

FERNANDA MUÑOZ SALAZAR
University of Southampton

24

La ópera Fidelio

a su paso por la ciudad de México

La obra célebre de Ludwig van Beethoven fue presentada en 1891 en el Teatro Nacional por la Grand Opera Company de Inglaterra. Su repercusión tuvo un alcance modesto. El compositor y crítico Gustavo E. Campa se ocupó de darle difusión en un intento por educar a la burguesía y a la elite cultural sobre los compositores de entonces.

25



i L. Van Beethoven, *Fidelio*. *Opera in due atti, ridotta in quintetti per due violini, due viole e violoncello*, Bonna e Colonia: Presso N. Simrock University of Western Ontario.

La ópera gozó de gran popularidad en el siglo XIX en la ciudad de México, como también en París, Viena, Nueva York o Milán. Distintos estratos sociales disfrutaron de la música de los compositores italianos Vincenzo Bellini y Giuseppe Verdi o el alemán Giacomo Meyerbeer. Mientras que varias de sus óperas sonaron en las plazas de armas ejecutadas por bandas militares o en las tertulias que se organizaban en las viviendas de los sectores más pudientes, las puestas en escena se disfrutaron en los teatros, donde asistía la burguesía y la elite cultural.

Para finales de siglo, el periodo de paz del porfiriato atrajo un mayor número de compañías que incluían en su repertorio obras nuevas y canónicas como *Fidelio* (1805), de Ludwig van Beethoven. La representación de estas óperas dio una sensación de progreso, civilización y modernidad al país.

Entre las diferentes opiniones de admiración por esa obra del compositor germano, el famoso director estadounidense, Leonard Bernstein, consideró que los primeros 16 compases de la obertura de *Fidelio o el amor conyugal* revelan “un eterno monumento al amor, la vida y la libertad, una celebración de los derechos humanos, la libertad de expresión [...] Es un manifiesto político contra la tiranía y la opresión, un himno a la belleza y a la santidad del matrimonio.” Así inició el programa *Fidelio: A celebration of life*, de la serie de conciertos *Young people's concerts* del 29 de marzo de 1970.

El capítulo dedicado a *Fidelio* en la serie *Las óperas más bellas del mundo* (*The most beautiful operas of all time*, 2009) difundido en Medici.tv, presenta a Beethoven como el paradigma del gran humanista “que luchó por una visión justa de la sociedad”.

EN EL TEATRO NACIONAL

El 23 de abril de 1891, la Compañía Inglesa de Grand Ópera, de Charles E. Locke, presentó *Fidelio* en el Teatro Nacional, en dos actos, con partes cantadas y habladas, como estipulaba la tradición de la *opéra-comique* de Francia. Habían transcurrido 86 años desde la primera representación en Europa, en 1805.

La compañía de ópera inglesa incluyó un repertorio distinto al de las habituales obras de Verdi, Meyerbeer y Donizetti. La *troupe* (conformada por algunos miembros de origen germano) llegaba de Estados Unidos y pro-

metía una temporada de ensueño. *Tannhäuser* se estrenó el 29 de marzo, como función del primer abono. Sin embargo, la gente pronto se cansó de la música de Wagner y la compañía decidió incorporar obras de Verdi y *Carmen*, de Bizet. El tercer abono contó con cinco funciones. En una de ellas se presentó *Fidelio*.

En *Fidelio o el amor conyugal*, Leonora, esposa del noble Florestán, se disfraza de hombre para liberarlo de su situación como preso político sentenciado a muerte. Al principio del primer acto Jaquino está enamorado de Marcelina, quien a su vez sueña con casarse con Fidelio, pero en realidad es Leonora disfrazada de hombre. El principio del acto, con su inocencia, sirve de contrapeso a los momentos más serios de la historia. Luego, Rocco, el jefe de la prisión y padre de Marcelina, decide casarla con Fidelio. Leonora se sirve de este acto para averiguar dónde se encuentra su esposo. Por su parte, don Pizarro, el gobernador de la prisión, quiere acabar con Florestán porque este conoce sus malas acciones. Y para acabar con él, Pizarro lo deja morir de inanición.

El segundo acto se inicia con el aria del moribundo Florestán. En su lecho de muerte se encomienda a Dios, a quien no culpa de su destino y recuerda a su esposa con amor, como si fuese un ángel protector. Por su parte, Pizarro ha elegido matar a su enemigo por cuenta propia y ordena a Rocco y Fidelio descender a las cisternas para cavar una tumba para Florestán. En medio de la oscuridad, Leonora reconoce a su marido y el terror y la alegría la paralizan. Pizarro baja a cumplir su tarea, pero ella se interpone y descubre quién es frente a todos. En ese momento llega don Fernando, ministro de España y amigo de Florestán. Los esposos se ven salvados. La última parte del segundo acto es una celebración a la justicia, la libertad y el amor conyugal. Pizarro recibe su merecido: es encarcelado y a todos los presos políticos se les devuelve la libertad.

El libreto original se basa en *Leonore, ou l'amour conjugal* (1798), de Jean-Nicolas Bouilly. A finales del siglo XVIII, libretistas y escritores se inspiraron en el reino de terror durante la revolución francesa para señalar el sufrimiento y la injusticia de la época. Tiempo después abundaron los temas patrióticos y políticos como el encarcelamiento del héroe por un malvado tirano y el intento de su esposa o esposo por liberarlo, con final feliz. Antes de Beethoven, compositores como Pierre Gaveaux, en 1798, y Ferdinand Paër, en 1804, habían utilizado la misma historia con el nombre de *Leonora*. Por ese mismo motivo, Beethoven llamó a su ópera *Fidelio*.



ii
Liebig Company's, *Fidelio, Oper von Beethoven - Act 1, Scene 4*, núm. 1 y 2, estampa publicitaria, 1902. Wikimedia Commons, The Yorck Project: Liebig's Sammelbilder.



iii
Liebig Company's, *Fidelio, Oper von Beethoven - Act 1, Scene 4*, núm. 3 y 4, estampa publicitaria, 1902. Wikimedia Commons, The Yorck Project: Liebig's Sammelbilder.

No queda claro quiénes interpretaron cada uno de los personajes aquella noche de 1891 en el Teatro Nacional. Los periódicos sólo nombran los papeles protagónicos: la soprano Georgine von Januschowsky interpretó a Leonora, el tenor Charles Hedmont a Florestán, Payne Clarke a Jaquino, y Carlota Maconda a Marcelina. ¿Quiénes interpretaron al resto de los personajes? Resulta difícil deducirlo.

GENIO INCOMPRENDIDO

Para finales del siglo XIX, Beethoven ocupaba un lugar central en la historia de la música. Todo aquel que escribiera sobre él, inmediatamente refería a la relación entre su vida y sus obras. Las biografías, de carácter hagiográfico, narraban la vida de un artista que conoció el sufrimiento desde la infancia. Pero la parte más valiosa de su dolor estaba en la época en que su sordera empeoró y se aisló del mundo.

El compositor y crítico Gustavo E. Campa (1863-1934) publicó en *El Tiempo* un artículo sobre la historia de la producción de la obra presentada en el Teatro Nacional –los otros dos textos publicados fueron de Orlando Kador (Félix M. Alcérreca) en *La Colonia Española* y Heberto (Luis G. Ortiz) en *El Nacional*–. Campa, de tan sólo 28 años –el crítico más respetado en México por entonces– vio la prisión de Florestán como una metáfora del propio dolor de su autor. “Cualquiera diría –escribió Campa el 26 de abril de 1891– que la triste figura del prisionero es la personificación del mismo maestro que sus lastimeros gemidos son los del infortunado músico sordo, que sus lamentos son los del solitario alejado del mundo y privado de sus goces por inconcebible capricho del destino.”

A primera vista, el artículo parece un texto simple: elogia a Beethoven en distintas partes y cuenta la historia de la creación de *Fidelio* en sus tres versiones, que databan de 1804, 1805 y 1814. Sin embargo, de compositor a compositor, Campa deja entrever su propia agenda: la obra guiaba al hombre hacia una vida elevada y moralmente buena, “tan inmortal como los de todos esos seres excepcionales que en sus obras depositan su alma y las heredan a la humanidad, proporcionando a ésta los más puros y dulces goces del espíritu.”

¿Cuáles eran los méritos de la ópera, según él? Su primera virtud consistió en haber sido escrita por el mismo Beethoven. Todo el mundo conocía su nombre sin

importar su condición social. En segundo lugar, la ópera mantenía vigencia porque resistía el paso del tiempo con su frescura y porque “transmite los nobles sentimientos del maestro, sentimos que conmueve y hace palpitar de emoción a los más insensibles y a los más incrédulos”.

Campa practicó un tipo de crítica en la que importaban los datos, las fuentes de información y la autoridad de críticos musicales reconocidos a nivel internacional. Ello nos lleva a reconocer que este compositor mexicano se nutría de lecturas musicales provenientes de otros países, como fueron las obras de Víctor Wilder, *Beethoven: Sa vie et son oeuvre*, en 1883, y de Otto Jahn, a quienes cita en el artículo. Bajo estos principios, el mexicano escribió sobre la historia de la composición de *Fidelio*, que seguramente se conocía en la época. Señalaba que el barón Braun, director de los teatros de ópera y corte de Viena, había solicitado a Beethoven una ópera de su autoría. Ahora sabemos que no fue el barón, sino el empresario y actor Emanuel Schikaneder quien se lo pidió. Schikaneder era nada menos que quien dio a Mozart el libreto de *La flauta mágica* e interpretó a Papageno en la primera representación.

Las lecturas le ayudaron a dar solidez a su artículo. Citó de manera textual un pasaje de Jahn sobre los bosquejos de *Fidelio*, donde menciona el gran número de ideas musicales que Beethoven anotó y que algunos elementos se hallaban tachados; podían apreciarse los cambios en las melodías y los motivos, pues el compositor buscaba la “idea perfecta y mejor adaptada a su ideal”. Campa compartía la admiración de Jahn por la perfección de la obra maestra. La reverencia que siente por la versión final de *Fidelio*, tan distante de los caóticos bosquejos, refleja su faceta como compositor y su ideal estético.

La biografía que presentó Campa la construyó siguiendo las pautas de entonces: narra los eventos como si se tratase de una novela. Encontramos una trama, acción, diálogos entre los personajes y un momento climático. En este caso, el argumento se centra en contar los motivos que llevaron a Beethoven a escribir las tres versiones de *Fidelio* (1805, 1806 y 1814). Entre los diálogos hallamos a Beethoven conversando con Ferdinand Päer, autor de *Leonora*, en un escenario muy acorde con el tiempo: un teatro en donde los encontramos sentados, uno al lado del otro. Beethoven se mostraba maravillado y Päer creyó que su obra ocasionaba tal sentimiento. A lo cual, el irreverente joven respondió: “¡Ah, mi querido amigo! El asunto de vuestra ópera me cautiva, y es preciso, absolutamente

preciso, que yo la ponga en música.” Así lo hizo y *Fidelio* se estrenó en Viena el 20 de noviembre de 1805. Tuvo escasa repercusión. El nivel de los cantantes era de baja calidad y pudo representarse tan sólo en tres ocasiones porque se daba en el contexto de la invasión napoleónica.

El escrito de Campa refiere que Beethoven trabajó en una segunda versión, a petición del barón Braun. Esta vez, habría mejores cantantes. *Fidelio* se volvió a presentar en Viena el 29 de marzo de 1806, sin cautivar al público. Braun le pidió que hiciese más atractiva la música, pero Beethoven se negó, según manifiesta el cronista: “No escribo para las galerías –exclamó con altivez– ¡entregadme mi partitura, pues no puedo tolerar que quede por más tiempo en vuestras manos!” Este pasaje revela la postura de Campa, que siempre desaprobó a aquellos que buscaban el aplauso del público o escribían para las masas. Él creía en la sinceridad y autenticidad del artista, en el espíritu elevado y en el poder moral de la música.

En la última parte de su artículo, Campa no puede evitar la necesidad de regresar a la desdicha del músico que se va quedando sordo e invita al lector a “leer su correspondencia íntima para tener idea de la intensidad de sus sufrimientos morales y comprender el porqué de su aspecto taciturno y huraño que tan mal interpretado fue por muchos de sus contemporáneos”.

Y no puede dejar de citar la parte célebre del testamento hecho en Heiligenstadt: “Oh, hombres –escribía en 1802– que me juzgáis rencoroso, intratable o misántropo, y que me representáis como tal, vosotros no me hacéis justicia. Ignoráis las razones secretas que me hacen parecer así.” Quiere Campa recuperar este pasaje para remarcar los momentos amargos que Beethoven vivió, como cuando en el ensayo de *Fidelio*, su sordera le impidió dirigir su propia obra. Anton Schindler cuenta que el viejo maestro regresó abatido a su casa. Pero sus sufrimientos se verían transformados en alegría, pues logró nueva representación en 1814 y alcanzó la anhelada aprobación del público.

Campa dejó clara su admiración por la imagen de Beethoven como genio creador, aunque su opinión sobre *Fidelio* es ambigua. Pudiera ser que tuviera dudas al respecto, pero no se atreviera a cuestionar la obra del gran Beethoven. Algunos críticos, Bernstein incluido, consideran que *Fidelio* está llena de errores. Otros la consideran un fracaso, con una trama aburrida. Campa nunca menciona tales errores y atribuye la culpa de su fracaso al público, a los cantantes y a los administradores del teatro.

Aunque considera la argumentación de la obra “lánguida [en] acción y [de] escaso interés”. Por otro lado, *Fidelio* es una *opéra-comique* y el mexicano alude una y otra vez a la primacía moral de la *opéra seria*, como *Henri VIII*, de Saint-Saëns. Las partes más emblemáticas de la obra se ejecutaban en arreglos a cuatro manos para piano o voz y acompañamiento de piano. Por su parte, las bandas militares y orquestas también incluyeron arreglos en conciertos públicos.

Fidelio estuvo presente entre los mexicanos muy tardíamente. Campa dio a los lectores de *El Tiempo* la oportunidad de conocer un poco acerca de esta obra y en sus escritos nos revela también su admiración por Beethoven y su concepción musical. Su artículo denota un sistema de valores específico: culto al compositor, al genio, al artista sufriente y contribuye a legitimarlos. En especial, porque practicó la crítica musical con la intención de educar a sus lectores en las óperas más recientes.

Como se puede constatar, el significado de las obras cambia con el tiempo. La lectura de *Fidelio* no siempre ha sido la misma. Habría que preguntarse si sólo en México se leyó la ópera como la obra maestra de un gran genio y si en otros lugares fue una lectura continua como un manifiesto de amor, justicia, igualdad y fraternidad.

Son muy pocas las páginas dedicadas a *Fidelio* en la prensa de la ciudad de México de la época porfirista. Pareciera que el público mexicano ignoró esta ópera. ¿Acaso esta se vio opacada por los estrenos de Wagner? ¿Pudiera ser que la ópera de Beethoven no fuera novedosa en 1891?

iv
Liebig Company's, *Fidelio, Oper von Beethoven - Act 1, Scene 4*, núm. 5 y 6, estampa publicitaria, 1902. Wikimedia Commons, The Yorck Project: Liebig's Sammelbilder.



PARA SABER MÁS

BERNSTEIN, LEONARD, “*Fidelio*: A celebration of life”, *Leonard Bernstein Office*, en <https://cutt.ly/7iVOqVn>

FRISCH, WALTER, *La música en el siglo XIX*, Madrid; Akal, 2018.

FISCHER, BURTON D., *Beethoven's Fidelio. Opera journeys mini guide series*, [s. l.], Opera Journeys Publishing, 2002.

Véase “Beethoven Fidelio Op 72, ópera completa subtítulo en español”, sir. Mc Arthur MASTER, 2018, en <https://cutt.ly/fiVOsNr>