

Liberalismo y wagnerismo en Madrid en el Sexenio Revolucionario

José Ignacio SUÁREZ GARCÍA
Universidad de Oviedo

In memoriam

A finales de 2007 asistimos perplejos a la inesperada muerte de nuestro querido profesor Luis G. Iberní. Le habíamos conocido como alumno de musicología de la Universidad de Oviedo, donde en quinto curso nos había impartido las asignaturas de *Crítica Musical* y *Últimas Tendencias de la Música*. Sus clases, siempre muy concurridas, despertaban el interés de los alumnos por su amenidad y ese desparpajo que siempre le caracterizó. Sabía combinar extraordinariamente el discurso docto y erudito con la anécdota oportuna que despertaba en nosotros, bien la curiosidad por el tema, bien la carcajada hilarante, o ambas cosas a la vez.

El destino quiso que precisamente fuéramos nosotros los encargados de sustituirle temporalmente cuando a finales de 2000 se fue a la Universidad Complutense de Madrid. Entonces, recién terminada nuestra beca FPI, valoramos aún más sus sabios conocimientos, especialmente en la asignatura de *Gestión Musical*, una materia en la que él se desenvolvía con soltura y que para nosotros resultó extraordinariamente compleja de impartir, por nuestra exigua experiencia docente, lo parco de nuestras vivencias en el campo de la gestión y la entonces escasa bibliografía específica.

Su tema de investigación durante años –asunto de su tesis doctoral y más tarde libro– la figura de Ruperto Chapí,¹ aún en una misma persona los dos términos relacionados en el presente trabajo: liberalismo y wagnerismo. En lo que se refiere al primero, ya hace algunos años que Celsa Alonso ha trazado nítidamente la trayectoria del músico de Villena y sus paralelismos con la de Joaquín Costa.² En lo tocante al segundo, recordamos que Chapí había estudiado algunas partituras de Wagner antes de su marcha a Madrid en septiembre de 1867, con tan solo 17 años, pero será en 1875, durante su estancia en Roma como pensionado de la Academia de Bellas Artes, cuando estudie las partituras de *Rienzi*,

¹ Luis G. IBERNÍ: *Ruperto Chapí*, Madrid: ICCMU, 1995.

² Celsa ALONSO: "Ruperto Chapí ante la encrucijada finisecular", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1 (1996), pp. 165-185.

El Holandés Errante, Tannhäuser y Lohengrin.³ De este estudio surgirá una influencia que ya se deja sentir en la armonía y la instrumentación de sus próximas obras (*La hija de Jefe-té y Roger de Flor*) y que, en definitiva, transmitirá a su único alumno, Manuel Manrique de Lara, también estudiado por el profesor Iberní.⁴ Sería prolijo recordar todos los acontecimientos que acercan a Chapí al wagnerismo, pero no podemos pasar por alto su intención de asistir al primer festival de Bayreuth,⁵ que es autor de la zarzuela *El Cisne de Lohengrin* y que, de no haber fallecido antes, hubiera sido socio de la Asociación Wagneriana de Madrid, como lo fueron su viuda e hija.⁶ Concluimos con unas palabras anotadas por Chapí en sus *Apuntes sobre mis primeros veinticinco años* que ejemplifican como en él se conciertan los dos conceptos que nos interesan, wagnerismo y liberalismo:

Soy y he sido siempre muy amigo de la paz, la tranquilidad, pero confieso que en el terreno pacífico de las ideas mis instintos lo mismo en arte que en política son revolucionarios. Así es que desde mis primeros pasos me era más simpático aquello que me parecía más nuevo y hasta más extraño, lo mismo en la melodía que en armonía e instrumentación. La mayor parte de la música que en mis años de Villena oía, acabó por parecerme poco profunda, como yo decía entonces, y su espíritu no satisfacía ya mis ideas exaltadas, fuera de algunas cosas de Verdi en sus últimas óperas. Por lo que aspiraba a una música más ideal, en mi concepto de entonces, y hacía esfuerzos por dar mayor interés armónico, por hacer giros y ritmos melódicos más en consonancia con aquél que presentía y a cuyo resultado no podía llegar. Más adelante, en algunos trozos de Weber, de Mendelssohn y Wagner, y en general en Gounod he visto lo que entonces me hubiera satisfecho.⁷

Presentación

La identificación de la música de Wagner con la derecha conservadora es un fenómeno que no se puede retrotraer más allá de 1914 y el estallido de la I Guerra Mundial. Dividida la sociedad madrileña en dos grandes bandos, el aliadófilo y el germanófilo –definidos respectivamente como izquierda progresista liberal y como derecha conservadora– la gran mayoría de los intelectuales madrileños se decantan por el bando aliado. La Guerra Europea provocó un rechazo generalizado hacia el Imperio Alemán y, subliminalmente, hacia todas sus manifestaciones culturales, al tiempo que se rehabilita la imagen positiva de la nación francesa. A partir de entonces, el wagnerismo madrileño cesa en su afán proselitista y muchos de los socios de la recién disuelta Asociación Wagneriana de Madrid, pasarán a formar parte de la Sociedad Nacional de Música, de enorme significación en la

³ IBERNÍ: *Ruperto Chapí... op. cit.*, pp. 68-9.

⁴ Luis G. IBERNÍ: "Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara", *Anuario Musical*, 52 (1997), pp. 155-172.

⁵ Carta de Chapí a Arrieta fechada en Roma el 22 de junio de 1875. No obstante, Chapí tendrá que aplazar este viaje hasta el verano de 1889. M^a Encina CORTIZO: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid: ICCMU, 1998, p. 488.

⁶ Paloma ORTIZ DE URBINA y SOBRINO: *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*, Universidad de Alcalá: Servicio de Publicaciones, 2007, p. 177.

⁷ Luis G. IBERNÍ: *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*, Madrid: ICCMU, 1995, pp. 50-1.

difusión de la nueva música española, el impresionismo francés y otros compositores del este europeo.

Antes de esta fecha, la mayoría de los intelectuales situados en el bando aliadófilo se habían formado en Alemania o se habían vinculado a la Institución Libre de Enseñanza (ILE) y al krausoinstitucionismo, afanándose hasta entonces en divulgar la cultura germánica en España o haciendo uso consciente de motivos wagnerianos para la elaboración de sus creaciones artísticas.⁸ En la lista de socios de la Sociedad Wagneriana de Madrid, al lado de la alta sociedad –vinculada tradicionalmente al mundo de la ópera– se observa un gran número de personalidades pertenecientes al mundo cultural, intelectual y artístico, que podríamos denominar *burguesía intelectualizada*: músicos, pintores, escritores, periodistas, fotógrafos, editores, traductores, arquitectos, académicos, políticos, médicos, ingenieros y farmacéuticos.⁹ Naturalmente, este fenómeno no surge de la nada y ya hemos destacado en otro lugar cómo el wagnerismo es en el s. XIX en Madrid un fenómeno eminentemente burgués y, como tal, asimilado preferentemente por hombres que desde el punto de vista ideológico son liberales.¹⁰ Ya en sus novelas, Pérez Galdós empleaba el wagnerismo para caracterizar el perfil psicológico de la burguesía y, en este sentido, recrea una representación de *Lohengrin* narrada en *Fortunata y Jacinta*. También Emilia Pardo Bazán, quien conoce la obra de Wagner en Viena en 1872, destaca este hecho en un artículo publicado el 6 de marzo de 1899 en *La Ilustración de Madrid*, escrito a raíz del estreno de *La Valkiria* en el Teatro Real.¹¹

El ideal masónico y humanista de la filosofía de Krause está detrás de todo un ideario liberal de regeneración que cala en amplios sectores de la burguesía española. Los principios de tolerancia y de unidad de los seres humanos, profesados tanto por la masonería como por el krausoinstitucionismo, junto con el liberalismo político y la filosofía social reformista, comunes también a ambos, propiciaron que un granado grupo de krausistas, institucionistas, antiguos alumnos y protectores de la ILE, convencidos de que la masonería representaba una fuerza afín en la lucha por la libertad, decidieran formar parte de las logias.¹² En el presente trabajo pretendemos abordar una primera etapa que analice la rela-

⁸ ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO: *Richard Wagner...*, *op. cit.*, pp. 139-40.

⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰ José Ignacio SUÁREZ: "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.

¹¹ Pedro Ignacio LÓPEZ GARCÍA: "Fin de siglo. Wagner y el wagnerismo vistos por Azorín", en *Azorín et la Génération de 1898. 1^{er} Colloque International organisé par le Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romanes de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour et par la Casa-Museo Azorín de Monóvar, Obra Social de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Alicante, Pau, Saint-Jean-de-Luz 23, 24, 25 Octobre 1997*, Pau: Université de Pau, 1998, pp. 274-5.

¹² Al menos 76 de los 410 accionistas de la ILE censados en la relación de septiembre de 1877 eran masones. Pedro F. ÁLVAREZ LÁZARO: "Krausistas, institucionistas y masones en la España del siglo XIX", en Pedro F. ÁLVAREZ LÁZARO

ción entre wagnerismo y liberalismo, concretamente hasta la apertura de la ILE en mayo de 1876, que explica por qué en los primeros años de la Restauración hombres ligados directa o indirectamente a la Institución, como Mariano Vázquez, Gabriel Rodríguez o Manuel Pérez, jugaron un papel fundamental en la difusión de la música de Wagner en Madrid.

Cuando Galdós en su episodio *Prim* evoca el torbellino prerrevolucionario de los intelectuales del Ateneo, da como signo típico para los krausistas el ser muy aficionados a la música clásica. Esta afición no se debe tanto a Julián Sanz del Río, introductor de la filosofía de Kraus en España, sino principalmente a Francisco Giner, Juan Facundo Riaño, José de Castro y Serrano, Mariano Vázquez y Juan Uña Sarthou.¹³ Todos, menos el último citado, forman parte de la “Cuerda Granadina”, asociación que se reúne habitualmente en casa de Vázquez para recitar poesía, exponer cuadros e interpretar música. La mayor parte de los miembros de la “Cuerda”, trasladados a Madrid poco a poco a partir de 1854, mantienen su relación de amistad y se ayudan unos a otros en la progresiva emigración. Además, entablan amistad con los miembros de la tertulia literaria del “Café de la Esmeralda”, formada entre otros por Carlos Rubio –director de *La Iberia*– Gabriel Rodríguez y Juan Valera.¹⁴ Si en las reuniones granadinas de la “Cuerda” los compositores alemanes tienen un papel destacado –especialmente Mozart y Beethoven, pero también Schubert y Gluck– nos interesa subrayar cómo este repertorio se ha ampliado al final de la etapa revolucionaria hasta Wagner. En su destierro en Cádiz en la primavera de 1875, provocado por la segunda cuestión universitaria, Giner se reúne los martes y los domingos en casa de un comerciante para realizar sesiones musicales; por supuesto –nos dice– “Mozart, Haydn, Beethoven, Wagner, etcétera, etc.: tenemos quinteto de cuerda, dos pianos y armonium. A propósito de música, la otra noche tuvimos otra sesión en casa del cónsul alemán (¡que no se entere, por Dios, *La Época!*)”.¹⁵

El interés de estos hombres por Wagner proviene en primer lugar del carácter innovador de su música, hasta el punto de considerarla como el modelo más vanguardista de su tiempo y, como tal, a tener en cuenta a la hora de crear una ópera nacional que aunara el elemento extranjero y el nacional. Pero la identificación entre el liberalismo y Wagner proviene también de la propia biografía del compositor: su participación en el levantamiento de Dresde, las enemistades suscitadas dentro del partido católico bávaro y una postura vital mar-

y José Manuel VÁZQUEZ-ROMERO (eds.): *Krause, Giner y la Institución Libre de Enseñanza. Nuevos estudios*, Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2005, pp. 131-169.

¹³ Federico SOPENA: “Homenaje musical a Don Francisco Giner”, *Poetas y novelistas ante la música*, Madrid: Espasa Calpe, 1989, pp. 95-130.

¹⁴ Antonio JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ: *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, vol. II, Madrid: Editorial Complutense, 1996, pp. 663-5.

¹⁵ Carta de Giner a Azcárate. Citado en JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ: *La Institución Libre de Enseñanza ... op. cit.*, vol. I, Madrid: Editorial Complutense, 1996, p. 335.

cadamente heterodoxa.¹⁶ Además, jugó un papel destacado la sospecha de que Wagner era francmasón o, en cualquier caso, la identificación en su obra de símbolos masónicos.

Antecedentes: la etapa prerrevolucionaria

Individuos peligrosos. Ricardo Wagner, exmaestro de capilla de Drede, uno de los principales jefes del partido revolucionario, perseguido por la policía por haber tomado parte en los acontecimientos revolucionarios de Dresde en mayo de 1849. Según informaciones fidedignas, trata de dejar su residencia de Zurich, en donde se halla actualmente, proponiéndose entrar en Alemania. Si llega este caso, se ha dado orden de arrestarlo, consignándolo a las autoridades de Dresde.¹⁷

Uno de los aspectos que llamaron poderosamente la atención de los españoles coetáneos a Wagner es su carácter revolucionario en lo político, visión originada por su participación en el levantamiento de Dresde, revolución liberal burguesa réplica de la parisina del 48. Su intervención tendrá como consecuencia su exilio a Zurich y la orden de arresto arriba reproducida. Tanto es así, que el primer testimonio localizado sobre el compositor —una carta fechada en 1856 de Juan Valera, uno de los primeros accionistas de la ILE—¹⁸ destaca que el alemán “anda errante por estos mundos, por haberse metido demasiado en las jaranas del 48”.¹⁹ Su participación en el levantamiento es tema recurrente en artículos, biografías, estudios y ensayos publicados en España en el último tercio del siglo XIX, por lo que sería prolijo, y labor que excede los límites de este trabajo, enumerar todos los textos que enfatizan esta faceta. No obstante, destacamos que es un hecho rastreado desde la primera biografía publicada en nuestro país sobre el compositor, realizada por Alberto Vicentini²⁰ en traducción de Antonio Opisso. También Antonio Peña y Goñi, autor de la primera biografía realizada por un español, subraya que Wagner, “cuyas opiniones republicanas eran muy conocidas, tomó parte muy activa en aquellos sucesos, batiéndose en las calles y defendiendo barricadas con el mayor ardimiento”.²¹ Sin pretender abrumar con datos reiterativos, no pasamos por alto tampoco que Joaquín Marsillach insiste repetidamente en que Wagner era tan revolucionario en el mundo del arte como en el de la política, justificando su levantamiento en la ciudad sajona porque, en contra de sus ideas re-

¹⁶ Cosima Liszt y Richard Wagner se casan en la iglesia protestante de Lucerna el 25 de agosto de 1870. En las noticias que anuncian su matrimonio se hace “notar que uno y otro están divorciados de sus respectivas costillas”. “Noticias”, *La España Musical*, IV, 195, 11-XI-1869, p. 3.

¹⁷ “Boletín musical de la quincena. Extranjero”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, v, 111, 30-VIII-1892, p. 127.

¹⁸ “Lista de señores accionistas hasta el 30 de septiembre de 1877”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza (BLE)*, I, 12, 5-X-1877 (segunda edición), pp. 68-72. Para no acumular notas innecesarias, prescindimos de hacerlas cuando hablemos seguidamente de otros accionistas de la ILE, cuya referencia es la misma que aquí damos.

¹⁹ Carta a Leopoldo Augusto de Cueto. Juan VALERA: *Cartas desde Rusia*, Barcelona: Laertes, 1986, p. 20.

²⁰ Alberto VICENTINI: “Ricardo Wagner”, *La España Musical*, v, 212, 10-III-1870, pp. 1-2.

²¹ Antonio PEÑA Y GOÑI: “Ricardo Wagner. A un Caballero Español”, *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 2, 15-I-1874, p. 22.

publicanas, su empleo de maestro de la Real Capilla de Dresde “le ponían al servicio de instituciones que eran incompatibles con su modo de pensar”.²²

Es también en la etapa prerrevolucionaria cuando Wagner empieza a ser una figura especialmente atractiva a una serie de pensadores que, en lo religioso, tienen una concepción heterodoxa del cristianismo y, al mismo tiempo, especialmente denostada por aquellos próximos a una postura inmovilista del catolicismo.²³ Por encima de los argumentos de sus dramas, este hecho proviene, en primer lugar, de la biografía del compositor, de manera determinante su intromisión en la política bávara. Durante su etapa muniquesa, Wagner propone la remodelación del gabinete, aconsejando a Luis II la destitución de Franz Seraph von Pfistermeister (consejero de estado) y Ludwig von der Pfordten, primer ministro de Baviera, miembro del partido clerical-conservador y contrario al compositor desde sus años revolucionarios en Dresde. Acusado de tener ambiciones políticas personales, Wagner se ve forzado a marchar de Munich por invitación de Luis II, muy presionado por el gabinete de estado.²⁴ En palabras de Esperanza y Sola, “su guerra encarnizada al cristianismo, que le atrajo la animadversión de todos los católicos de aquel país, y las envidias de los cortesanos [...] le proporcionaron no pocos sinsabores y hasta el destierro”.²⁵

En su exilio en Tribschen, cerca de Lucerna, Wagner realiza la mayor parte de *Los Maestros Cantores*,²⁶ una comedia estrenada en Munich a pesar de la oposición de sus adversarios, quienes ya habían conseguido que se desechara la construcción de un proyecto de Gottfried Semper para un teatro de festivales wagneriano muniques. A medida que se aproxima el día del estreno –leemos en *El Artista*, revista dirigida y editada por el anti-wagneriano Vicente Cuenca– “los *whigs* y los *tories* de la localidad se conciertan y se preparan para la cercana lucha, porque ya sabe V., que el partido católico bávaro, muy poderoso en Munich, es muy hostil a Wagner por su influencia con el joven rey”.²⁷ Tras la premier, la revista destaca que el efecto de *Los Maestros Cantores* “ha sido considerable sobre todos, si se exceptúa el partido de aficionados ortodoxos. El pueblo, las masas se han visto arrastradas por el movimiento escénico, y los aplausos más brillantes y ruidosos han sido los del patio y paraíso. Este es un hecho que no carece de importancia”.²⁸

La identificación entre la música de Wagner –como paradigma de la revolución musical– y la revolución política se acentúa en el ambiente prerrevolucionario con el estreno

²² Joaquín MARSILLACH LLEONART: *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*, Barcelona: Texidó y Parera, 1878, p. 43.

²³ Editada por Bonifacio Eslava y dirigida por José Parada y Barreto, es frecuente encontrar en la *Revista y Gaceta Musical* gacetillas en las que se califica a Wagner como “Ante-Cristo musical” al mismo tiempo que “pontífice de la música del porvenir”.

²⁴ “Noticias”, *La España Musical*, I, 4, 25- I-1866, p. 3.

²⁵ José María ESPERANZA Y SOLA: “Ricardo Wagner”, *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 7, 22-II-1883, p. 118.

²⁶ “Miscelánea”, *El Artista*, II, 2, 15-VI-1867, p. 15. También en *El Imparcial*, 2- VI-1867.

²⁷ “Miscelánea”, *El Artista*, III, 3, 22-VI-1868, p. 23.

²⁸ “*Maestros Cantores de Nuremberg*”, *El Artista*, III, 11, 22- VIII-1868, p. 83.

en Madrid de la “Obertura” de *Tannhäuser*, dirigida seis veces por Joaquín Gaztambide en el verano de 1868 y presentada como la principal novedad de las sesiones de la Sociedad de Conciertos. A tan solo dos meses del estallido de la “Gloriosa”, Isidoro Fernández Flórez comenta estas audiciones en *El Imparcial* destacando en cursiva que la música de Wagner “es excesivamente *revolucionaria*”,²⁹ lo que va más allá del mero hecho musical, máxime si tenemos en cuenta que Gaztambide –de firmes convicciones liberales– apuesta poco después por una demostración pública de adhesión a la Revolución mediante una serenata, aunque ésta no llega a realizarse.

La etapa revolucionaria

Durante el Sexenio Liberal se opera 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 inmediatamente anteriores. Tras el conocimiento de la filosofía de 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, permiten un mayor conocimiento de la obra de Wagner y la creación de un clima favorable hacia el compositor, un verdadero caldo de cultivo que posibilita la formación del wagnerismo madrileño. El estudio de la cultura alemana llega a convertirse en una moda comentada irónicamente por Augusto Mosquera³⁰ y las crónicas de Isidoro Fernández Flórez ejemplifican cómo este proceso está ligado al wagnerismo y cómo este mismo es parte consustancial y generador de aquél.³¹ La obra de Wagner es 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.³²

Si la etapa prerrevolucionaria es marcadamente antiwagneriana en lo que se refiere a nuestra crítica musical, esta tendencia empieza a invertirse tras la revolución de 1868 y tiene un punto de inflexión en 1871, coincidiendo con el reinado de Amadeo I, el rey masón que, tras la visita de una comisión parlamentaria, acepta la corona en diciembre de 1870 firmando la constitución con el único apoyo de los progresistas. En dicha comisión, presidida por Manuel Ruiz Zorrilla –entonces Gran Maestro Comendador del Gran Oriente de España³³ y futuro accionista de la ILE– se encuentran, entre otros, Gabriel Rodríguez

²⁹ *El Imparcial*, 18-vii-1868.

³⁰ Augusto MOSQUERA: “La filosofía alemana”, *La Ilustración Española y Americana*, xviii, 32, 30-viii-1874, pp. 507-509.

³¹ *Un Lunático* [Isidoro FERNÁNDEZ FLÓREZ]: “Madrid”, *Los Lunes de El Imparcial*, 17-viii-1874.

³² Guillermo de MORPHY: “De la ópera española”, *La Ilustración Española y Americana*, xv, 15, 25-v-1871, p. 251.

³³ Véanse M^a Teresa Díez de los Ríos San Juan: “Catálogo de Publicaciones Periódicas masónicas (siglo XIX)”, en J. A. Ferrer Benimeli (coord.): *La masonería en la España del siglo XIX. II Symposium de Metodología Aplicada a la Historia de la Masonería Española (Salamanca, 2-5 de julio de 1985)*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Edu-

—otro ilustre institucionista y miembro de su primera junta directiva³⁴ y Víctor Balaguer, masón y autor del poema sobre el que Pedrell compondrá *Los Pirineos*.³⁵

Este cambio de actitud en nuestra crítica musical se observa en Antonio Peña y Goñi, que, desde los tímidos sueltos y breves reseñas, a partir de 1871 empieza a citar a Wagner, podríamos decir sistemáticamente, en sus revistas publicadas en *El Imparcial*, diario liberal que, siendo la casa habitual donde escribe el crítico donostiarra, será durante el Sexenio Liberal el órgano portavoz del wagnerismo madrileño. También en 1871 y desde las páginas de este periódico fundado por Eduardo Gasset y Artime —accionista fundador de la ILE— empieza Peña y Goñi a demandar al empresario del Teatro Real la representación de una ópera de Wagner en Madrid.³⁶

Sintomática también del clima de libertad que se respira con la llegada de Amadeo, es la declaración de intenciones wagneriana realizada en 1871 por Antonio Opisso en *La España Musical*, con el título de “Confiteor”,³⁷ con el que la publicación se convierte en abierta defensora de Wagner. Opisso aclara, precisamente, que a pesar de que esta intención estuvo presente incluso antes de la aparición de la publicación, fundada la revista la redacción creyó conveniente esperar a que la música de Wagner hubiera sido aceptada como de repertorio. Desde finales de año, la revista barcelonesa entabla las primeras polémicas wagnerianas, suscitadas por intereses editoriales, tras los estrenos de *Lohengrin* (1871) y *Tannhäuser* (1872) en Bolonia. Precisamente, a raíz del estreno de *Lohengrin* la revista publica el siguiente suelto:

Dice *L'Osservatore Cattolico* que el *Lohengrin* fue tan extraordinariamente aplaudido en Bolonia, porque Wagner está afiliado a las sociedades masónicas de Alemania e Italia ¡Mire V. qué cosa! ¿Si habrá necesitado mucho tiempo el citado periódico para hacer este asombroso descubrimiento?³⁸

Nos detenemos un momento en hacer algunas consideraciones sobre esta afirmación, porque, por una parte, la masonería en la vida y obra de Wagner ha sido frecuentemente olvidada por los estudiosos y, por otra, porque la etapa revolucionaria es, quizás, la de mayor florecimiento en España de la masonería.

cación y Cultura, 1987, p. 763 y Lorenzo FRAU ABRINES: “Zorrilla, Manuel Ruiz”, *Diccionario Enciclopédico de la Masonería*, t. III, México: Editorial del Valle de México, 1989 (ed. corregida y aumentada), pp. 1985-7.

³⁴ Leticia SÁNCHEZ DE ANDRÉS: “Gabriel Rodríguez y su relación con Felipe Pedrell. Hacia la creación de un lied hispano”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* (segunda época), 10 (2005), p. 99.

³⁵ Véanse José Antonio FERRER BENIMELLI: “Práxedes Mateo-Sagasta, Gran Maestro de la Masonería”, *Berceo*, 139 (2000), pp. 165-78 y M^a Dolores DOMINGO ACEBRÓN: “Masones en el Ateneo de Madrid en el siglo XIX”, en José A. FERRER BENIMELLI (coord.): *La masonería española en la época de Sagasta. XI Symposium Internacional de Historia de la Masonería Española, Logroño, del 6 al 8 de julio de 2006*, Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2007, pp. 291-5.

³⁶ Antonio PEÑA Y GOÑI: “Revista Musical” (*El Imparcial*, 15-II-1871) y “Sección de noticias” (*El Imparcial*, 16-VIII-1871).

³⁷ Antonio OPISSE: “Confiteor”, *La España Musical*, VI, 263, 13-VII-1871, pp. 3-4.

³⁸ “Noticias”, *La España Musical*, VII, 288, 4-I-1872, p. 7.

Si bien es cierto que Wagner no fue francmasón –hasta el punto de solicitar sin éxito su admisión en 1872 en la Gran Logia de Bayreuth– sin ninguna duda su obra está impregnada de simbología masónica. Los intereses artísticos e ideales políticos llevaron a Wagner a aproximarse a los francmasones, de cuyos ideales y simbolismo se embebió. El análisis de *Parsifal*³⁹ y la *Tetralogía*,⁴⁰ objeto de estudios específicos, junto con algunos datos biográficos, contribuyen a reforzar esta idea. La conclusión a la que hemos llegado, compartiendo la opinión de Paul Legardien, es que una demostración análoga sobre la influencia masónica podría hacerse sobre la totalidad de sus obras. Nos parece oportuno recordar algunos acontecimientos que relacionan a Wagner con la masonería.

Basada en la fábula masónica *La donna serpente* de Carlo Lucio Gozzi, Wagner realiza en 1833 *Las hadas* (WWV 32), cuyo hilo conductor es el conjunto de pruebas iniciáticas que deben superar sus protagonistas, presentando su argumento, además, claras analogías con los de *Lohengrin* (el tema de la prohibición de preguntar el nombre) y con el de *La Valkiria-Sigfrido* (la amada condenada a estar cautiva en una roca y liberada por su amado). A finales del siguiente año, Wagner compone por encargo la cantata *Festival de Nuevo Año* (WWV 36), basada en la pieza alegórica en un acto *En la llegada del nuevo año 1835*, de Wilhelm Schmale. La cantata será dirigida por Wagner en el concierto organizado por una logia masónica en el Stadttheater de Magdeburgo y será nuevamente interpretada con motivo de su sexagésimo cumpleaños –esta vez con nuevo texto– bajo el título de *Consagración del Artista*.⁴¹ La influencia masónica ha sido puesta de relieve también en *Rienzi*, ópera juvenil y revolucionaria en cuyo estreno en Dresde (1842) fueron una animada claque los francmasones de la capital de Sajonia.⁴²

Conviene destacar que las dos obras estrenadas en Bolonia, *Tannhäuser* y *Lohengrin* –las de mayor difusión en nuestro país en el siglo XIX– contienen símbolos de clara interpretación masónica. La rama seca, grado octavo de la masonería con el que se inician los Misterios Menores –las cualidades del iniciado– es símbolo iniciático de regeneración. Muerta a una etapa vital (está seca, no muerta), se prepara para renacer en otra, en virtud de su vida interior. Simboliza la materia a divinizar, la entrada en la comunidad iniciática a través de pruebas purificadoras. La vida está latente, inmanente, con todas sus posibilidades, pero no hay ninguna exteriorización porque es un proceso interior, ya que es necesario tornarse hacia adentro –el retorno hacia uno mismo– para entrar de lleno en la Vía Iniciática. La apariencia externa es de muerte y así el iniciado debe desear aparecer como

³⁹ Véase Paul LEGARNIER: "Une oeuvre initiatique: *Parsifal* de Richard Wagner", *Bulletin du Grand Orient de Belgique*, n° 5968-7, s. d. (1968), pp. 19-47. Un resumen está recogido en Jacques CHAILLEY: *Parsifal de R. Wagner, opéra initiatique*, Paris: Buchet-Chastel 1979 (2° ed. 1986), pp. 46-48.

⁴⁰ Paul LEGARNIER: *Symbolisme & Franc-Maçonnerie dans la Tétralogie Wagnérienne*, Editions Aug. Zurfluh, 1995.

⁴¹ Hans-Joachim BAUER: *Guía de Wagner*, 2 vol., Madrid: Alianza, 1996.

⁴² Kurt KRANKE: "Freimaurerische Spuren im Leben und Werk von Richard Wagner", en Michael HEINEMANN y Hans JOHN (eds.): *Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert*, Laaber-Verlag, 1995, pp. 179-191.

“la nada” ante los ojos de los demás. La rama seca florecida, grado trigésimo tercero de la masonería con el que se inician los Misterios Mayores, simboliza que la planta ha crecido, se ha desarrollado –a través de ese proceso de alquimia interior– criando ramas, hojas y capullos. A partir de esta vivencia, el aspirante pasa a formar parte de la Comunidad de los auténticos Maestros espirituales, con la que entra en contacto. El ser humano se prepara para nuevas experiencias que tendrán lugar ya a nivel suprapersonal hasta abandonar por último la corriente de las formas, o sea, el proceso de manifestación material. Análogo símbolo hallamos en *Tannhäuser* que, tras acudir a Roma en peregrinaje, no obtiene el perdón del Papa, pero su báculo florece para indicar que Dios sí lo ha perdonado.

En el caso de *Lohengrin*, la teosofía profesa que el mundo inmaterial está simbolizado por el territorio del Santo Grial. Por otra parte, la paloma, grado decimocuarto de la masonería –Misterios Menores– representa al alma en paz y es símbolo, también, de la Gracia Divina. Además, la paloma indica el camino de retorno al hogar, o sea, la senda de reintegración o Vía Iniciática, expresado en *Lohengrin* en el relato o *racconto* del Grial.⁴³

La importancia del suelto publicado por *La España Musical*, no radica, por tanto, en la veracidad de la afirmación, sino en que los coetáneos españoles de Wagner tuvieran esa creencia, basada, sin duda, en la interpretación simbólica de la obra del compositor. En este sentido, quizás el estudio que aborda con mayor prolijidad el sentido oculto de la producción wagneriana ha sido el del científico, abogado, escritor teósofo y masón⁴⁴ Mario Roso de Luna, cuya obra se inserta dentro de una larga lista de masones o/y teósofos interesados en la obra wagneriana, que se adentra en el s. xx.⁴⁵ Por cierto que en 1931 Roso lee en la Asociación Republicana y el Teatro Olimpia de Torrelavega la conferencia titulada *El republicanismo filosófico-artístico de Beethoven y de Wagner*.⁴⁶ Dentro de esa lista encontramos también a uno de los primeros traductores de Wagner al castellano,⁴⁷ Vicente Blasco Ibáñez, célebre por su anticlericalismo, sus ideas revolucionarias y antimonárquicas.⁴⁸ Dado los límites cronológicos y de espacio del presente trabajo, no po-

⁴³ ANÓNIMO: *Los 33 grados de la Masonería*, <<http://www.freewebtown.com/angelberto/lacocelera/masoneria/01-33gradosMasoneria.htm>> (consultada el 12 de marzo de 2008).

⁴⁴ Roso de Luna firma su declaración como candidato el 3 de enero de 1917, iniciándose cinco días más tarde en la logia “Isis y Osiris” de Sevilla y adoptando el nombre simbólico de Prisciliano. Para la relación de Roso con la masonería, véase Esteban CORTIJO PARRALEJO: *Vida y obra del Dr. Mario Roso de Luna (1872-1931), científico, abogado y escritor*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1991, especialmente pp. 95-102.

⁴⁵ MARIO ROSO DE LUNA: *Wagner, mitólogo y ocultista (el drama musical de Wagner y los misterios de la antigüedad) por Mario Roso de Luna prólogo de Adolfo Bonilla y San Martín*, Madrid: Pueyo, 1917; 2ª ed. Buenos Aires: Glem, 1957; 3ª ed. Madrid: Editorial Eyra y Dpto. de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, 1987.

⁴⁶ CORTIJO PARRALEJO: *Vida y obra del Dr. Mario Roso... op. cit.*, p. 113.

⁴⁷ RICHARD WAGNER: *Novelas y pensamientos*, Madrid: Lipari ediciones, 1995.

⁴⁸ Vicente Blasco Ibáñez ingresó en la Logia “Unión número 14” de Valencia el 28 de febrero de 1887, mudando más tarde a la Logia “Acacia”, donde ocupó el rango de orador. Véase JAVIER SIERRA: “Blasco Ibáñez, el hijo de la luz”, *El Mundo*, 12-VIII-2006.

demos detenernos más en este aspecto, pero en futuras publicaciones, en las que estamos trabajando, pretendemos abordar este asunto en los años siguientes, hasta el estreno de *Parsifal* en 1914 y el estallido de la I Guerra Mundial.

Retomando nuestro discurso diacrónico, en diciembre de 1873 José de Castro y Serrano publica, bajo el pseudónimo de *Un Caballero Español*, un artículo en el que aboga por la subvención oficial para representar los dramas de Wagner en Madrid. En el escrito, dedicado a Peña y Goñi, Castro y Serrano expone los puntos esenciales de la reforma wagneriana y subraya la necesidad de que los músicos jóvenes estudien y conozcan la obra de Wagner.⁴⁹ Éste y otros artículos de Castro y Serrano sobre la Exposición Universal de Viena, causan una impresión profundísima en los círculos artístico-musicales madrileños y dan lugar a calurosos debates. *El Arte*, semanario que entonces está publicando un estudio sobre la ópera española del antiwagneriano José Parada y Barreto, prologado por el también antiwagneriano Hilarión Eslava,⁵⁰ propone en un suelto el predominio de la melodía y la simplicidad en la orquestación, en consonancia con algunos “jóvenes maestros italianos que tratan de seguir en sus obras un camino opuesto al que siguen los wagneristas, o sea, los krausistas de la música moderna”.⁵¹ *El Trovador* contesta en el artículo “Una protesta a favor del espíritu musical de nuestro tiempo”, calificando al autor del suelto como retrógrado, tradicionalista y apegado a lo antiguo. *El Arte* replica retando a *El Trovador* y a *Un Caballero Español* a que “mantenga su teoría u opinión wagnerista tan pronunciada e intransigente, seguros de que la hemos de echar por tierra cual si fuera un castillo de naipes”.⁵² No hemos localizado hasta la fecha documentación sobre una respuesta de *El Trovador* o de Castro y Serrano, por lo que desconocemos si la polémica se da por concluida.

Los artículos de Castro y Serrano, muy leídos y comentados en las tertulias del Ateneo de Madrid –organismo que, en palabras de Peña y Goñi, es “sin duda alguna el más importante tratándose del *porvenir* de Wagner en España”–⁵³ son contestados por el crítico donostiarra en una serie sobre el compositor alemán dedicada a *Un Caballero Español*.⁵⁴ Al mismo tiempo, Manuel de la Revilla, escribe “La ópera española”. Gran amigo de Peña y Goñi y hombre formado en el Colegio Internacional –cuyos cursos habían sido la primera res-

⁴⁹ *Un Caballero Español* [José de CASTRO Y SERRANO]: “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena. XIII. Wagner”, *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 46, 8- XII-1873, pp. 742-4.

⁵⁰ JOSÉ PARADA Y BARRETO: *La ópera nacional. Estudio crítico-analítico de la cuestión de la ópera española con instrucciones, observaciones y consejos útiles y provechosos a los poetas y a los jóvenes compositores de música que se dediquen en España al cultivo del drama lírico, por D. José Parada y Barreto, con un prólogo del Excmo. Sr. D. Hilarión Eslava*, Madrid: Imp. de *El Arte*, 1873. En prensa en *El Arte*, I, nº 7 (15-XI-1873, pp. 5-6) y ss.

⁵¹ “Noticias extranjeras”, *El Arte*, I, 13, 27- XII-1873, p. 7.

⁵² “Una protesta a favor del espíritu musical de nuestro tiempo”, *El Arte*, I, 15, 11-I-1874, p. 4.

⁵³ ANTONIO PEÑA Y GOÑI: “Preludios del Porvenir”, *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 1, 8-I-1874, p. 11.

⁵⁴ Además del citado en la nota anterior son “Ricardo Wagner” (*La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 2, 15-I-1874, pp. 19-20 y 22) y “La Melodía infinita” (*La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 7, 22-II-1874, pp. 107-110).

puesta de los krausistas en el campo de la enseñanza privada a la política represiva del partido moderado— Revilla niega la existencia de una escuela de ópera francesa⁵⁵ y plantea una oposición entre las escuelas italiana y alemana, representadas por Bellini y Wagner. Aplicando el principio krausista según el cual toda oposición se resuelve en unidad, Revilla cree que ambas escuelas se reunirán en un solo y nuevo estilo que será el que consiga España con la consecución de una ópera nacional, ya que ni Alemania, ni Italia ni Francia están capacitadas para crear un arte universal, síntesis de lo italiano y lo alemán.⁵⁶ No podemos dejar de citar unas palabras de Chapí en sus *Apuntes sobre mis primeros veinticinco años*, que muestran el enorme calado del mensaje krausista en los músicos de esta época:

Merced a la ignorancia y a la idea que generalmente oía emitir de la música alemana, llena de ciencia pero sin gusto ni sentimiento, esto me llevaba a pensar (y no pensaba mal) que una fusión de los dos géneros, el italiano y el alemán, sería lo que me satisfaría y que no podía encontrar. Y nada más natural que pensar muy seriamente en hacer la fusión, que no esperaba más, para verificarse, que el Sr. Chapí concluyera sus estudios de composición.⁵⁷

Epílogo: el estreno de Rienzi

En septiembre de 1874 la empresa del Teatro Real anuncia el estreno de *Rienzi* en Madrid,⁵⁸ aunque habrá que esperar al 5 de febrero de 1876 para que éste se produzca. Entre este anuncio y su realización práctica, se había producido en nuestro país la Restauración de la monarquía en la persona de Alfonso XII, ratificada en la Constitución de 30 de junio de 1876 y que supondrá una estabilización de la vida social, institucional y económica de España. Tradicionalmente, la historiografía ha llamado la atención sobre la escasa o nula representatividad del estilo wagneriano en la partitura, tomándolo como un valor negativo, aunque el contexto ideológico y cultural que rodea su estreno explica en gran parte por qué *Rienzi*, y no otra producción de Wagner, es la elegida. Hay razones, asimismo, que tienen que ver con el estilo de la partitura, próximo a la gran ópera francesa y otros repertorios escuchados en el Real.

Nos interesa destacar, en primer lugar, que la inmensa mayoría de los artistas del Real han intervenido en la causa revolucionaria del 68 de una forma activa, ya que fuera de escena se dedicaban a repartir el *Boletín Revolucionario*, publicado por Felipe Ducazcal. No sólo los cantantes del elenco —llegados principalmente de Italia, admiradores de Giuseppe Mazzini y conspiradores de vocación— sino el personal del coro y ballet se dedican a distribuir este *Boletín*, del que se sacan doce números con una tirada de entre doce y ca-

⁵⁵ Manuel de la REVILLA: "La Ópera Española. A mi querido amigo D. Antonio Peña y Goñi. I", *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 4, 30-I-1874, pp. 58-59.

⁵⁶ Manuel de la REVILLA: "La ópera española. A mi querido D. Antonio Peña y Goñi. II", *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 5, 8-II-1874, p. 74.

⁵⁷ IBERNI: *Ruperto Chapí. Memorias... op. cit.*, p. 51.

⁵⁸ "Noticias Varias", *El Arte*, II, 51, 20-IX-1874, p. 3.

torce mil ejemplares. Entre los promovedores más entusiastas figuran algunos de los principales responsables del estreno de *Rienzi*: Nieto (attrezzista), Juan Ugalde (director de escena) y el más notable, por su posición y entusiasmo, el tenor Enrico Tamberlick,⁵⁹ protagonista de la ópera en su estreno madrileño y gran amigo de Mariano Vázquez, director asistente en los ensayos de *Rienzi*.

Rienzi es un tema de moda en Italia.⁶⁰ Su éxito se debe al nacionalismo que domina el país en los años que rodean su unificación,⁶¹ ya que su protagonista concibe en el siglo XIV la idea de reunir toda Italia bajo una misma república con capital en Roma. Además, *Rienzi* aparece como el libertador del pueblo ante la tiranía de la nobleza, que en la Italia anterior a la unificación está representada por las monarquías extranjeras que dominan Nápoles y Sicilia (España-Borbones) y el norte (Austria-Habsburgo-Lorena). Asimismo, es indudable que la fuerte resistencia de los Estados Pontificios a la unificación hizo especialmente atractivo el asunto, porque de todos los movimientos con ribetes de heterodoxia ocurridos en la Baja Edad Media, el más espectacular es el protagonizado por *Rienzi*, mezcla de espiritualismo franciscano y de arnaldismo.⁶² De ahí que no nos extrañe, tampoco, que en el estreno italiano de la ópera wagneriana en el teatro la Fenice de Venecia, algunos periódicos italianos califiquen a Wagner como el "Lutero del arte".⁶³ En este contexto, son inevitables las comparaciones con Garibaldi, masón del que Emilio Castelar dirá que tiene "algo de *Rienzi*".⁶⁴

Llevado al Teatro Español en forma de tragedia por Carlos Rubio en febrero de 1872, *Rienzi* es un asunto bien conocido en España a través de la novela de E. G. E. Bulwer-Lytton,⁶⁵ *Rienzi the last of the Tribunes* (Londres, 1835), traducida en *Revista de Teatros*,⁶⁶ *Las*

⁵⁹ Felipe [DUCAZCAL]: "Memorias de un Empresario", *El Heraldo de Madrid*, 12-XI-1890.

⁶⁰ Por encargo de Ricordi, en 1861 Peri escribe la ópera *Rienzi* y ese mismo año el compositor ruso Kasperoff termina *Cola da Rienzi* con libreto de Ghislanzoni. En 1871 se estrena con buen éxito en Italia *Cicco e Rienzo*, de Magliaccio. Pietro Cossa estrena el drama *Cola di Rienzo* en 1874 y en octubre del año siguiente se representa en el teatro Politeama de Roma. En febrero de 1876 se presenta *Rienzi* como ballet en el teatro de la Canobbiana de Milán.

⁶¹ En su refundación entre 1859 y 1864, la masonería italiana se marcó un objetivo político práctico: participar en la unificación nacional y estructurar el contenido de "nación". Sobre el papel jugado por Mazzini, Garibaldi y la masonería en general en el proceso véase Aldo MOLA: "Prensa masónica, liberal y anticlerical", en José Antonio FERRER BENIMELI (coord.): *Masonería y periodismo en la España contemporánea*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 67-96.

⁶² Emilio MITRE FERNÁNDEZ: "La crisis espiritual y las nuevas corrientes culturales", *Introducción a la Historia de la Edad Media europea*, Madrid: Istmo, 1976, p. 335.

⁶³ "Noticias extranjeras", *La España Musical*, VIII, 385, 29-XI-1873, p. 7.

⁶⁴ Emilio CASTELAR: "Cartas Europeas", *El Globo*, 15-II-1876.

⁶⁵ Sin ser masón, Bulwer Litton siempre dispensó elogios a la masonería. Véase Lorenzo FRAU ABRINES: "Bulwer Litton", en *Diccionario enciclopédico...*, *op. cit.*, t. I, p. 217. Pocos hombres -dice Roso- "han conocido mejor que Bulwer-Lytton los pliegues más ocultos de la humana psiquis, porque la *Rosa-cruz* y el *Templo* occidentales tenían para él pocos secretos, como discípulo que era de Eliphaz Levi". ROSO DE LUNA: *Wagner, mitólogo y ocultista...* *op. cit.*, 3ª ed. (1987), p. 158.

Novedades y otra edición de Antonio Ferrer del Río de 1843.⁶⁷ Dos motivos político-morales esenciales del libreto wagneriano, el principio de igualdad ante la ley y la libertad del ciudadano, encajan bien dentro del ideario librepensador. Siendo una de las constantes del movimiento romántico, el tema de la libertad es uno de los más atractivos del momento, porque España acaba de vivir unos acontecimientos marcados por el firme deseo de conseguir ese anhelado bien frente a los Borbones. El 12 de febrero de 1876, es decir, una semana después del estreno de la ópera de Wagner, el Teatro del Circo estrena con éxito *Rienzi el tribuno*, de Rosario Acuña, la primera mujer en subir a una de las cátedras del Ateneo de Madrid. Si bien el público se entusiasma frente a sentimientos que le son generales, como el valor, el honor y la fatalidad, es el tema de la libertad el que goza de mayor favor del público y, al igual que Wagner, Acuña hace de él uno de los asuntos preponderantes del drama, hasta el punto que el llamado "Soneto de la libertad" es reproducido en varios diarios. A través de una nota, Acuña⁶⁸ es felicitada calurosamente por su gran amigo Tamberlick, quien simultáneamente está cantando el rol principal de la ópera en el Real.⁶⁹

Conclusión

La identificación de la música de Wagner con la derecha conservadora es un fenómeno que en nuestro país no se puede retrotraer más allá de 1914 y el estallido de la I Guerra Mundial. En la etapa anterior al Sexenio revolucionario, se inicia en España una relación entre la música de Wagner y el elemento liberal que tiene su origen tanto en la obra como en la vida del compositor. Su punto de partida se encuentra en la participación de Wagner en el levantamiento de Dresde y en otros hechos biográficos del músico alemán. Sin embargo, dada la coincidencia de intereses entre masonería y liberalismo, creemos que jugó un papel destacado la identificación en su obra de simbología masónica e, incluso, la creencia de que Wagner era francmasón. De hecho, de los 443 nombres simbólicos, con connotaciones musicales, registrados en España hasta el momento, llama la atención que Wagner sea el elegido en 51 ocasiones, tan sólo superado por Mozart (68). Este es un hecho que no carece de importancia, si tenemos en cuenta que el nombre simbólico adoptado por los masones en el momento de su iniciación es una decisión particular y espontánea y, asimismo, suele obedecer a un ánimo de identificación o admiración. Ade-

⁶⁶ *Rienzi o el último Tribuno*, es publicado por *Revista de Teatros* (Segunda serie) entre sus nos. 710 (8-I-1845) y 823 (3-V-1845); después abre una suscripción de 28 entregas en dos tomos.

⁶⁷ Adolfo BONILLA Y SAN MARTÍN: *Las leyendas de Wagner en la Literatura Española con un apéndice sobre el Santo Grial en el "Lanzarote del lago" castellano*, Madrid: Imp. Clásica Española, 1913, p. 9.

⁶⁸ Colaboradora de *Las dominicales de Libre Pensamiento*, Acuña ingresa en la logia alicantina "Constante Alona" (20-II-1886) y más tarde está en contacto con otras logias como la "Jovellanos" de Gijón. M^a del Carmen SIMÓN PALMER: "Introducción", en Rosario de ACUÑA Y VILLANUEVA: *Rienzi el tribuno. El Padre Juan*, Madrid: Editorial Castalia, 1989, pp. 7 y ss.

⁶⁹ "Sección de Espectáculos", *El Imparcial*, 14-II-1876.

más en esa lista se encuentran otros nombres asociados a Wagner como *Lohengrin* (5), *Tannhäuser* (2) y *Rienzi* (1).⁷⁰ Nuestra conclusión corrobora que en el momento de la recepción del repertorio wagneriano en el s. XIX en Madrid se gestan algunas etiquetas arrastradas por la historiografía, en este caso el supuesto carácter revolucionario de Wagner, una cuestión revisada por Enrico Fubini.⁷¹

⁷⁰ Jacinto TORRES MULAS: "Música y masonería en España. Pautas para un estudio", en José Antonio FERRER BENIMELI (coord.): *La masonería española entre Europa y América: VI Symposium Internacional de Historia de la Masonería Española*, Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1995, pp. 769-813.

⁷¹ Enrico FUBINI: "Wagner y la revolución", *El Romanticismo: entre música y filosofía*, Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1999, pp. 79-88.