



# Musicología global musicología local

Javier MARÍN LÓPEZ  
Germán GAN QUESADA  
Elena TORRES CLEMENTE  
Pilar RAMOS LÓPEZ  
(eds.)

Sociedad Española de Musicología  
Madrid, 2013



**MUSICOLOGÍA GLOBAL**

**MUSICOLOGÍA LOCAL**



**MUSICOLOGÍA GLOBAL**  
**MUSICOLOGÍA LOCAL**

Javier MARÍN LÓPEZ  
Germán GAN QUESADA  
Elena TORRES CLEMENTE  
Pilar RAMOS LÓPEZ  
(eds.)



EDITA:  
Sociedad Española de Musicología  
C/ Torres Miranda, 18 bajo  
28045-MADRID  
Tel. y fax: 915 231 712  
E-mail: [sedem@sedem.es](mailto:sedem@sedem.es)  
[www.sedem.es](http://www.sedem.es)

© Sociedad Española de Musicología, 2013  
Sección I: Ediciones digitales, nº 1  
© de los textos: sus autores  
© coordinación y edición: Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y  
Pilar Ramos López  
I.S.B.N.: 978-84-86878-31-3  
Depósito legal: M-24391-2013

*«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra».*

## MUSICOLOGÍA GLOBAL, MUSICOLOGÍA LOCAL

### ÍNDICE

PRÓLOGO.....	13
--------------	----

#### BLOQUE I VANGUARDIAS, GLOBALIZACIONES Y LOCALISMOS EN LOS SIGLOS XX Y XXI

VANGUARDIAS Y PERSPECTIVAS LOCALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.....	19
--	----

Ruth PIQUER SANCLEMENTE: Influencias del cubismo en la configuración de la vanguardia musical española: <i>Concerto</i> de Manuel de Falla (1923-1926).....	21
---	----

Dácil GONZÁLEZ MESA: Las lecturas de Manuel de Falla en torno a Cristóbal Colón y el descubrimiento de América: estudio de su influencia en el proceso creativo de <i>Atlántida</i> .....	39
---	----

Isabel LAINEZ LÓPEZ: Las distintas versiones de la <i>Suite</i> de Rosa García Ascot: estudio analítico-comparativo de una de las obras más representativas de la eterna discípula de Falla.....	53
--	----

Desirée GARCÍA GIL: ¿Impresionismo o folclorismo?: el estilo musical de Frederic Mompou a través de sus canciones líricas.....	75
--	----

José Pascual HERNÁNDEZ FARINÓS: El Grupo de los Jóvenes: su lenguaje y producción sinfónica en el contexto musical valenciano del siglo XX.....	95
---	----

Diego ALONSO TOMÁS: Roberto Gerhard frente al modelo de modernidad schönberguiano (1926-1932).....	105
--	-----

Julia M. <sup>a</sup> MARTÍNEZ-LOMBO TESTA: La obra compositiva de Evaristo Fernández Blanco, un compendio de las tendencias musicales europeas del siglo XX: catálogo comentado de su obra musical.....	115
--	-----

Consuelo PRATS REDONDO: Transformación de imágenes en música: <i>Figuras de Belén</i> de Conrado del Campo.....	135
---	-----

DESDE LA ORILLA ATLÁNTICA.....	147
--------------------------------	-----

Liz M. <sup>a</sup> DÍAZ PÉREZ DE ALEJO: La creación pianística inédita de Joaquín Nin: una aproximación crítica.....	149
---	-----

Belén VEGA PICHACO: «Un vuelo sin etapas desde el Greco a Gauguin...»: el afrocubanismo de Pedro Sanjuán en la crítica de vanguardia cubana (1927-1932). . . .	165
Tania PERÓN PÉREZ: Hilvanando una vida: nuevas aportaciones documentales para el estudio global de la figura de María Teresa Prieto . . . . .	181
Iván César MORALES FLORES: Jóvenes compositores cubanos en el cambio de siglo: dinámicas de una escena trasnacional en sostenido intercambio de culturas e identidades . . . . .	193
HACIA UNA NUEVA MODERNIDAD (1945-). . . . .	207
Daniel MORO VALLINA: Incorporación de lenguajes compositivos internacionales en la música de Carmelo Bernaola: del método a la libertad estética. . . . .	209
Israel LÓPEZ ESTELCHE: Los <i>Encuentros de Pamplona</i> de 1972: un festival globalizador de la música experimental. . . . .	233
Miriam MANCHEÑO DELGADO: Pervivencia de la sonata en España entre 1958 y 1982. .	241
Noelia ORDIZ CASTAÑO: Jesús Villa Rojo. Un diálogo consigo mismo. . . . .	257
Daniel MARTÍNEZ BABILONI: Jesús Villa Rojo: hombre globalizado-dor. . . . .	269
Vicent MINGUET SORIA: Memoria y erosión: la herencia de la revolución espectral y su vigencia actual en la composición. . . . .	279
Juan José PASTOR COMÍN: <i>Argumentos musicales</i> : ciencia y estética en la filosofía del límite. . . . .	291
ESTUDIOS SOBRE INTERPRETACIÓN MUSICAL. . . . .	303
Montserrat FONT BATALLÉ: Lecciones con un pianista: la correspondencia entre Joaquín Rodrigo y Frank Marshall (1928-1956) . . . . .	305
Mario MASÓ AGUT: Leopoldo Querol, el pianista del Madrid de los treinta . . . . .	313
Ramón SANJUÁN MÍNGUEZ: Henri-Georges Clouzot y Herbert von Karajan. Una interpretación transmediática de la música . . . . .	323
José R. MUÑOZ MOLINA: Relaciones personales y artísticas entre Artur Rubinstein y Frederic Mompou. . . . .	345
Fabiana MOURA COELHO: El timbre de la flauta a partir de la modelación empírica del tracto vocal. . . . .	355
MÚSICA Y POLÍTICA . . . . .	369
Javier JURADO LUQUE: La zarzuela en Galicia durante la dictadura de Primo de Rivera. .	371



Nicolás RINCÓN RODRÍGUEZ: «Nadando entre dos aguas»: los directores de banda en España durante el periodo de entreguerras. . . . .	383
Marco Antonio de la OSSA MARTÍNEZ: El Consejo Central de Música, paradigma de la política musical en la Guerra Civil española . . . . .	403
Nelly ÁLVAREZ GONZÁLEZ: El uso propagandístico de la música durante la Guerra Civil: las funciones benéficas en la España nacional (Valladolid, 1936-1939). . . . .	415
Iván IGLESIAS: El jazz en la política cultural del segundo franquismo (1959-1968). . . . .	429
MÚSICA Y CREACIÓN AUDIOVISUAL. . . . .	443
Laura MIRANDA: Manuel Parada y el entramado cinematográfico español a finales de los años cuarenta: construcción de la identidad nacional a través de la dualidad regional/nacional . . . . .	445
José Miguel SANZ GARCÍA: El oficio de compositor cinematográfico: un campo de experimentación estética en la España de los años 60 . . . . .	467
Josep LLUÍS I FALCÓ y Jaume RADIGALES: Músicas, políticas y canciones en el cine español franquista: estudio de casos . . . . .	481
Teresa FRAILE PRIETO: Aperturismo y modernidad en el musical cinematográfico español de los años 60 . . . . .	497
Alejandro GONZÁLEZ VILLALIBRE: Música explícita como procedimiento (¿válido?) de construcción del lenguaje audiovisual. . . . .	515
Alejandro LÓPEZ MÁRQUEZ: Creación musical actual y cine: de la antítesis a la afinidad multicultural. La música de Mauricio Sotelo en el largometraje documental <i>Camino al andar</i> , de Sholeh Hejazi. . . . .	531
MÚSICAS TRADICIONALES EN UN ÁMBITO DE GLOBALIZACIÓN. . . . .	547
Matilde OLARTE MARTÍNEZ y Juan Carlos MONTOYA RUBIO: Convergencias metodológicas para el análisis musicológico del audiovisual. Casos de registros etnográficos desde diversas fuentes. . . . .	549
Alejandro MARTÍNEZ DE LA ROSA: De la guitarra artesanal al banjo industrial. Procesos de cambio instrumental en la danza de “Indios Broncos”, Guanajuato, México . . . . .	559
Amaya CARRICABURU COLLANTES: Punto guajiro en Viñales. Primeras consideraciones para su estudio . . . . .	583
Enrique CÁMARA DE LANDA: Música e identidad cultural transfronteriza en un contexto de globalización. . . . .	591
Amaya GARCÍA PÉREZ: Modalidad en la música tradicional española: el resultado de un proceso de globalización . . . . .	601

Julio GUILLÉN NAVARRO: Pervivencias actuales de la práctica guitarrística de los siglos XVII y XVIII en la música tradicional del Sureste español. . . . .	623
Javier CAMPOS CALVO-SOTELO: La nueva romería: fenomenología causal en los festivales de música celta . . . . .	641
David FERNÁNDEZ DURÁN: <i>The Singer of Tales</i> : la interdisciplinariedad filológico-musicológica a través de la <i>teoría oral</i> . . . . .	663
MEDIOS DE DIFUSIÓN EN EL DEBATE GLOBAL . . . . .	675
Ramón CANUT: La tecnología al servicio de la globalización: la industria fonográfica valenciana (1898-1901). . . . .	677
David BARBERO CONSUEGRA: Radiodifusión musical y globalización: su consolidación tras la experiencia previa a la Guerra Civil española. . . . .	691
Alicia ÁLVAREZ VAQUERO: Programas musicales en TVE: herramientas de globalización en la época previa a MTV y YouTube . . . . .	707
MÚSICA Y CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES . . . . .	725
Ana MUÑOZ: La música de la revista <i>Feminal</i> : soporte para la difusión de la identidad cultural catalana . . . . .	727
Francesc VICENS VIDAL: La canción popular como estrategia de promoción turística en la Mallorca de los años sesenta. Un ejemplo de “glocalidad” . . . . .	743
Diego GARCÍA PEINAZO: Rock Andaluz, orientalismos e identidad en la Andalucía de la Transición (1975-1982) . . . . .	759
Laura María GARCÍA GÓMEZ: Re-creación y re-configuración de identidades. De lo social a lo musical: Lavapiés. . . . .	779
Marta PUIG ÁVILA: La música como vehículo de integración: la comunidad brasileña en Madrid. . . . .	797
Sheila FERNÁNDEZ CONDE: La Canción Protesta en Galicia como modelo de música identitaria frente a los modelos musicales de globalización. Ejemplificación en la figura de Miro Casabella. . . . .	815
Lola SAN MARTÍN ARBIDE: Mapas sonoros: el estudio de nuestro entorno desde la ecología musical . . . . .	831
EN TORNO AL FLAMENCO . . . . .	847
Javier GONZÁLEZ MARTÍN: Flamenco y antologías discográficas. . . . .	849

Juan ZAGALAZ: El impacto del jazz en la renovación del flamenco: una perspectiva analítica a través de la obra de Paco de Lucía entre 1978 y 1981. ....	863
José Miguel DÍAZ-BÁÑEZ y Rosario GUTIÉRREZ-CORDERO: COFLA: Un ejemplo de investigación interdisciplinar. ....	881
EN TORNO AL JAZZ. ....	897
Mario LERENA: Nacionalismo <i>vs.</i> cosmopolitismo: modas foráneas y <i>jazz</i> en la música popular urbana del País Vasco durante las primeras décadas del siglo XX. ....	899
Alberto CANCELA MONTES: ... y Compostela se dejó seducir por el jazz. ....	921
José DIAS: Researching Jazz in Europe: an ongoing multi-sited ethnography experience.	939

## BLOQUE II

### HOMOGENEIDAD *vs.* HETEROGENEIDAD EN LOS DISCURSOS MUSICALES DEL SIGLO XIX Y EL TRÁNSITO AL SIGLO XX

MÚSICA Y CULTO EN EL SIGLO XIX. ....	949
Miguel LÓPEZ FERNÁNDEZ: El <i>Miserere</i> de Hilarión Eslava: los documentos del privilegio de Sevilla. ....	951
Albano GARCÍA SÁNCHEZ: Sobre la reforma de la música religiosa en España a través de la correspondencia entre Nemesio Otaño y Felipe Pedrell. ....	969
Santiago RUIZ TORRES: Una faceta desatendida en el quehacer del organista: el acompañamiento del canto llano. ....	985
Louis JAMBOU: Los años clave de la organería en España a mediados del siglo XIX. En torno a Juan de Castro, natural de Briones (La Rioja) ....	997
MÚSICA Y POLÍTICA EN EL SIGLO XIX. ....	1013
Carmen CANTALEJO VÁZQUEZ: La incidencia de la Guerra de la Independencia en la música de la Catedral de Segovia. ....	1015
María Consuelo IGLESIAS FERNÁNDEZ: La huella de la Guerra de la Independencia en los teatros de Madrid. ....	1025
Gustavo SÁNCHEZ: Del esplendor al ocaso: incidencias de la Guerra de la Independencia en la actividad musical del Monasterio de El Escorial (1808-1837). ...	1037
Sara NAVARRO LALANDA: Discurso político-musical en los albores del Nuevo Régimen: la lucha por la continuidad dinástica de Isabel II (1830-1843) ....	1055

Cristina AGUILAR HERNÁNDEZ: Majestades, altezas y aficionadas en el salón del Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1843).....	1081
Isabel SAAVEDRA ROBAINA: La cobertura legal de las asociaciones musicales españolas antes de la primera ley de asociaciones de 1887 .....	1093
MÚSICA Y CULTURA URBANA .....	1099
María SANHUESA FONSECA: <i>Junta pública y función con pompa</i> . La capilla musical de la Catedral de Oviedo en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Asturias. .	1101
Enrique ENCABO FERNÁNDEZ: La música en los Juegos Florales de la Restauración. . . .	1121
M. <sup>a</sup> Esperanza CLARES CLARES: Los Juegos Florales de Murcia: una institución para el fomento de la creación y la investigación musical .....	1131
Zaida HERNÁNDEZ-RODRÍGUEZ: Santander siglo XIX: los nuevos espacios musicales y el acceso a la música de una ciudad abierta al mar .....	1151
Gloria Araceli RODRÍGUEZ LORENZO: Los conciertos populares de la Banda Municipal de Madrid (1909-1931). .....	1171
DE COLONIAS A NACIONES: ESTUDIOS SOBRE LA AMÉRICA DECIMONÓNICA. ....	1193
Claudia FALLARERO VALDIVIA: Manifestaciones musicales en torno al período de ocupación francesa en España (1808-1814): el caso de la Catedral de Santiago de Cuba .....	1195
Belén MUÑOZ HERRANZ: El teatro lírico en México (1821-1840): asentamiento operístico a través de la estética musical predominante en Europa. ....	1209
Juan de Dios LÓPEZ MAYA: <i>Columnas de armonía</i> : la tradición musical masónica del siglo XVIII y su reflejo en las logias venezolanas del siglo XIX .....	1221
Coralys ARISMENDI NOGUERA: Gaztambide, Barbieri y Montero: zarzuela española y zarzuela criolla en la Caracas de la segunda mitad del siglo XIX. ....	1243
IMÁGENES DE ESPAÑA: CONCEPTOS Y VISIONES CONTRAPUESTAS. ....	1271
Sandra MYERS BROWN: El <i>Volksgeist</i> herdiano y expresiones románticas de “lo español”. Estudios de los <i>Spanische Lieder</i> . ....	1273
Fernando ANTÓN: La seguidilla y la guitarra en el estandarte de la españolidad. La conformación de una identidad sonora nacional a comienzos del XIX .....	1291
Sheila MARTÍNEZ DÍAZ: La construcción del sentimiento regionalista musical castellano: <i>Sierra de Gredos</i> de Facundo de la Viña. ....	1305

Ramón AHULLÓ HERMANO: La zarzuela regional y el regionalismo en la zarzuela. Dos casos representativos: la zarzuela en catalán y José Serrano (1873-1941) . . . . .	1321
MÚSICA Y ESPACIO ESCÉNICO: CAMINOS DE RECEPCIÓN DE NUEVOS REPERTORIOS . . . . .	1337
José Ignacio SANJUÁN ASTIGARRAGA: <i>La Silfide</i> y <i>La Silfida</i> : el ballet romántico en Madrid en 1842. . . . .	1339
Amalia MORENO RÍOS: La formación de un maestro: Gerónimo Giménez y la ciudad de Cádiz. Aclaraciones de dudas e interrogantes biográficos (1852-1877) . . . . .	1363
Virginia SÁNCHEZ LÓPEZ: La recepción del teatro lírico en Jaén en la segunda mitad del siglo XIX. . . . .	1391
José Ignacio SUÁREZ GARCÍA: Centros y periferias en la recepción wagneriana en España en el siglo XIX. . . . .	1407
Enrique MEJÍAS GARCÍA: «Bayreuth en Madrid» (1899): un capítulo del wagnerismo madrileño . . . . .	1421
Mikel BILBAO SALSIDUA: Los Ballets Suecos de Rolf de Maré y su gira española de 1921. . . . .	1443
EDUCACIÓN MUSICAL . . . . .	1463
Beatriz CANCELA MONTES: Música y beneficencia. El caso del hospicio de Santiago de Compostela. . . . .	1465
Ignacio NIETO MIGUEL: La escuela de música de la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid: orígenes y consolidación. . . . .	1487
Luis M. FERRER RODRÍGUEZ: La asignatura de solfeo en el Real Conservatorio de Música de Madrid en la segunda mitad del siglo XIX . . . . .	1501
Esther BURGOS BORDONAU: Códigos y sistemas norteamericanos para la instrucción musical de los ciegos hasta la implantación del sistema Braille (1829-1916). . . . .	1519
HISTORIOGRAFÍA MUSICAL . . . . .	1537
Alberto HERNÁNDEZ MATEOS: La recepción del pensamiento de Antonio Eximeno en la historiografía musical española del siglo XIX. Una aproximación. . . . .	1539
Josefa MONTERO GARCÍA: El marqués de Villalcázar: aristócrata, musicólogo y compositor . . . . .	1559
Antonio PARDO CAYUELA: Rafael Mitjana (1869-1921): reconstrucción de la biografía de un investigador, crítico, compositor y diplomático regeneracionista . . . . .	1577

Consuelo PÉREZ COLODRERO: El nacimiento de la historiografía musical andaluza: la <i>Galería de músicos andaluces contemporáneos</i> de Francisco Cuenca Benet y la reivindicación de la identidad cultural de Andalucía. . . . .	1599
Francisco Carlos BUENO CAMEJO: Una fuente inédita en la música sacra valenciana: la correspondencia de Juan Bautista Guzmán a Felipe Pedrell . . . . .	1621
Ángela RUIZ CARBAYO: Nuevas fuentes para el estudio de la música sevillana: el archivo musical de Luis Leandro Mariani González (¿1858?-1925). . . . .	1637
CRÍTICA MUSICAL. . . . .	1653
María Belén VARGAS LIÑÁN: La crítica musical en la prensa española no especializada (1833-1874). . . . .	1655
Sonia GONZALO DELGADO: El discurso crítico de José María Esperanza y Sola. Una primera aproximación . . . . .	1677
Manuel SANCHO GARCÍA: La crítica musical en la España romántica: de José M. <sup>a</sup> Carnerero a Joaquín Espín y Guillén. . . . .	1699
Diana DÍAZ GONZÁLEZ: Richard Strauss en España: Manuel Manrique de Lara y Cecilio de Roda, panegiristas del músico alemán . . . . .	1715
Ruth RIVERA MARTÍNEZ: La construcción de lo global y lo local en la prensa de Valladolid (1891-1901). Un patrón significativo en el ámbito espectacular . . . . .	1731
ESTUDIOS SOBRE INTERPRETACIÓN MUSICAL. . . . .	1751
Xosé Crisanto GÁNDARA: «Los cornetas que van al lado de los Gefes»: un cornetín de órdenes de Enrique Marzo (1819-1893) . . . . .	1753
Laura DE MIGUEL FUERTES: Rasgos de una escuela en ciernes: ¿cuándo, cómo, dónde?. . . . .	1769
Francisco Javier ROMERO NARANJO: Cartas de Teresa Carreño en el archivo prusiano de Berlín. Nuevas aportaciones biográficas. . . . .	1779
Beatriz HERNÁNDEZ POLO: La primera década del Cuarteto Francés: actividad y recepción en el Madrid de comienzos de siglo (1903-1912). . . . .	1791
Emma Virginia GARCÍA GUTIÉRREZ: Ediciones e interpretaciones scarlattianas durante el primer cuarto del siglo XX . . . . .	1807

BLOQUE III  
 LO GLOBAL Y LO LOCAL EN LOS REPERTORIOS Y PRÁCTICAS MUSICALES  
 DEL ANTIGUO RÉGIMEN

MÚSICA Y MÚSICOS EN LA ESPAÑA PENINSULAR (SS. XV-XVIII)	1829
Santiago GALÁN GÓMEZ: Las tábulas de Urrede de Salamanca en su contexto: contrapunto improvisado y teoría musical del siglo XV español en el contexto europeo. ....	1831
Giuseppe FIORENTINO: Cantar “por uso” y cantar “por razón”: tradiciones orales de polifonía en la España del Renacimiento . . . . .	1849
Jorge MARTÍN VALLE: La música manuscrita de Sebastián de Vivanco (c. 1551-1622): 38 «nuevos» motetes en el libro de polifonía 1 de la Catedral de Salamanca. . . . .	1867
Francisco RODILLA LEÓN: El ‘canto de órgano’ en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe: fuentes, repertorio y compositores . . . . .	1887
Eva ESTEVE ROLDÁN: Polifonía procedente del Oficio divino durante el Renacimiento: reflexiones historiográficas. . . . .	1911
Héctor ARCHILLA SEGADE: Estêvão de Brito: un maestro de capilla portugués en las catedrales de Badajoz y Málaga . . . . .	1925
Clara BEJARANO PELLICER: La música y los músicos en la documentación notarial. El caso de Sevilla en el Siglo de Oro . . . . .	1953
Sabina SÁNCHEZ DE ENCISO: La música simbólica en <i>De postrema Ezechielis prophetae visione</i> de J. B. Villalpando. . . . .	1965
APORTACIONES INDIANAS. . . . .	1993
Elías Israel MORADO HERNÁNDEZ: Análisis del discurso musicológico elaborado en torno a las piezas polifónicas <i>Sancta Mariae</i> y <i>Dios Itlazobnantziné</i> ( <i>Códice Valdés</i> , ca. 1599). . . . .	1995
Lucero ENRÍQUEZ RUBIO: Forma, contenido y política en una oda de Ignacio Jerusalem. . . . .	2017
Miriam ESCUDERO: Trasvase musical en los siglos XVI al XVIII de la Península a la Catedral de Santiago de Cuba. Apropiaciones, transformación y funciones de un repertorio importado . . . . .	2033
Montserrat CAPELÁN: La música escénica religiosa en la Venezuela colonial: los <i>Nacimientos</i> y <i>Jerusalenes</i> . . . . .	2051

MECENAZGOS.....	2071
Mario MUÑOZ CARRASCO: Influencia de la <i>Devotio Moderna</i> en la corte de los Reyes Católicos: el mecenazgo piadoso ejemplificado en Francisco de Peñalosa.....	2073
Juan Lorenzo JORQUERA: Hacia la deconstrucción de una historia: aspectos de la actividad musical de la Compañía de Jesús en España (1600-1650). El caso de Madrid.....	2089
María GEMBERO-USTÁRROZ: Música de Francisco Javier García Fajer para el Conde de Luque (1794-95).....	2097
MÚSICA Y ESPACIO ESCÉNICO (ss. XVII-XVIII).....	2127
Andrea BOMBI: Diálogos musicales en la Valencia del siglo XVII.....	2129
María Virginia ACUÑA: «¡Muera Cupido!»: una lectura sobre la filosofía del amor en <i>Salir el amor del mundo</i> (ca. 1696).....	2157
María Asunción FLÓREZ ASENSIO: «¡Ay infeliz...!»: pervivencia y transformaciones de un estribillo de la ópera <i>Celos aun del aire matan</i> .....	2171
Celia MARTÍN GANADO: « <i>Duelos de ingenio y fortuna</i> »: una comedia palaciega con música de Juan Francisco Gómez de Navas (1647-1719).....	2185
Lola JOSA y Mariano LAMBEA: El «aura de amor» en la música y la poesía de las églogas del <i>Libre de dúos</i> (siglo XVIII).....	2199
Rosana MARRECO BRESCIA: «¡Fuego en escena!»: la representación de incendios en el Teatro Real de Salvaterra de Magos en la segunda mitad del siglo XVIII.....	2229
Cristina Isabel PINA CABALLERO: Las compañías italianas de ópera en la segunda mitad del siglo XVIII: la presencia de Constantino Bocucci y Francesco Buccolini en Murcia (1772-1774).....	2241
MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL SIGLO XVIII.....	2255
Ana LOMBARDÍA: De las funciones formales a los esquemas “galantes”: la sonata para violín y acompañamiento en Madrid (1750-1770).....	2257
María José RUIZ MAYORDOMO y Aurèlia PESSARRODONA: Sincretismos coréutico-musicales en la España del siglo XVIII: el <i>Minuetto a modo di sghidiglia spagnola</i> (1795) de Luigi Boccherini.....	2273
Carolina QUEIPO GUTIÉRREZ: El Fondo musical Adalid y las prácticas musicales domésticas de la élite social urbana de la Restauración europea.....	2297
Ricardo ALEIXO: La guitarra en España en los libros de viaje de la segunda mitad del siglo XVIII: elemento de identidad nacional.....	2313



## CENTROS Y PERIFERIAS EN LA RECEPCIÓN WAGNERIANA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX

José Ignacio SUÁREZ GARCÍA

**Resumen:** *La metáfora geométrica de “centro y periferia” se ha usado frecuentemente para describir la oposición entre dos tipos fundamentales de lugares en un sistema: el centro (hegemónico y dominante) y la periferia (subalterno y subordinado). El presente trabajo reflexiona sobre la dicotomía “centro / periferia” en la recepción wagneriana en España en el siglo XIX, tratando de subrayar las relaciones de dependencia de nuestro país respecto a su contexto europeo y, en concreto, frente a Italia, Francia y Alemania. De Italia procedieron cierta resistencia estética –derivada de la interpretación reiterada de su repertorio lírico en nuestros teatros– y, también, los editores musicales que suministraron las partituras y buena parte de los cantantes que interpretaron las obras wagnerianas. Francesas fueron, en buena medida, nuestras costumbres sociales y culturales, dentro de las cuales, el modelo parisino sirvió de base a nuestra actividad musical. Tanto es así que, en lo que respecta a la cuestión que nos ocupa, el estrepitoso estreno parisino de Tannhäuser determinó la recepción wagneriana en nuestro país en los años subsiguientes. Por último, se dio el ejemplo atípico de que una pequeña localidad alemana, Bayreuth, se convirtió en punto de referencia tanto para España como para el resto de Occidente: estamos ante el caso “extraño” de la periferia convertida en centro.*

**Palabras clave:** Richard Wagner (recepción, España), Francesco Lucca, Andrés Vidal, *Tannhäuser* (recepción, París), Angelo Neumann, Bayreuth (teatro modelo).

### CENTERS AND PERIPHERIES OF THE WAGNERIAN RECEPTION IN SPAIN IN 19TH CENTURY

**Abstract:** The geometric metaphor of “center and periphery” is often used to describe the opposition between two fundamental kinds of places in a system: the center (hegemonic and dominant) and the periphery (subaltern and subordinate). This paper reflects on the dichotomy “center / periphery” in Wagnerian reception in Spain in the 19th century, trying to emphasize the dependence relations of our country with regard to its European context and, in particular, against Italy, France and Germany. From Italy came some aesthetic resistance, derived from the settled performance of his repertoire in our theaters, and, also, music publishers who provided scores and most of the singers who performed Wagnerian works. On the other hand, our social mores and cultural were French largely, and within them, the Parisian model was the basis for our musical activity. So much so that, in regard to the matter at hand, the disastrous Parisian premiere of *Tannhäuser*, determined the Wagnerian reception in our country in subsequent years. Finally, the atypical example that a small German town, Bayreuth, became a reference point for Spain and for the rest of the West happened: we face the case “strange” of the periphery turned like center.

**Keywords:** Richard Wagner (reception, Spain), Francesco Lucca, Andrés Vidal, *Tannhäuser* (reception, Paris), Angelo Neumann, Bayreuth (model theater).

La metáfora geométrica de “centro y periferia” se ha usado frecuentemente para describir la oposición entre dos tipos fundamentales de lugares en un sistema: el centro (hegemónico y dominante) y la periferia (subalterno y subordinado). Para que este modelo teórico tenga sentido han de darse dos premisas: 1) es necesario que existan relaciones entre dos lugares, es decir, flujos de personas, mercancías, capitales, informaciones, etc. y 2) que estas relaciones sean disimétricas, o sea, que presenten un saldo desequilibrado de flujos y relaciones de poder<sup>1</sup>. En los párrafos subsiguientes tratamos de reflexionar sobre la dicotomía “centro / periferia” en la recepción wagneriana en España en el siglo XIX. La polarización entre ambos conceptos se manifiesta

---

<sup>1</sup> GRATALOUP, Christian. «Centro / Periferia». Disponible en <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article176> (consultado el 5 de junio de 2012).

tanto en las relaciones de España con su contexto europeo como en el propio proceso interno de recepción, aunque en el presente trabajo nos centramos únicamente en las relaciones de dependencia que España mostró frente a Italia, Francia y Alemania, dejando la segunda cuestión para futuras investigaciones.

De origen italiano eran gran parte de los cantantes de nuestros teatros de ópera y los editores que suministraban las partituras. Francesas, en buena medida, nuestras costumbres sociales y culturales, dentro de las cuales, el modelo parisino sirvió de base a nuestra actividad musical, tanto en nuestro teatro lírico como en los conciertos sinfónicos. Conforme avanzó el XIX, Alemania ocupó un papel cada vez más destacado en varios aspectos y, en lo que se refiere específicamente a la cuestión wagneriana, se dio el ejemplo atípico de que una pequeña localidad, Bayreuth, se convirtió en punto de referencia tanto para España como para el resto de Occidente: estamos ante el caso “extraño” de la periferia convertida en centro.

## Italia

La influencia italiana en el proceso de recepción wagneriana en España viene determinada por tres factores fundamentales: lo que podemos considerar una cierta preponderancia estética – derivada de la interpretación reiterada de su repertorio lírico– y la dependencia de su mercado editorial y de sus cantantes.

Hasta mediados de siglo XIX, en que comenzaron a estrenarse títulos de la *Grande Opéra* francesa, el peso de la ópera italiana en nuestro país fue abrumador, ya que nuestros principales coliseos líricos fueron concebidos primordialmente como teatros de ópera italiana que se representaba en su idioma original. Un somero vistazo a los catálogos del Teatro del Liceo de Barcelona<sup>2</sup> y el Teatro Real de Madrid<sup>3</sup> basta para darse cuenta de que el repertorio estaba

---

<sup>2</sup> Los autores más programados en el Liceo entre 1847 y la temporada 1899-1900 fueron: Verdi (218 veces), Donizetti (184), Meyerbeer (89), Bellini (58), Rossini (56), Gounod (28) y Wagner (24). Las obras más cantadas, con indicación del número de temporadas y, entre paréntesis, el número de representaciones, fueron las siguientes: *La Favorita* (Donizetti) 37 (179), *Rigoletto* (Verdi) 36 (181), *Les Huguenots* (Meyerbeer) 32 (188), *Lucia di Lammermoor* (Donizetti) 32 (180), *Il Trovatore* (Verdi) 31 (195), *Lucrezia Borgia* (Donizetti), 27 (133), *Faust* (Gounod) 26 (200), *Aida* (Verdi) 22 (177), *Il barbiere di Siviglia* (Rossini) 21 (98), *La Sonnambula* (Bellini) 21 (95), *L'Africana* (Meyerbeer) 20 (138), *La Traviata* (Verdi) 20 (112), *Ernani* (Verdi) 20 (93), *Un ballo in maschera* (Verdi) 19 (97), *Lobengrin* (Wagner) 16 (107), *Robert le diable* (Meyerbeer) 16 (104), *Norma* (Bellini) 16 (80), *I Puritani* (Bellini) 16 (75), *Linda de Chamounix* (Donizetti) 15 (92), *Macbeth* (Verdi) 14 (81), *Dinorah* (Meyerbeer) 14 (79), *Martha* (Flotow) 13 (56), *Mignon* (Thomas) 13 (71), *Guglielmo Tell* (Rossini) 12 (77), *Polliuto* (Donizetti) 12 (61), *La juive* (Halévy) 11 (82), *Don Pasquale* (Donizetti) 11 (57) y *Carmen* (Bizet) 8 (59). AVIÑOA, Xosé (dir.). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear III. Del Romanticisme al Nacionalisme: segle XIX*. Barcelona, Edicions 62, 2000, p. 72.

<sup>3</sup> Los títulos más interpretados desde la apertura del Teatro Real en 1850, hasta su cierre, en 1925, fueron: *Aida* (353), *Rigoletto* (343), *Il Trovatore* (320), *Il barbiere di Siviglia* (303), *La Favorita* (276), *L'Africana* (268), *Les Huguenots* (241), *Lucia di Lammermoor* (232), *Faust* (229), *Lucrezia Borgia* (218), *La Traviata* (211), *Lobengrin* (196), *La Sonnambula* (186), *Mefistofele* (176), *I Puritani* (141), *Robert le diable* (140), *La Gioconda* (139), *Carmen* (134), *Ernani* (125), *Polliuto* (125), *Linda de Chamounix* (124), *Un ballo in maschera* (123), *Tosca* (121), *Guglielmo Tell* (118) y *Norma* (111). TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 315-327.

conformado, en su mayor parte, por un conjunto de obras continuamente representadas que conformaban una cierta rutina escénica. Éste satisfacía el gusto del público y/o las necesidades económicas de los empresarios, que estaban preocupados, como es natural, por el éxito de la temporada.

El apabullante predominio de lo italiano en el repertorio operístico interpretado, propició en nuestra crítica musical una actitud estética unánime y claramente favorable hacia la escuela italiana: son testigos de ello numerosos escritos de Antonio Fargas y Soler en Barcelona y de Vicente Cuenca Lucherini en Madrid, por citar tan sólo a dos de sus principales representantes. Sólo tras casi una década de recepción de las ideas wagnerianas en nuestro país, empezamos a encontrar actitudes favorables hacia el compositor alemán entre algunos autores, siendo los más relevantes los casos de Pedrell (Barcelona) y Peña y Goñi (Madrid) desde finales de la década de 1860, momento en el que Óscar Camps y Soler llegó a definir, por oposición de contrarios, las estéticas del *bel canto* y del wagnerismo: inspiración / cálculo, genio / ingenio, melodía / armonía, idealismo / realismo, espontaneidad / estudio, expresión / efectos, forma cerrada / abierta, fraseo regular / irregular, modulación natural / antinatural, predominio de la parte vocal / instrumental y sentimiento frente a razón, entre otros<sup>4</sup>.

La producción editorial musical española decimonónica se fundamentó, casi en exclusiva, en obras escritas por compositores nacionales de la época, importando el repertorio foráneo de las editoriales extranjeras, cuya representación en exclusiva era ambicionada por los principales editores del país. Además, aunque no imprimían directamente las obras de los compositores extranjeros, nuestros editores mostraron un grandísimo interés no sólo por importar dichos repertorios, sino que intentaron procurarse determinados privilegios de distribución y venta fuera de la España peninsular, en territorios insulares, posesiones de ultramar, Hispanoamérica e, incluso, Portugal<sup>5</sup>. La música de Wagner no fue una excepción a esta regla general, pero la tradicional costumbre de interpretar en nuestro país todas las óperas en italiano, incluidas aquéllas cuyo idioma original era diferente, hizo que en este aspecto España dependiera de Italia y no de las editoriales alemanas. Esta dependencia editorial vino determinada, en un principio, por las relaciones comerciales entre las empresas Lucca (Milán) y Vidal (Barcelona), que parecen estar detrás de las numerosas polémicas producidas, a principios de la década de 1870 y tras los primeros estrenos wagnerianos en el país latino, entre *La España Musical* –revista propiedad del

---

<sup>4</sup> Véase SUÁREZ, José Ignacio. «La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876». En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10 (2005), pp. 71-96.

<sup>5</sup> Véase GARCÍA MALLO, M. Carmen. «Peters y España: edición musical y relaciones comerciales entre 1868 y 1892». En: *Anuario Musical*, 60 (2005), pp. 115-167.

catalán— y varias publicaciones italianas, entre ellas la *Gazzetta Musicale di Milano*, órgano de la casa Ricordi<sup>6</sup>.

Creemos oportuno recordar, en este sentido, que la firma editorial musical Lucca<sup>7</sup>, fundada por Francesco Lucca en 1825, fue durante años el principal competidor de la casa Ricordi, debido a su intensa actividad como editor de óperas. También que hacia mediados de siglo, la esposa de Lucca, Giovannina Strazza, entró en el negocio, consiguiendo los derechos en exclusiva para Italia de todas las composiciones de Wagner en agosto de 1868<sup>8</sup>. A principios del año siguiente el establecimiento calcográfico de Lucca publicaba la reducción para canto y piano de *El Holandés errante*<sup>9</sup> en versión italiana y, poco después, la editorial catalana, representante de Lucca en España<sup>10</sup>, recogía en su catálogo ediciones lujosas y económicas de las óperas de mayor éxito, entre ellas *Lohengrin*, *Tannhäuser* y *Le Vaisseau Fantôme*, partituras que vendía a 60 reales<sup>11</sup>. Al morir su marido, Giovannina se convirtió en única propietaria de la empresa, hasta que, en 1888, Ricordi acabó por absorber a Lucca, engrosando así su fondo con unos 40.000 títulos. No sabemos si relacionado con este cambio de editor, o no, lo cierto es que poco después, en la primavera de 1889, Cosima Wagner nombraba a Florencio Fiscowich representante de la obra del compositor alemán en España y Portugal y, por tanto, debía encargarse de defender sus intereses concediendo o denegando permiso para la representación operística<sup>12</sup> y percibiendo en su nombre los derechos de autor y alquiler correspondientes<sup>13</sup>.

La traducción al italiano de las obras representadas en nuestros principales teatros, incluidos la mayoría de los estrenos wagnerianos realizados en nuestro país en el siglo XIX, hizo que buena parte del elenco de solistas proviniera del país latino. De ahí derivó cierta dependencia

---

<sup>6</sup> Véase SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. «Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España». En: *Anuario Musical*, 66 (2011), pp. 181-202.

<sup>7</sup> Véase PASQUINELLI, Anna. «Contributo per la storia di Casa Lucca». En: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XVI, 4 (1982), pp. 568-581.

<sup>8</sup> WAGNER, Richard. *Mi vida*. Gregor Dellin (ed.). Madrid, Turner Música, 1989, p. 677.

<sup>9</sup> *La España Musical*, IV, 161, 11-III-1869, p. 3.

<sup>10</sup> Desconocemos por el momento cómo se iniciaron las relaciones comerciales entre ambas editoriales, pero es posible que en origen se debieran a Mariano Obiols, compositor barcelonés asentado durante años en Milán. Apuntamos esta posibilidad porque, precisamente, un buen puñado de sus obras fueron publicadas por Andrés Vidal y Roger según las ediciones de Francesco Lucca. «Sección de anuncios. Obras de D. Mariano Obiols publicadas por la casa editorial de música de Andrés Vidal y Roger». En: *La España Musical*, IV, 194, 4-XI-1869, p. 4.

<sup>11</sup> «Andrés Vial y Roger, editor de música, calle Ancha, número 35, Barcelona. 1º de abril de 1869. Extracto del catálogo general. Obras de gran éxito en venta en ediciones lujosas y económicas». En: *La España Musical*, IV, 162, 18-III-1869, p. 4.

<sup>12</sup> En el catálogo de la Galería «El Teatro», propiedad de Florencio Fiscowich, figuran el libreto y la música de *Rienzi*, *Der Fliegende holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan e Isolda*, *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* y *Parsifal*. «Anuncios. El Teatro. Sección oficial. Adición al catálogo de 1º de junio. 1888». En: *La España Artística*, III, nos. 85 (8-III-1890, p. 4), 96 (1-VI-1890, p. 4), 101 (8-VII-1890, p. 4) y 102 (15-VII-1890, p. 4). Más tarde figuran, además de las citadas, *Götterdämmerung*, *I Cantori di Norimberga*, *La cena degli Apostoli*, *La Valkira*, *L'oro del Reno*, *Tristano e Isotta* y *Tristan und Isolde*. «Anuncios. El Teatro. Sección oficial. Adición al catálogo de 1º de junio. 1888». En: *La España Artística*, III, 122, 15-XII-1890, p. 4.

<sup>13</sup> «Noticias de Saloncillo». En: *La España Artística*, II, 48, 1-VI-1889, p. 2.

denunciada por Pedrell, si bien es cierto que España contó, asimismo, con destacados intérpretes de relevancia internacional en la difusión de la obra wagneriana en Europa, entre ellos, y tempranamente, Gayarre. En 1888, cuando aquí sólo se habían representado *Rienzi*, *El Holandés errante*, *Tannhäuser* y *Lobengrin*, Pedrell se planteaba el gran reto de dar a conocer el repertorio del último periodo estilístico del compositor alemán y, en este sentido, señalaba que

la audición de otras óperas del mismo maestro, si hay cantantes italianos que las interpreten como sería de desear, ya que, como ha sucedido hasta ahora, Italia ha de ser nuestro único *mercado vocal*, será un nuevo paso que de todas veras deseamos se dé pronto y hacia delante por que de una vez figuremos como ilustración y gusto musical donde debemos figurar<sup>14</sup>.

## Francia

Francia ejerció a lo largo del siglo XIX, y muy particularmente durante el Segundo Imperio, un influjo notabilísimo en España que se plasmó en múltiples facetas políticas, económicas, sociales, culturales y musicales. No es éste el lugar apropiado para examinar con detenimiento aspectos de orden extra musical, aunque consideramos necesario contextualizar la cuestión<sup>15</sup>, aun a riesgo de caer en una excesiva simplificación. En el orden gubernamental, la política interior española de los años centrales del siglo XIX fue, en buena medida y salvo el periodo republicano, una política centralizadora que se inspiraba en el modelo instaurado por Napoleón III en el país vecino y que, a su vez, se basaba en el impulso de las obras públicas y en acometer reformas que perseguían la modernización del país. Baste recordar –en lo socioeconómico– que sucesivamente se adoptaron medidas encaminadas a solucionar la tremenda variedad y dispersión monetaria, cuyo proceso de unificación culminó con sendas disposiciones que establecían respectivamente la nueva peseta como unidad de nuestro sistema «con leyes y pesos iguales al franco»<sup>16</sup> y prohibían a la banca privada la emisión de papel-moneda, imponiendo al Banco de España como único emisor legal. Por otro lado, la solución definitiva para lograr un sistema de pesos y medidas homogéneo se produjo con la lenta introducción del sistema métrico decimal francés a partir de 1858, homogenización que en lo musical supondrá la adopción de un «diapasón normal» a finales de la década de 1870<sup>17</sup>. Este verdadero furor galófilo se explica, hasta cierto punto, porque los súbditos franceses constituían el 90% de la colonia extranjera residente en España. En su mayor

<sup>14</sup> F. P. [PEDRELL, Felipe]. «Quincena Musical». En: *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 2, 15-II-1888, pp. 9-10.

<sup>15</sup> Véase PALACIO ATARD, Vicente. *La España del siglo XIX 1808-1898*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981 (2ª ed.), pp. 301 y ss. También CARR, Raymond. *España 1808-1875*. Barcelona, Editorial Ariel, 1982, pp. 261-279.

<sup>16</sup> PALACIO ATARD. *La España del siglo XIX*, p. 361.

<sup>17</sup> SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Tesis Doctoral, Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2002, vol. 2, pp. 922-923. Disponible en [http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/21776/Tesis\\_JISG\\_Vol.2.pdf?sequence=2](http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/21776/Tesis_JISG_Vol.2.pdf?sequence=2) (consultada el 22 de julio de 2012).

parte poseían una formación técnica muy específica y cualificada y, además de artistas –escenógrafos y bailarines, sobre todo– abundaban ingenieros ferroviarios<sup>18</sup>, de altos hornos, guardagujas y contables. Asimismo, una parte muy pequeña, pero importante, de la sociedad española –la oligarquía gobernante compuesta por unas 500 familias– adoptó un modo de vida cosmopolita por imitación de la cultura de la alta burguesía francesa. El paradigma de esta clase social venía representado por la figura del Marqués de Salamanca que «representaba por sí solo la importación de la civilización del Segundo Imperio que habría de caracterizar el gusto de los nuevos ricos españoles»<sup>19</sup>. Símbolo de progreso y modernidad, en el plano cultural Francia constituyó para España un referente privilegiado y poseyó, al mismo tiempo, un poder de irradiación que, entre otras cosas, contribuyó a crear en Europa una imagen “romántica” y exótica de nuestro país, conformada por un imaginario tópico compuesto por tipos como la gitana, el contrabandista, el torero, etc<sup>20</sup>.

En lo específicamente musical, la influencia francesa se dejó notar, sobre todo<sup>21</sup>, en la zarzuela y en las programaciones de los dos principales teatros del país, Liceo y Real, debido a que Barcelona y Madrid fueron ciudades proclives a adoptar tendencias y modas parisinas, particularmente en el periodo final del reinado de Isabel II y, también, porque fueron numerosos los músicos españoles que acudieron a la capital francesa por motivos profesionales o formativos<sup>22</sup>. La utilización de textos franceses refundidos determinó que la forma dramática de la zarzuela dependiera claramente del teatro cómico francés contemporáneo en el tercio central del siglo XIX. En este sentido, aunque la estética italiana sea uno de los pilares de la producción, los modelos productivos, los libretos e incluso la articulación dramática elegida por Barbieri, Arrieta, Hernando o Gaztambide en numerosas ocasiones son de clara procedencia francesa, y en concreto parisinos<sup>23</sup>. El estudio del resto del siglo revela otras deudas con el país vecino, como lo demuestran las revistas de actualidad, las comedias de magia –provenientes también de los

---

<sup>18</sup> La red ferroviaria, financiada en su mayor parte con capital francés, persiguió tres objetivos básicos de inspiración francesa: fue una red radial, de escala nacional y con centro en Madrid.

<sup>19</sup> CARR. *España 1808-1875*, p. 277.

<sup>20</sup> NAGORE FERRER, María. «Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el siglo XIX». En: *Revista de Musicología*, XXXIV, 1 (2011), pp. 135-166.

<sup>21</sup> En el terreno sinfónico, la música gala también ocupó un puesto relevante en las programaciones de la Sociedad de Conciertos de Madrid, ya que entre los once compositores más interpretados encontramos cuatro franceses (Meyerbeer, Gounod, Thomas y Saint-Saëns) y, además, el 25,56% del repertorio tocado fue de esa nacionalidad, si incluimos las obras de Meyerbeer y Franck. Véase SOBRINO, Ramón. «L'accueil de la musique symphonique française dans l'Espagne du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle à travers la Sociedad de Conciertos de Madrid». En: *Échanges musicaux franco-espagnols XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles. Actes des Rencontres de Villecroze. 15 au 17 octobre 1998*. François Lesure (ed.). Villecroze & Paris, Académie Musicale de Villecroze – Klinksieck, 2000, pp. 235-296.

<sup>22</sup> Véase BERGADA, Montserrat. «Musiciens espagnols à Paris entre 1820 et 1868: État de la question et perspectives d'études». En: *La musique entre France et Espagne: interations stylistiques I, 1870-1939*. Louis Jambou (ed.). Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbone, 2003, pp. 17-38.

<sup>23</sup> CORTIZO, M.<sup>a</sup> Encina. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid, ICCMU, 1998, p. 26.

tablados parisinos— o el género bufo, uno de los nuevos espectáculos franceses que, importados por Arderius, permitió al teatro sobrevivir en los años de la Revolución liberal de 1868<sup>24</sup>.

Desde su inauguración en 1847 fue habitual en el Teatro de Liceo la contratación de artistas franceses, entre ellos los escenógrafos Félix Cagé, Henri Philastre y Charles-Antoine Chambón. Además, hasta el incendio sufrido en 1861, el teatro poseía una programación mixta que incluía «baile extranjero» a imitación de las costumbres parisinas. Por otra parte, la profundidad y medios técnicos de su escenario lo hacían idóneo para poner en escena los grandes espectáculos producidos en la capital francesa, lo que facilitó la programación frecuente de repertorio de la *Grande Opéra*: *Robert le Diable* (1851), *Les Huguenots* (1856), *Guillaume Tell* (1857)<sup>25</sup>, *L'Ébrea* (1859), *Il Profeta* (1863), *La Africana* (1866) y *Dinorah* (1868)<sup>26</sup>. También el Teatro Real contó desde su inauguración con una compañía de ballet<sup>27</sup> e, igualmente, el edificio adoptó algunos elementos inspirados en la Ópera de París: tocador de señoras, confitería, tienda de flores, de gemelos o anteojos, de guantes, café, restaurante, ocho salas de descanso, un gabinete de lectura y un guardarropa. Eran franceses, asimismo, algunos de los principales artistas contratados, como el maquinista y escenógrafo H. René Philastre o el director de orquesta, Michele Ráchele<sup>28</sup>. Este influjo está presente, además, en diversas escenografías<sup>29</sup> y en el repertorio interpretado, puesto que en la década comprendida entre 1858 y 1868 se produjo un incremento notable de títulos franceses que tuvieron, en su mayoría, una acogida muy favorable, destacando *Los Hugonotes* (11 representaciones en su primera temporada), *La Africana* (47 en ídem), *Fausto* (19) y *La hebrea* (19). El incremento señalado pudo deberse también a que Charles Prosper Bagier fue el empresario del teatro entre 1859 y 1868, nominalmente o de facto. Bajo su gestión, París se convirtió en el principal centro de contratación de artistas porque desde febrero de 1863 se hizo cargo del *Théâtre Italien* parisino<sup>30</sup>. Tanto es así que la inmensa mayoría de los cantantes contratados por Bagier funcionaban tanto en París como en Madrid<sup>31</sup>, siendo éste un

---

<sup>24</sup> CORTIZO, M.<sup>a</sup> Encina. «La zarzuela espagnole du XIX<sup>e</sup> siècle. Relations et divergences avec le théâtre française du XIX<sup>e</sup> siècle (1832-1866)». En: *Échanges musicaux franco-espagnols XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles. Actes des Rencontres de Villecroze. 15 au 17 octobre 1998*. François Lesure (ed.). Villecroze & Paris, Académie Musicale de Villecroze – Klinksieck, 2000, pp. 83-123.

<sup>25</sup> ALIER, Roger. *El Gran Teatro del Liceo*. México, Ediciones Daimon, 1986, pp. 19-28.

<sup>26</sup> ALIER. *El Gran Teatro del Liceo*, pp. 109-119.

<sup>27</sup> Conforme avanzó la década de 1850, las funciones de ballet disminuyeron. Los títulos de mayor éxito al inicio de la década fueron *La vivandière* de C. Pugno y *Giselle* de Adolphe-Charles Adam.

<sup>28</sup> TURINA GÓMEZ. *Historia del Teatro Real*, pp. 76-77.

<sup>29</sup> ARIAS DE COSSÍO, Ana M.<sup>a</sup>. *Dos siglos de Escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991, p. 126.

<sup>30</sup> *El Metrónomo*, I, 8, 1-III-1863, p. 8.

<sup>31</sup> En la lista de cantantes contratados en ambos teatros en algún momento en la década señalada figuran: Angelica Adomali, Chiara Brigni, Ana Lagrange, las hermanas Barbara y Carlotta Marchisio, Adelina Patti, Rossina Penco, Marieta Spezia, Maria Talbo, Giussepina Vitali, Rainiero Bargali, Achille Corsi, Gaetano Frascini, Emilio Naudin, Ernesto Nicolini, Antonio Capello, Gottardo Aldighieri, Fernando Agnesi, Enrico Fagotti, Tito Sterbini, Gian-Battista Antonucci, Antonio Selva, Antonio Padovani, Raffaele Scalese y Giovanni Zucchini.

hecho que hemos contrastado al comparar la documentación de la época<sup>32</sup> con la bibliografía actual<sup>33</sup>.

Todos los aspectos comentados ayudan a comprender, en nuestra opinión, por qué el escandaloso estreno de *Tannhäuser* en París en 1861 fue un acontecimiento determinante en la recepción de la obra de Wagner en España. Y lo fue durante años y en un doble sentido, hasta cierto punto contradictorio: por un lado tuvo un efecto negativo, pues retrasó la representación de un título de Wagner en nuestro país durante más de una década pero, por otro, tuvo consecuencias positivas, ya que, a modo de “efecto rebote”, Wagner se convirtió en nuestro país por primera vez en un fenómeno de masas. La primera cuestión está directamente relacionada con la posición hegemónica que tuvo París como centro musical durante buena parte del siglo XIX y principios del XX. Dicho de otra forma: la capital del Sena marcó, durante décadas, las tendencias musicales en cuanto a lo que a producción, estreno y recepción de óperas se refiere. De ahí que tras el escandaloso estreno parisino de *Tannhäuser*, uno de los mayores de la historia, los periódicos españoles tuvieran una conciencia absoluta de que la capital de Francia «da y quita las reputaciones artísticas»<sup>34</sup> y que el público de París, «el más excelente crítico de Europa, ha desechado sin apelación»<sup>35</sup> la música de Wagner.

Hacia años que Wagner había realizado una primera estancia en la capital francesa con el propósito de estrenar *Rienzi* o *El Holandés errante*, ambas concebidas para la escena parisina. En esta primera estancia no lograría ningún resultado, aunque de esta etapa permaneció el título francés con que se nombra a veces la segunda partitura: *Le Vaisseau fantôme*. El borrador en francés de *El buque fantasma*, adquirido por el director del Teatro de la Ópera, fue puesto en música poco después por Louis Dietsch<sup>36</sup>, que sería el responsable de dirigir el estreno parisino de *Tannhäuser* en 1861. Sus tres únicas representaciones, los días 13, 18 y 24 de marzo, desembocaron en desórdenes públicos ampliamente comentados en la prensa española, que subrayó lo costoso de la producción<sup>37</sup>, los precios fabulosos alcanzados en la venta de localidades<sup>38</sup> y que los momentos más apreciados por el público habían sido el coro de peregrinos, la marcha del acto segundo y la romanza de Wolfram a la estrella vespertina del tercer acto<sup>39</sup>. Además, varios periódicos recogieron lo publicado por la *Gaceta de los Teatros* de París

<sup>32</sup> «Crónica extranjera». En: *El orfeón español*, II, 40, 11-IX-1864, p. 4.

<sup>33</sup> TURINA GÓMEZ. *Historia del Teatro Real*, pp. 487-505.

<sup>34</sup> *La Correspondencia de España*, 24-III-1861, p. 1; también en «Teatros». *La Iberia*, 27-III-1861, p. 3.

<sup>35</sup> P y M. «Correspondencia Particular de *La Iberia*. París 19 de marzo de 1861». *La Iberia*, 26-III-1861, p. 3.

<sup>36</sup> BAUER, Hans-Joachim. *Guía de Wagner*, 2 vols. Madrid, Alianza, 1996, vol. I, pp. 339-342.

<sup>37</sup> *La Correspondencia de España*, 16-III-1861, p. 2; también en «Gacetilla del Extranjero». En: *La España*, 20-III-1861, p. 3.

<sup>38</sup> «Gacetilla del extranjero». En: *La España*, 26-III-1861, p. 4.

<sup>39</sup> *La Correspondencia de España*, 21-III-1861, p. 1.



acerca de los altercados producidos, entre ellos *La Gaceta Musical Barcelonesa*<sup>40</sup>, *La Correspondencia de España*<sup>41</sup>, *La Iberia*<sup>42</sup>, *La Esperanza*<sup>43</sup> y *La España*<sup>44</sup>. El público español conoció entonces la trama de *Tannhäuser*, cuya sinopsis argumental fue publicada en *La Gaceta Musical Barcelonesa*<sup>45</sup>, *La Correspondencia de España*<sup>46</sup> y *La España*<sup>47</sup>, pero también los asuntos de *El Holandés errante*, *Lohengrin* y *Tristán e Isolda*, que fueron comentados en una amplia reseña realizada por Hippolyte Lucas en el diario *La Época* sobre *Quatre poèmes d'Opéras traduits en prose française*<sup>48</sup>, en un artículo que subrayaba que ni la ópera italiana, ni la francesa, ni la alemana habían logrado la reunión de las artes perseguida por Wagner en su idea de *Gesamtkunstwerk*, cuya realización reconocía el compositor alemán en la antigua tragedia griega<sup>49</sup>. La tercera representación, el 24 de marzo, se programó en domingo con la intención explícita de que, fuera de abono, no asistieran los miembros del Jockey-Club a la Ópera y evitar así los altercados. Sin embargo y contrariamente a su costumbre, acudieron a la función para –dice Wagner– «no dejar pasar sin tumulto una sola escena»<sup>50</sup>. En el primer acto se llegó en dos ocasiones a la total interrupción de la función por peleas que duraron unos quince minutos y el público, que acudió provisto de pitos, hacía imposible la audición porque el ruido producido se parecía –dice una crónica– al «clamor de la Bolsa en un día de liquidación»<sup>51</sup>.

En la mañana del 25 de marzo, en una nota reproducida en la prensa española<sup>52</sup>, Wagner anunció a la dirección del teatro su propósito de retirar la partitura y prohibir toda representación posterior<sup>53</sup>. Fueron escasas las voces que dejaron entrever que se había obrado de mala fe en las funciones<sup>54</sup>, aunque algunos periódicos se atrevieron a afirmar que la silbada de la última representación «parecía ya cosa decidida»<sup>55</sup> e incluso que pudiera existir alguna antipatía entre Wagner y el director musical, Dietsch<sup>56</sup>. Gracias a la inercia del escándalo, «el maltratado autor de *Tannhäuser*» fue utilizado enseguida en París como novedad y reclamo en teatros y conciertos. Así

<sup>40</sup> *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 9, 31-III-1861, p. 3.

<sup>41</sup> *La Correspondencia de España*, 25-III-1861, p. 2.

<sup>42</sup> «Teatros». En: *La Iberia*, 27-III-1861, p. 3.

<sup>43</sup> «Noticias Extranjeras». En: *La Esperanza*, 25-III-1861, p. 1.

<sup>44</sup> «Gacetilla del extranjero». En: *La España*, 27-III-1861, p. 3.

<sup>45</sup> *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 10, 7-IV-1861, p. 4.

<sup>46</sup> *La Correspondencia de España*, 3-IV-1861, p. 2.

<sup>47</sup> «Gacetilla del extranjero. La ópera silbada». En: *La España*, 3-IV-1861, p. 4.

<sup>48</sup> WAGNER, Richard. *Quatre poèmes d'Opéras traduits en prose française précédés d'une lettre sur la Musique*; par Richard Wagner. París, Librairie Nouvelle, 1860.

<sup>49</sup> LUCAS, Hippolyte. «Crónicas parisienses». En: *La Época*, 22-III-1861, p. 1.

<sup>50</sup> WAGNER. *Mi vida...*, p. 574.

<sup>51</sup> *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 10, 7-IV-1861, p. 4.

<sup>52</sup> *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 10, 7-IV-1861, p. 4.

<sup>53</sup> WAGNER. *Mi vida...*, p. 575.

<sup>54</sup> *La Correspondencia de España*, 7-IV-1861, p. 1.

<sup>55</sup> «Crónicas parisienses». En: *La Época*, 19-IV-1861, p. 3.

<sup>56</sup> LUCAS, Hippolyte. «Crónicas parisienses». *La Época*, 22-III-1861, p. 1.

el *Théâtre Lyrique* anunciaba de inmediato la puesta en escena de *Lohengrin*<sup>57</sup> –partitura que no se estrenaría en Francia hasta 1887– y en la serie de primavera dirigida en los Campos Elíseos, Musard –dice Wagner– «creyó no poder atraer al público en mayor número a sus conciertos sino anunciando a diario con descomunales letras la obertura de *Tannhäuser*»<sup>58</sup>. En nuestra opinión, algo similar debió de estar detrás de las primeras interpretaciones oídas en Barcelona y Madrid, ya que en ambos casos, tanto Clavé (1862) como Barbieri (1864), presentaron la marcha del acto segundo antes citada.

A raíz del estreno de *Tannhäuser* en París, la crítica musical gala formó opinión fuera de las fronteras francesas y específicamente en España. De las reseñas publicadas en la prensa española derivaron toda una serie de estereotipos o *topoi* que nuestra crítica musical repetirá durante décadas («cacofonía», «interminable melopea», etc.), lo que demuestra la enorme repercusión mediática que tuvo el acontecimiento a lo largo del siglo XIX. De ella también proviene el gusto por los chistes (*boutades*) con los que concluyen buena parte de las gacetillas y sueltos sobre Wagner publicados en España, muy especialmente en la década de 1860. Concluimos este epígrafe con unas ilustrativas palabras de Hippolyte Lucas:

Por fin se representó *Tannhäuser* en la Ópera y la música del porvenir no ha tenido la suerte de agradar al tiempo presente, no porque no se haya reconocido cierto mérito en algunos pasajes de la obra de Mr. Ricardo Wagner, pero la completa ausencia de melodías destacadas da al conjunto una deplorable uniformidad, a la que renuncia el autor sino intercalando rarezas musicales que no son del gusto de todos los oídos: ellas producen una cacofonía, de la que el parterre de la Ópera no descuidó indemnizarse. [...] Su gran falta ha sido no haber conocido el carácter francés.

Si alguna cosa hay que a nosotros los franceses nos desagrade soberanamente es el fastidio, y el sistema de Mr. Wagner lleva derechamente al fastidio. Es una interminable melopea, de la que jamás brota un grito del alma, una semioscuridad, en la que no destella un solo rayo luminoso. Es posible que un alemán atestado de cerveza y galleta experimente una especie de beatitud en dejarse adormecer por una sonoridad monótona; pero el ánimo francés, cuya naturaleza es más ligera aún que la del vino de Champagne, necesita actividad y movimiento [...].

La música tiene su manantial más profundo en las emociones del corazón y su expresión exige un desenvolvimiento humano y apasionado que no puede prestarle la instrumentación. La orquesta en una ópera bien entendida no está hecha para dominar, sino para acompañar y sostener la acción, para darle mayor majestad y amplitud. Si ocupa el primer lugar, ya no hay ópera, y es inútil acudir a cantantes para sacrificarlos. Esto es lo que ha sucedido a los artistas encargados, por decirlo así, de hacer el acompañamiento a la instrumentación de Monsieur Wagner, que han sido absorbidos [...] por una orquesta abrumadora y tiránica<sup>59</sup>.

## Alemania

Durante el Sexenio Liberal (1868-1874) se produjo en España –y muy particularmente en Madrid– un cambio originado por la entrada del pensamiento alemán como alternativa a lo que había sido el furor galófilo en el terreno filosófico, ético, social y cultural en los años

<sup>57</sup> «Exterior. Despachos telegráficos. París 6 de abril». En: *La España*, 11-IV-1861, p. 1.

<sup>58</sup> WAGNER. *Mi vida...*, p. 577.

<sup>59</sup> LUCAS, Hippolyte. «Crónicas parisienses». En: *La Époque*, 19-IV-1861, p. 3.

inmediatamente anteriores. Tras el conocimiento de la filosofía de Karl C. F. Krause, vendría el estudio y difusión de la literatura y la música alemana. La entrada de la cultura germana, incentivada por el krausismo y asociada a los cambios geopolíticos operados con la victoria germana en la Guerra Franco-Prusiana, permitieron un mayor conocimiento de la obra de Wagner y la creación de un clima favorable hacia el compositor, un verdadero caldo de cultivo que posibilitó la formación del wagnerismo madrileño. El estudio de la cultura alemana llegó a convertirse en una moda comentada irónicamente por Augusto Mosquera<sup>60</sup> y las crónicas de Isidoro Fernández Flórez ejemplifican cómo este proceso se ligó al wagnerismo y, también, cómo éste mismo fue parte consustancial y generador de aquél<sup>61</sup>. La obra de Wagner fue interpretada por sus coetáneos españoles como modelo más vanguardista para renovar la música dramática y, por tanto, a tener en cuenta a la hora de crear una ópera nacional moderna<sup>62</sup>.

El interés despertado por la obra de Wagner posibilitó que se produjera el primer estreno español, *Rienzi*, presentado en el Teatro Real en 1876, año en que Wagner presentó, asimismo, una obra largamente gestada, la tetralogía *El Anillo del Nibelungo*, interpretada en el teatro modelo construido *ad hoc* en Bayreuth (Franconia-Baviera). El elevado déficit con que concluyó el primer festival bayreuthiano, unos 140.000 marcos, indujo a Wagner a vender todo el inventario de *El Anillo* (decorados, vestuario, atrezzo y maquinaria) a uno de sus antiguos colaboradores, Angelo Neumann, por unos 52.000<sup>63</sup> ó 51.000<sup>64</sup> marcos. Tras algunas representaciones en Berlín y Londres, en septiembre de 1882 Neumann empezaba una exitosa gira con una compañía itinerante denominada «Wagner-Theater», que, bajo la dirección musical de Anton Seidl, interpretó la *Tetralogía* 135 veces por las principales ciudades de Alemania, Holanda, Bélgica, Suiza, Italia, Rusia y Praga<sup>65</sup>. Llama la atención la ausencia de Francia en esta lista, motivada por causas políticas, pero también es ilustrativa la de España, porque es sintomática de que, en la recepción wagneriana, nuestro país ocupó un lugar periférico y eso, a pesar de que al inicio de la gira se especuló con que la compañía visitaría Barcelona<sup>66</sup>.

Ésta no fue la única ocasión en la que se intentó traer al «Wagner-Theater», puesto que en el verano de 1889 el empresario del Liceo, Alberto Bernis, iniciaba negociaciones con Neumann para estrenar en España la *Tetralogía*, un proyecto que en origen preveía una única representación

<sup>60</sup> MOSQUERA, Augusto. «La filosofía alemana». En: *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 32, 30-VIII-1874, pp. 507-509.

<sup>61</sup> *Un Lunático* [FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro]. «Madrid». En: *Los Lunes de El Imparcial*, 17-VIII-1874.

<sup>62</sup> MORPHY, Guillermo de. «De la ópera española». En: *La Ilustración Española y Americana*, XV, 15, 25-V-1871, p. 251.

<sup>63</sup> GREGOR-DELLIN, Martín. *Richard Wagner*, 2 vols. Madrid, Alianza Editorial, 1983, vol. 2, pp. 672-673.

<sup>64</sup> «Lo que ganaba Wagner». En: *La Ilustración Musical*, I, 4, 28-IV-1883, p. 3.

<sup>65</sup> BAUER. *Guía de Wagner*, vol. I, pp. 110-111.

<sup>66</sup> Así lo comenta Bretón en su diario en dos ocasiones, concretamente el 2 de junio y el 21 de julio de 1883. BRETÓN, Tomás. *Diario 1881-1888*, 2 vols. Jacinto Torres Mulas (ed.). Madrid, Fundación Caja de Madrid – Acento Editorial, 1994, vol. 1, pp. 287 y 303.

bajo la dirección musical Carlos Muck. También Fiscowich se interesó enseguida por el plan, con la idea de presentar la obra en el Real, ya que un acuerdo con la compañía itinerante ahorraba la realización de pinturas escenográficas, atrezzo y demás accesorios<sup>67</sup>. Críticos como Pedrell acogieron con entusiasmo el anuncio<sup>68</sup> y la prensa informaba a lo largo del verano sobre el estado de las negociaciones<sup>69</sup>. Sin embargo, ante las noticias publicadas que aseguraban que Neumann era el propietario de la partitura, Fiscowich advertía que el alemán no estaba exento del pago de derechos de autor y alquiler<sup>70</sup>. En otoño, tanto Pedrell —que publicaba un extenso artículo en apoyo de la empresa de Neumann<sup>71</sup>— como otros críticos daban por seguras las representaciones<sup>72</sup>, puesto que Bernis llegó a viajar a Praga para entrevistarse con el secretario personal de Neumann y llegar a un acuerdo<sup>73</sup>. A pesar de todo, el proyecto se suspendió, no sabemos si por un posible conflicto de intereses entre Cosima–Fiscowich y Neumann, o debido a la versión oficial: un brote de trancazo que invadió Madrid desde principios de diciembre y que provocaría que una Real Orden impusiera el cierre de los teatros. Con unos 20.000 afectados<sup>74</sup>, la epidemia alteró la vida normal del Teatro Real, que se vio obligado a paralizar las funciones ante las continuas bajas de cantantes y personal del teatro<sup>75</sup>. Según una revista propiedad de Fiscowich, la pandemia «que hemos sufrido ha sido la causa de que se aplaze hasta la próxima temporada la gira artística de que hablaron los periódicos, para dar a conocer en España las obras de Wagner»<sup>76</sup>. También Felix Borrell anota la misma causa de suspensión cuando, no mucho tiempo después, proponía a la Subcomisión de Espectáculos del IV Centenario del Descubrimiento de América, la puesta en escena de la *Tetralogía* en el Teatro Real. Aunque de nuevo todo quedó en mera intención, Borrell subrayaba muy acertadamente que *El Anillo* no podía «presenciarse sin hacer un viaje a Alemania» y que, de llevarse a cabo el proyecto, serían «innumerables los aficionados de toda España que vendrían a Madrid, exclusivamente para asistir a las representaciones»<sup>77</sup>.

Estos acontecimientos y otros contribuyeron a que el viaje a Bayreuth llegara a ser una auténtica peregrinación. Si hasta cierto punto este carácter ya se había dado en la primera edición

<sup>67</sup> «Provincias. Barcelona». En: *La España Artística*, II, 53, 8-VII-1889, p. 3.

<sup>68</sup> «Varia. España». En: *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 37, 26-VII-1889, p. 116.

<sup>69</sup> «Provincias. Barcelona». En: *La España Artística*, II, 57, 8-VIII-1889, p. 2; también en «Varia. España». En: *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 38, 8-VIII-1889, p. 120.

<sup>70</sup> *La España Artística*, II, 58, 15-VIII-1889, p. 3.

<sup>71</sup> «Proyecto de representación en España de *El Anillo de los Nibelungos*». En: *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 41, 22-IX-1889, p. 142.

<sup>72</sup> L. A. «Gluck y el *Orfeo*». En: *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 42, 8-X-1889, p. 145.

<sup>73</sup> «Varia. España». En: *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 43, 21-X-1889, p. 160.

<sup>74</sup> «El trancazo». En: *El Imparcial*, 20-XII-1889.

<sup>75</sup> «El trancazo». En: *El Imparcial*, 20-XII-1889.

<sup>76</sup> «Extranjero». En: *La España Artística*, III, 81, 8-II-1890, p. 3.

<sup>77</sup> F. Bleu [BORRELL, Félix]. «Notas Musicales. Propósitos de enmienda. *Orfeo*». En: *El Heraldo de Madrid*, 22-XII-1891.

del festival, puesto que Wagner había compuesto una obra extremadamente difícil de llevar a escena que, por otra parte, no se conocería en España hasta mucho tiempo después, el derecho de representación exclusivo<sup>78</sup> establecido para su última obra, *Parsifal*, acrecentó el tono místico y trascendental que rodeó a las representaciones bayreuthianas. Esta inaccesibilidad, junto con el elemento religioso de *Parsifal*, hicieron que asistir a una función en la pequeña localidad bávara fuera una ocasión única y que el Teatro de Festivales de Bayreuth se convirtiera en el santuario de esta singularidad. En pleno desarrollismo, en una Europa próxima a la crisis moral de *fin de siglo*, el wagnerismo llegó a convertirse en una especie de religión del arte, y Wagner, en el creador de dicha religión. No en vano, el propio subtítulo de la partitura, *Bühnenweihfestspiel* o *Festival de consagración escénica*, da idea de que estamos ante una obra peculiar. El peregrinaje a Bayreuth se convirtió, entonces, en el objetivo perseguido por todo wagneriano que pudiera permitirse los gastos ocasionados por el viaje<sup>79</sup>.

Las representaciones exclusivas de *Parsifal* hicieron inevitable el viaje a buen número de personalidades ligadas al mundo de la ópera, entre ellos pintores escenógrafos, intérpretes, directores y críticos. De sobra conocida fue la expedición de un escogido grupo que viajó en 1889, conformado por el Duque de Montpensier, Mancinelli, Faccio, Arrieta, Vázquez, Chapí, Egusquiza, Avendaño, Fontrodona, Achúcarro, Aztevani, Xiltré, Arín y los hermanos Borrell<sup>80</sup>. Fueron numerosos aquéllos que se desplazaron desde Barcelona a lo largo del siglo, aunque no podemos dar aquí un listado completo de todos ellos, si bien tenemos ultimado un trabajo sobre los asistentes españoles a Bayreuth entre 1876 y 1914. A pesar de todo, no podemos dejar de destacar que Rogelio de Egusquiza, socio honorario de la wagneriana madrileña y habitual asistente a los festivales, fue el primero en promover la supresión de la luz de candilejas inferior a favor de una única iluminación superior, más “espiritual” y más acorde con la obra wagneriana, en un artículo publicado en las *Bayreuther Blätter* en 1884<sup>81</sup>. También que dos de los principales promotores de la recepción wagneriana en España se tomaron la molestia de viajar a Bayreuth con el objetivo de conocer de primera mano las representaciones modelo que allí se realizaban: nos referimos al empresario del Liceo Alberto Bernis, que fue al menos en dos ocasiones, en

---

<sup>78</sup> Estrenado el 26 de julio de 1882, *Parsifal* permaneció recluido en el *Festspielhaus* de Bayreuth hasta treinta años después del fallecimiento del compositor.

<sup>79</sup> Véase SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. «El estreno de *Parsifal* hace 125 años a través de las fuentes españolas». En: *Revista de Musicología*, XXX, 1 (2007), pp. 207-229.

<sup>80</sup> SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Tesis Doctoral, Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2002, vol. 3, pp. 1270-1291. Disponible en: [http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/21776/Tesis\\_JISG\\_Vol.3.pdf?sequence=3](http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/21776/Tesis_JISG_Vol.3.pdf?sequence=3) (consultada el 24 de julio de 2012).

<sup>81</sup> EGUSQUIZA, Rogelio de. «Über die Beleuchtung der Bühne». En: *Bayreuther Blätter*, 1885 (junio), pp. 183-186.

1899<sup>82</sup> y 1908<sup>83</sup>, y a Luis París, director del Teatro Real, que estuvo al menos en 1901<sup>84</sup>, tal y como recogen las *Fremdenlisten* publicadas por el editor e impresor de Bayreuth Lorenz Ellwanger.

## Conclusiones

La recepción de wagneriana en España dependió en varios aspectos de Italia, Francia y Alemania, tres países que condicionaron de diferentes maneras el proceso. Del predominio del repertorio italiano durante décadas derivó cierta predilección estética por esta escuela operística en público y crítica; al mismo tiempo, Italia suministró partituras y buen número de cantantes. Del estrepitoso fracaso parisino de *Tannhäuser* derivó la persistente resistencia ofrecida por la crítica española a la entrada del repertorio wagneriano en nuestro país durante la década de 1860, aunque, por el contrario, hizo que el compositor alemán se convirtiera en un fenómeno de masas. Por último, las representaciones modelo realizadas en Bayreuth sirvieron de base a nuestros directores y escenógrafos, que progresivamente fueron imitando las costumbres bayreuthianas, dándose el extraño caso de que una pequeña ciudad periférica se convirtiera en un centro muy influyente.

---

<sup>82</sup> *Fremdenlisten*, 1899, nº 8, 25-VII-1899, p. 4.

<sup>83</sup> *Fremdenlisten*, 1908, nº 60, 14-VIII-1908, p. 9.

<sup>84</sup> *Fremdenlisten*, 1901, nº 28, 11-VIII-1901, p. 11.