valentine y el noble hugonote Raoul de Nangis, siempre acompañado por su sirviente Marcel, un hugonote fanático. Valentine trata de allanar las dificultades; disfrazada de dama, se dirige a palacio para reunirse con su amado. Se convierte al protestantismo. La reina Margarita de Valois intenta impedir el enfrentamiento entre hugonotes⁵⁷ y católicos, un hecho histórico datado en 1572. Valentine, católica e hija del conde de Saint-Bris, inicialmente prometida al conde de Nevers, se casa con su amado Raoul tras el fallecimiento del conde. Hacia el final de la ópera, bajo una orden de Saint-Bris, padre de Valentine, se representa la matanza de los hugonotes, y entre ellos, la pareja protagonista. La música y la puesta en escena tienen su punto culminante de emoción en este momento.

La importancia de los elementos colectivos (coro y orquesta) se hace patente desde el principio. Tanto por la presencia numérica (musical y escénica) como por su efectividad dramática, la parte coral es muy importante⁵⁸. La diversificación en conjuntos definidos va a servir para presentar una muestra de los diferentes grupos sociales que había en aquella época. Desde el sonoro desenfreno en el coro de católicos del primer acto y la sensualidad del coro de damas de honor de la reina en el segundo acto⁵⁹, pasando por la intensidad de los principales números corales de los actos tercero y cuarto (la conspiración para asesinar a los hugonotes, la bendición de las espadas y el coro de monjes), hasta llegar a la representación de la masacre final, el coro es un elemento crucial que ofrece grandiosidad al espectáculo. Lo mismo decimos de la orquesta, cuya aportación va desde el mero acompañamiento (*recitativo accompagnato*, que aporta fuerza expresiva a las escenas) hasta la creación de situaciones y de brillantes efectos sonoros, como ocurre en la escena de la matanza de los hugonotes en la noche de San Bartolomé⁶⁰, con la que se cierra la obra. Meyerbeer emplea una rica y compleja orquestación. Otro elemento de grupo, el ballet, añade majestuosidad y brillantez a la ópera.

Encontramos algunos elementos del estilo belcantista italiano. El virtuosismo vocal, presente en las coloraturas del aria del segundo acto «Oh, hermosa tierra de Turenna»⁶¹ de la reina de Navarra Margarita de Valois, en la que expresa su amor a la patria, es uno de ellos:

⁵⁷ Protestantes calvinistas franceses de los siglos XVI y XVII, muchos de los cuales murieron por su fe.

⁵⁸ Lo mismo ocurre en las dos óperas de Verdi que reciben influencia de la *grand-opéra*: *Aida* y *Don Carlos*.

⁵⁹ Es una idea que aparece en óperas como *Aida* de Verdi o *La Favorita* (léase *La Favorite*) de Donizetti.

⁶⁰ Se trata de un hecho histórico datado en 1572. Gran cantidad de protestantes franceses fueron asesinados por los católicos con el objeto de librar al país de la influencia del protestantismo.

⁶¹ «O beau pays de la Touraine».



Imagen 21. Fragmento del aria de Marguerite. Les Huguenots, Acto II.

Otro ejemplo es la línea de canto que exhibe Raoul en su recitativo y aria del primer acto: «¡Ah! Qué espectáculo... Más blanca que el blanco armiño»⁶², uno de los momentos más bellos de la ópera, en el que revela su amor por Valentine, a quien ha visto solo una vez:



Imagen 22. Fragmento del aria de Raoul. Les Huguenots, Acto I.

Estamos ante un personaje romántico. El aria es un diálogo entre el tenor y la *viola d'amore*, un instrumento del Barroco. Algunos tenores, como Alfredo Kraus, incluyeron un *mi bemol*₄ hacia el final, lo que daba brillantez a la interpretación. Todo el rol se encuentra lleno de notas altas, de difícil ejecución; además, la presencia del personaje en escena es casi constante.

El rol de Valentine está escrito para una soprano dramática. Además de sus intervenciones en los concertantes, tiene un dúo de amor con Raoul en el cuarto acto. Es un extenso número con muchos cambios de *tempo* y carácter. Comienza con un *recitativo accompagnato*: «¡Cielos! ¿Adónde vais?»⁶³. Raoul, que estaba escondido, se entera de que existe un complot para exterminar a los hugonotes. Quiere marcharse para advertirles del peligro. El primer tema, en *fa menor*, es un *Allegro moderato* en compás binario: «Acucia el peligro y el tiempo vuela»⁶⁴. Un *la bemol*₃ en matiz *piano* y carácter *dolce* es el punto culminante de la frase inicial, en la que se incrementa la tensión interna del personaje gracias a dos breves progresiones ascendentes y un final de frase sobre el acorde de dominante:

⁶² «Ah! Quel spectacle... Plus blanche que la blanche hermine».

⁶³ «Ô ciel! Où courez-vous!».

⁶⁴ «Le danger presse et le temps vole».

Raoul
p
 Le dan-ger pres - se et le temps vo - le; lais - se moi,
p dolce
 lai - se moi, lais - se moi par - tir

Imagen 23. Fragmento del dúo de Valentine y Raoul. Les Huguenots, Acto IV.

Raoul se debate entre el deber de honor (avisar a sus compañeros) y el amor. Ruega a Valentine que le deje marchar; ella le pide que se quede porque lo ama. El carácter positivo de esta noticia es anticipado con un cambio de modo (fa mayor) y de carácter (*dolce*) en una nueva frase de Valentine. También cambia el ritmo, ya que pasamos de una frase en *rubato* a otra en *tempo giusto*⁶⁵. Valentine confiesa su amor a Raoul en un *recitativo accompagnato* de gran efecto dramático, subrayado por voces y orquesta, que provoca la inmediata reacción del protagonista. El punto culminante se encuentra en la frase: «¡Quédate! ¡Te amo!»⁶⁶ en la que Valentine entona un efectista *la*, poco habitual en un recitativo:

Allegro
ff
p
 Res-te! Res - te! je t'ai-me!

Imagen 24. Fragmento del dúo de Valentine y Raoul. Les Huguenots, Acto IV.

Raoul siente la alegría de saberse amado en la sección «¡Ah! ¡Qué feliz revelación!»⁶⁷. Él y Valentine deben alcanzar en diversos momentos notas muy agudas. Un *Allegro brillante* es el marco adecuado para su expresión vocal. Raoul sugiere la huida, pero ella rechaza tal solución. Valentine se da cuenta del peligro que supone su declaración: «¿Qué he hecho? ¡Qué peligro, Dios mío!»⁶⁸. La actitud realista de Valentine contrasta con la de Raoul, ebrio de amor y felicidad. Se produce un diálogo en el que cantan los mismos motivos melódicos, pero expresados de manera distinta en dinámica y carácter:

⁶⁵ La expresión *tempo giusto* no figura escrita en la partitura consultada; sin embargo, se aprecia en las grabaciones la diferencia entre la elasticidad rítmica de la frase que canta Raoul frente a la precisión que caracteriza la frase de Valentine.

⁶⁶ «Reste! Je t'aime!»

⁶⁷ «Ah! quel éclair et quel transport!».

⁶⁸ «Qu'ai-je fait? Quel danger, ô mon Dieu!».

Valentine *ff* *avec désespoir* *f* *p*

C'est la mort! Voi-ci l'heu - re! Il n'est

Raoul *p* *pp*

Tu l'as dit: oui, tu m'ai - mes

Imagen 25. Fragmento del dúo de Valentine y Raoul. Les Huguenots, Acto IV.

El tañido de unas campanas a lo lejos refuerza la negra atmósfera que se cierne sobre la pareja. Este breve instante conduce a una dramática sección final: él resuelve marcharse y ella pierde el conocimiento. Raoul pide a Dios que vele por la vida de Valentine.

El personaje de Marcel está escrito para bajo. Es un anciano de carácter austero que pertenece al mundo eclesiástico; aparece con frecuencia vinculado a un tema que se escucha varias veces en la obertura. Meyerbeer lo *toma prestado* de un coral protestante de Lutero: *Ein feste Burg ist unser Gott*. Además de simbolizar el protestantismo, este tema funciona como *leitmotiv*⁶⁹ a lo largo de la ópera:

Imagen 26. Fragmento de la obertura. Les Huguenots.

En otro momento Meyerbeer lo presenta junto al clarinete bajo, en un nuevo ejemplo de diálogo tímbrico. Un momento importante para el personaje es la canción del «Pif-paf», un «antiguo aire hugonote», como él mismo dice, en el que se muestra su fanatismo religioso. Arremete contra los monasterios, los monjes católicos e incluso las mujeres, a las que llama «sexo condenable». La violenta onomatopeya, repetida de forma obsesiva, subraya la actitud casi demoníaca del personaje. De forma general, la voz de bajo en la tradición operística aparece asociada a dos arquetipos: el del anciano cargado de sabiduría y experiencia (Raimondo en *Lucia di Lammermoor* y Sarastro en *Die Zauberflöte*), o bien la encarnación del maligno (Mefistofele en *Faust* de Gounod y *Mefistofele* de Boito); el personaje de Marcel responde al segundo caso.

⁶⁹ El término *leitmotiv* significa «motivo conductor». Acuñado por Wagner, sería una de las señas de identidad de sus dramas.

Les Huguenots fue muy popular durante el siglo XIX y primeros años del XX; llegó a superar las mil representaciones en la Ópera de París desde su estreno hasta 1903. Dejó de representarse a mediados de la década de los treinta, en parte debido a la gran cantidad de solistas principales que requiere; además, una buena producción necesita un coro y una orquesta numerosos y de gran calidad, además del complejo y costoso aparato escénico⁷⁰.

Es indudable la importancia de esta ópera por sus valores musicales y teatrales. Dice Stephen Williams: «[...] La música de *Los Hugonotes* no solo tiene poder y efecto dramático (Meyerbeer siempre podía convocar espíritus de las inmensas profundidades), sino también, y en todo momento, una belleza cautivadora e inolvidable»⁷¹. Dejará huella en autores como Gounod, Verdi, Wagner y Rossini. El imperio musical de Meyerbeer duró unos treinta años, más otros diez después de su muerte. La irrupción del drama wagneriano supuso la caída del máximo representante de la *grand-opéra* francesa. Rafael Banús sostiene una teoría que alcanza al carácter del autor: «No se cansaba de tender la mano y ofrecer ayuda a sus amigos artistas, y esta gran cualidad fue, indirectamente, la causa de su ruina póstuma. Cometió el error de brindarle su amistad y sus servicios a Wagner, y otro mucho mayor: tener éxito mientras su colega fracasaba [...]»⁷². Sea como fuere, *Les Huguenots* y Meyerbeer merecen un digno puesto en la historia de la ópera y de la Música. Más allá de lo que ocurrió con el drama wagneriano.

II.5. *La Juïve* (1835), de Jacques Fromental Halévy (1799-1862)

Menos conocido que los anteriores, Jacques Fromental Halévy es recordado por su ópera *La Juïve*, compuesta sobre un libreto de Eugène Scribe. Fue discípulo de Cherubini y profesor del conservatorio de París, su ciudad natal. Ganó el Segundo Premio de Roma con 17 años, y obtuvo el Primer Premio dos años después. A los 35 años ingresó en la Real Academia de Bellas Artes.

La Juïve es una *grand-opéra* en cinco actos; se estrenó en 1835 en la Académie Royale de Musique (Salle Le Peletier) de París con un elevado coste. Fue popular en su tiempo y gozó de éxito internacional durante algunas décadas⁷³. El ascenso de la ópera verista y el consiguiente decaimiento de la *grand-opéra*, junto al antisemitismo que empezaba a producirse en Europa, minaron su popularidad por algún tiempo.

⁷⁰ En la temporada 2010-2011 del Teatro Real de Madrid se presentó en versión de concierto. La parte coral fue interpretada por el coro Intermezzo (titular del Teatro Real) y el Coro de la Comunidad Autónoma de Madrid. Entre solistas y coro intervinieron más de cien personas.

⁷¹ «[...] the music of *The Huguenots* has not only power and dramatic effect (Meyerbeer could always call spirits from the vasty deep), but also here and there a haunting and memorable beauty», Stephen Williams, *Come to the Opera!* (London: Hutchinson, 1948), 92.

⁷² Rafael Banús Irusta, «¡Que vienen los hugonotes...!», *Les Huguenots*, 15-21.

⁷³ Como dato relevante, se eligió esta ópera para inaugurar en 1875 el Palais Garnier, sede de la ópera de París. También se presentó en el Metropolitan Opera de Nueva York y en diversos teatros europeos.

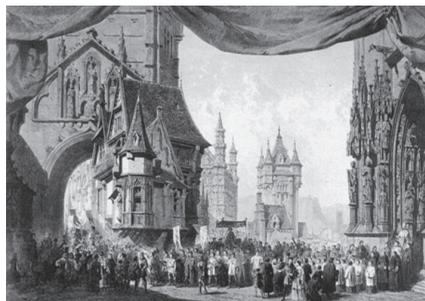


Imagen 27. *La Juive*, Acto I de la producción original.
Diseño de Charles Séchan, Léon Feuchère, Jules Dieterle y Edouard Desplechin.

En su estreno, *La Juive* fue dirigida por François Antoine Habeneck. Los protagonistas fueron la soprano Cornélie Falcon (1814-1897)⁷⁴ como Rachel y el tenor Adolphe Nourrit (1802-1839) en el rol de Eléazar; junto a ellos intervinieron la soprano Julie Dorus-Gras como Eudoxie y el bajo Nicholas Levasseur en el papel de Brogni, el antagonista de Eléazar.

Lo que explica el alto coste de una producción de esta ópera es la espectacularidad de su puesta en escena, que debe recoger una situación dramática ambientada en el marco histórico del Concilio de Constanza (1414-1418)⁷⁵. Cuenta también con un ballet, efectos escénicos (una espectacular procesión en el acto I y la escena final de la ópera, en la que la pareja protagonista se lanza a un caldero lleno de agua hirviendo⁷⁶) y fragmentos corales de gran calado. Estas características justifican su consideración como paradigmática de la *grand-opéra* de la primera mitad del siglo XIX. Aunque su estreno no despertó demasiado interés en el público, poco a poco fue ganando el aprecio de compositores como Donizetti, Berlioz, Wagner y Mahler.

La Juive plantea un conflicto religioso entre el cardenal Brogni y el orfebre judío Eléazar que tiene consecuencias fatales para la pareja protagonista. Con anterioridad a los hechos que se presentan, cuando Eléazar es joven, vive en Roma y sufre la ejecución de sus hijos como herejes, un crimen ordenado por el entonces conde Brogni, gobernador de la ciudad. Cuando llegan los napolitanos e incendian la casa, el conde pierde a su esposa. Eléazar salva la vida de una niña, la hija del conde, que ha encontrado cerca de la casa en llamas. Desterrado en Suiza, Eléazar vive ahora en Constanza con

⁷⁴ Una de las subdivisiones de este tipo de voz es la *soprano falcon*, en honor a las características vocales de la cantante, que tenía una amplia tesitura y un timbre que en el registro grave se asemejaba al de una mezzosoprano. Era ideal para un rol como el de Estrelle en *L'Étoile de Séville*.

⁷⁵ El Concilio de Constanza fue el XVI concilio ecuménico de la Iglesia Católica. Se convocó en octubre de 1413 por el emperador germánico Segismundo de Hungría y por el antipapa Juan XXIII. Se inició el 5 de noviembre de 1414 y terminó el 22 de abril de 1418. Pretendía acabar con el Cisma de Occidente y estudiar la reforma de la Iglesia.

⁷⁶ Según el libreto consultado, Rachel es arrojada a la hoguera.

Rachel, su hija adoptiva. Al final se produce una anagnórisis: Eléazar revelará la identidad de la joven. Rachel se enamora de Léopold, el Príncipe Imperial, que se presenta como Samuel, un joven artista judío; está casado con la princesa Eudoxie. Los prejuicios en contra de los judíos hacen mella en la pareja. Una serie de episodios e intrigas conducen a la ejecución pública de Rachel, que es arrojada a la hoguera. Las masas gritan: «¡Sí, ya está!/¡Y nos hemos vengado de los judíos!»⁷⁷.

Esta ópera cuenta con momentos brillantes para los solistas y el coro, con una orquestación también brillante y cierta ligereza en los *tempi*, que contrastan con otros de carácter lírico, como la cavatina de Eléazar hacia el principio del acto segundo, en la que intervienen Rachel y el coro: «Dios, que mi voz temblorosa...»⁷⁸.

Imagen 28. Cavatina de Eléazar. La Juïve, Acto II.

Eléazar ruega a Dios que bendiga a los judíos en la fiesta de Pascua⁷⁹ y pide protección ante la persecución que sufre su pueblo. Es breve y está escrita en la tonalidad de la bemol mayor; su estructura

⁷⁷ «Oui, c'en est fait / et des juifs nous sommes vengés!». Un final similar al de la ópera *Il Trovatore*, cuando ejecutan a Manrico y la gitana Azucena le revela la verdadera identidad de aquél al Conte di Luna «Egli era il tuo fratello!».

⁷⁸ «Dieu que ma voix tremblante...».

⁷⁹ Para el Judaísmo, la Pascua es una fiesta que conmemora la liberación de los hebreos de la esclavitud en

es binaria (AA¹ más una breve coda). Por su perfil melódico y por el tipo de acompañamiento, la cavatina guarda cierta similitud con las arias belcantistas italianas; parece apropiada para un tenor lírico.

El aria del cuarto acto es diferente: «Rachel, cuando la gracia protectora del Señor»⁸⁰. Está dividida en cuatro secciones: el recitativo «Ve y ordena mi muerte»⁸¹, el aria en sí, la sección acompañada por el coro masculino «¡A la hoguera, a la hoguera con los judíos!»⁸² y la *cabaletta* «¡Que Dios me ilumine, hija querida!»⁸³. Comienza en tono lírico, pero va creciendo en intensidad y dramatismo. Una introducción orquestal es el marco sonoro que prepara al espectador. Eléazar recuerda con nostalgia el pasado, cuando recogió a Rachel y dedicó su vida a hacerla feliz:

Ra-chel, quand du Seig-neur la frâ-ce tu-té-lai-re à-mes trem-blan-tes

mains con fi-a ton ber-ceau, j'a-vais à ton bon-heur vou-é ma vie en-tiè-re et c'est

Imagen 29. *Aria de Eléazar. La Juive, Acto IV.*

Mostrando la personalidad contradictoria del personaje con respecto a la cavatina del segundo acto, está escrita en fa menor (relativo de la bemol mayor). Su vocalidad es propia de un tenor lírico-

Egipto y el *paso* de las fuerzas de destrucción, o el perdón de los primogénitos de los israelitas, cuando el Señor castigó la tierra de Egipto en la víspera del Éxodo.

⁸⁰ «Rachel, quand du Seigneur la grâce tutélaire».

⁸¹ «Va prononcer ma mort».

⁸² «Au bûcher, au bûcher les juifs!».

⁸³ «Dieu m'éclaire, fille chère!».

spinto: amplio *fiato*, mayor volumen de voz, agudos brillantes y sostenidos. El final resulta sobrecogedor por la subida al si bemol₃ y por sus dos *cadenzas* con las indicaciones *Lento* y *Lento a piacere*. Eléazar cree oír la voz de su hija pidiéndole que la salve de la muerte: «¡Soy joven y me aferro a la vida! ¡Oh, padre mío, salvad a vuestra hija!»⁸⁴:

Imagen 30. Aria de Eléazar. La Juïve, Acto IV.

La tragedia surge cuando Eléazar se debate entre el amor paternal y la lealtad a su fe. Quiere salvar a Rachel, pero por fanatismo religioso la entrega al verdugo. Después de la intervención del coro masculino pidiendo la muerte para los judíos, seguida de un breve interludio orquestal, escuchamos la *cabaletta*, en la que Eléazar pide a Dios que le ilumine, pide perdón a Rachel y se autojustifica en su decisión, que, según cree, lo llevará a la victoria. La indicación *avec exaltation* subraya el intenso carácter de este final de acto, en el que se muestra la tragedia interior del personaje:

⁸⁴ «Je suis jeune et je tiens à la vie! Ô mon père, épargnez votre enfant!».

(Avec exaltation)

Dieu m'e-

p

Un peu moins vite

clai-re, fil - le chè-re, près d'un pè - re viens mou - rir er par-don-ne quand il

Imagen 31. Cabaletta del aria de Eléazar. La Juïve, Acto IV.

El personaje de Rachel, la víctima, está escrito para una soprano lírica ancha o dramática, de amplia tesitura, con cuerpo y color en el registro grave y con potencia y brillantez en los agudos. Halévy escribe para ella unas melodías muy expresivas, de gran fuerza dramática. La romanza del acto segundo, que se inicia con el recitativo «Él va a venir! Y me siento estremecer de terror»⁸⁵, es un ejemplo. Ocupa una escena.

⁸⁵ «Il va venir! et d'effroi je me sens frémir».

Andantino

Andantino
Con dolcezza

p *pp*

Il va ve-nir!

et d'ef froi... je me sens fré-mir!

ppp

Imagen 32. Romanza de Rachel. La Juive, Acto II.

Compuesta en mi bemol mayor, presenta una forma binaria (AA¹ seguida de una amplia coda) y una sección orquestal posterior, que refuerza la tensión interna del personaje. Cada sección comienza con un recitativo articulado en breves frases, para continuar con la romanza en sí: «Con un sombrío y triste pensamiento»⁸⁶.

d'u-ne sombre et tris-te pen-sé - e mon âme hé-las, est op-pres

p *p*

Imagen 33. Romanza de Rachel. La Juive, Acto II.

⁸⁶ «D'une sombre et triste pensée».

De gran dificultad técnica, se caracteriza por la abundancia de notas agudas, constantes cambios de registro y dinámicas muy contrastadas. Su línea de canto declamatorio parece anticipar el verismo. A diferencia del estilo belcantista, este tipo de escritura vocal se centra en la expresión vehemente de las pasiones humanas; los cantantes incorporan a veces un notable vibrato en la voz para reforzar las emociones. La densidad orquestal y la tensión rítmica del acompañamiento van aumentando gradualmente. La intensidad de la voz se hace más patente y contrastada en una coda reforzada por la orquesta, que culmina en un do bemol₃ seguido de una *cadenza* descendente. A partir de este momento, la orquesta es protagonista⁸⁷. Con ello se refuerza la teatralidad en esta escena.

Teniendo en cuenta los fragmentos comentados, *La Juive* es una *grand-opéra* que, además de presentar una construcción compleja de situaciones y personajes con dimensión trágica, añade, como valores musicales, la belleza de sus melodías, una gran expresividad y una exuberante orquestación. En cuestiones ideológicas, la obra muestra una severa crítica a la intolerancia religiosa y política.

III. L'ÉTOILE DE SÉVILLE EN EL CONTEXTO DE LA GRAND-OPÉRA

III.1. Generalidades

Michael William Balfe (Dublín, 1808 - Rowney Abbey, Hertfordshire, 1870) es un compositor que merece ser recuperado en las programaciones de cualquier teatro o festival de ópera. Comienza su formación musical en violín y piano de manos de su padre. De joven amplía estudios como barítono en Italia. Siguiendo la moda de la época, así como la necesidad de proyectar su trabajo en París, capital europea de la Música en el siglo XIX, se traslada a dicha ciudad, donde es presentado a Rossini. Después del éxito de su ópera *The Bohemian Girl* (1843), que conoció más de cien representaciones en la época de su estreno en Londres, Balfe escoge la lengua francesa para una obra que marca su aportación a la *grand-opéra*. A partir de un libreto de Hippolyte Lucas, escribe *L'Étoile de Séville*. Esta ópera trata un tema histórico español que adquiere trascendencia literaria desde el siglo XVII hasta el XIX con *La Estrella de Sevilla* de Andrés de Claramonte, *Sancho Ortiz de las Roelas* de Cándido María Trigueros y *La Estrella de Sevilla* de Juan Eugenio Hartzenbusch; además, Adelardo López de Ayala escribió un libreto para la zarzuela *La Estrella de Madrid*, con música de Emilio Arrieta. El tema trasciende fronteras y llega a Francia con Pierre Lebrun y *Le Cid d'Andalousie*; de ahí pasó a la ópera de Balfe y Lucas.

⁸⁷ Esta idea se recoge también en el final del aria «Un bel di vedremo» de *Madama Butterfly* de Puccini, representativa del verismo en la ópera italiana postromántica.

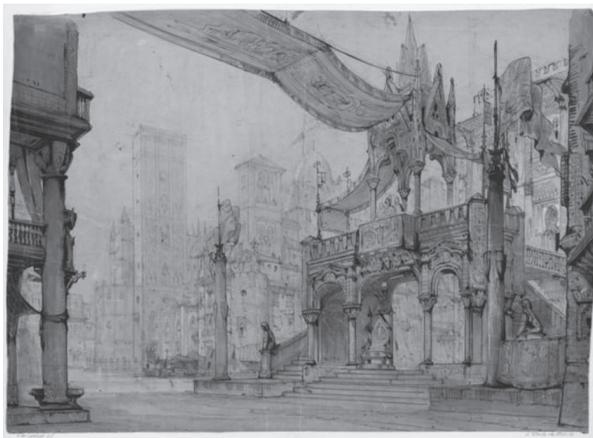


Imagen 34. L'Étoile de Séville, Acto I de la producción original (1845).
Diseño de Charles Cambon.

Un primer acercamiento a la partitura y al libreto de *L'Étoile de Séville* (1845) sirve para situar la obra como una proyección de la *grand-opéra*, según el modelo de Meyerbeer, en la segunda mitad del siglo. Estas son sus características generales:

- La temática es histórica: se presenta la figura del rey Sancho IV *El Bravo*, hijo del rey Alfonso X *El Sabio*;
- Su protagonista es un personaje heroico: Sancho Ortiz de las Roelas, llamado *El Cid de Andalucía*;
- Trata un tema universal y trágico: el abuso de poder;
- Tiene una base literaria: la tragedia *La Estrella de Sevilla*, de Andrés de Claramonte;
- Se organiza en torno a diversas situaciones: la de la pareja protagonista (Sanche y Estrelle) y su contrapunto (el rey), la de una pareja secundaria (Zaïda y Pedro), y la de Bustos Tabera, víctima inocente de los ardides del rey tirano para conseguir los favores de Estrelle, supuesta hija de Bustos;
- Presenta intervenciones corales no muy numerosas, pero sí amplias, y en general de gran impacto sonoro y dramático;
- Incorpora un largo ballet en los actos I y III, que no parece tener demasiada justificación escénica.

III.2. Características musicales

El tratamiento de la melodía vocal resulta sorprendente: encontramos ecos del refinamiento que caracteriza a la *mélodie* o canción francesa de concierto en algunos cromatismos y giros melódicos junto a un estilo que, en líneas generales, se acerca al belcantismo italiano, conocido por Balfe desde su doble faceta de cantante (barítono) y compositor. Estos temas, caracterizados por su elegancia y fluidez melódica, se encuentran en pasajes vocales y orquestales. La romanza de Sanche «Desde hace dos años, cerca de Estrelle»⁸⁸, inserta en el dúo con Bustos del primer acto, es un ejemplo:

Larghetto cantabile
Don Sanche *dolce*

De-puis deux ans_ au-pres d'Es - tre - lle par toi mê-mead-mis cha-que soir__

sans l'ai-mer sans bru-ler pour el - le un seul jour ai-je pu la voir.

Imagen 35. Romanza de Sanche. L'Étoile de Séville, Acto I.

En el segundo acto tenemos la exótica canción morisca que entona Zaïda, la dama de compañía y esclava morisca de Estrelle: «Soy una joven mora»⁸⁹. Por su perfil melódico-rítmico se asemeja a la *mélodie* francesa:

Allegro moderato
Zaïda

Je suis u-ne fil-le mour - re__ Al - lah! mon â-me t'a - do - re

Imagen 36. Canción morisca de Zaïda. L'Étoile de Séville, Acto II.

⁸⁸ «Depuis deux ans, auprès d'Estrelle».

⁸⁹ «Je suis une fille maure».

La romanza de Estrelle «Ya sabes qué tormento, qué disgustos levanta»⁹⁰ es una muestra del estilo belcantista. La melodía muestra también algunos saltos, como sextas (mayores y menores) y quintas, con evidente función expresiva:

Larghetto cantabile
Estrelle ***p*** con molta spressione

Sais - tu bien quel tour-ment, quels en-nuis sou - lè - ve, dans ce coeur
bien a-mant, par-fois un_ vant rè - ve

Imagen 37. Romanza de Estrelle. L'Étoile de Séville, Acto II.

Está escrita en re bemol mayor y en matiz *piano*, detalles que sugieren la atmósfera gris que envuelve a Estrelle. La indicación *Larghetto cantabile* y el sutil y fluido acompañamiento orquestal apoyan la presencia del estilo belcantista. Este mismo tema se escucha en el momento final de la ópera, con indicaciones de *tempo*, dinámica y carácter bien distintas: *Allegro moderato grandioso* en matiz *forte*. Lo interpretan los solistas y el coro en la tonalidad de mi bemol mayor (un color más luminoso, para subrayar el final feliz): «¡Sí, el cielo escuchará al fin la plegaria y sobre nosotros bajará el perdón de un padre!»⁹¹:

Oui, le ciel en-tendra en-fin la pri - è - re

Imagen 38. Tema de Estrelle (*tutti*). L'Étoile de Séville, Acto IV.

Volvemos a la romanza de Estrelle. Su breve *cabaletta* «¡Pero apareces tú!... ¡y ya no hay temor!»⁹² contiene algunos arabescos que enriquecen el perfil melódico:

⁹⁰ «Sais-tu bien quel tourment, quels ennuis soulève».

⁹¹ «Oui, le ciel comprendra / enfin la prière / et sur nous descendra / le pardon d'un père!».

⁹² «Mais tu parais!... plus de terreur!».

Allegro moderato
Estrelle

Mais tu pa - rais! plus de fra-yeur! plus de fra-yeur! Des noir pen
sées Dieu me dé - li - vre!

Imagen 39. Cabaletta de Estrelle. L'Étoile de Séville, Acto II.

La cavatina «¡Oh, dulce cuna de mi infancia!»⁹³, perteneciente al primer acto, también cumple los requisitos que hemos mencionado. Es una melodía elegante y de amplio aliento, interpretada por el rey como un canto de amor a su ciudad natal, que lo recibe con alegría. Según estas características, no parece posible calificar a este personaje como villano:

Larghetto cantabile
Le roi *pp*

O doux ber ceau de mon en- fan-ce mon seul re gret, mon es-pé- ran-ce noble Al-ca-zar

Imagen 40. Cavatina del Rey. L'Étoile de Séville, Acto I.

El tema A de la obertura también está escrito en estilo belcantista. Después de una introducción, se presenta este tema y su desarrollo sobre un sencillo acompañamiento:

Andante sostenuto

pp dolce *cresc.*

Imagen 41. Fragmento de la obertura. L'Étoile de Séville.

Este mismo tema se escucha en el dúo final de Estrelle y Sanche con *tempo* y carácter distintos: un *Allegro moderato grandioso*. Ella presenta la frase «¡Tu mano en la mía! ¡Tu corazón en el mío!»⁹⁴ y después lo interpretan ambos al unísono:

⁹³ «O doux berceau de mon enfance».

⁹⁴ «Tà main dans la mienne! / Ton coeur sur mon coeur!».

Allegro moderato grandioso
Estrelle

Tà main dans la mien - ne! ton coeur sur mon coeur! Bri-sons no-tre chaî - ne!

Là-haut! Le bon heur!

Imagen 42. Dúo de Estrelle y Sancho. *L'Étoile de Séville*, Acto IV.

Vamos a comentar la presencia del *recitativo*. No es algo nuevo; se había utilizado en el Barroco, en el Clasicismo y a principios del siglo XIX con Rossini. Generalmente precedía a un aria. Si bien en un primer momento se acompañaba con el clave como único elemento de soporte armónico (*recitativo secco*), en *L'Étoile de Séville* (y en otras óperas románticas) aparece tratado orquestalmente (*recitativo accompagnato*), subrayando algunos momentos *a solo* y también como marco de algunos pasajes dialogados. Balfe combina el tradicional acompañamiento acórdico junto con pasajes melodramáticos que introducen o subrayan situaciones. Esta idea será recogida por compositores como Gounod en su *Faust*. El elemento melodramático, presente en obras anteriores de Balfe como *The Bohemian Girl*⁹⁵, es una característica interesante dentro de la construcción musical de la obra. *L'Étoile de Séville* presenta recitativos con largas introducciones orquestales, que se asocian a situaciones en el contexto dramático⁹⁶, además de los entreactos en los actos II y IV.

El coro no destaca por su constante presencia en escena. Sus intervenciones ponen de relieve la importancia que adquiere dentro del proceso dramático. Enmarca la acción en el acto primero, ya que aparece al principio y al final del mismo. Un brillante número inicial, «Bella Sevilla»⁹⁷, de gran efecto por su ritmo vivo y su intensidad, presenta la alegría del pueblo sevillano ante la inminente llegada del rey:

⁹⁵ En la partitura vocal de *The Bohemian Girl* (ed. de A. Sullivan y J. Pittman, Boosey & Co., Londres, ca. 1880) aparece con frecuencia la expresión «melodramatic music» como encabezamiento de diversos pasajes instrumentales.

⁹⁶ Como ejemplos, los recitativos que preceden al dúo de Sanche y Bustos en el acto primero (n.º 5), al cuarteto del acto segundo (n.º 10) y al aria del rey en el acto tercero (n.º 14).

⁹⁷ «Belle Séville».

Bel-le Se - vil - le, heu-ren-se vil - le au sol fer - ti - le aux cieux si purs!

Be - le Se - vil - le, heu-ren-se vil - le au sol fer - ti - le aux cieux si purs!

Bel-le Se - vil - le, heu-ren-se vil - le au sol fer - ti - le aux-cieux si purs!

Imagen 43. Coro inicial. L'Étoile de Séville, Acto I.

El coro se presenta en diversas ocasiones en función concertante: en las escenas finales de los actos I y III (n.º 7 y n.º 18) y en dos escenas del acto IV: el sexteto con coro (n.º 20) y una breve intervención en la escena final de la ópera.

En el número que abre el acto tercero, «Nunca una fiesta igual»⁹⁸, interviene en función de comentarista, como en la tragedia griega, y también participa de la acción. Asume una función concertante al final del acto: «¡A seguimos estamos dispuestos!»⁹⁹, en el que se involucra en la acción dramática en el momento culminante de la ópera: la muerte de Bustos.

Después de unas breves intervenciones en la segunda escena del cuarto acto, una vez más forma parte de un concertante: «A su extremo dolor»¹⁰⁰. La parte coral presenta, en líneas generales, sonoridades impactantes que compensan, por su carácter y personalidad, el escaso número de intervenciones a lo largo de la obra. En diversas ocasiones debe subir a la región aguda. Por estas características musicales y por la teatralidad de algunas intervenciones corales nos encontramos con un elemento importante en el conjunto de la ópera.

III.3. Características estructurales

En el aspecto formal contamos con algunos números vocales *exentos*; en muchas ocasiones están unidos a otros, lo que le da continuidad dramática a la obra, o bien insertos en números más largos. Anotamos algunos ejemplos:

⁹⁸ «Jamais fête pareille».

⁹⁹ «A vous suivre nous sommes prêts!».

¹⁰⁰ «Á sa douleur extrême».

- N.º 3 - Recitativo y Dúo de Bustos y Sanche: en el dúo se inserta una romanza (así se recoge en el libreto y figura separada en la partitura) que, en realidad, forma parte del dúo. Consta de tres secciones: las dos primeras son interpretadas por Sanche y la tercera por Bustos. Enlaza con un pasaje a dúo.

- N.º 5-6 - *Pas de trois* (5) / Escena en medio del ballet-final del divertimento (6): breve escena-recitativo entre el rey y Arias inserto en el ballet.

- N.º 9 - Dúo de Estrelle y Sanche: Estrelle entona su romanza en medio del dúo, y entre sus dos secciones encontramos un recitativo de Sanche.

Abundan las formas binaria (AB) y ternaria (ABA, ABC); también aparece la forma estrófica (AA). Balfé estructura los diferentes números basándose en el contraste de temas y combinando parámetros como el *tempo*, el compás, la tonalidad y el carácter de la música. Gracias a ello consigue variedad sin perder el criterio de unidad estructural.

Aunque la ópera está dividida en cuatro actos, al ver la partitura comprobamos que no es así. Los actos impares tienen su colofón en sendos concertantes que se enlazan con entreactos orquestales (situados al principio de los actos pares) y sugieren continuidad; más allá de un corte o pausa, que restaría intensidad dramática a la ópera. De esta manera, Balfé propone la división del espectáculo en dos partes, con lo que se acorta y aligera la duración del mismo. Esta práctica es habitual en las producciones de ópera en nuestros días; independientemente del número de actos, con los medios técnicos actuales resulta cómodo y práctico realizar los cambios de escena con rapidez, incluso a la vista del público, por lo que se suele realizar un solo descanso. De esta manera, la duración del espectáculo es mucho menor y se mantiene la tensión dramática.

Como teatro que es, no debemos olvidar la estructura escénica de la ópera. Siguiendo la tradicional construcción tripartita del proceso dramático, dividido en exposición, nudo y desenlace, observamos que *L'Étoile de Séville* cumple con la preceptiva clásica. Resulta sencillo comprobarlo si comparamos la estructura interna de la acción dramática con la estructura externa de la obra (división en actos):

Exposición: Actos I y II - Presentación de los personajes y de la tragedia Elementos temáticos: Rey (pasión), Sancho (honor)
Acto I: Plaza principal de Sevilla, preparada para la entrada del rey (cuatro escenas)
Acto II, primera parte: Habitación de Estrella (dos escenas)
Acto II, segunda parte: Jardín del castillo de Busto (tres escenas)

Pausa

Nudo o punto culminante: Acto III - Acciones que conducen al hecho trágico: Muerte de Bustos
Acto III, primera parte: Gran sala de baile en el palacio del rey (tres escenas)
Acto III, segunda parte: Paisaje a orillas del Guadalquivir, Pórtico de una capilla (cuatro escenas)
Desenlace: Acto IV - Tragedia mitigada (anagnórisis de Estrella) y final feliz: unión de los amantes
Acto IV: Sala en el palacio del rey Al fondo, una balaustrada que da a un precipicio (cuatro escenas)

A la luz del esquema anterior vemos la conexión entre ambas estructuras y comprendemos la continuidad dramática del espectáculo. Los actos I y II presentan a los personajes y, al mismo tiempo, sirven para ordenar los elementos temáticos sobre los que articula esta ópera: en primer lugar, el rey es víctima de una pasión (el deseo carnal por Estrella); en segundo lugar, Sanche es víctima de su sentido del honor, ya que debe hacer lo que le ordena el rey: debe matar a Bustos, que le ha impedido acceder a la alcoba de Estrella¹⁰¹. A lo largo del acto III caminamos hacia el nudo. La muerte de Bustos es un hecho trágico que inicialmente condiciona el desenlace, presentado en el acto IV: no es posible la unión entre Sanche y Estrella. Ante una situación límite, —el suicidio de los amantes como posibilidad de unión en la otra vida— aparece una solución inesperada: el rey desvela el auténtico origen de Estrella. No es hija de Bustos, sino del rey Alfonso, fruto de un amor prohibido, con lo que se hace posible la unión de los amantes. De esta manera, la tragedia se ve mitigada y la figura del rey no queda tan envilecida. La fatalidad del rey Alfonso se proyecta en su hijo, pero solventa el amor entre Sanche y Estrella.

Observamos también una simetría en la construcción del libreto y su relación con los espacios escénicos. Mientras que los actos extremos tienen lugar en un solo escenario, los centrales presentan una división bipartita. Lucas, de esta manera, ofrece una organización lógica del proceso dramático, al conseguir acelerar la presentación del héroe y el villano en el primer acto, así como la solución de la tragedia en el acto cuarto, ambos divididos en cuatro escenas. Los actos centrales (presentación de la protagonista femenina y de la tragedia, tensión creciente hacia el clímax de la obra con la muerte de

¹⁰¹ En este detalle está presente la conducta mítica de la víctima y el verdugo, presente en el cuento infantil *Blancanieves*, de los hermanos Grimm, con una diferencia: en este caso, el leñador (verdugo) es una figura positiva, ya que ignora la orden de la reina. Esta misma conducta mítica está presente en la tragedia de Claramonte *Deste agua no beberé*, en la que Gutierre Alfonso debe matar a su esposa Mencía por orden del rey Don Pedro. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Introducción a Andrés de Claramonte, *La Estrella de Sevilla* (Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2008), 18.

Bustos) aparecen más desarrollados; ambos están divididos en dos partes o cuadros (según el lenguaje operístico) y contienen, respectivamente, cinco y siete escenas.

IV. CONCLUSIONES

L'Étoile de Séville recoge influencias del belcantismo italiano, pero también aporta muchas de las características que definen a la *grand-opéra* francesa. Puede considerarse un producto suavizado si lo comparamos con las óperas paradigmáticas (cuatro actos en lugar de cinco, ausencia de efectos escénicos, presencia moderada del coro). Con estas matizaciones, es posible afirmar que la ópera de Balfe y Lucas pertenece al subgénero de la *grand-opéra* francesa. Surge en la década de los cuarenta del siglo XIX, en la llamada Primera Edad de Oro¹⁰² del género.

En el aspecto estructural, los autores unifican la idea de dividir la ópera en cuatro actos con la clásica construcción tripartita (exposición, nudo y desenlace); al mismo tiempo, con la ubicación de sendos entreactos al principio de los actos pares y la consiguiente articulación del espectáculo músico-teatral en dos partes, proponen una concepción nueva del espectáculo operístico, con lo que se demuestra que la división externa de la ópera y la preceptiva clásica no están reñidas con una visión moderna, que tiene su proyección en producciones actuales de óperas de repertorio.

Por último, con la composición de *L'Étoile de Séville*, Balfe y Lucas contribuyen al desarrollo de la ópera como espectáculo, aportando elementos como la continuidad del discurso teatral. Balfe, por su parte, se sirve de diversos fragmentos orquestales con función melodramática, lo que ayuda a la imbricación del elemento musical en el espectáculo teatral en sí. Ambos detalles permiten que el género evolucione hacia lo que sería la creación del *drama wagneriano*.

IV. REFERENCIAS

- Andrade Malde, Julio. «Diez *flashes* en torno a *Guillermo Tell*». *LVIII Festival de Ópera de A Coruña*, La Coruña: Amigos de la Ópera, 2010, 119-127.
- Balfe, Michael William. *The Bohemian Girl*. Editado por A. Sullivan y J. Pittman. Londres: Boosey & Co. ca. 1880.
- Banús Irusta, Rafael. «¡Que vienen los hugonotes...!». *Les Huguenots*, Madrid: Teatro Real, 2011, 15-21.

¹⁰² Rafael Fernández de Larrinoa divide cronológicamente la evolución de la *grand-opéra* en cuatro períodos: Precursoras (1807-1829), I Edad de Oro (1831-1849), II Edad de Oro (1850-1869) y Declive (1877-1894). Rafael Fernández de Larrinoa, «Las voces del Romanticismo olvidado: La grand opéra francesa (1830-1849)», *Audioclásica*, n.º 150, año XII, 2009, 73.

- Bartlett, Elizabeth. *The New Grove Dictionary of Opera*. Editado por Stanley Sadie. Vol. 1. Londres: Macmillan Press Limited. 1992.
- Fernández de Larrinoa, Rafael. «Las voces del Romanticismo olvidado: La *grand opéra* francesa (1830-1849)». *Audioclásica* 150 (noviembre 2009): 72-77.
- Kaufman, Tom. «A few words about *Robert le Diable*». *Meyerbeer Fan Club* website. Acceso el 20 de diciembre de 2012.
- <https://web.archive.org/web/20120716223947/http://www.meyerbeer.com/robert.htm>.
- Menéndez Torrellas, Gabriel. Resumen de *Les Huguenots* de Eugène Scribe y Émile Deschamps. Madrid: Teatro Real, 2011, 12.
- *Historia de la ópera*. Madrid: Akal. 2013.
- Rémy, Jean-Pierre. *Diccionario del amante de la ópera*. Barcelona: Paidós. 2006.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. Introducción a *Tan largo me lo fiáis. Deste agua no beberé*, de Andrés de Claramonte, XI-CXXXIII. Madrid: Cátedra, 2008.
- Introducción a *La Estrella de Sevilla*, de Andrés de Claramonte. Madrid: Cátedra, 2008.
- Williams, Stephen. *Come to the Opera!*. Londres: Hutchinson. 1948. ■