

SEPARATA
de la

REVISTA

de MUSICOLOGÍA

Vol. XXXII N° 2 2009

Madrid

ISSN: 0210-1459

REVISTA

SEAM
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE MUSICOLOGIA

EL WAGNERISMO COMO TRANSFORMADOR DEL ESPECTÁCULO OPERÍSTICO EN MADRID

Revista de Musicología, XXXII, 2 (2009)

José Ignacio SUÁREZ GARCÍA
Universidad de Oviedo

Resumen: El wagnerismo es un fenómeno clave en la evolución del espectáculo operístico en Madrid. La recepción de la música de Richard Wagner en la ciudad, impulsó cambios que afectaron a muy diferentes aspectos de las representaciones, algunos suscitados por la propia concepción dramática wagneriana y otros, como la llegada de la luz eléctrica o la retransmisión telefónica de las funciones, fruto del contexto histórico en que se produce este proceso. En lo que se refiere a la puesta en escena, la preferencia de Wagner por el mito y la leyenda, así como su particular concepción espacial, determinaron la aparición de los primeros rasgos simbolistas en la pintura escenográfica y la adopción de soluciones novedosas en maquinaria e iluminación. Otro logro wagneriano fue la interpretación en idioma original de las óperas alemanas, descartando la vieja costumbre de traducir al italiano las presentadas en el Teatro Real. Asimismo, el wagnerismo madrileño promovió la participación del coro en el movimiento escénico y la contención vocal y la expresividad gestual de los solistas. Por último, inculcó un cambio de sensibilidad entre el público: la formación de una nueva actitud de respeto ante el hecho artístico, alejada de la antigua mentalidad de acudir al espectáculo por conveniencia social.

Palabras claves: wagnerismo, espectáculo, ópera, escena, recepción, Madrid.

WAGNERISM AND THE TRANSFORMATION OF OPERA IN MADRID

Abstract: The concept of Wagnerism played a key role in the evolution of opera in Madrid. The reception of Richard Wagner's music in the city prompted changes affecting many different aspects of opera performance, some caused by Wagner's

own concept of drama and others, such as the use of electricity or telephone broadcasts of opera performances, a consequence of the historical context in which this process took place. In regard to staging, Wagner's preference for myths and legends, and his unique conception of space, led to the use of the first symbolist elements in scene painting and the adoption of innovative solutions in stage machinery and lighting. Another Wagnerian achievement was the performance of German operas in their original language, instead of translating the operas presented at the Teatro Real into Italian, as was customary. In Madrid, Wagnerism also furthered the participation of the chorus in stage movement, and led to soloists containing their voices and becoming more expressive in their gestures. Finally, Wagnerism brought about a change of awareness among audiences: the formation of a new attitude of respect for art, in contrast to the long-held mentality of attending the opera for social convenience.

Keywords: Wagnerism, performance, opera, stage, reception, Madrid.

Introducción

Wagner intenta superar el conflicto, surgido desde la aparición de la ópera, de cómo imbricar la música dentro de la representación dramática. Fruto de su reflexión es una reforma que reestructura la acción en fondo y forma, pasando de los temas históricos a los legendarios y mitológicos –simbólicos, con el objetivo de representar lo «puramente humano»– y organizando el discurso en amplias escenas que prescinden de la tradicional separación entre recitativo y aria mediante el empleo del leitmotiv. Su reforma supone, asimismo, una reestructuración de las funciones musicales, encomendando a la orquesta la misión de explicar los estados anímicos de los personajes, al tiempo que el cantante queda incluido en la red de comunicación y motivación del conjunto. Su idea de drama musical se aleja, por tanto, del simple disfrute auditivo y de la trivialidad musical, exigiendo al espectador una preparación previa sin precedentes en la historia de la ópera. Sin embargo, consciente del desgaste que sufre «lo sublime» en representaciones de varias horas, concede gran importancia al elemento extramusical, actuando como coordinador artístico y espíritu rector, profundamente convencido de que la partitura sólo puede ser el armazón para la representación de un drama musical que surge sobre el escenario, como una obra de arte viva, que debe tener no sólo una configuración musical convincente, sino ser una «obra de arte total». De esta concepción totalizadora, excepcionalmente

expuesta por Letamendi¹, se desprende el interés constante de Wagner sobre la dirección artística, entendida ésta –en sentido amplio– como coordinación de funciones que atañen no sólo a la programación musical y la contratación de intérpretes, sino a otros aspectos que son campo de lo que hoy entendemos como dirección de escena, dramaturgia, pintura escenográfica, tramoya, vestuario, iluminación, coreografía, figuración y atrezzo.

En el Romanticismo la dirección artística carece de la importancia recibida en el siglo XX al imponerse el teatro de dirección de escena. Es precisamente Wagner uno de sus padres en el sentido moderno del término, mostrándose siempre descontento con la rutina con que son presentadas las óperas en los teatros alemanes. Tras algunos tímidos ensayos, Wagner se encarga por primera vez de la dirección general de una representación en el estreno de *Tannhäuser* (1845), tras el cual, se dedica a mejorar su dramaturgia en un trabajo distribuido a lo largo de unos treinta años, fruto del cual son las tres versiones consideradas auténticas: Dresde, París (1861) y Viena (1875). En 1852 y con el fin de orientar a los directores de los teatros alemanes interesados en su puesta en escena, escribe *Sobre la representación del Tannhäuser y Observaciones respecto a la representación de la ópera El Holandés errante*. El estreno de *Tristán* (1865), presentado bajo su dirección general, colma todos sus deseos y, por primera vez, se muestra conforme con la puesta en escena de una de sus obras, alcanzando esta representación la aureola de la ejemplaridad, con la consiguiente influencia en las realizadas por Cosima tras su muerte. Asimismo, participa activamente en el estreno de *Los maestros cantores* (1868), distinguido por una exposición dinámica y convincente, así como por la unidad entre decorados y vestuario, que hacen que, declarada representación modelo, sea tomada como ejemplo hasta bien entrado el siglo XX.

Siendo de capital importancia los años fundacionales del Teatro de Festivales de Bayreuth en este campo, a finales de 1872 emprende viaje por los principales teatros de Alemania, con el fin de conseguir a los cantantes adecuados para su primer festival, plasmando las impresiones de esta gira en *Una mirada a la actual operística alemana*. Por otro lado, en las representaciones de *Tannhäuser* y *Lohengrin* en Viena (1875), conver-

1. LETAMENDI, José de. «Prólogo epistolar». *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*. Joaquín Marsillach (ed.). Barcelona, Texidó y Parera, 1878. Traducción al alemán en LETAMENDI, José de. «Gedanken über die künstlerischen Betreibungen Richard Wagners». *Bayreuther Blätter*, I (1878), pp. 245-263.

tidas en una especie de ensayo preliminar para su propio festival, se libera de todo convencionalismo e introduce innovaciones hasta entonces desconocidas, como por ejemplo, que los príncipes den la espalda al público en el segundo acto de *Tannhäuser*.

En el estreno de *El Anillo* (1876), Wagner confía la batuta a Hans Richter mientras él se vuelca en la dirección general. En consonancia con su ideal de realización de lo «puramente humano», concede gran importancia a la interpretación dramática –en intrínseca unión con la cantada– aunque no puede evitar que las costumbres de la ópera, en cuya tradición se mantienen todos los intérpretes del primer festival, desaparezcan de Bayreuth de la noche a la mañana. De ahí que, probablemente, su legado más importante sea la especial atención prestada a los ensayos de los cantantes, cuidando encarecidamente de conseguir una articulación clara y lograr la expresión dramático-musical más convincente en cada momento. Aunque Wagner, cuyas impresiones recoge en *Retrospectiva de los festivales de teatro del año 1876*, no ve satisfechas íntegramente sus expectativas, este estreno sienta las bases de la historia de las representaciones de Bayreuth, de tal forma que Cosima no realiza una puesta en escena global diferente hasta veinte años después².

Presidida por una solemne sencillez, la puesta en escena realizada por Wagner para el estreno de *Parsifal* (1882)³, pretende crear una ilusión completa sobre el escenario, alejando toda distracción del espectador. Muestra de habilidad técnica –y en cierto modo la primera cinta de película del mundo– son las decoraciones móviles realizadas para los actos primero y tercero, un dispositivo especial que intenta destruir lo estático de la escena y crear la ilusión de un «avanzar» en el espacio.

1. Puesta en escena

El drama musical exige una perfecta puesta en escena y magníficos intérpretes para producir su efecto, por lo que la mayor parte de los teatros van imitando ciertas particularidades de Bayreuth, como la disposición de la orquesta bajo el escenario, el juego más vivo de los actores y la oscuridad de la sala⁴. Debido a la capital importancia concedida por

2. BAUER, Hans-Joachim. *Guía de Wagner*. Traducción de Belén Bas Álvarez. Madrid, Alianza Editorial, 1996.

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

4. URIBE H., Guillermo. «París». *Revista Musical*, I, 7 (julio 1909), p. 175.

Wagner a la puesta en escena, desde el primer estreno wagneriano efectuado en el Teatro Real, la crítica pone especial énfasis en denunciar la falta de propiedad con que se presentan sus dramas, siendo común en todo el siglo XIX y principios del XX, cierta obsesión documental e historicista por adecuar perfectamente la representación al texto, especialmente en lo que se refiere a decoraciones y atrezzo.

Los incesantes juegos de luces que, como en *Parsifal*, cambian de tonalidades los distintos lugares de la acción, es otro de los elementos cuidados en las representaciones wagnerianas, siendo Rogelio de Egusquiza, socio honorario de la wagneriana madrileña, 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, cuyo nuevo tratamiento queda reflejado en sus propios cuadros⁵. La falta de propiedad con que se maneja la luz en las representaciones wagnerianas, se denuncia bien entrado el siglo XX cuando, por ejemplo, la protagonista es iluminada moviendo el foco hasta que éste coincide con la posición de la actriz, como «si fuese una *divette*»⁶.

Trascendiendo la escena tradicional, gran parte del repertorio wagneriano desarrolla su acción en lugares que implican una dificultad escénica difícilmente superable desde un punto de vista realista, como son el mar en *El Holandés errante* y *Tristán*, el fondo del Rin, el aire en la cabalgata de las valkirias...⁷ una de las razones por las que el símbolo juega un papel determinante en las decoraciones, cuya personalidad más sobresaliente es Amalio Fernández, introductor del simbolismo en la pintura escenográfica en el Real. Tratando siempre de hacer decoraciones «nuevas», su orientación y estímulo proviene de un estudio detenido de los bocetos realizados por el escenógrafo de Bayreuth Max Brückner⁸.

5. ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma. *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*. Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2007, p. 55.

6. DOMÉNECH, Rafael. «Crónica». *Comedias y Comediantes*, I, 4 (15-XII-1909), p. 5.

7. Véase SOLER, Josep. «Espacio y símbolo en la obra de Wagner». *Recerca musicològica*, 3 (1983), pp. 173-198.

8. FERNÁNDEZ, Amalio. «*Parsifal*. Decoraciones y tramoya». *La Ilustración Española y Americana*, LVII, 47 (22-XII-1913), pp. 385-386.

2. Idioma

Convencido de que «cada idioma tiene su alma y el canto es la manifestación del alma»⁹, el wagnerismo es el impulsor de la interpretación en idioma original. La educación de los cantantes en el repertorio italiano y la traducción a éste en el Real, incluso de las obras españolas, es una costumbre que tarda en extinguirse, de ahí que casi todos los estrenos wagnerianos se realicen en esta lengua. No obstante, hasta llegar a la interpretación en alemán, se produce una casuística que pasa por la traducción al castellano o las representaciones mixtas, cantadas en varios idiomas. Es interesante la opción del castellano, porque la traducción del repertorio extranjero es una de las soluciones apuntadas por Bretón para la creación de una ópera nacional, como una forma de habituar al público a nuestro idioma y en consonancia con otros países europeos¹⁰. También lo es la coincidencia de pensamiento con su mentor, Guillermo de Morphy, que, siendo uno de los primeros partidarios en dar a conocer la obra de Wagner en España¹¹, plantea que para su completa comprensión es necesario que el público siga cuanto dicen los personajes en cada momento a través de la representación en español¹². Desgraciadamente, esta opción sólo se pone en práctica en el estreno de *La Valkiria*, presentada en versión española de Luis París y José Juan Cadenas¹³, aunque la crítica sigue llamando la atención sobre la utilidad de la traducción para que no decaiga el interés en los largos recitados wagnerianos¹⁴ y como medio idóneo de conseguir cantantes, coros y público habituados a la lengua vernácula¹⁵. A partir de la temporada 1907/08 es frecuente que alternen en las representaciones artistas italianos y alemanes, resultando audiciones bilingües e incluso trilingües, como

9. «Opiniones de Van Dick sobre la interpretación original de las óperas». *Fidelio*, II, 11 (11-III-1903), p. 4.

10. BRETÓN, Tomás. *Más en favor de la Ópera Nacional*. Madrid, Est. Tip. de Gregorio Juste, 1885, p. 18.

11. MORPHY, Guillermo. «De la ópera española. Carta dirigida a don José de Castro y Serrano». *La Ilustración Española y Americana*, XV, 15 (25-V-1871), pp. 249-252.

12. MORPHY, G. «Los maestros cantores de Wagner. IV», *La Correspondencia de España*, 27-IV-1893.

13. La escena tercera del primer acto puede verse en «*La Valkiria* (Adaptación al castellano de los sres. París y Cadenas)». *La Ilustración Española y Americana*, XLIII, 111 (22-I-1899), pp. 46-47.

14. VILLAR, Rogelio. «La cuestión de la ópera española». *Revista Musical*, V, 9 (septiembre 1913), p. 207.

15. A. [BLANCO RECIO, Joaquín]. «Londres». *Revista Musical*, I, 3 (marzo 1909), pp. 70-71.

en el estreno de *Parsifal*, en que Charles Roussellière canta en francés. Desde entonces, en que los papeles de Wotan y Brunilda se interpretan en alemán, la introducción de éste es progresiva y en las siguientes temporadas se amplía la contratación de artistas alemanes para el desempeño de los principales protagonistas de la *Tetralogía*, mientras siguen encomendándose los secundarios a cantantes italianos. Los wagnerianos señalan la incorrección de una mezcla a la que se ven acostumbrados «a la fuerza»¹⁶, pero descartado el antiestético efecto del diálogo en dos idiomas tan distintos y habituado el público sin dificultad, estas representaciones sirven para dar a conocer una interpretación clara –expresiva y convincente en la dicción– más persuasiva que las realizadas «en idioma y labios italianos»¹⁷. Hay que esperar a principios de la década de 1920 para poder oír la *Tetralogía* a cargo de una compañía alemana contratada *ex profeso*.

3. Interpretación

En los primeros años del wagnerismo en Madrid es raro el intérprete fiel y concienzudo de los personajes wagnerianos, realizando en ocasiones calderones, *fermatas* y giros «a la italiana» alejados del rigor de la interpretación. Desde el primer estreno, la crítica censura estas incorrecciones e insiste en que el verdadero intérprete de Wagner debe «dejar entre bastidores la intención y los deseos de entusiasmar a la parte del público que se decide siempre por el efecto sin causa»¹⁸. Enfatizando la componente dramática del cantante, que en igual proporción debe ser actor, el wagnerismo crea algo nuevo que consiste precisamente en la «interpretación» de las obras, dramática y musical, externa e interna del personaje, de su fisonomía y de su alma, de la situación y del pensamiento poético, siendo escasos los cantantes capacitados para el doble estudio que requiere el drama wagneriano: estudio dramático, de adaptación a la naturaleza «puramente humana», esencialmente poética o simbólica de sus mitos o leyendas; y estudio musical, no solamente de

16. BORRELL VIDAL, José. *Sesenta años de música (1876-1936): impresiones y comentarios de un viejo aficionado. Prólogo del maestro compositor Conrado del Campo. Marco de la época por José María de Soroa*. Madrid, Editorial Dossat, 1945, p. 142.

17. FESSER, Joaquín. «El italianismo en el wagnerismo». *Revista Musical*, II, 14 (febrero 1910), pp. 36-38.

18. Félix Bleu [BORRELL, Félix]. «Lohengrin». *El Heraldo de Madrid*, 26-XII-1892.

la declamación, sino de las dificultades de lectura y ejecución nacidas del frecuente cromatismo y del constante modular¹⁹. Al lado del coro –que deja de ser espectador impasible, para convertirse en una masa que vive y se agita al abandonar su tradicional formación en semicírculo– se produce el progreso escénico de los cantantes que, como rígidos maniqués, solían llevar alternativamente las manos al corazón desde su puesto invariable de candilejas, para convertirse, poco a poco, en «hombres de carne y hueso, animados por el fuego de sus pasiones»²⁰. En el breve espacio de que disponemos es imposible dar cuenta de las características de aquéllos que a lo largo de unos cincuenta años convierten al cantante en intérprete, aunque sí destacamos que, desde el punto de vista musical, este cambio llega de la mano de Amalie Materna que, siendo la creadora de la primera Brunilda y Kundry en Bayreuth, da a la música wagneriana su carácter propio sin buscar el amaneramiento con importunos calderones, *fermatas* y portamentos que en Madrid «se aplauden mucho»²¹. Hemos hablado en otro lugar²² sobre la trascendencia de Mancinelli en la transformación de las orquestas de la Sociedad de Conciertos y del Real, cuyos músicos son casi idénticos. Sus primeros meses en el teatro son determinantes porque logra cambiar completamente la dinámica de los ensayos de la orquesta y, con una nueva metodología, que huye de la repetición machacona de un fragmento sin buscar la causa del error, da indicaciones concretas sobre afinación, articulación, matices y fraseo.

4. Público

Si hay un rasgo que define al wagnerismo desde sus orígenes, es su afán constante de dignificar el espectáculo en todos los terrenos, promoviendo la formación de una nueva actitud de respeto ante el hecho artístico en el público. Esta actitud se fragua en las sesiones de la Sociedad de Conciertos celebradas en el Teatro del Príncipe Alfonso, siendo precisamente Peña y Goñi uno de los primeros en criticar la costumbre

19. FESSER, J. «El italianismo en el wagnerismo»..., pp. 36-38.

20. ZUBIALDE, Ignacio. «Los grandes periodos de la música. VI. El drama lírico». *Revista Musical*, I, 9 (septiembre 1909), p. 208.

21. «Teatro Real. Concierto de anoche». *La Época*, 12-V-1887.

22. Véase SUÁREZ GARCÍA, J. I. «La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893». *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Segunda época), 14 (2007), pp. 73-142.

de fumar en el transcurso del espectáculo²³. Sin embargo, en los últimos años de la década de 1880 el numeroso público popular vuelve a fumar en la sala, de ahí que, tras una temporada en el Real y regresados los conciertos a su antigua sede, Borrell exija evitar a toda costa que se fume, aunque para ello sea necesaria la intervención policial²⁴.

Uno de los hilos conductores de los estrenos wagnerianos es que el espectador escucha siempre con interés y respeto, algo excepcional en un público poco acostumbrado a fijar la atención y a estudiar la producción artística. El trabajo motivico e instrumental característico de la técnica del leitmotiv, exige un esfuerzo intelectual previo impropio del repertorio escuchado tradicionalmente en el Real²⁵ que hace que el wagnerismo se considere como un signo de modernidad, pero también como algo *snob*. El grupo wagneriano adquiere ciertos tintes sectarios, recriminados por una crítica que nos habla del desdén con que los wagnerianos tratan «la ignorancia de los que no sienten el género nuevo, con el apasionamiento, violentísimo de los “sabios”, de los escogidos, de esos que creen formar en Madrid la aristocracia del arte lírico»²⁶. El objetivo de la minoría wagnerista, compuesta en su mayor parte por intelectuales, debe ser la transformación del público tradicional, inculcándole la utilidad del arte como instrumento de civilización espiritual. Para ello es necesario prescindir del fanático culto al virtuosismo –eliminando importunas interrupciones provocadas por el aplauso y la repetición– pero también penetrar en el espíritu del arte wagneriano no sólo oyendo a Wagner, sino escuchándole, leyéndole, reflexionando y ahondando en su pensamiento, algo que, por el esfuerzo que significa, repugna a una mayoría que sigue sintiendo el Real como «mansión del frívolo placer»²⁷. En este sentido, en una polémica mantenida con Luis Carmena y Millán, Félix Borrell exige que el teatro deje de ser lugar de conversación en donde sólo ocasionalmente se atiende a la música. Para Carmena, no debe convertirse en una especie de academia en la que se imparten tediosos cursos sistemáticos²⁸. En análisis certero, Borrell diferencia dos clases

23. PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Los conciertos y el cigarro». *La Ilustración de Madrid*, III, 53 (15-III-1872), p. 78.

24. F. Bleu. «Notas musicales. La Sociedad de Conciertos». *El Heraldo de Madrid*, 14-I-1892.

25. MORPHY, G. «Los maestros cantores de Nuremberg de Wagner. III». *La Correspondencia de España*, 2-IV-1893.

26. El Abate Pirracas [PADILLA, Matías]. «Los maestros cantores». *El Heraldo de Madrid*, 20-III-1893.

27. FESSER, J. «El italianismo en el wagnerismo»..., p. 34.

28. «Cuestiones a porrillo». *Fidelio*, II, 25 (octubre 1903), p. 2.

irreconciliables en el público, los aficionados a la música y los aficionados a la ópera, reprochando al director artístico de la empresa de Arana, que no asista jamás a un concierto instrumental, una sesión de cuartetos o un recital de piano²⁹. Hay que esperar al estreno de *Tristán* para que, definitivamente, se abandone la concepción del Real como lugar de reunión, cambiándola por la de centro musical. Debido al impulso de los wagnerianos, se empieza a considerar «cursei de remate»³⁰ a la gente que turba la atención del auditorio abandonando la sala antes de que termine la representación, aunque la nueva costumbre, que tarda todavía algún tiempo en imponerse, se consigue sólo tras una verdadera campaña de abucheos públicos y comentarios en la prensa³¹.

5. Estrenos en el Teatro Real: 1876-1914

Rienzi (1876). Los puntos flacos son el coro –compuesto por unas 20 personas³²– y el viento metal, especialmente porque en el acto tercero no se tienen en cuenta las prescripciones de Wagner de que se sitúe a larga distancia de las voces. Francisco Saper critica severamente algunas faltas de la puesta en escena y las incongruencias argumentales provocadas por los numerosos cortes realizados³³. La prensa, que lamenta que se agreguen *fermatas* para terminar algunas arias, publica un escrito en el que Wagner recomienda utilizar una orquesta excelente, coros reforzados, un buen director de orquesta y «otro de escena inteligente y de buena voluntad»³⁴.

Lohengrin (1881). Bajo la dirección escénica de Saper, la principal novedad es que el coro participa en el movimiento escénico, abandonando la inverosímil y tradicional forma de media luna³⁵. Otra innovación

29. BORRELL, Félix. «El wagnerismo en Madrid». Asociación wagneriana de Madrid (ed.). *El wagnerismo en Madrid por Félix Borrell. Biografía de Ricardo Wagner por Valentín Arín. Conferencias leídas por sus autores en el Teatro de la Princesa el día 4 de mayo de 1911*. Madrid, Imprenta de Ducazal, 1912, p. 33.

30. ABC, 14-XI-1910.

31. TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 213.

32. ALONSO DE BERAZA, José María. «Revista Musical». *El Imparcial*, 7- II-1876.

33. «*Rienzi*. Revista musical». *La Ópera Española*, II, 17 (16-II-1876), suplemento [sin paginar].

34. «Sección de espectáculos. Observaciones del maestro Ricardo Wagner a las empresas teatrales que traten de poner en escena la ópera *Rienzi*». *El Imparcial*, 28-I-1876.

35. ESPERANZA Y SOLA, José María. «Revista Musical». *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 12 (30-III-1881), p. 207.

que realza el espectáculo es la llegada de la luz eléctrica, situando uno de los focos en el techo del escenario³⁶, lo que contribuye a reforzar el dramatismo plástico de la decoración realizada para el acto tercero³⁷. La crítica wagneriana, que recomienda aplaudir únicamente en los finales de acto para no interrumpir el desarrollo de la acción, lamenta el abuso de giros y la manía de italianizar las cadencias³⁸. Días antes de su reposición en la temporada 1884/85, el público puede escuchar las funciones desde su domicilio a través del teléfono, y aunque esta posibilidad está lejos de ser entonces un fenómeno de masas, debido a su costosa instalación³⁹, por primera vez la música interpretada en el Real puede oírse fuera de Madrid⁴⁰. En 1888 y bajo la dirección de Mancinelli, se ensaya con enorme éxito la semioscuridad de la sala, consiguiendo que se preste una atención al espectáculo no conseguida hasta entonces⁴¹. Asimismo, la primera representación de la ópera fuera del Real coincide con la instalación de la luz eléctrica en el Príncipe Alfonso⁴².

Tannhäuser (1890). Antes de comenzar la función están ocupadas incluso las localidades de la alta sociedad, que de ordinario no aparece hasta después del primer acto⁴³. Escuchada con inusitada curiosidad, el público solicita la repetición de la Marcha del acto segundo, pero Mancinelli no accede a esta petición para no interrumpir el desarrollo de la acción⁴⁴. Se critican algunos anacronismos en atrezzo y en la decoración del segundo acto⁴⁵.

Los maestros cantores (1893). La tensión espiritual y el ambiente de recogimiento que reina rompen con el aspecto habitual del teatro y, bajo la dirección de Mancinelli, se escucha con atención realmente inusitada, elogiándose la animada intervención del coro en la pelea final del acto segundo. Aunque se alaban trajes, atrezzo, efectos de luz⁴⁶ y las cuatro

36. *El Imparcial*, 13-I-1881.

37. ARIAS DE COSSÍO, A. María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991, p. 186.

38. MUÑIZ CARRO, José. «*Lohengrin*. Drama musical de Ricardo Wagner». *Crónica de la Música*, IV, 132 (30-III-1881), p. 1.

39. «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 24-II-1885.

40. «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 26-II-1885.

41. F. Bleu. «Notas musicales. La temporada del Teatro Real». *El Heraldo de Madrid*, 26-X-1891.

42. «Noticias de espectáculos». *El Heraldo de Madrid*, 26-III-1891.

43. *Whatever*. «Veladas teatrales. Teatro Real. *Tannhäuser*». *El Imparcial*, 23-III-1890.

44. «Las noches del Real». *El Liberal*, 23-III-1890.

45. ESPERANZA Y SOLA, J. M. «Revista Musical». *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 14 (15-IV-1890), pp. 227 y 229-230.

46. PEÑA Y GOÑI, A. «Teatro Real. *Los maestros cantores de Nuremberg*». *La Época*, 19-III-1893.

decoraciones realizadas por G. Bussato y A. Fernández⁴⁷, éstas no presentan novedades significativas desde el punto de vista estilístico, más teniendo en cuenta que la obra se interpreta como la lucha del arte nuevo frente al viejo⁴⁸. Morphy, que destaca los inapropiados cortes realizados en el diálogo de Eva con Sachs del segundo acto, critica algunas faltas escénicas y propone cantar la obra en español⁴⁹.

El Holandés errante (1896). Recordada como una representación floja en coros, orquesta⁵⁰ y puesta en escena⁵¹, la principal novedad es el simbolismo de la decoración realizada por Bussato y Fernández para el tercer acto que, con Senta y el Holandés elevándose a los cielos, crea un clima de misterio e irrealidad al prescindir del dibujo⁵².

La Valkiria (1899). Siguiendo el estilo de Bayreuth y bajo la dirección escénica del nuevo empresario, Luis París, su estreno coincide con la colocación en el teatro de una nueva instalación de luz eléctrica y un generador de vapor⁵³, utilizado en la escena del «fuego encantado» para que no se asfixien los artistas, como habría sucedido de emplear las habituales luces de bengala. Suprimiendo la conversación entre las nueve hermanas, por la dificultad de ejecución⁵⁴, en la «Cabalgata de las valquirias» se monta una montaña rusa para producir la ilusión de que galopan por el aire⁵⁵. Las decoraciones realizadas por Bussato y Fernández, profundizan en la línea simbolista y distan diametralmente de la pintura escénica naturalista propia de la Restauración⁵⁶.

Sigfrido (1901). Con dirección escénica de París siguiendo el estilo de Bayreuth, se critica lo desacertado de presentar las diferentes partes de la Tetralogía sin seguir su orden natural⁵⁷. Las decoraciones de Fernán-

47. ARIMÓN, Joaquín. «Teatro Real. Los maestros cantores de Nuremberg». *El Liberal*, 19-III-1893.

48. ARIAS DE COSSÍO, A. M. *Dos siglos de escenografía...*, p. 188.

49. MORPHY, G. «Los maestros cantores de Wagner. IV». *La Correspondencia de España*, 27-IV-1893.

50. BORRELL VIDAL, J. *Sesenta años de música...*, pp. 76-77.

51. ESPERANZA Y SOLA, J. M. «Revista Musical». *La Ilustración Española y Americana*, XLI, 2 (15-I-1897), p. 38.

52. ARIAS DE COSSÍO, A. M. *Dos siglos de escenografía...*, p. 193.

53. Puede verse en PARÍS, Luis. «El Teatro Real por dentro». *El Teatro*, I, 12 (octubre 1901), p. 16.

54. MORPHY, G. «Revista Musical». *La Ilustración Española y Americana*, XLIII, 3 (22-I-1899), p. 46.

55. «*La Valkiria*. Dibujos del natural por Comba». *La Ilustración Española y Americana*, XLIII, 111 (22-I-1899), pp. 44-5.

56. ARIAS DE COSSÍO, A. M. *Dos siglos de escenografía...*

57. GUTIÉRREZ-GAMERO, Emilio. «*Sigfrido*». *La Ilustración Española y Americana*, XLV, 10 (15-III-1901), pp. 167 y 170.

dez⁵⁸ transmiten las infinitas resonancias de la dramaturgia wagneriana, multiplicadas gracias a los efectos de luces y agua⁵⁹.

El ocaso de los dioses (1909). Acogido con entusiasmo por el público, la empresa de Calleja y Boceta cuida la realización plástica, escénica y vocal de los héroes wagnerianos, y, bajo la batuta de Walter Rabl, se asiste a la interpretación más cuidada y perfecta realizada hasta la fecha⁶⁰. Nota desagradable es el enorme ruido provocado por maquinistas y tramo-yistas en las mutaciones de los cuadros⁶¹ y también los cortes realizados –que suprimen el papel de Alberico– obligada la empresa a terminar las funciones antes de las doce y media de la noche por orden gubernativa⁶². En la decoración del acto segundo –pintada con la escena en que Brunilda acusa de traición a Sigfrido– A. Fernández plasma el dramatismo del momento⁶³.

El oro del Rin (1910). Éxito colosal entre el público, dada su familiarización con sus temas⁶⁴, es representado sin ningún corte, siendo unánimes los elogios para Fernández, Rabl y el director de escena, Luis París⁶⁵, aunque algunas críticas censuran la deficientísima intervención de los gigantes⁶⁶. En un durísimo escrito, Miguel Salvador se queja de decoraciones, intérpretes y puesta en escena, destacando la enorme distancia que separa las representaciones tipo soñadas por Wagner y las del Real⁶⁷, muestra de una crítica depurada que tendrá que esperar a que se pongan en práctica el cambio de concepción escénica propuesto por Adolphe Appia⁶⁸.

Tristán (1911). Produce –nos dice Salvador– la impresión «¡más honda que recuerdo haber observado en un público jamás!»⁶⁹, hasta el punto de que en varios pasajes éste tiene que refrenar su entusiasmo para no interrumpir la acción⁷⁰. Por impulso de Manuel Cendrá, en los

58. Pueden verse en *El Teatro*, I, 12 (octubre 1901), pp. 3-11. También en *La Ilustración Española y Americana*, XLV, 10 (15-III-1901), pp. 164-165.

59. ARIAS DE COSSÍO, A. M. *Dos siglos de escenografía...*, pp. 234-235.

60. BORRELL VIDAL, J. *Sesenta años de música...*, p. 137.

61. RODA, Cecilio de. «Madrid». *Revista Musical*, I, 3 (marzo 1909), p. 64.

62. TURINA GÓMEZ, J. *Historia del Teatro Real...*, pp. 206-207.

63. ARIAS DE COSSÍO, A. M. *Dos siglos de escenografía...*, p. 237.

64. BORRELL VIDAL, J. *Sesenta años de música...*, p. 138.

65. «*El oro del Rin* de Ricardo Wagner». *Comedians y Comediantes*, II, 11 (15-III-1910), pp. 7-10.

66. BORRELL, F. «El wagnerismo en Madrid»..., p. 36.

67. SALVADOR, Miguel. «Madrid». *Revista Musical*, II, 15 (marzo 1910), pp. 66-68.

68. *La Mise-en-scène du drame wagnérien*, París, 1895.

69. SALVADOR, M. «Madrid: *Tristán e Iseo*». *Revista Musical*, III, 2 (febrero 1911), p. 34.

70. BORRELL VIDAL, J. *Sesenta años de música...*, pp. 138-141.

entreactos se empieza a gestar la «Sociedad Wagneriana», que se propone desde su inicio intervenir en la organización del teatro, para impedir anomalías como la representación desordenada de las cuatro partes de *El Anillo*⁷¹. Se organizan entonces para la temporada siguiente «ocho miércoles wagnerianos» que, empezados muy temprano para poder abrir los cortes realizados en los días corrientes⁷², se dedican, en primer lugar, a la representación de la *Tetralogía* en su orden natural⁷³.

Parsifal (1914). Rogando encarecidamente al público que se abstenga de toda manifestación mientras no finalice cada acto, *Parsifal* se ejecuta íntegramente –sin cortes– en dos sesiones, de tarde y noche, con unas dos horas de interrupción para cenar. Imitando las costumbres de Bayreuth, se planea anunciar el inicio de representación con los motivos principales del acto a punto de comenzar, tocados en el vestíbulo del teatro, aunque, finalmente, la llamada se hace desde el foso⁷⁴. Tras este aviso no se siente el más mínimo rumor e invade la sala «un silencio solemne, una atracción invencible, una impresión de estupor, de respeto, jamás percibida»⁷⁵. Dirigido por José Lasalle y concertado por Saco del Valle, es presentado con claridad y estilo, alcanzando en conjunto una eficaz ejecución, tanto en coros como en reparto, cuidado escrupulosamente⁷⁶. En las decoraciones causan sensación los dos «panoramas en marcha» realizados para los actos primero y tercero por Fernández, que exigen una complicada maquinaria y la sincronización exacta de los movimientos, para lo que París manda instalar en el escenario del teatro cuatro teléfonos comunicados entre sí⁷⁷. Son alabadas también las modernas combinaciones de luces y, con el fin de evitar el resplandor producido normalmente, se instalan para los músicos unas débiles bombillas eléctricas de color azulado tenue que dejan a la orquesta «en una suave oscuridad»⁷⁸.

71. «Noticias». *Revista Musical*, III, 3 (marzo 1911), p. 74.

72. SALVADOR, M. «Madrid: Asociación Wagneriana». *Revista Musical*, III, 7 (julio 1911), p. 167.

73. SALVADOR, M. «Madrid: Teatro Real». *Revista Musical*, III, 12 (diciembre 1911), p. 301.

74. *ABC*, 14-XII-1913 y 2-I-1914.

75. MUÑOZ, Eduardo. «Acontecimiento artístico. El estreno de *Parsifal*». *El Imparcial*, 2-I-1914.

76. BORRELL VIDAL, J. *Sesenta años de música...*, pp. 143-144.

77. *El Liberal*, 24-XII-1913.

78. *El País*, 2-I-1914.

Conclusión

El wagnerismo transformó el espectáculo operístico en Madrid, introduciendo cambios en la puesta en escena, promoviendo la representación en idioma original, suscitando la formación del cantante como actor e inculcando un cambio de actitudes en el público.

