



Universidad de Oviedo

Departamento de Historia del Arte y Musicología

La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico

Vol. I

Tesis doctoral realizada por José Ignacio Suárez García
bajo la dirección del Profesor Doctor Ramón Sobrino Sánchez
Oviedo, 2002.

ÍNDICE.

Volumen I

Introducción.

<u>Capítulo I.</u> Estado de la cuestión:	P. 1
1. Introducción.	p. 1
2. Revisión bibliográfica.	p. 9
3. Metodología.	p. 16
<u>Capítulo II.</u> Periodización.	p. 105

Parte I. 1861-1868.

<u>Capítulo III.</u> Richard Wagner: del estreno de <i>Tannhäuser</i> en París al estreno de <i>Los maestros cantores</i> en Munich (1868).	p. 152
<u>Capítulo IV.</u> Interpretaciones wagnerianas en el extranjero: de la obertura de <i>Rienzi</i> en los Conciertos Populares de París (Musard) al <i>Lohengrin</i> proyectado por Carvalho.	p. 185
<u>Capítulo V.</u> Interpretaciones wagnerianas en concierto en Madrid y Barcelona (1862-68): Barbieri, Gaztambide y Clavé.	p. 203
<u>Capítulo VI.</u> Richard Wagner y la crítica musical de Madrid y Barcelona: el <i>belcantismo</i> y la herencia de Fétis (Vicente Cuenca Lucherini y Oscar Camps y Soler).	p. 229

Parte II: (1869-1876).

Capítulo VII. Richard Wagner y Bayreuth: *El Anillo del Nibelungo*. p. 274

Capítulo VIII. Del estreno de *Rienzi* en París (J. Pasdeloup) al estreno de la *Marcha Americana* en la Exposición Universal de Filadelfia (E. Strauss). p. 330

Capítulo IX. Interpretaciones wagnerianas en concierto: La Sociedad de Conciertos de Madrid (Jesús de Monasterio) y La Sociedad de Cuartetos de Barcelona. p. 361

Capítulo X. Richard Wagner y la crítica musical: los orígenes del wagnerismo (José de Castro y Serrano y Antonio Opisso; Antonio Peña y Goñi, Andrés Vidal y Llimona y Felipe Pedrell). p. 410

Capítulo XI. El estreno de *Rienzi* en el Teatro Real de Madrid: Juan Daniel Skoczdo pole. p. 551

Volumen II

Parte III: (1877-1885).

Capítulo XII. *Parsifal*, muerte de Wagner y continuación del Festival: Cosima Wagner-Liszt. p. 617

Capítulo XIII. *El Anillo del Nibelungo* por Europa: Angelo Neumann y el Wagner-Theatre. p. 714

Capítulo XIV. Interpretaciones wagnerianas en concierto en Madrid y Barcelona: de la *Marcha fúnebre de Sigfrido* (Mariano Vázquez) al Preludio de *Parsifal* (Casimiro Espino). p. 809

Capítulo XV. Richard Wagner y la crítica musical en Madrid y Barcelona. El wagnerismo en Madrid: Antonio Peña y Goñi, Felipe Pedrell, Joaquín Marsillach y José de Letamendi (1877-1885). p. 884

Capítulo XVI. Representaciones de *Lohengrin* en el Teatro Real de Madrid y teatros Principal y Gran Liceo de Barcelona: de Juan Goula a Manuel Pérez. p. 1163

Volumen III

Parte IV: (1886-1893).

Capítulo XVII. Del estreno de *Tristán e Isolda* en Bayreuth al debut de Siegfried Wagner: Cosima Wagner. p. 1258

Capítulo XVIII. Interpretaciones wagnerianas en el extranjero: del estreno de *Los maestros cantores* en New-York (Seild) al estreno de *La Valkiria* en París (Lamoureux). p. 1302

Capítulo XIX. Interpretaciones wagnerianas en concierto en Madrid y Barcelona: Tomás Bretón, Amalia Materna, Luigi Mancinelli y Antonio Nicolau. p. 1397

Capítulo XX. Richard Wagner y la crítica musical en Madrid y Barcelona: Antonio Peña y Goñi y Felipe Pedrell; Félix Borrell, Manuel Manrique de Lara y Ángel Bueno. p. 1576

Capítulo XXI. Representaciones wagnerianas en los teatros de Madrid y Barcelona: de *El Holandés errante* a *Los maestros cantores* (Juan Goula y Luigi Mancinelli). p. 1692

Capítulo XXII. Conclusiones. p. 1905

Bibliografía. p. 1963

Apéndice: catálogo de interpretaciones. p. 1979

Capítulo I. Estado de la cuestión

1. Introducción.

Wilhelm Windelband diferencia en 1924 los objetivos de las ciencias del espíritu o *Ideográficas* (pretenden comprender hechos particulares) y las ciencias naturales o *Nomotéticas* (tratan de formular leyes generales), diferenciación en cuyo trasfondo está el debate sostenido en los últimos 130 años entre explicación causal (explicación, *erklären*¹) y teleológica (comprensión, *verstehen*²). Desde los postulados de Johann Gustav Droysen, el primero en distinguir entre *explicación* y *comprensión* con intención de fundamentar un método para la Historia, el término *verstehen* ha representado una concepción metodológica propia de las ciencias humanas y, en este sentido, Droysen propone la *comprensión* (entendida como explicación teleológica o intencional), como explicación válida para la Historia de la Música³.

En *Historia y ciencia natural* Windelband⁴ entiende que el objetivo de las ciencias *Ideográficas* es comprender las peculiaridades individuales y únicas de sus objetos, en nuestro caso y, valga el ejemplo, explicar que el domingo 21 de abril de 1889 Bretón adelanta a las dos de la tarde la duodécima sesión de la Sociedad de Conciertos (anticipando la hora habitual) para que los aficionados a los toros puedan concurrir a la inauguración de la temporada “sin perjuicio de satisfacer su *diletantismo* musical”⁵. En palabras de Dahlhaus, “Windelband postula que el objetivo del conocimiento de la investigación histórica es describir y hacer comprensibles sucesos y circunstancias irrepetibles”⁶. Así pues, entendemos que la simple catalogación de dos interpretaciones wagnerianas en la sesión citada nada dice si no se explica el contexto que rodea al hecho en sí: en nuestro ejemplo, el 21 de abril de 1889 Bretón dirige un concierto en cuyo

¹ En alemán “explicar”.

² En alemán “entender, comprender”.

³ Para Droysen, narrar la intencionalidad de la conducta humana es el método válido para narrar la historia y, en este sentido, considera que el historiador que no capta en una manifestación, conducta o hecho histórico su dimensión interna (intencionalidad) no lo comprende.

⁴ Windelband: “Geschichte und Naturwissenschaft”. *Präeludien II*. 1924, p. 78.

⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 16-IV-1889.

⁶ DAHLHAUS, C.: “Hermenéutica histórica”. *Fundamentos de la historia de la música (Grundlagen der Musikgeschichte)* © by Musikverlag Hans Gerig Köln, 1977), Barcelona: Gedisa Editorial, 1997. p. 102.

programa, elegido por sufragio universal del público, figuran la Obertura (317 votos) y Marcha de *Tannhäuser* (340 votos); la Obertura es repetida a instancias del público y la Marcha, que figura en último lugar, es muy aplaudida en una velada de éxito para Bretón en la que ve “ocupadas todas las localidades y cerrada la taquilla con aquella frase siempre ansiada de «no hay billetes» a pesar de coincidir en este día la primera corrida de toros y de hacer un día espléndido y verdaderamente primaveral que convidaba al paseo”⁷.

Pero además de describir, la Historia debe establecer relaciones entre hechos significantes próximos en el tiempo para poder realizar un proceso de comprensión relevante, es decir, “sin relaciones axiológicas los hechos que constituyen el material de la historia serían simple escoria que ha dejado atrás el pasado: una caótica masa amorfa”⁸. Desde este punto de vista, el historiador de la recepción no sólo debe describir el efecto que provoca la audición de la partitura en el espectador sino que debe aplicar axiomas postulados por otras ramas de la Musicología Sistemática como el Análisis Perceptivo que ayuden a comprender el hecho histórico en sí mismo. En este sentido y aplicándolo al ejemplo, entendemos que el éxito obtenido por Mancinelli en el estreno de *Tannhäuser* en el Teatro Real el 22 de marzo de 1890 no se debe exclusivamente a la buena dirección del wagneriano, sino a que varios fragmentos de la ópera son algunas de las partituras más populares en Madrid desde principios de la década de 1870. Por esta razón, entendemos que la tripartición establecida por Jean Molino y Jean-Jacques Nattiez⁹ para el análisis musical, es un esquema válido para abordar el estudio de la Recepción de la obra de Wagner en Madrid. Así, los niveles *poético* (Richard Wagner y el conjunto de elementos que intervienen en la génesis de la partitura), *neutro* (el documento musical en sí mismo) y *estético* (es decir, aquel relacionado con los oyentes, intérpretes e interpretación) se relacionan en diferentes estadios y de diferentes maneras y son aplicables a la Historia de la Recepción. En este sentido, hemos intentado realizar una síntesis que atienda a los niveles poético, neutro y estético, para llegar a una *comprensión* histórica del proceso. Es decir, la Marcha y la Obertura de *Tannhäuser* son partituras románticas de Wagner (autor silbado en París) que el público de Madrid tiene asimiladas desde finales de la década de 1860 o principios de 1870, que adquieren gran

⁷ [Luis Arnedo]: “El último concierto”. *La España Artística*, II, 43, 23-IV-1889, p. 2.

⁸ Dahlhaus, op. cit, p. 103.

⁹ NATTIEZ, Jean-Jacques: “L’Analyse et les Analyses”. *Analyse Musicale* (Actes du 1^o Congrès Européen d’Analyse Musicale). París, 1991.

difusión a través de las ediciones de Nicolás Toledo (Obertura¹⁰ y Marcha¹¹), etc. Por esta razón, consideramos relevante que el 11 de mayo de 1887¹², en el primero de dos recitales realizados por Amalie Materna bajo la dirección de Tomás Bretón en el Teatro Real, la primera artista del Teatro de Bayreuth y del Teatro Imperial de Viena interprete en la segunda parte la plegaria de Isabel de *Tannhäuser*¹³ y el aria¹⁴ en la que Isabel bendice el salón de los cantores del Wartburg en la misma ópera¹⁵. Este espectáculo, dice Félix Borrell, “sirvió al núcleo wagnerista como recuento de fuerzas [...] Del recuento, como veis, salimos hechos un taco”¹⁶. Poco después, el 9 de junio de 1887, comienza un concurso organizado por la Sociedad *Gran Pensamiento*¹⁷ en el Jardín del Buen Retiro¹⁸ en el que Bretón escoge como partituras de libre elección la obertura de *Tannhäuser* y el *scherzo* de la *Segunda Sinfonía en Mi bemol* de Marqués (la Unión Artístico-Musical presenta la Obertura de *Cleopatra*, de Mancinelli y el *Bolero de Concierto*, de Ocón)¹⁹.

No obstante, el establecimiento de relaciones axiológicas “no imposibilita, de ninguna manera que las hipótesis sobre leyes económicas, sociológicas o psicológicas deban excluirse de las explicaciones históricas”²⁰. En este sentido, la Historia de la Recepción (*Rezeption*) de un repertorio estudia el impacto de la obra de arte a través de las reacciones del público, los intérpretes y la crítica coetáneas, reacciones que tienen que ver con la visión de Richard Wagner no sólo como compositor, sino como hombre. Además, el historiador de la recepción considera la historia de las reacciones ante una

¹⁰ TOLEDO, N. (Ed): *Sinfonía de la ópera Tannhäuser del maestro R. Wagner. Reducción de piano*. Madrid: Nicolás Toledo, editor, [1876?]. Biblioteca Nacional, M 2-18.

¹¹ TOLEDO, N. (Ed): *Gran Marcha de la ópera Tannhäuser del maestro R. Wagner. Reducción de piano*. Madrid: Nicolás Toledo editor (Colección de obras célebre ejecutadas por la Sociedad de Conciertos), [1876?].

¹² Turina Gómez no señala este concierto en el catálogo cronológico de las temporadas del Real. TURINA GÓMEZ, J.: *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. (Cfr. Turina Gómez, op. cit, p. 397).

¹³ *Tannhäuser*: “Allmächt’ge Jungfrau”, Acto III, escena I.

¹⁴ *Tannhäuser*: “Dich taure Hale Gras ich wieder”, Acto II, escena 1ª.

¹⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 9-V-1887.

¹⁶ Borrell, J: “El Wagnerismo en Madrid”. En 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 Ducazcal, 1912, pp. 16-17.

¹⁷ En la presente tesis doctoral destacamos en **negrita** algunos términos o/y expresiones. En este sentido, aclaramos que también utilizamos este tipo de subrayado en los documentos transcritos; en caso de ser original indicamos [sic].

¹⁸ “Variedades”. *La España Musical*, II, 21, 7-V-1887, p. 331.

¹⁹ “El Concurso Musical de El Gran Pensamiento”. *La Correspondencia Musical*, VII, 328, 16-VI-1887, p. 2.

²⁰ Dahlhaus, op. cit, p. 102.

obra de arte (*Rezeptionsgeschichte*) como parte del significado moderno del objeto artístico o musical y, en este sentido, consideramos que el conocimiento de las condiciones en las que es recibida una partitura por un público *original* permite una definición más precisa del significado de la obra en posteriores contextos socio-históricos.

La Historia de *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico* (1861-1893), estudia hechos de compositores, directores, intérpretes, editores, críticos, estéticos, público, etc, y, por esta razón, entendemos la recepción de la obra de Wagner en Madrid como un proceso relacionado en primer lugar con la biografía del compositor y los estrenos de sus obras en París y Alemania, ya que partimos de la premisa de que Richard Wagner escribe por y para un público que no es mero receptor pasivo de la obra. Entendemos también que la historia de esta recepción es un proceso influido, en segundo lugar, por la recepción de las obra de Wagner en Italia, Bolonia especialmente, donde Francesco Lucca gestiona los estrenos de *Lohengrin* (noviembre 1871) y *Tannhäuser* (noviembre 1872). Así pues, la recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid es un proceso determinado por las audiciones de fragmentos sinfónicos, la crítica musical, las representaciones dramáticas, etc. Por tanto, nuestro objeto de estudio no es obra de un ser individual (Richard Wagner), sino de dos colectivos sociales (los músicos teóricos y prácticos, y el público) que pertenecen a contextos sociales e históricos múltiples (Alemania, Francia, Italia y España).

La teoría de la Historia de la Recepción (*Rezeptionsästheik, Rezeptionstheorie*), desarrollada en las últimas décadas en los estudios de Leo Schrade²¹, Hans Heinrich Eggebrecht²², Peter Faltin y Hans-Petter Reinecke²³, Klaus Kropfing²⁴ y Carl Dahlhaus, es expresión y consecuencia de la crisis que experimenta en las últimas décadas el concepto de obra autónoma y cerrada²⁵. En este sentido –dice Dahlhaus–“mientras se concibió la composición musical como *objeto ideal*, cuyo *verdadero* sentido estaba perfectamente determinado (aunque sólo se lo comprendiera

²¹ SCHRADE, L.: *Beethoven in France*. New Haven: Yale U. P, 1942.

²² EGGBRECHT, H. H.: *Zur Geschichte der Beethoven Rezeption*. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1972.

²³ FALTIN, P. & REINECKE, H.-P.: *Musik und Verstehen: Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Colonia: A. Volk, 1973.

²⁴ KROPFINGER, K.: *Wagner und Beethoven Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*. Regensburg: G. Bosse, 1975.

²⁵ Véase Dahlhaus, C.: “Problemas de la historia de la recepción”. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1997, pp. 185 y ss.

de manera parcial o no se lo comprendiera), la descripción de la historia de la recepción tenía que aparecer como una empresa secundaria, si no inútil”²⁶.

No obstante, recordamos que uno de los temas principales y tradicionales de la Historia de la Música forma parte de la HISTORIA DEL EFECTO: la influencia de las obras musicales anteriores sobre las posteriores, es decir, la historia de la recepción desde el punto de vista de la COMPOSICIÓN musical. La historiografía, el análisis musical y otras disciplinas de la musicología han insistido tradicionalmente en la influencia de Richard Wagner en la obra de compositores contemporáneos en aspectos como la armonía, la orquestación, la utilización del leitmotiv, etc, y, en este sentido, ya es un clásico el estudio sobre Richard Wagner y Giuseppe Verdi de Caroly Abate y Roger Parker²⁷. En España, los estudios sobre Ruperto Chapí²⁸, Felipe Pedrell²⁹ y Tomás Bretón³⁰ han puesto de relieve la influencia de Richard Wagner en sus respectivas producciones y, asimismo, Luis G. Iberní ha destacado la influencia de Wagner en la obra de Manuel Manrique de Lara³¹. A través de la crítica musical coetánea, documentamos la influencia wagneriana en Ruperto Chapí, Felipe Pedrell, Tomás Bretón, Antonio Nicolau, Manrique de Lara y otros compositores españoles y extranjeros. Además, recogemos información sobre el efecto de los estrenos wagnerianos en la producción de zarzuela, género en el que se realizan varias parodias o pseudoparodias sobre *Tannhäuser* (1890) y *Los maestros cantores* (1892).

En lo que se refiere a la HISTORIA DE LA INTERPRETACIÓN Y LA RECEPCIÓN en el público, la recepción de la obra de Wagner en Madrid en el siglo XIX ha sido estudiada parcialmente en la tesis del profesor Sobrino³² sobre la Sociedad de Conciertos de Madrid, institución que desempeña un papel determinante en la difusión de la obra de Richard Wagner en España. Por otro lado, la recepción de las representaciones dramáticas de las partituras wagnerianas, ha sido estudiada someramente en las historias existentes sobre el Teatro Real.

²⁶ Dahlhaus, C.: “Problemas de la historia de la recepción”. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1997, pp. 185.

²⁷ ABATE, C. & PARKER, R.: *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*. Los Angeles: University of California Press, 1989.

²⁸ IBERNÍ, Luis G.: *Ruperto Chapí*. Madrid: ICCMU, 1995.

²⁹ Destacamos varios estudios de F. Cortès y F. Bonastre citados en la Bibliografía de esta tesis.

³⁰ SÁNCHEZ, Víctor: *La obra lírica de Tomás Bretón*. Tesis Doctoral (inérita), dirigida por el Pr. Ramón Sobrino. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 1999.

³¹ IBERNÍ, Luis G.: *Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara*. (Separata del *Anuario Musical*, 52). Barcelona: CSIC, 1997.

³² SOBRINO SÁNCHEZ, R.: *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis doctoral dirigida por Emilio Casares. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1992 (inérita).

Asimismo, dado que Richard Wagner desarrolla su obra musical a partir de una TEORÍA DEL ARTE expuesta con anterioridad a la realización técnica y práctica de sus composiciones (*Oper und Drama*, etc), la Historia de la Recepción de Wagner en Madrid estudia el efecto de su teoría estética en la CRÍTICA musical, cuyos representantes wagnerianos se erigen en *vox populi* demandando la representación de la obra dramática de Wagner en Madrid desde comienzos de la década de 1870 (Castro y Serrano, Peña y Goñi, etc). Los críticos españoles partidarios de la reforma wagneriana explican y ponen al alcance público las teorías de Wagner y, en este sentido, en la crítica musical del siglo XIX en España constatamos la presencia de *tópoi* recogidos por la historiografía posterior sobre aspectos esenciales para comprender la personalidad de Richard Wagner: Wagner como demolidor de la ópera como forma, Wagner figura heroica fundador y creador de una religión del arte, etc. En este sentido, entendemos que TEORÍA DEL ARTE es una de las herramientas esenciales para trazar la HISTORIA, pero la cantidad de documentación recogida de un proceso dilatado en el tiempo (1863-1894) ha hecho imposible comentar todos los textos recogidos, textos que reflejan los cambios de gusto, de estética, de moda que impregnan el documento original. No obstante, destacamos que la historia de la recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1894 es un proceso que evoluciona en el tiempo cuyo único *leitmotiv* común es el propio Richard Wagner hombre y compositor. La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1868 es la historia de Richard Wagner que fracasa con *Tannhäuser* en París, que vuelve a fracasar con *Tristán e Isolda* en Viena (1863), que se convierte en bávaro en la corte de Luis II, que triunfa en *Los maestros cantores* (1868) y es francófilo. Así pues, la recepción de la obra de Richard Wagner es, en esta etapa, historia viva del nacionalismo en Alemania, Francia y España reflejada en ocasiones a través de la caricatura que esconde la gacetilla.

Entre 1869 y 1876 la recepción de la obra de Richard Wagner en España es la historia de Richard Wagner que rompe con Luis II y organiza un Patronato para construir un teatro en Bayreuth donde estrenar la obra de una vida, *El Anillo de los Nibelungos*, convirtiéndose en la celebridad musical más discutida de todos los tiempos. 1869-1876 es la etapa en que Francesco Lucca compra la propiedad de las partituras wagnerianas para Italia, estrenando *Lohengrin* (1871) en Bolonia, desde entonces centro difusor del wagnerismo en Italia. Por eso, la recepción de la obra de Wagner en España

en la etapa 1869 y 1876 es biografía de Andrés Vidal y Roger y Andrés Vidal y Llimona, es crítica de Felipe Pedrell y Antonio Peña y Goñi, pero es, sobre todo, historia cultural de un país que se debate entre ortodoxia y heterodoxia, entre conservadurismo y liberalismo, entre casticismo y universalismo, entre catolicismo ultraconservador y masonería, entre proteccionismo y librecambismo y entre los modelos formales del drama musical y la ópera romántica (Donizetti, Bellini, Rossini, especialmente). Esta es la etapa de la primera cuestión universitaria (1869), del reinado de Amadeo de Saboya (el rey masón), de la república federal, la república conservadora, la república del Duque, de la segunda cuestión universitaria (1875) y, por último, de la restauración de Alfonso XII y la consolidación de la monarquía de manos de Cánovas del Castillo y la Constitución de 1876. Es Wagner de *Rienzi* que se estrena el 5 de febrero de 1876 en el Teatro Real de Madrid, el gran *dux* que a mediados del siglo XIX organiza una República en Roma. Pero también es la etapa en que varios krausistas asisten a las clases de literatura italiana que imparte Giosué Carducci³³ en la Universidad de Bolonia, aquél –dice Hermenegildo Giner– que “conocí [...] allá por los años 1874 y 1875, hallándome yo en el Colegio Mayor de San Clement de los Españoles de Bolonia”³⁴.

La etapa 1877-1886 es la etapa de *Parsifal*, la última *redención* de Wagner que muere en Venecia y se convierte en genio en España gracias a *Lohengrin, el caballero del cisne* que simboliza para los heterodoxos españoles lo apolíneo, lo áurico y la renuncia al amor por conservar los misterios que guarda Monsalvat (España), como destaca José Muñoz Carro en *La Correspondencia Musical* de Benito Zozaya (Madrid, 1881). Por esta razón *el cisne*, cuyo cuello simboliza la libertad, es libertad que Gabriel Rodríguez entiende también como libertad de fe o matrimonio civil (1877), pero al mismo tiempo, *Lohengrin* es el hijo de *Parsifal*, el guardián del Santo Grial, leyenda medieval muy difundida en España ligada a nuestra literatura épica cristiana. Es la época en la que tras sus viajes por Europa Pedrell entra en una crisis compositiva y el

³³ Sobre la influencia de Giosué Carducci en España, especialmente en la obra de Antonio Machado véase VARI, Victor B.: *Carducci y España*. Madrid: Editorial Gredos, 1963. Véase además Petrocchi, G.: “La lettura antidecadene di Wagner: Carducci e altri”. En OLSCHKI, Leo S. (ed): *Parole e musica. L’esperienza wagneriana nella cultura fra romanticismo e decadentismo*. Firenze: Leo S. Olschki editore, 1986., pp. 215-226.

³⁴ Citado en JIMÉNEZ LANDI MARTÍNEZ, Antonio: “La huella de Carducci”. *La Institución Libre de Enseñanza y su Ambiente*, t. II (*Periodo parauniversitario*). Madrid: Editorial Complutense, 1996, p. 463.

estético que, desde *Notas Musicales y Literarias*, entiende *Parsifal* como la última redención de Wagner: la redención a través del cristianismo. Es Wagner seguidor de Palestrina, místico, medieval, legendario, es decir, el Wagner neorromántico que Ramón Menéndez y Pelayo (el gran amigo de Pedrell, ambos formados con Milá i Fontanals en la Universidad de Barcelona) entiende como iniciador del Romanticismo en música.

La etapa 1886-1893 es la etapa de *Tristán e Isolda* (1886), de *Los maestros cantores* (1888) y de *Tannhäuser* (1891) en un Bayreuth dirigido por Cosima Bülow-Wagner-Liszt. En España, es la etapa en el que el *decadentismo* ofrece su cara neorromántica a través del primer Gaudí, ese modernista teñido de historicismo goticista en la Sagrada Familia³⁵ de Barcelona y que entiende el nuevo templo como símbolo de la gran ciudad de la *Renaixença*. Es, en definitiva, Wagner simbólico, mitólogo y ocultista redimido en *El holandés errante* (Barcelona, 1885) y *Tannhäuser* (Barcelona 1887; Madrid, 1890), al mismo tiempo que es ese Wagner que simboliza el renacer de un arte alemán nuevo en *Los maestros cantores* (Madrid, 1893), como destaca en 1917 Adolfo Bonilla San Martín, aquél médico que desde los Picos de Europa prologa *Wagner mitólogo y ocultista* de Rosso de Luna indicando que éste “es un *ciudadano libre* de la república de las ideas, y no quiere que le tilden de ortodoxo ni de heterodoxo, porque procura estar más allá de ambas esferas”³⁶.

La recepción de la obra de Richard Wagner en España entre 1861 y 1893 es historia dual cuyos *leitmotiven* son los debates nacionalismo *versus* universalismo, wagnerismo *versus* belcantismo, conservadurismo *versus* liberalismo, ortodoxia *versus* heterodoxia, etc, debates que son los hilos narrativos de esta *historia rerum gestarum* escrita en gran parte por los wagnerianos José de Castro y Serrano, Antonio Peña y Goñi, Mariano Vázquez, Valentín Arín, Andrés Vidal y Llimona, José Muñiz Carro, Felipe Pedrell, Joaquín Marsillach, José de Letamendi, Félix Borrell, Luigi Mancinelli, Ángel Bueno, Manuel Manrique de Lara, etc.

³⁵ El 19 de marzo de 1882 se coloca la primera piedra del templo, comenzando las obras según proyecto de Francisco de Paula del Villar Lozano; Gaudí se encarga de las obras el 3 de noviembre de 1883.

³⁶ Bonilla San Martín, A.: “Dos palabras de introducción”. En ROSO DE LUNA, M: *Wagner, mitólogo y ocultista (el drama musical de Wagner y los misterio de la antigüedad) por Mario Rosso de Luna prólogo de Adolfo Bonilla y San Martín*. Madrid: Editorial Eyras (Colección *Raíces n° 5*, Andrés Mellado ed), 1987, p. XV.

2. Revisión bibliográfica.

La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico (1861-1893), estudia un fenómeno esencial para comprender la historia musical de Madrid y España en el último tercio del siglo XIX y dos primeras décadas del siglo XX. Hasta la fecha, que sepamos, sólo existe un escrito que trate única y exclusivamente sobre la recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid que abarque nuestro periodo de estudio: *El Wagnerismo en Madrid*, conferencia leída por Félix Borrell en el teatro de la Princesa de Madrid el 4 de Mayo de 1911 por encargo de la Asociación Wagneriana de Madrid y publicada por la Imprenta Ducazal en 1912 conjuntamente con una *Biografía de Ricardo Wagner* de Valentín Arín, profesor del Conservatorio de Madrid que en 1889 impone el método Durand, retirando de sus clases el método de composición de Eslava. No obstante, como el propio Félix Borrell indica, esta conferencia promete ser tan solo “una *causerie*, una chismografía, sin orden ni método, ni documentación, acerca del desarrollo evolutivo del arte de Wagner en Madrid”³⁷. No obstante y a pesar de la modestia de su autor, la conferencia de Félix Borrell aporta gran cantidad de datos sobre las relaciones entre Luigi Mancinelli, José Borrell, Antonio Peña y Goñi, Valentín de Arín... en resumen, sobre el movimiento wagnerista en Madrid a partir, esencialmente, de la llegada del director italiano a Madrid. En nuestra opinión, ésta es una de las razones por las que la bibliografía que trata el tema de estudio indirectamente, como son las historias del Teatro Real de Madrid, han prestado escasa atención a la recepción de la obra de Richard Wagner en la etapa anterior a 1886, fecha en la que Luigi Mancinelli es contratado por el Conde de Michelena como titular de la orquesta del regio coliseo. El objeto de nuestro estudio, o sea, la Historia de la recepción, exige la catalogación de audiciones, bibliografía, artículos, textos del compositor, grabados, etc. relacionados con Richard Wagner. La gran cantidad de documentación recogida, demuestra que la historiografía ha prestado poca atención a la recepción de Wagner en Madrid antes de 1891 (primera temporada de Mancinelli en la Sociedad de Conciertos). En este sentido, entendemos que se ha destacado la labor del director italiano acertadamente pero, también, se ha infravalorado la labor de otros directores como Mariano Vázquez y,

³⁷ Borrell, F.: “El Wagnerismo en Madrid”. En Asociación Wagneriana de Madrid (ed): *El Wagnerismo en Madrid por Félix Borrell. Biografía de Ricardo Wagner por Valentín de Arín. Conferencias leídas por sus autores en el Teatro de la Princesa el día 4 de Mayo de 1911*. Madrid: Imprenta Ducazal, 1912, p. 8.

sobre todo, Juan Goula. Ya hemos indicamos que el folleto de Borrell, por su carácter de conferencia, consiste solamente en una serie de recuerdos ordenados cronológicamente que no se basan en una documentación. No obstante, la proximidad con los hechos relatados hacen de este folleto el primer documento fiable para abordar la historia de esta recepción y, en este sentido, indicamos que los datos de Félix Borrell son más exactos que los de José Borrell en *Setenta años de música*³⁸. Dice Félix Borrell en la introducción a su conferencia: “Aquí estoy, pues, no por mis méritos, sino por mis canas; sin intención y sin medios de ofreceros una erudita lección de historia artística, y sí modestamente dispuesto, en segundo término, a charlar con vosotros sobre cosas que pasaron ante mis ojos, interviniendo yo a veces en ellas como actor (lo que me obligará a hablar más de lo que quisiera de mí mismo)”³⁹. La segunda parte del libro, la “Biografía de Ricardo Wagner” realizada por Valentín Arín no aborda ningún aspecto de la recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid; no obstante destacamos la cantidad de datos aportados por Arín en esta biografía de 20 páginas en la que sigue – dice– a “los más autorizados biógrafos”⁴⁰.

En 1913 la Imprenta de Ducazcal⁴¹ publica *Los Maestros Cantores de Nuremberg: (Boceto Crítico)*, de Félix Borrell; trabajo encargado por la Sociedad Wagneriana de Madrid y editado dentro de las actividades desarrolladas por la Sociedad para celebrar el 30 aniversario de la muerte de Richard Wagner. En el mismo contexto se encuentra la conferencia leída por Adolfo Bonilla San Martín⁴² en el Teatro de la Comedia el 12 de marzo de 1913, publicada en forma de libro por la Imprenta Clásica Española en noviembre de ese año. El propio título del libro-conferencia, *Las leyendas de Wagner en la literatura clásica española con un apéndice sobre el santo grial en el “Lanzarote del Lago” castellano*⁴³ indica que el objeto de Adolfo Bonilla y San Martín es el de establecer las relaciones de los temas wagnerianos con nuestra literatura clásica y, en este sentido, dice: “Aspiro solamente a demostrar que, las [leyendas] que sirven de base

³⁸ BORRELL VIDAL, J.: *Setenta 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.

³⁹ Félix Borrell, op. cit, p. 8.

⁴⁰ Arín, V: “Ricardo Wagner”. En Asociación Wagneriana de Madrid (ed): *El Wagnerismo en Madrid por Félix Borrell. Biografía de Ricardo Wagner por Valentín de Arín. Conferencias leídas por sus autores en el Teatro de la Princesa el día 4 de Mayo de 1911*. Madrid: Imprenta Ducazcal, 1912, p. 41.

⁴¹ BORRELL, Félix (Asociación Wagneriana de Madrid, ed): *Los Maestros Cantores de Nuremberg: (Boceto Crítico)*. Madrid: Imprenta de Ducazcal, 1913.

⁴² Recordamos que Adolfo Bonilla San Martín es sobrino político de Emilio Arrieta.

⁴³ BONILLA Y SAN MARTÍN, A.: *Las leyendas de Wagner en la literatura Española con un apéndice sobre el Santo Grial en el “Lanzarote del Lago” castellano*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1913.

a los dramas musicales de Ricardo Wagner (1813-1883), no son asuntos completamente alejados de la tradición de nuestro pueblo, ni han dejado de ser conocidos y amados por él en épocas más o menos remotas”⁴⁴. Bonilla San Martín relaciona la obra wagneriana con una realidad literaria e histórica próxima al público español desde un punto de vista wagnerista, es decir, proselitista y propagandista; así lo interpretamos cuando el autor olvida deliberadamente que gran número de *libretti* de óperas del repertorio de Verdi, Rossini, Donizetti, Auber, Gounod, etc. están basados en asuntos españoles, tergiversando la realidad y dando un punto de vista wagneriano; en este sentido—dice— “no deja de ser, en efecto, extraordinariamente curioso, comprobar que los temas literarios de *Hugonotes*, de *Rigoletto*, de *Lucia*, y de tantas óperas a la italiana o a la francesa, distan cien veces más de nuestra tradición literaria, popular o erudita, que los que constituyen la trama de los dramas wagnerianos. Tal va a ser mi objeto, y espero que, en gran parte, ha de quedar probado hasta la evidencia, lo cual servirá también para animarnos a estudiar las producciones del genio insigne en cuyo honor celebramos estas fiestas”⁴⁵. Adolfo Bonilla realiza una breve historia sobre los orígenes de los asuntos (por este orden) de *Rienzi*, *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Los maestros cantores*, *Lohengrin*, *El Anillo del Nibelungo*, *Tristán e Isolda* y *Parsifal* siguiendo principalmente a Chamberlain, Mis Weston, Kufferath y Schuré y, también, aborda el estudio de las relaciones de cada uno de los dramas citados con la literatura castellana. Bonilla y San Martín destaca la importancia del tema del Santo Graal en la trilogía *Lohengrin-Tristán-Parsifal* (los dramas que ocupan la parte más amplia del estudio) y por esta razón incluye el ya citado apéndice sobre el Santo Graal en el *Lanzarote del Lago*. En cuanto a la recepción en sí de la música e ideas de Richard Wagner en Madrid, destacamos que Bonilla San Martín aporta numerosos datos sobre las publicaciones (artículos, folletos, libros) aparecidos en castellano sobre diversos temas wagnerianos, referencias que aparecen en las notas al final y que nos han servido de guía para su ulterior consulta.

⁴⁴ Bonilla y San Martín, op. cit, p. 5.

⁴⁵ Bonilla y San Martín, op. cit, p. 6.

En 1945 José Borrell publica en Madrid *Sesenta años de Música (1876-1936)*...⁴⁶, dedicado a uno de los primeros wagnerianos de Madrid, Félix Arteta. Dice Borrell en la dedicatoria: “A la memoria de Félix Arteta, alma creadora y organizadora de la Sociedad Filarmónica de Madrid, asociación a la que debo los más íntimos y puros deleites musicales”⁴⁷. Basado en comentarios y recuerdos, el escrito presenta algunos errores de fechas, lugares o personas y, como el mismo autor reconoce en su prólogo, las páginas de *Sesenta años de música*... “adolecerán de un desorden grande, tanto en la cronología como en la materia tratada”⁴⁸. A modo de ejemplo indicamos que Guillaume Ibos, tenor encargado de la parte de *Lohengrin* varias temporadas en el Teatro Real, no participa en las representaciones dirigidas por Mancinelli en la temporada 1892/93 y en las que Emma Eames realiza una de las mejores interpretaciones de *Elsa* escuchadas en Madrid⁴⁹. Además, el escrito de José Borrell (como otra bibliografía wagneriana) enfatiza la labor de Mancinelli en Madrid, pero descuida el estudio de la recepción de la obra de Richard Wagner antes de 1886. No obstante, en *Sesenta años de música*... Borrell comenta numerosos aspectos relativos a Richard Wagner y la difusión de su obra en España y ha constituido, junto a *El wagnerismo en Madrid* de su hermano, el punto de partida para la investigación de la recepción wagneriana. Destacamos los capítulos titulados “Los comienzos de mi afición” (comenta algunas interpretaciones wagnerianas a partir del estreno de *Rienzi* en 1876), “Mi juventud musical” (afirma que “en lo referente a música, mi juventud la llena, la colma un nombre: Ricardo Wagner”⁵⁰), “Bayreuth” (comenta sus visitas a la *Meca de la música del porvenir* en 1889 y 1896) “Los últimos diez años del siglo XIX” (enfatiza la labor de Mancinelli y alaba las interpretaciones de directores wagnerianos como Herman Levy, Richard Strauss, Hermann Zumpe, Carl Munck, Charles Lamoureux, Vicent D’Indy, Cleofonte Campanini, Félix Weingartner... minusvalorando la labor de directores como Tomás Bretón y Juan Goula), “La Orquesta Sinfónica” (alaba las interpretaciones wagnerianas realizadas por la orquesta y el Orfeón Catalán bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós en los festivales organizados por la Sociedad Wagneriana de Madrid en 1913), “Los últimos veinte años del Teatro Real” (critica la labor de Arana y Carmena y Millán

⁴⁶ Borrell Vidal, José: *Sesenta años de música (1876-1936). Impresiones y comentarios de un viejo aficionado*. Madrid: Ed. Dossat, 1945.

⁴⁷ José Borrell, op. cit, p. 5.

⁴⁸ José Borrell, op. cit, p. 20.

⁴⁹ Cfr. José Borrell, op. cit, pp. 32-33.

⁵⁰ José Borrell, op. cit, p. 31.

al frente del regio coliseo y el estreno de *Götterdämmerung*⁵¹ en el que se suprime la parte de Alberico; alaba a la empresa de Calleja y Boceta que, bajo la dirección de Walter Rabl reestrena *La Valkiria* y *Sigfrido* y presenta por primera vez en Madrid *El Oro del Rin*⁵² y *Tristán e Isolda*⁵³, esta última partitura dirigida por Mancinelli; comenta el estreno de *Parsifal* en Madrid el 1 de enero de 1914 dirigido por José Lasalle...) y, por último, “La Sociedad Wagneriana de Madrid”, capítulo en el que Borrell comenta la génesis de la organización y la labor desarrollada en conciertos, conferencias, publicaciones, homenajes, festivales, etc.

En 1949 Editorial Plus-Ultra publica *Historia y anecdotario del Teatro Real*⁵⁴, en el que José Subirá aporta numerosos datos y da su opinión sobre los primeros estrenos de *Rienzi* (1876), *Lohengrin* (1881), *Tannhäuser* (1890), *Los maestros cantores* (1893), *El holandés errante* (1896), *La Valkiria* (1899), *Sigfrido* (1901), *Götterdämmerung* (1909), *El oro del Rin* (1910), *Tristán e Isolda* (1911) y *Parsifal* (1914). El escrito de Subirá, no cita las fuentes y en varios capítulos de esta tesis realizamos algunas indicaciones al respecto.

Para la elaboración de la presente tesis doctoral, hemos consultado la *Historia del Teatro Real* de José Turina Gómez⁵⁵, libro que contiene una catalogación completa de las representaciones realizadas en el teatro madrileño. Para la elaboración del catálogo de interpretaciones wagnerianas incluido en el apéndice de esta tesis, hemos contrastado nuestros datos con los aportados en los apéndices 2 “Índice de óperas por orden alfabético de títulos”⁵⁶ y 3 “Cronología de las 75 temporadas de ópera. 1850-1925”⁵⁷ del citado libro. En lo que se refiere a la vida del Teatro Real como institución, aclaramos que hemos prescindido de la documentación de archivo porque, como expresa Carlos Gómez Amat en su *Presentación* al libro de Turina Gómez, su autor “nos ofrece la historia verdadera de los sucesos del Teatro Real”⁵⁸. En este sentido, entendemos que Turina Gómez condensa cantidad ingente de documentación de archivo sobre la

⁵¹ Estreno en Madrid 7 de marzo de 1909.

⁵² Estreno en Madrid 2 de marzo de 1910.

⁵³ Estreno en Madrid 5 de febrero de 1911, coincidiendo con el 36 aniversario del estreno de *Rienzi* en la ciudad, el 5 de febrero de 1876.

⁵⁴ *Historia y Anecdotario del Teatro Real por José Subirá*. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1949.

⁵⁵ Turina Gómez, J.: *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

⁵⁶ Turina Gómez, Joaquín: “Apéndice 2. Índice de óperas por orden alfabético de títulos”. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, pp. 315-28.

⁵⁷ Turina Gómez, Joaquín: “Apéndice 3. Cronología de las 75 temporadas de ópera”. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, pp. 329-487.

⁵⁸ Turina Gómez, op. cit, p. 13.

Historia del Teatro Real, datos consultados para la elaboración de esta tesis. No obstante, destacamos que la catalogación realizada a través de la documentación hemerográfica indica algunos errores en el catálogo⁵⁹ de Turina pero, sobre todo, estimamos que la última Historia escrita sobre nuestro Teatro Real no explica suficientemente el funcionamiento artístico y musical del teatro, que es para nosotros, uno de los objetos principales de la Historia de la recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid. Asimismo, hemos consultado también *La ópera en España e Hispanoamérica*⁶⁰, editada recientemente por Emilio Casares y Álvaro Torrente, siendo especialmente útiles los capítulos referidos a la ópera española (1850-74)⁶¹, Pedrell⁶², Bretón⁶³, Verismo⁶⁴ y la ópera en Cataluña (1900-36)⁶⁵.

Para la catalogación de las interpretaciones de la Sociedad de Conciertos de Madrid se comparan nuestros datos con los aportados por Ramón Sobrino en su tesis doctoral sobre la orquesta madrileña⁶⁶. Esta catalogación se completa con el catálogo de las interpretaciones wagnerianas localizadas en las series de conciertos organizadas por la Sociedad Unión Artístico-Musical de Socorros Mutuos, la Unión Artístico-Musical, etc, y otras realizadas en concursos o certámenes.

La documentación recogida en la prensa musical y diaria aporta datos sobre la recepción de la obra de Richard Wagner en Barcelona que se recogen también en esta tesis y que completan parcialmente el estudio de Alfonsina Janés i Nadal⁶⁷. Lamentamos que la autora de este libro estructure el catálogo de representaciones wagnerianas dando únicamente la fecha de la primera representación y el número de funciones realizadas. Además, no compartimos su opinión en lo que se refiere a la polémica entre Marsillach y Antonio Fargas y Soler cuando dice que Marsillach, al responder a las *Observaciones...* del crítico del *Diario de Barcelona* “rebat ara, una a una, les absurdes

⁵⁹ En los capítulos referentes a las representaciones dramáticas en los teatros de Madrid y Barcelona incluidos en esta tesis, señalamos las diferencias entre el catálogo de Turina Gómez y nuestros datos.

⁶⁰ CASARES RODICIO, E y TORRENTE, A. (ed): *La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid: ICCMU, 2002.

⁶¹ Sobrino, R.: “La ópera española entre 1850 y 1874: bases para una revisión crítica”. En Casares Rodicio y Torrente, op. cit, pp. 77-142.

⁶² Bonastre i Bertrán, F.: “El planteamiento operístico de Pedrell”. Íbidem, pp. 187-198.

⁶³ Sánchez Sánchez, V.: “Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la Restauración”. Íbid, pp. 199-214.

⁶⁴ Iberni, Luis G.: “Verismo y realismo en la ópera española”. Íbid, pp. 215-26.

⁶⁵ Cortés, F.: “La ópera en Cataluña desde 1900 a 1936”. Íbid, pp. 325-262.

⁶⁶ Sobrino Sánchez, R.: *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis doctoral dirigida por el profesor Emilio Casares, Universidad de Oviedo, 1992.

⁶⁷ JANÉS i NADAL, Alfonsina.: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Rafael Dalmau editor, 1983.

afirmaciones de Fargas i Soler...”⁶⁸. Alfonsina i Nadal hace aquí suyas las palabras de Marsillach y, en este sentido, entendemos que la postura estética de la escuela italiana de composición puede parecer absurda a un wagneriano del siglo XIX, pero desconocemos lo que quiere decir exactamente Janés i Nadal en 1983 cuando habla de afirmaciones absurdas en sentido peyorativo dando a entender la incompetencia musical de Fargas y Soler⁶⁹, cuando el problema esencial de la polémica es la oposición de dos dramaturgias musicales excluyentes, la italiana y la wagneriana, en un contexto histórico en el que la ópera como género se debate entre la reforma y la desaparición. En éste y otros puntos comentados en el trabajo nos parece que Janes i Nadal está desacertada.

Otra bibliografía sobre Barcelona ha aportado gran cantidad de información sobre el fenómeno de la recepción de Wagner en la Ciudad Condal; es el caso de *La música i el modernisme*⁷⁰ de Xosé Aviñoa, libro de gran ayuda para contextualizar el wagnerismo en Cataluña y del que aprovechamos la idea de clarificar algunos términos ligados al wagneriano madrileño de fin de siglo, es decir, desde aproximadamente 1888: burgués, de profesión liberal, culto y, sobre todo, *discípulo* de Wagner. Han sido de gran ayuda

⁶⁸ Janés i Nadal, op. cit, p. 53.

⁶⁹ Antonio Fargas y Soler (Palma de Mallorca, 26-X-1813; Barcelona, 17-VII-1888) es considerado por Pedrell como el decano de los críticos musicales de Barcelona; Fargas comienza su actividad como crítico musical en diversos periódicos de Barcelona donde escribe en defensa de las óperas de compositores catalanes como Cuyas, Piqué, Rovira y Domínguez de Gironella. Redactor del *Diario de Barcelona* desde 1845 al sustituir a Pau Piferrer, es autor de más de mil artículos de crítica y biografía descontando los sueltos de momento que a diario escribe en este periódico y colabora, además, en otras publicaciones como el *Museo de las familias* (1840), el semanario *El Arte* (1859), la *Revista de Cataluña* (1860), etc. En 1840 publica una traducción de la obra de Fetis, *La Música puesta al alcance de todos*, de la que realiza una segunda edición mejorada en 1873. En 1853 publica un *Diccionario de Música*, en 1878 unas *Observaciones (en vindicación de la ópera italiana)* al *Ensayo biográfico-crítico de R. Wagner*, de J. Marsillach y en 1879 una *Contestación a la Contrarréplica* de éste. Al morir Fargas deja inéditos un compendio de la *Historia de la Música*, un *Diccionario lírico* con más de 12.000 títulos de ópera; unos *Anales* sobre la ópera en los teatros de Santa Cruz (Principal) y Liceo de Barcelona. Es autor, además, de *Biografías de los músicos más distinguidos*, en cinco tomos, de los cuales publica como folletín todas las comprendidas hasta la letra M inclusive entre 1866 y 1873 en *La España Musical*, biografías que son en realidad una traducción del diccionario de Fétis (*Biographie universelle des musiciens*, Bruselas, 1835-44) a las que añade las biografías de músicos españoles. “D. Antonio Fargas y Soler”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 13, 30-VII-1888, p. 103. Para una biografía más detallada véase Casares Rodicio, E.: “Fargas y Soler”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 4. Madrid: SGAE, 1999, pp. 940-1.

⁷⁰ AVIÑO A, Xosé: *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes (Biblioteca de cultura catalana), 1985.

también la tesis doctoral de Francesc Cortès i Mir⁷¹ y la introducción realizada por él mismo y Francesc Bonastre en la última edición de *Por Nuestra Música* de Pedrell⁷².

⁷¹ CORTÈS I MIR, Francesc: *El nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i el Comte Arnau*. Tesis Doctoral, dirigida pel Dr. Bonastre i Bertran. Barcelona: Departament d'Art, Facultat de Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, julio de 1994 (inédita).

⁷² Bonastre, F. y Cortès, F: "Introducción". En PEDRELL, Felipe: *Por nuestra música*. Bellaterra (Barcelona): Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1991, pp. XI-XV.

3. Metodología.

3. 1. Definición, objetivos e hipótesis de la investigación.

La tesis doctoral *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico* (1861-93), se presenta como una revisión y ampliación de *La recepción del wagnerismo en España hasta la muerte de Wagner*⁷³, proyecto defendido dentro del Programa de Investigación *El Papel de lo artístico en la Historia* (bienio 1996-98). Además, la presente tesis doctoral completa el plan de trabajo previsto en las memorias remitidas al Programa Sectorial de Formación de Profesorado Universitario y Personal Investigador (F. P. I.) del Ministerio de Educación y Cultura. No obstante, excluimos del presente trabajo los años comprendidos entre 1894 y 1914 correspondientes a los finales indicados en dichas memorias. En este sentido, aclaramos que la complejidad de la personalidad de Richard Wagner (síntesis de un siglo), y, la ingente cantidad de documentación localizada, han hecho que replanteáramos nuestros objetivos originales para reducirlos temporalmente.

El objeto de la presente tesis doctoral es realizar una historia de la recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1893, por lo que nuestro primer objetivo es ordenar sistemáticamente los hechos, ordenación cronológica que nos facilita la comprensión e interpretación de nuestro objeto de estudio. En este sentido, consideramos imprescindible la catalogación de las interpretaciones y publicaciones localizadas, los dos temas principales de la presente tesis, es decir:

1. El estudio de las interpretaciones wagnerianas realizadas en Madrid entre 1864 y 1893 a través de las reseñas, crónicas y críticas musicales localizadas en la prensa musical y diaria. Desde el punto de vista de la recepción, las crónicas o reseñas sobre las interpretaciones aportan información sobre el “gusto público”. Por otro lado, los críticos musicales ejercen un papel determinante en la formación del gusto de los oyentes, siendo portavoces de opinión pública que ellos mismos están creando y formando. En este sentido, destacamos que, en diferentes escritos, Peña y Goñi, José de Castro y Serrano, Guillermo de Morphy, etc se erigen en “paladines” del “gusto público” coaccionando a

⁷³ SUÁREZ GARCÍA, J. I.: *La recepción del wagnerismo en España hasta la muerte de Wagner*. Proyecto de Investigación dirigido por Ramón Sobrino Sánchez. Oviedo: Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 1998 (inédito).

empresarios teatrales y a otras instituciones musicales a la hora de programar un repertorio. Las noticias y artículos publicados se comentan en tertulias, círculos literarios, ensayos musicales, veladas teatrales y otros acontecimientos que reúnen a los profesionales músicos y otros intelectuales. En este sentido, entendemos que las publicaciones en soporte gráfico de información *general* (periódicos diarios y semanales) y *específica* (revistas científicas, artísticas, culturales, de espectáculos, políticas, etc.) constituyen el medio principal de acceso a información musical nacional y extranjera en el periodo 1861-1893, por lo que constituyen el *corpus* principal de las fuentes utilizadas para realizar esta tesis doctoral.

2. El estudio de los escritos del propio compositor y aquellos otros sobre Richard Wagner localizados en la prensa musical, artística y política vaciada. Estos textos deben ser analizados ulteriormente en profundidad desde el punto de vista de la Estética y Filosofía de la Música, porque la diversidad temática de los documentos localizados y su cantidad, imposibilita que nos detengamos a comentar todos y cada uno de ellos como quisiéramos (exigiría un comentario demasiado extenso en muchos casos), si bien acompañamos cada artículo de una explicación que lo sitúa en el marco espacio-tiempo. No obstante y, como primer paso, presentamos en esta tesis una colección de textos que dotan al investigador de la segunda mitad del siglo XIX de abundante material documental.

3.2. Investigación y plan de trabajo.

En el verano de 1996 comenzamos el trabajo de investigación con una revisión bibliográfica a la que sigue durante el bienio 1996-98 el trabajo de vaciado de noticias referentes Richard Wagner localizadas en los fondos disponibles en la antigua Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo⁷⁴, el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la misma Universidad y otros del archivo personal de Ramón Sobrino. Entre las publicaciones de carácter específicamente musical vaciadas destacamos *La Escena* (Madrid, 1865-1867), *La España Musical* (Barcelona, 1866-1874), *Revista y Gaceta Musical* (Madrid, 1867), *El Artista* (Madrid, 1866-1868), *Almanaque Musical* (Barcelona, 1868), *Almanaque Musical y de Teatros* (Madrid, 1868), *El Arte* (Madrid, 1873 y 1874), *La Opera Española* (Madrid, 1875-1877), *Crónica de la Música* (Madrid, 1878-1882), *La Correspondencia Musical* (Madrid, 1881-1887), *Notas Musicales y Literarias* (Barcelona, 1882 y 1883), *La Propaganda Musical* (Madrid, año III, 1883), *La España Musical* (Madrid, 1886-87), *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona, años I al VI 1888-1893), *El Mundo Artístico Musical* (Madrid, 1900), *Arte Musical*

⁷⁴ Biblioteca hoy desaparecida, al centralizarse varios fondos en la Biblioteca de Humanidades del Campus del Milán.

(Barcelona, 1900), *La España Musical* (Madrid, 1900), *Fidelio* (Madrid, 1902 y 1903), etc. Además, se consultan varios diarios de Madrid conservados en la Biblioteca Central de la Universidad de Oviedo (*El Tiempo*, *La Iberia*, *El Liberal*, etc.), realizando un vaciado de los años disponibles de *El Imparcial* (1871-79).

En los objetivos planteados en 1996 presentados en el informe remitido al Plan Sectorial FPI, habíamos planteado el estudio de la recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1914, pero conforme hemos avanzado en nuestra investigación hemos comprendido que estos objetivos eran demasiado ambiciosos. Entonces, como ahora, entendíamos que el estreno de *Tannhäuser* en París (1861) determina el inicio de un conocimiento generalizado de Richard Wagner en España a través de las publicaciones periódicas, aunque excepcionalmente personajes como Juan Valera o Guillermo de Morphy supieran de la existencia del compositor en la década de 1850. Asimismo, considerábamos que 1914 cierra un ciclo histórico marcado el inicio de la Primera Guerra Mundial (Dahlhaus) y, desde el punto de vista de que nos interesa, concluye el derecho de representación exclusivo de *Parsifal* en Bayreuth, produciéndose el estreno de *Parsifal* en Barcelona⁷⁵ y en Madrid⁷⁶ con escasos minutos de diferencia. No obstante, como ya hemos indicado, hemos replanteado nuestros objetivos fijando el periodo de investigación entre 1861 y 1893, es decir, entre los estrenos de *Tannhäuser* en París y *Los maestros cantores* en Madrid (18 de marzo de 1893), fecha esta última en la que concluyen sendas etapas de Luigi Mancinelli como director de orquesta del Teatro Real y la Sociedad de Conciertos⁷⁷.

En septiembre de 1998 se revisan fondos disponibles en la Biblioteca Nacional y Hemeroteca Municipal de Madrid, continuando el vaciado de *El Imparcial* (1881-1890) y números sueltos de *La Iberia* (Madrid, 1868), *El Tiempo* (Madrid, 1870), *El Globo* (Madrid, 1875), *El Liberal* (Madrid, 1879), *La Política* (1863), etc. En diciembre de 1998 presentamos el proyecto de investigación *La recepción del wagnerismo en España hasta la muerte de Wagner*⁷⁸ y desde enero de 1999 se revisan fondos hemerográficos

⁷⁵ *Parsifal* se estrena en Barcelona el 31 de diciembre de 1913 en una función anunciada para las 11 de la noche, pero retrasada algunos minutos.

⁷⁶ Función comenzada a las 00:00 del 1 de enero de 1914.

⁷⁷ Aclaramos que en lo que se refiere a las representaciones operísticas se incluye la temporada 1893/94, ya que Juan Goula repone *Los maestros cantores* en marzo de 1894 y porque, poco después, fallece Ramón Michelena, empresario del Teatro Real.

⁷⁸ Suárez García, J. I.: *La recepción del wagnerismo en España hasta la muerte de Wagner*. Proyecto de Investigación dirigido por Ramón Sobrino Sánchez. Oviedo: Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 1998 (inédito).

disponibles Hemeroteca Municipal y Biblioteca Nacional de Madrid. En este último organismo se consultan, además, fondos bibliográficos de wagneristas madrileños (Antonio Peña y Goñi, Félix Borrell, Antonio Bonilla San Martín, etc) y las partituras wagnerianas disponibles, entre ellas varios arreglos sobre *Rienzi*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*. Entre las publicaciones vaciadas en estos organismos y los anteriormente citados de Oviedo, destacamos las que detallamos a continuación: *El Eco de Euterpe* (Barcelona, 1861-62), *Calendario Histórico Musical* (Madrid, 1873), *La Ilustración Musical* (Barcelona, 1883-84), *Enciclopedia Musical* (Barcelona, 1884-86), *El Independiente* (Barcelona, 1884), *Re-La-Mi-Do. Almanaque Cómico-Musical* (Madrid, 1884), *Ilustración Artístico-Teatral* (Madrid, 1884), *La Caricatura* (Madrid, 1884-87), *Boletín de Espectáculos* (Madrid, 1885), *Almanaque Musical Romero* (Madrid, 1885), *La Restauración* (Madrid, 1885-1890 números sueltos), *La España* (Madrid, 1886-87), *Almanaque de la Enciclopedia Musical* (Barcelona, 1886), *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona, años 1893-1896), *El Heraldo* (Madrid, 1886-90 números sueltos), *El látigo (Segunda época)* (Madrid, 1889-1890), *La Crítica* (Madrid, 1890-91), *La España Musical* (Madrid, 1898). La cantidad de información recogida, hace que replanteemos nuevamente el marco temporal de estudio para abarcar únicamente hasta 1898, fecha clave en la historia cultural de nuestro país que cierra una etapa en la recepción de la obra de Richard Wagner en España.

En enero de 2000 se revisan nuevos fondos musicales adquiridos por la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Oviedo (fondos donados por la SGAE), en concreto las partituras para canto y piano alquiladas y vendidas por Vidal-Llimona y Boceta, representantes de Ricordi en España y empresario del Teatro Real, respectivamente. Entre ellas están varias reediciones realizadas por la casa Lucca-Ricordi de *Rienzi*, *El holandés errante*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores de Nuremberg*, *El oro del Rin*, *La Valkiria* y *Sigfrido*, partituras que aportan datos sobre la interpretación a través de las numerosas anotaciones (movimientos de escena, dinámicas, instrumentación, cortes, etc.) realizadas para la puesta en escena. Asimismo, consultamos el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* que conserva en microficha la biblioteca de Pedagogía de la Universidad de Oviedo. En febrero de 2000 se vacía en la Hemeroteca Municipal de Madrid *La Correspondencia de España* (Madrid, 1864-78; 1890-1896) y *El Heraldo de Madrid* (Madrid, 1890-96), diario de Felipe Ducazcal que

recoge numerosa documentación de Félix Borrell. En marzo de 2001 se consultan números sueltos de *La Política*, *La Época* y otros diarios.

3.3 División y Clasificación.

Tras la recogida de datos, la siguiente fase de la investigación se ha centrado en la división, clasificación y catalogación de la documentación según un criterio doble, cronológico y temático. Para ello, hemos ordenado la información obtenida en una base de datos informatizada programada en *Microsoft Access* que ha sido de gran utilidad para el análisis y estudio de los fondos, ya que la base de datos permite una ordenación temporal y temática de la documentación localizada.

En primer lugar y conforme a los objetivos planeados, hemos catalogamos los escritos localizados sobre Richard Wagner en la tabla “artículos”, recogiendo el nombre de la revista o diario, fecha de publicación, número, página, autor, título, género del artículo, tipo de información, clasificación temática, lugar, obra musical, género musical, referencia bibliográfica, etc. El último de los campos de la tabla “artículos” realizada en *Microsoft Access*, permite la reproducción textual o/y gráfica de los textos y grabados recogidos. En el campo “clasificación temática” procedimos a la división de la documentación localizada según cinco apartados:

1. El estado de la música en España en el siglo XIX.
2. Las interpretaciones del repertorio wagneriano en España.
3. Estética y Crítica (recoge escritos sobre estética, crítica y Teoría del Arte de Richard Wagner y otros autores, la influencia de Richard Wagner en otros compositores, etc).
4. Wagner y su vida (noticias biográficas sobre Richard Wagner, Cosima Bülow-Wagner, Hans von Bülow, etc.).
5. Wagnerismo en el Extranjero (difusión de la obra wagneriana fuera de España).

Asimismo y, en segundo lugar, la base de datos contiene una tabla “Interpretaciones” que cataloga todas las interpretaciones wagnerianas localizadas en Madrid realizadas en concierto y en representaciones operísticas, tabla en la que se incluyen datos como la partitura o fragmento interpretado, fecha, lugar, director, agrupación, si se repite a petición del público, etc. Además, este catálogo recoge interpretaciones de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, Unión Artístico-musical⁷⁹, agrupaciones de cámara, bandas militares y civiles, solistas, etc. Aunque la presente tesis doctoral tiene como objeto principal la recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid, recogemos también numerosa información sobre Barcelona; en este sentido, destacamos que la presente investigación documenta las constantes relaciones entre Madrid y Barcelona referentes a la recepción de la obra de Richard Wagner en España. Además, los fondos hemerográficos y bibliográficos consultados recogen documentación de otras provincias como Málaga, Valencia, Tarragona, Cádiz, Badajoz, Valladolid, Salamanca, A Coruña, Pontevedra, San Sebastián, Bilbao, etc. que también presentamos en esta tesis. Aún mayor es la información recogida referente a los estrenos wagnerianos en el extranjero, siendo abundante la documentación sobre Bayreuth, Munich, Viena, París, Londres, Bolonia, Milán, etc. En lo que se refiere a la interpretaciones wagnerianas en España, hemos optado por dividir la recepción de la música de Richard Wagner en dos apartados principales. Esta estructuración responde al hecho de diferenciar, por un lado, las interpretaciones que se realizan en concierto y, por otro, las representaciones de las obras dramáticas de Wagner en los teatros españoles. Aclaremos, además, que hemos recogido en sendos capítulos independientes las primeras representaciones de *Rienzi* (1876) y *Lohengrin* (1881-85), porque son las únicas óperas de Richard Wagner interpretadas en Madrid hasta 1885. Desde la temporada 1886/87, coincidiendo con la etapa de Luigi Mancinelli al frente de la orquesta del Teatro Real (1886-93), se programan en el regio coliseo y en el Gran Teatro del Liceo varias partituras wagnerianas en una misma temporada; por esta razón, documentamos en el Capítulo XXI las representaciones wagnerianas localizadas (*Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Los maestros cantores*) siguiendo un criterio únicamente cronológico (no temático)

⁷⁹ Esta pendiente sobre ella un estudio profundo que aclare su historia, como se hizo en su día sobre la Sociedad de Conciertos de Madrid.

temporada a temporada⁸⁰. En resumen, hemos optado por clasificar la información en los siguientes apartados:

1. Richard Wagner.
2. Interpretaciones wagnerianas en el extranjero.
3. Interpretaciones wagnerianas en concierto en España.
4. Richard Wagner y la crítica musical.
5. Representaciones wagnerianas en teatro.

Analizada y estudiada la información recogida, realizamos la siguiente periodización de la recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1893, periodización enunciada en el índice de la presente tesis y que comentamos detenidamente en el capítulo II de esta tesis:

- 1861-68.
- 1868-76.
- 1876-85.
- 1886-93.

3. 4. Catalogación: Centros de documentación y fuentes consultadas.

CENTROS DE DOCUMENTACIÓN: En síntesis, revisamos documentación conservada en:

1. Archivo personal de Ramón Sobrino Sánchez.
2. Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo.
3. Antigua Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo⁸¹.
4. Biblioteca de la Facultad de Pedagogía de la Universidad de Oviedo.
5. Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Oviedo.

⁸⁰ También incluimos en éste capítulo el estreno de *El holandés errante*, representado por primera vez en España en diciembre de 1885 en el Gran Teatro del Liceo, pocos días después de la muerte de Alfonso XII.

⁸¹ Estos fondos, reiteramos, se conservan hoy en la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Oviedo (Campus del Milán).

6. Biblioteca Central de la Universidad de Oviedo.
7. Hemeroteca Municipal de Madrid (HMM).
8. Biblioteca Nacional (BN).

FUENTES CONSULTADAS: para la realización de la presente tesis hemos revisado la siguiente documentación:

a) Fuentes bibliográficas: 1868-93.

1. Libros sobre Richard Wagner.

En el sentido hegeliano de la Historia, entendemos que la Historia de la Recepción reúne una parte objetiva y otra subjetiva y, por tanto, significa tanto la *historiam rerum gestarum* como la misma *res gestae*, ya que la unificación de ambos significados no es una coincidencia externa⁸². Por esta razón, los libros publicados en España entre 1868 y 1893 que tratan propiamente de la recepción de la obra de Richard Wagner son documentos que, en la mayoría de los casos, están relacionados con los estrenos wagnerianos en los teatros de Madrid y Barcelona. Este tipo de folletos suelen contener el reparto de la partitura en el teatro, unos antecedentes históricos sobre la génesis de la composición, otro capítulo dedicado al poema y la música, el argumento y una valoración final de su autor. El primero que se publica en España es el realizado por Peña y Goñi para el estreno de *Rienzi*⁸³ en Madrid que –destacamos– contiene también la primera biografía escrita sobre Wagner en España publicada anteriormente por el crítico donostiarra en *La Ilustración Española y Americana*⁸⁴ y un resumen argumental de *Rienzi* en castellano basado en la versión rítmica italiana de Arrigo Boito. El estudio de Peña y Goñi, muy difundido, es adquirido por la mayoría de los espectadores al estreno de *Rienzi* en el Teatro Real el 5 de febrero de 1876 y, destacamos, de él conserva tres ejemplares la Biblioteca Nacional⁸⁵.

⁸² Hegel: *Die Vernunft in der Geschichte (La razón en la historia)*. Citado en Dahlhaus, op. cit, p. 99.

⁸³ PEÑA y GOÑI, A. (Andrés Vidal y Llimona, editor): *Rienzi: grande ópera trágica en cinco actos. Poesía y música de Ricardo Wagner; versión castellana, precedida de la biografía del célebre maestro por Antonio Peña y Goñi*. Madrid: Est. tip. de *El Globo*, 1875.

⁸⁴ Peña y Goñi, A.: “Ricardo Wagner. A un Caballero Español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 2, 15-I-1874, pp.19, 20 y 22.

⁸⁵ T/19931, T/19248, T/263.

En 1878 publica Peña y Goñi *Impresiones musicales*⁸⁶, libro en el que el crítico musical recoge cinco artículos anteriores relacionados con Wagner o su música, concretamente “Afinidades del Porvenir”⁸⁷, ensayo dedicado a Emilio Arrieta en el que Peña y Goñi considera el carácter y la personalidad de Wagner como el factor más perjudicial en la divulgación de su pensamiento teórico y su obra musical; “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner, y la música del porvenir”⁸⁸, escrito que analiza la partitura, comenta su representación en el Teatro Real y aporta datos sobre el proceso de recepción de la obra de Wagner en Madrid antes de 1876; “La Melodía infinita”⁸⁹ en el que Peña y Goñi destaca la unión de texto-música en los dramas wagnerianos pero sin acertar a explicar el concepto de *melodía infinita*; “Los conciertos en Madrid”⁹⁰, carta a Abelardo de Carlos en el que, bajo el pseudónimo de Von Krieg, Peña se hace pasar por uno de los ocho miembros de una “Sociedad Filisteo-Wagneriana” que se ocupa de estudiar la recepción de la obra de Wagner fuera de Munich y, por último, “Música del Porvenir”⁹¹, en el que se comenta someramente el primer festival de Bayreuth de 1876.

En mayo de 1878 aparece el primer libro que trata exclusivamente acerca de Richard Wagner y su reforma del drama lírico. Es el de Joaquín Marsillach Lleó *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico*⁹² publicado en Barcelona por Teixidó y Parera. La finalidad última de Marsillach en su *Ensayo biográfico-crítico* es la contraposición de las estéticas wagneriana e italiana en el arte lírico, tema tratado de forma especial en el capítulo segundo destinado a las relaciones entre texto y música en el género lírico. Marsillach, que sigue preferentemente a Edouard Schuré⁹³, censura los *libretti* de la ópera italiana e insiste constantemente en que Wagner elimina de sus óperas el elemento convencional y las concesiones al espectador en pos del realismo (verdad dramática),

⁸⁶ Peña y Goñi, A.: *Impresiones musicales*. Colección de artículos de crítica y literatura musical. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878.

⁸⁷ Peña y Goñi, A.: “Afinidades del porvenir”. *Revista Contemporánea*, II, t. IV, junio/julio-1876, pp. 145-165.

⁸⁸ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 12, 13, 14, 17, 21 y 22 de febrero de 1876.

⁸⁹ Peña y Goñi, A.: “La Melodía infinita. A un Caballero Español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 7, 22-II-1874, pp. 107-110.

⁹⁰ A. von Kriegelstein [Peña y Goñi]: “Los conciertos en Madrid”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 20, 30-V-1876, pp. 348-351.

⁹¹ Peña y Goñi, A.: “Música del Porvenir”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 36, 30-X-1876, pp. 197-198.

⁹² MARSILLACH LLEONART, J.: *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*. Teixidó y Parera, 1878.

⁹³ SCHURÉ, E.: *Le Drame Musical*. París: Sandoz, 1875.

criticando la teoría de Beauquier⁹⁴, según la cual, todo buen libreto de ópera debe contener *situaciones musicales*. En el tercer capítulo Marsillach censura el predominio melódico y formal en las partituras de ópera escritas hasta Richard Wagner. Precede al *Ensayo...* de Marsillach un prólogo epistolar de José de Letamendi en el que el Catedrático de la Universidad Central de Madrid define el arte lírico dramático a través de los escritos de Wagner que tratan sobre la teoría y estética del drama musical. El *Prólogo* de Letamendi es traducido al alemán en las *Bayreuther Blätter*⁹⁵ donde aparecen precedidas de una nota aclaratoria de la redacción de la revista dirigida por Hans von Wolzogen. Su publicación en la revista bávara y el agradecimiento y satisfacción de Richard Wagner, expresados en carta a Marsillach fechada en Bayreuth el 26 de septiembre de 1878, son prueba de la importancia del escrito de Letamendi.

En septiembre de 1878 Luis Carmena y Millán publica su *Crónica de la ópera italiana en Madrid*⁹⁶, libro prologado por Barbieri⁹⁷ en un escrito, en el cual, destaca que en el estreno de *La selva sin amor*, ópera de Lope de Vega representada en Real Palacio en 1629, los músicos ocupan la parte delantera de la escena sin ser vistos por los espectadores. Siguiendo el testimonio de Lope, Barbieri traslada la indicación de Lope de Vega “a los que ponderan la *novedad* introducida por Wagner el año 1876 en la colocación de su orquesta para la representación de la trilogía *El anillo de los Nibelungos*”⁹⁸. Carmena y Millán, partidario del modelo formal de la ópera italiana, comenta brevemente la polémica wagneriana en Europa y entiende el sistema de Wagner como “una resolución de ecuaciones y problemas algebraicos”⁹⁹. En palabras de Carmena y Millán los wagnerianos proclaman a Wagner “como una especie de apóstol que viene a derramar la luz sobre un mundo de tinieblas, sin pensar que la interpretación del drama lírico en todas sus manifestaciones estaba afirmativamente resuelta antes de que Wagner diera al teatro sus obras”¹⁰⁰.

⁹⁴ BEAUQUIER, Charles: *La Philosophie de la Music*. París: Germer Bailliére, 1866.

⁹⁵ Letamendi, José de: “Gedanken ubre die künstlerischen Betreibungen Richard Wagners”. *Bayreuther Blätter*, I (1878), pp. 245-263.

⁹⁶ Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde el año 1738 hasta nuestros días por Don Luis Carmena y Millán con un prólogo histórico de Don Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878.

⁹⁷ El tema principal del prólogo de Barbieri es demostrar la antigüedad de la ópera española.

⁹⁸ Francisco Asenjo Barbieri: “Prólogo”. En Carmena y Millán, op. cit, p. XI, n. p. 1.

⁹⁹ Carmena, op. cit, p. 355.

¹⁰⁰ Carmena, op. cit, p. 355.

En noviembre de 1878 y en contestación al *Ensayo...* de Marsillach, aparece el folleto *Observaciones (en vindicación de la ópera italiana) al Ensayo Biográfico-crítico...* de Antonio Fargas y Soler¹⁰¹. La idea central de estas *Observaciones* es que el wagnerismo, entendido como la influencia de Wagner en otros compositores, como estilo, es perjudicial para la música dramática. En este sentido Fargas y Soler entiende que la decadencia de la ópera italiana proviene precisamente de la influencia wagneriana en las últimas óperas de Verdi. Además, el crítico del *Diario de Barcelona* dedica gran parte del folleto a rebatir algunos juicios de Marsillach sobre el estilo y la forma de partituras de ópera de Bellini, Donizetti, Rossini y Meyerbeer.

Joaquín Marsillach publica la *Contrarréplica a las "Observaciones" de D. Antonio Fargas y Soler...*¹⁰², folleto de 47 páginas firmado en Madrid en febrero de 1879. Marsillach, en calidad de representante del *Patronatverein de Bayreuth*, rebate una a una las apreciaciones expresadas por Antonio Fargas y Soler en sus "*Observaciones...*" e insiste en que el poema, la acción preconcebida y desarrollada con entera independencia, debe fijar el carácter de la música en el drama musical. En respuesta a Marsillach, Fargas y Soler escribe *Contestación a la Contrarréplica de D. Joaquín Marsillach y Leonart a mis Observaciones en vindicación de la ópera italiana*¹⁰³. Para nosotros, la polémica pone de manifiesto la diferencia generacional entre ambos autores: Marsillach asume la reforma de Wagner; Fargas y Soler es partidario de la tradición italiana.

¹⁰¹ FARGAS Y SOLER, A.: *Observaciones al Ensayo biográfico-crítico de R. Wagner por D. J. Marsillach Leonart*. Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús, 1878.. (El ejemplar consultado por nosotros en la Biblioteca Nacional lleva el sello de Carlos Saco del Valle, editor de Madrid establecido en la calle Jacometrezo 37 y 39).

¹⁰² MARSILLACH LLEONART, J.: *Contrarréplica a las "Observaciones" de D. Antonio Fargas y Soler en vindicación de la ópera italiana por Joaquín Marsillach y Leonart representante de la Patronatverein de Bayreuth*. Barcelona: Imp. de la Renaixensa, 1879. El libro se vende en Madrid y Barcelona (Antonio de San Martín y Texidó y Parera) y el ejemplar consultado por nosotros en la Biblioteca Nacional lleva la siguiente dedicatoria: "A D. José Inzenga su admirador y afmo. amigo Joaq. Marsillach, Madrid 18 junio 1880".

¹⁰³ FARGAS Y SOLER, A.: *Contestación a la Contrarréplica de D. Joaquín Marsillach y Leonart a mis Observaciones en vindicación de la ópera italiana*. Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1879.

En febrero de 1880, L. F. Cogliati imprime en Milán el *Ensayo biográfico-crítico...* de Marsillach¹⁰⁴ según la traducción italiana de Daniele Rubbi, en una edición aumentada y corregida con el *Segundo viaje por las regiones del porvenir*, notas y apéndices de Filippo Filippi. Este hecho prueba la calidad científica del libro de Marsillach, común en sus escritos sobre Wagner, escritos que se caracterizan generalmente por la exactitud de datos en lo que se refiere a fechas, lugares, personas, etc. En 1881 L. F. Cogliati reimprime la versión italiana del *Saggio biografico critico...* de Marsillach.

Lohengrin se estrena en Madrid el 24 de marzo de 1881. Entre los escritos publicados a raíz de este estreno, destacamos las series firmadas por José Muñiz Carro (“*Lohengrin*, drama musical de Ricardo Wagner”¹⁰⁵ recogido en la *Crónica de la Música* de Vidal y Llimona) y Peña y Goñi, “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista”¹⁰⁶, publicada en *La Correspondencia Musical* de Benito Zozaya. Zozaya dedica un seguimiento especial a este estreno publicando dos veces el argumento de la ópera y –dice Marsillach– publica un folleto con el libreto de la ópera que no hemos localizado aún. *La Correspondencia Musical*, recoge también un artículo de Pedrell¹⁰⁷ sobre el estreno de *Lohengrin* en Madrid, estreno sobre el que Pedrell realiza un opúsculo atribuido entonces a José de Letamendi y refundido en “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”¹⁰⁸.

En mayo de 1882, la empresa del teatro Principal de Barcelona publica un folleto¹⁰⁹ que contiene “La historia de *Lohengrin*, (Carta íntima) A D. Antonio Peña y Goñi”,

¹⁰⁴ MARSILLACH LLEONART, Joaquín: *Ricardo Wagner. Saggio biografico critico di...Versione dallo spagnolo e prefazione di Daniele Rubi. Secondo Viaggio nelle regioni dell'Avenire, note ed appendici del Dott. Filippo Filippi. Coi disegni del Teatro di Bayreuth, ritratto ed autografi di Wagner*. Milán: Tip. L. F. Cogliati, 1880. (Reimpresión en Milán: L.F. Cogliati, 1881).

¹⁰⁵ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*. Drama musical de Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, IV, nos. 128 (3-III-1881, p. 1-3), 131 (23-III-1881, p. 1-2), 132 (30-III-1881, p. 1-2), 134 (13-IV-1881, p. 3) y 135 (20-IV-1881, p. 1-2).

¹⁰⁶ Peña y Goñi, A.: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista”. *La Correspondencia Musical*, I, nos. 13 (31-III-1881, p. 1-3), 14 (6-IV-1881, p. 1-2), 18 (4-V-1881, p. 1-3) 20 (18-V-1881, p. 1-2) y 23 (8-VI-1881, p.1-2).

¹⁰⁷ Un músico viejo [Felipe Pedrell]: “Teatro Real. *Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, pp. 3-4.

¹⁰⁸ Un músico viejo: “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”. *Notas Musicales y Literarias*, I, nos. 2 (9-VII-1882, p. 3), 3 (16-VII-1882, pp. 4-5), 4 (23-VII-1882, p. 4), 6 (6-VIII-1882, p. 4), 7 (13-VIII-1882, pp. 3-4) y 8 (20-VIII-182, pp. 4-5).

¹⁰⁹ MARSILLACH LLEONART, J.: *La historia del Lohengrin por Joaquín Marsillach, ilustrada con un somero examen de la Reforma de Wagner, por F. Liszt*. Barcelona: establecimiento tipográfico de los sucesores de N. Ramírez y C^a, 1882.

artículo de Marsillach publicado anteriormente en *La Ilustración Artística*¹¹⁰ con motivo del estreno de *Lohengrin* en Barcelona (17-V-1882). El folleto, que se reparte entre los asistentes a la representación, se acompaña de un retrato de Wagner dedicado por el compositor alemán a Marsillach y de una explicación de Liszt sobre la reforma wagneriana. También en 1882, la tipografía de Fidel Giró realiza una tirada especial de 100 ejemplares de *Parsifal. Peregrinación a la meca del porvenir*¹¹¹, folleto que recoge las correspondencias enviadas por Joaquín Marsillach a la revista *Arte y Letras* durante el estreno de la partitura en el teatro de Bayreuth en el verano de 1882. El ejemplar consultado por nosotros en la Biblioteca Nacional lleva la siguiente dedicatoria: “A D. José Inzenga, en testimonio de cordial estimación, J. Marsillach”.

El 1 de enero de 1883 *Notas Musicales y Literarias* publica el prólogo redactado por José de Letamendi para *Gatuperio Musical* de Marsillach, libro aún no localizado incluido como primer volumen de la colección Biblioteca Literario-Musical Arte y Letras dirigida por Pedrell. No obstante, indicamos que *Gatuperio Musical* es una colección de artículos que en su primera parte incluye escritos sobre temas diversos; en su segunda parte, el libro de Marsillach presenta mayor coherencia temática al dedicarse en su totalidad a la figura de Richard Wagner, comprendiendo los títulos “Aventuras de una ópera romántica”, “La sinfonía del *Tannhäuser*”¹¹², “La Historia del *Lohengrin*”¹¹³, “A propósito del *Lohengrin*”¹¹⁴, “Un entreacto del *Lohengrin*”¹¹⁵, “Ricardo Wagner y el espíritu italiano” y “Peregrinación a la Meca del porvenir (*Parsifal*)”¹¹⁶.

El 13 de febrero de 1883 fallece Richard Wagner en Venecia. Las revistas y periódicos españoles publican gran cantidad de artículos, pero destacamos especialmente el seguimiento que realiza *La Correspondencia Musical* de Zozaya y el

¹¹⁰ Marsillach, J.: “La historia de *Lohengrin*, (Carta íntima) A D. Antonio Peña y Goñi”. *Ilustración Artística*, I, 17, 23-IV-1882, pp. 131, 134 y 135.

¹¹¹ MARSILLACH Y LLEONART, Joaquín: *Parsifal. Peregrinación a la meca del porvenir*. Barcelona: Tipografía de Fidel Giró, 1882.

¹¹² Marsillach Leonart, J.: “La sinfonía del *Tannhäuser* juzgada por F. Liszt”. *La Crítica Teatral*, I, nos. 7 (23-XI-1879, pp. 6-7), 9 (7-XII-1879, pp. 1-4) y 10 (25-XII-1879, p. 3); también en *Crónica de la Música*, III, nos. 81 (8-IV-1880, p. 2), 83 (22-IV-1880, pp. 2-3) y 85 (6-V-1880, p. 2).

¹¹³ Marsillach, J.: “La historia de *Lohengrin*, (Carta íntima) A D. Antonio Peña y Goñi”. *Ilustración Artística*, I, 17, 23-IV-1882, pp. 131, 134 y 135.

¹¹⁴ Marsillach, J.: “A propósito del *Lohengrin*”. *El Globo*, 28-III-1881.

¹¹⁵ Marsillach, J.: “Un entreacto del *Lohengrin*”. *La Renaixensa*, 18-V-1882. Escrito después del estreno de *Lohengrin* en el teatro Principal de Barcelona (17-V-1882) bajo el pseudónimo de *Un que tant se n'hi en dóna*, Marsillach narra en él una entrevista entre el “Senyor Pro” y el “Senyor Contra” en el que el primero rebate los argumentos del antiwagneriano. Véase Alfonsina Janés, op. cit, p. 55.

¹¹⁶ Marsillach, J.: “*Parsifal. Peregrinación a la Meca del porvenir*”. Barcelona: Tipografía de Fidel Giró, 1882. En prensa en *Arte y Letras*, I, pp. 10-11 y 17-22.

“Homenaje a Wagner”¹¹⁷ que dedica Pedrell al compositor alemán en el número 31 de *Notas Musicales y Literarias*.

En 1884, la Librería de Fernando Fé vende *Cartas a un amigo sobre la Música en Alemania...* de Mariano Vázquez¹¹⁸, libro en el que el director de la Sociedad de Conciertos de Madrid expresa su opinión acerca de la música de Wagner alabando una representación de *Los maestros cantores* celebrada en Mannheim el 7 de noviembre de 1883. Para Vázquez ni en *Rienzi*, ni en *Lohengrin*, ni en *Tannhäuser*, está definida aún la personalidad de Wagner como lo está en *Los Maestros Cantores*. En noviembre de ese año, la Biblioteca Arte y Letras publica *Músicos célebres* de Félix Clement en versión castellana de A. Blanco Prieto; el libro es una colección de biografías que incluye una sobre Richard Wagner¹¹⁹.

En mayo de 1885 se publica *Dramas musicales de Wagner...*¹²⁰ que contiene una carta-prólogo de Wagner y la traducción castellana de *Rienzi*, *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores*, *El Anillo de los Nibelungos* y *Parsifal*. También en 1885, Tomás Bretón publica el folleto *Más a favor de la ópera Nacional*¹²¹, folleto en el que propone la traducción al español de las óperas de repertorio representadas en el Teatro Real como vía para llegar a la ópera nacional. Desde el punto de vista técnico, Bretón aboga por un eclecticismo que le hace afirmar: “ya no debe ni puede llamarse la Música moderna *italiana, alemana o francesa*”¹²².

Mancinelli estrena *Tannhäuser* en Madrid el 22 de enero de 1890; el argumento de la ópera de Wagner es ya ampliamente conocido en la ciudad y, además, los principales diarios publican artículos sobre su asunto; Félix Borrell escribe entonces un folleto¹²³ que explica detalladamente el argumento de la ópera y que se caracteriza, como todos los escritos de él consultados, por la exactitud en fechas, lugares, personas, etc. En palabras de Peña y Goñi, Borrell “ha bebido en buenas fuentes, y su obrita constituye un *Vademécum* del aficionado que quiera apreciar en su justo valor la ópera de Wagner”¹²⁴.

¹¹⁷ “Homenaje a Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883.

¹¹⁸ VÁZQUEZ, M.: *Cartas a un amigo sobre La Música en Alemania. Apuntes de viaje por Mariano Vázquez con un prólogo de Emilio Arrieta*. Madrid: Imprenta Central a cargo de Víctor Saiz, 1884.

¹¹⁹ CLEMENT, F. (Blanco Prieto trad): *Músicos célebres, biografías de los más ilustres compositores desde el siglo XVIII hasta nuestros días, por Félix Clement; versión española de A. Blanco Prieto y fotograbados de monsieur Miesenbac*. Barcelona: Daniel Cortezo y C^a (Biblioteca Arte y Letras), 1884.

¹²⁰ WAGNER, R (Cortezo, ed): *Dramas musicales de Wagner, precedidos de una Carta-prólogo del mismo autor*. Barcelona: Cortezo y C^a (Biblioteca Arte y Letras), 1885.

¹²¹ BRETÓN, Tomás: *Más en favor de la ópera nacional*. Madrid: Est. Tip. de Gregorio Juste, 1885.

¹²² Bretón, opus cit, p. 16.

¹²³ Aún no localizado.

¹²⁴ Peña y Goñi, A.: “Teatro Real. *Tannhäuser*”. *La Época*, 23-III-1890.

A raíz de la primera temporada de Mancinelli como director de la Sociedad de Conciertos de 1891, Antonio Peña y Goñi publica *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid*¹²⁵. Peña y Goñi hace una breve reseña histórica de la orquesta madrileña y comenta la dirección de Barbieri, Gaztambide, Monasterio, Vázquez y Bretón. Sobre éste último, critica duramente las interpretaciones de *El fuego encantado* en *La Valkiria* y del Preludio de *Tristán e Isolda*, estrenos wagnerianos realizados por Bretón en Madrid. Asimismo y coincidiendo con el testimonio de José y Félix Borrell, Peña y Goñi considera la labor de Bretón al frente de la orquesta madrileña como nefasta; en palabras del crítico donostiarra Bretón deja en Madrid “el público viciado, la prensa desquiciada a favor de quien no conoce otro auxiliar que el reclamo para todos sus fines, el buen gusto por los suelos, el arte moderno escarnecido y la cultura patria rezagada”¹²⁶. El ejemplar consultado por nosotros en la Biblioteca Nacional perteneciente al legado Barbieri¹²⁷, lleva la siguiente dedicatoria: “Al fundador de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Antonio Peña y Goñi”.

En junio de 1891 Enrique Sánchez Torres publica el primer tomo de la *Biblioteca popular para el Filarmónico* que contiene una biografía sobre Wagner y, a finales de año, se publica en Madrid *Recuerdos de mi vida*¹²⁸, volumen de 350 páginas que es la traducción castellana de *Recuerdos* de Camille Benoit, volumen que recoge una selección de capítulos de *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, algunos de carácter autobiográfico como aquéllos en que Wagner cuenta la traslación de los restos mortales de Weber a Dresde, su visita a Rossini a principios de 1860 o el estreno de *Tannhäuser* en París. En la traducción castellana publicada por *La España Moderna* se incluyen, además, cincuenta caricaturas de Wagner reunidas en *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres* de Adolphe Julien.

¹²⁵ PEÑA y GOÑI, A.: *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1891.

¹²⁶ Ídem, pp. 9-10.

¹²⁷ 2549-88.

¹²⁸ BENOIT, Camille (Lázaro, ed): *Recuerdos de mi vida*. Madrid: Imp. de *La España Moderna*, 1891.

En noviembre de 1892 E. Salvat publica *Música del presente, estudio filosófico-musical del wagnerismo*¹²⁹, folleto de 100 páginas en 8º vendido en la librería de Jaime Jepús de Barcelona, que es la edición aumentada de la traducción castellana de *Der Ring des Nibelungen* y, en diciembre, Peña y Goñi concluye un estudio sobre *Los maestros cantores*¹³⁰ escrito para el estreno de la comedia wagneriana en Madrid. El folleto de 143 páginas contiene el reparto, unos antecedentes históricos, otro capítulo dedicado al poema y la música (estructurado en cuatro partes, una por cada uno de los cuatro actos en que se representa en el Teatro Real), otro sobre el carácter y la simbología de la comedia wagneriana y, por último, una valoración personal en la que Peña y Goñi dice: “*Los maestros cantores* es, en mi concepto, la obra más típica, más regocijada y genial de Wagner”¹³¹. El folleto de Peña y Goñi está excepcionalmente documentado y en él sigue, entre otros, a Judith Gautier, Enriqueta Fuschs, Schuré, Noufflard, Filippi, Bernardini, Panzacchi, Vizentini, Jullien, Torch, Soubies y Malherbe. Desde el punto de vista documental, el escrito de Peña y Goñi pone de manifiesto que el wagnerismo es la corriente dominante entre los músicos de Madrid y, en este sentido, el estreno de *Los maestros cantores* representa el triunfo de la obra de Wagner en la ciudad española; en palabras de Peña y Goñi, “la superposición de minorías de que habla Gounod, va siendo un hecho entre nosotros; la juventud, con sus entusiasmos característicos, se sobrepone ya a las preocupaciones de la rutina. Los Beckmesser están en minoría; los Walther constituyen legión”¹³².

2. Almanagues, Anuarios, etc.

1. 1868. *Almanaque Musical* (Barcelona, 1868).
2. 1868. *Almanaque Musical y de Teatros*. (Madrid, 1868).
3. 1870. *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* (1860-70).
4. 1872. *Sociedad de Conciertos del Teatro y Circo de Madrid, antes del Príncipe Alfonso* (Madrid, 1866-71).
5. 1872. *Calendario Histórico Musical para el año de 1873* (Madrid, 1873).

¹²⁹ SALVAT C., E.: *Música del presente, estudio filosófico-musical del wagnerismo*. Barcelona: Jaime Jepús editor, 1892.

¹³⁰ PEÑA y GOÑI, A.: *Los Maestros Cantores de Nuremberg de Ricardo Wagner*. Madrid: imprenta de José M. Ducazal, 1893.

¹³¹ *Ibid*, p. 140.

¹³² *Ibid*, p. 138.

6. 1883. *Re-La-Mi-Do. Almanaque Cómico-Musical* (Madrid, 1884).
7. 1884. *Salón Romero. Almanaque Musical para 1885.* (Madrid, 1885).
8. 1885. *Almanaque de la Enciclopedia Musical para 1886.* (Barcelona, 1886).

Andrés Vidal y Roger publica en 1868 *Almanaque Musical de 1868*¹³³, folleto dirigido por F. Luis Obiols que recoge el escrito de Pedrell “La música del porvenir”¹³⁴ en el que el compositor catalán define la música de Richard Wagner como “la tabla de salvación del cansado *dilettanti*”¹³⁵ y trata aspectos como la nacionalidad musical del pueblo alemán (y otros), destacando el papel que desempeña el canto popular en Alemania, etc. En este escrito, encontramos el origen de las teorías expuestas por Pedrell en *Por nuestra música*, ideas que Pedrell madura a lo largo de más de dos décadas, como observamos en los escritos pedrellianos localizados entre 1867 y 1891.

En 1868 se publica en Madrid *Almanaque Musical y de Teatros*¹³⁶, folleto que no recoge información sobre Richard Wagner.

En 1870 el *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*¹³⁷ recoge información sobre las dos primeras interpretaciones de la Marcha de *Tannhäuser* dirigidas por Barbieri en el Salón del Real Conservatorio de Música y Declamación en el tercer (13 de marzo) y cuarto (19 de marzo) conciertos organizados por la citada Sociedad en 1864.

En 1872 José María Ducazcal¹³⁸ publica un resumen de José María Provanza y Fernández de Rojas sobre las sesiones de la Sociedad de Conciertos en las temporadas 1866-71, estadística en la que Provanza recoge información sobre los estrenos en Madrid del Preludio de *Lohengrin* (16 de mayo 1869) y la Obertura de *Rienzi* (19 de marzo de 1871). Asimismo, documenta interpretaciones de la Marcha de *Tannhäuser* (Barbieri) pero no tiene en cuenta las interpretaciones de la temporada de verano de 1868 en el Jardín del Buen Retiro, temporada en la que Joaquín Gaztambide estrena en

¹³³ VIDAL Y ROGER, Andrés (ed.): *Almanaque Musical de 1868*. Barcelona: Casa editorial de Andrés Vidal, 1868.

¹³⁴ Felipe Pedrell: “La música del porvenir”. En Vidal y Roger, op. cit, pp. 17-24.

¹³⁵ *Íbid*, p. 18.

¹³⁶ *Almanaque Musical y de Teatros*. Madrid, 1868. Hemeroteca Municipal A. M. 32 / 7 (nº 5138), 1868.

¹³⁷ Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1870.

¹³⁸ PROVANZA Y FERNÁNDEZ DE ROJAS, José María: *Sociedad de Conciertos del Teatro y Circo de Madrid, antes del Príncipe Alfonso. Crónica de los ejecutados desde la creación de la sociedad en el año 1866*. Madrid: imprenta de José M^a. Ducazcal, 1872.

Madrid la Obertura de *Tannhäuser* (11 de julio de 1868). Por tanto, los datos aportados por Provanza son incompletos.

A finales de 1872 Mariano Soriano Fuertes escribe el *Calendario Histórico Musical para el año de 1873...*¹³⁹ que recoge el artículo “La Música del Porvenir”¹⁴⁰ en el que fija las ideas principales de la reforma propuesta por Richard Wagner para el drama musical y opina que la *música del porvenir* es “una exageración de las viejas teorías de Gluck y de Grétry, que siguieron Lessing, Diderot y otros naturalistas; que profesó en Francia Leseur, y que Wagner ha resucitado, queriendo ser imitador de Weber, aunque sin genio para ello”¹⁴¹. Dice Felipe Pedrell en 1882: “No se pueden decir más barbaridades en menos palabras”¹⁴².

*Re-la-mi-do...*¹⁴³, almanaque cómico-musical para 1884 ilustrado por Manuel Cubas, no recoge información sobre Richard Wagner.

El *Almanaque musical para 1885* publicado por Antonio Romero y Andía¹⁴⁴ no recoge información sobre Richard Wagner.

A finales de 1885 Antonio Ríus y Julia publica *Almanaque de la Enciclopedia Musical para 1886*¹⁴⁵, volumen ilustrado por Antonio Coll que recoge un retrato de Richard Wagner¹⁴⁶ y el artículo “Las Grandes Ilustraciones del drama lírico”¹⁴⁷, escrito en el que Pedrell comenta las relaciones entre la obra del compositor de Leipzig y las de Mozart, Gounod y Weber, dedicando una de sus partes a *Tristán e Isolda*, drama que – en palabras de Pedrell “condensa todas las obras del maestro”¹⁴⁸.

¹³⁹ SORIANO FUERTES, M.: *Calendario Histórico Musical para el año de 1873*. Madrid: Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1872. (Uniovi p. p. 801).

¹⁴⁰ Soriano Fuertes, op. cit, pp. 54-6.

¹⁴¹ Soriano Fuertes, M.: “La música del porvenir”. *Calendario Histórico Musical para el año 1873*. Madrid: Imprenta de la biblioteca de Instrucción y Recreo, 1872, p. 54.

¹⁴² Tíbaldo [Felipe Pedrell]: “Rasgos y Rasguños. Entre páginas crítico-literario-musicales, coleccionadas y anotadas por Tíbaldo. IV. *La música del porvenir según un crítico del presente*”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 13, 24-IX-1882, p. 7 [nota al pie].

¹⁴³ MARTÍN, P (ed): *Re-la-mi-do. Almanaque cómico-musical para 1884 escrito por los principales literatos e ilustrado por Manuel Cubas*. Madrid, 1883.

¹⁴⁴ ROMERO, A. (ed): *Salón-Romero. Almanaque musical para 1885*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1884.

¹⁴⁵ RÍUS y JULIÁ, A (ed.): *Almanaque de la Enciclopedia Musical para 1886*. Barcelona: Imprenta de Luis Tasso Serra, 1885.

¹⁴⁶ “Ricardo Wagner”. *Almanaque de la Enciclopedia Musical para 1886...* p. 90.

¹⁴⁷ Felipe Pedrell: “Las Grandes Ilustraciones del drama lírico”. *Almanaque de la Enciclopedia Musical para 1886...* pp. 21-31.

¹⁴⁸ Felipe Pedrell: “Las Grandes Ilustraciones del drama lírico. Wagner”. *Almanaque de la Enciclopedia Musical para 1886...* p. 27.

b) Publicaciones periódicas:

1. **Periódicos Diarios** de carácter general y político (indicamos fecha inicial de publicación, nombre, lugar y fechas consultadas):

1858. *La Correspondencia de España* (Madrid, 1864-1878; 1890-1896).

1863. *La Política* (1876).

1867. *El Imparcial* (1867-1890)¹⁴⁹.

1875. *El Globo* (Madrid, 1876 y 1881).

1879. *El Liberal* (Madrid, 1880-1885 y números sueltos de 1889, 1890 y 1893).

1890. *El Heraldo de Madrid* (Madrid, 1890-96).

Realizamos ahora una descripción de estos periódicos diarios indicando brevemente la información que recogen sobre la recepción de la obra de Richard Wagner. No se comentan aquí otros diarios como *La Iberia*¹⁵⁰, *El Tiempo*¹⁵¹, *La Época*¹⁵², etc. de los que recogemos documentación en fechas sueltas.

Fundado por Manuel María Santana¹⁵³ en 1858, *La Correspondencia de España*¹⁵⁴ es un “diario universal de noticias, eco imparcial de la opinión y de la prensa”, es decir, un periódico apolítico sostenido principalmente con anuncios publicitarios¹⁵⁵. “Esta bondadosa imparcialidad (dice María Cruz Seoane), este conformismo, que constituía la filosofía del periódico noticiero y que tan buenos resultados le proporcionó, irritó siempre a sus menos asépticos colegas”¹⁵⁶. *La Correspondencia de España* es el periódico de mayor circulación en el país gracias a su bajo precio (tan sólo 4 reales al

¹⁴⁹ No hemos podido vaciar aún *El Imparcial* de 1880.

¹⁵⁰ *La Iberia*. B. C. Uniovi D. 91 (46-41) (05), 1874-1881. Biblioteca Nacional (rev. mcf / 2), 1854-1898.

¹⁵¹ *El Tiempo*. B. C. Uniovi D 91 (46-41) (05), 1870-1882. B. N. (rev. micro 163).

¹⁵² *La Época*. Biblioteca Nacional (rev. micro / 5).

¹⁵³ “Nuestros grabados. Don Manuel María Santana”. *La Ilustración Española y Americana*, XIV, 10, 10-V-1870, p. 153.

¹⁵⁴ *La Correspondencia de España*. Biblioteca Nacional (rev. micro /133), 1858-1925. Hemeroteca Municipal 259-278 / 1.

¹⁵⁵ Manuel María Santana es uno de los mayores acaudalados de Madrid. De las aproximadamente 175.000 pesetas que produce su periódico anualmente, unas 100.000 las producen los anuncios insertos en su publicación.

¹⁵⁶ CRUZ SEOANE, M^a y DOLORES SÁINZ, M^a: *Historia del periodismo en España. 2 El Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Universidad Textos), 1996, p. 216.

mes en su fundación)¹⁵⁷ y durante las sucesivas guerras de Crimea, Marruecos e Italia el diario aumenta su tirada a 20 y 30.000 ejemplares. A la sombra del diario nace y crece una industria importante en el siglo XIX en Madrid, el repartidor de periódicos, ya que más de mil familias se sostienen con la expedición de esta publicación. Al anochecer acuden a la casa-administración de *La Correspondencia*... alrededor de 200 vendedores que pagan una chapa que contiene el número de *manos o veinticinco* (fardos de 25 ejemplares) adquiridos. Éstos reparten sus fardos entre otros vendedores y en menos de media hora *La Correspondencia de España* se vende en los cafés, teatros y “en los más apartados extremos de Madrid”¹⁵⁸. En 1870, los repartidores del diario venden cada noche en Madrid entre 18 y 20.000 ejemplares, lo que supone cerca de 2.000 reales a repartir entre unas 400 personas. Además *La Correspondencia de España* sostiene a un director, siete redactores, seis administrativos, veinte cajistas, dos regentes, un maquinista, ocho empleados de máquinas, cuatro de estereotipia, tres de fundición, veinte repartidores, un mozo, un carretero y, en toda España, a 2.000 vendedores¹⁵⁹. Para la realización de esta tesis consultamos *La Correspondencia de España* en los años comprendidos entre 1864-1878 y 1890-96, aunque no incluimos el vaciado de esta publicación en la presente Tesis Doctoral. En este sentido, aclaramos que en los años indicados *La Correspondencia de España* anuncia la mayor parte de los programas en los que se interpreta música de Richard Wagner en Madrid (Sociedad de Conciertos, Teatro Real, etc)¹⁶⁰, pero aporta escasa información en relación a lo documentado por otras publicaciones. No obstante, destacamos que en 1890 el periódico documenta el estreno de *Tannhäuser* en Madrid y reseña¹⁶¹ el folleto que escribe Félix Borrell a raíz de este estreno, *El Tannhäuser de Ricardo Wagner*. También destacamos que en 1893 *La Correspondencia de España* recoge “*Los maestros cantores de Nuremberg de Wagner*”¹⁶², serie de cuatro artículos en los que Guillermo de Morphy explica la dramaturgia de la comedia wagneriana y recomienda a Ramón Michelena su representación en la próxima temporada sin cortes y en castellano. En este sentido, el

¹⁵⁷ Después Manuel María Santana sube el precio a 6 reales y, luego, se establece en 8 reales al mes.

¹⁵⁸ Juan de Madrid: “*La Correspondencia de España* y su propietario Don Manuel María Santana”. *La Ilustración Española y Americana*, XIV, 10, 10-V-1870, p. 152.

¹⁵⁹ Juan de Madrid: “*La Correspondencia de España* y su propietario Don Manuel María Santana”. *La Ilustración Española y Americana*, XIV, 10, 10-V-1870, pp. 151-53.

¹⁶⁰ El diario, de noticias sueltas, normalmente sólo recoge el anuncio de los programas.

¹⁶¹ *La Correspondencia de España*, 23-III-1890.

¹⁶² Morphy, G.: “*Los maestros cantores de Wagner*”. *La Correspondencia de España*, 3-III-1893, 19-III-1893, 2-IV-1893 y 27-IV-1893.

mentor de Tomás Bretón critica las representaciones dirigidas por Mancinelli porque – dice– “hubiera sido preciso, para seguir la idea del poeta y del compositor, no quitar nada y cantar la obra en español, para que el público la entendiera según su deseo”¹⁶³.

En 1863 publica su primer número *La Política*, periódico liberal-conservador del que vaciamos el año 1876¹⁶⁴. El diario se adquiere por suscripción mensual en Madrid (10 reales) y trimestralmente en provincias (40 ó 46 reales¹⁶⁵), Antillas (85 ó 100 reales), Filipinas y América española (100 reales) y Extranjero¹⁶⁶ (setenta u ochenta reales). La publicación documenta el estreno (5 de febrero) y otras representaciones de *Rienzi* en Madrid (Skozodpole) destacando el artículo “La primera representación de *Rienzi*”¹⁶⁷ de Luis Alfonso. Además, el periódico recoge artículos de Joaquín Espín y Guillén que reseñan representaciones de *Rienzi*¹⁶⁸, una interpretación de la *Marcha de las bodas de Lohengrin* realizada por la Sociedad de Conciertos bajo la dirección de Jesús de Monasterio y el estreno de *Gran Marcha Americana...*¹⁶⁹ compuesta para la inauguración de la Exposición Universal de Filadelfia de 1876.

El 28 de marzo de 1867 aparece *El Imparcial*¹⁷⁰, diario liberal fundado por Eduardo Gasset y Artime quien realiza con este periódico la transformación de la prensa diaria, creando el periodismo en el sentido moderno de la palabra y dividiendo sus cuatro páginas en secciones temáticas sobre política, arte, cultos, espectáculos, etc. Cruz Seoane destaca que *El Imparcial*, “fundado en marzo de 1867 con un capital de 60.000 reales, ampliado pronto a 180.000 y una tirada inicial de 500 ejemplares, que en abril de 1874 se había convertido en 40.000, traía [...] al periodismo una fórmula nueva, a mitad

¹⁶³ Morphy, G.: “Los maestros cantores de Wagner”. *La Correspondencia de España*, 27-IV-1893.

¹⁶⁴ *La Política*. Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández (C/ San Miguel, 23, bajo), 1876.

¹⁶⁵ Dependiendo si el suscriptor envía o no las libranzas o sellos.

¹⁶⁶ *La Política* se vende en París en los establecimientos de Mr. C. A. Saavedra (rue Taibout, nº 55) y Mad. C. Denné Schemit (librería española, rue Favart, nº 2), y, en Londres (Mr. Edmundo Michel 50 Southampton Street Penttville Road).

¹⁶⁷ Luis Alfonso: “La primera representación de *Rienzi*”. *La Política*, 8-II-1876.

¹⁶⁸ Espín y Guillén, J.: “Revista Musical. *Rienzi*”. *La Política*, 7-II-1876.

¹⁶⁹ *Gran marcha solemne para la apertura de la conmemoración del centenario de la declaración de independencia de los Estados Unidos de Norte América en Sol Mayor. Grosser Festmarch zur Eröffnung der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika G-Dur* (WWV 110).

¹⁷⁰ *El Imparcial*. Madrid: Imprenta de *El Imparcial* (Plaza de Matute, 5). B. C. Uniovi D. 91 (46-41) (05), 1871-79. B. N. (rev. micro 11). Hemeroteca Municipal F. 41 / 1-4 (10-).

de camino entre la asepsia de *La Correspondencia* y la intransigencia doctrinal de los periódicos de partido”¹⁷¹. Para la realización de esta tesis se vacían los años de *El Imparcial* comprendidos entre 1867 y 1890 (excepto 1880); la elección de este diario se debe a que conocemos que en él se encuentran los primeros escritos de Peña y Goñi, el primer crítico wagneriano de Madrid. *El Imparcial* se adquiere por suscripción al precio de 4 reales al mes en Madrid; en provincias cuesta 24 reales al trimestre ó 40 al semestre (si se remiten las libranzas o sellos a la Administración del periódico) o bien 30 y 60 respectivamente por recargos de envío y, en ultramar y extranjero, el periódico se vende a 60 reales al trimestre. *El Imparcial*, destacamos, es el primer “gran periódico nacional”¹⁷², uno de los más importantes de Madrid desde su aparición y el de más circulación desde finales de la década de 1870. En marzo de 1881, *El Imparcial* reparte a domicilio en la capital de España 15. 680 ejemplares, a los que hay que sumar 20.000 ejemplares que alcanza su edición de provincias lo que supone una cuarta parte más que su inmediato competidor¹⁷³. Entre 1867 y 1868, *El Imparcial* recoge noticias biográficas sobre Richard Wagner, reseña el estreno de la Obertura de *Tannhäuser* en Madrid (Gaztambide, 1868), otras interpretaciones de la Sociedad de Conciertos y otras en París. Entre 1869 y 1870, el periódico reseña interpretaciones realizadas en Madrid por Skoczupole (1869), Arbán (1870), Sociedad Kursaal de San Sebastián (1870), y, en el otoño de 1870, Antonio Peña y Goñi escribe sus primeros artículos sobre la temporada de ópera del Teatro Real, escritos que aparecen bajo el título de “Revista Musical” y que el crítico donostiarra dirige habitualmente a Teodoro Robles, empresario del teatro. En el transcurso de la temporada, Peña y Goñi critica la situación en la que se encuentra el Teatro Real en lo tocante a la falta de variedad del repertorio (el único *estreno* de la temporada es la versión operística de *Marina* de Arrieta)¹⁷⁴ y en tono satírico señala que el madrileño debe sentirse orgulloso de conocer *Tannhäuser* y *Lohengrin* antes que en otros países, ya que en España se conocen estas partituras –dice– “poco menos que de memoria”¹⁷⁵. También en 1871, el periódico de Gasset y Artime reseña el estreno de la Obertura de *Rienzi* (Monasterio), otras interpretaciones dirigidas por Bottessini, el estreno de *Lohengrin* en Bolonia... y recoge una carta fechada en San Sebastián el 18 de agosto de 1871 en la que Peña y Goñi pide a Teodoro Robles una serie de reformas,

¹⁷¹ Cruz Seoane, op. cit, p. 235.

¹⁷² “Eduardo Gasset y Artime, fundador de *El Imparcial*”. *El Heraldo de Madrid*, 20-V-1894.

¹⁷³ *El Imparcial*, 26-III-1881.

¹⁷⁴ *Marina*, ópera española estrenada en el Teatro Real el 16 de marzo de 1871.

¹⁷⁵ Peña y Goñi, A.: “Revista Musical”. *El Imparcial*, 15-II-1871.

entre ellas que publique una lista que contenga la compañía y las óperas nuevas a representar durante la temporada; dice Peña y Goñi: “Otra de las reformas necesarias, indispensables en el teatro de la Ópera, es la de dar variedad al repertorio... ¿no le parece a Vd. que es un escándalo, si señor, un verdadero escándalo que mientras las obras de Mozart, Weber y otros muchos compositores han dado la vuelta al mundo, no se haya cantado en Madrid más que el *Don Juan* del primero, y ninguna ¡mentira parece! ninguna ópera del sublime autor de *Freischütz*, *Oberon* y *Preciosa*?... Y cuenta que no hablo de las obras de Wagner, temeroso a algún feroz anatema que me lance, así de sopetón, cualquier meticuloso melodista (?) presa de santa indignación al oír que mis labios pronuncian nombre tan odiado”¹⁷⁶. En 1872, *El Imparcial* recoge noticias sobre Richard Wagner y la fundación de la primera Sociedad Wagner en Londres; reseña interpretaciones wagnerianas en Madrid (Sociedad de Conciertos), Londres, Bruselas, Génova y, desde sus páginas, Peña y Goñi comenta la parodia escrita por Barbieri sobre la *música del provenir* en su *Concierto del porvenir*, partitura incluida en su zarzuela *Sueños de Oro*. Además, el periódico comenta la polémica suscitada a raíz del informe psiquiátrico sobre Wagner realizado por Theodor Puschmann en *Richard Wagner. Un estudio psiquiátrico*¹⁷⁷, escrito muy criticado en *La España Musical* en el que este médico muniqués declara demente al compositor. En 1873, el periódico de Gasset y Artime da noticias sobre Richard Wagner, reseña interpretaciones wagnerianas en Madrid (Sociedad de Conciertos), Milán, Bruselas, Nápoles, etc. En la primavera, Peña y Goñi sostiene en *El Imparcial* una polémica con B., crítico musical del *Correo Militar* en la que el crítico donostiarra dice: “si nuestro colega desea, según da a entender, terminar la polémica, dámosla desde este momento por terminada. Para esto no había necesidad de zaherir injustamente y sin conocimiento de causa a Ricardo Wagner”¹⁷⁸; a finales de año, Peña y Goñi destaca la influencia de Richard Wagner en el *Romeo y Julieta* de Gounod¹⁷⁹. En 1874 *El Imparcial* reseña interpretaciones wagnerianas en Madrid (Sociedad de Conciertos), París (Pasedeloup)... y el estreno del *Requiem* de Verdi en Milán al que Hans von Bülow no asiste a pesar de encontrarse en la capital de la Lombardía, dando lugar a un incidente. En 1874 Peña y Goñi reseña el estreno de *Der*

¹⁷⁶ Peña y Goñi, A.: “Sección de noticias”. *El Imparcial* 16-VIII-1871.

¹⁷⁷ PUSCHMANN, Th.: *Richard Wagner. Eine psychiatrische Studie*. Berlín, 1873.

¹⁷⁸ Antonio Peña y Goñi: “Sección Musical. Al Sr. B”. *El Imparcial*, 16-IV-1873.

¹⁷⁹ Antonio Peña y Goñi: “Crítica Musical. *Romeo y Julieta*, grande ópera en cinco actos, música de Carlos Gounod”. *El Imparcial*, 25-XI-1873, 2-XII-1873, 4-XII-1873, 9-XII-1873 y 13-XII-1873.

Freischütz en el Teatro Real¹⁸⁰, destacando el retraso con que llega la ópera de Weber al entonces Teatro Nacional de Ópera, más de medio siglo –dice– “desde que el *venerado* maestro (así lo llama él mismo) de Ricardo Wagner compuso esa joya artística, expresión la más delicada y fiel del romanticismo musical”¹⁸¹. Peña y Goñi inicia también la serie de *Bocetos musicales* sobre algunos músicos españoles; refiriéndose a Hilarión Eslava indica que éste “no puede ver ni pintado”¹⁸² a Richard Wagner y sobre Monasterio dice: “es wagnerista, es decir, tiene la debilidad de creer, como creo yo y creen otros muchos, que Wagner no es un majadero ni un visionario; tiene la debilidad de creer, en fin, como yo y otros muchos, que pudiera ser que Wagner fuera un gran compositor con muchos defectos y grandísimas cualidades”¹⁸³. En el verano de 1874, se produce la primera polémica sobre Richard Wagner en Madrid, polémica suscitada al intervenir Barbieri como mediador en la mantenida en Barcelona por José Piqué Cerveró y José Pujol Fernández, presidente de la Sociedad Wagner creada por Andrés Vidal y Roger en la Ciudad Condal. En *El Imparcial* aparecen el artículo de Peña y Goñi “Teratología Musical. ¡¡¡Barbieri wagnerista!!!”¹⁸⁴ y la serie “Wagner y la música del porvenir”¹⁸⁵, mientras Teodoro Robles anuncia el estreno de *Rienzi* en el Teatro Real para la temporada 1874/75, estreno que no llega producirse. En 1875 Peña y Goñi abandona *El Imparcial*, aunque después de esta fecha el periódico sigue recogiendo numerosa información sobre las interpretaciones realizadas en Madrid por la Sociedad de Conciertos, Unión Artístico-Musical (a partir de 1878) y otras agrupaciones, aportando numerosa documentación, también, sobre el estreno en Madrid de *Rienzi* (Skoczupole, 1876), *Lohengrin* (Goula, 1881) y *Tannhäuser* (Mancinelli, 1890). El periódico documenta, además, aspectos biográficos de Richard Wagner, reseña los estrenos de *El Anillo del Nibelungo* (Bayreuth, 1876) y *Parsifal* (Bayreuth, 1882) y, a raíz de la muerte del compositor, publica una nota necrológica consistente en una breve biografía (1883). En 1886, *El Imparcial* publica una reseña biográfica de Franz Liszt a raíz de su muerte en Bayreuth y en 1887 documenta el estreno de *Lohengrin* en el teatro Eden de París, estreno que acaba en tumulto, por lo que Lamoureux tiene que suspender

¹⁸⁰ 21 de febrero de 1874.

¹⁸¹ Peña y Goñi, A.: “Crítica Musical. El *Freischütz* en la Ópera. –Fiasco de la obra maestra de Weber. – Causas de este fiasco”. *El Imparcial*, 24-II-1874.

¹⁸² Peña y Goñi, A.: “Bocetos Musicales. II. Don Hilarión”. *El Imparcial*, 5-V-1874.

¹⁸³ Peña y Goñi, A.: “Bocetos Musicales. Monasterio”. *Los lunes de El Imparcial*, 25-V-1874.

¹⁸⁴ *El Imparcial*, 18-VIII-1874.

¹⁸⁵ *El Imparcial*, 28-VIII-1874 y 29-VIII-1874.

las funciones. Ese mismo año reproduce el discurso de ingreso de Cánovas del Castillo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, escrito dedicado en su última parte a Richard Wagner y su sistema¹⁸⁶. Además, el periódico recoge información sobre interpretaciones wagnerianas en Bruselas, París, Munich, Viena, etc. y publica varios relatos cortos cuyo tema es Richard Wagner.

En abril de 1875 aparece *El Globo*¹⁸⁷ (Segunda época), diario ilustrado de “moralidad y recreo” que se vende mensualmente en Madrid (6 reales) y trimestralmente en provincias (24 reales), Portugal, (24 reales), extranjero y Ultramar (60 reales). En 1876, el diario publica una semblanza de Victor Tissot¹⁸⁸ sobre el compositor, documenta el estreno de *Rienzi* y recoge la crítica realizada por Peña y Goñi sobre la primera representación en la que el crítico aconseja que se hagan cortes en la partitura afirmando: “bueno es que el público de Madrid haya oído el *Rienzi*. Ahora sólo le falta conocer a Wagner, es decir, no al Wagner del *Rienzi*, sino al del porvenir”¹⁸⁹. Además, *El Globo* reseña *Rienzi: grande ópera trágica en cinco actos...* libro de Peña y Goñi¹⁹⁰ editado por Andrés Vidal y Llimona, recoge varias caricaturas sobre el estreno de la ópera de Wagner en el Teatro Real y, también, la serie de artículos publicados por Peña y Goñi¹⁹¹ sobre el estreno de la ópera a en Madrid. El 12 de febrero de 1876, una semana después del estreno de la ópera de Wagner en el Real, el teatro del Circo estrena con éxito *Rienzi el tribuno* de Rosario Acuña, amiga personal de Tamberlick (*Rienzi*), mientras el ballet *Rienzi* se estrena en el teatro de la *Canobbiana* de Milán¹⁹². En verano, el diario recoge el artículo “Los castillos del rey de Baviera”¹⁹³, escrito que comenta las manías *tristanescas* de Luis II en el castillo de Hohenschwangau (noviembre 1865) y narra la pantomima en la que el edecán Paul von Taxis aparece en el lago de Alp vestido

¹⁸⁶ “El señor Cánovas en la Academia de Bellas Artes”. *El Imparcial*, 30-V-1887.

¹⁸⁷ Madrid: Establecimiento tipográfico de *El Globo* dirigido por José Cayetano Conde (C/ Caños, 1), 1875. Biblioteca Nacional (rev. Micro. / 136).

¹⁸⁸ Victor Tissot: “Ricardo Wagner”. *El Globo*, 21-I-1876.

¹⁸⁹ Antonio Peña y Goñi: “Novedades Teatrales. Teatro Real: primera representación de *Rienzi*, grande ópera trágica en cinco actos, poesía y música de Ricardo Wagner”. *El Globo*, 6-II-1876.

¹⁹⁰ PEÑA y GOÑI, A. (Andrés Vidal y Llimona, editor): *Rienzi: grande ópera trágica en cinco actos. Poesía y música de Ricardo Wagner; versión castellana, precedida de la biografía del célebre maestro por Antonio Peña y Goñi*. Madrid: Est. tip. de *El Globo*, 1875.

¹⁹¹ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 12, 13, 14, 17, 21 y 22 de febrero de 1876.

¹⁹² *La Ópera Española*, II, 18, 23-II-1876, p. 2.

¹⁹³ “Variedades. Los castillos del rey de Baviera”. *El Globo*, 27 y 28-VII-1876.

de Lohengrin¹⁹⁴ en una barquilla dorada en forma de concha “mientras un grupo de músicos y cantantes ejecutan en la orilla trozos del *Lohengrin*”¹⁹⁵. En 1881, *El Globo*¹⁹⁶ reseña interpretaciones de la Sociedad de Conciertos (Vázquez), documenta el estreno de *Lohengrin* y recoge el artículo de Joaquín Marsillach “A propósito de *Lohengrin*”¹⁹⁷, escrito que traduce sendas cartas de Richard Wagner¹⁹⁸ y Hans von Wolzogen¹⁹⁹. En ésta última carta, Hans von Wolzogen indica a Marsillach: “Señor y amigo mío: Hemos recibido los cuatro ejemplares de la edición italiana de su *Ricardo Wagner*, y dándole a usted las gracias, el maestro le remite a usted en cambio un ejemplar de *Los maestros cantores*. No siéndole fácil leer el libro de usted, por desconocer la lengua italiana, yo he tenido este placer y le he dado cuenta después de mis impresiones. Estas han sido tan satisfactorias, que me creo en el deber de indicarle a usted algunos pequeños errores que se han deslizado en la parte puramente biográfica”²⁰⁰.

En 1879 Benito Zozaya funda *El Liberal*²⁰¹, periódico que se adquiere por suscripción mensual en Madrid (1 peseta) y trimestral en provincias (5 pesetas), Antillas²⁰² (10 pesetas), Portugal (ocho pesetas) y extranjero (15 pesetas), vendiéndose a 5 céntimos cada número suelto. En 1880 *El Liberal* reseña interpretaciones wagnerianas realizadas por la Unión Artístico Musical en el Buen Retiro, agrupación que dirigida por Bretón estrena la *Marcha homenaje para el rey de Baviera* (WWV 97) el 9 de julio de 1880. En 1881 *El Liberal* documenta el estreno de *Lohengrin* en el Teatro Real (Goula, 24 de marzo) y recoge sendos comunicados de Roberto Stagno²⁰³ y José Fernando Rovira²⁰⁴ en una polémica que está a punto de tener como resultado la suspensión del

¹⁹⁴ Cfrs. GREGOR-DELLIN, Martín (Mayo Antoñanzas A. F. trad): *Richard Wagner (Richard Wagner © by Piper & Co. Verlag, München, 1980)*, Madrid: Alianza Editorial, Colección Alianza Música (Vol. 1 y 2), 1983, p. 450.

¹⁹⁵ “Los castillos del rey de Baviera”. *El Globo*, 28-VII-1876, p. 110.

¹⁹⁶ Madrid: Imprenta de *El Globo* (Colegiala, 6), 1881.

¹⁹⁷ Joaquín Marsillach: “A propósito del *Lohengrin*”. *El Globo*, 28-III-1881.

¹⁹⁸ En la carta, fechada en Bayreuth el 26 de septiembre de 1878, Wagner felicita a José de Letamendi por la carta incluida como Prólogo en el *Ensayo Biográfico-crítico...* de Joaquín Marsillach; escrito de Letamendi que traducen las *Bayreuther Blätter*.

¹⁹⁹ Marsillach comenta que esta carta no es “de Wagner (quien está sumamente ocupado y bastante achacoso para poder escribir largamente) sino de persona muy allegada a él, que vive en su compañía, de un *alter Wagner*, en una palabra”. Marsillach, J.: “A propósito del *Lohengrin*”. *El Globo*, 28-III-1881.

²⁰⁰ Joaquín Marsillach: “A propósito del *Lohengrin*”. *El Globo*, 28-III-1881.

²⁰¹ *El Liberal*. Madrid: Imp. de *El Liberal*, 1879. Biblioteca Nacional (rev. Micro / 8), 1879-1939.

²⁰² También en otros países firmantes del tratado postal.

²⁰³ “Comunicado”. *El Liberal*, 23-III-1881.

²⁰⁴ “Comunicado”. *El Liberal*, 24-III-1881.

estreno, función en la que Julián Gayarre se encarga finalmente de la parte protagonista. El periódico recoge además un artículo sobre el estreno de *Lohengrin* de Fernanflor²⁰⁵, pseudónimo utilizado por Isidoro Fernández Flórez, en ese momento director de *Entre Páginas*, suplemento que publica el diario de Benito Zozaya. En 1882, *El Liberal* publica un suelto que recoge unas declaraciones de Alonso de Beraza, suelto²⁰⁶ que provoca una polémica con Barbieri que contesta en un artículo donde el compositor declara ser el introductor de la obra de Richard Wagner en Madrid al estrenar –dice– “la Marcha de *Tannhäuser*, primera obra de Ricardo Wagner que se ha oído en Madrid y que yo mismo traje de Alemania”²⁰⁷. En 1883, *El Liberal* recoge las críticas de Peña y Goñi sobre las representaciones del Teatro Real, pero en las temporadas 1882/83 y 1883/84 no se realiza ninguna representación wagneriana en el regio coliseo. Además, revisamos la cartelera de espectáculos de 1885 de *El Liberal*²⁰⁸, en la que no encontramos documentación sobre el anuncio realizado por Zozaya en *La Correspondencia Musical*²⁰⁹ sobre el estreno de la zarzuela en dos actos *Parsifal*. En 1889, el periódico anuncia la llegada del emperador Guillermo de Alemania a los festivales bayreuthianos y publica “Desde Bayreuth”²¹⁰, artículo de Félix Borrell fechado en Bayreuth el 14 de agosto de 1889. En 1890 *El Liberal* documenta el estreno de *Tannhäuser* en Madrid y publica, además, una sinopsis argumental de la ópera y un artículo subtítulo “Wagner triunfa”²¹¹. En 1893 *El Liberal* publica sendos artículos de Mariano de Cavia²¹² y Joaquín Arimón²¹³ sobre el estreno de *Los maestros cantores* en Madrid.

El 28 de septiembre de 1890 aparece *El Heraldo de Madrid*²¹⁴, periódico independiente fundado por Felipe Ducazcal y dirigido por Rafael Comenge que se vende a cinco céntimos. Además, el diario se adquiere por suscripción mensual en

²⁰⁵ Fernanflor: “*Lohengrin*”. *El Liberal*, 27-III-1881.

²⁰⁶ *El Liberal*, 31-I-1882.

²⁰⁷ Asenjo Barbieri, F.: “La verdad en su lugar”. *La Correspondencia Musical*, II, 58, 8-II-1882, p. 3.

²⁰⁸ *El Liberal*. Madrid: Imp. y estereotipia (C/ Almundena, 2), 1885.

²⁰⁹ *La Correspondencia Musical*, V, 246, 17-IX-1885, p. 5.

²¹⁰ F. B.: “Desde Bayreuth”. *El Liberal*, 20-VIII-1889.

²¹¹ “Las noches del Real. Wagner triunfa”. *El Liberal*, 23-III-1890.

²¹² Mariano de Cavia: “Plato del día. *Los maestros cantores de Nuremberg*”. *El Liberal*, 18-III-1893.

²¹³ Arimón, J.: “Teatro Real. *Los maestros cantores de Nuremberg*”. *El Liberal*, 19-III-1893.

²¹⁴ Madrid: E. Jaramillo, impresor (C/ Cueva, 5), 1890. Hemeroteca Municipal F 7 / 5-13 (49-147). Biblioteca Nacional (rev. micro / 134).

Madrid (una peseta) y trimestral en provincias (3 pesetas), Portugal (8 pesetas), Cuba y Puerto Rico (10 pesetas) y otros países (15 pesetas). El 23 de diciembre de 1890 Félix Borrell²¹⁵ inicia una campaña a favor de Luigi Mancinelli y la Sociedad de Conciertos en una serie de artículos publicados en periódico de Ducazcal; dice Borrell: “Quiso la casualidad de que yo fuese uno de los primeros en enterarse de los nobles propósitos del maestro italiano, y convencido de su significación e importancia, calculé que una campaña de tales vuelos necesitaba un órgano en la prensa que la apoyase y la divulgara. Busqué para ello un periódico joven, que permitiera marchar contra la corriente. Hablé con Felipe Ducazcal, que acababa de fundar el *Heraldo de Madrid*, y con Rafael Comenge, que lo dirigía. Ambos lo pusieron absolutamente a mi disposición, sin restricción alguna de espacio y de materia. Y he aquí cómo vine yo a parar, por azares del destino, en crítico musical, y por qué el *Heraldo* se convirtió en wagnerista furibundo y en órgano de cámara de los conciertos de Mancinelli. Empecé, a propósito, con artículos de dos y de tres columnas para conceder importancia inusitada a aquellos espectáculos. Entre semana publicaba estudios y análisis de las obras y de los fragmentos que iban a estrenarse de inmediato domingo”²¹⁶. En 1891, *El Heraldo de Madrid*²¹⁷ documenta interpretaciones wagnerianas en el Teatro Real, donde Mancinelli estrena el Final de *Tristán e Isolda* (11 de enero de 1891), *Los murmullos de la selva de Siegfried* (22 de febrero de 1891), *La consagración del Graal de Parsifal* (1 de marzo de 1891) y la Obertura de *Los maestros cantores* (22 de marzo de 1891). Asimismo, publica los artículos de Borrell “El *Siegfried* de Ricardo Wagner”²¹⁸, “El *Parsifal* de Ricardo Wagner”²¹⁹, “La campaña de la Sociedad de Conciertos. –Wagner en Madrid”²²⁰ y, además, reseña representaciones de *Tannhäuser* en el Teatro Real, partitura escogida por Luigi Mancinelli para su beneficio. *El Heraldo de Madrid* recoge información sobre otras interpretaciones wagnerianas celebradas en el Príncipe Alfonso por la Unión Artístico Musical que, bajo la dirección de Goula, estrena el *Idilio de Sigfrido*.

²¹⁵ Felix Bleu [Félix Borrell]: “Madrid Musical. La *Sociedad de Conciertos* y el maestro Mancinelli”. *El Heraldo*, 23-XII-1890.

²¹⁶ Borrell, Félix: “El Wagnerismo en Madrid”. En 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 Ducazcal, 1912, p. 18.

²¹⁷ Madrid: E. Jaramillo, impresor (C/ Cueva, 5), 1891. Desde mayo en Madrid: Romero, impresor (C/ Tudescos, 34), 1891.

²¹⁸ F. Bleu: “Madrid Musical. El *Siegfried* de Ricardo Wagner”. *El Heraldo de Madrid*, 14-II-1891.

²¹⁹ F. Bleu: “Madrid Musical. El *Parsifal* de Ricardo Wagner”. *El Heraldo de Madrid*, 28-II-1891.

²²⁰ F. Bleu: “Madrid musical. La campaña de la Sociedad de Conciertos. –Wagner en Madrid”. *El Heraldo de Madrid*, 4-IV-1891.

Asimismo, el diario de Ducazcal documenta el estreno de *Lohengrin* en el teatro Príncipe Alfonso (26 de mayo de 1891, Juan Goula) y, entre junio y agosto, documenta interpretaciones de la Obertura de *Tannhäuser*, Obertura de *Rienzi*, Marcha de *Tannhäuser*, *Marcha Homenaje*²²¹ y Preludio de *Lohengrin* realizadas por la Sociedad de Conciertos en el Jardín del Buen Retiro bajo la dirección de Manuel Pérez. El 19 de agosto el diario publica “*Parsifal*”²²² de Manuel Manrique de Lara y un día después, 20 de agosto, Mancinelli dirige el primer concierto de la gira wagneriana realizada por varias provincias españolas; el diario recoge varios artículos entre ellos una carta de Félix Borrell²²³ fechada en Bilbao el 4 de septiembre de 1891 en el que da cuenta de los conciertos celebrados por la Sociedad de Conciertos en San Sebastián y la capital vizcaína. Además, *El Heraldo de Madrid* documenta el estreno de *Lohengrin* en el Palais Garnier de París (16-IX-1891) y Félix Borrell reseña en el periódico interpretaciones de *Lohengrin* en el Teatro Real (Mancinelli), comenta el proyecto de presentar *El holandés errante* en la temporada 1891/92 en el beneficio de Mancinelli, publica el programa para los próximos festivales de Bayreuth (*Tannhäuser*, *Los maestros cantores*, *Tristán e Isolda* y *Parsifal*) y propone que Angelo Neumann presente *El Anillo de los Nibelungos* en el Teatro Real para conmemorar en Madrid el IV Centenario del descubrimiento de América²²⁴. En 1892, *El Heraldo de Madrid*²²⁵ documenta interpretaciones de *Lohengrin* en el Teatro Real y otras realizadas por la Sociedad de Conciertos en el Príncipe Alfonso, donde Mancinelli estrena la escena quinta de *Los maestros cantores* (17 de enero), la *Entrada de los dioses en el Walhalla* de *El oro del Rin* (31 de enero) y el cuadro final²²⁶ de *Los maestros cantores* (20 de marzo). Además, Félix Borrell²²⁷ reseña *Recuerdos de mi vida*²²⁸ y comenta el arraigo de el wagnerismo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, algunos de cuyos socios piden a Mancinelli que programe en los conciertos fragmentos como la *Marcha fúnebre de Sigfrido* de *Götterdämmerung*. El farmacéutico y otros wagneristas, socios del Círculo de Bellas Artes, organizan un baile de máscaras en el Teatro Real en el Carnaval de

²²¹ *Huldigungsmarsch* (WWV 97).

²²² Manuel Manrique de Lara: “*Parsifal*”. *El Heraldo de Madrid*, 19-VIII-1891.

²²³ F. Bleu: “Los conciertos Mancinelli. Veinte días de vida artística...”. *El Heraldo de Madrid*, 6-IX-1891.

²²⁴ F. Bleu: “Notas musicales. Propósitos de enmienda. –*Orfeo*. –Una proposición”. *El Heraldo de Madrid*, 22-XII-1891.

²²⁵ Madrid: Romero impresor (C/ Tudescos, 43), 1892.

²²⁶ Cuadro segundo, Acto III. Se convierte en el cuarto acto para las representaciones en el Teatro Real.

²²⁷ F. Bleu: “Notas Musicales. Libro nuevo...”. *El Heraldo de Madrid*, 4-I-1892.

²²⁸ Benoit, Camille (Lázaro, ed): *Recuerdos de mi vida*. Madrid: Imp. de *La España Moderna*, 1891.

1892 en el que se venden varias panderetas ilustradas con motivos alegóricos sobre el wagnerismo pintadas por Cecilio Pla, Alfredo Perea, Mariano de Cavia²²⁹, Jacinto Picón, Lhardy, Campuzano etc. Asimismo, *El Heraldo de Madrid* publica “*Los maestros cantores de Nuremberg*”²³⁰ y “*Bayreuth*”²³¹, serie de artículos de Félix Borrell que recoge sus impresiones sobre los festivales de 1889, año en que acuden a la ciudad bávara el Duque de Montpensier, Mancinelli, Faccio, Arrieta, Vázquez, Chapí, Egusquiza, Avendaño, Arín, Fontrodona, Achúcarro, Aztevani, Xiltré y los hermanos Borrell. En otoño, el periódico documenta interpretaciones de *Tannhäuser* en el Teatro Real (Mascheroni), el concurso de bandas militares organizado por el Ayuntamiento de Madrid en el Jardín del Buen Retiro para conmemorar el IV Centenario del Descubrimiento (Obertura de *Rienzi*, partitura obligada) y comenta interpretaciones de fragmentos de *Tannhäuser* y *Rienzi* realizadas por la Banda del 8º regimiento de caballería de México (E. Payón). En diciembre, el periódico reseña la recepción del Conde de Morphy en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde Guillermo de Morphy Ferris realiza un ensayo de estética musical sobre la naturaleza y medios de expresión de la música, la unidad del arte, la música instrumental y la reforma wagneriana. El antiguo preceptor de Alfonso XII, que empieza a estudiar a Wagner en 1857, cita en su recepción en la Academia al compositor de Bayreuth en un discurso pronunciado por Wagner en un concierto celebrado en la Musik-Vereins Saal de Viena en 1873. En la última parte del escrito, Morphy aconseja a los compositores españoles que no sigan a Richard Wagner²³² ni en el estilo musical ni en la dramaturgia utilizadas por el compositor en *Tristán e Isolda*, *Tetralogía* y *Parsifal*, aunque, no obstante, recomienda a los autores nacionales que utilicen leyendas y asuntos legendarios como base para los *libretti*²³³. El 31 de diciembre de 1892 se estrena en el Teatro Romea de Madrid la parodia *Los maestros cantores*, música de Santiago Lope Gonzalo (en colaboración con M. Santos) y libro de Carlos Soler²³⁴. En 1893, *El Heraldo de*

²²⁹ Mariano de Cavia, redactor de *El Imparcial* desde 1895, donde escribe artículos de opinión y las secciones “Chácharas” y “Actualidad”; en esta época escribe también Eugenio Rodríguez Ruiz de la Escalera las crónicas de sociedad bajo el pseudónimo de *Montecristo*. Cfr. CRUZ SEOANE, M^a y DOLORES SÁINZ, M^a: *Historia del periodismo en España. 3 El Siglo XIX (1898-1936)*. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Universidad Textos), 1996, p. 73.

²³⁰ F. Bleu: “Notas musicales. *Los maestros cantores de Nuremberg*”. *El Heraldo de Madrid*, 19-III-1892.

²³¹ F. Bleu: “*Bayreuth*”. *El Heraldo de Madrid*, 12, 14, 16, 18 y 20 de agosto de 1892.

²³² Morphy coincide con Fétis, su profesor en Bruselas durante nueve meses en 1863.

²³³ Recordamos el reciente estreno de *Garín* de Bretón en el Teatro del Liceo de Barcelona 14 de mayo de 1892.

²³⁴ Carlos Soler se presentó bajo el pseudónimo de Carlos Almendáriz.

*Madrid*²³⁵ documenta 49 representaciones de la parodia de Santiago Lope Gonzalo en el Teatro Romea y reseña la temporada de la Sociedad de Conciertos de Madrid que, bajo la dirección de Mancinelli, estrena en el Príncipe Alfonso una *Suit* del director italiano sobre tres fragmentos del tercer acto de *Tristán e Isolda* (22 de enero de 1893). Además, el periódico recoge información sobre otras interpretaciones dirigidas por Mancinelli en el Príncipe Alfonso (*Los murmullos de la selva*, *la Muerte de Isolda*, *Marcha fúnebre de Sigfrido*, *Marcha homenaje*, *Cabalgata de las walkirias*, *Entrada de los dioses en el Walhalla*, *Consagración del Graal*, *Preludio de Tristán e Isolda*, *Obertura y Marcha de Tannhäuser*) y Teatro Real (*Lohengrin y Tannhäuser*), donde Mancinelli estrena *Los maestros cantores* el día de su beneficio, el 18 de marzo de 1893. Asimismo, el diario publica “*Los maestros cantores e Nuremberg...*”²³⁶, escrito por Félix Borrell a raíz del estreno de la comedia wagneriana, y otros escritos de los que destacamos “*La viuda de Wagner*”²³⁷ y “*Los maestros cantores de Nuremberg*”²³⁸, de Juan de la Cosa. En mayo, el diario reseña el estreno de *La Valkiria* en Palais Garnier de París y comenta una cena de varios socios del Círculo de Bellas Artes de Madrid celebrada a raíz de un concierto dirigido por Enrique Fernández Arbós el 12 de mayo. Después publica un artículo sobre Antonio Baldelli²³⁹ (Beckmesser en el estreno en Madrid) y reseña representaciones de *Lohengrin* en el Teatro Real dirigidas por Juan Goula, director que repone *Los maestros cantores* en la temporada 1893/94, escogiendo la comedia wagneriana para su beneficio (6 de marzo de 1894).

2. **Revistas Especializadas** de música, artes, espectáculos, ciencia, etc. (indicamos fecha inicial de publicación, nombre, lugar y fechas consultadas):

²³⁵ Madrid: Romero impresor (C/ Tudescos, 43), 1892.

²³⁶ F. Bleu: “*Los maestros cantores de Nuremberg*. Comedia musical de Ricardo Wagner”. *El Heraldo de Madrid*, 14, 15 y 16 de marzo de 1893.

²³⁷ “*La Viuda de Wagner*”. *El Heraldo de Madrid*, 9-IV-1893.

²³⁸ Juan de la Cosa: “*Los maestros cantores de Nuremberg*”. *El Heraldo de Madrid*, 28-IV-1893.

²³⁹ “*Actualidad. Antonio Baldelli*”. *El Heraldo de Madrid*, 6-IX-1893.

1. 1857. *La Ilustración Española y Americana* (Madrid, 1870-1893).
2. 1859. *El Eco de Euterpe* (Barcelona, 1861-62).
3. 1861. *La Gaceta musical barcelonesa* (1861-64).
4. 1862. *El Orfeón Español* (Madrid, 1862).
5. 1863. *El Metrónomo* (Barcelona, 1863).
6. 1863. *El Cascabel* (Madrid, 1864).
7. 1864. *El Teatro* (Madrid, 1864).
8. 1865. *Gaceta Musical de Madrid* (1866, 1877-78).
9. 1865. *La Escena* (Madrid, 1865-1867).
10. 1866. *La España Musical* (Barcelona, 1866-1874).
11. 1866. *El Artista* (Madrid, 1866-1868).
12. 1867. *Revista y Gaceta Musical* (Madrid, 1867).
13. 1867. *La Sociedad* (1867-68).
14. 1870. *La Ilustración de Madrid* (1870-72).
15. 1871. *Teatro Nacional* (Madrid, 1871).
16. 1873. *El Arte* (Madrid, 1873 y 1874).
17. 1875. *La Opera Española* (Madrid, 1875-1877).
18. 1875. *Revista Contemporánea* (Madrid, 1876).
19. 1876. *El Coliseo / El Independiente* (Barcelona, 1883-84).
20. 1877. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* (Madrid, 1877-1925).
21. 1877. *La Vida Madrileña* (Madrid, 1877).
22. 1878. *Los Teatros* (Madrid, 1879).
23. 1878. *El Boletín Musical* (Madrid, 1878).
24. 1878. *La Ópera Española* (Madrid, 1878).
25. 1878. *Crónica de la Música* (Madrid, 1878-1882).
26. 1879. *La Crítica Teatral* (Madrid, 1879).
27. 1880. *El Rompe Cabezas* (Madrid, 1880).
28. 1881. *La Correspondencia Musical* (Madrid, 1881-1887).
29. 1881. *La Propaganda Musical* (Madrid, año III, primer semestre 1883).
30. 1882. *La Ilustración Artística* (Barcelona, 1882-1902).

31. 1882. *Notas Musicales y Literarias* (Barcelona, 1882 y 1883).
32. 1882. *Chorizos y Polacos* (Madrid, 1882).
33. 1883. *La Semana Madrileña* (Madrid, 1883).
34. 1883. *La Ilustración Musical* (Barcelona, 1883-84).
35. 1884. *Ilustración Artístico-Teatral* (Madrid, 1884).
36. 1884. *Enciclopedia Musical* (Barcelona, 1884-86).
37. 1884. *La Caricatura* (Madrid, 1884-87).
38. 1885. *Boletín de Espectáculos* (Madrid, 1885).
39. 1886. *La España Musical* (Madrid, 1886-87).
40. 1886. *El Heraldo* (Madrid, 1886-90 números sueltos).
41. 1888. *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona, 1888-1896).
42. 1888. *La España Artística* (Madrid, 1888-93).
43. 1889. *El látigo (Segunda época)* (Madrid, 1889-1890).
44. 1890. *La Crítica* (Madrid, 1890-91).
45. 1891. *Teatro Moderno* (Madrid, 1891).

Realizamos ahora una descripción de las revistas utilizadas como fuentes para la elaboración de esta tesis doctoral realizada por orden cronológico según fecha inicial de publicación. No se comentan otras publicaciones anteriores al comienzo del periodo de investigación (1861), entre ellas *Revista de Teatros* (Madrid, 1845), *El eco del Actor* (Madrid, 1850), *El Sobrino* (Madrid, 1850), *La Zarzuela* (1856) etc, revistas que no recogen información sobre Richard Wagner. Tampoco comentamos otras publicaciones consultadas por nosotros que recogen información sobre Richard Wagner después de 1893, entre ellas *Boletín Musical y de Artes plásticas* (1893), *El Diario del Teatro* (1894), *El Eco Artístico* (1897), *El Teatro Español* (1898), *La España Musical* (1900), *El Mundo Artístico Musical* (1900), *El Teatro* (1901), *Fidelio* (1902), *Los teatros* (1903), *Revista Musical Catalana* (1904), *Mundo Artístico* (1905) y *Mundo Musical* (1925).

1). Para la realización de la presente tesis doctoral realizamos el vaciado de *La Ilustración Española y Americana*²⁴⁰ entre 1870 y 1893 (excepto 1891); aún no han sido vaciados los fondos comprendidos entre 1857 y 1869, ya que no están disponibles en la Hemeroteca Municipal de Madrid ni en la Universidad de Oviedo, centros en los que hemos consultado la revista. Dirigida por Abelardo de Carlos no aporta información sobre Richard Wagner en 1870, pero a raíz del estreno de *Marina* (ópera) de Arrieta en el Teatro Real (1871), la revista recoge varios artículos referentes a la formación de la ópera española en los que se cita al compositor alemán²⁴¹ y, en una carta dirigida a José de Castro y Serrano fechada en Madrid el 22 de mayo de 1871, Guillermo de Morphy considera que “la melodía popular, que puede ser de gran auxilio, no es bastante sin embargo para formar un género de música dramática verdaderamente nacional [...]. Tiene la mayor importancia en tal estudio, el examen de las dos tendencias que hoy dominan en Italia y Alemania y que dividen el campo de la música. Wagner y Verdi son hoy sus representantes; el uno se dirige a la inteligencia, el otro a los sentidos [...]. Con esto se relaciona también el examen de la importancia relativa de la armonía y de la melodía, la forma de las piezas de música, su desarrollo y extensión, la variedad y enlace de los efectos musicales en armonía con el drama, y muchas otras cuestiones que se originan necesariamente en espectáculo tan complejo como la ópera, que hoy es, por decirlo así, como un ramillete de todas las artes para contribuir unidas a un mismo objeto. –Esperemos que alguno de nuestros compositores se encargue de hacer comprender la verdad de cuanto queda dicho”²⁴². En la contestación de José de Castro y Serrano, éste cita a Mozart, Rossini y Meyerbeer como respectivos creadores de la ópera alemana, italiana y “europea” (ecléctica), afirmando que “en punto a dramas líricos no ha de aparecer nada nuevo. Ya ha aparecido Wagner, ese hombre singular a quien la crítica no ha podido digerir aún, y ó hace óperas como las ya existentes, o se sale de la ópera para seguir el rumbo de otro espectáculo. El drama lírico tiene ya su forma concreta como la tienen las demás artes conocidas; podrá variar en incidentes,

²⁴⁰ *La Ilustración Española y Americana*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet (Calle de la Libertad, 29), 1870. B. C. Uniovi D 008 (05), 1874-1909. Hemeroteca Municipal de Madrid F. 43 / 3-8 (36-88), 1870-1900.

²⁴¹ Luis Navarro: “Tentativas para fundar la ópera española. Marina”. *La Ilustración Española y Americana*, XV, 11, 15-IV-1871, p. 194.

²⁴² Guillermo de Morphy: “La ópera española. Carta dirigida a Don José Castro y Serrano”. *La Ilustración Española y Americana*, XV, 25-V-1871, p. 251.

pero no variará en esencia”²⁴³. En 1872, Luis Navarro (colaborador de la revista que sigue en sus escritos habitualmente a Fétis), reseña un concierto de la Sociedad de Conciertos²⁴⁴ en el que se estrena el *Quinteto en mi bemol* (op. 44) de Schumann que es calificado de *música del porvenir*, en palabras de Navarro “muchacha ciencia, mucha vaguedad y falta de inspiración”²⁴⁵; en este sentido destacamos que para Navarro, como para otros críticos de Madrid, Schumann y otros compositores no italianos son *músicos del porvenir*. En 1873, la revista de Abelardo de Carlos publica un artículo sobre Juan Fastenrath y su obra *La Walhalla y las glorias de Alemania*²⁴⁶; Peña y Goñi, colaborador de la revista, comenta interpretaciones de la Obertura de *Rienzi* realizadas en el Retiro²⁴⁷ y los estrenos de *Lohengrin* en Bolonia y Milán²⁴⁸ y, destacamos, José de Castro y Serrano envía desde Viena una serie de artículos sobre la Exposición Musical celebrada en la Exposición Universal de 1873 en los que declara que Wagner debe ser conocido en Madrid para ser estudiado por los compositores jóvenes²⁴⁹. En 1874, Castro y Serrano es contestado por Peña y Goñi en “La ópera en Madrid”²⁵⁰, “Preludios del porvenir”²⁵¹, “Ricardo Wagner”²⁵², “La melodía infinita”²⁵³... y Manuel de la Revilla escribe la serie “La ópera española”²⁵⁴, en la que el krausista augura a Peña y Goñi que “la ópera española será la que en superior unidad enlace y concierte la alemana e italiana; de que Wagner y Bellini se resolverán en una armonía representada por el nombre de un maestro español”²⁵⁵. En 1875 la revista recoge escasa información sobre

²⁴³ José de Castro y Serrano: “Carta al Señor Don Guillermo Morphy sobre la ópera española”. *La Ilustración Española y Americana*, XV, 16, 5-V-1871, p. 274.

²⁴⁴ 21 de enero de 1872.

²⁴⁵ Luis Navarro: “Roberto Schumann”. *La Ilustración Española y Americana*, XVI, 1-II-1872, p. 78.

²⁴⁶ Manuel Juan Diana: “Respuesta a mi antiguo amigo D. Juan Martínez Villergas”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 1-V-1873, pp. 274-5.

²⁴⁷ Antonio Peña y Goñi: “Los conciertos en el Retiro”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 32, 24-VIII-1873, p. 526.

²⁴⁸ Antonio Peña y Goñi: “Giuseppe Verdi”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 19, 16-V-1873, p. 310.

²⁴⁹ Un Caballero Español: “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena, por un Caballero Español. XIII. Wagner”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 46, 8-XII-1873, pp. 742-4.

²⁵⁰ Antonio Peña y Goñi: “La ópera en Madrid. A un caballero español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 16-XII-1873, p. 774.

²⁵¹ Antonio Peña y Goñi: “Preludios del porvenir. A un caballero español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 1, 8-I-1874, pp. 11 y 14.

²⁵² Antonio Peña y Goñi: “Ricardo Wagner. A un caballero español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 2, 15-I-1874, pp. 19-20 y 22.

²⁵³ Antonio Peña y Goñi: “La Melodía Infinita. A un caballero español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 7, 22-II-1874, pp. 107-110.

²⁵⁴ Manuel de la Revilla: “La ópera Española. A mi querido amigo D. Antonio Peña y Goñi”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, nos. 4 (30-I-1874, pp. 58-9) y 5 (8-II-1874, pp. 71 y 74).

²⁵⁵ Manuel de la Revilla: “La ópera Española. A mi querido amigo D. Antonio Peña y Goñi”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 5, 8-II-1874, p. 74.

Richard Wagner pero en 1876 publica “*Rienzi*”²⁵⁶ artículo de Peña y Goñi dedicado, como los anteriores, a José de Castro y Serrano (*Un caballero español*); un grabado sobre la representación del primer acto de *Rienzi* en su estreno en el Teatro Real (5 de febrero), numerosa información y grabados sobre el estreno de la *Tetralogía* en Bayreuth; el artículo “Los conciertos en Madrid”²⁵⁷ (en el que Peña y Goñi se hace pasar por A. von Kriegelestein, uno de los ocho socios de la *Sociedad Filisteo-Wagneriana de estudio en el extranjero*) y “Música del porvenir”²⁵⁸, dedicado por Peña y Goñi a Ramón Machimbarrena. Después de esta fecha la revista dirigida por Abelardo de Carlos reseña interpretaciones en Madrid (destacamos el estreno de la Marcha Fúnebre de Sigfrido en *Götterdämmerung*, Vázquez, 1877), París, Londres... y el *Ensayo biográfico-crítico...* de Marsillach (1878). Peña y Goñi colabora con la publicación hasta 1879 inclusive, pero desde 1880, Esperanza y Sola se encarga de la crítica musical de la revista, donde reseña interpretaciones wagnerianas realizadas por la Sociedad de Conciertos de Madrid, escribe artículos sobre el estreno en Madrid de *Lohengrin*²⁵⁹ (1881), *Tannhäuser*²⁶⁰ (1890) y *Los maestros cantores*²⁶¹ (1893) y, además, publica una biografía sobre Richard Wagner a raíz de la muerte del compositor²⁶². Entre 1880 y 85, la revista recoge información biográfica sobre Richard Wagner (estreno de *Parsifal* y muerte del compositor) y documentos sobre interpretaciones wagnerianas en el extranjero (Milán, París, Viena, Londres...); publica artículos a raíz de las interpretaciones wagnerianas en Madrid y, en las páginas de la revista, Esperanza y Sola realiza un segundo estudio sobre *Lohengrin*²⁶³; además, anuncia en 1885 la publicación de *Dramas musicales de Wagner*²⁶⁴, es decir, la traducción castellana de *Rienzi*, *El*

²⁵⁶ Antonio Peña y Goñi: “Rienzi. Sr. D. José de Castro y Serrano”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 8-II-1876, pp. 90-1.

²⁵⁷ A. von Kriegelestein: “Los conciertos en Madrid”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 30-V-1876, pp. 348-51.

²⁵⁸ Antonio Peña y Goñi: “Música del porvenir. Sr. D. Ramón Machimbarrena”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 36, 30-IX-1876, pp. 197-8.

²⁵⁹ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 12, 30-III-1881, pp. 206-7.

²⁶⁰ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 14, 15-IV-1890, pp. 227-30.

²⁶¹ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVII, nos 18 (15-V-1893, pp. 326-7) y 21 (8-VI-1893, pp. 378-9).

²⁶² Esperanza y Sola, J. M.: “Ricardo Wagner”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 7, 22-II-1883, pp. 114-15 y 18.

²⁶³ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIX, 22-XI-1885, pp. 303-7.

²⁶⁴ Wagner, R (Cortezo, ed.): *Dramas musicales de Wagner, precedidos de una Carta-prólogo del mismo autor*. Barcelona: Cortezo y C^a (Biblioteca Arte y Letras), 1885.

holandés errante, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores*, *Tetralogía* y *Parsifal*. Entre 1886 y 1891, *La Ilustración Española y Americana* informa sobre la muerte de Liszt en Bayreuth (1886), documenta el estreno de *Otello* de Verdi en Milán y el centenario del nacimiento de C. M. von Weber celebrado en Dresde (1887), recoge información sobre la muerte de Julian Gayarre (primer *Lohengrin* en España) y comenta (Esperanza y Sola) el estreno del Preludio de *Tristán e Isolda* (1890, Bretón) y la primera *campana wagneriana* de Luigi Mancinelli como director de la Sociedad de Conciertos (1891). En 1892, la revista anuncia la publicación de *Recuerdos de mi vida*²⁶⁵ (contiene una selección de textos recogidos en *Gesammelte Schriften Dichtungen*, GSD) y en la crónica que escribe José Fernández Bremón sobre el discurso de contestación de Barbieri a Peña y Goñi en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el cronista general de Madrid dice: “¿Qué músico español puede vanagloriarse de hacer música pura nacional, si los que son viejos hubieron de sufrir la influencia de la música italiana, y todos los modernos sienten la de Wagner, de quien es un gran admirador el Sr. Peña, y contra quien previene el Sr. Barbieri a los músicos españoles, si no quieren hacer óperas alemanas?”²⁶⁶. En 1892; Esperanza y Sola comenta en *La Ilustración Española y Americana* la segunda *campana wagneriana* de Mancinelli; la revista anuncia además la publicación de *Música del presente, estudio filosófico-musical del wagnerismo*²⁶⁷ y reseña las fiestas colombinas organizadas en Madrid, donde la partitura obligada en el concurso de bandas militares es la Obertura de *Rienzi*. En 1893, *La Ilustración Española y Americana* reseña el estreno de *Falstaff* de Verdi en Milán y el de *Los maestros cantores* en Madrid (Mancinelli).

2). El 15 de mayo de 1859 aparece el primer número de el *Eco de Euterpe*²⁶⁸, periódico –dice su subtítulo– “dedicado exclusivamente a los señores concurrentes a los jardines de esta musa”. La revista aporta datos sobre la primera interpretación de una

²⁶⁵ Benoit, Camille (Lázaro, ed): *Recuerdos de mi vida*. Madrid: Imp. de *La España Moderna*, 1891.

²⁶⁶ José Fernández Bremón: “Crónica General”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 14, 15-IV-1892, p. 224.

²⁶⁷ Salvat C., E.: *Música del presente, estudio filosófico-musical del wagnerismo*. Barcelona: Jaime Jepús editor, 1892.

²⁶⁸ Barcelona: Imp. de Narciso Ramírez (Calle de Escudillers, 40), 1859. Uniovi p. p. 803 (1861-sept. 1862).

página wagneriana localizada hasta ahora en España, la Marcha de *Tannhäuser* dirigida por Clavé en los Campos Elíseos de Barcelona en el quinto concierto vespertino extraordinario celebrado el 16 de julio de 1862. Recoge, además la fecha, lugar, hora y ejecutantes de otras interpretaciones dirigidas por Calvé en conciertos y festivales claverianos. Sin embargo, no realiza ningún tipo de reseña crítica respecto a las ejecuciones, aunque aporta numerosa información biográfica sobre Clavé y sobre el funcionamiento de la Sociedad Coral Euterpe.

3). El 1 de febrero de 1861 publica su primer número *La Gaceta musical barcelonesa*²⁶⁹, semanario artístico publicados los domingos que reparte a sus suscriptores ocho páginas de música al mes (para canto y piano o piano solo), siendo los precios de suscripción cinco reales al mes en Barcelona, seis en provincias y ocho en América y extranjero. La revista, cuyo editor y propietario es Juan Budó, tiene su redacción y administración en el almacén de música de Budó (plazuela de San Francisco, nº 5), vendiéndose en la librería de Salvador Manero de Barcelona²⁷⁰ y en Madrid (almacén de música de los hermanos Carrafa y Sanz²⁷¹ y, desde la primavera de 1862²⁷², en el de Antonio Romero y Andía)²⁷³. Dice Budó en la introducción que escribe a modo de declaración de intenciones: “Necesario y conveniente era ya en Barcelona, según el incremento que cada día va tomando el arte civilizador de la música, un órgano propio y exclusivo de él, que manifestara sus progresos [...]. Necesario era ya que la profesión tuviese un periódico en cuyas columnas se hiciese ver a España, todos los adelantos de Cataluña, emancipándose de esa funesta centralización que se quiere extender a las bellas artes [...] *La Gaceta musical barcelonesa* al crearse, no sólo ha tenido por objeto lo indicado, sino también el aumentar esta afición dando a conocer los adelantos y estado en que se halla la música en las demás provincias de España y el extranjero”²⁷⁴. *La Gaceta musical barcelonesa* recoge información sobre el movimiento coralista en Barcelona (Clavé, hermanos Tolosa....) y las primeras noticias biográficas localizadas sobre Richard Wagner en nuestra investigación. Estas noticias, que aparecen normalmente bajo el epígrafe de “Variedades”, tratan sobre el estreno de *Tannhäuser* en

²⁶⁹ Barcelona: Imp. de Narciso Ramírez (Calle de Escudillers, 40, 1º).

²⁷⁰ Rambla de Santa Mónica.

²⁷¹ C/ Príncipe, nº 5.

²⁷² *La Gaceta Musical Barcelonesa*, II, 65, 25-V-1862, p. 1.

²⁷³ El almacén de música de Romero y Andía está situado en Calle Arenal, 20.

²⁷⁴ La Redacción: “Introducción”. *La Gaceta musical barcelonesa*, I, 1, 3-II-1861, p. 1.

París (13 de marzo de 1861), el estreno de *Lohengrin* en Viena²⁷⁵, las relaciones de Richard Wagner con Liszt y Weimar, conciertos dirigidos por el compositor en Viena (1863), etc.

4). El 28 de septiembre de 1862 aparece *El Orfeón Español*²⁷⁶, semanario musical “Órgano de las Asociaciones artístico-musicales, bandas de música del Ejército y de los Orfeones Españoles. Dirigido por los hermanos Tolosa Noguera, fundadores en 1853 del Orfeón barcelonés²⁷⁷, *El Orfeón Español* se publica los domingos en Barcelona²⁷⁸ y los miércoles en Madrid, vendiéndose además por suscripción trimestral a 9 reales en España, 12 en el extranjero y 14 en ultramar. La revista se vende en la librería de Estanislao Ferrando Roca (su editor responsable), en los almacenes madrileños de Martín-Salazar (C/ de Esparteros) y Antonio Romero (C/ Preciados) y, también, en Valencia, Lérida y otras provincias. La redacción de Madrid corre a cargo de Vicente Cuenca Lucherini²⁷⁹, quien reseña la actividad musical en la capital en las cartas publicadas bajo el epígrafe “Crónica de Madrid”. Cuenca, crítico antiwagnerista, escribe en octubre de 1863 una sinopsis argumental sobre el argumento de *El Anillo del Nibelungo*, poema que Richard Wagner termina en el invierno de 1862/63 con la composición de un prólogo realizado para la primera edición de la obra que contiene un comentario amplio sobre el plan general de la composición²⁸⁰. Para Cuenca la aurora boreal con que concluye *Götterdämmerung* es “de seguro lo que se encuentra más claro en el inmenso logogrifo que Ricardo Wagner llama una *Tetralogía*”²⁸¹. Además, Cuenca realiza constantemente juicios sobre la situación del drama lírico y la oposición de escuelas compositivas, censurando la modulación y la orquestación wagnerianas en las críticas que realiza sobre las representaciones en el Teatro Real. A modo de ejemplo de su antiwagnerismo, indicamos que refiriéndose al estreno en Madrid de la Marcha de *Tannhäuser*, Cuenca indica que el desarrollo motivico de esta partitura es “infernial. Todo en él está conculcado de un modo lastimoso, subiendo los violines y violoncellos

²⁷⁵ *La gaceta musical barcelonesa*, I, 18, 2-VII-1861, p. 4.

²⁷⁶ Barcelona: Imp. de Narciso Ramírez (Pasaje Escudillers, 4).

²⁷⁷ “Estado demostrativo de los resultados obtenidos en la escuela de música, conocida con el nombre de Orfeón Barcelonés”. *La Gaceta musical barcelonesa*, I, 4, 24-II-1861, p. 1.

²⁷⁸ Administración Central en la librería de Estanislao Ferrando Roca (Rambla de San José, nº 18).

²⁷⁹ Redacción en Madrid (C/ Isabel la católica, nº 18, cuarto 3º).

²⁸⁰ Véase BAUER, Hans-Joachim (Bas Álvarez, B. trad): *Guía de Wagner (Lübbes Richard Wagner-Lexicon)* © by Gustav Lübbe Verlag GMBH, Bergisch Gladbach, 1988). Madrid: Alianza Editorial (vol. I y II), 1996, p. 39.

²⁸¹ Vicente Cuenca: “Crónica de Madrid”. *El Orfeón Español*, I, 4, 18-X-1863, p. 4.

a la escena y bajando las voces a los profundos abismos, todo acompañado con un nudo capaz de ensordecer a las piedras”²⁸². El *Orfeón Español* recoge, además, una noticia biográfica sobre Liszt, Wagner y Cósima en Karlsruhe y otras sobre representaciones wagnerianas en Weimar, París y Munich.

5). El 11 de enero de 1863 se publica el primer número de *El Metrónomo*²⁸³, “semanario musical y literario, consagrado especialmente al fomento de las sociedades corales”. La revista se publica los domingos y se vende al precio de 1 real en su Redacción-Administración (C/ del Conde del Asalto, 34, 2º) y en la librería de Salvador Manero (Rambla de Sta. Mónica, frente a Correos). También se puede adquirir en toda España por suscripción mensual (3 reales) o trimestral (8 reales); dice Clavé²⁸⁴ en la declaración de intenciones incluida en el primer número: “El notable desarrollo que rápidamente adquieren las Sociedades Corales que he tenido la honra de fundar en nuestra patria, hace, a mi ver, indispensable la publicación consagrada especialmente al fomento de tan útiles instituciones”²⁸⁵. La información recogida en esta publicación se refiere a interpretaciones de la Marcha de *Tannhäuser* a cargo de la Sociedad Coral *Euterpe* en Barcelona y al proyecto frustrado de Gaztambide de presentar la Marcha de *Tannhäuser* dirigiendo la Sociedad Española de Conciertos en marzo de 1863²⁸⁶.

6). En 1863 aparece *El Cascabel*²⁸⁷, revista de literatura, ciencias y artes que se publica en Madrid ocho o nueve veces al mes. La revista, cuyo lema es “Viva la Pepa”, se vende en Madrid, provincias, extranjero, América y Filipinas con precios que oscilan entre los 9 reales al trimestre en Madrid y 110 al año en Filipinas. En 1866, *El Cascabel*²⁸⁸ no recoge información sobre Richard Wagner aunque publica un artículo sobre la primera sesión de la Sociedad de Conciertos que destaca la labor educativa de Barbieri si logra –dice– “aficionar a la buena música, no sólo a la clase ilustrada, sino a la clase pobre”²⁸⁹.

7).

²⁸² Vicente Cuenca Lucherini: “Crónica de Madrid”. *El Orfeón Español*, II, 29, 10-VI-1864, p. 4.

²⁸³ Barcelona: Imp. de Narciso Ramírez (Pasaje de Escudillers, 4).

²⁸⁴ El director de la revista es Antonio Clavé.

²⁸⁵ *El Metrónomo*, I, I, 11-I-1863, p. 1.

²⁸⁶ *El Metrónomo*, I, 8, 1-III-1863, p. 8.

²⁸⁷ *El Cascabel*. Madrid, 1863. Hemeroteca Municipal F. 7 / 14 (165-168), 1863-64.

²⁸⁸ Hemeroteca Municipal F 7 / 14 (165-168).

²⁸⁹ “Primer Concierto de Barbieri”. *El Cascabel*, IV, 162, 22-IV-1866, p. 1.

7). El 7 de octubre de 1864 aparece *El Teatro*²⁹⁰, revista literaria que edita en Madrid el Sr. Bejar dedicada a “la crítica de las obras de los autores contemporáneos”. Semanario que se publica los días 7, 14, 21 y 29 de cada mes, *El Teatro* aporta escasa información sobre Richard Wagner y tan sólo recoge la noticia de la colocación de un busto del compositor en el nuevo Teatro Imperial de Viena.

8). El 7 de octubre de 1865 aparece la *Gaceta Musical de Madrid*²⁹¹, semanario dirigido por José Ortega que se vende en Madrid²⁹², Milán²⁹³, París²⁹⁴ y Nápoles²⁹⁵ al precio de dos reales un número suelto. La revista se publica los sábados y también se adquiere con una sección de música mensualmente en Madrid (8 reales), trimestralmente en provincias (36 reales) y anualmente en Ultramar (10 pesetas) y extranjero (8 pesetas). En 1866, *Gaceta Musical de Madrid* informa que Víctor Manuel II de Piamonte-Saboya concede a Richard Wagner la cruz de San Mauricio y San Lázaro²⁹⁶ en marzo y, en abril, publica dos artículos de Emilio Arrieta en los que reseña la primera temporada de los Conciertos Barbieri (Sociedad de Conciertos) en los que refiriéndose a la *Séptima Sinfonía* en la de Beethoven, Arrieta indica que el compositor berlinés entra en su *tercera manera*, que se distingue –dice– “por ciertos pasajes raros de armonía y detalles melódicos, que han sido la desesperación de los escolásticos y la admiración de los Wagner y demás secuaces de lo que se llama la *música del porvenir*”²⁹⁷. En su segunda época²⁹⁸ de publicación, 1877-78²⁹⁹, *Gaceta Musical de Madrid* se publica tres veces al mes en días indeterminados subtitulándose “revista artístico-literaria”, pero no recoge información sobre Richard Wagner.

²⁹⁰ Hemeroteca Municipal F. 5 / 15 (179), 1864-65.

²⁹¹ Madrid: Imprenta de Manuel Tello (C/ San Marcos, 26), 1865. Biblioteca Nacional (M / 1730), 1865-66.

²⁹² En los almacenes de música de Antonio Romero, Bonifacio Eslava y Martín Salazar. También se vende en las librerías de San Martín (Puerta del Sol, 8 y Victoria, 9), Gaspar y Roig (C/ Príncipe) y L. López (C/ Carmen 13).

²⁹³ En Agencia Lamperti (Lupa, 7) y Albergo di Francia (P. Ciorici, corso Vittorio Emanuele, 20).

²⁹⁴ M. Bours (2 rue Monsigni, hotel Dalayrac, frente al Teatro de los Italianos).

²⁹⁵ Ufficio del *Montiere del Circolo Bonnamici* (Vico fiagnara, 6).

²⁹⁶ “Noticias”. *Gaceta Musical de Madrid*, II, 37, 17-VI-1866, p. 150.

²⁹⁷ Emilio Arrieta: “Conciertos del señor Barbieri”. *Gaceta Musical de Madrid*, II, 29, 21-IV-1866, p. 115.

²⁹⁸ N° 1, 19-XII-1877.

²⁹⁹ *Gaceta Musical de Madrid*, III, 10, 7-III-1878.

9). El 12 de noviembre de 1865 se publica el primer número de *La Escena*³⁰⁰, revista semanal de música editada por Mariano Tancredi³⁰¹ y publicada en Madrid los domingos, vendiéndose en las principales librerías al precio de un real. También se puede adquirir por suscripción trimestral a 12 reales en Madrid, 16 reales en provincias y 60 en el extranjero y ultramar. La publicación recoge información biográfica sobre Wagner y reseña una interpretación de la Marcha de *Tannhäuser* en Barcelona (Vianesi).

10). El 4 de enero de 1866 aparece *La España Musical*³⁰², semanario artístico, literario y teatral dirigido por Eduardo de Canals y editado por Andrés Vidal y Roger³⁰³, quien se convierte en director de la revista ese mismo año. La revista se publica los jueves y se adquiere en las principales librerías del país, vendiéndose en Barcelona (4 reales al mes), provincias (15 reales por trimestre), América y extranjero (18 reales). La revista, que sale los jueves, realiza una declaración de propósitos en su primer número de tipo nacionalista, pero intencionadamente no expone su carácter wagneriano, como aclara posteriormente Antonio Opisso y Viñas³⁰⁴. No obstante –dice la redacción– “contando por de pronto con ilustrados corresponsales en Madrid, París, Milán y Londres, y en las principales capitales de provincia, procuraremos tener al corriente a nuestros lectores, de los continuos cambios de artistas y formación de compañías, tanto de los teatros de España, como del extranjero, de las producciones notables que se pongan en escena y de cuantos adelantos y novedades se presenten en el mundo filarmónico teatral”³⁰⁵. Entre 1866 y 1868, la revista recoge datos biográficos sobre Richard Wagner, su familia y el estreno de *Los maestros cantores*; informa sobre proyectos o/y estrenos wagnerianos en París; reseñas interpretaciones de la Marcha de *Tannhäuser* en Barcelona; publica “La ópera”³⁰⁶, escrito en el que Felipe Pedrell realiza una vinculación entre Ch. W. Gluck, Hector Berlioz y Richard Wagner, etc. Tras el estreno de *Los maestros cantores*, Richard Wagner vende la propiedad de sus dramas

³⁰⁰ Madrid: Imprenta de J. Antonio García (C/ Almirante, 7).

³⁰¹ Redacción y Administración en calle de la Aduana, 13, 4º principal derecha.

³⁰² Barcelona: Juan Oliveres impresor (Escudillers, 57).

³⁰³ Redacción y Administración en Casa editorial y almacén de música de Andrés Vidal (C/ Ancha, 35).

³⁰⁴ Antonio Opisso: “Confiteor”. *La España Musical*, VI, 263, 13-VII-1871, pp. 3-4.

³⁰⁵ La Redacción: “Lo que somos y seremos. A nuestros lectores”. *La España Musical*, I, 1, 4-I-1866, p. 1.

³⁰⁶ Felipe Pedrell: “La ópera”. *La España Musical*, II, 71, 30-V-1867, p. 1.

para Italia a Francesco Lucca, editor de Milán asociado con Andrés Vidal y Roger (su representante en España), quien a principios de 1869 vende las reducciones para canto y piano de *El holandés errante*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*³⁰⁷. La revista publica en 1869 noticias biográficas sobre Richard Wagner, una traducción realizada por J. M. Doy sobre *El judaísmo en música*; reseña estrenos wagnerianos en Leipzig (*Los maestros cantores*), París (*Rienzi*), Munich (*Das Rheingold*)... y recoge el escrito de Oscar Camps y Soler *Carta trascendental sobre la misa solemne de Rossini*, en el que se definen por oposición de contrarios las estéticas de la escuela italiana y “galo-germánica” de composición. En 1870 *La España Musical* publica una traducción de Antonio Opisso sobre “Ricardo Wagner” de Alberto Vicentini (la primera biografía sobre el compositor alemán localizada en España); recoge noticias biográficas sobre Wagner; reseña varias interpretaciones wagnerianas en domicilios particulares de músicos barceloneses o miembros de la alta burguesía de la ciudad; informa sobre estrenos wagnerianos en el extranjero y, además, sigue detenidamente la repercusión de la Guerra Franco-Prusiana en la vida musical de ambos países, indicando que Richard Wagner compone “una cantata a grande orquesta titulada *Guerra a la Guerra*”³⁰⁸. En 1871 la revista reseña interpretaciones wagnerianas en Madrid, París, Berlín, Viena, Baden-Baden (Juan Goula), etc; recoge el artículo de Pedrell “¿Por qué los españoles no componemos óperas? ¿Debemos componerlas?”³⁰⁹ (Pedrell insiste en la utilización de los cantos populares, opone las escuelas italiana/alemana y se muestra partidario de la composición en italiano); el escrito de Antonio Peña y Goñi “Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters” y –destacamos– Antonio Opisso realiza una declaración de intenciones de la revista sobre la cuestión wagneriana en su artículo “Confiteor”³¹⁰. A partir de esta declaración, la publicación de Vidal y Roger incrementa el número de artículos o noticias sobre Richard Wagner³¹¹ pero, además, el tratamiento de las mismas se realiza desde una posición explícitamente favorable al compositor³¹². *La España Musical* recoge desde entonces varios textos

³⁰⁷ *La España Musical*, IV, 162, 18-III-1869, p. 4.

³⁰⁸ “Noticias”. *La España Musical*, V, 234, 25-VIII-1870, p. 2.

³⁰⁹ F. P.: “¿Por qué los españoles no componemos óperas? ¿Debemos componerlas?”. *La España Musical*, VI, nos. 259 (15-VI-1871, pp. 1-2), 261 (29-VI-1871, pp. 1-2) y 262 (6-VII-1871, pp. 2-3).

³¹⁰ Antonio Opisso: “Confiteor”. *La España Musical*, VI, 263, 13-VII-1871, pp. 3-4.

³¹¹ En total tenemos hemos contabilizado 296 registros (artículos, sueltos, noticias varias) que tratan o citan a Richard Wagner en *La España Musical*.

³¹² En el periodo 1866-68 *La España Musical* da la información de forma aséptica o bien desde una posición contraria a Richard Wagner (siguiendo a la prensa de París). Desde 1869 y, sobre todo, desde *Confiteor* de Antonio Opisso podemos calificar a la revista como la primera publicación wagnerista

sobre Richard Wagner o su reforma; destacamos una traducción de Antonio Opisso sobre *Wagner y el drama lírico* de Edouard Schuré (1871-72) y el escrito de Pedrell *Cartas a un amigo sobre la música de Wagner* (1872). Se incrementa también el número noticias biográficas sobre Wagner, referentes principalmente al proceso de construcción del teatro de Bayreuth, la constitución del Patronatverein y las sociedades wagnerianas (destacamos una carta de Richard Wagner a Stern, director del Conservatorio de Berlín, fechada en Lucerna el 12 de febrero de 1872³¹³ y la polémica surgida a raíz del estudio pseudopsiquiátrico realizado sobre Richard Wagner por el doctor muniqués Theodor Puschmann). *La España Musical* reseña interpretaciones wagnerianas realizadas en Madrid (Sociedad de Conciertos), Málaga (1872, Sociedad Filarmónica), Tarragona (Centro Tarraconense, 1872) y, sobre todo, en la Ciudad Condal (interpretaciones en el Ateneo Catalán, Teatro Español...) donde las ejecuciones de la Sociedad de Cuartetos de Barcelona suscitan la creación de la Sociedad Wagner (1873), cuyo presidente honorífico, Richard Wagner, contesta afectuosamente a Andrés Vidal y Roger³¹⁴. La revista recoge, además, numerosa información sobre la polémica mantenida entre José Pujol Fernández (presidente de la Sociedad Wagner) y José Piqué y Cerveró y la subsiguiente suscitada en Madrid entre Francisco Asenjo Barbieri y Antonio Peña y Goñi (1874); reseña estrenos wagnerianos en el extranjero (Berlín, San Petersburgo, Bolonia, Viena, Florencia, Riga, Milán, Londres, Turín, Munich, Magdeburgo, New York, Leipzig...), y –destacamos– realiza un seguimiento especial de los estrenos italianos de *Lohengrin* (1871) y *Tannhäuser* (1872) (Mariani, Teatro Comunal de Bolonia), entrando en polémica con varias revistas musicales italianas antiwagnerianas (*L’Affondatore*, *Dietro le Scene*, *Il Trovatore*, etc). Andrés Vidal y Roger, Antonio Opisso, Clemente Cuspineria, Andrés Vidal y Llimona, Felipe Pedrell, José Pujol Fernández, Eusebio Font, Claudio Martínez... son algunos de los primeros wagnerianos de Barcelona.

aparecida en España, es decir, dedicada a la propaganda de la música y teoría musical de Richard Wagner.

³¹³ *La España Musical*, VII, 301, 14-III-1872, p. 7.

³¹⁴ *La España Musical*, VIII, 367, 19-VII-1873, p. 4.

11). El 7 de junio de 1866 aparece el primer número de *El Artista*, semanario de música teatros y salones publicado los días 7, 15, 22 y 30 de cada mes impreso por J. E. Morete (C/ del Soldado, 8)³¹⁵. Elías P. Ferrer es el editor responsable de la revista³¹⁶ que tiene su administración en la calle Isabel la Católica, 18, tercero de Madrid, vendiéndose en los almacenes de música de Romero Andía, Bonifacio Eslava, Martín Salazar, Bernareggi, Carafa y Casimiro Martín y en las librerías de San Martín (Puerta del Sol, 6 y Victoria, 9). Cada número se vende al precio de dos reales y los precios de suscripción cuestan 6 reales en Madrid por un mes, 24 reales en provincias por trimestre, 7 pesos en ultramar (Puerto Rico, Cuba y Filipinas) y 6 pesos en el extranjero³¹⁷. Dirigida por Vicente Cuenca Lucherini (antiwagnerista partidario de la ópera italiana y seguidor de las opiniones de Edouard Fétis³¹⁸), la publicación aporta gran cantidad de información sobre la oposición entre estéticas *belcantística* y *wagneriana* y, en este sentido, destacamos en otro lugar de esta tesis las opiniones de Vicente Cuenca recogidas en sus críticas sobre las sesiones de la Sociedad de Conciertos y las representaciones de ópera en el Teatro Real. También colabora en la revista Oscar Camps y Soler, crítico antiwagnerista que escribe “Consideraciones sobre el género musical de sala”³¹⁹, artículo firmado como socio del Círculo Artístico Musical *Bonancini* de Nápoles en el que Richard Wagner es considerado como *Góngora de los sonidos* y *neoprofeta de la música*. Asimismo, Camps y Soler escribe para la revista unos “Apuntes didácticos sobre la instrumentación”³²⁰ en los que considera que los instrumentos de madera y metal sólo tienen en la orquesta dos objetos –para él– secundarios: aumentar la dinámica y añadir variedad de efectos (colorido). *El Artista* recoge, además, gran cantidad de información sobre estrenos wagnerianos en el extranjero y proyectos de representación de *Lohengrin* en París, pero hasta el estreno de *Los maestros cantores* en Munich (1868), la mayoría de los sueltos publicados en su sección de “Miscelánea” se acompañan de comentarios peyorativos que reflejan el estado de opinión pública sobre

³¹⁵ J. E. Morete traslada la imprenta a la Calle Preciados, nº 74 en agosto de 1866; en el otoño de 1867 se traslada a la Calle de las Beatas, nº 12 y, en el verano de 1868 *El Artista* se imprime en la Imprenta Española (C/ Torija, 14, bajo).

³¹⁶ En la primavera de 1867 Vicente Cuenca queda en solitario como Director y Editor de *El Artista*.

³¹⁷ Los precios se mantienen en Madrid y provincias pero suben en el segundo año de publicación (1867) en Ultramar (10 pesos al año) y Extranjero (8 pesos).

³¹⁸ Edouard Fétis: “De lo nuevo en Música”: *El Artista*, III, 43, 22-IV-1868, pp. 245-47.

³¹⁹ Oscar Camps y Soler: “Consideraciones sobre el género musical de sala”. *El Artista*, I, 25, 7-XII-1866, pp. 1-3.

³²⁰ Oscar Camps y Soler: “Apuntes didácticos sobre la instrumentación”. *El Artista*, III, nos. 13 (7-IX-1868, pp. 97-99) y 14 (15-IX-1868, pp. 105-107).

Richard Wagner en la capital de Francia, donde la revista tiene una corresponsalía. No obstante, destacamos que en el tercer año de publicación de la revista, 1868, las noticias de París reflejan el cambio o “movimiento de reacción que se manifiesta desde hace algún tiempo en la capital del vecino imperio”³²¹. En este sentido, *El Artista* recoge una reseña necrológica sobre M. A. de Gasperini, uno de los primeros críticos de tendencia wagneriana en París fallecido en abril de 1868 en la capital de Francia y, además, realiza un seguimiento especial sobre el estreno de *Los maestros cantores* en Munich, el 21 de junio de 1868. El estreno de la comedia wagneriana bajo la dirección de Bülow constituye la consagración de Richard Wagner en Alemania, donde hasta entonces Giuseppe Verdi es el compositor preferido por el público de Hamburgo, Berlín o Viena³²². El éxito de *Los maestros cantores* se confirma en Karlsruhe y otros teatros alemanes de tamaño medio, e influye en el estreno de *Rienzi* en París (Pasedeloup), suscitando movimientos wagnerianos en Italia (Francesco y Giuseppina Lucca, Mariani...), España (Peña y Goñi y el grupo de Barcelona), Bélgica, etc. No obstante, Vicente Cuenca mantiene su opinión antiwagnerista en las críticas y algunos sueltos publicados en 1868.

12). El 6 de enero de 1867 publica su primer número *Revista y Gaceta Musical*³²³, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música. Editada por Bonifacio Eslava³²⁴ y dirigida por José Parada y Barreto, el semanario sale los domingos y se vende en España (8 reales al mes, 21 al trimestre y 80 al año), en América y extranjero (2 y 7 pesetas al trimestre y al año respectivamente). De tendencia antiwagneriana, la publicación reseña en 1867 el estreno de *Don Carlos* en París y su repercusión en los círculos wagnerianos de París; publica noticias biográficas sobre Richard Wagner (acompañadas de comentarios irónicos copiados de la prensa parisina), reseña la muerte de L. Bischoff (principal impulsor y difusor del término *música del porvenir* en Colonia) y publica el artículo de Oscar Camps y Soler *Lo que conviene al progreso de la música en España*, un estudio sobre las nacionalidades musicales en el considera que Richard Wagner eleva “hasta la más extravagante exageración los

³²¹ “Miscelánea”. *El Artista*, III, 44, 30-IV-1868, p. 259.

³²² C.: “La Música en Viena”. *El Artista*, III, 3, 22-VI-1868, p. 17-18.

³²³ Madrid: Imprenta de Santos Larxé (C/ Flor baja, 26).

³²⁴ Redacción y Administración, C/ Ancha de San Bernardo, 9.

principios de la escuela alemana³²⁵. La revista de Bonifacio Eslava reseña las interpretaciones de la Marcha de *Lohengrin* realizadas por la Guardia de París y la Música del Regimiento Real de infantería de Baviera en el concurso de músicas militares celebrado en la Exposición Universal de París de 1867, donde la banda de Prusia interpreta la Marcha de *Tannhäuser*. En palabras del editor de la revista en carta fechada en París el 13 de agosto “mucho es lo que el arte de la música ha figurado y está figurando en esta que podría llamarse capital de la fantasmagoría musical y de la anarquía armónica por que estamos atravesando en pleno siglo XIX, y que no parece sino que va a conducirnos al abismo de las profundidades de Wagner³²⁶. Para Bonifacio Eslava *Rienzi* es la mejor ópera de Wagner³²⁷ y, en una reseña necrológica sobre Gasperini publicada en su revista, el antiwagnerista español destaca que el crítico wagneriano francés en su tendencia “no iba muy acertado³²⁸”.

13). El 12 de octubre de 1867 publica su primer número *La Sociedad*³²⁹, crónica semanal de teatros, salones y literatura que se publica los sábados, vendiéndose trimestralmente a 8 reales en Madrid, 12 en provincias y 16 en el extranjero. Editado y dirigido por A. Pérez Rioja, *La Sociedad* aparece cuando se establecen en Madrid los *bufos* de Arderius y la revista, publicada hasta 1868, no recoge información sobre Richard Wagner.

14). El 11 de enero de 1870 aparece *La Ilustración de Madrid*³³⁰, revista de política, ciencias, artes y literatura publicada quincenalmente por *El Imparcial*. Cada número, de 16 páginas, contiene grabados españoles intercalados con el texto y cuesta 4 reales. Desde 1871, la revista pasa a publicarse los días 15 y 30 de cada mes y los precios de suscripción en Madrid son 22 reales al trimestre, 42 al semestre y 80 al año; en provincias se vende a 30 reales al trimestre, 56 al semestre y 100 al año; en Cuba,

³²⁵ Camps y Soler, O.: “Lo que conviene al progreso de la música en España”. *Revista y Gaceta Musical*, I, 29, 21-VII-1867, p. 153.

³²⁶ “Correspondencia”. *Revista y Gaceta musical*, I, 33, 18-VIII-1867, p. 178.

³²⁷ *Revista y gaceta musical*, I, 47, 24-XI-1867, p. 253.

³²⁸ *Revista y Gaceta Musical*, II, 18, 4-V-1868, p. 80.

³²⁹ Madrid: Imp. del Norte, a cargo de C. Moro (Barrio de Argüelles, C/ Don Martín), 1867.

³³⁰ Madrid: Imprenta de *El Imparcial* (Plaza de Matute, 5), 1870. Hemeroteca Municipal F 2 / 15 (170). Los fondos disponibles llegan hasta el número correspondiente al 30 de mayo de 1872.

Puerto Rico y extranjero a 85 reales al semestre y 160 al año y, en América y Asia a 240 reales al año. La revista se adquiere en Madrid en las oficinas de *El Imparcial*³³¹, en la Tabacquería de Cuatro Calles, en las librerías de Escribano, Sánchez Rubio, Durán, San Martín, Gaspar y Roig y en el almacén de papel de Barrio³³². En 1870, la revista, recoge dos críticas de Emilio Arrieta sobre las sesiones de la Sociedad de Conciertos en las que declara su preferencia por el repertorio clásico alemán (Haydn, Mozart...) rechazando a Schumann, cuyo *larghetto* de la primera sinfonía considera *música del porvenir*. En este sentido, el director del Conservatorio aconseja a Monasterio que no presente más partituras *del porvenir* en las sesiones de la Sociedad de Conciertos³³³. En 1871, *La Ilustración de Madrid* publica sendos artículos de Esperanza y Sola sobre Hilarión Eslava³³⁴ y Jesús de Monasterio³³⁵; recoge *Los conciertos y el cigarro*³³⁶ de Peña y Goñi y, además, las cartas segunda³³⁷ y cuarta³³⁸ sobre la ópera en España dirigidas por el crítico donostiarra a Karl Pitters, donde Peña y Goñi afirma que Richard Wagner es “el artista audaz... el osado compositor que hallando trillado con exceso el camino de la novedad, agotados los recursos de la originalidad, se ha propuesto y ha conseguido al fin lanzar el arte por desconocidos senderos”³³⁹.

15). El 5 de octubre de 1871 aparece *El Teatro Nacional*, revista semanal, literaria y artística publicado los días 5, 13, 21 y 28 de cada mes por Rafael Palomino de Guzmán y Fernando del Pozo y Paluchi, directores propietarios de la revista. *El Teatro Nacional* se vende en su administración³⁴⁰ y en las principales librerías y almacenes de música de Madrid. Los precios de suscripción son 6 reales al mes ó 10 al trimestre en Madrid y provincias, costando 30 reales al trimestre en Ultramar y extranjero. En su número 9, la revista cambia de título denominándose *El Museo Artístico*, revista ilustrada, científica,

³³¹ Plaza de Matute, nº 5.

³³² C/ Corredera Baja, nº 39.

³³³ Emilio Arrieta: “Revista Musical. Conciertos de la sociedad de profesores de orquesta bajo la dirección del señor Don Jesús Monasterio”. *La Ilustración de Madrid*, I, 6, 27-III-1870, pp. 14-5.

³³⁴ “Grabados. Don Hilarión Eslava”. Portada *La Ilustración de Madrid*, II, 26, 30-I-1871.

³³⁵ “Grabados. Don Jesús de Monasterio”. Portada *La Ilustración de Madrid*, II, 29, 15-III-1871.

³³⁶ Antonio Peña y Goñi: “Los conciertos y el cigarro”. *La Ilustración de Madrid*, III, 53, 15-III-1872, p. 78.

³³⁷ Antonio Peña y Goñi: “Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters. Carta segunda”. *La Ilustración de Madrid*, II, 36, 30-VI-1871, pp. 191-2.

³³⁸ Antonio Peña y Goñi: “Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters. Cuarta cuarta”. *La Ilustración de Madrid*, II, 39, 15-VIII-1871, pp. 236-8.

³³⁹ Antonio Peña y Goñi: “Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters. Cuarta cuarta”. *La Ilustración de Madrid*, II, 39, 15-VIII-1871, pp. 237.

³⁴⁰ C/ Caballero de Gracia, 2 y 4.

literaria e instructiva que publican cuatro veces al mes Fernando del Pozo y Francisco Moreno Rodríguez. Ambas publicaciones no recogen información sobre Richard Wagner en los escasos números conservados en la Hemeroteca Municipal de Madrid.

16). El 5 de octubre de 1873 aparece *El Arte*³⁴¹, semanario lírico-dramático dirigido por Enrique Villegas que se publica los sábados y se vende en el almacén de música de Villegas y Casimiro Martín³⁴². La revista recoge noticias biográficas sobre Richard Wagner y los preparativos para el estreno de *El Anillo*; reseña representaciones wagnerianas en Bruselas, Venecia (*Rienzi*), Munich, New York (*Lohengrin*), Berlín, Copenhague (*Tannhäuser*)... y, en un suelto sobre las representaciones de *Los maestros cantores* en Colonia (1874), indica su deseo de que José Fernando Rovira presente en Madrid alguna partitura de Wagner³⁴³ (en este sentido, destacamos que la empresa del Teatro Nacional de Ópera anuncia el estreno de *Rienzi* en Madrid para la temporada 1874/75, aunque éste no se produce hasta la temporada siguiente). *El Arte* publica también los artículos “Una protesta a favor del espíritu de nuestro tiempo” (define a los wagneristas como “los krausistas de la música moderna”³⁴⁴); “Meyerbeer y Wagner”³⁴⁵ (B. de Monfort narra una visita de un joven compositor que nos recuerda la visita de Wagner al berlinés) y, además, informa sobre la polémica wagneriana mantenida entre Barbieri y Peña y Goñi.

17). El 1 de septiembre de 1875 publica su primer número *La Ópera Española*, periódico semanal de literatura y teatros de la Agencia General de Teatros de Saper y Compañía. La revista se vende en Madrid en su Administración³⁴⁶ y las librerías de Durán³⁴⁷, Bailly Bailliere³⁴⁸ y San Martín³⁴⁹. El semanario de Saper, que se vende trimestralmente a 3 pesetas en Madrid, 4 pesetas en provincias, 6 en el extranjero y 8 en Ultramar, recoge noticias sobre Richard Wagner y el estreno de *El Anillo* en Bayreuth

³⁴¹ Madrid: Imp. de *El Arte* (C/ Correo, 4).

³⁴² C/ Correo, 4.

³⁴³ “Extranjero”. *El Arte*, I, 18, 1-II-1874, p. 3.

³⁴⁴ “Una protesta a favor del espíritu musical de nuestro tiempo”. *El Arte*, I, 15, 11-I-1874, p. 4.

³⁴⁵ Monfort, B. de: “Meyerbeer y Wagner”. *El Arte*, I, 27, 5-V-1874, p. 2.

³⁴⁶ La agencia de Saper tiene su sede en la Administración de *La Ópera Española*, calle de Claudio Coello, 8, 2º derecha.

³⁴⁷ Puerta del Sol.

³⁴⁸ Plaza del Príncipe Alfonso.

³⁴⁹ Puerta del Sol.

en 1876. Además, documenta el estreno y las representaciones de *Rienzi* en Madrid (1876 y 1877), aunque critica interesadamente a Teodoro Robles, Tamberlick y, sobre todo, la dirección de escena de Juan Ugalde. También documenta otras interpretaciones wagnerianas en Madrid (Sociedad de Conciertos), Viena... y el estreno de *Rienzi el Tribuno*, de Rosario Acuña (febrero 1876).

18) Revista Contemporánea. En el prólogo de *Ensayos sobre el movimiento intelectual de Alemania*, José del Perojo anuncia su propósito de publicar una serie de artículos para dar “cuenta minuciosa de las corrientes capitales de los diversos campos de la cultura alemana”³⁵⁰. Para ello, Perojo idea la publicación de la *Revista Contemporánea*, cuyo primer número sale el 15 de diciembre de 1875. José del Perojo es su director propietario y la publicación se convierte en órgano de expresión de las nuevas corrientes positivistas y neokantianas; en palabras de Cacho Viu, *Revista Contemporánea* es “atalaya abierta a los panoramas de la cultura europea, y singularmente alemana”³⁵¹. En 1876 *Revista Contemporánea* publica una *Vida de Kant* realizada por Kuno Fischer, aunque quedan sin publicar varios trabajos del mismo autor y otro sobre antropogenia de Haeckel; fracasados estos proyectos, la revista recoge traducciones de publicaciones francesas, americanas y, sobre todo, inglesas. Esta orientación hacia el mundo de habla inglesa se debe a Rafael Montoro (redactor jefe) y la nueva revista –dice Cacho Viu– “tuvo una indudable influencia nacional como portavoz de las corrientes que por entonces se desarrollaban en Europa”³⁵². El número 14 de la *Revista Contemporánea* publica el artículo de Peña y Goñi “Afinidades del Porvenir”³⁵³, ensayo dedicado a Emilio Arrieta y recogido fragmentariamente en 1878 en *Impresiones Musicales*³⁵⁴. En el escrito, Peña y Goñi considera el carácter y la personalidad de Wagner como el factor más perjudicial en la divulgación del pensamiento teórico y obra musical del *músico del porvenir* en Madrid, pero esta característica del “revolucionario de la música” no constituye una excepción dentro de la Historia. En este sentido, Peña y Goñi opina que es inherente a todo compositor

³⁵⁰ CACHO VIU, Vicente: *La Institución Libre de Enseñanza*. Madrid: Ediciones Rialp, 1962, p. 336.

³⁵¹ Cacho Viu, op. cit, p. 336-7.

³⁵² Cacho Viu, op. cit, p. 337.

³⁵³ Peña y Goñi, A.: “Afinidades del porvenir”. *Revista Contemporánea*, II, t. IV, junio/julio-1876, pp. 145-165.

³⁵⁴ Peña y Goñi, A.: “Afinidades del porvenir”. *Impresiones Musicales*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, pp. 1-28.

innovador separarse de las condiciones generales de su época, lo que determina su fuerte personalidad. Para Peña y Goñi los revolucionarios de la música o *músicos del porvenir* que preceden a Wagner son Monteverdi, Lully, Haendel, Gluck, Beethoven, Meyerbeer y Berlioz, compositores que despiertan, al igual que Wagner, intrigas, odios, censuras, opiniones apasionadas y diatribas que fomentan errores y prejuicios entre el público. En el ensayo, Peña y Goñi propone citas de éstos y otros compositores para tratar de demostrar que la personalidad de un compositor no tiene que ver con su valoración como artista y refiriéndose a Wagner concluye indicando: “¿Pero qué importan todas estas debilidades del hombre al lado de las altas cualidades que enaltecen al artista? ¿Y qué es ello sino un trasunto de lo que ha sucedido, sucede y sucederá siempre en la sociedad, aquí y en todas partes, en esta continua lucha de la vida? ¡Menguada crítica la que deja a un lado la entidad artística para dirigir sus tiros al hombre! ¿Qué nos importa el hombre? ¿Qué nos importa la personalidad?”³⁵⁵. A partir de 1877 Emilio Perojo, hermano de José, aparece como copropietario gerente de la revista en compañía y desde entonces la publicación cuenta con imprenta propia. Refiriéndose a esta primera etapa de publicación (1875-79)³⁵⁶, Cacho Viu compara el papel jugado por la *Revista Contemporánea* con el que más adelante desempeña la *Revista de Occidente*.

19). Para la realización de la presente tesis se vacía el año octavo de *El Coliseo*³⁵⁷, “periódico ilustrado, musical, de teatros, de intereses materiales y locales” fundado en 1876. El semanario, que se publica en Barcelona sin día fijo, cuesta 2 reales un número suelto y se adquiere por suscripción trimestral en Barcelona (1 peseta) y en provincias (2 pesetas), costando anualmente en el extranjero y ultramar 25 y 40 pesetas respectivamente. En 1883, *El Coliseo* documenta 6 representaciones de *Lohengrin* en la temporada de primavera del Gran Teatro del Liceo y reseña el estreno en Bruselas de *Sigurd*, ópera de E. Reyer basada en el asunto de *Los Nibelungos*. En 1884, *El Coliseo* cambia de título, denominándose *El Independiente*³⁵⁸, periódico político, ilustrado,

³⁵⁵ Peña y Goñi, A.: “Afinidades del porvenir”. *Revista Contemporánea*, II, t. IV, junio/julio-1876, pp. 145-165.

³⁵⁶ En este sentido, recordamos que a mediados de 1879 el político conservador José de Cárdenas compra la revista, siendo dirigida desde entonces por Francisco de Asís Pacheco; *Revista Contemporánea* cambia entonces de orientación y José del Perojo, arruinado por la publicación de la revista, marcha a París. Véase Cacho Viu, op. cit, p. 337.

³⁵⁷ Barcelona: Imp. Suc de N. Ramírez y C^a (pasaje Escudillers, 4), 1883.

³⁵⁸ *El Independiente*. Barcelona: Imp. Sucesores de N. Ramírez y C^a (pasaje Escudillers, 4), 1884.

artístico y literario que anuncia el programa interpretado por la banda del cuarto regimiento de Ingenieros el Jueves Santo (abril 1884) en la Real Iglesia de la Ciudadela de Barcelona, programa que incluye un coro religioso de *Parsifal* arreglado por Milpager, director de la banda citada³⁵⁹.

20). En 1877 aparece *La Vida Madrileña*³⁶⁰, revista ilustrada de teatros, salones, toros, costumbres y bellas artes que se publica en Madrid los domingos. El semanario no recoge información sobre Richard Wagner.

21). En 1877 aparece el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*³⁶¹, revista que reseña las conferencias que bajo el título “La Naturaleza de la Música” realiza Gabriel Rodríguez en la primavera de ese año en la sede de la Institución. José Inzenga (ejecuta dos fragmentos de *Lohengrin*) y Gabriel Rodríguez dedican la octava y última conferencia, el 4 de mayo, a “las teorías novísimas de Wagner”³⁶², considerando a *Lohengrin* como la partitura más bella de Richard Wagner y donde –dice Rodríguez– “se aproxima más al drama lírico mozartiano”³⁶³. Destacamos que entre los primeros accionistas de la Institución Libre de Enseñanza figuran Manuel Pérez, Juan Valera, Gabriel Rodríguez, Eduardo Gasset y Artime, Eduardo Chao, Estaliso Figueras, Antonio San Martín, Carlos María Cortezo y Julio Burell³⁶⁴. La publicación no recoge más información sobre Richard Wagner en el periodo 1877-1893, aunque en 1894 publica “La Música Romántica y la Música Simbolista”³⁶⁵ de Francisco Giner. En él, el catedrático de la Universidad de Madrid critica a Menéndez y Pelayo³⁶⁶ y considera que Richard Wagner es el compositor de transición entre *Romanticismo* y *Simbolismo*, participando de características de ambos movimientos. Después del *Romanticismo*, Giner distingue dos tendencias en literatura: realista o naturalista y simbolista o

³⁵⁹ *El Independiente*, I, 1, 5-IV-1885, p. 4.

³⁶⁰ *La vida madrileña*. Madrid: Imprenta a cargo de Julián Peña (C/ de Regueros, 2), 1878. Hemeroteca Municipal, p.v.m. / t. 4. (31).

³⁶¹ Madrid: Imp. de J. Cosano (C/ Palma, 11), 1877. En 1878 cambia de impresor, encargándose la Imprenta de A. J. Alaria (Estrella, 13). Uniovi, PCE 01 A, 7.

³⁶² “Naturaleza de la Música por D. Gabriel Rodríguez y D. José Inzenga”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, I, 4, 27-V-1877, p. 23.

³⁶³ “Naturaleza de la Música por D. Gabriel Rodríguez y D. José Inzenga”. *BILE*, I, 5, 17-VI-1877, p. 30.

³⁶⁴ “Lista de Señores Accionistas hasta 30 de septiembre de 1877”. *BILE*, I, 12, 5-X-1877 (segunda edición), pp. 67-72.

³⁶⁵ Giner, F.: “La música romántica y la música simbolista”. *BILE*, XVIII, 409, 30-IV-1894, pp. 117-119.

³⁶⁶ Menéndez y Pelayo considera a Richard Wagner como el compositor iniciador del *Romanticismo* en música (*Historia de las ideas estéticas en España*, t. V. Madrid, 1891, p. 521, nota).

trascendalista; ésta se distingue por “su sentido oculto de las cosas y sus afinidades universales, su contraste humorista, su culto sabio y apurado de la sensación y aquel espiritualismo místico, con que parece enlazarse al actual movimiento neo-religioso”³⁶⁷. Giner destaca la relación entre Simbolismo y Wagnerismo y, en este sentido –dice– “el drama lírico de Wagner parece corresponder en la música al simbolismo de los decadentistas”³⁶⁸. En 1897, la revista recoge el artículo “La nueva escuela musical en Francia”³⁶⁹, en el que María Adam comenta la influencia de Richard Wagner en la obra de Saint-Saëns, Gounod, Bizet, Massenet, Reyer, Lalo, Franck, Debussy, Bruneau, D’Indy, Charpentier, Fauré y Pierné.

22). En el verano de 1878 aparece *Los Teatros*³⁷⁰, revista de teatros, literatura y bellas artes que se publica en Madrid los días 7, 14, 21 y 28 de cada mes, vendiéndose en su Administración³⁷¹ y las principales librerías de la ciudad. También se adquiere por suscripción en Madrid (12 reales trimestre), provincias (15 reales), Ultramar y extranjero (3 pesos al semestre). Semanario dirigido por Pedro Ruiz de Ávila, en 1879 *Los Teatros*³⁷² informa y participa en una polémica sobre Antonio Peña y Goñi suscitada a raíz de un suelto publicado en la *Crónica de Cataluña*³⁷³, suelto que comenta una conferencia sobre Richard Wagner leída por el crítico donostiarra en el Ateneo Barcelonés (abril 1879). Asimismo, reseña interpretaciones wagnerianas en Madrid (Jardín del Buen Retiro, Unión Artístico-Musical), Valencia (José Valls), Munich (*El Oro del Rin*) y, además, publica una reseña biográfica sobre Paulina Lucca, soprano contraria al estilo de canto wagneriano que después de interpretar Elsa en el Teatro de Pesth incluye una cláusula en sus contratos que la exime de cantar ninguna partitura de Richard Wagner³⁷⁴.

³⁶⁷ Giner, F.: “La música romántica y la música simbolista”. *BILE*, XVIII, 409, 30-IV-1894, p. 119.

³⁶⁸ Giner, F.: “La música romántica y la música simbolista”. *BILE*, XVIII, 409, 30-IV-1894, p. 119.

³⁶⁹ Adam, María: “La nueva escuela musical en Francia”. *BILE*, XXIII, 469, 30-IV-1899, pp. 125-128.

³⁷⁰ Madrid: M. Romero, impresor (C/ Valverde, 40 y 42), 1878.

³⁷¹ Administración en C/ Justa, 7, cuarto segundo centro.

³⁷² Hemeroteca Municipal de Madrid 969/2 (45-69).

³⁷³ *La Crónica de Cataluña*, 21-IV-1879.

³⁷⁴ “Paulina Lucca”. *Los Teatros*, II, 61, 28-VIII-1879, p. 4.

23). En septiembre de 1878 aparece el primer número-prospecto de *El Boletín Musical*³⁷⁵, revista que se vende trimestralmente en Madrid a 8 reales, en provincias a 12 y fuera de España a 80, costando cada número suelto un real. La Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Oviedo conserva el primer año de publicación de esta revista que aporta dos noticias biográficas sobre Richard Wagner, reseña la temporada del barítono Antonio Huguet en San Petersburgo (*Tannhäuser*) y recoge el pliego de condiciones publicado en la *Gaceta de Madrid* el 5 de octubre de 1878 para el arrendamiento del Teatro Real.

24). También en septiembre de 1878 aparece *La Ópera Española*³⁷⁶, “crónica del Teatro Real” y “semanario de artes, literatura y modas”. La revista, que se vende en Madrid (2 pesetas al mes, 5 al trimestre, 9 al semestre y 16 al año), provincias (11 pesetas al semestre y 20 al año), extranjero y América (8 pesetas al semestre y 15 al semestre), publica noticias biográficas sobre Richard Wagner y un grabado³⁷⁷ con el retrato del compositor acompañado de una biografía³⁷⁸ cuyo texto está extraído de “Bosquejo biográfico”, primer capítulo de *Ricardo Wagner, ensayo biográfico-crítico* de Marsillach³⁷⁹. En su número cinco, *La Ópera* recoge el artículo “Algunos datos acerca de la escuela wagneriana”³⁸⁰ (contiene el capítulo quinto del libro de Marsillach titulado “El porvenir de la Música”) y describe el ambiente y las discusiones en el *paraíso* del Teatro Real, donde –dice Andrés Ruigómez– “Verdi y Wagner son los polos entre los que estas acaloradas disputas giran”³⁸¹.

³⁷⁵ Madrid: Imp. de J. Perales (Corredera Baja, 43), 1878. En diciembre de 1878 cambia de impresor, encarándose de su publicación la Imprenta de F. Lasarte (C/ Isabel la Católica, 21).

³⁷⁶ Madrid: Imprenta, esterotipia y galvanoplastia de Aribau y C^a (sucesores de Rivadeneyra, C/ Duque de Osuna, 3), 1878.

³⁷⁷ *La Ópera*, I, 4, 12-XI-1878, p. 25.

³⁷⁸ “Wagner”. *La Ópera*, I, 4, 12-XI-1878, pp. 26-29.

³⁷⁹ Marsillach, op. cit, pp. 33-52.

³⁸⁰ “Algunos datos acerca de la escuela wagneriana”. *La Ópera*, I, 5, 29-XI-1878, p. 34-37.

³⁸¹ Andrés Ruigómez: “El paraíso.... perdido del Teatro Real”. *La Ópera*, I, 5, 29-XI-1878, p. 38.

25). El 26 de septiembre de 1878 aparece *Crónica de la Música*³⁸², revista musical y biblioteca musical publicada en Madrid por la editorial de Eduardo Medina³⁸³. El semanario, cuyo editor-propietario es Andrés Vidal y Llimona, se publica los jueves y recoge cuatro páginas sobre la actividad musical en España y extranjero y, además, ocho páginas de música, figurando entre sus colaboradores José de Castro y Serrano, José Inzenga, Joaquín Marsillach, Guillermo de Morphy y Antonio Peña y Goñi. La revista se vende en España a 24 reales al trimestre, 45 al semestre y 84 al año; en Portugal a 30 reales el trimestre, 56 al semestre y 108 al año; en el extranjero cuesta respectivamente 36, 69 y 132 reales y en Ultramar y América fijan su precio los agentes³⁸⁴. De tendencia wagneriana, en 1878 la revista de Vidal y Llimona documenta las gestiones realizadas por Joaquín Marsillach y Peña y Goñi para suscribir a españoles en el *Patronatverein* de Bayreuth y las representaciones de *Parsifal* en 1882³⁸⁵ y, además, publica el artículo de Peña y Goñi “Los musicastros”, término despectivo utilizado para denominar a aquellos “aficionados” que “dicen *Bañer*, hablando del autor de *Lohengrin*”³⁸⁶. En 1879, la revista (informada en ocasiones directamente a través de la correspondencia de Vidal y Llimona y Marsillach con Hans von Wolzogen) recoge datos biográficos sobre Richard Wagner, su familia y otras personas ligadas al compositor como Hans von Bülow o Hans von Wolzogen. También publica “Wagner y su estilo”³⁸⁷ de Ildefonso Jimeno, “La música del provenir”³⁸⁸ (sátira de Javier Gaztambide), la serie “La cuestión Wagner en Francia”³⁸⁹ (traduce una carta del crítico antiwagneriano Oscar Comettant fechada en París el 25 de mayo), “La música del

³⁸² Madrid: Imprenta y Fundición de la V. e hijos de J. A. García, 1878. La imprenta tiene su sede en la calle Campomanes, 4, aunque en 1879 se instala en plaza de la Armería, 3 duplicado. En 1880 la revista se imprime en la Imprenta Central a cargo de V. Saiz (Colegiata, 6) y en 1881 se encarga de la impresión Lucas Polo (Imprenta de *El Liberal*, C/ Almudena, 2), aunque antes de finalizar el año la revista vuelve a cambiar de impresor publicándose desde septiembre de 1881 en la Litotipografía de C. Laforga (C/ Jacometrero, 26). En 1882 cambia nuevamente de impresor, publicándose en la Imprenta de *La Correspondencia* (paseo de las Yeser, 48).

³⁸³ Madrid, C/ Amnistía, 12.

³⁸⁴ En 1881 los precios para Cuba quedan fijados en 5 pesos de oro al semestre y 8 al año y, en Méjico, *Crónica de la Música* se vende a 2 reales y medio semanales.

³⁸⁵ Antonio Peña y Goñi: “El próximo estreno de Wagner”. *Crónica de la Música*, I, 13, 19-XII-1878, p. 2.

³⁸⁶ Antonio Peña y Goñi: “Bocetos Musicales. Los musicastros. I”. *Crónica de la Música*, I, 14, 26-XII-1878, p. 2.

³⁸⁷ Ildefonso Jimeno: “Wagner y su estilo”. *Crónica de la Música*, II, 21, 13-II-1879, pp. 1-2.

³⁸⁸ Javier Gaztambide: “La música del porvenir. Sátira”. *Crónica de la Música*, II, 36, 29-V-1879, p. 3.

³⁸⁹ “La cuestión Wagner en Francia. I”. *Crónica de la Música*, II, nos. 37 (5-VI-1879, pp. 3-4) y 39 (19-VI-1879, pp. 3-4).

porvenir”³⁹⁰ de Leo Quesnel y “Ricardo Wagner”³⁹¹, artículo de Peña y Goñi que reseña el *Ensayo biográfico-crítico* de Marsillach. Además, la revista reseña interpretaciones wagnerianas de la Sociedad de Conciertos (Vázquez y Riviere) y la Unión Artístico Musical (Bretón) en Madrid; otras en Lisboa (Barbieri), Pamplona (Joaquín Mayá), Bruselas, Berlín, Maguncia, Viena, Wiesbaden y París, donde Padeloup presenta el primer acto de *Lohengrin*. *Crónica de la Música* reseña también la conferencia que da Peña y Goñi sobre Richard Wagner en el Ateneo Barcelonés en 1879 y la contestación que publica Joaquín Marsillach como *Contrarréplica a las “Observaciones” de D. Antonio Fargas y Soler...*³⁹². En 1880, la revista reparte entre sus suscriptores la *Gran Marcha de Tannhäuser*³⁹³ y comentando el anuncio del estreno de *Lohengrin* en Madrid dice la revista: “Falta hace que se varíe un poco el repertorio y que se dé algo verdaderamente moderno por sus tendencias en Madrid”³⁹⁴. La publicación recoge, además, documentación biográfica sobre Richard y Cosima Wagner, Angelo Neumann y Hans von Bülow; reseña interpretaciones wagnerianas en Madrid (Bretón y Vázquez), Barcelona (Teodoro Ritter), Valencia (Valls), París (Padeloup y Colonne), Viena (Hans Richter), Londres, Génova (*Lohengrin*), Munich, Magdeburgo... y la traducción italiana del *Ensayo Biográfico-crítico*³⁹⁵ de Marsillach; la revista, que reseña habitualmente las *Bayreuther Blätter*, publica también “La música dramática”³⁹⁶ (traducción del estudio *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*³⁹⁷) y “La Sinfonía del *Tannhäuser* juzgada por F. Liszt”³⁹⁸ (escrito de Marsillach dedicado a Juan Fastenrath). En 1881, *Crónica de la Música* recoge noticias biográficas de Richard Wagner y Franz Liszt; documenta el estreno de *Lohengrin* en Madrid (Goula) y publica la serie de José Muñiz

³⁹⁰ Quesnel, L.: “La música del porvenir”. *Crónica de la Música*, II, nos. 38 (12-VI-1879, pp. 1-2), 39 (19-VI-1879, pp. 1-2), 40 (26-VI-1879, pp. 1-2) y 41 (3-VII-1879, pp. 1-2).

³⁹¹ Peña y Goñi, A.: “Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, II, nos. 48 (21-VIII-1879, pp. 3-4), 49 (28-VIII-1879, pp. 3-4), 50 (4-IX-1879, p. 3), 51 (11-IX-1879, pp. 2-3).

³⁹² *Contrarréplica a las “Observaciones” de D. Antonio Fargas y Soler en vindicación de la ópera italiana por Joaquín Marsillach y Lleonart representante de la Patronatverein de Bayreuth*. Barcelona: Imp. de la Renaixensa, 1879.

³⁹³ *Crónica de la Música*, III, nos. 116 (9-XII-1880) y 117 (16-XII-1880).

³⁹⁴ *Crónica de la Música*, III, 93, 1-VII-1880, p. 6.

³⁹⁵ Marsillach y Lleonart, Joaquín: *Ricardo Wagner. Saggio biografico critico...Versione dallo spagnolo e prefazione di Daniele Rubi. Secondo Viaggio nelle región dell’Avenire, note ed appendici del Dott. Filippo Filippi. Coi disegni del Teatro di Bayreuth, ritratto ed autografi di Wagner*. Milano: Tip. L. F. Cogliati, 1880.

³⁹⁶ Wagner, R.: “La música dramática”. *Crónica de la Música*, III, 94, 8-VII-1880, pp.1-2.

³⁹⁷ *Sobre la utilización de la música en el drama*. En *Gesammelte Schriften und Dichtungen (Recopilación de escritos y poesías)*, vol. 10, p. 229. A partir de ahora citamos *Gesammelte Schriften und Dichtungen* con la abreviatura GSD.

³⁹⁸ Marsillach y Lleonart, J.: “La Sinfonía de *Tannhäuser* juzgada por F. Liszt”. *Crónica de la Música*, III, nos. 81 (8-IV-1880, p. 2), 83 (22-IV-1880, pp. 2-3), 85 (6-V-1880, p. 2).

Carro³⁹⁹ citada anteriormente. Asimismo, reseña interpretaciones wagnerianas en Madrid (Chapí, Cabalgata de *La Valkiria*), Barcelona (Dalmau), Valencia (Vals), Alcoy, Londres (Hans Richter), Nápoles (*Lohengrin*), Berlín, Roma (Preludio de *Tristán e Isolda*, Mancinelli), Munich (ciclo wagneriano), San Petersburgo (fragmentos de la *Tetralogía*), Budapest (*El holandés errante y Tannhäuser*) y París, donde Padeloup estrena la escena el *Adiós de Wotan a Brunhilde*⁴⁰⁰, Lamourex proyecta el estreno de *Lohengrin* y Colonne reestrena la escena de *Venusberg* y otros fragmentos de *Tannhäuser*. La revista publica, además, “Ricardo Wagner”⁴⁰¹ de M. Sologuren y la serie “Una visita a Wagner”⁴⁰² de Judith Gautier. En 1882, *Crónica de la Música* reseña interpretaciones wagnerianas en París (*Cabalgata de La Valkiria*) y Leipzig (estreno *Tristán e Isolda*); publica el artículo “La novena sinfonía de Beethoven. El atrevimiento de Wagner y una carta de Gounod”⁴⁰³ de Jorge Vinent y comienza la serie “Ópera o Drama Musical”⁴⁰⁴. Los fondos conservados en la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Oviedo solo comprenden hasta el número 184 de la revista (29-III-1882), aunque sabemos que la revista continúa gracias al profesor Sobrino, quien recientemente ha localizado nuevos fondos de esta publicación aún no consultados.

26). En el verano de 1879 se publica el primer número de *La Crítica Teatral*⁴⁰⁵, revista semanal de espectáculos que se vende a 4 reales al mes en Madrid, 15 reales al trimestre en provincias y 3 pesos de oro al semestre en Ultramar y extranjero. La revista, que cuenta con una Agencia de Teatros (C/ Arco de Santa María) donde tiene las oficinas de su Redacción⁴⁰⁶, se vende en su Administración (Capellanes, 10 bajo) y en los principales almacenes y librerías de Madrid. La revista recoge sin firma⁴⁰⁷ la primera parte de “Apuntes acerca del drama musical. Algo relativo a la llamada ópera

³⁹⁹ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*. Drama musical de Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, IV, nos. 128 (3-III-1881, p. 1-3), 131 (23-III-1881, p. 1-2), 132 (30-III-1881, p. 1-2), 134 (13-IV-1881, p. 3) y 135 (20-IV-1881, p. 1-2).

⁴⁰⁰ *La Valkiria*, escena final.

⁴⁰¹ Sologuren, M.: “Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, IV, 126, 17-II-1881, pp. 1-2.

⁴⁰² J. G.: “Una visita a Wagner”. *Crónica de la Música*, IV, nos. 160 (12-X-1881, pp. 1-2) y 161 (19-X-1881, pp. 1-2).

⁴⁰³ Vinent, Jorge: “La novena sinfonía de Beethoven. El atrevimiento de Wagner y una carta de Gounod”. *Crónica de la Música*, V, 8-II-1882, pp. 1-3.

⁴⁰⁴ “Ópera o drama Musical”. *Crónica de la Música*, V, 184, 29-III-1882, pp. 1-2.

⁴⁰⁵ Madrid: Imprenta (C/ Estrella, 3, bajo), 1879. En 1880 se encarga Imprenta de Moreno Rojas (Caños, 4). Hemeroteca Municipal F. 20 / 8 (92), 1879-1880.

⁴⁰⁶ C/ Arco de Santa María.

⁴⁰⁷ ¿Marsillach?

española⁴⁰⁸ en el que su autor da algunas pautas a los poetas españoles para realizar libretos en castellano, considerando a Richard Wagner como el “redentor”⁴⁰⁹ del libreto. Respecto al asunto del drama musical, el escrito recomienda argumentos históricos, fantásticos y mitológicos, destacando como modelos que deben estudiar los compositores españoles los de *Tannhäuser*⁴¹⁰ y *El anillo de los Nibelungos*. *La Crítica Teatral* recoge también fragmentariamente el estudio realizado por Franz Liszt sobre la obertura de *Tannhäuser* traducido e introducido por Joaquín Marsillach en el artículo “La Sinfonía del *Tannhäuser* juzgada por F. Liszt”⁴¹¹.

27). En enero de 1880 aparece *El rompe cabezas*, “semanario festivo, satírico y no político”⁴¹² que se publica los sábados y dirige Ramiro Martínez Aparicio. La revista, que se vende a 1 peseta al mes en Madrid, 3 al trimestre en provincias, 8 francos y 10 pesetas al semestre respectivamente en extranjero y Ultramar, no recoge información sobre Richard Wagner en los escasos números conservados en la Hemeroteca Municipal de Madrid.

28). El 5 de enero de 1881 Benito Zozaya publica el primer número de *La Correspondencia Musical*⁴¹³, revista semanal (Música-Teatros-Bellas Artes) y biblioteca musical que sale los miércoles⁴¹⁴ en Madrid al precio de una peseta. Benito Zozaya, socio de Andrés Vidal y Llimona, presenta una revista de tendencia wagneriana que se adquiere por suscripción en la Redacción⁴¹⁵ de la revista en Madrid y en las principales librerías de España (24 reales trimestre, 46 semestre y 86 año), Portugal (30 rs. trimestre, 56 semestre y 108 año), extranjero (36 trimestre, 68 semestre y 132 al año), Cuba (5 pesos de oro al semestre y 8 al año) y Méjico (2 reales y medio semanales); entre sus colaboradores están José de Castro y Serrano, José Inzenga, Ruperto Chapí, Guillermo Morphy, Antonio Peña y Goñi, Gabriel Rodríguez y Felipe

⁴⁰⁸ “Apuntes acerca del drama musical. Algo relativo a la llamada ópera española”. *La Crítica Teatral*, I, 6, 14-X-1879, pp. 4-6.

⁴⁰⁹ “Apuntes acerca del drama musical. Algo relativo a la llamada ópera española”. *La Crítica Teatral*, I, 6, 14-X-1879, p. 5.

⁴¹⁰ En este sentido recordamos el de *Garín*, de Bretón.

⁴¹¹ Marsillach Lleonart, J.: “La Sinfonía de Tannhäuser juzgada por F. Liszt”. *La Crítica Teatral*, I, 7, 23-XI-1879, pp. 6-7.

⁴¹² Redacción y Administración en C/ Pizarro, 15, bajo.

⁴¹³ Madrid: Imp. de *El Liberal*, a cargo de Lucas Polo (calle de la Almudena, 2), 1881.

⁴¹⁴ Desde 1883 se publica los jueves.

⁴¹⁵ Almacén de Benito Zozaya y Redacción de la revista en Carrera de San Jerónimo, 34.

Pedrell. En 1881 *La Correspondencia Musical* documenta el estreno de *Lohengrin* en Madrid (Goula, destacamos un artículo de Felipe Pedrell⁴¹⁶), publica su argumento (dos veces), la introducción y marcha nupcial del acto tercero, la biografía de Peña y Goñi sobre Richard Wagner⁴¹⁷ y la serie “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un antiwagnerista”⁴¹⁸ del mismo autor; recoge, además, noticias sobre Richard Wagner y la cuestión wagneriana en París (Saint-Saëns/Hippeau); reseña interpretaciones en Madrid (Goula, Bretón, Chapí), París (Pasdeloup, Colonne), Nápoles (*Lohengrin*), Barcelona (Hiller, Goula, Dalmau), Niza (*Lohengrin*), Berlín (A. Seild y A. Neumann), Alcoy, San Sebastián (Vázquez) y Munich. También recoge una carta de Franz Liszt⁴¹⁹ sobre el proyecto de presentar *Lohengrin* en París (1849) y publica el prólogo⁴²⁰ de la serie *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*⁴²¹, libro de Peña y Goñi que aporta datos sobre los estrenos de la Obertura (Gaztambide) y Marcha de *Tannhäuser* (Barbieri) en Madrid. En 1882, *La Correspondencia Musical* recoge noticias sobre Richard Wagner, documenta el estreno de *Parsifal* en Bayreuth y publica una carta⁴²² del compositor a Hans von Wolzogen fechada en Palermo en marzo de 1882 que, traducida por Hulda Meister, publican también la *Revista Germánica y Notas Musicales y Literarias*⁴²³. En su segundo año (1882), la revista de Zozaya reseña interpretaciones wagnerianas en Madrid (Goula, Vázquez, Fernández Caballero), Barcelona (*Lohengrin*, Teatro Principal, Goula), París (Lamoureux, Pasdeloup, Colonne), Viena, Leipzig (*Tristán e Isolda* –Neumann– y ciclo wagneriano), Londres (*El Anillo*, Neumann / Max Strakosch), Bruselas, San Sebastián (Maimó), Berlín, Hamburgo... realizando un seguimiento detallado de la gira de Angelo Neumann y su compañía itinerante *Wagner-Theater*. Asimismo *La Correspondencia Musical* publica

⁴¹⁶ Un músico viejo: “Teatro Real. *Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, pp. 3-4.

⁴¹⁷ Antonio Peña y Goñi: “Ricardo Wagner. A un caballero español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 2, 15-I-1874, pp. 19-20 y 22.

⁴¹⁸ Peña y Goñi, A.: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista”. *La Correspondencia Musical*, I, nos. 13 (31-III-1881, p. 1-3), 14 (6-IV-1881, p. 1-2), 18 (4-V-1881, p. 1-3) 20 (18-V-1881, p. 1-2) y 23 (8-VI-1881, p.1-2).

⁴¹⁹ “Recortes. Una carta de Liszt”. *La Correspondencia Musical*, I, 38, 21-IX-1881, p. 4.

⁴²⁰ Escrito fechado en Madrid el 12 de octubre de 1881. Antonio Peña y Goñi: “La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos. Prólogo”. *La Correspondencia Musical*, I, 45, 9-XI-1881, pp. 1-3.

⁴²¹ PEÑA y GOÑI, A.: *La Ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid: Imprenta de *El Liberal*, 1881.

⁴²² “Las fiestas escénicas en Bayreuth. (Carta de Ricardo Wagner a Hans de Wolzogen)”. *La Correspondencia Musical*, II, 73, 24-V-1882, pp. 3-4.

⁴²³ “Las fiestas escénicas en Bayreuth. Extracto de una carta de Ricardo Wagner a Hans de Wolzogen”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 5, 30-VII-1882, pp. 5-6.

un artículo⁴²⁴ de Alberto Dayrolles recogido de *Le Bien Public* que narra el encuentro de Richard Wagner y Edmond Roche y sus trabajos en la primavera de 1860 para la traducción de *Tannhäuser*; por último, reseña *Richard Wagner y su obra poética después de Rienzi hasta Parsifal* de Judith Gautier⁴²⁵. En 1883, el semanario recoge noticias sobre Richard Wagner (documenta su muerte, la traslación del cadáver de Venecia a Baviera y el entierro del compositor) y reseña el festival de Bayreuth. Además, comenta el estreno del Preludio de *Parsifal* (Espino) y otras interpretaciones wagnerianas realizadas en Madrid (Vázquez, Espino), Barcelona (*Lohengrin*, Liceo), Granada (Juarranz) Berlín, Milán (Mancinelli), New York (Max Strakosch), Londres, Viena, Buenos Aires (*Lohengrin*). La revista de Zozaya realiza un seguimiento detallado de las interpretaciones de *El Anillo* realizadas por el *Wagner-Theater* de Neumann en Bruselas, San Petersburgo e Italia, concretamente las dirigidas por Antón Seild en Venecia (Neumann realiza un homenaje a Wagner frente al palacio *Vendramin*) Bolonia y Turín⁴²⁶. A raíz de la muerte de Richard Wagner, *La Correspondencia Musical* publica la citada biografía de Peña y Goñi sobre el compositor y tras el festival de Bayreuth (Herman Levy) publica una reseña biográfica sobre Amalie Materna⁴²⁷. Entre las marchas más célebres en Madrid en 1883 están la Marcha de las Bodas de *Lohengrin*, la Marcha Fúnebre de Sigfrido en *El crepúsculo de los dioses* y la Marcha de *Tannhäuser*⁴²⁸, esta última interpretada por un conjunto de bandas militares el 26 de noviembre en una serenata realizada en la plaza de armas del Palacio Real en honor del príncipe Federico Guillermo de Alemania. En 1884, *La Correspondencia Musical* reseña interpretaciones wagnerianas en Madrid (Espino, Juan Goula hijo), Bayreuth (concierto aniversario), Berlín, París (Lamoureux, acto primero de *Tristán e Isolda*⁴²⁹), Munich (representaciones privadas de *Parsifal* para Luis II), Milán (*Tannhäuser*), San Petersburgo y Pesth. Asimismo, publica “Berlioz juzgado por Wagner”⁴³⁰ artículo de Richard Wagner dirigido al editor de la revista *Abendzeitung* de Dresde, Hell Winkler⁴³¹

⁴²⁴ “Wagner en París”. *La Correspondencia Musical*, II, 91, 27-IX-1882.

⁴²⁵ GAUTIER, J.: *Richard Wagner et son oeuvre poétique depuis Rienzi jusqu’à Parsifal*. París: Charavay, 1882.

⁴²⁶ Giussepina Luca prohíbe la puesta en escena en Milán porque Neumann mantiene un pleito con Cosima Wagner por los derechos de representación de *El Anillo*.

⁴²⁷ “Recortes. La Materna”. *La Correspondencia Musical*, III, 142, 20-IX-1883, p. 5.

⁴²⁸ “Variedades. Marchas célebres”. *La Correspondencia Musical*, III, 144, 4-X-1883, p. 5.

⁴²⁹ “Recortes. Wagner en París”. *La Correspondencia Musical*, IV, 168, 20-III-1884, p. 5.

⁴³⁰ Wagner, R.: “Berlioz juzgado por Wagner”. *La Correspondencia Musical*, IV, 202, 13-XI-1884, pp. 1-3.

⁴³¹ WAGNER, R (Gregor Dellin, ed. y Mayo Antoñanzas, trad): *Mi vida*. (*Mein Leben* © by Paul List Verlag in der Süwest Verlag GmbH & Co. KG, München, 1963). Madrid: Turner Música, 1989, p. 187.

(el estudio, que no figura en la *Recopilación de Escritos y Poesías*⁴³², es traducido por Camille Benoit en *Le Guide Musical* de Bruselas). La revista de Zozaya publica además “Beethoven, Berlioz y Wagner”⁴³³ (escrito de A. Saurin que sigue la opinión de Edouard Schuré en el sentido de que estos tres compositores resumen la historia de la música sinfónica), un Prólogo de Gounod⁴³⁴ (el compositor francés critica abiertamente a los wagneristas, acusándolos de formar “una secta [...] un partido que se arroga la misión de reglamentar el arte y dirigir la opinión en un sentido exclusivo”⁴³⁵) y un artículo de Yves Didier⁴³⁶ publicado en *Le National Belge* sobre las interpretaciones de *Parsifal* en Bayreuth (Herman Levy). Además, *La Correspondencia Musical* anuncia la publicación de la *Allgemeiner Richard Wagner’s Verein* (esperando “la venida del nuevo Mesías”⁴³⁷) y el estreno en Madrid de Gran Marcha a dos pianos *Homenaje a Wagner* de A. de Quesada, interpretada por primera vez en el Conservatorio el 22 de noviembre de 1884, día de Santa Cecilia. En 1885, *La Correspondencia Musical* traduce una carta⁴³⁸ de Wagner fechada en Zurich (30-V-1853) y documenta las representaciones de *Lohengrin* en Madrid dirigidas por Manuel Pérez e interpretadas en las partes protagonistas por Mila Kupfer y Roberto Stagno; es el mayor éxito de la ópera del *Caballero del Cisne* desde su estreno en Madrid (1881) y, a raíz del mismo, Peña y Goñi escribe el artículo “*Lohengrin* y Roberto Stagno”⁴³⁹ por encargo de Benito Zozaya. La revista de Zozaya reseña otras interpretaciones realizadas en la capital española (Bretón, Espino), Roma (*Lohengrin*), Berlín (200 representación de *Lohengrin*), Viena (Hans Richter, *Tristán e Isolda*), Barcelona (estreno de *El holandés errante* –Pomé⁴⁴⁰– y otras realizadas por M. Mancinelli), Bruselas, Turín (*Lohengrin*), New York (Leopoldo Damrosch, Theodore Thomas y Anton Seild), Dresde, Londres (C. Armbruster), San Sebastián (Juarranz) y Viena. A finales de 1885, la revista reseña el tomo correspondiente a los años 1830-1833 de la *Correspondencia de Richard Wagner*

⁴³² *Gesammelte Schriften un Dichtungen*, 10 volúmenes, Leipzig 1871-83. El artículo sobre Berlioz aparece en 1885 recogido en el tomo 11 de la edición popular *Sämtliche Schriften un Dichtungen (Obras literarias completas)* realizada por Hans von Wolzogen (Leipzig, sin año, [1911]).

⁴³³ Saurin, A.: “Beethoven, Berlioz, Wagner”. *La Correspondencia Musical*, IV, 179, 5-VI-1884, p. 2.

⁴³⁴ El escrito es el Prólogo que escribe Gounod para una serie de artículos de *Un monsieur de l’Orquestre* (Mortier) recogidos en *Le Figaro* de París.

⁴³⁵ “Un prólogo de Gounod. Conclusión”. *La Correspondencia Musical*, IV, 184, 10-VII-1884, p. 3.

⁴³⁶ “Recortes. El *Parsifal* en Bayreuth”. *La Correspondencia Musical*, IV, 192, 4-IX-1884, pp. 4-5.

⁴³⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 182, 26-VI-1884, p. 7.

⁴³⁸ “Álbum anecdótico”. *La Correspondencia Musical*, V, 15-X-1884, p. 4.

⁴³⁹ Antonio Peña y Goñi: “*Lohengrin* y Roberto Stagno”. *La Correspondencia Musical*, V, nos. 255 (19-XI-1885, pp. 1-3) y 256 (26-XI-1885, pp. 1-3).

⁴⁴⁰ *El holandés errante* es ensayado por Juan Goula, quien lo estrena en el Teatro Real de Madrid en 1896.

publicada por E. Kastner⁴⁴¹, mientras el teatro de la Zarzuela anuncia el estreno de la parodia en dos actos *Parsifal*. En 1886, *La Correspondencia Musical* reseña interpretaciones wagnerianas en Madrid (Bretón), Barcelona (Antonio Nicolau) Londres (se constituye una Sociedad Popular de Conciertos wagnerianos), New York (Seild), Berlín, París (Pardeloup interpreta fragmentos de *Los maestros cantores*) y Montecarlo; publica “El rey melómano”⁴⁴² (a raíz de la muerte de Luis II de Baviera), “Los maestros cantores de Nuremberg”⁴⁴³ (tomado de *La música en Alemania*, de Mariano Vázquez) y una reseña necrológica sobre E. Scaria⁴⁴⁴. A finales de 1886, W. Tappert descubre el manuscrito de una Sinfonía de Wagner, el cervecero de Viena Nicolas Oesterlen abre un museo wagneriano y Peña y Goñi continúa la serie de artículos sobre los artistas del regio coliseo, alabando el debut de Mila Kupfer en *Lohengrin* (1885) donde –dice– “resultó sencillamente una gran artista, la verdadera creadora del papel de Elsa en el Teatro Real”⁴⁴⁵. En 1887, *La Correspondencia Musical* publica “La música en sus relaciones con el drama”⁴⁴⁶ (*Sobre la utilización de la música en el drama*⁴⁴⁷) y reseña interpretaciones wagnerianas en Madrid (Bretón, Amalia Materna, Concurso Musical de *El Gran Pensamiento*), Bruselas (*La Valkiria*⁴⁴⁸), Barcelona (*Tannhäuser*, Goula), París (*Lohengrin*, Lamoureux⁴⁴⁹) y Munich, donde el Teatro de la Corte adquiere el derecho de representación de todas las partituras de juventud de Wagner. Peña y Goñi sigue la serie sobre los artistas del Teatro Real dedicando dos artículos a Luigi Mancinelli (en palabras de Peña y Goñi el “devoto admirador de Wagner [...] concurrente asiduo a las solemnidades de Bayreuth”⁴⁵⁰), otro a Julián Gayarre (Peña destaca lo excesivo de 6.000 pesetas por función por cantar una o dos romanzas, indicando que otra cosa sería si “pidiera seis mil pesetas por cantar las partes de Loge, Sigmundo y Sigfrido en la

⁴⁴¹ KASTNER, E.: *Verzeichnis der Briefe Richard Wagners an seine Zeitgenossen* [Índice de cartas de Richard Wagner a sus contemporáneos]. Berlín, 1897.

⁴⁴² “El rey melómano”. *La Correspondencia Musical*, VI, 286, 24-VI-1886, pp. 1-2.

⁴⁴³ Mariano Vázquez: “Los maestros cantores de Nuremberg”. *La Correspondencia Musical*, VI, 289, 115-VII-1886, pp. 1-3.

⁴⁴⁴ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 291, 29-VII-1886, p. 6.

⁴⁴⁵ Antonio Peña y Goñi: “Los Artistas del Real. La Kupfer”. *La Correspondencia Musical*, VI, 303, 23-XII-1886, p. 1.

⁴⁴⁶ Richard Wagner: “La música en sus relaciones con el drama”. *La Correspondencia Musical*, VII, 327, 9-VI-1887, pp. 1-2.

⁴⁴⁷ *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*. En GSD, vol. 10, p. 229.

⁴⁴⁸ “La Walkyria en Bruselas”. *La Correspondencia Musical*, VII, 318, 7-IV-1887, pp. 4-5.

⁴⁴⁹ “El *Lohengrin* en París”. *La Correspondencia Musical*, VII, 320, 21-IV-1887, pp. 1-3.

⁴⁵⁰ Antonio Peña y Goñi: “Los Artistas del Real. Luis Mancinelli”. *La Correspondencia Musical*, VII, 308, 27-I-1887, p. 2.

Tetralogía de Wagner⁴⁵¹) y otro a Pablo Sarasate, en palabras de Peña y Goñi, “wagnerista ferviente y entusiasta”⁴⁵². La revista de Zozaya recoge también “Microbios Musicales. El Wagnerismo” (artículo de Peña y Goñi publicado anteriormente en la *Enciclopedia Musical*⁴⁵³), “Wagner y la novena sinfonía de Beethoven” (artículo publicado en 1882 a raíz del estreno de la partitura en la *Crónica de la Música*⁴⁵⁴), “Un estreno de una ópera” (*La novicia de Palermo*⁴⁵⁵), “Lo que hay de nuevo...”⁴⁵⁶ (Saint-Saëns censura el exclusivismo de los wagneristas franceses) y el discurso de recepción de Antonio Cánovas del Castillo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la que siguiendo a Richter define la *poética* de Wagner como “trascendental y sublime; la verdaderamente romántica en el concepto alemán, la que sustituye la aspiración clásica a lo ideal por la aspiración cristiana a lo infinito”⁴⁵⁷.

29). Para la realización de la presente tesis se vacía el primer semestre de 1883 de *La propaganda musical*⁴⁵⁸, revista de música, artes y literatura fundada en 1881 por Pablo Martín⁴⁵⁹, su editor propietario. El semanario se publica en Madrid los jueves y en su tercer año recoge una reseña biográfica y otros documentos relacionados con la muerte de Wagner en Venecia, comentando sendos conciertos *homenaje a Wagner* realizados por la Sociedad de Conciertos (Vázquez) y Unión Artístico-Musical (Espino estrena el Preludio de *Parsifal*). *La propaganda musical* recoge el discurso leído en sesión pública y solemne el 28 de enero de 1877 por Emilio Arrieta en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en representación de los académicos de la sección de Música, escrito en el que Arrieta contrapone las estéticas wagneriana (*realista*) e italiana (*idealista*), indicando que los *realistas* “se empeñan [...] en que la música ha de dejar de ser Arte para convertirse en intérprete material de cosas que no la pertenecen; y sus contrarios contestan que querer que la música lo exprese todo, desde la noción más abstracta y

⁴⁵¹ Antonio Peña y Goñi: “Los artistas del Real. ¡¡¡Gayarre!!!”. *La Correspondencia Musical*, VII, 314, 10-III-1887, p. 3.

⁴⁵² Antonio Peña y Goñi: “Un viaje con Sarasate”. *La Correspondencia Musical*, VII, 316, 24-III-1887, p. 2.

⁴⁵³ Peña y Goñi, A.: “Microbios Musicales. El wagnerismo”. *Enciclopedia Musical*, I, 8, 31-VIII-1884, pp. 59-60.

⁴⁵⁴ Vinent, Jorge: “La novena sinfonía de Beethoven. El atrevimiento de Wagner y una carta de Gounod”. *Crónica de la Música*, V, 8-II-1882, pp. 1-3.

⁴⁵⁵ *Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo* (WWV 39). Magdeburgo, 1836.

⁴⁵⁶ “Lo que hay de nuevo. Principios musicales”. *La Correspondencia Musical*, VII, 321, 28-IV-1887, p. 4.

⁴⁵⁷ “En la Academia de San Fernando”. *La Correspondencia Musical*, VII, 326, 2-VI-1887, p. 4.

⁴⁵⁸ Madrid: Imprenta de *El Diario Español* (C/ Ballesta, 9, bajo), 1883.

⁴⁵⁹ Madrid, C/ Correo, 4.

metafísica hasta el sentimiento más concreto; convertirla en traducción fiel y humilde esclava del poema dramático, según pretende la escuela de Wagner; es desconocer su naturaleza y lanzarla por caminos de perdición”⁴⁶⁰. Tras la muerte de Wagner, Pablo Sarasate ocupa la vacante del compositor en el Sociedad Filarmónica de Londres y la revista de Pablo Martín comenta, también, interpretaciones realizadas a raíz de la muerte del compositor en Berlín, Kassel, Hannover... (Otto von Hülsen), París (Chatelet, Chatea d’Eau), Venecia (*El Anillo*, Neumann), Milán (Mancinelli) y Munich.

30). En enero de 1882 aparece *La Ilustración Artística*⁴⁶¹, revista que recoge noticias sobre Richard Wagner y el estreno de *Parsifal*, primer drama musical fonografiado en Alemania. El semanario, que se publica los domingos, reseña el estreno de *El triunfo de Venus* de Nicolau e interpretaciones wagnerianas en París (Padeloup estrena el Preludio de *Parsifal*) y Londres, donde la competencia entre teatros provoca el estreno consecutivo de *El Anillo* (Her Majesty’s Theater, Neumann) y *Tristán e Islda*, estrenado poco después bajo la dirección de Hans Richter en Drury Lane (Pollini). La revista documenta el estreno de *Lohengrin* en el teatro Principal de Barcelona y a raíz del mismo publica un grabado sobre la ópera⁴⁶² y un retrato de Richard Wagner que acompaña al estudio de Marsillach “La historia de *Lohengrin*”⁴⁶³ dedicado a Peña y Goñi; también recoge una caricatura alegórica realizada por Pedro Costa sobre la *música del porvenir*⁴⁶⁴. En 1883, *La Ilustración Artística* reseña interpretaciones wagnerianas en París (Padeloup, Colonne) y representaciones de la *Tetralogía* realizadas por el *Wagner-Theater* de Neumann en Bruselas. En carta fechada en Sevilla, Benito Mas y Prat indica que en la feria hispalense de 1883 “en dos tiendas, que sólo se hallan lienzo por en medio, ríndese culto a la vez –con gran contentamiento de los ingleses, que se quedan a la puerta convertidos en estatuas– al alemán Wagner... y al flamenco Silverio”⁴⁶⁵. En 1884, la revista publica un cuadro de T. Pixis sobre *El Anillo*

⁴⁶⁰ Emilio Arrieta: “Cuestiones de oportunidad”. *La Propaganda Musical*, III, 8, 15-III-1883, p. 59.

⁴⁶¹ Barcelona: Imp. de Montaner y Simón, 1882. B. C. Uniovi D. 008 (05), 1882-1902. Hemeroteca Municipal 420-425 / 2, 1882-1916.

⁴⁶² “Nuestros grabados. Una escena del *Lohengrin*, por Keller”. *Ilustración Artística*, I, 17, 23-IV-1882, p. 130.

⁴⁶³ Joaquín Marsillach: “La historia de *Lohengrin*. (Carta íntima) A .D. Antonio Peña y Goñi”. *Ilustración Musical*, I, 23-IV-1882, pp. 131 y 134-35.

⁴⁶⁴ “Nuestros grabados. La música del porvenir, por Pedro Costa”. *Ilustración Artística*, I, 20, 14-V-1882, p. 154.

⁴⁶⁵ Benito Mas y Prat: “La Feria de Sevilla”. *Ilustración Artística*, II, 31, 16-VII-1883, p. 230.

de los nibelungos⁴⁶⁶ y, en 1886, poco antes de la muerte de Liszt (31-VII-1886), un grabado⁴⁶⁷ acompañado por una nota biográfica que destaca que “la ejecución de las obras dramáticas de Wagner en Alemania fue debida también por mucho a la enérgica protección de Liszt”⁴⁶⁸. En 1887, la revista dedica su número 270 al estreno de *Otello* en el teatro de la Scala (5-II-1887), publicando los retratos de Giuseppe Verdi⁴⁶⁹, Arrigo Boito⁴⁷⁰, Franco Faccio⁴⁷¹, Victor Maurel⁴⁷² (Yago)... y varios artículos que destacan la influencia de Richard Wagner en la ópera de Verdi.

31). El 2 de julio de 1882 publica su primer número *Notas Musicales y Literarias*⁴⁷³, revista semanal dirigida por Felipe Pedrell y editada por Jaime Seix, su editor propietario. *Notas Musicales y Literarias* sale los domingos y se vende en España (2 pesetas al mes, 5 al trimestre o 18 al año), extranjero (15 francos al semestre o 25 al año) y Ultramar (35 francos al año), repartiendo con cada número cuatro páginas de música que forman anualmente un *Álbum Musical*. De carácter wagneriano, la revista realiza una declaración de intenciones en su primer artículo firmado por *Tibaldo* (Felipe Pedrell) y, en su primer año de publicación, recoge “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”⁴⁷⁴, donde Pedrell refunde un opúsculo redactado en Madrid con motivo de su estreno en la capital, escrito atribuido entonces al doctor Letamendi⁴⁷⁵. En 1882, la revista documenta el estreno de *Parsifal* en Bayreuth, destacando la serie *Notas de un viaje a Bayreuth* de Anselmo Barba⁴⁷⁶. Además, *Notas Musicales y Literarias* recoge un extracto de la carta ya citada de Richard Wagner a Hans von Wolzogen traducida por

⁴⁶⁶ “Una escena de los Nibelungos, cuadro por T. Pixis”. *La Ilustración Artística*, III, 140, 1-IX-1884, p. 282.

⁴⁶⁷ “El abate Liszt, eminente pianista y compositor musical”. *La Ilustración Artística*, V, 227, 3-V-1886, p. 158.

⁴⁶⁸ “El Abate Liszt”. *La Ilustración Artística*, V, 237, 3-V-1886, p. 154.

⁴⁶⁹ “El maestro José Verdi, dibujo de A. Cairoly, grabado por Mancastropa”. *La Ilustración Artística*, VI, 270, 28-II-1887, p. 69.

⁴⁷⁰ Retrato en: “Estreno de *Otello*. Arrigo Boito (autor del libreto). *La Ilustración Artística*, VI, 270, 28-II-1887, p. 67.

⁴⁷¹ Retrato en: “Estreno de *Otello*. –Franco Faccio (maestro concertador y director de orquesta). *La Ilustración Artística*, VI, 270, 28-II-1887, p. 71.

⁴⁷² Retrato en: “Estreno de *Otello*. Victor Mauel (Yago)”. *La Ilustración Artística*, VI, 270, 28-II-1887, p. 71.

⁴⁷³ Barcelona: Imprenta *La Renaixensa* (C/ Xuclá, 13, bajo), 1882.

⁴⁷⁴ Un músico viejo: “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”. *Notas Musicales y Literarias*, I, nos. 2 (9-VII-1882, p. 3), 3 (16-VII-1882, pp. 4-5), 4 (23-VII-1882, p. 4), 6 (6-VIII-1882, p. 4), 7 (13-VIII-1882, pp. 3-4) y 8 (20-VIII-182, pp. 4-5).

⁴⁷⁵ PEDRELL, F.: *Jornadas de Arte (1841-1891)*. París: P. Ollendorff, 1911, p. 168.

⁴⁷⁶ Barba, A.: “Notas de un viaje a Bayreuth”. *Notas Musicales y Literarias*, I, nos. 5 (30-VII-1882, pp. 7-8), 7 (13-VIII-1882, pp. 5-6) y 9 (27-VIII-1882, pp. 5-6).

Hulda Meister⁴⁷⁷ (anteriormente en la *Revista Germánica* y *La Correspondencia Musical*⁴⁷⁸), traduce una carta⁴⁷⁹ del compositor a Schön fechada en Bayreuth el 16 de junio de 1882 en la que explica sus planes para crear una fundación becaria y, además, publica un artículo⁴⁸⁰ de Juan Fastenrath sobre Wolfram de Eschenbach, quien concibe su *Parsifal* hacia 1215. Entre los numerosos “Rasguños” que Felipe Pedrell comienza a publicar en otoño de 1882 destacamos el siguiente que parece dirigido a Mariano Soriano Fuertes⁴⁸¹: “¿Qué es la música llamada del porvenir. –Una exageración de las vieja teorías de Gluck y de Grétry que siguieron Lessing, Diderot y otros *naturalistas*; que profesó en Francia Lesseur y que Wagner ha resucitado, queriendo ser imitador de Weber, aunque sin genio para ello⁽¹⁾”⁴⁸². A principios de 1883, *Notas Musicales y Literarias* publica el prólogo de Letamendi⁴⁸³ a *Gautuperio Musical* de Marsillach, recoge noticias biográficas sobre Richard Wagner, reseña interpretaciones wagnerianas en Bruselas (*El Anillo*, Neumann) y documenta la muerte del compositor. A raíz de su fallecimiento, la revista publica “La muerte de Wagner”⁴⁸⁴, el índice de *Gesammelte Schriften und Dichtungen*⁴⁸⁵ y dedica íntegramente su número 31 (I-III-1883) en “Homenaje a Wagner”⁴⁸⁶, número que recoge una carta de Richard Wagner dirigida al publicista francés Gabriel Monod⁴⁸⁷ fechada en Sorrento el 25 de octubre de 1876. Escrita tras el estreno de *El Anillo*, Wagner desmiente en esta carta el sentimiento francófilo a él adjudicado por la prensa de París y, en este sentido, destacamos que la epístola permanece inédita hasta la muerte del compositor, publicándose por primera

⁴⁷⁷ “Las fiestas escénicas en Bayreuth. Extracto de una carta de Ricardo Wagner a Hans de Wolzogen”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 5, 30-VII-1882, pp. 5-6.

⁴⁷⁸ Wagner, R. (Hulda Meister trad): “Las fiestas escénicas en Bayreuth. (Carta de Ricardo Wagner a Hans de Wolzogen)”. *La Correspondencia Musical*, II, 73, 24-V-1882, pp. 3-4.

⁴⁷⁹ Wagner, R.: “Otra Epístola wagneriana. Carta abierta al Sr. Schön, en Worms”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 10, 3-IX-1882, p. 5.

⁴⁸⁰ Fastenrath, J.: “El gran épico lírico Wolfram de Eschembach”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 5, 30-VII-1882, p. 3-5.

⁴⁸¹ Soriano Fuertes, M.: “La música del porvenir”. *Calendario Histórico Musical para el año 1873*. Madrid: Imprenta de la biblioteca de Instrucción y Recreo, 1872, p. 54.

⁽¹⁾ No se pueden decir más barbaridades en menos palabras. [Nota Pedrell].

⁴⁸² Tibaldo: “Rasgos y Rasguños. Entre páginas crítico-literario-musicales, coleccionadas y anotadas por Tibaldo. IV. *La música del porvenir según un crítico del presente*”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 13, 24-IX-1882, p. 7.

⁴⁸³ Letamendi, J. de: “Al lector”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 27, 1-I-1883, pp. 4-5.

⁴⁸⁴ “La muerte de Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 30, 15-II-1883, pp. 1-2.

⁴⁸⁵ “Hojas bibliográfico-musicales. Notas para la formación de un Catálogo de libros y escritos relativos a la vida y a las obras de los Músicos célebres. Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 30, 15-II-1883, p. 3.

⁴⁸⁶ La revista dirigida por Pedrell es felicitada por el *Mundo Artístico* de Buenos Aires. *Notas Musicales y Literarias*, II, 37, 1-VI-1883, p. 12.

⁴⁸⁷ Gregor-Dellin cita Monod como uno de los amigos íntimos de Wagner asistentes al primer festival. Gregor-Dellin, op. cit, p. 581.

vez el 17 de febrero de 1883 en la *Revue politique et litteraire*, publicación a la que siguen *Notas Musicales y Literarias* y *La Ilustración Musical*⁴⁸⁸. El número 31 de *Notas Musicales y Literarias* publica, además, *Hoja de álbum* en *Do M* (WWV 94) para el álbum de la princesa Pauline Metternich y otros escritos sobre el compositor alemán de Felipe Pedrell, S. Armet Ricart, Anselmo Barba, Tomás Campano y Touzet, Judith Gautier, José Coll y Britapaja, J. Coroleu, Clemente Cuspinera, Nicolás Díaz de Benjumea, Nonito Guille, José Juan Jaumeandreu, José de Letamendi, Plácido Lupresti, Joaquín Marsillach, Martí y Navarre, Guillermo de Morphy, Antonio Peña y Goñi, J. Riera y Bertran, J. Roca y Roca, M. Rodríguez Alcántara, Francisco de Paula Sánchez Gavanyach, F. Soler y E. Sunyol. En su número 32, la revista recoge una carta de Berlioz a Wagner fechada en París el 10 de septiembre de 1855, escrita poco después de conocerse personalmente ambos compositores en Londres, donde Wagner dirige ocho conciertos invitado por la Old Philharmonic Society de la capital inglesa⁴⁸⁹. Además, el número 32 de *Notas Musicales y Literarias* publica la *Hoja de álbum* en *Mi bemol M* (WWV108), reseña interpretaciones de *Lohengrin* en el Liceo, anuncia el ciclo wagneriano de Munich, reseña un libro de Francesco Florimo⁴⁹⁰ sobre Richard Wagner y recoge otros artículos sobre el compositor de Wilhehn Tappert, José Inzenga, Felipe Pedrell, Alberto Dayrolles y R. Millont, comenzando la serie “Wagner y el *Lohengrin*” de Enrico Cardona⁴⁹¹. En su número de 1 de abril, la revista que dirige Pedrell publica una carta⁴⁹² de Richard Wagner al duque de Bagnamara fechada en Villa d’Angri el 22 de abril de 1880, escrito publicado por Florimo tras la muerte del compositor en el que Wagner agradece al presidente del Consejo de Administración del Real Colegio de Música de Nápoles las visitas organizadas a este centro. También recoge otros artículos sobre el compositor de Francesco Florimo, Eusebio Font y Moresco⁴⁹³ y Judith Gautier, publicando una nota necrológica sobre Anselmo Barba. En su número de 15 de abril, *Notas Musicales y Literarias* publica *Sobre la utilización de la música en el drama*⁴⁹⁴ (anteriormente en *Crónica de la Música* y *La Correspondencia Musical*), una

⁴⁸⁸ El documento recogido en *Notas Musicales y Literarias* se encuentra deteriorado y *La Ilustración Musical* publica un amplio extracto de la carta.

⁴⁸⁹ Véase Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, p. 467 y ss.

⁴⁹⁰ FLORIMO, F.: *Ricardo Wagner ed i Wagneristi*. Ancona: Gustavo Morelli Ed, 1883.

⁴⁹¹ Cardona, E.: “Wagner y el *Lohengrin*”. *Notas Musicales y Literarias*, II, nos. 32 (15-III-1883, p. 5-12), 33 (1-IV-1883, pp. 8-10) y 34 (15-IV-1883, pp. 5-8).

⁴⁹² “Otra carta inédita de Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, pp. 1-2.

⁴⁹³ Font y Moreso, E.: “Breves reflexiones sobre Wagner y su música”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 33, 1-IV-1883, pp. 4-8.

⁴⁹⁴ *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*. En GSD, vol. 10, p. 229.

bibliografía sobre Richard Wagner y “Wagner y wagnerismo”⁴⁹⁵, de Nicolás Díaz de Benjumea. El 1 de mayo, el semanario recoge una traducción de *El festival de consagración escénica de Bayreuth de 1882*⁴⁹⁶, artículo⁴⁹⁷ sobre el estreno de *Parsifal* fechado en Venecia el 1 de noviembre de 1882 publicado en las *Bayreuther Blätter*⁴⁹⁸ y, además, informa sobre el pleito entre Angelo Neumann y Cosima Wagner. Asimismo, la revista de Pedrell reseña interpretaciones en Barcelona (Cosme Ribera estrena el Preludio de *Parsifal*), Venecia (*El Anillo*) y Turín (*El Anillo*).

32). El 19 de septiembre de 1882 publica el primer número de su segunda serie *Chorizos y Polacos*⁴⁹⁹, revista teatral ilustrada dirigida por M. Reinante Hidalgo. El periódico, propiedad de P. Yáñez-Caballero, se publica martes y viernes, costando 10 céntimos el número suelto; también se puede adquirir por suscripción en Madrid (1 peseta al mes o 3,50 al trimestre), provincias (3 ptas. al trimestre), extranjero y ultramar (6 pesetas). En 1882, la revista no recoge información sobre Richard Wagner. En 1883, reseña interpretaciones wagnerianas en Madrid y publica un grabado que muestra a Casimiro Espino y Mariano Vázquez en actitud de duelo disparando sendas pistolas de las que salen notas musicales, caricatura que refleja la fuerte competencia establecida entre Unión Artístico Musical y Sociedad de Conciertos⁵⁰⁰.

33). En enero de 1883 aparece *La Semana Madrileña*⁵⁰¹, revista de salones, teatros y sport que se publica los sábados en Madrid y que recoge escasa información sobre Richard Wagner, del que dice “no trabajaba más que por la mañana; fumaba dos o tres veces en una magnífica pipa turca, y luego se ponía a escribir...”⁵⁰².

⁴⁹⁵ Nicolás Díaz de Benjumea: “Wagner y Wagnerismo”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 34, 15-IV-1883, pp. 3-5.

⁴⁹⁶ *Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882*, en GSD, vol 10, p. 381.

⁴⁹⁷ “Gran Festival y Estreno de Bayreuth en 1882. Por Ricardo Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 35, 1-V-1883.

⁴⁹⁸ Bauer, op. cit, p. 61.

⁴⁹⁹ *Chorizos y Polacos (segunda serie)*. Madrid, 1882. Hemeroteca Municipal F. 15 / 10 (115), 1882-83.

⁵⁰⁰ *Chorizos y Polacos*, II, 25, 2-III-1883, p. 7.

⁵⁰¹ Madrid: Est. Tip. de los sucesores de Rivadeneyra (Paseo de San Vicente, 26), 1883.

⁵⁰² “Variedades”. *La Semana Madrileña*, I, 9, 3-III-1883, p. 8.

34). El 7 de abril de 1883 aparece *La Ilustración Musical*⁵⁰³, periódico semanal ilustrado editado por Guillermo Parera⁵⁰⁴. El semanario se publica los sábados en Barcelona y se vende a 10 céntimos de peseta; también se recibe a domicilio en la ciudad catalana (5 pesetas anuales), provincias (6 pesetas) y en los países de la Unión Postal (8 pesetas). En 1883, el periódico publica *Hoja de álbum* en *Do M* (WWV 94) para el álbum de la princesa Pauline Metternich (anteriormente en *Notas Musicales y Literarias*) y un facsímil⁵⁰⁵ sobre la partitura autógrafa de *Der Worte viele sinde gemacht*⁵⁰⁶, canción en *Fa Mayor* para voz sola dedicada a Louis Kraft. Además, publica noticias sobre Richard Wagner, Cosima, Luis II, Anselmo Barba⁵⁰⁷, Joaquín Marsillach⁵⁰⁸ y Juan Goula⁵⁰⁹. Asimismo, publica “Apuntes sobre el Lohengrin” (extracto de *Historia...* de Marsillach), “Wagner y los franceses”⁵¹⁰, “Italo Campanini”⁵¹¹ (sobre el creador de *Lohengrin* en Bolonia), sendas caricaturas de Parera sobre Juan Goula⁵¹², Felipe Pedrell⁵¹³ y Eusebio Dalmau⁵¹⁴, un retrato de Octavio Nouvelli vestido de Lohengrin⁵¹⁵ y un artículo de Antonio Opisso sobre la indumentaria en el teatro lírico en el que dice: “Una de las circunstancias más favorables que han contribuido a la importancia alcanzada por las obras de Wagner, ha sido el esmero con que el maestro cuidó siempre de que sus óperas fuesen puestas con la más rigurosa exactitud histórica”⁵¹⁶. Además, la revista de Parera reseña interpretaciones wagnerianas en Milán (Mancinelli), Barcelona (Goula, *Lohengrin* y Cosme Ribera, Preludio de *Parsifal*), Lyon (Luigini), París (Lamoureux) y otras realizadas por Angelo Neumann en Venecia, Bolonia, Roma y Nápoles. En 1884, *La Ilustración Musical* recoge noticias sobre Richard Wagner⁵¹⁷ y sobre interpretaciones celebradas en Colonia (*Götterdämmerung*) y

⁵⁰³ *La Ilustración Musical*. Barcelona: Imprenta *La Renaixensa* (Xuclá, 13, bajos), 1883. Hemeroteca Municipal 1013 / 2, 1883-84.

⁵⁰⁴ Librería y Administración de *La Ilustración Musical* en Barcelona, C/ Pino, 6.

⁵⁰⁵ “Autógrafo de Wagner”. *La Ilustración Musical*, I, 36, 8-XII-1883, pp. 4-5.

⁵⁰⁶ El borrador se conserva en el Archivo Nacional de Bayreuth y su copia en limpio en Leipzig. Aparece impresa por primera vez en *Musikalisches Wochenblatt* (nº 19, 5-V-1871, p. 3). Véase Bauer, op. cit, pp. 806-07.

⁵⁰⁷ T. S. Maymir: “Anselmo Barba”. *La Ilustración Musical*, I, 5, 5-V-1883, pp. 1-2.

⁵⁰⁸ “Joaquín Marsillach y Leonart”. *La Ilustración Musical*, I, 22, 1-IX-1883, pp. 1-2.

⁵⁰⁹ “El maestro Juan Goula. Actual director de orquesta del Teatro Real de Madrid”. *La Ilustración Musical*, I, 38, 22-XII-1883, p. 3.

⁵¹⁰ “Wagner y los franceses”. *La Ilustración Musical*, I, 12, 23-VI-1883, p. 3.

⁵¹¹ “Italo Campanini”. *La Ilustración Musical*, I, 15, 14-VII-1883, pp. 1-2.

⁵¹² “La caricatura del día. Juan Goula”. *La Ilustración Musical*, I, 2, 14-IV-1883, p. 4.

⁵¹³ “La caricatura del día. El maestro Pedrell”. *La Ilustración Musical*, I, 10, 9-VI-1883, p. 4.

⁵¹⁴ “La caricatura del día. Eusebio Dalmau”. *La Ilustración Musical*, I, 19, 11-VIII-1883, p. 4.

⁵¹⁵ “Octavio Nouvelli”. *La Ilustración Musical*, I, 13, 30-VI-1883, p. 1.

⁵¹⁶ Antonio Opisso: “La indumentaria en el teatro lírico”. *La Ilustración Musical*, I, 38, 22-XII-1883, p. 6.

⁵¹⁷ “Una aparición de Wagner”. *La Ilustración Musical*, II, 45, 10-II-1884, p. 3.

Bayreuth (*Parsifal*, fragmentos) para conmemorar el aniversario de la muerte del compositor⁵¹⁸. Además, reseña el primer número de la revista vienesa de carácter wagneriano, *Parsifal*⁵¹⁹, informa sobre un proyecto de presentar *Lohengrin* en la sala Favart de París⁵²⁰ y publica sendos grabados sobre Marino Mancinelli⁵²¹ y Roberto Stagno⁵²², uno de los mejores intérpretes de *Lohengrin* en España y tenor muy elogiado en sus interpretaciones en Barcelona (1883) y Madrid (1885). Asimismo, la revista publica sendos artículos de A. Galli sobre Ludwig van Beethoven (Galli destaca la influencia del compositor de Bonn en Wagner⁵²³ y la utilización que hace éste de secciones de viento madera y metal⁵²⁴ a 4) y Richard Wagner⁵²⁵.

35). El 10 de abril de 1884 aparece *La Ilustración Artístico-Teatral*⁵²⁶, revista de teatros, salones, pintura, música y literatura que se publica el 10, 20 y 30 de cada mes en Madrid, al precio de 30 céntimos por un número suelto. La revista, dirigida por Juan Bautista Sendrá (su editor-propietario⁵²⁷), se vende en Madrid (1 peseta al mes, 2,5 al trimestre y 9 al año), provincias (1, 3 y 11 respectivamente), ultramar y extranjero (6 pesetas al trimestre y 10 al año). En su número primero, la revista publica una carta de *Chansonette*, fechada en París el 4 de abril de 1884, que anuncia representaciones de *El holandés errante* en el Teatro Italiano⁵²⁸.

36). El 31 de enero de 1884 aparece el primer número de la *Enciclopedia Musical*⁵²⁹, revista fundada por Antonio Ríus y Juliá, José María Bru y José A. de Trías en la que colabora habitualmente Felipe Pedrell. Dirigida por Antonio Ríus y Julia, *Enciclopedia Musical* se publica en Barcelona⁵³⁰ el último día de cada mes vendiéndose también en Madrid, donde Antonio Peña y Goñi es su corresponsal. En 1884, la revista publica un

⁵¹⁸ “”Notas varias”. *La Ilustración Musical*, II, 49, 8-III-1884, p. 4.

⁵¹⁹ “Noticias varias”. *La Ilustración Musical*, II, 48, 1-III-1884, p. 4.

⁵²⁰ “Notas varias”. *La Ilustración Musical*, II, 49, 8-III-1884, p. 4.

⁵²¹ “La caricatura del día. El maestro Marino Mancinelli”. *La Ilustración Musical*, II, 46, 17-II-1884, 4.

⁵²² “Roberto Andreoli Stagno”. *La Ilustración Musical*, II, 47, 24-II-1884, p. 1.

⁵²³ Galli, A.: “Luis de Beethoven”. *La Ilustración Musical*, II, 43, 27-I-1884, p. 2.

⁵²⁴ Galli, A.: “Luis de Beethoven”. *La Ilustración Musical*, II, 46, 17-II-1884, p. 3.

⁵²⁵ Galli, A.: “Ricardo Wagner”. *La Ilustración Musical*, II, 52, 29-III-1884, pp. 1-2.

⁵²⁶ *La Ilustración Artístico-Teatral*. Madrid, 1884. Hemeroteca Municipal p.v.m. / t. 4 (37), 1884.

⁵²⁷ Redacción y Administración en C/ Fuencarral, 30, 1º.

⁵²⁸ *La Ilustración Artístico Teatral*, I, 1, 10-IV-1884, p. 6.

⁵²⁹ Barcelona: Imprenta de Luis Tasso Serra (C/ del Teatro, nos. 21 y 23), 1884. Hemeroteca Municipal 427 / 3, 1884-86.

⁵³⁰ Redacción y Administración en C/ Basea, 17, 1º.

grabado sobre un cuadro del pintor muniqués T. Pixis⁵³¹, el poema *Parsifal*⁵³², varios artículos de Peña y Goñi que reseñan la actividad musical de las orquestas madrileñas y el Teatro Real, una carta de Oscar Comettant⁵³³ en la que traduce una carta que le dirige Gounod (6 de mayo de 1871) sobre las interpretaciones dirigidas por Wagner en Londres y, también, “Microbios Musicales. El wagnerismo”⁵³⁴, escrito de Antonio Peña y Goñi dirigido a Antonio Rius y Juliá fechado en Biarritz el 23 de agosto de 1884 en el que el crítico donostiarra califica el wagnerismo “de microbio predominante” en la música, afirmando que la “plaga” de compositores wagneristas son los responsables de la atonía –dice– “en que yace hoy la música dramática”⁵³⁵. En 1885, *Enciclopedia Musical* publica la serie *Cartas a un amigo sobre cosas de música y músicos*, en la que Pedrell destaca la utilización del leitmotiv (ideas madres) realizada por Liszt en sus poemas sinfónicos, uno de los procedimientos comunes a Wagner y –dice Pedrell– “a lo que yo creo, el único común a los dos compositores. Como estilo, como empleo de recursos armónicos, difieren todo lo que pueden diferir dos artistas contemporáneos que pertenecen, en definitiva, a una misma escuela”⁵³⁶. Además, *Enciclopedia Musical* reseña el primer número de la *Revista wagneriana* (París, 1885); publica una nota necrológica sobre Ferdinand Hiller; anuncia el ciclo de representaciones de *Parsifal* (Hermana Levy) y *Tristán e Isolda* (Richter, Mottl) en Bayreuth; documenta el estreno de *El holandés errante* en Barcelona; anuncia la publicación en Viena del tomo correspondiente al epistolario de Richard Wagner comprendido entre 1830 y 1833 editado por Emerich Kastner⁵³⁷; comenta representaciones de *Los maestros cantores* en Bruselas, un nuevo proyecto de Carvalho para presentar *Lohengrin* en la Ópera Cómica de París y el ciclo de conciertos-conferencias realizadas por Karl Armbruster, director de orquesta del Court-Theatre de Londres, sobre Richard Wagner. En 1886 y a raíz de su estreno en Barcelona, *Enciclopedia Musical* publica un grabado sobre *Il vascello fantasma*, informando también sobre la muerte de Ludwig Nohl⁵³⁸ y la publicación de

⁵³¹ “Gudruna y Sigfredo”. *Enciclopedia Musical*, I, 3, 31-III-1884, p. 18.

⁵³² Arturo Masrera: “*Parsifal*”. *Enciclopedia Musical*, I, 3, 31-III-1884, p. 18.

⁵³³ Oscar Comettant: “Correspondencia de París”. *Enciclopedia Musical*, I, 3, 31-III-1884, pp. 19 y 22.

⁵³⁴ Peña y Goñi, A.: “Microbios Musicales. El wagnerismo”. *Enciclopedia Musical*, I, 8, 31-VIII-1884, pp. 59-60.

⁵³⁵ Peña y Goñi, A.: “Microbios Musicales. El wagnerismo”. *Enciclopedia Musical*, I, 8, 31-VIII-1884, pp. 59.

⁵³⁶ Felipe Pedrell: “Cartas a un amigo. Sobre cosas de música y músicos”. *Enciclopedia Musical*, II, 15, 31-III-1885, p. 14.

⁵³⁷ KASTNER, E.: *Verzeichnis der Briefe Richard Wagners an seine Zeitgenossen [Índice de cartas de Richard Wagner a sus contemporáneos]*. Berlín, 1897.

⁵³⁸ NOHL, Ludwig: *Das moderne Musikdrama*. Viena, 1884.

Idealización del Teatro, de Hans von Wolzogen. Además, la revista reseña interpretaciones wagnerianas en Viena y algunos escritos publicados en París a raíz del proyecto de Carvalho de presentar *Lohengrin* en la capital de Francia, concretamente unas declaraciones de Camille Saint-Saëns (conciertos en Berlín) y *La obra dramática de Wagner*⁵³⁹, libro de Alberto Soubiés y Charles Malherbe que –dice Pedrell– “tiene la desgracia de sublevar el amor propio francés hasta un límite incomprensible y que raya en ridículo”⁵⁴⁰.

37). El 3 de noviembre de 1884 publica su primer número *La Caricatura*⁵⁴¹, semanario humorístico ilustrado que se publica los lunes en Madrid al precio de 15 céntimos por un número suelto. Además, la revista se vende por suscripción en la capital de España (1 peseta al mes, 2,50 al trimestre, 4 al semestre y 8 al año), provincias (2,50 pesetas al trimestre, 4,50 al semestre, 8 al año), extranjero y ultramar. Entre 1884 y 1887, *La caricatura* recoge caricaturas sobre Isidoro Fernández Flórez, Manuel Fernández Caballero, Charles Gounod, Julián Gayarre, Camille Saint-Saëns, Giuseppe Verdi, Antonio Baldelli (primer Beckmesser en Madrid), Mila Kupfer, Adelina Patti, Tomás Bretón, Pablo Sarasate, Manuel Pérez, Francisco Asenjo Barbieri, *Asmodeo*, Casimiro Espino, Francesco Tamagno y Mariano Vázquez.

38). El 1 de febrero de 1885 se publica el primer número de *Boletín de Espectáculos*⁵⁴², revista semanal ilustrada literario-artístico-teatral, dirigida por Calixto Navarro⁵⁴³. El semanario recoge información sobre representaciones de *Lohengrin* en el Teatro Regio de Turín y el pleito mantenido por Roberto Stagno con el organista M. Galimberti a raíz de las mismas⁵⁴⁴.

⁵³⁹ SOUBIÉS, A. y MALHERBE, C: *La obra dramática de Wagner*. París: Fischbacher, 1886.

⁵⁴⁰ P.: “Boletín Musical de la quincena”. *Enciclopedia Musical*, III, 26, 30-I-1886, p. 15.

⁵⁴¹ *La Caricatura*. Madrid, 1864. Hemeroteca Municipal F. 14 / 8 (93), 1884-87.

⁵⁴² Madrid: R. Velasco, impresor (C/ Rubio, 20), 1885.

⁵⁴³ Administración Calle del Humilladero, nº 2 duplicado, 4º dcha.

⁵⁴⁴ “Anécdota”. *Boletín de Espectáculos*, I, 7, 15-III-1885, p. 4.

39). El 7 de diciembre de 1886 aparece *La España Musical*⁵⁴⁵, revista político-artística literaria que se publica en Madrid los días 7, 14, 21 y 28 de cada mes y en la que –dice su lema– “ni se dan bombos, ni se admiten reclamos”⁵⁴⁶. La revista se vende en su Administración⁵⁴⁷ y las principales librerías de Madrid, repartiendo por separado con cada número una pieza de música para banda o piano. El semanario se adquiere también por suscripción en Madrid (1, 50 pesetas al mes ó 4 pesetas al trimestre), provincias (5 pesetas) y extranjero (6 pesetas). Dirigida por Manuel González Araco, la publicación participa de un espíritu regeneracionista-nacionalista y polemista⁵⁴⁸, reseñando la sesión de ingreso de Cánovas del Castillo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la que el político español destaca que Richard Wagner dilata y dota de carácter nacional al drama musical en su epopeya sobre *El Anillo de los Nibelungos* consiguiendo, además, “la unión perfecta de la Música, de la Poesía, de la danza y de la perspectiva en la ópera”⁵⁴⁹. El semanario, recoge información sobre algunos directores como Luigi Mancinelli, Manuel Pérez, Juan Goula, Tomas Bretón, etc. y reseña interpretaciones wagnerianas en Madrid (Sociedad de Conciertos, Amalia Materna, etc.), Barcelona (*Tannhäuser*) y Bruselas (*La Valkiria*, *Lohengrin*). El semanario informa también sobre la apertura del *Museo Richard Wagner* de Viena (3-IV-1887) y el contrato por el que Cosima Wagner paga 125.000 pesetas a la intendencia del Teatro Real de Munich por reservarse el derecho exclusivo de representar *Parsifal* en el teatro de Bayreuth hasta 1893⁵⁵⁰.

40). En octubre de 1886 aparece *El Herald* (segunda época), periódico quincenal, literario y artístico⁵⁵¹ que se publica el primer y tercer domingo de cada mes. En los números conservados de 1886 y 1887 en la Hemeroteca Municipal, el periódico no recoge información sobre Richard Wagner. En 1890⁵⁵², el diario publica un artículo a raíz de la muerte de Julián Gayarre en el que leemos: “Cuando Gayarre cantó *Lohengrin* en Londres, Wagner, que asistió a la representación de la obra, fuese a ver al tenor y le

⁵⁴⁵ Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, impresor de cámara de S. M. (Don Evaristo, 8), 1887.

⁵⁴⁶ “Advertencia”. *La España Musical*, I, 1, 7-XII-1886, p. 1.

⁵⁴⁷ Calle del Espejo, nos 9 y 11, principal.

⁵⁴⁸ La redacción: “Nuestro propósito”. *La España Musical*, I, 1, 7-XII-1887, pp. 1-2.

⁵⁴⁹ “Cánovas en la Academia de San Fernando”. *La España Musical*, II, 25, 7-VI-1887, p. 394.

⁵⁵⁰ *La España Musical*, II, 13, 7-III-1887, p. 204.

⁵⁵¹ Hemeroteca Municipal (A. M. 43 / 1).

⁵⁵² *El Herald* (segunda época). Madrid: Imprenta de B. Bartuilli y García (C/ de Trafalgar, 9), 1890.

dijo: –Usted es el *Lohengrin* que yo había soñado”⁵⁵³. Además, *El Heraldo* reseña interpretaciones de *Tannhäuser el estanquero* en el teatro Apolo de Madrid e interpretaciones wagnerianas en el Jardín del Buen Retiro.

41). El 30 de enero de 1888 aparece la *Ilustración Musical Hispano-Americana*⁵⁵⁴, revista quincenal que publican Torres y Seguí⁵⁵⁵ el 15 y 30 de cada mes. La revista, dirigida por Felipe Pedrell, recoge información sobre Antonio Nicolau y Antonio Fargas y Soler; también sobre los festivales de Bayreuth, la fusión de las casas Ricordi y Lucca de Milán y la publicación de la correspondencia entre Franz Liszt y Richard Wagner desde 1840 a 1861 (dos volúmenes, Breitkopf und Härtel), correspondencia que –dice Pedrell– “es una autobiografía del artista en general, del ser más complejo que existe en la creación”⁵⁵⁶. Asimismo, *Ilustración Musical...* publica también varias series en las que Pedrell cita a Richard Wagner, concretamente *Crestomanía* (recoge varios aforismos sobre o/y de Richard Wagner) e *Ideas de un diletante del año 1816*. Además, *Ilustración Musical Hispano-Americana* reseña interpretaciones wagnerianas en Barcelona (Goula, etc.), Granada (Bretón, etc.), Valencia (ensayos de *Lohengrin*), Salamanca (José Millán Fernández), Munich (*Die Feen*), París, Trieste (*Lohengrin*) y Bolonia (Martucci), la *Meca del wagnerismo* en Italia donde Ricordi y Lucca estrenan *Tristán e Isolda* y cuya Exposición Musical exhibe una sortija, una pluma y dos mechones de cabello de Richard Wagner⁵⁵⁷. En 1889, *Ilustración Musical Hispano-Americana*⁵⁵⁸ recoge información sobre Cosima Wagner, los festivales de Bayreuth y la aparición de *La Sarracena*⁵⁵⁹ y *Polonia-Ouverture*⁵⁶⁰; además, reseña *El caso Wagner*,

⁵⁵³ “Gayarre”. *El Heraldo*, IV, 23, 19-I-1890, p. 4.

⁵⁵⁴ Barcelona: Imp. de Luis Tasso Serra (C/ de Arco del Teatro, nos. 21 y 23), 1888. Hemeroteca Municipal F. 45 / 1 (6-7).

⁵⁵⁵ Barcelona, Ronda de San Pedro, 39. En marzo de 1888, Rambla de Cataluña, 38. En julio de 1888 el editor propietario es la viuda de Juan Trilla y Torres (Baja de San Pedro, 17).

⁵⁵⁶ F. P.: “La quincena musical”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 4, 15-III-1888, p. 25.

⁵⁵⁷ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 11, 30-VI-1888, p. 86.

⁵⁵⁸ Barcelona: Imp. de Luis Tasso Serra (C/ de Arco del Teatro, nos. 21 y 23), 1889.

⁵⁵⁹ *Die Sarazenin* (WWV 66), opera en cinco actos; boceto en prosa escrito a finales de 1841 y sugerido tras la lectura de *Historia de los Hohenstaufen y de su tiempo* (*Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit*, 6 vol., Leipzig 1823-25) de Friedrich von Raumer (1781-1873). En SSD vol. 11, p. 230-263. Véase Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989, pp. 199-201.

⁵⁶⁰ Obertura “Polonia” en *Do Mayor* (WWV 39), compuesta entre el 5 de mayo y el 7 de julio de 1836 en Berlín y quizás estrenada en el invierno de 1836/37 en el Stadttheater de Königsberg bajo la dirección de Wagner, aunque la primera interpretación segura se celebra el 2 de enero de 1905 en el Queen’s Hall de Londres bajo la dirección de Henry Wood. Wagner realiza una reducción para piano de la partitura original (actualmente en el Nationalarchiv de Bayreuth) en la primavera de 1840 en París donde tiene intención de interpretarla. Breitkopf & Härtel publican la partitura por primera vez en 1907. Véase Bauer op. cit, p. 527 y DEATHRIDGE, J. y DAHLHAUS, C. (Sorozábal Serrano, P. trad): *Wagner (The New*

*un problema musical*⁵⁶¹ (Leipzig, Naumann) e interpretaciones wagnerianas en Madrid (Mancinelli, Bretón-Enrique Fernández Arbós), Barcelona (Goula, etc.), Valencia (*Lohengrin*), Granada (Bretón, Final de *La Walkiria*), Tarragona, Viena, Dresde, Milán (Francisco Viñas), New York (*El Anillo de los Nibelungos*), Berlín, Turín (*Lohengrin*), Londres (Hans Richter, Albéniz) y México. También documenta las gestiones realizadas por el Conde de Michelena y Alberto Bernis para representar el *Anillo de los Nibelungos* en Madrid y Barcelona y otras realizadas por Mottl solicitando al editor parisino Choudens la partitura de orquesta de *Les Troyens* de Hector Berlioz. Asimismo, la revista dirigida por Pedrell recoge “El prelude de *Lohengrin*”⁵⁶² de Gustavo E. Campa y otros artículos en los que se cita a Richard Wagner, concretamente las series sobre *Gluck y el Orfeo*⁵⁶³ (a raíz de su estreno en la ciudad condal) y la *Misa de Requiem* de José de Letamendi⁵⁶⁴. En 1890 *Ilustración Musical Hispano-Americana*⁵⁶⁵ recoge información sobre Cosima Wagner, José de Letamendi, Julián Gayarre, Anselmo Barba y Manuel Fernández Caballero. Además, reseña interpretaciones wagnerianas en Madrid (Mancinelli estrena *Tannhäuser* y Bretón el Preludio de *Tristán e Isolda*), Milán (*Los maestros cantores*), París (la Sociedad de Conciertos del Conservatorio interpreta fragmentos de *Los maestros cantores*), Turín (*Lohengrin*, Viñas), Bruselas (Hans Richter), Granada (Bretón), Mannheim (*El Anillo*), Almería (sexteto Sánchez), Berlín, Nantes (*La cena de los Apóstoles*), Viena, San Sebastián (Bretón), y Barcelona (*Lohengrin*), donde el público demuestra cada día un interés creciente por la producción wagneriana⁵⁶⁶. Asimismo, la revista reseña la traducción francesa de *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores*, *Tetralogía* y *Parsifal* realizada por Víctor Wilder y publica el artículo “Verdi y el *Otello...*”, en el que Gustavo E. Campa destaca que “Verdi no es un wagnerista [...] pero sí acata los principios modernos propagados por el creador del drama lírico alemán”⁵⁶⁷. En 1891,

Grove Wagner © Macmillan Publishers Ltd and John Deathridge / Carl Dahlhaus, 1981). Barcelona: Muchnik Editores (Col. *New Grove*), 1985., p. 182.

⁵⁶¹ Nietzsche, F.: *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*. Leipzig: Verlag von C. G. Naumann, 1888.

⁵⁶² Gustavo E. Campa: “El prelude de *Lohengrin*”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 43, 8-X-1889, pp. 150-1.

⁵⁶³ Luis A[rnedo]: “Gluck y el *Orfeo*”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 42, 8-X-1889, pp. 145-46.

⁵⁶⁴ Felipe Pedrell: “La Misa de Requiem a cuatro partes principales, coro y orquesta por D. José de Letamendi”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 47, 27-XII-1889, p. 186.

⁵⁶⁵ Barcelona: Imp. de Luis Tasso Serra (C/ de Arco del Teatro, nos. 21 y 23), 1890.

⁵⁶⁶ “Boletín Musical de la quincena. Varia. España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 30-X-1890, p. 377.

⁵⁶⁷ Gustavo E. Campa: “Verdi y *Otello*. Estudio crítico musical”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 69, 20-XI-1890, p. 395.

*Ilustración Musical Hispano Americana*⁵⁶⁸ documenta la gira de Mancinelli y la Sociedad de Conciertos por varias provincias españolas (San Sebastián, Barcelona, etc), publicando un artículo de presentación de José Juan Jaumeandreu que destaca la labor formativa de la Sociedad de Conciertos de Madrid, especialmente en aquellos aficionados (wagnerianos) del paraíso y otras localidades modestas del Teatro Real que –dice– “impusieron el buen gusto”⁵⁶⁹. Además, la revista dedica la mayor parte de su número 89 a Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid⁵⁷⁰, recogiendo críticas publicadas en *La Publicidad* (F. Virella Cassañes), *Diario del Comercio* (José Juan Jaumeandreu) y *Diario de Barcelona*. Asimismo, la publicación de Pedrell recoge noticias biográficas sobre Richard Wagner y Cosima Wagner, reseña el festival de Bayreuth y traduce una carta⁵⁷¹ del compositor al Conde Heerchenfeld-Ahan (Chambelán de Luis II) escrita a raíz de una representación privada⁵⁷² de *Tannhäuser* en el Teatro de la Corte de Munich. La revista de Pedrell también recoge una biografía sobre Aberto Randegger⁵⁷³ (director que presenta en inglés *Rienzi*, *El holandés errante*, *Tannhäuser* y *Lohengrin* en Her Majesty’s Theatre de Londres entre 1879-81), reseña interpretaciones en Barcelona (*Lohengrin* y *Tannhäuser*) y documenta el estreno de *Lohengrin* en el Palais Garnier de París (16-IX-1891), acontecimiento artístico y político que provoca manifestaciones y altercados nacionalistas (a raíz de este estreno, la revista traduce unas declaraciones de Charles Gounod en una entrevista realizada por Marcelo Hirsch⁵⁷⁴ en el domicilio del compositor francés en Saint-Cloud días antes de la primera representación). Además, Pedrell publica “Carta abierta...” a Eduard Hanslick, en la que el compositor catalán destaca que Eximeno, Andrés, Lampillas y Arteaga exponen con anterioridad las doctrinas presentadas por Gluck en sus Cartas Prólogos (*Alceste*, *Orfeo*), anticipándose a las “teorías de Wagner sobre el drama lírico”⁵⁷⁵. En el mismo sentido se pronuncia Jesús de Monasterio en el discurso de contestación a la

⁵⁶⁸ Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús (C/ del Notariado, 9), 1891. Desde octubre en Barcelona: Tip. la Academia de la viuda e Hijos de Ullastres y C^a (Ronda de la Universidad, 6), 1891.

⁵⁶⁹ José Juan Jaumeandreu: “Hablemos de Música”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 88, 15-IX-1891, p. 625.

⁵⁷⁰ Fotografía en “Grupo personal completo de la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida por el insigne maestro Mancinelli”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 89, 30-IX-1891, p. 638.

⁵⁷¹ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 88, 15-IX-1891, p. 628.

⁵⁷² Luis II presencia dos representaciones privadas de *Tannhäuser* (1-V-1880 y 25-IV-1882). Bauer, op. cit, p. 593.

⁵⁷³ “Alberto Randegger”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 93, 30-XI-1891, pp. 681-83.

⁵⁷⁴ Marcelo Hirsch: “Gounod y Wagner”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 90, 15-X-1891, p. 648.

⁵⁷⁵ Felipe Pedrell: “Carta abierta al insigne crítico musical e ilustrado profesor de estética Eduardo Hanslick”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 91, 30-X-1891, p. 664.

recepción de Esperanza y Sola en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, afirmando que el madrileño Arteaga “trazó con espíritu verdaderamente profético el derrotero que en el porvenir seguiría el arte lírico dramático, y es hoy el punto culminante de la reforma predicada y puesta en práctica por Wagner y su escuela”⁵⁷⁶. En 1892, *Ilustración Musical Hispano-Americana*⁵⁷⁷ recoge información sobre Antonio Peña y Goñi⁵⁷⁸, Cosima Wagner, Siegfried Wagner (asiste a los conciertos del Conservatorio de París) y Richard Wagner, del que publica una traducción de “Un recuerdo de Rossini”⁵⁷⁹ (escrito⁵⁸⁰ aparecido en forma de carta en la *Gaceta de Ausburgo* en 1868); la revista también reproduce “Orígenes e influencia del romanticismo en la música”, ensayo en el que Eustaquio de Uriarte explica someramente la reforma wagneriana y analiza su influencia que –dice– “empezando por el teatro ha llegado a invadir los templos sagrados”⁵⁸¹. Asimismo, reseña la sesión de recepción de Antonio Peña y Goñi en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (citando a Wagner, Peña destaca la importancia de los cantos populares⁵⁸²) y la contestación de Francisco Asenjo Barbieri, contestación en la que el compositor de *Pan y toros* destaca el wagnerismo del crítico donostiarra y la importancia e influencia de Richard Wagner, aunque en este sentido –dice– “los compositores que pretendan escribir obras españolas, deberán ser muy cautos para no dejarse arrastrar por la corriente de una servil imitación, porque si tal hicieran, podrían tal vez componer óperas alemanas pero no españolas”⁵⁸³. Además, *Ilustración Musical...* reseña y documenta el estreno de *Garín* en el Teatro del Liceo, ópera de Tomás Bretón relacionada en su asunto con *Tannhäuser* y en su música con *Lohengrin* y otras

⁵⁷⁶ “Discurso de contestación leído ante la Real Academia de Bellas Artes por el Excmo Sr. D. Jesús de Monasterio en la recepción pública del Excmo. Sr. D. José M. Esperanza y Sola”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 92, 15-XI-1891, p. 672.

⁵⁷⁷ Barcelona: Tip. La Academia de Viuda e Hijos de Ullastres y C^a (Ronda de la Universidad, 6), 1892. Desde junio en Barcelona: Imp. Henrich y C^a en comandita (suc. Ramírez y C^a), 1892. Desde octubre en Barcelona: Imp. de Víctor Berdós (C/ de las Molas, 31), 1892.

⁵⁷⁸ Antonio Peña y Goñi: “Mi retrato”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 97, 30-I-1892, pp. 9-10.

⁵⁷⁹ Ricardo Wagner: “Un recuerdo de Rossini”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 101, 30-III-1892, pp. 41-42.

⁵⁸⁰ *Eine Erinnerung an Rossini*, en GSD vol. 8, p. 278.

⁵⁸¹ “Orígenes e influencia del Romanticismo en la Música por el P. Fr. Eustaquio de Uriarte”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 103, 5-V-1892, p. 75.

⁵⁸² “Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. Antonio Peña y Goñi el día 10 de abril de 1892”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 104, 15-V-1892, p. 65.

⁵⁸³ “Discurso-contestación del Excmo. Señor Don Francisco Asenjo Barbieri (Académico de número) leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. A. Peña y Goñi el 10 de abril de 1892”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 110, 15-VIII-1892, p. 114.

partituras wagnerianas⁵⁸⁴. También comenta interpretaciones wagnerianas en Bayreuth, Madrid (Mancinelli, Concurso de Bandas del IV Centenario del Descubrimiento, etc.), Barcelona (Antonio Nicolau, Mascheroni), Munich (se representa una parodia de Binder sobre *Tannhäuser*), Valencia (Andrés Goñi), México, Bilbao (el Orfeón Bilbaíno ensaya *La Cena de los Apóstoles*), Girona, Viena, Valladolid, y La Habana. En el invierno de 1893, *Ilustración Musical Hispano-Americana*⁵⁸⁵, reseña interpretaciones wagnerianas en Madrid (Mancinelli, Goula, etc.), Barcelona (Antonio Nicolau y la Sociedad Catalana de Conciertos estrenan la escena de *Venusberg* de *Tannhäuser*, etc.), Lille (*El holandés errante*), París (Matías Miquel, Lamoureux, etc.) y Lisboa (*Tannhäuser*). Con motivo del décimo aniversario de la muerte de Richard Wagner, la revista dirigida por Pedrell dedica un homenaje al compositor y su número 127 reproduce “Juicio postremo de Ricardo Wagner”⁵⁸⁶ de José de Letamendi (artículo publicado en 1883 en *Notas Musicales y Literarias*⁵⁸⁷), recoge dos grabados sobre las representaciones de *Parsifal* en Bayreuth y reparte entre sus suscriptores la *Hoja de álbum* en *Do M* (WWV 94) para el álbum de la princesa Pauline Metternich. Después, *Ilustración Musical Hispano-Americana* publica una nota biográfica sobre Hans von Bülow⁵⁸⁸ y otra sobre Francisco Virella Cassañes⁵⁸⁹, documenta el estreno de estreno de *La Valkiria* en París, reseña interpretaciones wagnerianas en New York (banda del regimiento de Zaragoza), San Sebastián (Salón Wagner, Andrés Goñi, etc.) y anuncia el estreno en el teatro Apolo de Madrid de la parodia *Los maestros lateros*, letra de Javier de Burgos y José Laserna con música de Jerónimo Jiménez⁵⁹⁰. Asimismo, la revista publica una carta⁵⁹¹ de Siegfried Wagner fechada en Bayreuth el 6 de agosto de 1893 sobre su debut como director en la ciudad bávara y, también, una correspondencia⁵⁹² de Richard Wagner dirigida a la

⁵⁸⁴ “Garín. *L’Eremita di Montserrat*. Ópera en cuatro actos letra de C. Fereal; música del mto. Tomás Bretón. Opiniones de la prensa local. Dos palabras”. *Ilustración Hispano-Americana*, V, nos. 103 (30-V-1892, p. 78) y 106 (15-VI-1892, pp. 82-83).

⁵⁸⁵ Barcelona: Tipografía de Víctor Berdós (C/ de las Molas, 31), 1893.

⁵⁸⁶ Letamendi, J. de: “Homenaje a Wagner”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 127, 30-IV-1893, pp. 57-59.

⁵⁸⁷ José de Letamendi: “Juicio postremo de Ricardo Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 11 y 12.

⁵⁸⁸ “Nuestros grabados. Hans de Bülow”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 128, 15-V-1893, p. 70.

⁵⁸⁹ Felipe Pedrell: “Francisco Virella Cassañes”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 130, 15-VI-1893, pp. 1-2.

⁵⁹⁰ “Varia. España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 135, 30-VIII-1893, p. 126.

⁵⁹¹ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 135, 30-VIII-1893, p. 126.

⁵⁹² “Boletín Musical de la quincena. Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 138, 15-X-1893, p. 150.

princesa Rudi Lichstenstein sobre el estreno de *Los maestros cantores* y el carácter nacional y alemán de la comedia wagneriana.

42). El 8 de junio de 1888 Florencio Fiscowich edita el primer número de *La España Artística*⁵⁹³, periódico de teatros, literatura, política y bellas artes con Agencia Teatral⁵⁹⁴ y Archivo-copistería musical⁵⁹⁵. Dirigido por Gabriel Merino y redactado por Enrique Zumel, este semanario se publica en Madrid el 1, 8, 15, 23 de cada mes, vendiéndose a 1 peseta al mes ó 2,50 al trimestre en Madrid, 3 pesetas al trimestre en provincias y 10 pesetas al semestre en Ultramar y extranjero. En 1888 la revista de Fiscowich reseña interpretaciones wagnerianas en Bolonia (Martucci, *Tristán e Isolda*) y Munich (desde la capital de Baviera Harry Moltan envía varias correspondencias comentando la actividad teatral de ciudad, documentando y aportando numerosa información sobre el estreno de *Las Hadas*⁵⁹⁶, gran ópera romántica en tres actos estrenada bajo la dirección musical de Richard Strauss). En el primer semestre de 1889, *La España Artística* reseña interpretaciones wagnerianas Munich (Harry Moltan), Pesth (*El oro del Rin*), Milán (*Lohengrin*, Viñas), Barcelona (*Hoja de álbum*), Bruselas (*La Valkiria*, *Los maestros cantores*, *Lohengrin*) y Madrid (Bretón estrena el *Adiós de Wotan a Brunilda*, Final primero de *La Valkiria*), donde –destacamos– la Obertura y la Marcha de *Tannhäuser* son dos de las partituras predilectas del público, obteniendo respectivamente 317 y 340 votos en el sufragio organizado por Bretón para configurar el programa del último concierto de la temporada celebrada en el Príncipe Alfonso⁵⁹⁷. Asimismo, la revista publica una carta de R. Blasco fechada en París el 29 de mayo de 1889 en la que reseña el estreno de *Esclarmonde* de Massenet comentando que “para muchos compositores franceses la vuelta de Bayreuth ha sido en sus efectos igual al camino de Damasco para San Pablo y buscan poemas de ópera cuyas tendencias vayan de *Lohengrin* a *Parsifal* pasando por los *Nibelungen*”⁵⁹⁸. A finales de mayo, Cosima Wagner nombra a Florencio Fiscowich representante de la obra de Wagner en España⁵⁹⁹ y, en junio, la revista dirigida por Gabriel Merino reseña el estreno de el *Adiós de*

⁵⁹³ Madrid: Imprenta de José Rodríguez (Atocha, 100, principal), 1888.

⁵⁹⁴ Gabriel Merino dirige la Agencia Teatral de Florencio Fiscowich, centro de contratación de artistas y empresas teatrales que tiene sus oficinas en Madrid, C/ Pozas, 4, 2º (apartado nº 129, Tfno.: 421).

⁵⁹⁵ El archivo y copistería de Fiscowich está situado en C/ Pozas, 2, 2º.

⁵⁹⁶ *Die Feen*, WWV 32.

⁵⁹⁷ “El último concierto”. *La España Artística*, II, 43, 23-IV-1889, p. 2.

⁵⁹⁸ Blasco, R.: “Extranjero. Carta de París”. *La España Artística*, II, 47, 23-V-1889, p. 3.

⁵⁹⁹ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, II, 48, 1-VI-1889, p. 2.

Wotan a Brunilde en Granada, en la serie de conciertos que dirige Bretón en la ciudad andaluza. Desde julio, *La España Artística* comenta las gestiones realizadas por los empresarios del Gran Teatro del Liceo y Teatro Real para representar *El Anillo de los Nibelungos* en Madrid y Barcelona con la compañía itinerante de Angelo Neumann y bajo la dirección musical de Carl Muck, representaciones frustradas por una epidemia de gripe. Después recoge información sobre el festival de Bayreuth (destacamos un extracto de una carta de Félix Borrell⁶⁰⁰ publicada en *El Liberal*⁶⁰¹); reseña interpretaciones en Londres (*La Valkiria*, *Tannhäuser* y *El holandés errante*), Munich y Madrid (*Lohengrin*, Mancinelli); informa sobre el descubrimiento de la partitura autógrafa del *Himno popular en honor de Nicolás I de Rusia*⁶⁰² y publica “El credo de un músico”⁶⁰³, escrito que consideramos como el testamento que define y resume el pensamiento musical de Richard Wagner. Además, la revista de Fiscowich recoge numerosa información sobre cuestiones de propiedad intelectual y derechos de autor (cuestión Sozongno-Ricordi⁶⁰⁴, contencioso Conde de Michelena-Andrés Vidal Llimona sobre derechos de representación de óperas de Meyerbeer⁶⁰⁵, Convención de Berna, textos legislativos de Alemania (Ley 11-VI-1870), Bélgica (Ley 22-III-1886), España (Ley 10-I-1879), Reino Unido (Ley 23-VI-1886), Haití (Ley 8-X-1883), Italia (Ley 18-V-1882), Luxemburgo (25-I-1817), Suiza (Ley 25-IV-1883), etc)⁶⁰⁶. En el invierno de 1890, *La España Artística* reseña interpretaciones en Madrid (*Tannhäuser*⁶⁰⁷, Mancinelli; Preludio de *Tristán e Isolda*, Bretón), Munich (Harry Moltan), etc. y destaca la relación entre las reformas gluckiana y wagneriana a raíz del estreno de *Orfeo* de Gluck en el Teatro Real⁶⁰⁸. En abril de 1890, la revista publica el catálogo de la Galería *El Teatro*, archivo que vende y alquila las partituras de *Rienzi*, *El holandés errante* (*Vascello fantasma*), *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda*, *Das Rheingold*, *Die Walküre* y *Siegfried*⁶⁰⁹; asimismo, la revista de Fiscowich reseña el estreno de

⁶⁰⁰ “Wagner en Bayreuth”. *La España Artística*, II, 59, 23-VIII-1889, pp. 3-4.

⁶⁰¹ F[élix] B[orrell] [F. Bleu]: “Desde Bayreuth”. *El Liberal*, 20-VIII-1889.

⁶⁰² *Volks-Hymne* “Nicolay”(WWV 44).

⁶⁰³ “El credo de un músico”. *La España Artística*, II, 75, 23-XII-1889, p. 4.

⁶⁰⁴ “Cuestión Sozongno-Ricordi”. *La España Artística*, II, 49, 8-VI-1889, p. 3.

⁶⁰⁵ “Otra vez el señor Vidal”. *La España Artística*, II, 64, 1-X-1889, pp. 1-2.

⁶⁰⁶ “Textos Legislativos para el congreso literario internacional”. *La España Artística*, II, 52, 2-VII-1889, p. 4.

⁶⁰⁷ Antonio Guerra y Alarcón: “Teatro Real. Beneficio del maestro Mancinelli”. *La España Artística*, III, 87, 23-III-1890, p. 3.

⁶⁰⁸ “Cristóbal Willibaldo Gluck”. *La España Artística*, III, 77, 8-I-1890, pp. 1.2.

⁶⁰⁹ “*El Teatro*. Sección oficial. Adición al catálogo de 1º de junio de 1888”. *La España Artística*, III, 88, 1-IV-1890, p. 4.

Orestes, poema sinfónico de Manuel Manrique de Lara en el que el discípulo de Chapí sigue “las teorías y los principios de Wagner”⁶¹⁰. Después, el semanario documenta los estrenos de *Tannhäuser el estanquero* en el teatro Apolo de Madrid y los Jardines Eslava de Sevilla, e informa sobre el proyecto de Juan Goula de inaugurar el Teatro Nuevo Teatro de Bilbao (Arriaga) con *Lohengrin*. En julio, Tomás Bretón tiene escogido el asunto para su nueva ópera, *Giovanni Garín* (leyenda basada en las crónicas de Vifredo el *Velloso*), abandonando así el drama histórico catalán *El Fratricida* (Ramón Berenguer), porque –dice *La España Artística*– “uno de los efectos del poema hubiera tenido semejanza con cierto pasaje del *Rienzi*, de Wagner”⁶¹¹. En agosto, *La España Artística* reseña el estreno de *Tannhäuser cesante* en el teatro Apolo de Madrid y un concierto realizado por la Academia Coral del Teatro Real en el que Joaquín Almiñana dirige la Marcha de *Tannhäuser* y tres coros de *Lohengrin*; además, anuncia el programa de las representaciones en Bayreuth para 1891 (*Parsifal*, *Tannhäuser* y *Tristán e Isolda*). En septiembre, el semanario informa sobre el proyecto de representar *El Anillo de los Nibelungos* en el Teatro de San Fernando de Sevilla (Neumann) y en octubre reseña el estreno de *Tannhäuser cesante* en el teatro Peral de Valencia. En noviembre, la revista publica dos cartas de Harry Moltan que reseñan interpretaciones wagnerianas en Munich; recoge el catálogo de la Galería *El Teatro*, archivo que vende los libros de *Tannhäuser el estanquero*, *Tannhäuser cesante* y otras partituras wagnerianas no citadas (*Götterdämmerung*, *I Cantori di Noremburga* y *La Cena degli Apostoli*⁶¹²) y, además, reseña interpretaciones de *Lohengrin* (Mascheroni) en Barcelona, donde la zarzuela *Sueños de oro* (*Concierto del Porvenir* de Barbieri) da buenos resultados en el Teatro Tívoli⁶¹³. En diciembre, el semanario anuncia un nuevo programa wagneriano presentado por Luigi Mancinelli para la temporada de 1892 y publica una carta de Harry Moltan que reseña el estreno en Munich (Hermann Levy) de *Gwendoline* de Chabrier, compositor francés –dice– “que sin embargo parece que trabaja con los moldes de Wagner”⁶¹⁴. En 1891, *La España Artística* reseña interpretaciones wagnerianas en el Teatro Real, donde Mancinelli dirige representaciones de

⁶¹⁰ “El último concierto”. *La España Artística*, III, 90, 15-IV-1890, p. 3.

⁶¹¹ “Noticias de Saloncillo”. *La España Artística*, III, 103, 25-VII-1890, p. 1.

⁶¹² “*El Teatro*. Sección oficial. Adición al catálogo de 1º de junio de 1888”. *La España Artística*, III, 116, 1-XI-1890, p. 4. El catálogo de Fiscowich, recoge además las versión alemana y francesa de *Tristán e Isolda*.

⁶¹³ “Provincias. Barcelona”. *La España Artística*, III, 120, 1-XII-1890, p. 2.

⁶¹⁴ Harry Moltan: “La vida en Alemania. III”. *La España Artística*, III, 123, 23-XII-1890, p. 3.

Tannhäuser y estrena varios fragmentos wagnerianos, entre ellos el *Entreacto y Consagración del Graal* (Final del Acto I de *Parsifal*), la primera interpretación documentada de este fragmento realizada fuera de Bayreuth y Munich, ejecución celebrada gracias a un permiso especial concedido por Cosima Wagner. La revista reseña también el estreno de *Lohengrin* en el teatro Príncipe Alfonso dirigido por Juan Goula, uno de los principales intérpretes en la difusión de la obra de Richard Wagner en Madrid que ese mismo año estrena en la ciudad el *Idilio de Sigfrido*⁶¹⁵. Asimismo, *La España Artística* reseña interpretaciones en Bruselas (*Siegfried*, Servais), Munich (25 aniversario del estreno de *Tristán e Isolda*, Levy), Barcelona (Palacio de Bellas Artes, Rodoreda), Bilbao (*Lohengrin*), Lyon (*Lohengrin*), Milán (*Lohengrin*, Viñas), Londres (Mancinelli dirige *Los maestros cantores* en Covent Garden), París (estreno de *Lohengrin* en Palais Garnier) y San Sebastián, donde Mancinelli dirige un concierto monstruo en su plaza de toros compuesto exclusivamente por partituras de Richard Wagner y, cuyo programa, elaboran Antonio Peña y Goñi y Gaspar Espinosa de los Monteros. *La España Artística* recoge también noticias biográficas sobre Cosima Wagner, publica el programa de representaciones wagnerianas en Bayreuth y el catálogo de la Galería *El Teatro*, archivo de Fiscowich que vende y alquila la partitura alemana de *Der Fliegende Holländer*⁶¹⁶. En agosto y siguiendo una propuesta de Emille Zola⁶¹⁷, la revista de Florencio Fiscowich⁶¹⁸ abre un debate sobre si los compositores españoles deben escribir en prosa o en verso, polémica que en el fondo plantea la cuestión de si la ópera nacional debe o no seguir la reforma wagneriana y su *melodía infinita*. En sucesivos informes, emiten su opinión Emilio Arrieta, Tomás Bretón, Emilio Serrano, José Varela Silvari, Leandro Guerra, Miguel Marqués, Francisco A. Barbieri, Gaspar Espinosa de los Monteros, Joaquín Valverde, Eugenio M^a Vela y R. Jancke, resultando casi unánime la opinión en contra, ya que solamente Varela Silvari emite un informe taxativamente favorable a la reforma. Para Barbieri la polémica es “una *chifladura* del francés que la planteó, porque *demasiado prosaicos* son ya los libretos que hoy se ponen en música”; “yo creo –continúa Barbieri– que la poesía *no le estorbó* a Rossini [...] ni a Bellini [...] ni a Donizetti [...] ni a Meyerbeer [...] ni a

⁶¹⁵ Goula estrena en Madrid el *Idilio de Sigfrido* (*Siegfried-Idyll*, WWV 103).

⁶¹⁶ “*El Teatro*. Sección oficial. Adición al catálogo de 1º de junio de 1888”. *La España Artística*, IV, 132, 1-III-1891, p. 4.

⁶¹⁷ En julio de 1891 Emille Zola plantea este debate en *Le Figaro* de París.

⁶¹⁸ En agosto Gabriel Merino deja de ser el director de la publicación y es sustituido por Adolfo de Gumuncio.

Gounod [...] ni a Wagner para su *Lohengrin*, etc, etc. Por consiguiente, cuando salgan a luz compositores del calibre de los que dejo atrás citados, ellos pondrán en música los libretos no solamente de un Metastasio, un Romani, un Scribe o un Wagner, sino hasta los anuncios del Doctor Garrido, y nos chuparemos los dedos de gusto”⁶¹⁹. En noviembre, *La España Artística* publica una correspondencia de Harry Moltan en la que, tras asistir a los festivales bayreuthianos, critica el derecho exclusivo de representación de *Parsifal* ejercido por Cosima Wagner, argumentando que “si la [sic] Bayreuth perdiera su *Parsifal*, sería relegada al olvido, porque las demás obras de Wagner son mejor representadas en otras partes”⁶²⁰. A finales de 1891, la revista de Fiscowich anuncia el programa para las próximas representaciones de Bayreuth, reseña interpretaciones de *Lohengrin* (Madrid, Mancinelli), *Tannhäuser* (Barcelona, Goula) y una parodia de Patuset sobre *Lohengrin* estrenada en el teatro Eldorado de París. En 1892, *La España Artística*⁶²¹ reseña interpretaciones wagnerianas en el Teatro Real (*Lohengrin*, Mancinelli) y en el teatro Príncipe Alfonso, donde el 20 de marzo Mancinelli estrena el cuadro final⁶²² de *Los maestros cantores* con Baldelli (Beckmesser), De Marchi (Walther), Tabuyo (Sachs) y Blasco (Pogner), etc. en los papeles principales. La revista, dirigida ahora por Adolfo de Gumuncio, recoge información sobre otras interpretaciones en Madrid (Concurso Bandas Militares, Fernando Valero en *Lohengrin*, etc.), Barcelona (*Lohengrin*, Mugnone), Sevilla (*Lohengrin*, Bimboni), New York (*Lohengrin*, Fernando Valero), Munich (se estrena con gran éxito la parodia *El pianista del porvenir*⁶²³), Méjico (*Marcha Imperial*), Cádiz (José Tolosa), Badajoz (concurso de bandas), Valencia y París, donde 56 representaciones de *Lohengrin* producen 1.200.000 francos, alcanzándose en una sola función 23. 500 francos⁶²⁴. Asimismo, el semanario reseña el ingreso de Peña y Goñi en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y publica un artículo sobre la recepción de Guillermo de Morphy en el que el mentor de Tomás Bretón aconseja a los compositores españoles que utilicen asuntos legendarios y mitológicos, como hace

⁶¹⁹ “La ópera en prosa. Informe de D. Francisco Asenjo Barbieri”. *La España Artística*, IV, 160, 1-X-1891, p. 1.

⁶²⁰ Harry Moltan: “Desde Alemania”. *La España Artística*, IV, 164, 1-XI-1891, p. 4.

⁶²¹ Madrid: R. Velasco imp. (C/ Rubio, 20), 1892.

⁶²² Cuadro segundo, Acto III. Se convierte en el cuarto acto para las representaciones en el Teatro Real.

⁶²³ Harry Moltan: “Correspondencias. Desde Alemania”. *La España Artística*, V, 255, 20-XI-1892, p. 3.

⁶²⁴ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, V, 201, 28-IV-1892, p. 2.

Richard Wagner⁶²⁵. La revista recoge también una biografía sobre José Varela Silvari⁶²⁶ y publica la serie *La música y el drama*, en la que Ángel Bueno explica la reforma⁶²⁷ y la difusión de la obra de Richard Wagner, afirmando: “Sólo falta a la composición wagneriana, para llenar la gloria a que justamente es llamada, buenas traducciones de la letra, que se adapten perfectamente a la música, y, sobre todo, buenos ejecutantes muy escasos hoy, en verdad, pues ofrece graves dificultades la ejecución de la música, debido a lo cual, y algún tanto a la cuestión política entre Francia y Alemania, no se le concedió desde luego toda la importancia inmensa que reviste. –Empieza, sin embargo, a haber directores de orquesta que la interpretan bien, y los madrileños se pueden enorgullecer desde luego por tener aquí uno de los más ilustres de la época, de los mejores intérpretes de Wagner, que nos va haciendo gustar los irresistibles atractivos de la composición del insigne alemán, el maestro Mancinelli es digno de aplausos entusiastas, que el público le tributa espontáneo, por su delicadeza en tan concienzuda labor como se ha impuesto”⁶²⁸. En 1893, *La España Artística* reseña interpretaciones en el Teatro Principal de Valencia (*Lohengrin*, Viñas) y Teatro Real de Madrid (*Lohengrin* y *Tannhäuser*), donde Luigi Mancinelli estrena *Los maestros cantores de Nuremberg* (24 de marzo de 1893). Además, la revista anuncia el ciclo wagneriano de Munich de 1893 y publica “El Arte Teatral”⁶²⁹, en el que el wagnerista Ángel Bueno relaciona las obras de Ludwig van Beethoven y el compositor de Leipzig, declarándose “adorador ferviente de Wagner”⁶³⁰.

⁶²⁵ Pablo Terbón: “Recepción en la Real Academia de Bellas Artes del señor Don Guillermo de Morphy”. *La España Artística*, V, 263, 20-XII-1892, pp. 1-2.

⁶²⁶ F. Ripollet y Montpalau: “Biografías cortas. Varela Silvari”. *La España Artística*, V, 208, 24-V-1892, pp. 1-2.

⁶²⁷ Ángel Bueno: “La música y el drama”. *La España Artística*, V, 209, 28-V-1892, p. 1.

⁶²⁸ Bueno, A.: “La música y el drama”. *La España Artística*, V, 211, 5-VI-1892, p. 1.

⁶²⁹ Ángel Bueno: “El Arte Teatral”. *La España Artística*, VI, 283, 11-V-1893, pp. 1-2.

⁶³⁰ Ángel Bueno: “El Arte Teatral”. *La España Artística*, VI, 283, 11-V-1893, p. 1.

43). El 6 de octubre de 1889 publica su primer número *El Látigo*⁶³¹ (Segunda época), revista semanal ilustrada “crónica de espectáculos” dirigida por Tomás Orts y administrada por E. Gutiérrez y Compañía⁶³². El semanario, que sale los domingos, reseña interpretaciones de *Lohengrin* en Madrid (Mancinelli), publica una biografía de Carmena y Millán⁶³³ sobre Mila Kupfer y una carta de E. Traimrens Drangs en el que el defensor de la ópera italiana define lo que el considera un dogma wagneriano: “la inspiración no vale un bledo, se necesitan compositores que escriban las notas, como un matemático resuelve un problema”⁶³⁴.

44). El 19 de octubre de 1890 aparece *La Crítica*⁶³⁵, revista científica, literaria y artística dirigida por Antonio Guerra y Alarcón que se publica todas las semanas sin día fijo. El semanario se vende en su Administración⁶³⁶ y principales librerías de Madrid (3 pesetas al trimestre, 5,50 al semestre y 10 al año), Provincias (7 pesetas semestre y 12 al año), América (12 pesetas semestre y 20 al año) y Extranjero (8 pesetas semestre y 15 al año). En 1890, la revista recoge un artículo de Von Krieg (Antonio Guerra y Alarcón) que reseña el estreno de *Orfeo* de Gluck en el Teatro Real en el que, refiriéndose a la reforma gluckiana, declara que “la innovación no la hizo Gluck en la masa orquestal, como Wagner, sino en las ideas”⁶³⁷. Asimismo, el semanario publica un artículo de Camille Saint-Saëns sobre los conciertos en París que –dice– “por el desarrollo y la importancia que han adquirido en éstos últimos años, por la influencia que ejercen en el gusto del público, merecen que se les consagre una seria atención”⁶³⁸. En tono nacionalista, Saint-Saëns indica que “de Berlioz, se oye la *Condenación de Fausto* y la *Sinfonía Fantástica*, algunas veces *Romeo y Julieta* [...] Tenemos conciertos en cuyos programas figura siempre el nombre de Ricardo Wagner, y no tenemos ninguno en que se honre a Berlioz”⁶³⁹. En 1891, *La Crítica* publica las críticas realizadas por Antonio Guerra y Alarcón sobre la primera campaña wagneriana de Mancinelli con la Sociedad de Conciertos de Madrid (1891), escritos de carácter nacionalista en los que Von Krieg

⁶³¹ Madrid: Imprenta de M. P. Montoya (C/ San Cipriano, 2), 1889.

⁶³² Redacción y Dirección en Madrid, C/ Don Martín, 2º dcha.

⁶³³ Luis Carmena y Millán: “Retratos. Mila Kupfer”. *El Látigo*, I, 5, 3-XI-1889, pp. 3-4.

⁶³⁴ E. Taimrens Drangs: “Curiosidades semanales. A Richard S. Drangs, en Viena”. *El Látigo*, II, 15, 16-I-1890, p. 2.

⁶³⁵ *La Crítica*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fé (C/ Olmo, 4), 1890. Hemeroteca Municipal de Madrid 874 / 1, 1890-91.

⁶³⁶ El administrador de *La Crítica* es Carlos Guaza (Paseo del Prado, 20, piso 3º derecha).

⁶³⁷ Von Krieg: “Teatro Real”. *La Crítica*, I, 2, 26-X-1890, p. 10.

⁶³⁸ Saint-Saëns, C.: “El Teatro en el Concierto”. *La Crítica*, I, 4, 9-XI-1890, p. 30.

⁶³⁹ Saint-Saëns, C.: “El Teatro en el Concierto. II”. *La Crítica*, I, 16-XI-1890, p. 38.

alaba a Juan Goula, en ese momento director de la Unión Artístico-Musical. Además, el semanario reseña la temporada musical en Ginebra (donde *Lohengrin* –la ópera más popular– obtiene catorce representaciones) y publica una carta de Franco Bera remitida desde Berlín en la que reseña la temporada de conciertos de la Orquesta Filarmónica de Berlín; refiriéndose a la dirección de Hans von Bülow dice Bera: “No sabe lo que es dirigir el que no le ha visto, y cuando interpreta obras como el Preludio de *Los maestros cantores de Nuremberg* o la *Obertura de Fausto* de Wagner, parece que sobre la admirable orquesta de la Filarmónica desciende un espíritu superior que la guía levantando al público a las regiones más altas del entusiasmo”⁶⁴⁰. *La Crítica* comienza en su número 20 (12-III-1891) la primera parte del artículo “*Parsifal* y Wagner” de Ragner, artículo del que recogemos únicamente su primera entrega, ya que no se conservan más números de esta publicación en los fondos conservados en la Hemeroteca Municipal de Madrid.

45). El 23 de octubre de 1891 aparece *Teatro Moderno*⁶⁴¹, revista wagneriana redactada entre otros por Luis París, Matías Padilla⁶⁴², Salvador Canals, Joaquín Arimón, etc, siendo Antonio Peña y Goñi uno de sus colaboradores habituales y Luis Ruiz Contreras y Gustavo Cacho Saavedra sus secretarios de redacción. La revista, ilustrada con dibujos de Fernández de la Oliva y Dantín, oferta para su número tercero un grabado⁶⁴³ de cabecera sobre las *Obras cortas del maestro Wagner* que no ha sido localizado. En su declaración de intenciones, fechada en Madrid el 18 de octubre de 1891, la publicación destaca que dará “cuenta de cuanto notable ocurra en provincias y en el extranjero, pero fijándonos constantemente y con preferencia en los espectáculos de París y en los de Barcelona, para los cuales tenemos reservada sección especial”⁶⁴⁴. Siguiendo a Emille Zola, la revista declara también que prestará una dedicación especial a la literatura de Wagner y a las representaciones wagnerianas en el Teatro Real, donde –dice la revista– “nos dejaremos con más facilidad seducir por las obras que tiendan hacia la fórmula predicada por el autor de *Lohengrin* y *Tannhäuser* que por aquéllas,

⁶⁴⁰ “Desde Berlín”. *La Crítica*, II, 16, 12-II-1891, p. 37.

⁶⁴¹ Administración en Madrid (C/ Costanilla de los ángeles, 15, 3º derecha).

⁶⁴² Matías Padilla escribe desde septiembre de 1892 en *El Heraldo de Madrid* bajo el pseudónimo de *El abate Pirracas*.

⁶⁴³ “Aviso importante”. *Teatro Moderno*, I, nos. 1-2, 23-X-1891, p. 2.

⁶⁴⁴ “Aviso Importante. París. –Barcelona”. *Teatro Moderno*, I, nos. 1-2, 23-X-1891, p. 5.

impregnadas de sensuales delicadezas y femeniles⁶⁴⁵ atractivos”⁶⁴⁶. La revista recoge información sobre el proyecto del Conde de Michelena y Mancinelli para estrenar *El holandés errante* en Madrid en el beneficio del director italiano, proyecto que no llega a realizarse. Además, Antonio Peña y Goñi reseña interpretaciones de *Lohengrin* dirigidas por Mancinelli y el éxito negativo de *Ráchele*, ópera de Antonio Santamaría estrenada en el Teatro Real. La Hemeroteca Municipal de Madrid únicamente conserva hasta el número 8 de *Teatro Moderno* (4-XII-1891).

c) Partituras.

Para la realización de la presente tesis doctoral hemos revisado las siguientes partituras localizadas en la Biblioteca Nacional de Madrid y publicadas dentro del periodo de investigación (1861-93)⁶⁴⁷:

FLAXLAND⁶⁴⁸, G. (Ed): *Marche Religieuse de Lohengrin opera de Richard Wagner. Transcrite pour violon, hamonium & piano par Camille Saint-Saëns*. Paris: G. Flaxland Editeur, [1860?⁶⁴⁹]⁶⁵⁰.

⁶⁴⁵ Recordamos la identificación que realiza Richard Wagner entre música y mujer. La escuela italiana, todo música (melodía) es para los wagnerianos femenina.

⁶⁴⁶ “Aviso importante. La música”. *Teatro Moderno*, I, nos. 1-2, 23-X-1891, p. 6.

⁶⁴⁷ No se citan aquí las publicadas por Benito Zozaya, Andrés Vidal y Llimona etc. en revistas especializadas de música. Tampoco las partituras wagnerianas editadas en España después de 1893.

⁶⁴⁸ En la primavera de 1859 –dice Wagner refiriéndose a *El holandés errante*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*– “las circunstancias me urgían ahora a llegar al fin a un término respecto a la desdichada propiedad editorial de mis tres primeras óperas, aparecida en Meser, pues sobre todo uno de mis principales acreedores, el actor Kriete, exigía quejumbrosamente el reintegro de su capital [...]. En el interés de mi mayor acreedor, Pusinelli, a quien ahora pude tener en cuenta sólo con un pago muy pequeño, me reservé los derechos de propiedad de aquellas tres óperas para Francia, esto es, en el caso de que gracias a mis esfuerzos pudiera tocarse allí esta música y venderse a un editor francés. [...] Como Pusinelli renunciara amablemente a estos beneficios, para él un tanto inciertos [...], se abrió con ello para el futuro la única posibilidad no sólo de ganar algo con estas obras mías, si realmente mis óperas hacían entrada en Francia, sino del reintegro de los capitales empleados por mí y de los que había tenido que responder. Sin embargo, cuando posteriormente se llegó a un contrato entre yo y el editor de música parisiense Flaxland, aquel sucesor dresdense de Meser [H. Müller] se anunció como propietario absoluto de mis óperas, y en verdad consiguió estorbar tanto a Flaxland en la empresa del negocio francés, que éste se vio precisado a comprarle a aquél la tranquilidad de un pago de 6.000 francos; tras lo cual naturalmente Flaxland se vio puesto en situación de negarme su reconocimiento como propietario de mis obras para Francia”. Wagner, op. cit, p. 531.

⁶⁴⁹ En mayo de 1860 –dice Wagner– “me había metido también con el editor musical Flaxland en una venta lo más amplia posible de mis derechos de propiedad, explotables en Francia, de las óperas *El holandés errante*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*. El contrato concluido al efecto señalaba que el editor debía pagarme inmediatamente 1.000 francos por cada una de las tres óperas y que, en cambio, yo tendría en perspectiva otros pagos sólo después de la representación de las mismas en un teatro parisiense, y en verdad 1.000 francos tras las primeras diez representaciones y de otro tanto al llegarse hasta las veinte”. Wagner, op. cit, p. 557.

⁶⁵⁰ Biblioteca Nacional, M 3762-22.

FLAXLAND, G. (ed): *Rienzi de Richard Wagner. Fantaisie-Transcription par Ch. Neustedt, op. 87*. París: G. Flaxland Editeur, [1861?⁶⁵¹]⁶⁵².

MARTÍN, P. (Ed): *Rienzi ópera en 5 actos de Ricardo Wagner*. Marcha de la Paz para piano por Alberto Sucre. Madrid: Pablo Martín editor hijo sucesor de C. Martín, [1876?]⁶⁵³.

TOLEDO, N. (Ed): *Sinfonía de la ópera Rienzi del maestro R. Wagner. Reducción de piano*. Madrid: Nicolás Toledo, editor, 1875⁶⁵⁴.

TOLEDO, N. (Ed): *Sinfonía de la ópera Tannhäuser del maestro R. Wagner. Reducción de piano*. Madrid: Nicolás Toledo, editor, [1875?]⁶⁵⁵.

TOLEDO, N. (Ed): *Gran Marcha de la ópera Tannhäuser del maestro R. Wagner. Reducción de piano*. Madrid: Nicolás Toledo, editor, [1875?]⁶⁵⁶.

VIDAL Y LLIMONA, A. (Ed): *Rienzi. Ópera trágica en 5 actos música de R. Wagner*. Madrid: Andrés Vidal, hijo, 1876⁶⁵⁷.

VIDAL Y LLIMONA, A. (ed): *Rienzi. Ópera de Wagner. Fantasía para piano por D. Zabalza*. Madrid: Andrés Vidal hijo, editor de música, 1876⁶⁵⁸.

⁶⁵¹ A mediados de diciembre de 1861 Wagner se instala en el Hotel Voltaire de París para concluir el poema de *Los maestros cantores*; en la capital de Francia –dice– “de vez en cuando también me detenía a comer en casa de la familia Flaxland, la cual curiosamente no desesperaba en absoluto de mi futuro éxito en París; por ahora mi editor parisiense prosiguió con la edición del *Holandés errante*, así como también la del *Rienzi*, por el cual, como no había estado incluido en aquella primera venta, incluso me pagó unos pequeños honorarios de 1.500 francos”. Wagner, op. cit, p. 607.

⁶⁵² Biblioteca Nacional, M 522-29.

⁶⁵³ B. N, M 26-5.

⁶⁵⁴ Biblioteca Nacional (M C^a 2/17) lleva la siguiente anotación: “Nicolás Toledo”.

⁶⁵⁵ Biblioteca Nacional, M 2-18.

⁶⁵⁶ Documento no localizado. Sabemos que Niccolás Toledo edita una *Colección de obras célebre ejecutadas por la Sociedad de Conciertos* cuyo catálogo recoge la partitura citada.

⁶⁵⁷ Biblioteca Nacional. El ejemplar consultado (M 26-54) lleva la siguiente anotación: “Madrid 21 de abril 1876. Andrés Vidal hijo”. Contiene una improvisación de Alfredo Jaell sobre el *Aria d’Adriano*.

⁶⁵⁸ Biblioteca Nacional. El ejemplar consultado (M C^a 25/41) lleva la siguiente anotación: “Madrid [?] Andrés Vidal hijo”.

Capítulo II. Periodización

Parte I: 1861-1868.

Las primeras noticias localizadas en la prensa sobre Richard Wagner tratan del estreno estrepitoso de *Tannhäuser* en París (1861). Entre esta fecha y el estreno de *Tristán e Isolda* en Munich (1865, Hans von Bülow), Richard Wagner aparece en la prensa francesa y española como el *músico del porvenir*. En este sentido destacamos que la opinión negativa de la crítica musical parisina sobre Richard Wagner desde el estreno de *Tannhäuser* en la capital de Francia, repercute directamente en la crítica musical española. Por este motivo, las gacetillas y sueltos que se publican sobre Wagner en este periodo suelen añadir una coletilla que son la plasmación literaria de las numerosas caricaturas publicadas en París sobre *el músico del porvenir*, 50 de ellas reunidas en *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres* de Adolphe Jullien. En resumen, la etapa comprendida entre 1861 y 1868 es una etapa de escasos estrenos para Richard Wagner, pero la primera representación en Munich de *Los maestros cantores* el 21 de junio de 1868, marca un punto de inflexión en el proceso de recepción de su obra.

Entre 1861 y 1868, Musard estrena la Obertura de *Rienzi* en los Conciertos Populares de París (1861) y en 1864 la Sociedad Santa Cecilia dirigida por Seghers estrena la Marcha de las Bodas de *Lohengrin*, dos de los fragmentos instrumentales más famosos en España en años sucesivos. En junio de 1866, León Carvaille (director del Teatro Lírico de París conocido por el pseudónimo Carvalho), anuncia por primera vez el estreno de *Lohengrin* en París, estreno que no llega a producirse a pesar de sucesivos anuncios del empresario en este mismo sentido en las temporadas siguientes. El domingo 21 de julio de 1867 se celebra en el Palacio de la Industria de París el Concurso Europeo de Músicas Militares organizado con motivo de la Exposición Universal, sesión en la que la Música del Regimiento Real de Infantería de Prusia (51 ejecutantes) y Guías de la Guardia Imperial de Francia (56 ejecutantes) interpretan por separado el *Coro y marcha de Lohengrin*¹. En agosto de 1868 Jules Etienne Padeloup trata con Wagner un contrato para presentar *Rienzi* en París², al mismo tiempo que

¹ *Revista y Gaceta Musical*, I, 30, 28-VII-1867, p. 159.

² “Correspondencia”. *El Artista*, III, 12, 30-VIII-1868, p. 94.

Franco Faccio es nombrado profesor de armonía, fuga y contrapunto del Conservatorio de Milán³.

En España, la etapa 1861-1868 coincide con los años finales del reinado de Isabel II, periodo que desde el punto de vista de cultural se caracteriza por la fuerte influencia de lo francés en gustos, usos y costumbres. En 1862 José Anselmo Clavé estrena en Barcelona la Marcha de *Tannhäuser* y en 1864 Barbieri presenta la misma partitura en Madrid. Por otro lado, desde mediados de la década de 1860, los críticos musicales españoles contraponen la escuela de canto y composición italianas frente a nuevas corrientes compositivas, especialmente las representadas por la Grande Opera Francesa (Meyerbeer) y la escuela alemana, en la que Wagner aparece como elemento revolucionario más radical. Vicente Cuenca, Oscar Camps y Soler y otros críticos musicales, se muestran partidarios del modelo de ópera representado por el belcanto de Rossini y, siguiendo las enseñanzas de Edouard Féty, se declaran partidarios de la escuela italiana de composición. En 1866, aparece la primera revista que definimos de tendencia wagneriana (*La España Musical* de Barcelona) y en 1867 Barbieri realiza en Madrid nuevas interpretaciones de la marcha de *Tannhäuser* dirigiendo a la Sociedad de Conciertos. En el verano de 1868, poco antes de estallar la Revolución de Septiembre, Gaztambide estrena y dirige en seis ocasiones la Obertura de *Tannhäuser*; es la segunda obra de Wagner que se estrena en Madrid.

Parte II: 1868-1876.

Esta etapa abarca desde el estreno de *Los maestros cantores* (junio 1868) hasta el estreno de *El Anillo de los Nibelungos* (agosto 1876), periodo en el que el compositor centra su actividad en la conclusión de la *Tetralogía* y la fundación del Teatro de Bayreuth, convirtiéndose en unas de las personalidades públicas más famosas de Europa. El 14 de septiembre de 1868 la familia Wagner inicia un viaje por la Alta Italia en el trascurso del cual el compositor se entrevista con los editores Lucca de Milán. Francesco Lucca compra la propiedad de todas las óperas de Wagner para Italia y, en este sentido, destacamos que Andrés Vidal y Roger (su representante en España), vende en 1869 las óperas románticas de Wagner *Lohengrin*, *Tannhäuser* y *Le Vaisseau*

³ *El Artista*, III, 12, 30-VIII-1868, p. 95.

Fantôme. En 1869, Wagner realiza una edición corregida y aumentada de *El judaísmo en música* y, tras varios aplazamientos, el 22 de septiembre Franz Wüllner estrena *El Oro del Rin*, cumpliendo los deseos de Luis II pero contraviniendo los de Wagner, que no acude al estreno. En agosto de 1870, a raíz del estallido de la guerra franco-prusiana, la prensa anuncia que Wagner escribe una cantata a gran orquesta titulada *Guerra a la Guerra*⁴ y en enero de 1871 Wagner redacta el poema titulado *Al ejército alemán ante París*⁵. El 16 de abril de 1871 Wagner toma la decisión de construir un nuevo teatro en Bayreuth para estrenar su *Tetralogía* y el 3 de mayo se entrevista con Otto von Bismarck para pedir al canciller alemán apoyo institucional para financiar el proyecto de los festivales, pero Bismarck deniega este apoyo. El 12 de mayo, Richard Wagner designa oficialmente a Bayreuth como sede para construir el teatro de festivales pero, tras la negativa de Bismarck, sus enfriadas relaciones con Luis II y su mala experiencia en la política muniquesa, el compositor idea la constitución de un patronato (*Patronat-werein*), dividiendo el montante financiero que supone la construcción del teatro entre una masa (*tarjetas patrocinadoras*) y desconfiando, de esta forma, del patronazgo de los príncipes alemanes. El 1 de noviembre de 1871 Wagner se dirige al presidente del concejo municipal de Bayreuth, Friedrich Feustel⁶, poniéndole en antecedentes de sus proyectos y justificando la elección de Bayreuth; el mismo día, se estrena *Lohengrin* en el teatro Comunal de Bolonia. Wagner felicita al autor de la versión italiana del libreto (Arrigo Boito⁷) y obsequia al director Angelo Mariani, con una fotografía suya con un autógrafo en el que se lee *Viva Mariani*; el coro recibe otra fotografía de la estatua de *Lohengrin* rubricada con la frase: “A los bravos coristas de Bolonia”⁸. El 22 de mayo de 1872 tienen lugar los actos de colocación de la primera piedra del teatro de Festivales; ese día –dice Nietzsche en *Ricardo Wagner en Bayreuth*– “el cielo estaba sombrío y la lluvia caía a torrentes; Wagner subió al carruaje con algunos de nosotros para regresar a la ciudad; iba

⁴ *La España Musical*, V, 234, 25-VIII-1870, p. 2.

⁵ *An das deutsche Heer vor Paris (Al ejército alemán ante París)*; en *Gesammelte Schriften und Dichtunguen (Recopilación de escritos y poesías)*, vol. 9, p. 1. A partir de ahora citamos *Gesammelte Schriften und Dichtungen* con la abreviatura GSD.

⁶ Friedrich von Feustel, fue miembro del consejo de Administración de los Festivales de Bayreuth desde su creación en febrero de 1872 y fue además uno de los principales responsables del establecimiento de Wagner en la ciudad bávara. Como banquero se convertiría en uno de los asesores financieros de Wagner.

⁷ Véase Paratore, E.: “Wagner nella letteratura e cultura italiana moderna”. En OLSCHKI, Leo S. (ed): *Parole e musica. L’esperienza wagneriana nella cultura fra romanticismo e decadentismo*. Firenze: Leo S. Olschki editore, 1986, p. 189 y ss.

⁸ *La España Musical*, VI, 285, 14-XII-1871, p. 7.

silencioso, y su lenta mirada que parecía estar replegada sobre sí misma, le daba una expresión indefinible. –Ese día entraba en su año sexagésimo, y todo el tiempo que le había precedido había servido sólo para preparar aquel momento”⁹. A finales de 1872, el médico muniqués Theodor Puschmann escribe un folleto titulado *Richard Wagner. Un estudio psiquiátrico Richard Wagner*¹⁰, escrito comentado en la prensa española en el que este médico muniqués declara demente al compositor. Los trabajos de Richard Wagner en 1873 se centran en la preparación del estreno de *El Anillo del Nibelungo* en Bayreuth, realizando varios viajes por los principales teatros alemanes para estudiar a sus cantantes y dirigiendo varios conciertos con el fin de allegar fondos al patronato. No obstante, los fondos resultan insuficientes y tras varias suspensiones de pagos, las constructoras del teatro amenazan con retirar a sus empleados; el 30 de agosto Wagner confirma los rumores publicados en la prensa con anterioridad: el aplazamiento de los festivales escénicos hasta el verano de 1875. En el verano de 1874 Wagner continúa trabajando en los preparativos para el estreno de *El Anillo de los Nibelungos*, cuya representación se aplaza hasta el verano de 1876. En Bayreuth trabajan los primeros miembros de la *Cancillería de los Nibelungos* que se ocupan de copiar las partes de la partitura; en 1874 la *Cancillería*¹¹ está formada por Joseph Rubinstein, Demetrius Lalas, Hermann Zumpe y Antón Seidl (1850-1899), primer director de orquesta del Wagner-Theater de Neumann y desde 1885 director en el Metropolitan Opera House de Nueva York. Wagner concluye *El Anillo de los Nibelungos* el 21 de noviembre de 1874, veintiséis años después de comenzado. En los ensayos celebrados en agosto de 1875, los gastos ascienden a 25.000 florines¹² y Wagner se compromete con Franz Jauner, director de la Ópera de Viena, a dirigir representaciones de *Tannhäuser* y *Lohengrin* en el teatro vienés en noviembre y diciembre de 1875, a cambio del permiso otorgado por Jauner a Amalie Materna y Emil Scaria para asistir a las representaciones de Bayreuth. En enero de 1876, los cabellos de Wagner son canosos; en rostro y cabeza

⁹ Citado en Marsillach Lleonart, J.: “Bosquejo biográfico”. *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico*. Barcelona: Teixidó y Parera, 1878, pp. 51-2. En prensa en “Wagner”. *La Ópera*, I, 4, 12-XI-1878, p. 29.

¹⁰ PUSCHMANN, Th.: *Eine psychiatrische Studie*. Berlín, 1873.

¹¹ Además de Rubinstein, Seidl, Lalas y Zumpe posteriormente se suman Félix Mottl (ayudante musical en los Festivales de 1876 y director en el estreno de *Tristán e Isolda* en el Festival de Bayreuth de 1886); Engelbert Humperdinck (1854-1921); Ferdinand Jäger (*Parsifal* en 1882); Ernst Hausburg (correpetidor y ayudante musical en el Festival de 1882); Franz Fischer (ayudante musical en Bayreuth en 1875/76 y director en algunas representaciones de *Parsifal* en 1882); y, también, Heinrich Porges (1837-1900), encargado de organizar el plan de ensayos de los dos primeros festivales de 1876 (en colaboración con Mottl) y 1882 (en colaboración con el director de coros Julius Kniese).

¹² *La Ópera Española*, I, 2, 4-X-1875, p. 4.

están agudizados sus rasgos enérgicos y ángulos agudos; sus gestos son bruscos; es hombre nervioso y apasionado, furioso en ocasiones, mente en constante actividad, hombre de personalidad altiva y violenta, “como la de un loco sublime”¹³; la dominación, el despotismo y la tiranía son los rasgos que predominan al tratar con los músicos, tiene mucho de sibarita y, en definitiva, es un carácter ardiente y contradictorio. En febrero, Wagner continúa pensando en nuevas fuentes de ingresos para llevar a cabo el primer festival y el 8 acepta componer, por encargo del director de música de Filadelfia, Theodor Thomas, una marcha solemne destinada a la conmemoración del centenario de la independencia de los Estados Unidos de América. El 13 de agosto de 1876 se estrena el prólogo de la Tetralogía, *El Oro del Rin*; con este estreno da comienzo el primer Festival que, en lo económico, acaba con un déficit aproximado de 140.000 marcos¹⁴ (las cifras oscilan entre los 148.000 marcos señalados por Gregor-Dellin¹⁵ y los 120.000 indicados por Walter Jacob¹⁶).

La etapa 1868-1876 es el periodo de difusión de *Los maestros cantores* en los teatros alemanes y, también, de difusión del repertorio romántico de Wagner (*El holandés errante*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*) por gran parte de Europa (Londres, Bruselas, Bolonia, etc), excepto Francia, donde la guerra franco-prusiana (1870) incide negativamente en la difusión de la obra de Wagner en París, ciudad en la que únicamente se estrena *Rienzi* (Padeloup, 1869). Además, destacamos que el proceso de unificación alemana, la guerra franco-prusiana, las ideas de Richard Wagner sobre la cuestión alemana y, el propio mensaje nacionalista de *Los maestros cantores* influyen en la buena acogida de la comedia en los teatros germanos y en la creciente popularidad de Richard Wagner. Entre 1868-1876, a raíz del éxito de *Los maestros cantores* en Munich, varios teatros alemanes de tamaño medio presentan la partitura, comenzando el 15 de septiembre de 1868 los ensayos de la comedia wagneriana en el teatro de Karlsruhe. Este teatro celebra el estreno a principios de 1869 y para la puesta en escena se necesitan 141 ensayos, descontados los de iluminación y decorado¹⁷, lo

¹³ Tissot, V.: “Ricardo Wagner”. *El Globo*, 21-I-1876.

¹⁴ BAUER, Hans-Joachim (Bas Álvarez, B. trad): *Guía de Wagner (Lübbes Richard Wagner-Lexicon* © by Gustav Lübke Verlag GMBH, Bergisch Gladbach, 1988). Madrid: Alianza Editorial (vol. I y II), 1996., p. 85.

¹⁵ GREGOR-DELLIN, Martin (Mayo Antoñanzas A. F. trad): *Richard Wagner (Richard Wagner* © by Piper & Co. Verlag, München, 1980), Madrid: Alianza Editorial, Colección Alianza Música (Vol. 1 y 2), 1983., p. 591.

¹⁶ WALTER JACOB, P.: *Ricardo Wagner y Su obra*. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1945. p. 133.

¹⁷ *La España Musical*, IV, 161, 11-III-1869, p. 3.

que demuestra que el repertorio wagneriano ofrece una dificultada añadida con respecto a otros que repercute en su difusión en España. Aunque *Rienzi* es una ópera compuesta para París, el estreno de la ópera en la ciudad del Sena no se celebra hasta el 6 de abril de 1869 en el Teatro Lírico, tras las negociaciones entre Wagner y Jules Etienne Padeloup; el teatro parisino cierra la temporada con la 25 representación de *Rienzi* y el producto de las mismas asciende a 61.570 francos¹⁸. Después de Karlsruhe son los teatros de Dresde¹⁹, Mannheim, Dessau y Leipzig los primeros en poner en escena la comedia de Wagner. Durante las representaciones de *Los maestros cantores* en estos teatros se critica la música de Wagner por considerarla un plagio²⁰ y, a raíz del estreno en Leipzig, el *Eco de Berlín* señala el parecido entre el canto del concurso de Walther y un concierto de oboe de Haendel en *sol menor*²¹. A finales de 1869 *Los maestros cantores* se estrenan en Weimar, al mismo tiempo que *Rienzi* obtiene un gran éxito en La Haya²². La comedia wagneriana se estrena el 27 de febrero de 1870 en la nueva Hofoper de Viena construida por Semper en la capital austriaca y a principios de marzo la prensa musical destaca la acogida de *Lohengrin* en Brunwich²³. El 16 de abril de 1870 se abre el Teatro Real de Ópera Italiana (Drury Lane) de Londres y el director del teatro, Georges Wood, presenta *El holandés errante*²⁴ cantado en italiano bajo el título de *L'Olandese dannato*; es la primera puesta en escena fuera de las fronteras alemanas²⁵. También en la primavera de 1870 se estrena en Bruselas la versión francesa de *Lohengrin* y el correspondiente de *Le Figaro* de París indica que durante la segunda representación “hubo muchos asientos y palcos vacíos, y la tal composición fue oída con un frío glacial”²⁶. El mismo 16 de abril Offenbach escribe una carta aclarando su posición en las cada vez más tensas relaciones franco-alemanas, escrito publicado posteriormente en *Le Soir* en agosto de 1870, en pleno conflicto bélico²⁷. En junio de 1870 Albert Nieman participa en las representaciones modelos de las óperas de Wagner realizadas en Weimar²⁸ y el 19 de julio de 1870 el gobierno de Napoleón III

¹⁸ *La España Musical*, IV, 175, 24-VI-1869, p. 4.

¹⁹ Estreno 21 de enero de 1869.

²⁰ Bauer, op. cit, p. 459.

²¹ *La España musical*, IV, 168, 6-VI-1869, p. .3.

²² *La España Musical*, V, 203, 6-I-1870, p. 2.

²³ *La España Musical*, V, 212, 10-III-1870, p. 3.

²⁴ *La España Musical*, V, 215, 31-III-1870, p. 4.

²⁵ Véase Bauer, op. cit. p 348.

²⁶ *La España Musical*, V, 218, 28-IV-1870, p. 3.

²⁷ “Noticias”. *La España Musical*, V, 234, 25-VIII-1870, p. 2.

²⁸ *La España Musical*, V, 220, 12-V-1870, p. 3.

declara la guerra a Prusia, estallando la guerra Franco-Prusiana. A principios de agosto, los himnos y cantos patrióticos franceses como *El grito de guerra* (letra de Gustavo Chonquet y música de Lacombe), *Es preciso que me coma a todos los prusianos* (letra y música de L’Huillier) y *El Rhin alemán* (letra de Alfredo Musset y música de Edmundo Guion) están de moda en París²⁹. Nada más estallar la Guerra, la mayor parte de los editores franceses publican nuevas ediciones de *La Marsellesa* con explicaciones, notas y grabados³⁰ y la casa Brandús et Dufour pone a la venta la gran sinfonía a gran orquesta compuesta por Adolf Adam sobre *La Marsellesa* y el doble coro de Héctor Berlioz sobre el mismo canto popular atribuido a Rouget de Lisle, mientras *La España Musical* destaca que Wagner compone una cantata para coro y gran orquesta titulada *Guerra a la Guerra*³¹. En la temporada 1870/71 la Hofoper de Viena pone en escena *El holandés errante*³², cuya tercera representación produce la mayor entrada registrada en el nuevo teatro vienés hasta la fecha, alcanzando la recaudación de “4.000 florines, cerca de dos mil duros”³³. Durante la temporada – inaugurada el 1 de abril de 1870 y terminada el 31 de marzo de 1871– el teatro de Viena celebra 276 representaciones³⁴ y entre las óperas cantadas figuran *Tannhäuser*, *El holandés errante*, *Lohengrin* y *Los maestros cantores*; para la ejecución de esta última ópera se necesitan más de 100 ensayos³⁵. En las fiestas organizadas para las tropas alemanas, celebradas en Berlín en el verano de 1871 para festejar la victoria de las tropas prusianas en París, se interpreta un fragmento de *Los maestros cantores* en un concierto³⁶ y el Teatro Real de la capital prusiana pone en escena *Tannhäuser*. Esa temporada, el Teatro Real de Berlín da 74 representaciones de ópera alemana, siendo Mozart, con 12 representaciones, el autor más representado; le siguen Meyerbeer y Wagner con 7 representaciones cada uno³⁷. Ese mismo verano se pone en escena en Munich *Rienzi* con buen éxito³⁸ y el 1 de noviembre de 1871 se estrena *Lohengrin* con éxito en el teatro Comunal de Bolonia. Tras este estreno³⁹, el teatro Pagliano de

²⁹ *La España Musical*, V, 232, 11-VIII-1870, p. 2.

³⁰ *La España Musical*, V, 232, 11-VIII-1870, p. 2.

³¹ “Noticias”. *La España Musical*, V, 234, 25-VIII-1870, p. 2.

³² *La España Musical*, V, 235, 8-IX-1870, p. 2.

³³ *La España Musical*, VI, 247, 16-III-1871, p. 8.

³⁴ *La España Musical*, VI, 253, 4-V-1871, p. 7.

³⁵ *La España Musical*, VI, 239, 19-I-1871, p. 8.

³⁶ *La España Musical*, VI, 265, 27-VII-1871, p. 7.

³⁷ *La España Musical*, VI, 266, 3-VIII-1871, p. 7.

³⁸ *La España Musical*, VI, 268, 17-VIII-1871, p. 7.

³⁹ El periódico conservador italiano *L’Osservatore Cattolico* opina que el éxito de *Lohengrin* en Bolonia se debe a que Wagner está afiliado a las sociedades masónicas de Alemania e Italia. *La España Musical*,

Florenia da algunas representaciones de la ópera de Wagner a finales de diciembre de 1871⁴⁰ con todo el personal y material utilizado en el teatro de Bolonia⁴¹; después del éxito de la ópera del *Caballero del Cisne* en Bolonia y Florenia se anuncian representaciones en varios teatros de ópera italiana en Roma⁴², Turín y Londres⁴³. A lo largo de 1871, se dan en los principales teatros de Berlín 549 representaciones; *Lohengrin* con 6 representaciones y *Tannhäuser* con 5 entran dentro del grupo de óperas más representadas. La última representación de *Tannhäuser* en Berlín es la número cien y la de *Lohengrin* la cincuenta; también se pone en escena una vez *Rienzi*⁴⁴ en una representación con una puesta en escena magnífica⁴⁵. A finales de enero de 1872 se llevan realizados en el teatro de Riga 70 ensayos de *Los maestros cantores* sin que la comedia pueda ser puesta en escena⁴⁶ y, en febrero, se repone con éxito *El holandés errante* en Londres⁴⁷, la única ópera del compositor alemán presentada en una temporada de cuatro meses en la que se presentan 50 óperas de Meyerbeer (6), Mozart (3), Rossini (5), Donizetti (7), Bellini (3), Verdi (5), Auber (4), Thomas (2), Gounod (2), Flotow (2), Cherubini (1), Cimarosa (1), Weber (1), Gluck (1), Beethoven (1), Ricci (1), Campana (1) Piniatowski (1) y Gomes (1)⁴⁸. En la primavera de 1872 se estrena con éxito en danés *Los maestros cantores* en Copenhague⁴⁹ y, el 21 de junio, comienzan las representaciones modelo ordenadas por Luis II en Munich, representaciones en las que se presenta por primera vez *El holandés errante*, dirigido por expreso deseo de Luis II por Hans von Bülow. El público de Munich cubre literalmente al director de flores y de coronas tras esta representación⁵⁰ y Bülow, cediendo a los ruegos del rey de Baviera, prolonga su estancia en Munich más tiempo del previsto, dirigiendo un gran concierto a beneficio de la Sociedad Wagner el 24 de agosto de 1872⁵¹. El 13 y 14 de septiembre Rebling dirige un festival en Magdeburgo en el que se interpretan la *Marcha homenaje* al rey de Baviera y

VII, 288, 4-I-1872, p. 7.

⁴⁰ *La España Musical*, VI, 287, 28-XII-1871, p. 7.

⁴¹ *La España Musical*, VI, 283, 30-XI-1871, p. 4.

⁴² *La España Musical*, VI, 285, 14-XII-1871, p. 7.

⁴³ *La España Musical*, VI, 286, 21-XII-1871, p. 7.

⁴⁴ *La España Musical*, VII, 9-V-1872, p. 8.

⁴⁵ *La España Musical*, VI, 268, 17-VIII-1871, p.7.

⁴⁶ *La España Musical*, VII, 291, 25-I-1872, p. 4.

⁴⁷ *La España Musical*, VII, 295, 22-II-1872, p. [4?].

⁴⁸ *La España Musical*, VII, 307, 2-V-1872, p. 8.

⁴⁹ *La España Musical*, VII, 308, 9-V-1872, p. 8.

⁵⁰ *La España Musical*, VII, 318, 18-VII-1872, p. 4.

⁵¹ *La España Musical*, VII, 326, 12-IX-1872, p. 8.

fragmentos de *Los maestros cantores* de Wagner⁵². El 7 de noviembre se estrena en el teatro Comunal de Bolonia *Tannhäuser* con la intervención de Gayarre (Tannhäuser), Aldighieri (Wolfram von Eschenbach), Gropell (Walter von der Vogelweide), Grun (Elisabeth) y Jossi (Venus) bajo la dirección de Angelo Mariani. Finalizada la temporada de 1872, el teatro Imperial de Viena publica la lista de las partituras ejecutadas. Esa temporada el Teatro Imperial de Viena pone en escena 48 óperas, de las cuales, cinco son de Wagner; *Faust* de Gounod y *Freyschütz* de Weber son las óperas que tienen mayor número de representaciones, siguiendo *La Africana*, *Rienzi*, *Lohengrin* y *Mignon*; los autores que proporcionan mejores entradas son Gounod, Meyerbeer, Wagner, Thomas y Gluck⁵³. En febrero de 1873 obtiene gran éxito *Tannhäuser* en el teatro de la Moneda dirigido por el maestro Dupont⁵⁴ y el 20 de marzo se estrena *Lohengrin* en la Scala de Milán. El estreno de *Lohengrin* en Milán es uno de los mayores escándalos teatrales desde el estreno de *Tannhäuser* en París, librándose en el teatro una “descomunal batalla”⁵⁵, dice *El Imparcial*. A raíz del estreno, Giussepina Lucca realiza un donativo de mil francos⁵⁶ a la orquesta del teatro de la Scala y *La España Musical* (propiedad de Andrés Vidal y Roger, su socio en España) entra en polémica con la revista barcelonesa *El Correo de Teatros*. En junio de 1873 fallece en Génova el director de los primeros estrenos wagnerianos en Italia, Angelo Mariani, “el consecuente amigo de Ricardo Wagner”⁵⁷, mientras en Inglaterra obtiene inmenso éxito la música de Wagner en un concierto celebrado por la Sociedad de Conciertos Wagner en el que son estrepitosamente aplaudidos varios fragmentos de *Tristan et Iseult*, dirigidos por Hans de Bülow⁵⁸. En verano, cuarenta y ocho de los mejores pianistas vieneses ejecutan sobre veinticuatro pianos varias piezas entre las que se encuentra la Marcha de *Tannhäuser*, en un concierto monstruo celebrado en el Salón de Audiciones de la Exposición Universal de Viena⁵⁹. En América, Theodore Thomas⁶⁰ realiza en Nueva York conciertos⁶¹ clásicos en los que, junto a autores

⁵² *La España Musical*, VII, 26-IX-1872, p. 7.

⁵³ *La España Musical*, VIII, nos. 343 (1-II-1873, p. 8) y 346 (22-II-1873, p. 8).

⁵⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 28-II-1873.

⁵⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 3-IV-1873.

⁵⁶ *La España Musical*, VIII, 356, 3-V-1873, p. 7.

⁵⁷ *La España Musical*, VIII, 363, 21-VI-1873, p. 8.

⁵⁸ *La España Musical*, VIII, 367, 19-VII-1873, p. 8.

⁵⁹ *La España Musical*, VIII, 367, 19-VII-1873, p. 8.

⁶⁰ Theodore Thomas (Esens, 1835; Chicago, 1905). Director norteamericano de la American Opera Company y de la Orquesta de Chicago (1891). Interpretó por primera vez en América obras de Tchaikowsky, Dvorak, Bruckner, R. Strauss, etc.

⁶¹ Los programas de dos conciertos se publican en *La España Musical*, VIII, 16-VIII-1873, p. 8.

clásicos, presenta partituras de autores *contemporáneos* como Wagner, Raff, Svendsen o Liszt. Thomas dirige el preludeo y fragmentos del 1º, 2º y 3º acto del *Lohengrin* en el concierto celebrado el 3 de julio de 1873 y, el 10 de julio, la *Cabalgata de las Walkirias*. El 15 de noviembre se representa en Berlín *Los maestros cantores* y la *Neue Berliner Musikzeitung* se pregunta si la ópera será capaz de mantenerse en cartel⁶² como *Tannhäuser* y *Lohengrin*⁶³. En los conciertos populares que dirige Padeloup en País se interpreta *Im Walde (En el Campo)* de Raff, compositor de tendencia wagneriana, director asistente de Liszt en Weimar (1849-1853), director del Conservatorio Superior de Frankfurt, militante de la Neudeutsche Schule y crítico de la *Neue Zeitschifte für Musik*, desde cuyas páginas defiende las nuevas tendencias compositivas. En diciembre de 1873 *Tannhäuser* se repone con gran éxito en el Teatro Real de la Moneda de Bruselas⁶⁴ y, en Venecia, la sociedad propietaria de la Fenice aprueba un aumento de subvención de 4.000 liras para la puesta en escena de *Rienzi*⁶⁵. En enero de 1874 *Los maestros cantores* obtienen un magnífico éxito en el teatro de Colonia⁶⁶ y, según informa la prensa en marzo, *Tannhäuser* cumple la representación número 170 en Munich⁶⁷. El 23 de marzo de 1874 se canta *Lohengrin*⁶⁸ en la Academia de Música de Nueva York⁶⁹, representación en la que Cristina Nilsson interpreta el papel de Elsa⁷⁰. El Teatro de la Ópera de Berlín presenta en el mes de marzo *Lohengrin*, *El buque fantasma*, *Tannhäuser* y *Los maestros cantores*, siendo Wagner el autor más representado, seguido de Verdi y Meyerbeer, con dos óperas cada uno⁷¹. También en marzo de 1874 se estrena *Rienzi* en el teatro Fenice de Venecia, con gran éxito, según *La España Musical*⁷² y con mediano éxito según *El Arte*⁷³. Según una estadística publicada a principios de verano de 1874, Wagner y Meyerbeer son los

⁶² En la primera representación de *Los maestros cantores* en Berlín el 1 de abril de 1870 se produce un tumulto entre el público, participando en la escena de la bronca del final del acto II. El estreno, pasó a la historia como uno de los grandes escándalos teatrales de Berlín, de ahí la pregunta del periódico alemán. Sin embargo, en la temporada 1873/74 *Los maestros cantores* alcanzan seis representaciones.

⁶³ *La España Musical*, VIII, 387, 13-XII-1873, p. 8.

⁶⁴ *El Arte*, I, 14, 4-I-1874, p. 5.

⁶⁵ *El Arte*, I, 14, 4-I-1874, p. 5.

⁶⁶ *El Arte*, I, 18, 1-II-1874, p. 3.

⁶⁷ *El Arte*, I, 24, 15-III-1874, p. 3.

⁶⁸ *Lohengrin*, estrenado en Nueva York en 1871, se incorpora al repertorio del Metropolitan Opera en 1883. Bauer, op. cit. p. 421.

⁶⁹ *El Arte*, I, 29, 19-IV-1874, p. 3.

⁷⁰ *La España Musical*, IX, 402, 28-III-1874, p. 8.

⁷¹ *El Arte*, II, 31, 3-V-1874, p. 3.

⁷² *La España Musical*, IX, 402, 38-III-1874, p. 8.

⁷³ *El Arte*, I, 26, 29-III-1874, p. 3.

autores más representados con 47 funciones cada uno en la temporada 1873/74 del Teatro Imperial de Viena⁷⁴. Entre el 15 de agosto de 1873 y el 9 de junio de 1874, el Teatro Imperial de Berlín da 209 representaciones, 202 en idioma alemán y 7 en italiano con la compañía del empresario Pollini. De ellas, 12 corresponden a *Lohengrin*, la ópera más representada; le siguen *Freyschütz* y *Hugonotes*, 10; *Faust*, *Trovador* y *Tannhäuser*, 8; *Bodas de Fígaro*, *Rapto del Serrallo*, *Profeta* y *Guillermo Tell*, 7; *Fidelio*, *Los maestros cantores*, *Barbero*, *Hebrea*, *Dama Blanca* y *Flauta encantada*, 6; *Ifigenia en Tauride*, *Africana*, *Mignon*, *Hamlet*, *Alegres Comadres de Windsor*, *Aida* y el *Czar*, 5; *Roberto*, *Romeo y Julieta*, *Stradella*, *José*, *Jessonda*, *D. Juan* y los *Moenkguter*, 4; *Navío Fantasma*, *Fra Diavolo*, *Marta*, 3; *La Mutta*, 2; *Euryenthe*, *Maçon*, *Lucia*, *Una Noche en Granada*, 1⁷⁵. El 14 de junio de 1874 se estrena por primera vez fuera de Munich *Tristán e Isolda*, concretamente en las representaciones modelos organizadas en Weimar; bajo la dirección de Eduard Lasseu, interviene el matrimonio Vogl⁷⁶ en los papeles protagonistas y la partitura produce gran efecto entre la inmensa multitud que, proveniente de las principales ciudades de Alemania⁷⁷, llena el teatro⁷⁸. El teatro Imperial de la Ópera de Viena inaugura la temporada 1874/75 con *Tannhäuser*⁷⁹ y entre el 11 y el 19 de octubre de 1874 pone en escena *Rienzi*⁸⁰. Entre el 12 y el 18 de octubre, el Teatro de la Ópera de Berlín presenta *Tannhäuser* y *El holandés errante*⁸¹; en Leipzig, la orquesta de la Gewandhaus (bajo la dirección de Reinecke)⁸² interpreta el Preludio de *Tristán e Isolda*, partitura que según los periódicos alemanes produce en el público inmensa sensación⁸³. En noviembre *El Arte*⁸⁴ informa que *La Guía Musical* de Bruselas publica en sus tres últimos números la traducción francesa del estudio de Wagner sobre la instrumentación de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, es decir, *La interpretación de la novena Sinfonía de Beethoven*⁸⁵, escrito de 1873 en el que Wagner manifiesta sus experiencias respecto a

⁷⁴ *La España Musical*, IX, 416, 4-VII-1874, p. 8.

⁷⁵ *La España Musical*, IX, 420, 1-VIII-1874, p. 8.

⁷⁶ Heinrich Volg canta el papel de Loge en *El Anillo* durante el primer festival de Bayreuth en 1876.

⁷⁷ *La España Musical*, IX, 415, 27-VI-1874, p. 7.

⁷⁸ *El Entreacto*, XIII, 18, agosto de 1874, p. 3.

⁷⁹ *La España Musical*, IX, 427, 19-IX-1874, p. 7.

⁸⁰ *La España Musical*, IX, 434, 7-XI-1874, p. 8.

⁸¹ *La España Musical*, 7-XI-1874, p. 8.

⁸² Carl Heinrich Carsten Reinecke (Altona, 1824; Leipzig, 1910). Director de la Gewandhaus y próximo a los círculos de Mendelssohn y Schumann.

⁸³ *La España Musical*, IX, 430, 10-X-1874, p. 7.

⁸⁴ *El Arte*, II, 57, 1-XI-1874, p. 3.

⁸⁵ *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's*. En GSD vol. 9, p. 275.

la ejecución de la sinfonía coral, aconsejando algunos cambios en su instrumentación. En la primera quincena de noviembre, el teatro de la Ópera de Viena presenta *Rienzi* y *Lohengrin*⁸⁶ y en diciembre, Padeloup interpreta la obertura de *El holandés errante* “con tal apasionamiento del público, que dividido en dos bandos, no cesó del principio al fin de la pieza de silbar el uno y aplaudir el otro”⁸⁷. En la primavera de 1875 *Tannhäuser* obtiene un gran éxito en el Teatro de Copenhague⁸⁸ y en diciembre la Scala anuncia el estreno de *Rienzi* en Milán durante la próxima temporada de carnaval⁸⁹. A finales de 1875 un incendio destruye por completo un teatro de Dusseldorf dos horas antes de que empiece una representación de *Lohengrin*⁹⁰. En mayo de 1876 se anuncia que Viena será la primera ciudad en representar *La Valkiria* después de su estreno en Bayreuth⁹¹ y, en verano, Eduard Strauss dirige en Viena la gran *Marcha Triunfal* compuesta por Wagner para la Exposición de Filadelfia⁹², en presencia de un auditorio compuesto de más de 10.000 personas; la partitura de Wagner es estrepitosamente silbada “sin que los aplausos de sus partidarios logaran contrarrestar, la espontánea oposición de la mayoría del público”⁹³. En agosto, las revistas musicales francesas dan cuenta de lo acontecido durante el primer festival de Bayreuth y las de tendencia antiwagneriana inventan anécdotas, publicando también algunas caricaturas de Wagner. Un periódico termina la crónica de las representaciones señalando que “concluida la ovación, el público más entusiasta regresó al inmediato manicomio”⁹⁴, mientras el teatro de Variedades de París presenta una parodia titulada: “Tres días en Bayreuth, gran trilogía filosófico-dramática-cómico-musical, de magia, *recoco*, letra y música del ilustre autor del porvenir, arreglada a la escena francesa por un autor modesto de gran talento, el cual no se dará a conocer hasta la 500ª representación. Formarán la orquesta 500 profesores dirigidos por el Sr. Oído-fino,

⁸⁶ *La España Musical*, IX, 437, 28-XI-1874, p. 8.

⁸⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 30-XII-1874.

⁸⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 11-V-1875.

⁸⁹ *La Ópera Española*, I, 9, 6-XII-1875, p. 4.

⁹⁰ *La Ópera Española*, II, 12, 1-I-1876, p. 3.

⁹¹ *La Ópera Española*, II, 26, 8-V-1876, p. 4.

⁹² *Marcha americana o Gran marcha solemne para la apertura de la conmemoración del centenario de la declaración de independencia de los Estados Unidos de Norteamérica en Sol Mayor* (WWV 110). Partitura compuesta entre febrero y marzo de 1876 en Bayreuth y Berlín, se estrena el 10 de mayo de 1876 en los actos de inauguración de la Exposición Universal de Filadelfia bajo la dirección de Theodore Thomas.

⁹³ *La Ópera Española*, II, 31, 29-VII-1876, p. 2.

⁹⁴ MARSILLACH LLEONART, J.: *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*. Barcelona: Texidó y Parera, 1878, pp. 116-117. En prensa en *La Ópera*, I, 5-29-XI-1878, p. 35.

ciego de nacimiento, y sordo a consecuencia de los ensayos de la obra. El precio del billete es de 500 francos por persona, con rebaja del 99 por 100 al que lo adquiriera la víspera o el mismo día de la representación, a la que no asistirá soberano alguno”⁹⁵. Tras el primer festival, celebrado entre el 13 y 30 de agosto de 1876, la idea de colocar la orquesta en un *foso místico* es bien acogida por otros teatros alemanes y *La Ópera Española* indica que “parece una reforma digna de ser estudiada, y, si no perjudica en cuanto a los efectos de sonoridad, digna de ser admitida”⁹⁶.

En España y, desde el punto de vista político, la etapa 1868-1876 coincide con el Sexenio Liberal y el inicio de la Restauración monárquica, comenzando en la revolución de septiembre de 1868 (*Gloriosa*) y concluyendo en la proclamación de la Constitución de 1876. En nuestra opinión, el cada vez mayor conocimiento de Richard Wagner en Madrid está relacionado con el estudio creciente de corrientes de pensamiento y cultura centroeuropeas, especialmente alemanas, estudio incentivado por el librepensamiento español; en este sentido destacamos que la consideración de Wagner como el *krausista de la música moderna* no es una mera coincidencia motivada por el momento histórico.

En cuanto a la historia de la recepción del repertorio en Madrid, la etapa 1868-1876 coincide aproximadamente con el periodo de Jesús de Monasterio como director de la Sociedad de Conciertos de Madrid (1869-76), la institución más importante en la difusión de la música de Richard Wagner en España en el siglo XIX. En las sesiones celebradas en el Príncipe Alfonso, Jesús de Monasterio estrena el Preludio de *Lohengrin* el 16 de mayo de 1869 con tan escaso éxito que, a pesar de peticiones posteriores de Peña y Goñi en *El Imparcial* en el sentido de que vuelva a interpretar la partitura, el director no la incluye nunca más en los programas de la Sociedad de Conciertos. Siguiendo el ejemplo de Gaztambide, Skoczupole dirige la Obertura de *Tannhäuser* en los conciertos celebrados en el verano de 1869 en el Jardín del Buen Retiro, interpretaciones que se convierten desde entonces en costumbre en Madrid y que prueban la popularidad de la partitura desde finales de la década de 1860 en la ciudad. En las sesiones de primavera de 1870 Monasterio no dirige ninguna partitura

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *La Ópera Española*, II, 44, 15-XII-1876, p. 2.

de Wagner pero Arbán, director invitado para la serie de verano del Jardín del Buen Retiro, programa la Obertura y Marcha de *Tannhäuser*. El 19 de marzo de 1871 Monasterio estrena la Obertura de *Rienzi*, partitura interpretada nuevamente en el verano de ese año en el Jardín del Buen Retiro, esta vez bajo la dirección de Bottessini. En la serie de 1872, Monasterio dirige la Obertura de *Rienzi*, pieza interpretada por Eusebio Dalmau en verano en los conciertos del Buen Retiro; en este sentido, destacamos que el director catalán estrena después esta partitura en Barcelona. En la primavera de 1873 Monasterio dirige la Obertura de *Tannhäuser* y, en verano, Daniel Skoczdo pole dirige tres de las partituras más populares en Madrid: las oberturas de *Rienzi* y *Tannhäuser* y la Marcha de esta última ópera. En las sesiones que dirige Monasterio en 1874, el público del teatro Príncipe Alfonso siempre pide la repetición de la Marcha de *Tannhäuser* y la Obertura de *Rienzi*, partituras que se incluyen nuevamente en los programas de el Jardín del Buen Retiro (Oudrid) y en la serie de primavera de 1875 (Monasterio). En julio de 1875, Rafael Aceves estrena en Madrid el Coro y Marcha Nupcial de *Lohengrin*, partitura editada e interpretada en París y que, creemos, se conoce con anterioridad en la ciudad española donde, además, se convierte desde entonces en una pieza muy popular. Monasterio dirige nuevamente la Marcha de *Lohengrin* en la temporada de primavera de 1876, siendo repetida a instancias del público del Príncipe Alfonso (7-V-1876); el 26 de abril de ese año, Amato y Teobaldo Power interpretan en el Salón del Conservatorio de Música una paráfrasis para violín y piano de la romanza de la estrella vespertina de Wolfram en *Tannhäuser*, *O Douce étoile*⁹⁷.

En la etapa 1869-1876 un grupo de críticos musicales y escritores de Madrid y Barcelona inician la tarea de dar a conocer la obra teórica y musical de Wagner desde una posición favorable al compositor. Entre estos primeros wagneristas están Peña y Goñi, José de Castro y Serrano y un grupo formado en torno a *La España Musical* de Andrés Vidal y Roger. Los primeros escritos localizados de Peña y Goñi en los que inicia la defensa de la música de Richard Wagner en las páginas de *El Imparcial* datan de 1871 y, en ellos, Peña considera necesario que el Teatro Real varíe su repertorio e incluya alguna partitura de Wagner, demandas que Peña traslada al empresario del regio

⁹⁷ Estreno en Madrid. *Tannhäuser*. Acto 3º, escena II. *O du, mein holder Abendstern*. Paráfrasis para violín (Sr. Amato) y piano (T. Power).

coliseo, Teodoro Robles. El grupo de Barcelona, especialmente activo por el número de escritos que produce, está formado por el editor Andrés Vidal y Llimona (luego en Madrid), Antonio Opisso, Felipe Pedrell y Clemente Cuspinera. En este periodo observamos un importante incremento en el número de artículos publicados que desembocan en la realización de los primeros escritos monográficos sobre Richard Wagner, siendo Guillermo de Morphy el primero en destacar en 1871 la importancia que tienen para los compositores españoles conocer la producción dramática de Wagner y Giuseppe Verdi. A raíz de la Exposición Universal de Viena de 1873, donde se exhibe un ejemplar de la primera edición de *El Anillo de los Nibelungos*, José de Castro y Serrano aboga por la presentación de sus ópera en el Teatro Real en un escrito dirigido a Peña y Goñi, quien contesta en varios estudios monográficos dirigidos a *Un Caballero Español* y publicados en *La Ilustración Española y Americana*. En verano de 1874, la polémica suscitada en Barcelona entre José Piqué y Cerveró y José Pujol Fernández, presidente de la Sociedad Wagner de la ciudad condal, tiene su continuidad en la mantenida en Madrid por Antonio Peña y Goñi y Francisco Asenjo Barbieri. En la etapa 1868-1876 aparece, por tanto, la crítica wagnerista en España, a pesar de que nuestros críticos no dediquen ningún estudio al compositor alemán en 1875, año en el que, comparativamente, disminuye la documentación localizada. En 1876 Antonio Peña y Goñi publica el primer estudio monográfico publicado en España sobre una ópera de Richard Wagner, estudio dedicado a *Rienzi* y escrito a raíz del estreno de la ópera en el Teatro Real de Madrid el 5 de febrero de 1876. En nuestra opinión, el estreno de *Rienzi* en el Teatro Real de Madrid es posible gracias a la normalización de la vida política española y la estabilidad que supone la Restauración Borbónica.

Parte III: 1877-1885.

La etapa 1877-1885 es la etapa de *Parsifal*. Entre 1877 y 1881 Wagner concluye u última partitura y centra sus trabajos en la organización del segundo festival que se retrasa hasta 1882. *Parsifal* se estrena el miércoles 26 de julio de 1882 y ese día –dice Marsillach en carta fechada el 31– “el tiempo, inseguro y vario, como si participase de las desconfianzas que acerca del arte de Wagner inquietaban aún a

muchos de los recién llegados, no impedía por eso que las calles de Bayreuth se viesan llenas de impaciente y bullidor gentío, en el que se oían todas las lenguas y se entremezclaban todos los tipos, desde el desgachado [sic] yankee hasta el parisién vivaracho”⁹⁸. A diferencia de lo sucedido en 1876, el segundo festival concluye con un beneficio para Wagner de 143.139 marcos⁹⁹, beneficio que la prensa española estima en 120.000¹⁰⁰, aunque algunos periódicos antiwagnerianos extranjeros señalan malintencionadamente que el primer festival concluye con una deuda que ronda los 700.000 marcos, ejemplo –dice Pedrell– “de cómo hay rasguños que parecen estocadas a fondo”¹⁰¹. La muerte de Richard Wagner en Venecia, 13 de febrero de 1883, significa la consagración definitiva del compositor como genio de la música y, en este sentido, la muerte de Wagner marca un punto de inflexión el conocimiento de su obra en Francia y España. Después de su muerte, Cosima Wagner y Franz Liszt se encargan de organizar las representaciones de *Parsifal* en Bayreuth en las ediciones de 1883 y 1884, ocupándose en 1885 de la preparación de *Tristán e Isolda*, partitura estrenada en el festival de 1886.

La etapa 1877-1885 es la etapa de difusión *El Anillo de los Nibelungos* por Europa. En la primavera de 1877 se interpretan por primera vez fragmentos de la Tetralogía en los Conciertos Populares de Bruselas, concretamente la *Cabalgata* y el *Adiós de Wotan a Brunhilde*¹⁰² en *La Walkiria* y la *Marcha fúnebre de Sigfrido* en *El ocaso de los dioses*. Algunos críticos musicales de París acuden a Bruselas para oír estos fragmentos, entre ellos el wagnerista Victoria de Joncières, pero las interpretaciones wagnerianas dirigidas por Padeloup en 1878 en los Conciertos Populares siguen produciendo opiniones encontradas en el público y crítica parisinos. La posición oficial es que Wagner no se puede ser interpretado en París y en la Exposición Universal de 1878 una comisión encargada de revisar todos los programas de música prohíbe la interpretación de composiciones wagnerianas¹⁰³. En el invierno de 1879 Padeloup alarga la temporada de conciertos debido al mal tiempo y presenta en primavera el

⁹⁸ Marsillach, J.: *Peregrinación a la Meca del Porvenir*. Barcelona: Tipografía de Fidel Giró, 1882, pp.13-14.

⁹⁹ Véase Gregor-Dellin, op. cit. p. 672-673.

¹⁰⁰ *Tibaldo* [Felipe Pedrell]: “Rasgos y Rasguños”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 17, 22-X-1882, p. 5.

¹⁰¹ *Tibaldo*: “Rasgos y Rasguños.” *Notas Musicales y Literarias*, I, 14, 1-X-1882, p. 6.

¹⁰² Canta Mr. Dupin.

¹⁰³ Peña y Goñi, A.: “Cartas del Extranjero. Exposición Universal de París. La Música I”. *El Tiempo*, 24-VII-1878, p. 2.

primer acto completo de *Lohengrin*¹⁰⁴, interpretando este fragmento tres veces en total. En la capital de Francia sigue el debate sobre la obra de Richard Wagner y, a raíz de estas interpretaciones, Oscar Comettant realiza un duro artículo de carácter nacionalista publicado en cuatro números de *Le Siècle*¹⁰⁵. En 1880, Judith Gautier da una serie de conferencias de Richard Wagner en París y Colonne dirige varias partituras wagnerianas, entre ellas el *Idilio de Sigfrido*. A finales de año, Padeloup presenta en la capital parisina el *Adiós de Wotan a Brunilda*, partitura que a principios de enero de 1881 “provocó de un modo singular el entusiasmo de cuantas personas llenaban el salón de conciertos”¹⁰⁶. No obstante, cuando Colonne dirige la *Cabalgata de las valkirias* en el Châtelet de París a finales de enero de 1881 se producen “algunos disgustos con motivo de las protestas de los que no quiere oír música de Wagner”¹⁰⁷. El 21 de marzo de 1881, tres días antes del estreno en Madrid, se estrena *Lohengrin* en el Círculo del Mediterráneo de Niza y, a mediados de abril, Luigi Mancinelli estrena el Preludio de *Tristán e Isolda* en el teatro Apolo de Roma, pero al concierto acuden únicamente 173 personas contando periodistas y buen número de alemanes que asisten para oír la partitura wagneriana¹⁰⁸. En abril, en el segundo de los Conciertos Populares dirigidos por Padeloup, el director wagnerista da a conocer con éxito varios fragmentos de *Los maestros cantores* y Colonne ejecuta en el Châtelet el Preludio y Final de *Tristán e Isolda* que son “escuchados con alguna impaciencia por cierta parte del público”¹⁰⁹. Entre el 5 y el 9 de mayo de 1881 Cosima y Richard asisten al estreno berlinés de *El Anillo del Nibelungo* en el teatro Victoria con la compañía de Angelo Neumann y bajo la dirección musical de Antón Seidl. A partir del 9 de mayo de 1881, Hans Richter dirige nueve sesiones en Londres donde presenta, entre otras, la *Muerte de Sigfrido* en *Götterdämmerung*, el *Fuego encantado* de *La Walkyria* y el *Idilio de Sigfrido*; además, el director del Teatro Imperial de Ópera de Viena prepara en esta visita las representaciones wagnerianas realizadas en Londres en 1882¹¹⁰. El 14 de junio, concluye la temporada del teatro de la Ópera de Berlín en la que se escuchan

¹⁰⁴ La ópera completa no se estrenaría en París hasta el 30 de abril de 1887 en el Théâtre Eden y la primera representación en el teatro de la Ópera no tendría lugar hasta el 16 de septiembre de 1891 (hasta esta última fecha *Lohengrin* se había representado 29 veces completo en el Teatro Real).

¹⁰⁵ “La cuestión Wagner en Francia”. *Crónica de la Música*, II, nos. 37 (5-VI-1879, pp. 3-4) y 39 (19-VI-1879, p. 3-4).

¹⁰⁶ “Correspondencia”. *La Correspondencia Musical*, I, 4, 26-I-1881, p. 4.

¹⁰⁷ “Correo Extranjero. París”. *Crónica de la Música*, IV, 124, 3-II-1881, p. 4.

¹⁰⁸ “Correo extranjero. Roma”. *Crónica de la Música*, IV, 134, 13-IV-1881, p. 5.

¹⁰⁹ “Correo Extranjero. París”. *Crónica de la Música*, IV, 136, 27-IV-1881, p. 4.

¹¹⁰ “Correo Extranjero. Londres”. *Crónica de la Música*, IV, 137, 4-V-1881, p. 5.

Lohengrin (13 veces), *Tannhäuser* (9), *El holandés errante* (6) y *Los maestros cantores* (4)¹¹¹ y en agosto el empresario y director del Carlstheater de Viena adquiere una parodia de *El Anillo del Nibelungo* que se anuncia como una de las grandes novedades teatrales de la siguiente temporada¹¹². En la sección de música de la Exposición de Milán, celebrada en el verano de 1881, se presentan las colecciones de las casas Ricordi y Lucca, editores que a precios populares ponen al alcance de todas las fortunas las partituras de Rossini, Verdi y Bellini, contribuyendo de forma decisiva a popularizar *Tannhäuser* y *Lohengrin* de Wagner¹¹³. En septiembre de 1881, Hermann Levi dirige dos ciclos wagnerianos en el Hoftheater de Munich, representaciones organizadas por orden cronológico según fecha de composición y estreno de las partituras wagnerianas. En el primer ciclo, Levi dirige *Rienzi* el 1 de septiembre, *El holandés errante* el 3, *Tannhäuser* el 5, *Lohengrin* el 7, *Tristán e Isolda* el 10 y *Los maestros cantores* el 13, repitiendo idéntica distribución en el segundo ciclo celebrado entre el 15 y el 26 de septiembre¹¹⁴. Luis II dedica el producto de la recaudación a la próxima puesta en escena de *Parsifal* y la celebración de los segundos festivales¹¹⁵. En el otoño de 1881, las compañías de Pollini (Hans Richter, August Wilhelmj, etc) y Angelo Neumann (Antón Seild) entran en fuerte competencia para representar *El Anillo del Nibelungo* en Londres, aunque a principios de diciembre se decide que Neumann presentará la *Tetralogía* y Pollini un ciclo de representaciones de óperas alemanas¹¹⁶. A finales de noviembre, Eduard Colonne¹¹⁷ dirige en los conciertos del Châtelet varios fragmentos de *Tannhäuser*, entre ellos la Obertura, la *Venusberg*, el Sexteto final del primer acto, la romanza de barítono a la *Estrella Vespertina* y la gran marcha con coros del acto segundo¹¹⁸ y, en la tercera semana de diciembre, Padeloup dirige en el Circo de Invierno varios fragmentos de *Tannhäuser* cantados por el barítono Fauré en un concierto en el que más de dos mil personas quedan sin entrada¹¹⁹.

¹¹¹ “Correo Extranjero. Berlín”. *Crónica de la Música*, IV, 145, 29-VI-1881, p. 5.

¹¹² “Correo extranjero. Viena”. *Crónica de la Música*, IV, 153, 24-VIII-1881, p. 6.

¹¹³ Coello, C. de: “La Exposición de Milán y el Congreso geográfico de Venecia”. *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 33, 8-IX-1881, p. 135.

¹¹⁴ “Correo extranjero. Munich”. *Crónica de la Música*, IV, 153, 24-VIII-1881, p. 6.

¹¹⁵ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 151, 10-VIII-1881, p. 5.

¹¹⁶ La compañía de Pollini presenta *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Los maestros cantores* y *Tristán e Isolda* de Wagner junto a óperas de Beethoven, Weber y Mozart en un ciclo de representaciones realizadas en Drury Lane de Londres entre el 18 de mayo y 23 de junio de 1882 bajo la dirección de Hans Richter.

¹¹⁷ Edouard Judas Colonne (Burdeos, 1838; París, 1910), violinista y director de la Gran Ópera; también director fundador de los Concerts du Châtelet, más tarde llamados Concerts Colonne.

¹¹⁸ “Correo extranjero. París”. *Crónica de la Música*, IV, 167, 30-XI-1881, p. 3.

¹¹⁹ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, IV, 170, 21-XII-1881, p. 4.

Contrariamente a la costumbre, Lamoureux no interrumpe sus conciertos en el Château d’Eaue durante las Pascuas de Navidad de 1881 y en una de las sesiones de los Nuevos Conciertos, a finales de diciembre, el público admira “varios fragmentos de *Los maestros cantores*, de Wagner que entusiasmaron a la concurrencia”¹²⁰. El 2 de enero de 1882 se estrena en Leipzig el *Tristán e Isolda* con un éxito extraordinario; a la terminación de cada acto los intérpretes, el director de orquesta y el director del teatro (Neumann), son llamados con entusiasmo por el público¹²¹ más de veinte veces¹²². En uno de los Conciertos Populares celebrados en el Circo de Invierno en enero de 1882, Padeloup dirige nuevamente varios fragmentos del acto tercero de *Tannhäuser* pero al mismo tiempo Angelo Neumann tiene que suspender el proyecto de presentar *Lohengrin* en el teatro de las Naciones de París¹²³ porque el intendente de teatros de Munich deniega a tres cantantes el permiso para asistir a las representaciones; los consejos –dice la prensa– “son de muy alto, y hasta se dice que el embajador de Alemania en París, príncipe de Hohenlohe, ha escrito diciendo que por su parte se declaraba impotente para prevenir un escándalo y proteger a los artistas alemanes contra una cábala de teatro”¹²⁴. En febrero de 1882, la Orquesta Colonne interpreta en el Châtelet algunos fragmentos de *Rienzi*¹²⁵ y en uno de los Conciertos Nuevos organizados por Charles Lamoureux en Château d’Eaue se incluyen algunos fragmentos del primer acto de *Lohengrin* “cuya audición produjo inmenso efecto, entre una concurrencia tan numerosa como distinguida”¹²⁶. En la temporada de conciertos de 1882 se suceden los estrenos wagnerianos en París y Padeloup consagra varias sesiones a dar a conocer los tres estilos de Wagner, cantándose fragmentos de *Rienzi*, *Lohengrin* y *Tristán e Isolda*¹²⁷. El 4 de mayo comienzan las representaciones de la *Tetralogía* en el Her Majesty’s Theatre de Londres con la compañía de Angelo Neumann; celebrado el primer ciclo (*El oro del Rin*, 4; *La Valkiria*, 5; *Sigfrido*, 7; *El crepúsculo de los dioses*, 8) el príncipe de Gales envía un telegrama a Wagner que

¹²⁰ *La Correspondencia Musical*, II, 53, 4-I-1882, p. 6.

¹²¹ *La Correspondencia Musical*, II, 57, 1-II-1882, p. 8.

¹²² “Correo extranjero. Leipzig”. *Crónica de la Música*, V, 175, 25-I-1882, p. 5.

¹²³ En una noticia recogida en la *Ilustración Artística* en mayo de 1882, se asegura que es el propio Wagner quien prohíbe las representaciones. J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 22, 28-V-1882, p. 170. En este mismo sentido véase Coeuroy, André: “La Revue Wagnérienne”. *Wagner et l’esprit romantique*. París: Éditions Gallimard, 1965, p. 249-251.

¹²⁴ “Correo extranjero”. *Crónica de la Música*, V, 175, 25-I-1882, p. 5.

¹²⁵ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, II, 60, 21-II-1882, p. 7.

¹²⁶ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, II, 60, 21-II-1882, p. 7.

¹²⁷ J. R. R.: “La semana en cartel”. *Ilustración Artística*, I, 13, 26-III-1882, p. 98.

contesta en otro en el que manifiesta su gratitud al heredero inglés¹²⁸. El segundo ciclo de la *Tetralogía* en el Her Majesty's Theatre se celebra el 11, 12, 14 y 15 de mayo, pero de toda la prensa diaria londinense sólo *The Times* se muestra entusiasta con la obra; por el contrario *Standard* y *Daily Telegraph* censuran el libreto y la música y, además, los periódicos coinciden en señalar que, a pesar de la excelente interpretación vocal, la orquesta adolece de un desequilibrio grande entre cuerda y metal¹²⁹. Si a esto unimos una deficiente puesta en escena entendemos que a lo más selecto de la sociedad londinense “el género wagneriano correspondiente a la última época del compositor *no les entró*”¹³⁰. El 18 de mayo comienzan las series de representaciones de ópera alemana en el teatro Drury Lane de Londres con la compañía de Pollini con mayor fortuna que la de Neumann (Her Magesty's Theater) poniendo en primer lugar *Lohengrin* y *El Holandés errante*, partituras más accesibles para el público¹³¹, presentadas con gran lujo de detalles en la puesta en escena e interviniendo en los papeles principales las sopranos Sucher y Malten y el tenor Winkelmann. A principios de junio la prensa informa que la campaña de Neumann en Londres concluye en fracaso a pesar de la rebaja de precio de las entradas; en cambio –dice– “en Drury Lane, *Lohengrin* ha producido fanatismo, *Der Fliegende Holländer* ha gustado mucho y los filarmónicos esperan con ansiedad la representación de *Fidelio*, de Beethoven, el rey de la armonía”¹³². A comienzos de la temporada de verano de 1882, la compañía de ópera italiana del Covent Garden pone en escena *Lohengrin* con Albani (Elsa), Sthal (Ortruda), Sylva (Lohengrin), Cotogni (Telramondo) y Gresse (Rey Enrique) superando el éxito de las compañías de ópera alemana y con una “ejecución coral y orquestal perfecta; el entusiasmo del público sin límites”¹³³. Concluidas las representaciones de la *Tetralogía* en Her Majesty's Theater, la empresa de Angelo Neumann regresa a Leipzig para realizar una revista histórica de las óperas de Wagner desde *Rienzi* hasta *El Anillo*¹³⁴, ciclo con el que Neumann se despide de Leipzig antes de comenzar la gira con su teatro itinerante. Con este ciclo –dice la prensa– “los wagneristas podrán prepararse para la audición del *Parcival* [sic], estudiando el estilo

¹²⁸ “Extranjero. Londres”. *La Correspondencia Musical*, II, 72, 17-V-1882, p. 7.

¹²⁹ En este sentido recordamos que *El Anillo de los Nibelungos* es concebido por Wagner para el *foso místico* de Bayreuth.

¹³⁰ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 21, 21-V-1882, p. 162.

¹³¹ J. R. R.: “La Semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 22, 28-V-1882, p. 170.

¹³² J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 23, 4-VI-1882, p. 178.

¹³³ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 24, 11-VI-1882, p. 186.

¹³⁴ Tibaldo: “Notas semanales”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 23-VII-1882, p. 2.

del compositor en todas sus formas y maneras”¹³⁵. A finales de junio, Hans Richter estrena con gran éxito en el Teatro Drury Lane de Londres *Tristán e Isolda* (Winkelmann y Sucher)¹³⁶ y al mismo tiempo Octavio Fouque publica *Los Revolucionarios de la música* (París: Calmann Levy, 1882), estudio sobre Lesueur, Berlioz, Beethoven, Wagner y los compositores de la escuela rusa¹³⁷. Entre el 18 de agosto de 1881 y el 5 de junio de 1882 se dan en el Teatro de la Ópera de Berlín 256 representaciones, de las cuales, 33 corresponden a *Carmen* de Bizet, la ópera más representada; el único compositor que alcanza igual número de representaciones es Wagner, pero repartidas entre seis de sus partituras: *Tannhäuser*, *Rienzi*, *Lohengrin*, *El holandés errante*, *Los maestros cantores de Nuremberg* y *Tristán e Isolda*¹³⁸. El 1 de septiembre el Wagner-Theater de Angelo Neumann comienza su gira artística en Breslau, trasladándose después a Berlín, donde –al contrario que en Londres– las representaciones de *El anillo de los Nibelungos* “producen grandes resultados pecuniarios a Neumann y no pocos aplausos a los intérpretes de Wagner”¹³⁹. El domingo 22 de octubre Charles Lamoureux y Jules E. Pasdeloup estrenan con gran éxito el Preludio de *Parsifal* en sendos conciertos celebrados en Cahteau d’Eaue y el Circo de Invierno de París¹⁴⁰, al mismo tiempo que en un concierto clásico celebrado en el Teatro de las Naciones de Marsella –dice la prensa– “estalló de una manera ruidosa la rivalidad de wagneristas y antiwagneristas. Éstos silbaron una pieza del maestro de Bayreuth y los primeros descolgaron un cartelón con estos lemas: ¡Viva Wagner! ¡Abajo las fronteras! ¡El arte no tiene patria! Nuevos silbidos sucedieron a esta manifestación, y los wagneristas tomaron pronto desquite, silbando a su vez la obertura de la *Gazza ladra* de Rossini”¹⁴¹. Al igual que en París, la prensa destaca el estreno del Preludio de *Parsifal* en el Crystal Palace de Londres en el otoño de 1882¹⁴² y, en diciembre, *Tristán e Isolda* obtiene gran éxito en el Teatro de Hamburgo con Hermann Winkelmann y Rosa Sucher en los papeles protagonistas¹⁴³. También en diciembre concluyen las representaciones de wagnerianas de *El Anillo de los*

¹³⁵ “Extranjero. Leipzig”. *La Correspondencia Musical*, II, 77, 21-VI-1882, p. 7.

¹³⁶ J. R. R. : “la semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 27, 2-VII-1882, p. 210.

¹³⁷ “Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 1, 2-VII-1882, p. 6.

¹³⁸ “Extranjero. Berlín”. *La Correspondencia Musical*, II, 79, 5-VII-1882, p. 7.

¹³⁹ “Extranjero. Berlín”. *La Correspondencia Musical*, II, 95, 25-X-1882, p. 7.

¹⁴⁰ “Extranjero. París”. *La Correspondencia Musical*, II, 96, 1-XI-1882, p. 7.

¹⁴¹ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 44, 29-X-1882, p. 346.

¹⁴² J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 46, 12-XI-1882, p. 362.

¹⁴³ “Extranjero. Hamburgo”. *La Correspondencia Musical*, II, 103, 20-XII-1882, p. 7.

Nibelungos en Berlín y Neumann anuncia próximas funciones con su compañía itinerante en Ámsterdam (entre el 2 y 15 de enero de 1883), la Haya, Rotterdam, Bruselas y Copenhague¹⁴⁴. Las representaciones de *El Anillo de los Nibelungos* en el Teatro de la Moneda de Bruselas (martes 23 de enero, *Das Rheingold*; 24 *La Valkiria*; 26 *Siegfried* y sábado 27 *Götterdämmerung*) son un gran éxito de público, agradando de forma especial *La Valkyria*¹⁴⁵. Pedrell destaca que las representaciones de *El Anillo del Nibelungo* “han entusiasmado a los belgas... y a los franceses, es decir, a los que han hecho últimamente viaje a Bruselas con el loable intento de aplaudir en un *terreno neutral* la ópera de Ricardo Wagner. Todo es empezar. Aseguran ahora (los que han oído la ópera) que a pesar de los rencores patrióticos no será extraño que el día menos pensado suceda en Francia lo que acaba de suceder en Bruselas, esto es, que la célebre tetralogía consiga entusiasmar al público de París como ha entusiasmado al de la capital de Bélgica”¹⁴⁶. El 13 de febrero de 1883 fallece Wagner en Venecia y las mayoría de los directores de los teatros alemanes organizan funciones a beneficio de Sigfried Wagner¹⁴⁷, salvo Botho von Hülsen¹⁴⁸, intendente de los teatros de Berlín. También en París Colonne (Châtelet)¹⁴⁹, Padeloup (Circo de Invierno)¹⁵⁰ y Lamoureux (Château d’Eau)¹⁵¹ dirigen varias partituras wagnerianas en honor al compositor con gran éxito de público. El 13 de marzo, Luigi Mancinelli dirige un concierto en honor del compositor en el Liceo Musicale Rossini de Bolonia en el que se interpretan ocho partituras wagnerianas, tres no escuchadas anteriormente en Italia: *La muerte de Isolda*, la Cabalgata de las valkirias de *La Valkiria* y el Preludio de *Los maestros cantores*. Al concierto asiste G. Carducci que plasma sus impresiones en una carta dirigida a Dafne Gargioli¹⁵² y, el 2 de abril, la *Societá del quartetto di Milano* celebra en el teatro Carcano un concierto en honor de Wagner bajo la dirección de Franco Faccio compuesto exclusivamente con obras del compositor, velada en la que Faccio

¹⁴⁴ “Extranjero. Berlín”. *La Correspondencia Musical*, II, 104, 27-XII-1882, p. 7.

¹⁴⁵ “Extranjero. Bruselas”. *La Correspondencia Musical*, III, 109, 1-II-1883, p. 7.

¹⁴⁶ “Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 29, 1-II-1883, p. 10.

¹⁴⁷ “Las exequias de Wagner”. *La Correspondencia Musical*, III, 113, 1-III-1883, p. 2.

¹⁴⁸ El intendente de teatros, Botho von Hülsen, rechaza la solicitud de la sociedad wagneriana berlinesa para realizar un acto fúnebre en el Hoftheater. Sobre las tirantes relaciones de Hülsen con Wagner véase Bauer, op. cit, pp. 352-54.

¹⁴⁹ Pompeyo Gener: “París Artístico y Literario”. *Ilustración Artística*, II, 62, 5-III-1883, p. 74.

¹⁵⁰ Pompeyo Gener: “París Artístico y Literario”. *Ilustración Artística*, II, 64, 19-III-183, p. 91.

¹⁵¹ *La Propaganda Musical*, III, 11, 5-4-1883, p. 86.

¹⁵² Véase Petrocchi, Giorgio: “La lettura antidecadente di Wagner: Carducci e altri”. *Parole e Musica. L’esperienza Wagnerian nella cultura fra romanticismo e decadentismo*. Firenze: Leo S. Olschiki editore, 1986, p. 216.

dirige magistralmente¹⁵³ el Preludio de *Lohengrin*, Obertura de *El holandés errante*, Preludio de *Tristán e Isolda*, Obertura de *Tannhäuser*, *Marcha fúnebre* de *El crepúsculo de los dioses*, Preludio de *Parsifal* y Cabalgata de las valkirias. Del 20 al 25 de abril de 1883 la compañía de Angelo Neuman estrena en el Teatro Fenice de Venecia la *Tetralogía* de Wagner¹⁵⁴, representaciones que producen unos beneficios de 40.000 francos¹⁵⁵. La compañía de ópera de Neumann aprovecha su estancia en la ciudad para dedicar un solemne recuerdo al compositor y la víspera de su partida para Bolonia, la orquesta se instala en una góndola empavesada colocada delante del palacio Vendramin para dar una serenata fúnebre en la que Anton Seidl dirige la obertura de *Tannhäuser* y la *Marcha del Crepúsculo de los dioses*; la prensa española destaca que “toda Venecia acudió en tropel a presenciar el espectáculo, viéndose el *Canalazzo* atestado de millares de góndolas”¹⁵⁶. Al mismo tiempo, la Ópera de Munich presenta *Tristán e Isolda* en una función en el que todas las damas de la aristocracia asisten de luto¹⁵⁷; en Berlín y, tras la primera negativa el intendente de teatros, Botho von Hülsen¹⁵⁸ ordena a los de Hannover, Kassel y Wiesbaden que celebren representaciones en memoria de Richard Wagner, cuyos beneficios netos (4.319 marcos)¹⁵⁹ se destinan al fondo de Festivales de Bayreuth¹⁶⁰. Tras la estancia en Venecia, la compañía de Neumann obtiene un éxito extraordinario con las representaciones de *El Anillo* en Bolonia¹⁶¹, aunque después Neumann no puede representar *El Anillo* en Milán porque Giussepina Lucca, propietaria de la *Tetralogía* en Italia, deniega el derecho de representación, interpretándose en su lugar *Fidelio* de Beethoven¹⁶². Después de Milán, las representaciones de *El Anillo del Nibelungo* en el teatro Apolo de Roma se incluyen dentro de las fiestas organizadas con motivo de la entrada en la ciudad de los duques de Génova, en cuyos actos se incluye también la interpretación de una parte de *Parsifal*, en la gran sala de cristales del palacio de la Exposición¹⁶³. Tras los éxitos de

¹⁵³ “Correspondencias”. *La Propaganda Musical*, III, 12, 12-IV-1883, p. 92; *La Ilustración Musical*, I, 2, 14-IV-1883, p. 4.

¹⁵⁴ *La Propaganda Musical*, III, 10, 29-III-1883, p. 78 (anuncio).

¹⁵⁵ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 122, 3-V-1883, p. 7.

¹⁵⁶ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 122, 3-V-1883, p. 7; “Noticias”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 36, 15-V-1883, p. 13.

¹⁵⁷ “Extranjero”. *La Propaganda Musical*, III, 14, 26-IV-1883, p. 110.

¹⁵⁸ Botho von Hülsen es intendente de los teatros de Berlín, Hannover, Kassel y Wiesbaden desde 1866.

¹⁵⁹ Bauer, op. cit, p.353-54.

¹⁶⁰ “Extranjero”. *La Propaganda Musical*, III, 17, 17-V-1883, p. 134.

¹⁶¹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 123, 10-V-1883, p. 7.

¹⁶² “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 125, 25-V-1883, p. 7.

¹⁶³ “Correspondencias”. *La Propaganda Musical*, III, 16, 10-V-1883, p. 125.

El Anillo del Nibelungo en Venecia, Bolonia y Roma, la compañía de Angelo Neuman es contratada para Nápoles y Turín¹⁶⁴. El 14 de agosto finaliza la temporada en el teatro Colón de Buenos Aires, teatro en el que se representa *Lohengrin* 6 veces¹⁶⁵ a lo largo de la campaña¹⁶⁶; es el estreno en Argentina de la ópera wagneriana en el que interviene Octavio Nouvelli en la parte protagonista¹⁶⁷. El 6 de septiembre, la prensa anuncia la representación de *Tristán e Isolda* en el Teatro Imperial de Viena con doble distribución en los papeles, “en vista de que se trata de una obra en extremo fatigosa para los cantantes”¹⁶⁸. Bajo la dirección de Charles Lamoureux, el domingo 25 de noviembre la *Société des Nouveaux Concerts* realiza el cuarto concierto de la temporada en Château d’Eau, en una velada en la que se interpretan cuatro fragmentos de *Los maestros cantores*¹⁶⁹ y, en diciembre, el Teatro de Rouen anuncia el estreno de *Lohengrin* en su temporada de invierno¹⁷⁰. El 13 de febrero de 1884, aniversario de la muerte de Wagner, se realizan homenajes al compositor en las principales ciudades de Alemania con la celebración de conciertos y representaciones de ópera; en Bayreuth, se organiza un concierto compuesto en su mayor parte de fragmentos de *Parsifal*¹⁷¹ y en el teatro de Colonia se representa *El crepúsculo de los dioses*, función a la que acuden gran número de aficionados belgas de Lieja, Bruselas y Amberes¹⁷². A principios de marzo de 1884, Lamoureux estrena con gran éxito en París el acto primero de *Tristán e Isolda* en Château d’Eau; el público rinde una ovación al director wagneriano, la orquesta y los cantantes por “la admirable interpretación de esta música absolutamente declamatoria, desprovista de toda melodía, considerada durante algún tiempo, aún en Alemania, como imposible de ejecutar”¹⁷³. En mayo de 1884, Luis II de Baviera organiza una serie de representaciones privadas¹⁷⁴ en las que se interpreta *Parsifal* el 3,

¹⁶⁴ “Notas varias”. *La Ilustración Musical*, I, 6, 12-V-1883, p. 4.

¹⁶⁵ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 142, 20-IX-1883, p. 7.

¹⁶⁶ La temporada comienza el 9 de mayo de 1883.

¹⁶⁷ “Octavio Nouvelli”. *La Ilustración Musical*, I, 13, 30-VI-1883, p. 1-2.

¹⁶⁸ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 140, 6-IX-1883, p. 7.

¹⁶⁹ *La Ilustración Musical*, I, 36, 8-XII-1883, p. 7.

¹⁷⁰ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 156, 27-XII-1883, p. 7.

¹⁷¹ “Noticias. Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 164, 21-II-1884; “Notas varias”. *La Ilustración Musical*, II, 49, 8-III-1884, p. 4.

¹⁷² “Notas varias”. *La Ilustración Musical*, II, 49, 8-III-1884, p. 4.

¹⁷³ Comettinat, O.: “Correspondencia de París”. *Enciclopedia Musical*, I, 3, 31-III-1884, p. 22.

¹⁷⁴ El 10 de enero de 1883, en su última carta al rey, Wagner señala como imposibles las representaciones privadas de *Parsifal* en Munich; el 20 de enero, el secretario del gabinete Von Bürkel le participa que Luis II insiste en su deseo, si bien consiente un aplazamiento hasta la primavera de 1884. Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 678.

5 y 7 de ese mes¹⁷⁵ y a comienzos de otoño el emperador de Austria-Hungría, Francisco José, asiste a la inauguración del teatro de la Gran Ópera húngara de Buda-Pesth en una función en la que se interpreta la obertura de *Hungady Laszlo*, el primer acto de la ópera *Bank-Ban* y el acto primero de *Lohengrin*¹⁷⁶. En enero de 1885, la prensa destaca el éxito obtenido por Roberto Stagno en el papel de *Lohengrin* en Roma¹⁷⁷ y el 18 de ese mes se representa en el teatro de la Ópera de Viena *Tristán e Isolda*¹⁷⁸. El 13 de febrero, aniversario de la muerte de Wagner, las sociedades de conciertos celebran actos conmemorativos en las principales ciudades de Alemania; en Berlín, la *Wagner-Verein* da un concierto al que asiste la familia imperial alemana y en el que se interpretan la Marcha fúnebre de Sigfrido (Acto III de *Götterdämmerung*), *La cena de los apóstoles*¹⁷⁹, el preludio de *Lohengrin* y el tercer acto de *Parsifal*¹⁸⁰. También en febrero, el director del teatro del Capitolio de Tolouse, Roudil, se dirige a Durand-Schonewrk para la compra y alquiler de *Lohengrin* con el propósito de estrenar la ópera en el teatro del Capitolio en la temporada 1884/85, pero los editores le contestan que Cosima Wagner se opone a que *Lohengrin* sea representado en provincias antes de ejecutarse en París; en ese momento Colonne, Lamoureux y Padeloup se disputan la partitura¹⁸¹. Al mismo tiempo aparece la *Revue wagnérienne*¹⁸², revista publicada entre 1885 y 1888 en París que en su primer número (febrero de 1885) publica artículos de Victor Wilder, Catulle Méndez, Edouard Schuré, Camille Benoit y otros¹⁸³. En carta fechada en Nueva York el 1 de marzo de 1885, H. Hudson informa a Benito Zozaya sobre la muerte de Leopold Damrosch, director que en 1884 forma una compañía de ópera alemana para dar a conocer todos los dramas de Wagner en idioma original en la ciudad norteamericana y con la que presenta *La Valkiria*, el mayor éxito de la temporada celebrada en el Metropolitan Opera House de Nueva York. En este sentido, Hudson destaca que Damrosch es, junto a Theodor Thomas, el director que más “ha contribuido poderosamente al desarrollo del arte musical en esta parte del nuevo

¹⁷⁵ Bauer, op. cit, p. 593.

¹⁷⁶ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 197, 9-X-1884, p.6.

¹⁷⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 209, 1-I-1885, p. 6.

¹⁷⁸ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 217, 26-II-1885, p. 7.

¹⁷⁹ *Das Liebesmahl der Apostel* WWV 69.

¹⁸⁰ “Varia”. *Enciclopedia Musical*, II, 15, 31-III-1885, p. 119.

¹⁸¹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 217, 26-II-1885, p. 7.

¹⁸² Sobre la historia de la publicación véase CÉUROY, A.: “La revue wagnérienne”. *Wagner et l'esprit romantique*. París: Editions Gallimard, 1965, pp. 249-69.

¹⁸³ “Bibliografía”. *Enciclopedia Musical*, II, 14, 28-II-1885, p. 111.

mundo”¹⁸⁴. Con la asistencia de la reina María Enriqueta de Bélgica¹⁸⁵ el 7 de marzo de 1885 se estrena la adaptación francesa de *Los maestros cantores* en el Teatro Real de la Moneda de Bruselas; la partitura –dice la prensa– “mal que le pese al público de París, ha recorrido triunfalmente todo el camino que debía recorrer desde la escena de Munich hasta la de Bruselas, pasando por las de Berlín, Hannover, Viena, Leipzig, Londres, Pesth, etc, etc”¹⁸⁶. En abril se estrena *La Valkiria* en el teatro de Dresde¹⁸⁷ y, en mayo, se pone a la venta en Viena el tomo correspondiente al epistolario de Richard Wagner comprendido entre 1830 y 1833¹⁸⁸ editado por Emerich Kastner¹⁸⁹, colección de cartas inéditas hasta ese momento en su mayor parte¹⁹⁰. También en la primavera de 1885 Karl Armbruster, director de orquesta del Court-Theatre de Londres, realiza los sábados una serie de conferencias sobre Richard Wagner, charlas acompañadas de ejecuciones vocales e instrumentales demostrativas dirigidas por el mismo Armbruster¹⁹¹. El 11 de mayo, fallece en Colonia Ferdinand von Hiller¹⁹², compositor, director, pianista y crítico musical del que Felipe Pedrell destaca su postura antiwagnerista en unos apuntes biográficos publicados en la *Enciclopedia Musical*¹⁹³. En junio de 1885 se celebra en Berlín la 200 representación de *Lohengrin*¹⁹⁴ y, a finales de verano, la orquesta del teatro de Weimar se coloca en un foso siguiendo el ejemplo del teatro de Bayreuth, medida que se adopta poco después en Stuttgart¹⁹⁵. En noviembre, los hermanos y editores Scholt ponen a la venta en Bruselas la partitura de *La Valkiria* en versión de V. Wilder¹⁹⁶ y, a finales de año, Antón Seild debuta en New York dirigiendo varias representaciones de *Lohengrin* en alemán en el Metropolitan

¹⁸⁴ “Correspondencia Extranjera”. *La Correspondencia Musical*, V, 221, 26-III-1885, p. 5.

¹⁸⁵ Bauer, op. cit, p. 459.

¹⁸⁶ “Boletín musical del mes de marzo. Teatros”. *Enciclopedia Musical*, II, 15, 31-III-1885, p. 119.

¹⁸⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 222, 2-IV-1885, p. 7.

¹⁸⁸ El índice de la colección de cartas recopiladas por Kastner, publicadas en Berlín en 1897, en KASTNER, E.: *Verzeichnis der Briefe Richard Wagners an seine Zeitgenossen*. Berlín, 1897.

¹⁸⁹ Emerich Kastner (Viena, 29-III-1847; Viena, 5-XII-1916) redactor del *Wiener Musikalischen Zeitung*, es autor de *Richard-Wagner Catalog. Verzeichnis der von und über Richard Wagner erschienenen Schriften, Musikwerke, etc. etc., nebst biographischen Notizen (Catálogo de Richard Wagner. Índice de escritos, obras musicales, etc, publicados por y sobre Richard Wagner junto con notas biográficas; Offenbach 1878/R 1966)*. Véase Bauer, op. cit, p. 375.

¹⁹⁰ *La Correspondencia Musical*, V, 225, 23-IV-1885; *Enciclopedia Musical*, II, 16, 30-IV-1885, p. 128.

¹⁹¹ “Varia”. *Enciclopedia Musical*, II, 17, 31-V-1885, p. 136.

¹⁹² A raíz de su muerte, la corporación municipal de Colonia decide que la pensión de 3.000 marcos de Hiller pase a su viuda. “Boletín Musical del mes de julio. Varia”. *Enciclopedia Musical*, 19, 31-VII-1885, p. 151.

¹⁹³ P[edrell]: “Varia”. *Enciclopedia Musical*, II, 18, 30-VI-1885, p. 144.

¹⁹⁴ *Lohengrin* se estrena en Berlín el 23 de enero de 1859.

¹⁹⁵ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 245, 10-IX-1885, p. 7.

¹⁹⁶ Juan Meyer: “Correspondencia Extranjera”. *La Correspondencia Musical*, V, 256, 26-XI-1885, p. 6.

Opera House; Seild es considerado entonces como el más fiel intérprete de Wagner y – dice Hudson– “así lo dio a comprender en la obra mencionada en la que se han podido ahora apreciar detalles que habían pasado desapercibidos en épocas anteriores”¹⁹⁷.

En España, la etapa 1877-1885 coincide con la mayor parte del reinado de Alfonso XII, periodo de estabilidad política que instauro un régimen parlamentario bipartito que caracteriza a la Restauración. Entre 1877-1885 el repertorio wagneriano interpretado por las agrupaciones orquestales madrileñas sufre un incremento en el número de obras programadas respecto a etapas anteriores, coincidiendo en su mayor parte con la etapa de Mariano Vázquez como director de la Sociedad de Conciertos (1877-84). La etapa viene marcada por la aparición de una nueva sociedad orquestal en Madrid, la Unión Artístico-Musical, agrupación creada por Felipe Ducazcal que, ante la falta de acuerdo con la Sociedad de Conciertos para ofrecer sesiones en los Jardines del Buen Retiro en la temporada de verano de 1877, opta por la creación de una nueva entidad. Tras esta primera serie de conciertos, los músicos deciden permanecer unidos y en la primavera de 1878 encargan la dirección a Tomás Bretón, concertino de la orquesta. Bretón permanece como director hasta 1881, fecha en la que marcha a estudiar con una beca a la Academia de Bellas Artes de Roma, sucediéndole Ruperto Chapí, Manuel Fernández Caballero y, en 1883, Casimiro Espino, quien tiene que abandonar su puesto en la Sociedad de Conciertos para entrar en la nueva agrupación. La Unión Artístico-Musical presenta algunas partituras wagnerianas desconocidas por el público madrileño en consonancia con uno de los objetivos de la orquesta: el estreno continuado de partituras *modernas*; en palabras de Esperanza y Sola, la Unión Artístico-Musical representa “el elemento joven, el partido avanzado, como si dijéramos, en la esfera del arte, ansioso de novedades y reformas”¹⁹⁸. Entre 1877 y 1885 se estrenan en Madrid la Marcha Fúnebre¹⁹⁹ de *El Crepúsculo de los dioses* (Vázquez, 1877/03/11), la Canción de Walter²⁰⁰ de *Los maestros cantores* (Vázquez, 1878/04/28), la *Marcha Imperial*²⁰¹ (Vázquez, 1878/08/23), el aria de la *Estrella de la*

¹⁹⁷ Hudson: “Correspondencia Extranjera”. *La Correspondencia Musical*, V, 258, 10-XII-1885, p. 5.

¹⁹⁸ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 24, 30-VI-1884, p. 403.

¹⁹⁹ *Götterdämmerung*. Acto III, *Interludio* entre escena 2ª y 3ª.

²⁰⁰ *Die Meistersinger von Nuremberg*: Acto III, Escena 5ª: Canción Premiada *Morgenlich leuchtend im rosigen Schein*.

²⁰¹ *Kaiser March* (WV 104).

noche²⁰² de *Tannhäuser* (*Artistas Vieneses*, 27-XII-1878), la Obertura de *El holandés errante* (Vázquez, 1879/03/02), la *Marcha homenaje*²⁰³ (Bretón, 1880/07/09), la Cabalgata de las valkirias²⁰⁴ de *La Valkyria* (Chapí, 1881/08/23), la Obertura *Fausto*²⁰⁵ (Vázquez, 1883/02/11), el Preludio de *Parsifal* (Espino, 1883/02/24), el Coro de Peregrinos a voces solas²⁰⁶ de *Tannhäuser* (Vázquez, 1883/02/25) y la *Gran Marcha Americana*²⁰⁷ (Espino, 1885/06/17). 1877-1885 es, por tanto, el periodo en el que se escuchan por primera vez en Madrid los primeros fragmentos de *Los maestros cantores*, *El Anillo de los Nibelungos* y *Parsifal*, consolidándose la interpretación de fragmentos sinfónicos de la etapa romántica de Wagner (*El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*) y estrenándose otras partituras de *circunstancias* compuestas por encargo.

En la etapa 1877-1885, el número de artículos referentes a Wagner publicados en la prensa musical y diaria sufre un incremento, aumentando tanto los escritos de Wagner como aquellos que tratan sobre el compositor, fenómeno relacionado con la creciente popularidad de Wagner, su muerte y su consagración como genio de la música. En este sentido, destacamos que *Crónica de la Música*, *La Correspondencia Musical*, *Notas Musicales y Literarias* y *El Globo* traducen varios escritos teóricos y cartas del compositor, tipo de documentos escasos en la etapa anterior (solamente dos, recogidos en *La España Musical*). Por otra parte, siguen siendo numerosos los escritos cuyo tema principal es la contraposición de la música de Wagner y la ópera italiana, al menos hasta las polémicas sostenidas por Joaquín Marsillach y Lleonart y Antonio Fargas y Soler en 1878 y 1879²⁰⁸, controversias que consideramos punto culminante en la oposición de escuelas compositivas (wagnerismo versus escuela italiana). Sin embargo, después de estas polémicas, observamos que la importancia de este tema disminuye en base a lo recogido en las publicaciones periódicas y, en nuestra opinión, este hecho se

²⁰² *Tannhäuser*. Acto III, escena 2ª. *O du, mein holder Abendstern*.

²⁰³ *Huldigungsmarsch* (WWV 97).

²⁰⁴ *Die Walküre*: Acto 3º, escena 1ª.

²⁰⁵ *Eine Faust-Ouvertüre* (d-Moll) (WWV 59).

²⁰⁶ *Tannhäuser*: Coro a voces solas “*Zu dir wall ich, mein Jesus Christ*”. Acto I, escena 3ª.

²⁰⁷ *Grosser Festmarsch...* (G-Dur) (WWV 110).

²⁰⁸ En 1878 Joaquín Marsillach escribe *Ensayo biográfico-crítico...* y ese mismo año Antonio Fargas y Soler replica en *Observaciones (en vindicación de la ópera italiana) al “Ensayo biográfico crítico...”*. Marsillach contesta en *Contrarréplica a las “Observaciones”...* en 1879 y después Antonio Fargas y Soler escribe su *Contestación a la Contrarréplica de D. Joaquín Marsillach y Lleonart...* de Fargas y Soler (1879). Véase la bibliografía de esta tesis.

relaciona con el paulatino conocimiento del repertorio, la teoría y la obra de Wagner, destacando la labor divulgadora de Antonio Peña y Goñi, Felipe Pedrell, Joaquín Marsillach y José de Letamendi en Madrid y Barcelona. El estreno de *Lohengrin* en Madrid (1881) y Barcelona (1882), el de *Parsifal* en Bayreuth (1882), la muerte de Richard Wagner (1883), otros estrenos en el extranjero, etc, son los hechos que provocan la publicación de gran cantidad de artículos, estudios, traducciones, libros o folletos.

En lo que se refiere a las representaciones de ópera, la etapa 1877-1885 se caracteriza por la difusión de *Lohengrin* en Madrid y Barcelona. La partitura, estrenada en España por Juan Goula el 24 de marzo de 1881 en el Teatro Real, obtiene un gran éxito en cuatro interpretaciones cantadas por Julián Gayarre (*Lohengrin*), tenor que sustituye a Roberto Stagno días antes del estreno. Juan Goula repone *Lohengrin* la temporada siguiente 1881/82 y, al concluir el año lírico del Teatro Real, marcha a Barcelona con varios cantantes de la compañía estrenando la partitura wagneriana en el Teatro Principal de la Barcelona el 17 de mayo de 1882. El 6 de marzo de 1883 Vianesi estrena la ópera en el Gran Teatro del Liceo y tanto en éste como en el Teatro Real, *Lohengrin* se convierte en una ópera de repertorio repetida en sucesivas temporadas. Las representaciones de *Lohengrin* dirigidas por Manuel Pérez con Mila Kupfer (Elsa) y Roberto Stagno (*Lohengrin*) a finales de 1885 son interpretaciones de referencia de la ópera en Madrid y suponen la aceptación de la partitura wagneriana entre todos los sectores del público madrileño.

Parte IV: 1886-1893.

En la etapa 1886-1893 Cosima Wagner consolida el derecho exclusivo de representación de *Parsifal* en Bayreuth (Hermann Levi) y, al mismo tiempo, cambia el carácter de los festivales presentando otras partituras wagnerianas²⁰⁹. Así y tras la

²⁰⁹ Cfr. Bauer, op. cit, p. 766.

muerte de Luis II (junio 1886), el 25 de julio de 1886 Felix Mottl²¹⁰ estrena en la ciudad bávara *Tristán e Isolda*²¹¹, partitura dirigida alternativamente por éste y Hans Richter en ocho ocasiones entre los meses de julio y agosto. En la tarde del 29 de julio –segunda representación de *Tristán e Isolda*– Liszt cae gravemente enfermo de neumonía aguda y es asistido por los doctores Landgrat de Bayreuth y Fleischer, profesor de la Universidad de Erlangen. El padre de Cosima Wagner fallece dos días después, el 31 a las once y veinte minutos de la noche²¹² y, desde entonces, Cosima asume la dirección exclusiva de los festivales sustituyendo a su hijo menor de edad Siegfried Wagner, cargo que desempeña durante 20 años²¹³. A finales del invierno de 1887 Cosima Wagner paga 125.000 pesetas a la intendencia del Teatro Real de Munich por reservarse el derecho exclusivo de representar *Parsifal* en el teatro de Bayreuth, derecho valedero sólo hasta 1893 ya que ese año se prevé su libre interpretación en los teatros de Austria²¹⁴. Además, el Teatro de la Corte de Munich adquiere el derecho de representación de todas las obras de juventud de Wagner, partituras encontradas en Wahnfried entre los manuscritos de Wagner²¹⁵. A finales de la primavera de 1887 los herederos de Wagner ceden a un empresario de Berlín el derecho exclusivo de ejecución en concierto de la *Sinfonía en do mayor* (WWV 29), la única de Wagner conservada íntegramente. Entre el 22 de julio y el 19 de agosto de 1888 se celebra el sexto festival de Bayreuth en el que Hans Richter estrena *Los maestros cantores* (lunes y jueves)²¹⁶ siguiendo la puesta en escena de las representaciones de Munich. La edición de 1888 es un gran éxito²¹⁷ y en 1889 Cosima decide presentar, por primera vez, tres partituras en un mismo festival: *Parsifal* (Levi), *Tristán e Isolda* (Felix Mottl) y *Los maestros cantores* (Hans Richter). Atraídos por este programa, la afluencia de viajeros a la ciudad bávara es extraordinaria, llegándose a ofrecer por un asiento para una representación de *Parsifal* hasta 60 marcos (75 francos)²¹⁸. Entre los asistentes al festival de 1889 están el Duque de Montpensier, Mancinelli, Faccio, Arrieta, Vázquez,

²¹⁰ Para esta representación, Cosima piensa en un primer momento en Hans von Bülow, pero la renuncia de éste hace que sea Felix Mottl el encargado de la dirección de la partitura. Bauer, op. cit, p. 290.

²¹¹ Intervienen en los papeles principales Eugen Gura, Karl Scheidemantel, Gisela Staudigl, Rosa Sucher y Heinrich Vogl bajo la dirección de Felix Mottl. Bauer, op. cit, p. 738.

²¹² “Nuestros Grabados. Franz Liszt”. *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 30, 15-VIII-1886, p. 83.

²¹³ Cfr. Bauer, op. cit, p. 290.

²¹⁴ “Teatros”. *La España Musical*, II, 13, 7-III-1887, p. 204.

²¹⁵ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VII, 314, 10-III-1887, p. 7.

²¹⁶ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 8, 15-V-1888, p. 61.

²¹⁷ Cfr. Bauer, op. cit, p. 290.

²¹⁸ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 46, 8-IX-1889, p. 136.

Chapí, Egusquiza, Avendaño, Fontrodona, Achúcarro, Aztevani, Xiltré, los hermanos Borrell y Valentín Arín, éste recientemente propuesto por el tribunal de oposiciones para cubrir la plaza de catedrático de número de la clase de armonía vacante en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid²¹⁹. El 18 de agosto concluye la séptima edición compuesta por 18 representaciones que producen unos ingresos superiores a los 620.000 francos y Cosima, que cobra el 10% del producto bruto en concepto de derechos de autor, recibe unos 63.000 francos²²⁰. A finales de verano y concluido el séptimo Festival (1889), el Comité asigna unos 500.000 marcos (625.000 francos) para poner en escena *Tannhäuser* con gran lujo de decoraciones y trajes en la próxima edición, encargándose de la parte protagonista el tenor Ernesto van Dyck²²¹; en otoño, Siegfried Wagner perfecciona estudios musicales en el Conservatorio de Frankfurt²²² con Engelbert Humperdinck. En el verano de 1890 se realizan los ensayos para el estreno de *Tannhäuser* en Bayreuth y en una comunicación oficial, el Comité de Festivales anuncia que el programa para las representaciones bayreuthianas de 1891 se compone de *Parsifal*, *Tannhäuser* y *Tristán e Isolda*, partitura incluida a petición de numerosos concurrentes a festivales anteriores²²³. En la octava edición (1891) Felix Molltl estrena *Tannhäuser*, partitura acogida con gran entusiasmo gracias a extraordinaria puesta en escena ideada por Cosima Wagner en la que se utilizan perros y caballos vivos. La temporada wagneriana del teatro de Bayreuth tiene un excelente resultado financiero y Cosima Wagner cobra por derechos de autor más de 100.000 francos, ascendiendo a 800.000 marcos la recaudación del festival²²⁴. La anulación de anteriores acuerdos de Richard Wagner con Luis II y el derecho de representación exclusivo de *Parsifal* en Bayreuth encuentra gran oposición en Munich; en este sentido dice Harry Moltan en carta fechada en la capital de Baviera: “Mientras que Wagner da a todo el mundo su gran arte, sus dramas a todos los teatros, sus herederos han cerrado la puerta para *Parsifal*, y le han retenido exclusivamente para Bayreuth, pequeña villa

²¹⁹ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, II, 40, 1-IV-1889, p. 2.

²²⁰ La *Ilustración Musical Hispano-Americana* (II, 46, 8-IX-1889, p. 136) cifra la recaudación de las 18 funciones en 600.000 francos del que el 10% (60.000) corresponden a la familia Wagner. *La España Artística* indica en octubre que “la familia de Richard Wagner acaba de recibir 60.000 francos por su parte de beneficios en las recientes representaciones de Bayreuth”. *La España Artística*, II, 66, 15-X-1889, p. 3.

²²¹ “Extranjero”. *La España Artística*, II, 61, 8-IX-1889, p. 3. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 46, 8-IX-1889, p. 136.

²²² “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 44, 6-XI-1889, p. 167.

²²³ “Extranjero. Bayreuth”. *La España Artística*, III, 110, 15-VIII-1890, p. 3.

²²⁴ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 91, 30-X-1891, p. 665.

apenas conocida de la Baviera; y ninguna empresa, aún pagando gruesas sumas, pude osar a dar a conocer esta obra nacional a la nación. El motivo es muy evidente: si la [sic] Bayreuth perdiera su *Parsifal*, sería relegada al olvido, porque las demás obras de Wagner son mejor representadas en otras partes. Mi nueva visita a Bayreuth me avivó el deseo que repetiré en todas mis cartas, en interés del gran arte de Wagner; del rescate de *Parsifal* de la prisión de Bayreuth. ¡Qué sea dada la obra nacional a la nación!”²²⁵. En diciembre de 1891, la dirección de los festivales fija el programa para las representaciones de Bayreuth de 1892 anunciando ocho representaciones de *Parsifal*, cuatro de *Tristán e Isolda*, cuatro de *Tannhäuser* y cuatro de *Los maestros cantores*²²⁶, magnífica temporada –dice Félix Borrell– “que pueden aprovechar los aficionados españoles que posean 2.000 pesetas para ver algo perfecto, y poder, a su vuelta, y con conocimiento de causa, renegar del Teatro Real, de sus óperas, de sus cantantes y de su público”²²⁷. El 21 de julio de 1892 comienza la novena edición de los festivales bayreuthianos en los que se dan cuatro series de *Parsifal*, *Tristán e Isolda*, *Tannhäuser* y *Los maestros cantores*. Las representaciones, celebradas en cada serie por el orden citado, son dirigidas por Levy, Hans Richter y Mottl, siendo el precio de las localidades 25 francos por función²²⁸. En 1893 no se celebra el festival anual de Bayreuth, pero Cosima Wagner anuncia para la temporada de 1894 la puesta en escena de *Parsifal*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*, esta última nunca representada en Bayreuth²²⁹ y dirigida en 1894 por Richard Strauss en su debut como director en Bayreuth. En el verano de 1893, Siegfried Wagner se presenta como director de orquesta en Bayreuth realizando una serie de conciertos que comienzan el 5 de agosto, sesión en la que el hijo de Richard Wagner interpreta la obertura de *Rienzi* y el *Idilio de Siegfried*. En carta fechada en Wahnfried el 6 de agosto, Siegfried Wagner declara: “espero llegar con el tiempo a dirigir todas las obras de mi padre”²³⁰.

²²⁵ Harry Moltan: “Desde Alemania”. *La España Artística*, IV, 164, 1-XI-1891, p. 4.

²²⁶ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 94, 15-XII-1891, p. 700.

²²⁷ F. Bleu: “Notas musicales.... Lo que se prepara en Bayreuth”. *El Heraldo de Madrid*, 12-XII-1891.

²²⁸ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, V, 186, 1-III-1892, p. 2; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 100, 15-III-1892, p. 38.

²²⁹ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 46.

²³⁰ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 135, 30-VIII-1893, p. 126.

El 4 de enero de 1886 Anton Seild estrena *Los maestros cantores* en el Metropolitan Opera House de Nueva York cantado en alemán con gran éxito²³¹, mientras la Ópera Cómica de París anuncia el estreno de *Lohengrin* en la capital de Francia, estreno que no llega a producirse. A raíz de este anuncio, Saint-Saëns realiza unas declaraciones protestando contra la representación de la ópera de Wagner²³² y, por esta razón, el intendente de los teatros de Hesse-Kassel deniega al compositor francés el permiso de dar conciertos en la capital del electorado argumentando que “es inconveniente la presencia en la escena alemana de un compositor que se ha mostrado decidido adversario de la música y del arte germánicos”²³³. En el concierto realizado por Saint-Saëns con la Sociedad Filarmónica de Berlín a principios de febrero, el compositor es abucheado por los wagneristas dando lugar “a un escándalo como no se había visto jamás en una sala de conciertos”²³⁴. Al día siguiente, Saint-Saëns marcha a Praga (Austria) para realizar un concierto en honor de Wagner²³⁵ y un día después Joachim (director del Conservatorio de Berlín) es silbado por el público de París como protesta²³⁶. El 14 de junio de 1886 concluye la temporada de ópera en Berlín (13-VIII-1885 / 14-VI-1886) en la que se dan 256 representaciones de 54 óperas de 28 compositores, de las cuales 11 corresponden a *Siegfried*, 9 a *Lohengrin*, 6 a *El holandés errante* y 6 a *Tannhäuser*²³⁷. El 22 de julio de 1886 fallece en Blasewitz –cerca de Dresde– Emil Scaria, primer Gurnemaz en el estreno de *Parsifal* en 1882; su voz de bajo –dice la prensa– “era de inmenso volumen; su estatura, gigantesca; sus ademanes, imponentes; condiciones externas que cautivaban al auditorio en papeles como el de Beltrán en *Roberto del Diablo* y los personajes heroicos de los *Niebelungen* de Wagner”²³⁸. El domingo 7 de noviembre de 1886, Padeloup reanuda las sesiones abandonadas dos años antes²³⁹, en un concierto en el que dirige varios fragmentos de *Los maestros cantores* de Wagner²⁴⁰, mientras el cervecero y coleccionista Nicolás Oesterlen anuncia la próxima apertura en Viena de un museo wagneriano en el que se conservan las obras literarias y musicales de Richard Wagner,

²³¹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 267, 11-II-1886, p. 7.

²³² P[edrell]: “Varia”. *Enciclopedia Musical*, III, 27-15-II-1885, p. 23.

²³³ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 266, 4-II-1886, p. 7.

²³⁴ P[edrell]: “Varia”. *Enciclopedia Musical*, III, 27, 15-II-1885, p. 23.

²³⁵ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 266, 4-II-1886, p. 7.

²³⁶ P[edrell]: “Varia”. *Enciclopedia Musical*, III, 27, 15-II-1885, p. 23.

²³⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 286, 24-VI-1886, p. 7.

²³⁸ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 291, 29-VII-1886, p. 7.

²³⁹ En el otoño de 1884 Benjamín Godar sucede a Padeloup en la dirección de los conciertos populares del Teatro del Circo, denominándose desde entonces Concert moderne.

Comettant, O.: “Correspondencia de París”. *Enciclopedia Musical*, 10, 31-X-1884, p. 79.

²⁴⁰ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 297, 11-XI-1886, p. 6.

bustos, fotografías, más de 370 retratos del compositor y fotografías de intérpretes wagnerianos²⁴¹. A principios de febrero, el Teatro Real de la Moneda de Bruselas anuncia la reposición de *La Valkiria*²⁴² y los ensayos de la primera jornada de la *Tetralogía* producen en marzo extraordinaria sensación entre los principales críticos musicales de Europa²⁴³. En las representaciones celebradas entre el 26 y 28 de marzo intervienen Litvinne (Brünnhilde), Belensi (Fricka) Martini (Sieglinde), Engel (Siegmund), Ségin (Wotan) y Bourgeois (Hunding) bajo la dirección musical de Franz Wüllner²⁴⁴, sucesor de Bülow en la Hofoper de Munich en 1869 a raíz del estreno de *El oro del Rin* y el primer creador de *La Valkiria* el 26 de enero de 1870. El 3 de abril de 1887 Nicolas Oesterlen abre al público el Museo “Richard Wagner” de Viena²⁴⁵, al mismo tiempo que varios periódicos emprenden una campaña contra la *Lohengrin* y contra Lamoureux durante los ensayos de partitura wagneriana en el Teatro Eden de París. En los días previos al estreno, la policía adopta medidas especiales para evitar las manifestaciones antigermánicas que se preparan y una parte de la prensa parisina acusa a M. Gailhard –empresario del teatro Eden– de ser antipatriota por no reducir los precios de las entradas y los periódicos anuncian una nueva guerra si Bismarck considera las representaciones de *Lohengrin* en el Eden como una ofensa a Alemania²⁴⁶. Las representaciones de *Lohengrin* en París se aplazan algunos días a raíz de un incidente en la frontera del Este (Alsacia)²⁴⁷ y la ópera se estrena finalmente el martes 3 de mayo de 1887²⁴⁸ en el teatro Eden de París con la participación de Fides Devries (Elsa), Van-Dick (Lohengrin) y Duvivier (Ortruda) bajo la dirección de J. E. Lamoureux, todos llamados a escena al finalizar la función. El teatro está lleno y a la representación, que termina a la una de la madrugada, asisten el general Mac-Mahón, Mr. Clemenceau, Rochefort y otros políticos franceses. En el exterior del teatro se produce un escándalo que llega a tomar proporciones de un motín: un grupo de gente se agrupa en los alrededores del Eden-Théâtre sin que los agentes de seguridad puedan contener una manifestación en la que los concurrentes –mientras cantan *la Marsellesa* y otras canciones patrióticas– lanzan “¡vivas!” a Francia, al general Boulanger... y

²⁴¹ “Un Museo Wagneriano”. *La Correspondencia Musical*, VI, 299, 25-XI-1886, p. 3.

²⁴² “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VII, 310, 10-II-1887, p. 6.

²⁴³ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VII, 315, 17-III-1887, p. 7.

²⁴⁴ “La Waliyria en Bruselas”. *La Correspondencia Musical*, VII, 318, 7-IV-1887, pp. 4-5.

²⁴⁵ *La España Musical*, II, 20, 28-IV-1887, p. 317.

²⁴⁶ “El *Lohengrin* en París”. *La Correspondencia Musical*, VII, 320, 21-IV-1887, pp. 1-2.

²⁴⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VII, 321, 28-IV-1887, p.

²⁴⁸ “El *Lohengrin* en París”. *La Correspondencia Musical*, VII, 322, 5-V-1887, pp. 4-5.

“¡muera!” a Alemania y Bismarck. Hacia las 10 de la noche los manifestantes se concentran frente al Teatro de la Ópera, aunque al final la lluvia y algunas detenciones disuelven la manifestación²⁴⁹. Las manifestaciones antigermánicas continúan en París y el 5 de mayo Lamoureux se ve precisado a suspender la segunda y siguientes representaciones previstas en el Eden-Théâtre²⁵⁰. En el invierno de 1888 comienzan los ensayos de *Las Hadas*²⁵¹ en la Hofoper de Munich y para la representación de esta partitura recientemente redescubierta²⁵² la empresa del teatro gasta más de 75.000 francos en las decoraciones encargadas en Viena²⁵³. En mayo de 1888 se fusionan las casas editoriales Ricordi y Lucca de Milán, ésta propietaria de las óperas de Wagner en Italia²⁵⁴ y, el 3 de junio, se estrena con gran éxito *Tristán e Isolda* en el teatro Comunal de Bolonia bajo la dirección del maestro Martucci y con Cattanes (Isolda) y Novelli (Tristán) en los papeles principales²⁵⁵. El 29 de junio de 1888 Richard Strauss estrena en el Teatro Real de Munich *Las Hadas*²⁵⁶ pero la prensa destaca que la partitura “por el género y corte musical no parece de Wagner, sino más bien de Beethoven o de Weber”²⁵⁷. No obstante, el lujo en las decoraciones, la magnífica puesta en escena, la calidad artística de la interpretación musical y el éxito de público hacen que *Las Hadas* alcancen 25 representaciones esa temporada y, en este sentido, Harry Moltan opina que es una ópera que permanecerá en el repertorio²⁵⁸. Aproximadamente un millón de personas visitan las exposiciones realizadas en Munich en el verano de 1888 con motivo del centenario del nacimiento de Luis I de Baviera y el teatro de la Corte cierra la temporada con una representación *El Anillo de los Nibelungos*. El 1 de noviembre el Teatro de la Corte presenta la *Misa Solemne* de Beethoven, mientras el Teatro de la Comedia muniqués ofrece como novedad *Nudlmair*, cuyo autor –dice Moltan– “ha querido presentar el tipo clásico del ciudadano de Munich, que ama un poco las artes, otro poco a Wagner y su música, y un mucho a la buena cerveza”²⁵⁹. La temporada de

²⁴⁹ “El Lohengrin en París”. *La Correspondencia Musical*, VII, 322, 5-V-1887, pp. 4-5.

²⁵⁰ M.: “*Lohengrin*. Manifestaciones en París”. *El Imparcial*, 6-V-1887.

²⁵¹ *Die Feen*, WWV 32. gran ópera romántica en tres actos.

²⁵² F[elipe] P[edrell]: “Quincena Musical”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 5 30-III-1888, p. 34.

²⁵³ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 4, 15-III-1888, p. 31.

²⁵⁴ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 9, 30-V-1888, p. 70.

²⁵⁵ “Extranjero. Bologne (Italia)”. *La España Artística*, I, 2, 15-VI-1888, p. 3.

²⁵⁶ Moltan, H.: “Crónicas teatrales de Alemania. *Las Hadas*, ópera romántica de Ricardo Wagner”. *La España Artística*, I, 7, 25-VII-1888, p. 3.

²⁵⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 18-VII-1888.

²⁵⁸ Moltan, H.: “Crónicas teatrales de Alemania”. *La España Artística*, I, 11, 23-VIII-1888, p. 3.

²⁵⁹ Moltan, H.: “Crónicas teatrales de Alemania”. *La España Artística*, I, 21, 8-XI-1888, p. 5.

ópera de Munich de 1888 concluye con 166 representaciones realizadas, de las cuales 65 corresponden a partituras de Wagner²⁶⁰ y, a finales de año, Friederich Nietzsche publica *El caso Wagner, un problema musical*²⁶¹ (Leipzig, Naumann)²⁶². En la temporada de carnaval y cuaresma de 1889 el Teatro Argentina de Roma²⁶³ presenta por primera vez *Lohengrin* y *La Valkiria*, aunque la temporada de ópera en Italia –dice el Conde de Coello– no es ya “la que da el tono a las escenas líricas del mundo [...]. Ahora este cetro, si es que no lo ha abdicado, lo comparte juntamente con la Academia Francesa, con Viena, con Munich y aún San Petersburgo, sin contar las gloriosas representaciones extraordinarias en el templo artístico que la patria germánica ha consagrado el genio de Wagner”²⁶⁴. En la temporada de cuaresma de 1889 el Teatro-Wagner de Angelo Neumann presenta en San Petersburgo todas las óperas de Wagner²⁶⁵, en funciones en las que participan solistas contratados en Alemania por el mismo Neumann y la orquesta y coros de la Opera Imperial Rusa²⁶⁶; mientras el Teatro de la Ópera de Pesth estrena *El oro del Rin* con buen éxito, a pesar de que en el transcurso de la representación se produce un incendio²⁶⁷. En la misma temporada, Francisco Viñas debuta en el teatro de la Scala de Milán cantando *Lohengrin* (ópera que el tenor catalán estrena con gran éxito en el teatro Principal de Valencia el 5 de enero pasado, obteniendo 12 representaciones en Valencia); “el niño mimado del público de la Scala –destacan los periódicos italianos– ha venido a ser la salvación de la empresa en esta temporada”²⁶⁸. En la temporada 1888/89 el Teatro Real de la Moneda de Bruselas realiza las *reprisses* de *La Valkiria* (Brunilde, Materna) y *Los maestros cantores* que obtienen 3 y 11 representaciones respectivamente²⁶⁹. A principios de marzo de 1889 B. Q. Adro informa sobre el éxito alcanzado en la primera representación completa de la *Tetralogía* dirigida por Anton Seild en el Metropolitan Opera House de Nueva York, pero critica la intransigencia de los wagnerianos. En este sentido –dice– “soy el primero

²⁶⁰ Moltan, H.: “Extranjero. Crónicas teatrales de Alemania”. *La España Artística*, II, 31, 23-I-1889, p. 3.

²⁶¹ Nietzsche, F.: *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*. Leipzig: Verlag von C. G. Naumann, 1888.

²⁶² “Boletín Musical de la Quincena. Bibliografía”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 27-I-1889, p. 15.

²⁶³ “Boletín Musical de la Quincena. Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 27-I-1889, p. 16.

²⁶⁴ Conde de Coello: “El jubileo de Verdi. Una ópera en honor de Cristóbal Colón. –La Estación musical en Italia”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIII, 9, 8-III-1889, p. 147.

²⁶⁵ “Boletín Musical de la Quincena. Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 27-I-1889, p. 16.

²⁶⁶ “Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 26, 10-II-1889, p. 24.

²⁶⁷ “Fuego en un estreno”. *La España Artística*, II, 35, 23-II-1889, p. 4.

²⁶⁸ “Noticias del extranjero. Milán”. *La España Artística*, II, 40, 1-IV-1889, p. 4.

²⁶⁹ “Extranjero. Bruselas”. *La Ilustración Artística*, II, 45, 8-V-1889, p. 5.

en admirar las muchas bellezas que encierran las obras de Wagner, pero no transijo con las exageraciones en que frecuentemente caen los fanáticos, hasta el extremo de haber consignado el crítico de uno de los principales periódicos de esta ciudad, a propósito de la representación de *La Africana*, que obras como ésta debían archivarse para siempre y que Meyerbeer debía haberse avergonzado de haber producido tal obra (!!!)”²⁷⁰. El 12 de junio Isaac Albéniz da el primero de dos conciertos realizados en Princes’ Hall de Londres y en el segundo, el 24 de junio, el pianista repite a instancias del público su *Cotillón-Vals* y la *Pavana española*, *Murmures de la foret* de Liszt y tres composiciones de Wagner-Brassin²⁷¹, es decir, tres fragmentos del *El Anillo del Nibelungo* (Walhalla, Invocación al fuego y Cabalgata de las valkirias) interpretados por Albéniz en un concierto celebrado en el teatro de la Comedia de Madrid el 7 de marzo. El 26 de diciembre de 1889 se estrena *Los maestros cantores* en el teatro de la Scala de Milán, “en aquella misma Milán –dice Pedrell– que silbó horrorosamente, hace algunos años, el divino *Lohengrin*. El árbol ha dado flores: después vendrán los frutos”²⁷². El domingo 26 de enero de 1890 Wagner aparece en todos los programas de conciertos parisinos y de las 18 piezas que conforman los tres conciertos semanales celebrados ese día en París, 6 son del “excomulgado *tudesco*”²⁷³. La Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París da una audición de la escena del concurso y el quinteto del acto tercero de *Los maestros cantores*, abandonando –dice la prensa– “las seniles contemplaciones de lo pasado haciendo entrar a Wagner en sus programas”²⁷⁴. El 13 de febrero de 1890, aniversario de la muerte de Wagner, el Instituto musical de Parma celebra una sesión en la que se interpretan la introducción del acto tercero de *Los maestros cantores* y varios fragmentos de *La Valkiria* y *Tristán e Isolda*²⁷⁵, mientras los diarios *Gazzetta del popolo* y *Gazzetta Piamontese* destacan la interpretación de *Lohengrin* realizada por Francisco Viñas en el Teatro Reggido de Turín; su voz –dicen– “posee las cualidades que mejor se adaptan al personaje de Lohengrin. Tiene voz llena, sonora, excelente escuela y pasión artística. En la representación del *Caballero del Cisne* [...] Viñas ha tenido momentos felicísimos, tales que le colocan al lado de los

²⁷⁰ Adro, B. Q.: “Correspondencias”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 32, 7-V-1889, p. 72.

²⁷¹ “Boletín musical de la quincena. Teatros y Conciertos”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 36, 8-VII-1889, p. 103.

²⁷² “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 49, 30-I-1890, p. 207.

²⁷³ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 49, 30-I-1890, p. 207.

²⁷⁴ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 50, 18-II-1890, p. 214.

²⁷⁵ “Extranjero. Milán”. *La España Artística*, III, 81, 8-II-1890, p. 3.

primísimos²⁷⁶ intérpretes de este personaje²⁷⁷. El domingo 23 de febrero concluye el *Carnavaline* de Milán con una fiesta similar al domingo de piñata español; la ciudad organiza un desfile de carros en los que un grupo de actores representan la *Rueda de la fortuna* y “las escenas más pintorescas de *Los maestros cantores* de Wagner²⁷⁸. En mayo de 1890 Hans Richter dirige el último de los conciertos populares de Dupon en Bruselas; el director de la Ópera Imperial de Viena interpreta por expreso deseo la *Rapsodia húngara*, núm. 1 de Liszt y el programa elaborado por Dupon, compuesto por la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, *Cabalgata* y *Encantación del fuego* de *La Valkiria* y los Preludios de *Los maestros cantores*, *Tristán e Isolda*, *Parsifal* de Wagner²⁷⁹. El 15 de julio la *Ilustración Musical Hispano-Americana* reseña la primera representación íntegra de *El Anillo del Nibelungo* en Mannheim bajo la dirección Felix Weingartner, maestro que “alcanzó muchos aplausos²⁸⁰ y, el 18 de agosto, el Teatro Imperial de Ópera de Viena conmemora la 200 representación de *Lohengrin*²⁸¹. A finales de verano de 1890, la ciudad de Würzburg coloca una lápida conmemorativa en la casa de Richard Wagner en Humbertgasse (1833)²⁸², mientras Víctor Wilder termina la traducción francesa de *Tristan*, *Maitres Chanteurs*, *L’or du Rhin*, la *Walkyrie*, *Siegfried*, *Crépuscule des Dieux*, y *Parsifal*²⁸³. En el otoño de 1890 en París –dice Saint Saëns– “vivimos [...] en la abundancia de los bellos conciertos, y los domingos no sabemos a dónde ir, pues quisiéramos estar en todas partes; sólo una cosa me aflige cuando consulto los programas: que la sinfonía tiende a desaparecer vencida por la música escrita para el teatro, la cual le usurpa el puesto indebidamente²⁸⁴. En noviembre de 1890 el Teatro de la Ópera de Munich estrena *Gwendoline* de Emmanuel Chabrier, ópera de influencia wagneriana representada por Fermina (Gwendoline), Mikorey (Armel) y Brucks (Harald) bajo la dirección de Hermann Levi que, para la puesta en escena, es asesorado por el compositor francés²⁸⁵. En enero de 1891 Franz Servais

²⁷⁶ El tenor catalán interpreta 12 veces *Lohengrin* en la temporada 1887/88 del Liceo, 4 en la de primavera de 1888, una en la de primavera de 1889. Además, recordamos que interviene en el estreno de la ópera de Wagner en el teatro Principal de Valencia (5-I-1889), donde la ópera de Wagner alcanza doce representaciones esa temporada.

²⁷⁷ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 50, 18-II-1890, p. 214.

²⁷⁸ Conde de Coello: “Crónica de Europa”. *Revista de espectáculos*. *La Ilustración Española y Americana*, XXIV, 9, 8-III-1890, p. 155.

²⁷⁹ F. Bleu: “Notas musicales. Segundo concierto...”. *El Heraldo de Madrid*, 25-I-1892.

²⁸⁰ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 60, 15-VII-1890, p. 295.

²⁸¹ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 65, 30-IX-1890, p. 349.

²⁸² “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 64, 15-IX-1890, p. 341.

²⁸³ “Varia. Extranjero” *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 64, 15-IX-1890, p. 342.

²⁸⁴ Saint-Saëns, C.: “El Teatro en el Concierto”. *La Crítica*, I, 4, 9-XI-1890, p. 31.

²⁸⁵ Harry Moltan: “La vida alemana”. *La España Artística*, III, 123, 23-XII-1890, p. 3.

estrena con éxito *Siegfried* en el Teatro Real de la Moneda de Bruselas²⁸⁶ y el 12 de febrero *La Crítica* publica una revista de Franco Bera en la que reseña la temporada musical del invierno 1890/91 en Berlín; “el punto culminante de nuestra vida artística –dice– lo forman años hace los conciertos que dirige Hans de Bülow en la Filarmónica. [...] No sabe lo que es dirigir el que no le ha visto, y cuando interpreta obras como el Preludio de Los maestros cantores *de Nuremberg* o la *Obertura de Fausto* de Wagner, parece que sobre la admirable orquesta de la Filarmónica desciende un espíritu superior que la guía levantando al público a las regiones más altas del entusiasmo”²⁸⁷. Para conmemorar el 70 aniversario del nacimiento del regente de Baviera, el intendente del Teatro de la Corte de Munich organiza el 12 de marzo de 1891 una velada en la que se repone *Cavalleria rusticana*, la novedad –dice Harry Moltan– “que tan profundamente ha excitado el mundo musical de la época moderna. Y merece consignarse el triunfo obtenido por Mascagni en dicha noche, con tanto más motivo, cuanto que es seguramente el primer caso de que se celebre en Alemania una festividad cualquiera, sin que se represente como base principal del espectáculo una de las óperas de Wagner”²⁸⁸. El 15 de marzo la prensa destaca el estreno de *Lohengrin* en el Grand Théâtre de Lyon, siendo su éxito tan favorable que el alcalde de la ciudad felicita públicamente a M. Poncet, director del teatro²⁸⁹. El 23 de junio está en ensayo *Lohengrin* en el teatro de Gran Ópera de París²⁹⁰ con el tenor Van Dyck en la parte protagonista²⁹¹. El estreno de *Lohengrin* en el Palais Garnier el 16 de septiembre de 1891 se convierte en un acontecimiento de carácter político que provoca manifestaciones nacionalistas, aunque el público acoge con simpatía la ópera de Wagner²⁹². Charles Gounod, en una entrevista realizada por Marcelo Hirsch en el domicilio del compositor francés en Saint-Cloud días antes de la primera representación de *Lohengrin*, declara que “hace veinte años que debieran haber sido puestas en escena *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Les Maitres Chanteurs* y todo el repertorio de óperas wagnerianas”²⁹³. Sobre el estreno, Pedrell comenta que “el nombre de Wagner y su preciosa ópera *Lohengrin* han estado a punto de provocar un

²⁸⁶ “Extranjero. Bruselas”. *La España Artística*, IV, 127, 23-I-1891, p. 3.

²⁸⁷ Franco Bera: “Desde Berlín”. *La Crítica*, II, 16, 12-II-1891, pp. 36-7.

²⁸⁸ Harry Moltan: “La Vida en Alemania”. *La España Artística*, IV, 138, 15-IV-1891, p. 4.

²⁸⁹ “Extranjero. Lyon”. *La España Artística*, IV, 134, 15-III-1891, p. 4.

²⁹⁰ “Extranjero. París”. *La España Artística*, IV, 147, 23-VI-1891, p. 4.

²⁹¹ “Extranjero”. *La España Artística*, IV, 148, 1-VII-1891, p. 3.

²⁹² Véase Bauer, op. cit., p. 421.

²⁹³ Marcello Hirsch: “Gounod y Wagner”. *Ilustración Musical Hispano Americana*, IV, 90, 15-X-1891, p. 648.

gravísimo conflicto de orden público en las calles de París, única quizás de las primeras capitales de Francia donde no ha sido bien recibida, a pesar de tener en ella el insigne maestro muchos y muy entusiastas admiradores”²⁹⁴. El teatro de la Gran Ópera hace doble distribución de papeles en la partitura de Wagner y las representaciones de *Lohengrin* en París concluyen con un excelente resultado económico y de público, a pesar de que en una de las funciones “llena la sala, el telón al punto de levantarse, notó con espanto el tenor Van Dyck, que canta el papel de *Lohengrin*, en el momento de vestirse la túnica, que ésta se encontraba sucia, emporcada, de tal manera que era imposible ponérsela. ¿Qué hacer, pues? Corrióse a la guardarropía en busca de otra túnica, mas no se encontró ninguna ni análoga, ni que fuera bien para la talla del artista. Por fortuna Van Dyck tenía en su habitación la túnica con que había cantado este verano el mismo papel [sic] en Bayreuth²⁹⁵. Corrióse a buscarla, se trajo triunfalmente en medio de la ansiedad general y tras de veinticinco minutos de retardo, por el que comenzaba a impacientarse el público, el tenor pudo aparecer en escena. ¿Cómo pudo ser ensuciada la túnica en el camarín mismo del artista? Combinó hábilmente sin duda la cosa la malevolencia y la perfidia, que estuvieron a pique de dar a las representaciones de la obra de Wagner un golpe más sensible que el de los silbidos. La administración de la Ópera no tendrá más perjuicio que el gasto de mandar desinfectar la túnica, mientras se confecciona otra”²⁹⁶. A raíz de la representación de *Lohengrin* en Palais Garnier, el Teatro Eldorado de París presenta con gran éxito una parodia sobre la ópera de Wagner con música de Patusset²⁹⁷, mientras Gaillard (director de la Gran Ópera) y Lamoureux proyectan la construcción de un teatro wagneriano en Versalles²⁹⁸. En diciembre de 1891 la Scala de Milán anuncia la apertura de la temporada con el estreno de *Tannhäuser* que, bajo la dirección de Edouardo Mascheroni, se presenta de acuerdo a la puesta en escena realizada en Bayreuth en verano de 1891²⁹⁹. A finales de año, los editores A. Durand e hijo ponen a la venta una nueva edición de la partitura para piano y canto de *Tannhäuser* “conforme con las representaciones de la Ópera de París (1861) y las de Bayreuth (1891)”³⁰⁰ y el 27 de diciembre de 1891 el Teatro Regio de Turín

²⁹⁴ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 90, 15-X-1891, p. 652.

²⁹⁵ Richard Strauss estrena *Lohengrin* en Bayreuth en 1894, por lo que pensamos que el escrito se refiere a *Parsifal*.

²⁹⁶ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 91, 30-X-1891, p. 666.

²⁹⁷ “Teatros del extranjero. París”. *La España Artística*, IV, 167, 23-XI-1891, p. 6.

²⁹⁸ “Teatros del extranjero. Versalles”. *La España Artística*, IV, 167, 23-XI-1891, p. 6.

²⁹⁹ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 94, 15-XII-1891, p. 701.

³⁰⁰ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 95, 30-XII-1891, p. 712-13.

estrena en Italia *La Valkiria*. En enero de 1892 se repone una parodia de Karl Binder sobre *Tannhäuser* en el Goertnertheater de Munich; el libreto y la música –dice una correspondencia desde la capital bávara– “es un conjunto de gracia y buen humor, y es sabido que Wagner mismo no pudo menos de reír ante esta parodia³⁰¹ de su obra maestra”³⁰². En la temporada de Carnaval de 1892 la Ópera de Munich estrena *Asrael* de Franchetti³⁰³, partitura que –dice Moltan– “ha venido a ser a manzana de la discordia arrojada entre [los]³⁰⁴ críticos. He aquí el motivo: ¡Por importante y autorizada que sea Munich en el género musical, no puede juzgar imparcialmente, porque es una población demasiado Wagneriana! ¡Pobre extranjero compositor, que no se afilie a las banderas de Wagner!”³⁰⁵. En abril de 1892 el *Berliner Tageblatt* destaca que las primeras cincuenta y seis representaciones de *Lohengrin* en Palais Garnier producen más de 1.200.000 francos, llegándose a recaudar 23.500 francos en una sola función; esto ocurre, dice *La España Artística* de Fiscowich, “con una ópera que tanto ha excitado el ánimo de los patriotas franceses. ¿Qué hubiera sido si el autor de *Lohengrin* no fuera alemán?”³⁰⁶. En noviembre de 1892 Harry Moltan reseña la temporada teatral en Munich donde –dice– “nuestra ópera ha sufrido una mutilación irreparable con la retirada de su primera artista Mad. Vogl, ilustre intérprete de *Tristán et Isolde*, de Wagner. –Su despedida ha sido espléndida, y al finalizar la obra que con tal objeto interpretó, el público prorrumpió en imponente salva de aplausos, acompañándola después hasta su domicilio. –El arte ha perdido con la decisión de Mad. Vogl una de sus más brillantes estrellas”³⁰⁷. El 9 de febrero de 1893 se estrena en la Scala de Milán *Falstaff*, libreto de Arrigo Boito y música de Giuseppe Verdi; el público de Milán acoge con entusiasmo la comedia de Verdi y a raíz del estreno, el wagneriano Forcaud publica un artículo en el que dice: “En nuestros tiempos hay en música dos problemas: la tragedia y la comedia musicales. Los

³⁰¹ “A Wagner le hizo gracia la música fantasiosa e ingeniosa que escribió Karl Binder para esta *farsa futurista*, pues se lo agradeció enviando a este último un alfiler de corbata”. Bauer, op. cit, p. 541.

³⁰² “Correspondencia. Munich, Baviera”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 97, 30-I-1892, p. 14.

³⁰³ “La última novedad del teatro de Munich [...] será *Asrael*, ópera en cuatro actos del millonario italiano Franchetti. Se prepara esta obra con un lujo extraordinario, y se asegura que la *mise en scène* ha costado una suma fabulosa, porque el autor la desarrolla en el cielo, el infierno y la tierra y tiene exigencias más exorbitantes que las que acostumbraba el genial Wagner. Verificanse en estos días los ensayos y el estreno se verificará en la semana próxima, al cual se han invitado todas las notabilidades del arte europeo, por lo cual resultará un acto brillante”. “Correspondencia. Munich, Baviera”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 97, 30-I-1892, p. 14.

³⁰⁴ “dichos”.

³⁰⁵ Harry Moltan: “Desde Alemania”. *La España Artística*, V, 187, 5-III-1892, p. 3.

³⁰⁶ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, V, 201, 28-IV-1892, p. 2.

³⁰⁷ “Correspondencias. Desde Alemania”. *La España Artística*, V, 255, 20-XI-1892, p. 3.

dos han sido puestos y resueltos victoriosamente, en Alemania, por Ricardo Wagner, con *Tristán*, por ejemplo, y con Los maestros cantores. De esas dos obras maestras despréndense enseñanzas asimilables, en su generalidad, al temperamento de todas las naciones. Mas débese andar en ello con muchísimo cuidado, pues el punto verdaderamente difícil es, precisamente, esa asimilación, ya que en ella depende tanto al menos de la inventiva particular de los poemas como del corte general de la música. Ni en Francia ni en Italia, ni en Rusia ni en España, ni en parte alguna, se está en el caso de *pasticher* las piezas alemanas. Ahora importa, más que nunca, que conserve y afirme cada pueblo su temperamento particular y propio. ¿Cómo, pues, hacer resaltar los caracteres nacionales de manera más viva y más completa? ¿Qué especial corte y cuáles colores dar a las acciones para que sirvan perfectamente al músico y le permitan identificar la creación musical con la creación literaria? He aquí un motivo de profunda reflexión que a los modernos se impone”³⁰⁸. En febrero de 1893 *El holandés errante* es aclamado por el público en su estreno en el Teatro de Lille³⁰⁹, mientras el pianista Matías Miquel realiza un concierto en el Salón Erad de París en el que interpreta como quinta obra del programa cuatro fragmentos de la *Tetralogía* arreglados por Brassin, concretamente *Walhall*, *Chant d’amour de Siegmund*, *Incantation du Feu* y *Chevauché des Walkyries*³¹⁰. En marzo de 1893 comienzan los ensayos de *La Valkiria* en Palais Garnier y en uno de los conciertos dirigidos por Lamoureux, Amalie Materna interpreta *La muerte de Isolda*³¹¹, mientras Orestes Bimboni estrena *Tannhäuser* en Lisboa³¹². El 12 de mayo de 1893 se estrena en el Palais Garnier *La Valkiria* de Richard Wagner con Van Dyck (Siegundo), Carón (Sieglinga), Breval (Brunehilda), Delmas (Wotan) Falcón (Hunding) en los papeles principales y decoraciones de Rubé y Chaperon (primer acto), Jambon (segundo) y Carpezat (tercero); dice B. en telegrama fechado en París el 13 de mayo a las 6,15 de la mañana: “Todo París no se ha ocupado, en la tarde ayer y esta noche, de otra cosa que de la representación en la Ópera de *La Valkyrie*, de Wagner. Por lo mismo que la música wagneriana ha tardado tanto en aclimatarse en este país, y que el *chauvinisme* de ciertos grupos políticos le hizo en un principio tan cruda guerra, por ser alemán el ilustre maestro, había gran expectación en el público y en la prensa. –El triunfo alcanzado por los intérpretes ha sido extraordinario. Gaillard, Van

³⁰⁸ Forcaud: “Falstaff”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 123, 28-II-1893, p. 27.

³⁰⁹ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 122, 15-II-1893, p. 22.

³¹⁰ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 122, 15-II-1893, p. 23.

³¹¹ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 46.

³¹² “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 46.

Dyck, Delmas, Falcón y Breval han sido llamados a escena repetidas veces, y se han mostrado realmente a una altura increíble. Los cuadros y pinturas escenográficas, tan importantes en el teatro wagneriano, son soberbias. El fallo de la opinión unánime, y el entusiasmo general. –Es indudable que se ha realizado una gran transformación en el gusto del público francés en estos últimos años, y que, de ahora en adelante, Wagner ha tomado carta de naturaleza en París”³¹³. Tras el estreno de *La Valkiria* en el Palais Garnier, la Sociedad de Grandes Audiciones Musicales proyecta una representación de *Tristán e Yseult* en el teatro de la Ópera, pero Adolf von Gross, representante legal y financiero de Cosima Wagner, no la autoriza sin que se ejecute antes *Tannhäuser*, como recoge el contrato redactado para el estreno de la segunda parte de la *Tetralogía* en París³¹⁴. El 15 de julio la prensa informa sobre el proyecto de representar *Lohengrin* en la función popular que se realiza anualmente en la celebración de la fiesta nacional francesa el 14 de julio, pero la ópera de Wagner es sustituida finalmente por *Roberto el diablo* de Meyerbeer. Según la *Ilustración Musical Hispano-Americana* del 15 de julio, cada representación de *La Valkiria* en Palais Garnier produce entre 22 y 24.000 francos, mientras en Londres surgen dificultades para dar representaciones wagnerianas al no aceptar la dirección de las funciones ni Mottl ni Richter³¹⁵. En agosto de 1893 la Scala de Milán anuncia el estreno de *La Valkiria* en la temporada de carnaval-cuaresma de 1894³¹⁶ y en otoño de 1893 Barnolf compone una *Misa* sobre motivos de *Lohengrin* en la que –dice Pedrell– “el aria del Santo Graal ha quedado transformada en *Kyrie*, el coro del acto segundo en *Gloria* y el del cuarto acto en *Credo*. Al coro nupcial aplicó las palabras del *Agnus Dei*. ¿Y no hay un manicomio para encerrar a ese vándalo?”³¹⁷. En octubre de 1893 se anuncia en París el estreno de *Tristán e Isolda*, aunque éste no se produce hasta 1899; dice Pedrell: “El apetito, como se dice vulgarmente, viene comiendo. Tal le está pasando ahora al público de París. Ayer ponía mala cara a Wagner y hoy admite toda su producción. Después del *Lohengrin* y *La Valkiria* se trata de poner en escena en el teatro de la Ópera, *Tristán e Isolda*”³¹⁸.

³¹³ B[Bleu = Borrell]: “Wagner en París. (De nuestro servicio especial)”. *El Heraldo de Madrid*, 13-V-1893.

³¹⁴ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Ameircana*, VI, 130, 15-VI-1893, p. 86.

³¹⁵ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Ameircana*, VI, 132, 15-VII-1893, p. 132.

³¹⁶ “Extranjero”. *Ilustración Musial Hispano-Americana*, VI, 134, 15-VIII-1893, p. 118.

³¹⁷ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 138, 15-X-1893, p. 150.

³¹⁸ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 139, 30-X-1893, p. 158.

La etapa 1886-1893 es la de difusión del último estilo compositivo de Wagner en Madrid a través de interpretaciones sinfónicas. Entre 1886 y 1890 Bretón, como director de la Sociedad de Conciertos (1886-90) y otras orquestas ocasionales, interpreta fragmentos de *Rienzi*, *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Parsifal*, estrenando en Madrid *Dich teure Halle Gruss ich wieder*³¹⁹ y la *Plegaria de Isabel de Tannhäuser* en el primero de dos recitales realizados por la soprano wagneriana Amalie Materna celebrado en el Teatro Real el 11 de mayo; entonces—dice Félix Borrell— “se dio en Madrid un espectáculo que sirvió al núcleo wagnerista como recuento de fuerzas. Se organizaron en el Real dos conciertos, en los que Amalia Materna, la gran artista que acababa de estrenar *Brunilda* en Bayreuth y en Berlín, cantó algunos trozos de Wagner, como la plegaria de *Tannhäuser*, el sueño de Elsa, la balada de Senta, los lieder, etc. Naturalmente, todos los de la comunión acudimos al llamamiento como un solo hombre. Pues yo os confieso y aseguro que bien pocos éramos, porque entre cinco pisos de nuestro teatro de la Ópera escasamente podrían contarse hasta 300 espectadores. Del recuento, como veis, salimos hechos un taco”³²⁰. Bretón estrena, además, una *Hoja de álbum* para violín (Enrique Fernández Abós) y orquesta (teatro de la Comedia, 7 de marzo de 1889), el *Adiós de Wotan a Brunilda*³²¹ en el Final de *La Valkiria* (Príncipe Alfonso, 7 de abril de 1899) y el Preludio de *Tristán e Isolda* (2 de febrero de 1890). Las interpretaciones de Bretón se aplauden, por norma general, en la documentación coetánea, pero la crítica wagneriana (Peña y Goñi, Borrell...) censura las interpretaciones de Bretón cuando Mancinelli se hace cargo de la dirección de la Sociedad de Conciertos en la temporada de invierno-primavera de 1891. El director italiano, que llega a Madrid para hacerse cargo de la dirección de la orquesta del Real en la temporada 1886/87, representa la llegada a España de la interpretación wagneriana heredera de Bayreuth y, además, la etapa de Mancinelli como director de la Sociedad supone la aceptación generalizada del último estilo de Richard Wagner en Madrid en lo que se refiere a los fragmentos sinfónicos. En su primera temporada al frente de la Sociedad de Conciertos, Luis Mancinelli estrena en el Teatro Real el Final de *Tristán e*

³¹⁹ *Tannhäuser*: Acto II, escena 1ª.

³²⁰ Borrell, F.: “El Wagnerismo en Madrid”. En 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 Ducazcal, 1912, pp. 16-17.

³²¹ A veces denominada también como *El fuego encantado*.

Isolda (11 de enero de 1891), *Los murmullos de la selva* de *Siegfried* (22 de febrero de 1891), la Obertura de *Los maestros cantores* (22 de marzo de 1891) y *La consagración del Graal* de *Parsifal*, fragmento interpretado en Madrid el 1 de marzo de 1891 gracias al permiso concedido por Cosima Wagner a Luigi Mancinelli y, creemos, la primera interpretación de este fragmento fuera de Baviera (Munich, Bayreuth). En el verano de 1891, Luigi Mancinelli y la Sociedad de Conciertos interpretan estos y otros fragmentos wagnerianos en una gira por provincias comenzada en San Sebastián, estrenando en septiembre la mayor parte de estas partituras en un ciclo de conciertos celebrado en el Teatro Tívoli de Barcelona. En 1892, Mancinelli estrena en el teatro Príncipe Alfonso la escena quinta de *Los maestros cantores* (17 de enero), la *Entrada de los dioses en el Walhalla* de *El oro del Rin* (31 de enero) y el cuadro final³²² de *Los maestros cantores* (20 de marzo) y en otoño Nicolau dirige la primera temporada de la Societat Catalana de Concerts. En su tercera temporada (1893), Mancinelli estrena en el Príncipe Alfonso una *Suit* arreglada para orquesta por él mismo sobre tres fragmentos del tercer acto de *Tristán e Isolda* (22 de enero), concretamente el *Preludio*, *Dúo de amor* y *Llegada del barco y encuentro de los dos amantes*, número este último que se repite a instancia unánime del público.

En lo que se refiere a las representaciones de ópera, el periodo 1886-93 coincide con la estancia de Luigi Mancinelli como director del Teatro Real de Madrid, mientras el Gran Teatro del Liceo repone *Lohengrin* habitualmente y estrenan dos óperas románticas de Wagner: *El holandés errante* (12 de diciembre de 1885) y *Tannhäuser* (11 de febrero de 1887). En Madrid, la etapa comprendida entre 1886 y 1894³²³ coincide en gran medida con la etapa de Michelena como empresario único del Teatro Real (1884-1894), ya que en noviembre de 1884 Michelena rompe su sociedad con José Fernando Robira³²⁴. En esta etapa continúa representándose *Lohengrin* (una de las óperas más populares en Madrid) y el 22 de marzo de 1890 Mancinelli estrena en su beneficio *Tannhäuser*, ópera estrenada tres años antes en Barcelona (Goula) que se convierte desde entonces en una de las preferidas del público madrileño. En la temporada de primavera de 1891, Juan Goula dirige *Lohengrin* en el Teatro Príncipe

³²² Cuadro segundo, Acto III. Se convierte en el cuarto acto para las representaciones en el Teatro Real.

³²³ Incluimos la temporada 1893/94 para dar cuenta de las representaciones de *Los maestros cantores* dirigidas por Goula en 1894, ya que la comedia wagneriana no se vuelve a presentar en Madrid hasta la temporada 1911/12.

³²⁴ *El Imparcial*, 10-XI-1884.

Alfonso (26 de mayo), la primera representación de la ópera en Madrid fuera de las tablas del Teatro Real y, a lo largo de la temporada 1891/92, Mancinelli prepara para su beneficio *El holandés errante* pero el estreno no llega a realizarse. No obstante, Mancinelli dedica buena parte de su *campana* de 1892 en la Sociedad de Conciertos a estrenar varios fragmentos de *Los maestros cantores* con el fin de preparar la audición de la comedia wagneriana. A este respecto destacamos que Mancinelli y Félix Borell inician una campaña para difundir en Madrid *Los maestros cantores de Nuremberg*, pues para los wagnerianos el estreno de la comedia de Hans Sachs, Walther y Beckmesser... simboliza el triunfo del arte nuevo frente al viejo, lo que iconográficamente plasman los pintores madrileños con la figura del sol naciente entre tinieblas. El 31 de diciembre de 1892 se estrena en Madrid la parodia *Los maestros cantores* y Mancinelli estrena la comedia wagneriana en el Teatro Real el 18 de marzo de 1893; poco después y tras 11 años, *Lohengrin* regresa al Teatro Principal de Barcelona (9 de abril de 1893). *Los maestros cantores de Nuremberg* tiene mucho éxito entre el público burgués del paraíso, pero escaso entre la clase aristocrática madrileña y Mancinelli se retira a Italia para descansar concluido su contrato en la dirección del Teatro Real en marzo de 1893. Juan Goula y Manuel Pérez dirigen la siguiente temporada de ópera y el director catalán elige para su beneficio reponer en marzo de 1894 *Los maestros cantores*, comedia que sigue sin gustar entre la clase social más apegada a los modelos de la ópera italiana. Al finalizar la temporada 1893/94, Ramón Michelena, arruinado, pierde la contrata del Real y muere poco después, en septiembre de 1894. Se cierra así una etapa en la que Mancinelli, como director de la Sociedad de Conciertos, prepara la recepción de las últimas partituras de Wagner. En abril de 1894 Francisco Giner de los Ríos publica en Madrid “La música romántica y la música simbolista”³²⁵, escrito en el que considera a Wagner como el compositor de transición entre el Romanticismo y el Simbolismo; el drama lírico de Wagner –dice– “parece corresponder en la música al simbolismo de los decadentistas”³²⁶. Al mismo tiempo, el grupo de *Els Paqueños* comienza su andadura con un duro artículo anónimo de Marramau en *L’Esquella de la Tortaza* (22 de febrero de 1894) en el que critica a Nicolau por realizar un ciclo de cámara a puerta cerrada en

³²⁵ Giner, F.: “La música romántica y la música simbolista”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XVIII, 409, 30-IV-1894, pp. 117-119.

³²⁶ Giner, F.: “La música romántica y la música simbolista”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XVIII, 409, 30-IV-1894, pp. 119.

la primavera de ese año. Hemos visto a lo largo de todo el periodo de investigación como la crítica musical escribe a raíz de las interpretaciones sinfónicas y que, después, es la propia crítica la que demanda las representaciones en el teatro. En este sentido y, desde el punto de vista de las representaciones dramáticas, la reposición de *Los maestros cantores* en la temporada 1893/94 dirigido por Juan Goula, cierra una etapa puesto que el estreno de *El holandés errante* en diciembre de 1896 en el Teatro Real presenta como principal novedad el carácter simbolista de las decoraciones, realizadas por G. Bussato y A. Fernández, simbolismo que se acentúa en los decorados utilizados en el estreno de *La Valkyria* en enero de 1899³²⁷. Desde el punto de vista musical, la etapa 1886-94 forma parte de un periodo más largo que abarca hasta 1898, puesto que hasta esta fecha se conocen en Madrid *Rienzi*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *El holandés errante* (Goula, 27 de octubre de 1896) y *Los maestros cantores*, es decir, una ópera de estilo ecléctico influenciada especialmente por Meyerbeer, las óperas románticas de Wagner y *Los maestros cantores* que, en el estilo wagneriano, supone una vuelta al diatonismo (como medio de caracterización histórica y también como un alejamiento premeditado del cromatismo de *Tristán*) y al formalismo como crítica irónica a Eduard Hanslick³²⁸. Es después del Desastre de Cuba (1898) cuando por primera vez se escucha en Madrid la segunda parte de la *Tetralogía* y, por tanto, entendemos que el estreno de *La Walkiria* en Madrid (Goula, 19 de enero de 1899) y Barcelona (Mertens, 25 de enero de 1899) marcan un punto de inflexión en las audiciones de óperas wagnerianas en nuestro país. No obstante, reiteramos, recogemos en la presente tesis la documentación localizada hasta la conclusión de la temporada 1893/94, porque tras la muerte de Guillermo de Michelena se abre una nueva etapa en la recepción de la obra wagneriana en el Teatro Real.

³²⁷ Cfr. ARIAS DE COSSÍO, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991, p. 189.

³²⁸ Wagner utiliza reiteradamente la forma fuga y las técnicas del contrapunto severo; en este sentido recordamos que ya en el prelude de la comedia wagneriana Hansilck aparece caracterizado por el tema de Los maestros cantores tratado por disminución.

Capítulo III. Richard Wagner: del estreno de *Tannhäuser* en París al estreno de *Los maestros cantores* en Munich (1868).

Introducción

En el periodo 1861-1868 las publicaciones periódicas españolas documentan algunos aspectos de la vida de Wagner recogiendo noticias extraídas de otras publicaciones extranjeras con las que se establece intercambio, francesas e italianas en su mayor parte. Desde el punto de vista de la recepción, a través de estas noticias sabemos qué aspectos de la vida del compositor son conocidos por los madrileños de forma coetánea y, en este sentido el trabajo de investigación pone de manifiesto que, en la etapa comprendida entre el estreno de *Tannhäuser* en París (13 de marzo de 1861) y el estreno de *Los maestros cantores* (21 de junio de 1868), el número de noticias recogidas en la prensa española es relativamente pequeño comparativamente a etapas posteriores. Destacamos, además, que las noticias recogidas en el periodo 1861-1868 reflejan, en su mayoría, el clima contrario a Wagner suscitado a raíz del estreno parisino de *Tannhäuser* que, como en otros lugares de Europa, retrasa la difusión del repertorio wagneriano en España y concretamente en Madrid ya que, en París, se contratan la mayor parte de los artistas de las compañías de ópera organizadas para el Teatro Real y especialmente desde que el Ministro de Estado francés encarga a Charles Prosper Bagier la dirección de el Teatro Italiano el 23 de febrero de 1863¹. En este sentido, a través de un suelto de *El Orfeón Español* de 11 de septiembre de 1864 señalamos con un asterisco (*) aquéllos cantantes que forman parte del *Théâtre Italien* de París y la compañía del Real de Madrid en una o varias temporadas entre 1860 y 1868²:

“Los teatros de la Ópera cómica y Lírico de la misma capital [París] han vuelto a empezar sus funciones, y el **teatro Italiano** debe efectuarlo también el día 1º próximo de octubre, con la particularidad que en las funciones líricas serán intercalados divertimentos de baile. He aquí los **nombre de los artistas**: *Prime done, soprani, mezo soprani é contralto*: María Adomali*, Clara Brigni*, Charlon

¹ *El Metrónomo*, I, 8, 1-III-1863, p. 8.

² Cfr. TURINA GÓMEZ, J.: “Apéndice 4. Artistas en el Teatro Real”. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, pp. 487-505.

Demeur, Ana Lagrange*, Merie Lablache, Carlota* y Barbara* Marchisio, Adelina Patti*, Rosina Penco*, Spezia*, Talvo* [sic] Bodogni, Sidonia Vander Beck, Giusepina Vitali*. –*Comprimarie*: Caranti Vita Mova, Vestri. –*Primi tenor*: Baragli*, Corsi*, Frascini*, Naudin*, Negrini, Nicolini*. –*Tenorio comprimari*: Arnoldi, Capello*, Leroy. –*Primi baritoni*: Aldighieri*, Agnesi*, Delle Sedie, Fagotti*, Sterbini*, Zacchi. *Primi bassi profondi*: Antonucci*, Folli, Marchelli, Selva*, Valro. *Altri Bassi*: Mercurioli, Padovani*. –*Bufo*: Scalesse*, Zucchini. **Todos los artistas antes citados deben funcionar en Madrid y París**³.

La opinión negativa de la mayor parte de la crítica musical en el estreno parisino de *Tannhäuser* repercute directamente en la crítica musical española y, por este motivo, las gacetillas y sueltos que se publican en España sobre Wagner en este periodo suelen añadir una coletilla que son la plasmación literaria de las numerosas caricaturas publicadas en París sobre *el músico del porvenir*, 50 de ellas reunidas en *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres* de Adolphe Jullien. El estreno en Munich de *Los maestros cantores* marca un punto de inflexión en esta tendencia y desde el 21 de junio de 1868 observamos que los comentarios peyorativos sobre el compositor descienden paulatinamente, aunque en la prensa española se mantienen hasta el estreno en Madrid de *Rienzi* el 5 de febrero de 1876, por la repercusión que tiene la Guerra Franco-Prusiana de 1870 en la prensa musical. No obstante, destacamos que desde el estreno de *Los maestros cantores* y tras su éxito en Munich, las revistas musicales y los periódicos diarios realizan un seguimiento cada vez más pormenorizado de la vida del compositor conforme avanzamos en el tiempo, fenómeno relacionado con la recepción de la obra de Richard Wagner y con la creciente popularidad del compositor en Alemania.

Antecedentes:

“En un antiguo edificio que en Leipzig llamaban la *Casa del León rojo y blanco* nació el 22 de mayo de 1813 Ricardo Wagner, noveno y último hijo de una familia tan ilustrada como poco acomodada que se distinguía por su afición a la poesía y al teatro. Seis meses después quedaba huérfano de padre.

La viuda se vio obligado a retirarse a Eisleben, y ayudada solamente por un insignificante pensión del Gobierno, pasó dos años en un estado muy cercano a la indigencia, hasta que contrajo segundas nupcias con el actor Luis Geyer, que ocupaba un puesto distinguido en la compañía real de Dresde. Se trasladaron a esta capital, y Geyer manifestaba un cariño particular por Ricardo, pero, desgraciadamente, falleció también su nuevo padre cuando el pequeño apenas cumplía siete años.

A los nueve, su madre, auxiliada por un cuñado, pudo hacerle ingresar en el colegio de la Cruz para que emprendiese los estudios clásicos. Aquí se mostró

³ *El Orfeón Español*, II, 40, 11-IX-1864, p. 4.

como un joven voluntarioso y fantástico, impetuoso y tenaz; pero su aplicación para el griego le conquistó todas las simpatías del profesor Sillig. Gustaba extraordinariamente también de la **Mitología** y la **Historia Antigua**; en cambio, su aversión al estudio del piano era manifiesta y su labor técnica le amargaba los momentos dedicados a ella.

A la audición de las óperas de **Weber**, que en esta época dirigía en persona el teatro de Dresde, se despertó en Wagner su instinto musical. Él mismo nos lo dice en su famosa *Carga sobre la música*: «Yo recibí de aquel maestro mis primeras impresiones musicales; su carácter y su naturaleza ejercían en mí una verdadera fascinación».

Poco después tuvo ocasión de escuchar en Leipzig, donde se había trasladado nuevamente su familia, las sinfonías de Beethoven y particularmente *Egmont*, que se ejecutaron con motivo de la muerte del gran músico. Estas audiciones hicieron comprender a Ricardo la pujanza expresiva del lenguaje musical. Desde aquel momento decidióse a aprender la música, viendo en ella un medio incomparable para comunicar al drama calor y vida.

Lanzóse en cuerpo y alma al nuevo estudio, figurándose que ocho o quince días le bastarían para dominar la armonía [sic] y el contrapunto. Una simple ojeada al *Tratado de Harmonía*, de Logier, adquirido en un puesto ambulante de libros, le convenció de la imposibilidad de llegar a cumplir sus deseos en tan breve tiempo. No se descorazonó, sin embargo, y a pesar de la resistencia de su familia, que no podía olvidar las pocas aptitudes manifestadas en el estudio del piano, se encomendó su dirección a un buen maestro; **Müller**. Pero el impetuoso neófito pronto llenó de estupor al pobre hombre, por la extravagancia de un **misticismo** musical exaltado, producto de la lectura de **Hoffmann**, y el profesor, por su parte, desanima al fogoso alumno por la sequedad de una enseñanza pedantesca y árida. Al fin, el profesor, no queriendo perder a su vez la cabeza, abandonó al discípulo, declarando, como antes lo había hecho el de piano, «que no podría sacarse partido alguno de tal muchacho».

Esta predilección, dos veces repetida, no turbó de ningún modo al visionario, quien en revancha, queriendo nuevamente volar con sus propias alas, acometió la composición de una *obertura*, que, según su propia declaración, hecha más tarde, era «El punto culminante de su extravagancia». La labor musical, añade, era de una complicación tal, que la *Novena Sinfonía* de Beethoven parecería a su lado una sonatina de Pleyel; el rasgo más saliente de esta obra extraña consistía en un golpe fortísimo de tímbal repetido obstinadamente de cuatro a cuatro compases, que causó en el público, primeramente, el aturdimiento, después la exasperación, y por último la más mortificante hilaridad. Un poco escarmentado por esta experiencia, y matriculado como «estudiante de música» en la Universidad de Leipzig, Wagner encuentra, por fin, un profesor inteligente y modesto, el cantor Weinlich, quien manifestándole gran estima y afección, logró imponerle una saludable disciplina, enseñándole, en el breve plazo de seis meses, la armonía y el contrapunto. Dominada la Gramática de la lengua musical, tras este severo aprendizaje, Wagner conquista desde este momento su independencia; poseyendo a fondo las reglas de su arte, se siente por esa misma razón libertado de su tiranía. Al culto de Beethoven acompaña el de Mozart. Sus primeras composiciones de música pura escritas con corrección, aunque sin gran originalidad, se ejecutaron en los conciertos de Leipzig y de Praga, mereciendo el honor de la publicación por la casa Breitkopf y Hartel primeramente, una *polonesa* y una *sonata* para piano, más tarde una *obertura de concierto* con fuga, inspirada, en gran parte, según confesión propia, en las de Beethoven y Mozart.

A los veinte años, para no seguir siendo gravoso a su familia, trata de buscar una posición, un empleo en el teatro. Recorre los de Wurzburg, Magdeburgo,

Koenisberg y Riga, ejerciendo de director de coros y orquesta y adquiriendo así el dominio de la práctica directiva, para la cual reunía las mayores aptitudes. Compuso, entretanto, su primera ópera, *Las Hadas*, concebida en el estilo de Weber, que no llegó a representarse; más tarde la segunda, *Prohibición de amar*, que obtuvo una sola ejecución, y ésta detestable.

Contrajo matrimonio con una linda actriz que conoció en Magdeburgo, Guillermina Planer [sic]; pasaron su luna de miel en Riga, donde habían alcanzado una posición satisfactoria, bastante desahogada, cuando de pronto Wagner se siente dominado por la idea de grandezas, emprende la composición de *Rienzi*, y aún antes de terminarla decide que sólo en París y en su Gran Ópera debían representarse su nueva obra.

Aprovechando un buque velero embarcóse nuestro héroe para Londres, acompañado de su esposa y de su magnífico Terranova. La travesía fue sumamente accidentada y duró más de cuatro semanas; a la altura de las costas de Noruega tuvieron que aguantar tres espantosas tormentas, que obligaron al capitán a refugiarse en el puerto más cercano. En medio de los elementos desencadenados, oyó Wagner cantar a los marineros, aterrorizados, la leyenda del *Holandés errante*, causándole tal impresión, que más tarde habíala de utilizar como asunto para componer el del *Buque fantasma*. Llegó a París en el mes de septiembre de 1839, y gracias a las recomendaciones de Meyerbeer, a quien había conocido al desembarcar en Boulogne, encontró en el mundo de los artistas una acogida afectuosa y cortés. Pero en cuanto se trató de hacer oír su música, decepciones y más decepciones cayeron sobre el infeliz soñador.

Se dedica a componer romanzas para los salones; los *Dos granaderos*, *Mignon*, *l'Attente* y *Dors mon enfant*; a los aficionados les parecen demasiado complicadas y las dejan a un lado. Consigue la aceptación de su *Prohibición de amar* para el teatro del Renacimiento, y antes de que pudiera ponerse en escena el empresario quiebra⁷⁴.

1861: El estreno de *Tannhäuser* en París.

Las primeras noticias localizadas sobre la vida de Wagner en las publicaciones españolas hacen referencia al estreno de *Tannhäuser* en París. La presencia de Wagner en París, con objeto de estrenar allí sus obras, se justifica si recordamos que la capital del Sena es el centro musical de Europa que marca las tendencias de la producción, estreno y recepción de óperas⁵. Los compositores, que a principios del siglo XIX se consagran en los teatros napolitanos y romanos, buscan la suerte en París como ciudad que les consagre o les denoste como autores operísticos. El fenómeno es tan significativo que compositores como Bellini y Donizetti prueban fortuna en París en sus

⁴Arín, V.: "Biografía de Ricardo Wagner". En 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 Ducacal, 1912, pp. 43-48.

⁵ La mayoría de las óperas estrenadas en el Teatro del Liceo y el Teatro Real en la década 1858-1868 son puestas en escena con anterioridad en los teatros de la *Grand Opéra* y *Théâtre des Italiens* de París.

últimas obras. Esta tendencia permanece vigente durante la década de 1860 en compositores como Verdi⁶ y Wagner.

Wagner llega a París por primera vez el 17 de septiembre de 1839, tres años después del estreno de *Les Huguenots*⁷ y en pleno apogeo del género representado por Meyerbeer. De hecho, el compositor concibe *Rienzi* y *Der Fliegende Holländer* para las escenas parisinas, con la idea de que en la capital francesa triunfe su repertorio. Durante esta primera estancia, Wagner no logra ningún resultado positivo en lo que se refiere a estrenos operísticos, aunque de esta etapa permanece el título francés con que es conocida todavía hoy la segunda partitura señalada: *Le Vaisseau fantôme*⁸. El borrador en francés de *El buque fantasma*, es adquirido entonces por Leon Pillet, director de la Ópera, por 500 francos para que luego Louis Dietsch le ponga música según libretto definitivo de Paul Focher⁹.

Pese a este primer fracaso, Wagner no desiste del estreno en París. Así, el 11 de septiembre de 1859 llega a la ciudad con el mismo objetivo perseguido en 1839, pero con otra de sus óperas: *Tannhäuser*. Tras la intercesión de la princesa Pauline Metternich, Napoleón III accede a la representación de la obra en el Teatro de la Ópera, pero antes, Wagner debe realizar algunas adaptaciones pues, según la costumbre parisina, las partituras allí representadas deben incluir, al menos, un ballet. Las adaptaciones realizadas para el *Venusberg*, deudoras de los avances técnicos y musicales del *Tristán* (aún no estrenado), contribuyen a que la ópera sea un fracaso. Además, este ballet pertenece al primer acto, lo que no satisface las exigencias del teatro; dice Wagner:

“El Príncipe Metternich me invitó un día a hacerme presentar por él al nuevo ministro de Estado, el conde Walewsky [...] Éste intentó convencerme de que bajo todo punto de vista deseaba mi fortuna y pensaba prepararme el mayor éxito: tendría éste en mis manos, así concluyó, tan pronto como me decidiera a añadir un

⁶ A pesar de que Verdi estrena en los principales teatros italianos (Scala de Milán, La Fenice de Venecia, Argentina y Apolo de Roma, San Carlo de Nápoles) y europeos (Teatro de su Majestad de Londres, Teatro Grande de Trieste, Gran Teatro Imperial de San Petersburgo) es París el objetivo ambicionado por Verdi en varios momentos de su vida y especialmente en la década de 1860. Así lo atestiguan los estrenos en París de *Jérusalem*, versión francesa de *I Lombardi* (Teatro de la Ópera, 26-XI-1847 1847), *Las vísperas sicilianas* (Gran Opera, 13-VI-1855), versión francesa de *Macbeth* (Teatro Lírico, 21-IV-1865) y *Don Carlos* (Ópera, 11-III-1867).

⁷ Teatro de la Ópera de París, 29-II-1836.

⁸ Bajo ese título se conocería incorrectamente la ópera de Wagner *El holandés errante* en Francia. De ahí pasó a Italia, España e Inglaterra.

⁹ La ópera de Dietsch se estrena en el Teatro de la Ópera de París el 9 de noviembre de 1842. Más tarde, Wagner realiza la versión musical de su alemán *Der Fliegende Holländer*.

«ballet» al segundo acto de mi ópera [...]. Creo que no contesté con menor elocuencia cuando rechacé todas estas proposiciones; pero que yo continuara sin conseguir resultado alguno se debía a que no parecí entender al ministro cuando me explicó que un «ballet» en el primer acto no serviría de nada, pues aquellos *habitués* a los que en una velada de ópera sólo les interesaba el «ballet» no cenaban, de acuerdo con las nuevas modas, hasta las 8, y con ello estaban habituados a llegar al Teatro a las 10, esto es, a mitad de la representación de la ópera. [...] Como también permaneciera yo sordo a esta consideración y me ofreciera mejor a retirar del todo mi obra, me fue asegurado de nuevo con gran gravedad que, por la orden del emperador, [...], yo era quien mandaba en el asunto; se accedería en todo a mis deseos, a trueque de lo cual él había creído tener que darme tan sólo un consejo amistoso”¹⁰.

El estreno de *Tannhäuser* en París el 13 de marzo de 1861, es uno de los mayores escándalos teatrales de la historia y las tres únicas representaciones, los días 13, 18 y 24 de marzo, desembocan en desórdenes públicos; dice la prensa musical española:

“La música del porvenir, como se llama en París a la de la ópera *Tannhäuser*, está causando en el presente un espectáculo nada filarmónico, aunque sí muy ruidoso. «Los ánimos están tan enconados, dice la *Gaceta de los teatros*, en la cuestión de la música del porvenir, que ya ha habido palos y bofetadas en los cafés y las calles, y si las representaciones de la ópera de Wagner hubiesen continuado, Dios sabe lo que hubiera sucedido en el teatro». ¿Qué diablos tendrá esta música para producir tales efectos? ¡Será acaso un trasunto de la que cantaba Nerón en los teatros de Roma, necesitando dar de palos a los espectadores para que aplaudiesen y no se durmieran? Bonito porvenir le espera a la ciencia de los sonidos”¹¹.

Dice Berlioz en carta a Mad. Massart fechada el 14 de marzo refiriéndose al estreno de *Tannhäuser* en París:

“¡Ah, Dios del cielo! ¡Qué representación! ¡Qué carcajadas! El parisiense se ha revelado anoche bajo un aspecto nuevo; se ha reído del mal estilo musical, se ha reído de las ridiculeces de una instrumentación bufa, se ha reído de las simplezas de un oboe, ha comprendido al fin ¡ya era hora! que hay un estilo en música”¹².

En el fracaso de *Tannhäuser* en París confluyen una diversidad de factores. En primer lugar, el *Théâtre de la Opéra* no cuenta con el instrumental de metal necesario para su ejecución y destacamos esta cuestión porque ésta es una de las carencias acusadas en las interpretaciones wagnerianas en Madrid y Barcelona. Según Wagner

¹⁰ WAGNER, R (Gregor Dellin, ed. y Mayo Antoñanzas, trad): *Mi vida. (Mein Leben* © by Paul List Verlag in der Süwest Verlag GmbH & Co. KG, München, 1963). Madrid: Turner Música, 1989, pp. 567-568.

¹¹ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 9, 31-III-1861, p. 3.

¹² Hector Berlioz. Citado en Peña y Goñi, A: “A propósito [sic] del *Lohengrin*”. *La Época*, 17-I-1888.

“no fue posible reunir en el gran París las doce trompas de caza que en Dresde habían hecho sonar tan resueltamente las llamadas de caza del primer acto; sobre esto tuve que tratar con un hombre terrible, el célebre fabricante de instrumentos Sax, el cual tuvo que socorrerme con toda clase de sucedáneos; como saxofones y bombardinos, y además estaba oficialmente al cargo de la dirección de la música entre bastidores. Jamás fue posible hacer sonar esta música correctamente”¹³. Wagner enfatiza la incapacidad del director, Pierre Louis Philippe Dietsch¹⁴, particularmente en lo que se refiere a los *tempi* y dinámicas¹⁵. Tampoco los cantantes¹⁶ son del agrado de Wagner y el compositor destaca lo tedioso de los ensayos por excesivos¹⁷.

Durante la segunda representación de *Tannhäuser*, el 18 de marzo de 1861, tiene lugar la intervención de los socios del Jockey-Club que Wagner atribuye al mismo deseo del emperador. Esta segunda representación comienza favorablemente: la obertura y el septeto del final del acto primero son muy aplaudidos. Sin embargo, al comenzar el segundo acto tiene lugar los famosos incidentes; dice Wagner:

“En el segundo acto se hicieron oír de repente estridentes silbidos, el director Royer se volvió hacia mí con expresión de absoluta resignación y dijo: «*Ce sont les jockeys; nous sommes perdus*». Con los señores de este Jockey-Club, que ejercían el poder decisivo en el Teatro, se habían celebrado negociaciones enteras sobre la suerte de mi ópera, presumiblemente por encargo del emperador; se les había pedido sólo la tolerancia de tres representaciones de la ópera, tras las cuales se les prometió cortarla de tal manera que sería dada sólo como *lever de rideau* para un subsiguiente «ballet». Pero los señores no habían accedido a esto: en primer lugar, porque durante la primera representación, ya tan protestada, no se había advertido en mí en modo alguno la actitud de un hombre que daría su consentimiento al procedimiento prometido; después, en segundo lugar, era de temer mucho más que, si aún se dejaban pasar en paz dos representaciones de la

¹³ Wagner, op. cit, pp. 569-570.

¹⁴ El mismo Dietsch que en 1842 estrena y pone música a *Le Vaisseau fantôme*.

¹⁵ “La desgracia mayor –dice Wagner– nos vino de la incapacidad del director de orquesta Mr. Dietsch, no sospechada antes en tan alto grado como ahora la experimentamos. En los innumerables ensayos de orquesta celebrados hasta ahora, me había acostumbrado a servirme de este hombre como de una máquina; desde mi sitio habitual en el escenario, justo ante su atril los había dirigido al tiempo a él y a la orquesta, y con ello, ante todas las cosas había mantenido mis *tempi* de manera que no podía tener duda de que todo lo indicado seguiría firmemente en pie también después de que faltara mi concurso. En cambio hallé ahora que, tan pronto Dietsch fue abandonado a sí mismo, todo cayó en vacilación, puesto que no fueron conservados con conciencia de ello ni un *tempo* ni un *matiz*”. Wagner, R., op. cit, p. 570.

¹⁶ Durante décadas, la prensa española especializada incide en este mismo aspecto: la indisponibilidad de cantantes técnicamente preparados para ejecutar el nuevo repertorio wagneriano, repertorio que participa de unas características muy definidas que lo alejan de otros coetáneos más interpretados.

¹⁷ “Con el comienzo del nuevo año –dice Wagner– los ensayos habían entrado ya en el estadio de la disposición escénica y los estudios con orquesta: aquí siguió adelante todo con un esmero que al principio me resultó muy agradable hasta que al fin se me hizo molesto, porque me di cuenta de que las fuerzas se enervaban con el eterno ensayar”. Wagner, op. cit, pp. 569-570.

ópera, ésta pudiera ganarse tantos partidarios que seguramente todavía sería servida a los amigos del “ballet” treinta veces seguidas, por lo cual estaban decididos, pues, a hacer la protesta a tiempo. Que estos señores lo habían pensado en serio, lo reconoció ahora el excelente señor Royer; y de ahora en adelante renunció a toda oposición por su parte, a pesar de la protección del emperador y de su esposa, los cuales presenciaron, estoicos, el tumulto de sus propios cortesanos”¹⁸.

Dice Berlioz en carta a su hijo fechada el 21 de marzo:

“La segunda representación del *Tannhäuser* ha sido peor que la primera; el público no se reía ya; estaba furioso y silbaba como un energúmeno, a pesar de hallarse el Emperador y la Emperatriz en su palco. El Emperador se divierte. A la salida, en las escaleras, trataban al desdichado Wagner de canalla, de insolente, de idiota. Si la cosa continúa así, llegará pronto el día en que no termine la representación, y no habrá más que hablar. La prensa se muestra unánime para exterminar a Wagner. Por lo que a mi atañe, estoy cruelmente vengado”¹⁹.

La tercera representación, el 24 de marzo, se programa para un domingo²⁰ con la intención explícita de que, fuera de abono, no asistan los habituales²¹ a la Ópera y evitar así los altercados. Sin embargo y contrariamente a su costumbre, los miembros del Jockey-Club acuden a la representación del domingo para –dice Wagner– “no dejar pasar sin tumulto una sola escena”²². En el primer acto se llega en dos ocasiones a la total interrupción de la función por peleas que duran unos quince minutos. Sobre la tercera y última representación de *Tannhäuser* en París, señala *La Gaceta Musical Barcelonesa*:

“El domingo último ha sido cantada en el teatro de la Ópera de París, por tercera y última vez, la partitura del *Tannhäuser*. El teatro estaba lleno de gente. La representación ha sido de las más tempestuosas: nunca se había oído semejante algazara en dicho coliseo. Los espectadores estaban provistos de pitos; los silbidos eran con cadencias y trinos. Wagner es el primero que ha sido silbado por el aristocrático público que asiste a la Grande Ópera. El palco situado encima del que ocupa el emperador²³, estaba lleno de caballeros con guantes de color paja que

¹⁸ Wagner, op. cit, pp. 572-573.

¹⁹ Hector Berlioz. Citado en Peña y Goñi, A: “A propósito [sic] del *Lohengrin*”. *La Época*, 17-I-1888.

²⁰ Wagner indica que la decisión de realizar la tercera representación en domingo es bien acogida por la dirección del teatro a la que impone la condición de ocultar que ésta sería la tercera y última representación. Véase Wagner, op. cit, p. 573.

²¹ Lo normal era que el domingo los “*habitues*” cedieran sus palcos a un público ocasional de pago.

²² Wagner, op. cit, p. 574.

²³ Wagner opina que detrás de la intervención de los socios del Jockey-Club está el emperador Napoleón III. Según el testimonio del compositor, la princesa Metternich insta al emperador para que ponga fin “con disposiciones policiales, a la incivildad de aquellos señores, los cuales por desgracia pertenecían en su mayor parte a la propia Corte imperial. Se había hablado de esto, y mis amigos creyeron realmente en una victoria en regla, cuando en la tercera representación vieron ocupados los pasillos del Teatro por la

silbaban hasta más no poder. Los pocos partidarios de Wagner y de su música han hecho muy poco en su defensa. En medio de un infernal ruido se ha oído este grito: Silbad, pero escuchad. Se ha silbado, pero ha sido imposible escuchar. La tempestad no era solamente en el teatro, sino que también en el salón de descanso era extremadamente animado el ruido que se hacía parecido a los murmullos del mar, o mejor dicho al clamor de la Bolsa en un día de liquidación. Sin embargo, la ópera vendida hasta por sus mismos intérpretes ha sido empezada y terminada”²⁴.

Al día siguiente por la mañana, el 25 de marzo de 1861, Wagner y Charles Truinet redactan una nota para la dirección del teatro en la que Wagner retira la partitura y como autor prohíbe toda representación posterior²⁵. La renuncia de Wagner a ulteriores representaciones aparece publicada en *La Gaceta Musical Barcelonesa*:

“Señor director. La oposición que se ha manifestado contra el *Tannhäuser* me prueba cuánta razón teníais cuando me hacíais observaciones en los ensayos de esta obra sobre el carecer de bailes y otras conveniencias escénicas a que los abonados de la ópera están acostumbrados. –Yo siento que la naturaleza de mi obra me haya impedido el conformarme a tales exigencias. Ahora que la viva oposición que se le hace no permite a los espectadores que la quieren oír prestar la atención necesaria para poderla apreciar, no tengo otro recurso honorable que el retirarla. –Yo os ruego hagáis conocer esta determinación al señor ministro de Estado. –Agradeceré etc. Ricardo Wagner. –París 25 de marzo de 1861”²⁶.

No queremos dejar el tema del estreno parisino de *Tannhäuser* en París sin señalar que estas representaciones tienen gran repercusión en la prensa musical y diaria española a lo largo de todo el período de investigación, siendo comentadas como uno de los mayores escándalos de la historia musical. Su repercusión mediática, por tanto, es grande y su influencia negativa para la programación de obras wagnerianas en Madrid y Barcelona, si bien es cierto que este estreno despierta gran interés hacia la figura de un compositor que hasta la fecha tiene poca repercusión en los escritos españoles. Para concluir, reproducimos el resumen del argumento de *Tannhäuser* publicado en *La Gaceta Musical Barcelonesa* con motivo de las tres representaciones parisinas de 1861:

“El argumento de la ópera de Wagner, que aún amenaza *turbar la armonía* entre Norte y el Occidente, es en resumen esto: La acción pasa en el siglo XIII. Venus trastorna al trovador Tannhäuser, y le abre el santuario del amor y de la

policía en fuerte número; sólo que después se hizo evidente que esta precaución servía para la protección de los jockeys, pues se presumía que serían agredidos desde el patio de butacas como castigo a su desvergüenza”. Wagner, op. cit, p. 575.

²⁴ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 10, 7-IV-1861, pág. 4.

²⁵ Wagner, op. cit, p. 575.

²⁶ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 10, 7-IV-1861, p. 4.

voluptuosidad. Tannhäuser, mortal al fin, se cansa de tan dulce cautiverio, e invoca a la Virgen María para que le libre de los lazos en que está prendido. Gracias a este talismán, desaparece la tentadora Venus, y cae Tannhäuser como herido por el rayo en medio del valle de Vartburgo [sic]. Allí le reconocen unos cazadores, le felicitan por su vuelta a los rediles, y le convidan a que asista a un torneo musical, en el cual la princesa Isabel debe ser el premio del vencedor. En el torneo se ensalza el amor platónico, Tannhäuser se acuerda entonces de los placeres sensuales, y de los inefables momentos que pasó al lado de Venus, y escandaliza a aquel escogido público de príncipes, ensalzando los goces del amor material. La princesa Isabel se desmaya de sorpresa, mientras Tannhäuser va a Roma a pedir al Padre Santo perdón de sus culpas. Isabel, impaciente de volver a su amante, puro y sin mancha, vaga de camino en camino para salirse al encuentro, y oye a lo lejos los cantos de los peregrinos que regresan de la ciudad santa. Su corazón palpitaba de esperanza; pero el Pontífice no ha absuelto a Tannhäuser, y cuando este se presenta en el valle de Vartburgo, desconsolado y en la gracia del diablo, le cierra el paso una procesión que llevaba los restos de Isabel a su última morada. Ignoramos qué le pasa después a Tannhäuser, pero suponemos que se lo llevará el diablo”²⁷.

Tras el fracaso parisino de *Tannhäuser* en marzo de 1861 y frustradas las esperanzas puestas por Wagner de conseguir con *Tristán e Isolda* un éxito rápido y continuado en París, el compositor viaja a Kalsruhe y Viena para negociar una representación de *Tristán* y asistir al estreno vienés de *Lohengrin* el 15 de mayo de 1861. La representación es un éxito y Wagner es llamado a escena “tres veces después de cada acto y en medio del más frenético entusiasmo”²⁸. El intendente del teatro vienés decide entonces el estreno de *Tristán* que debe celebrarse el 1 de octubre de 1861, pero después de 77 ensayos²⁹, el estreno de *Tristán e Isolda* en Viena se suspende porque la partitura se considera inejecutable, aplazándose el proyecto para abril de 1863. En junio de 1861 *La Gaceta Musical Barcelonesa* publica un suelto que dice:

“En el teatro de Wagner ha acaecido un caso bien extraño y triste a la vez. En la misma noche y mientras se representaba *La Estrella del Norte* del maestro Meyerbeer, dos artistas murieron repentinamente. El primer tenor Hochholz, de una apoplejía fulminante, y el otro de una caída de un puente que había en la escena”³⁰.

²⁷ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 10, 7-IV-1861, p. 4.

²⁸ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 18, 2-VI-1861, p.4.

²⁹ *La Revista y Gaceta Musical* señala en 1867 que la obra es declarada inejecutable tras sesenta ensayos. *Revista y Gaceta Musical*, I, 20, 19-V-1867, p. 4.

³⁰ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 19, 9-VI-1861, p. 4. No se ha localizado ninguna referencia bibliográfica sobre esta noticia y Richard Wagner tampoco dice nada sobre el particular en *Mi vida*. Pensamos que el suelto se refiere a Albert Wagner, hermano mayor del compositor que trabaja como director artístico con Botho von Hülsen, intendente de teatros de Berlín con el que Wagner tiene varios incidentes.

Negado el triunfo en París, en octubre de 1861 Wagner sigue pensando en alcanzar un éxito con *Los maestros cantores* y el 30 de octubre de 1861 escribe a la editorial Schott: “el estilo, tanto poético como musical, es muy popular, y su rápida difusión en el teatro puede venir garantizada además por el hecho de que en esta ocasión no necesito ni un primer tenor ni una cantante trágica”³¹. En los primeros días de noviembre, Wagner viaja a Venecia para pedir a Mathilde Wesendonck que le devuelva el primer proyecto de *Los maestros cantores* y en el transcurso de su viaje de regreso a Viena desarrolla las ideas de la parte principal de la introducción. Ya en Viena, entre el 14 y el 18 de noviembre, Wagner escribe un segundo y un tercer bosquejo para *Los maestros cantores* y el 11 de diciembre expresa con regocijo a Cornelius lo curioso que le resulta escribir en París sobre un tema alemán tan antiguo, imaginándose como se desenvolvería Hans Sachs en la metrópoli francesa³². Wagner viaja a París –dice– “para mantenerme lo más lejos posible de ella [Minna] por la perseverancia de mi plan parisiense”³³. En París, Wagner se aloja en “una habitación muy sencilla, pero con agradables vistas, en el modesto *Hotel Voltaire*”³⁴, para concentrarse en el trabajo de *Los maestros cantores*. Wagner, invitado por la princesa Metternich a hospedarse en la legación austriaca en París, se ve obligado a permanecer en *Hotel Voltaire*, tras la muerte repentina por ataque cardíaco de la princesa Sandor, madre de la princesa Metternich; ésta –dice Wagner– “había destinado, como única adecuada, la vivienda antes ofrecida a mí; con ello reconocí ahora que ya no podía pensarse en absoluto en mi acogida en el hotel de la legación austriaca, y hube de considerar también este extraño golpe del destino que de nuevo me había lanzado esta vez al funesto París”³⁵. El 27 de diciembre, Wagner inicia la composición poética de la comedia wagneriana, concluyendo el más extenso de sus libretos el 25 de enero de 1862.

El 5 de febrero de 1862, Wagner lee la composición poética de *Los maestros cantores* en una sesión pública celebrada en la sede de la editorial Schott de Maguncia y el 13 empieza la partitura orquestal de la introducción; a comienzos de junio está lista la partitura del Preludio de *Los maestros cantores*. Contraviniendo todas las normas de la

³¹ Citado en BAUER, Hans-Joachim (Bas Álvarez, B. trad): *Guía de Wagner (Lübbes Richard Wagner-Lexicon* © by Gustav Lübke Verlag GMBH, Bergisch Gladbach, 1988). Madrid: Alianza Editorial (vol. I y II), 1996, p. 445.

³² Citado en Bauer, op. cit, p. 445.

³³ Wagner, op. cit, p. 605.

³⁴ Wagner, op. cit, p. 605.

³⁵ Wagner, op. cit, p. 606.

composición de la Ópera, Wagner escribe un Preludio estructurado según el modelo de los poemas sinfónicos de Franz Liszt, es decir, los cuatro movimientos de la sinfonía se unifican en un solo movimiento, pero con cuatro tiempos: *allegro*, *andante*, *scherzo* y *finale*³⁶. A comienzos de junio de 1862 Wagner termina la partitura del preludio y comienza la instrumentación del primer acto; el 31 de octubre de 1862 se estrena el Preludio de *Los maestros cantores* en la Gewandhaus de Leipzig en una sesión a la que acude escaso público. El 15 de noviembre de 1862 Wagner llega a Viena, donde el intendente del Teatro de la Corte reanuda los ensayos de *Tristán e Isolda* con una compañía escriturada *ad hoc* anteriormente. En Viena, en casa de la familia Standhartner, la lectura de *Los maestros cantores* (23 de noviembre de 1862) provoca un escándalo, ya que Edourd Hanslick, presente en la sala, se siente atacado al identificarse con la figura del censor Veit Hanslich (Sixtus Beckmesser en la versión definitiva) abandonando la reunión muy enojado, en palabras de Wagner, Hanslick “se despidió en un tono evidentemente excitado”³⁷. Entre noviembre y diciembre de 1862, Wagner prepara una serie de tres conciertos en Viena y, con la colaboración de Tausig y Cornelius, arregla dos fragmentos de *El Oro del Rin* y sendos de *La Valkiria* y *Los maestros cantores*, éste último encomendado a Johannes Brahms, presentado poco antes a Wagner como *muy buen muchacho*. Realmente –dice Wagner– “Brahms se comportó también modesto y con buen natural; sólo que mostró poca vida, así que a menudo apenas fue advertido en nuestras reuniones”³⁸. El 14 de diciembre *La Gaceta Musical Barcelonesa* recoge el rumor de que Wagner será nombrado maestro de capilla del Duque de Sajonia-Weimar en sustitución de Liszt y que éste renuncia al puesto en favor de Wagner, puesto retribuido con una asignación anual 11.250 francos³⁹; el 26 de diciembre, Wagner dirige el primer concierto celebrado en el *Theatre an der Wien*. Siguen dos sesiones realizadas en año nuevo y el 8 de enero de 1863 en las que Wagner no incluye el Preludio de *Tristán e Isolda* para no coincidir con la representación de la partitura completa en el Teatro de la Ópera; los conciertos concluyen con déficit⁴⁰ y Wagner continúa viaje a Praga para dirigir allí, el 8 de febrero, otro concierto

³⁶ Cfr. Bauer, op. cit, pp. 445 y ss.

³⁷ Wagner, op. cit, p. 634.

³⁸ Wagner, op. cit, p. 635.

³⁹ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, II, 81, 14-XII-1862, p. 3.

⁴⁰ Bauer, op. cit, p. 39.

wagneriano cuyo propósito es, según *La Gaceta Musical Barcelonesa*, “hacer entender su música”⁴¹.

Invitado por la Sociedad Filarmónica para dirigir dos conciertos en San Petersburgo en marzo de 1863, Wagner acepta por los 2.000 rublos que cobra y porque –dice– “lo que hubiera podido hacerme desistir de aceptar esta invitación hubiera sido sólo la certeza de ver representado en Viena el *Tristán* en el curso de los próximos meses; sin embargo, nuevas indisposiciones del tenor Ander habían vuelto a paralizar los preparativos para ello; así que para mí estaba perdida en general toda confianza en aquellas seguridades que me habían vuelto a traer a Viena”⁴². Tras los tres conciertos (3, 10 y 18 de marzo), Wagner continúa viaje a Moscú⁴³ y regresa a Viena pasando por San Petersburgo (lee las composiciones poéticas de *Los maestros cantores* y de *El anillo*⁴⁴) y Berlín, donde –dice Wagner– “corrí alegre a saludar a Cosima, la cual, parida ya hacía tiempo de su hija Blandine, estaba ahora en plena convalecencia y sólo se había encerrado frente a las visitas corrientes. Todo parecía ir bien, Hans estaba también alegre, pues por mis éxitos rusos me consideraba liberado de preocupaciones por largo tiempo”⁴⁵. Tras esta visita, Wagner viaja a Viena, donde –dice Wagner– “había recibido de allí la indicación de que el *Tristán* había tenido que volver a posponerse, y esta vez a causa de la fatiga de la señora Dustmann. Para no perder de vista este importante asunto, mas seguramente también porque yo no había entrado en tan estrecha relación artística con ningún otro lugar alemán como con Viena, seguí aferrado por ahora a este punto como el más conveniente para mi estancia”⁴⁶. En Viena, Wagner se instala en Penzing, en la casa del barón von Rackowitz el 12 de mayo de 1863, pero *Tristán e Isolda* se suspende definitivamente porque la partitura se considera inejecutable. Frustrado el estreno de *Tristán e Isolda* en Viena y frustradas también las expectativas de tener acabada la partitura de *Los maestros cantores* para su 50 cumpleaños (22 de mayo de 1863), Wagner sufre una crisis que lo apartan de la composición hasta enero de 1864.

⁴¹ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, III, 94, 15-III-1863, p. 4.

⁴² Wagner, op. cit, p. 638.

⁴³ Conciertos en el Teatro Bolshoi los días 25, 27 y 29 de marzo.

⁴⁴ Vicente Cuenca Lucherini realiza en *El Orfeón Español* (II, nos. 2-4, 4/18-X-1863) un resumen argumental de la *Tetralogía* que concluye: “Sólo una cosa pedimos ardientemente al Señor, que cuando ésta se ponga en escena en España, nos coja confesados”. *El Orfeón Español*, II, 18-X-1863, p. 4.

⁴⁵ Wagner, op. cit, p. 647.

⁴⁶ Wagner, op. cit, p. 647.

En los meses de enero y febrero de 1864, Wagner continúa trabajando en *Los maestros cantores*, pero a mediados de marzo tiene que huir de Viena para escapar del encarcelamiento por deudas. El 10 de marzo de 1864 Luis II sucede en Munich a Maximiliano II de Baviera, en el momento que el Teatro Real de Munich tiene preparado *El holandés errante*, pero la primera representación de la ópera se aplaza hasta concluido el luto del monarca⁴⁷ que, entonces, tiene 18 años y medio. Wagner llega el 23 de marzo de 1864 a Munich y en un escaparate –dice– “vi un retrato del joven rey Luis II, el cual me cautivó con la especial emoción que despiertan en nosotros la belleza y la juventud puestas en una situación vital presumiblemente muy dificultosa”⁴⁸. Tras su breve estancia en el hotel *Bayerischer Hof* de Munich, Wagner viaja a Mariafeld (cerca de Zurich) donde se entrevista con Otto y Mathilde Wesendonck y, el 30 de abril, viaja a Stuttgart.

Un cambio existencial llega a la vida de Wagner el 3 de mayo de 1864 cuando el secretario del gabinete bávaro, Franz Serpa von Pfistemeister, localiza a Wagner en Stuttgart comunicándole que Luis II le reclama en Baviera. Un día después, el 4 de mayo, Luis II de Baviera y Richard Wagner se encuentran por primera vez en la Residenz de Munich y el joven monarca salda todas las deudas del compositor, asignándole, además, una pensión anual de 13.600 marcos. Correspondiendo a la generosidad del monarca, Wagner ofrece a Luis II los manuscritos de seis óperas y algunos otros. El 15 de mayo de 1864 Wagner marcha a villa Pellet (junto al lago Starnberg) situada en Kempfenhausen y cercana al castillo de Berg, donde Luis II pasa una temporada. En villa Pellet, el 29 de julio Wagner recibe la visita de Cosima von Bülow acompañada de sus hijas Daniela y Blandine y allí los dos amantes sellan su alianza. El 7 de julio Wagner recibe la visita de Hans von Bülow y, desde finales de mes, Bülow y Wagner comen a diario con Luis II en Munich (también Klindworth⁴⁹). El 29 de julio y por recomendación de Wagner, Bülow es contratado como *intérprete del rey*, es decir, como pianista de la Corte de Munich; dice Wagner sobre el viaje de regreso a Tribschen ese día con Bülow: “regañar de dientes”⁵⁰. El 19 de agosto, Hans de Bülow marcha a Munich y se pone en tratamiento médico –dice Wagner– “enfermo y

⁴⁷ *El Orfeón Español*, II, 39, 7-VIII-1864, p. 3.

⁴⁸ Wagner, op. cit, p. 661.

⁴⁹ Karl Klindworth, (Hannover, 25-IX-1830; Stolpe [cerca de Oranienburg], 27-VII-1916), virtuoso del piano, director de orquesta y compositor, discípulo de Liszt y padre adoptivo de Winifred Wagner. Véase Bauer, op. cit, pp. 378-79.

⁵⁰ Wagner, R: “Anales 1864-1868”. *Mi Vida*. Madrid: Turner, p. 670.

furioso en el albergue”⁵¹, y ese mismo día Cosima parte para Karlsruhe para tomar parte en la Asamblea de Músicos y entrevistarse allí con Liszt, célebre pianista –dice *El Orfeón Español*– que “ha asistido a las fiestas musicales que han tenido lugar últimamente en la ciudad de Karlsruhe, en donde ha encontrado a su amigo Ricardo Wagner”⁵²; comenta Gregor-Dellin sobre Bülow:

“... ¿Cómo furioso? ¿Sabía más de lo que daba a entender? ¿O le mortificaba que en tales circunstancias Cosima por primera vez no se quedara a su lado y hubiera partido el mismo día que él se había puesto en tratamiento médico en Munich (era el 19 de agosto) para visitar a Liszt en Karlsruhe y tomar parte –como si se tratara de una circunstancia más importante– en la asamblea de músicos que allí iba a tener lugar? Cosima tenía muchas cosas que decir o insinuar a su padre y Liszt le hizo serios cargos”⁵³.

Convencida por su padre, Cosima decide guardar las formas y viaja con su marido a Berlín el 9 de septiembre y, Wagner, que permanece en Starnberg anota en los *Anales*: “(Septiembre). [...] Cosima en el lago. A Munich: Liszt (hombre envejecido). Viene conmigo 1 día y 1 [una] noche a Starnberg. Alaba mi sensatez”⁵⁴. A propuesta de Wagner, el 29 de diciembre de 1864 Gottfried Semper recibe el encargo de Luis II para construir en Munich un teatro de festivales para *El Anillo del Nibelungo* y también por recomendación de Wagner a Luis II de Baviera, Peter Cornelius trabaja como profesor de la escuela de música de Munich; la situación es insostenible a principios de 1865.

En febrero de 1865 surgen en la capital bávara los primeros ataques de la prensa contra Wagner y en las noticias publicadas se rumorea que el compositor pierde el favor de Luis II. La *Allgemeine Zeitung* de Augsburgo publica un artículo anónimo titulado *Richard Wagner y la opinión pública*⁵⁵ en el que se reprocha a Wagner la prodigalidad y el abuso de influencia en el joven rey. El 23 de marzo, Wagner escribe el *Informe a su majestad el rey Luis II de Baviera sobre una escuela alemana de música a establecer en Munich*⁵⁶ y el 10 de abril nace Isolda, hija de Wagner y Cosima. El 10 de junio de 1865, Hans von Bülow estrena *Tristán e Isolda* en el *Nationaltheater* de Munich

⁵¹ *Ibid.*

⁵² “Crónica extranjera”. *El Orfeón Español*, II, 40, 11-IX-1864, p. 4.

⁵³ GREGOR-DELLIN, Martin: “Una farsa con soberbio reparto” *Richard Wagner 2. 1864-1883*. Madrid: Alianza Música, p. 434.

⁵⁴ Wagner, R, op. cit, p. 670.

⁵⁵ *Richard Wagner und die öffentliche meinung.*

⁵⁶ *Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule*. En *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Recopilación de escritos y poesías) vol. 8, p. 159. A partir de ahora citado con la abreviatura GSD.

después de ser aplazado el estreno en varias ocasiones a causa de la enfermedad de la actriz principal, Malwine Schnorr von Carolsfeld (Isolda); entonces ya existe una parodia de *Tristán e Isolda*⁵⁷. Dice la gacetilla “**¡Qué tal música sería!**” [sic] recogida en la *Revista y Gaceta Musical* en 1867:

“Después del solemne *fiasco* que Ricardo Wagner (el pontífice de la música del porvenir) hizo en París con su *Tannhäuser*, se esperaba ansiosamente el resultado de su última ópera, *Tristano ed Isolda*, puesta en ensayo en el teatro de la corte de Mónaco [sic].

Aunque en Viena, después de sesenta ensayos, fue declarada esta obra inejecutable, se quiso hacer una última tentativa en este teatro, valiéndose al efecto de cantantes escriturados *ad hoc*. Pasaron quince días desde que se verificó la prueba general, y todavía no se pensaba en su ejecución. La noche de su estreno un primer clarinete volvió inadvertidamente dos hojas a un tiempo, y nadie se apercibió de semejante cosa, a no ser el profesor cuando vio que concluyó de tocar media hora antes que sus compañeros!!...”⁵⁸.

Un grupo de wagneristas franceses acude al estreno de *Tristán e Isolda* en Munich, entre ellos los críticos Gasperini y Edouard Schuré; en la tercera representación, el 19 de junio, Wagner conoce a Antón Bruckner. El 17 de julio Wagner comienza el dictado de su autobiografía a Cósima (*Mein Leben*) y, el 21 de julio, fallece el creador de *Tristán* en su estreno: Ludwig Schnorr von Carolsfeld. Entre el 9 y el 21 de agosto, Wagner permanece en el pabellón de caza de Hochkopf del rey Luis y allí comienza a escribir para Cosima los apuntes a modo de diario en *El libro marrón*⁵⁹. Entre el 14 y el 27 de septiembre, Wagner escribe para Luis II *¿Qué es alemán?*⁶⁰, escrito que no reciben los más demócratas como Röckel, Fröbel o Bülow y en el que Wagner propone la creación de un diario político cuya redacción ideal está compuesta por Henrich Porges, el Dr. Grandauer y él mismo, argumentando una vez más contra la *democracia franco-judeo-alemana* responsable para Wagner de la decadencia alemana; dice Gregor-Dellin explicando el texto del compositor:

“Todas las revoluciones de este siglo, incluidos los «estrepitosos movimientos de 1848», no habían sido alemanes, pues en ellos los alemanes se habían confiado a una mentalidad extranjera. Pensaba en los políticos judíos, o mejor: en los políticos en general. Cogido entre los nobles y los judíos, con el gusto artístico pervertido y

⁵⁷ Hans-Joachim Bauer, op. cit, p. 43.

⁵⁸ “Gacetillas. **¡Qué tal música sería!**”. *Revista y Gaceta Musical*, I, 20, 19-V-1867, p. 104.

⁵⁹ *Das Braune Buch*. Diario cuyo nombre se debe a su encuadernación en piel marrón y que abarca el periodo comprendido entre el 10 de agosto de 1865 y el 27 marzo de 1882.

⁶⁰ *Was ist deutsch?*. *Bayreuther Blätter*, 1878. En GSD vol. 10, p. 51-73; DS vol. 10, p. 84.

viviendo en un aburguesamiento impotente, al pueblo alemán sólo podía venirle a salvación por el lado del rey de Baviera. La misión del rey consistiría en poner en su sitio a Prusia, a la prensa y a otras muchas gentes”⁶¹.

Wagner, invitado por Luis II, pasa una semana en Hohenschwangau, concretamente entre el 11 y el 18 de noviembre de 1865 donde el compositor hace despertar al monarca con una diana: diez instrumentistas de viento metal son distribuidos por las torres del castillo y a las siete en punto tocan música del segundo acto de *Lohengrin*. Una vez Wagner abandona Hohenschwangau⁶², Luis II manda enganchar varios cisnes a una barquilla dorada en forma de concha en la cual se pasea “mientras un grupo de músicos y cantantes ejecutan en la orilla trozos del *Lohengrin*”⁶³; en palabras de Gregor-Dellin “el edecán Paul von Taxis apareció vestido como *Lohengrin*; tiraba de la barquichuela un cisne artísticamente imitado e iluminado por resplandeciente claridad, a la vez que los cobres reales hacían sonar la música de *Lohengrin* sobre el lago de Alp”⁶⁴. La farsa es del agrado de Luis II que incluso sabe por carta cuál es el vestuario auténtico de *Lohengrin* y al día siguiente por la tarde es repetida la pantomima.

En noviembre de 1865 Wagner propone la remodelación del gabinete bávaro y aconseja a Luis II que destituya a Pfistermeister⁶⁵ (consejero de estado de Baviera) y Pfordten, primer ministro de Baviera y miembro del partido clerical-conservador⁶⁶. *Pfi* y *Pfo* –como llama Wagner a estos dos personajes– son conscientes de que sus puestos están amenazados y emprenden una campaña contra el compositor. La idea de Wagner de que Baviera lidere el proceso de unificación alemán es interpretada por su oposición en Munich como ambiciones políticas personales y, de hecho, incrementan la oposición de la prensa y del gabinete bávaro hacia el compositor. A ello cabe añadir –señala Bauer– que “Wagner, imprudentemente, se creó enemigos adicionales acusando a

⁶¹ Gregor-Dellin, op. cit, pp. 447-8.

⁶² Los salones de este castillo contienen cuadros que representan episodios del reinado de Luis II y escenas de las óperas de Richard Wagner; al pie de la fachada posterior del palacio –dice *La Ilustración Musical*– “se extiende primorosos jardines, decorados con estatuas, fuentes, surtidores, temples griegos y otras obras de arte, y cerca de una soberbia escalinata de mármol blanco existe un tilo gigantesco, al cual subía el rey para contemplar la iluminación del palacio y los jardines”. “El Palacio de Linderhof, en Baviera”. *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 37, 8-X-1886, p. 195.

⁶³ “Los castillos del rey de Baviera”. *El Globo*, 28-VII-1876, p. 110.

⁶⁴ Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 450.

⁶⁵ Franz Seraph von Pfistermeister.

⁶⁶ Ludwig von der Pfordten conoce a Wagner desde sus años revolucionarios en Dresde y desde entonces se muestra hostil a Wagner. Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 436.

cargos de la corte en un artículo anónimo publicado en *Münchener Neueste Nachrichten*⁶⁷.

El primer ministro Von der Pfordten amenaza con destituir a Luis II (ya había sucedido con su abuelo) y el 1 de diciembre le escribe una carta en la que Pfordten explica al rey que se halla en la encrucijada de elegir entre sus obligaciones como rey y la amistad de Wagner⁶⁸. El 5 de diciembre el gabinete bávaro amenaza con dimitir y Luis II toma la decisión de que Wagner debe abandonar Baviera. El 6 de diciembre de 1865 se comunica por escrito a Wagner que Luis II invita a su amigo a que abandone Munich por algún tiempo, sin suspender su asignación anual. *La España Musical* recoge la noticia:

“Dícese que el célebre compositor Wagner ha sido intimado para que emigrara de Baviera. Se hacen varios comentarios sobre esta determinación: los unos pretenden que el mandato se funda en que ese célebre músico tuvo algún altercado con uno de los actuales ministros y que el rey debiendo escoger entre privarse de alguna de ambas celebridades, ha preferido sacrificar a Wagner, mientras otros aseguran que rehusó una gran cruz que le fue otorgada por el rey, en vista del justo entusiasmo que ocasionó el estreno de la ópera *Tristan e Yselda* [sic]. Asegurase que para hacerle más llevadero el destierro, el rey le pagará una pensión anual de 8,000 florines. ¡Pobre compositor!... Pronto no sabrá donde establecerse...”⁶⁹

El 10 de diciembre de 1865 Wagner parte para Berna y luego a Ginebra, donde se establece en la casa *Les Artichauts* el 28 de diciembre. Su mujer, Minna Planer, fallece el 25 de enero de 1866 en Dresde tras un viaje por el sur de Francia víctima de un ataque cardíaco⁷⁰. En Ginebra, Wagner termina el esquema del primer acto de *Los maestros cantores* y entre el 8 y el 30 de marzo de 1866 recibe la visita de Cosima⁷¹; uno de esos días Víctor Manuel II de Piamonte-Saboya concede al compositor la Cruz de San Mauricio y San Lázaro⁷².

En la primavera de 1866, Wagner continúa buscando una vivienda donde trabajar en la composición de *Los maestros cantores* y el 15 de abril se instala en Tribschen, cerca de Lucerna. Allí recibe la visita de Luis II el día de su cumpleaños el 22 de mayo y, ese día y en cartas sucesivas, Wagner explica al rey sus ideas políticas según las cuales Baviera debe convertirse en la cabeza de los estados alemanes medianos y liderar el

⁶⁷ Hans-Joachim Bauer, op. cit. p. 43.

⁶⁸ Véase Gregor-Dellin, op. cit. pp. 250-52.

⁶⁹ *La España Musical*, I, 4, 25-I-1866, p 3.

⁷⁰ *La España Musical*, I, 7, 15-II-1866, p 3.

⁷¹ Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Taurus, 1989, p. 672.

⁷² “Noticias”. *Gaceta Musical de Madrid*, II, 37, 17-VI-1866, p. 150.

proceso de unificación alemana rechazando la idea de François Wille de que Baviera mantenga neutralidad entre Austria y Prusia. Además, Wagner escribe a principios de junio al periodista Constantin Frantz, autor de *La reconstrucción de Alemania*⁷³, libro en el que se polemiza contra la política anexionista prusiana de Bismarck. En la carta, Wagner propone un programa político que queda sin publicar, pero que propone, en el sentido de Frantz⁷⁴, la salvación de Alemania a través de la unión de los Estados centrales alemanes bajo el gobierno de Baviera⁷⁵.

El 15 de junio estalla la guerra Austro-Prusiana y Baviera se sitúa al lado de Austria. El 3 de julio el ejército prusiano de Federico Carlos vence al austriaco de Benedeck en Sadowa (o Königgrätz, Bohemia oriental) y la batalla, que tiene gran resonancia en la prensa, pone de manifiesto el poder armamentístico del ejército prusiano, equipado con el nuevo fusil de aguja, con el que el soldado de infantería puede hacer cinco disparos por minuto. Tras la victoria prusiana en Bad Kissingen (Baviera), el último combate tiene lugar el 29 de julio en Seybothenreuth (junto a Bayreuth)⁷⁶. La Guerra Austro-Prusiana, o de las Siete Semanas, es asombrosamente breve y Bismarck se apresura a hacer la paz “antes de que las demás potencias pudieran darse cuenta de lo que había ocurrido”⁷⁷. A principios de agosto Wagner recibe en Tribschen a Constantin Frantz⁷⁸; dice *El Artista* siguiendo a *La France Musicale* en tono irónico sobre la Orden de San Humberto fundada a finales de agosto⁷⁹: “Asegúrese que el rey de Baviera acaba de crear una orden novísima de caballería, cuyos miembros tomarán el título de caballeros de *Lohengrin*. –Inútil creemos decir que el gran maestro será Ricardo Wagner. –Por poco que este sistema de recompensas se propague, dice con este motivo *La France Musicale*, dentro de poco tendremos ocasión de ver a Rossini gran maestro de la orden de *Guillermo Tell*, y a Auber de la de *Muda*”⁸⁰.

El 1 de septiembre de 1866 Hans von Bülow recoge a Cósima en Tribschen, solicita su separación del servicio real de Munich y se traslada a Basilea. El 28 de septiembre, Cósima regresa a Tribschen y, entretanto, Wagner termina el bosquejo orquestal del

⁷³ *Die Wiederherstellung Deutschlands*. Berlín, 1865.

⁷⁴ Gustav Adolph Constantin Frantz (Börnecke, 12-IX-1817; Dresde, 2-V-1891).

⁷⁵ Bauer, op. cit., p. 302.

⁷⁶ Bauer, op. cit., p. 44.

⁷⁷ PALMER, R & COLTON, J.: “La consolidación de los grandes estados nacionales, 1859-1871”. *Historia Contemporánea*. Madrid: Akal editor, 1981, p. 274.

⁷⁸ Wagner le dedica en 1868 la segunda edición de *Oper und Drama*.

⁷⁹ Wagner, R.: “Anales 1864-1868”. *Mi Vida*. Madrid: Turner, 1989, p. 673.

⁸⁰ *El Artista*, I, 13, 7-IX-1866, p. 7.

segundo acto de *Los maestros cantores* (23 de septiembre), comenzando el 2 de octubre el boceto del tercer acto, al cual sigue el bosquejo orquestal. *El Artista* anuncia la pronta conclusión de ópera y el carácter peculiar, cómico, de la nueva partitura wagneriana; dice la revista: “Ricardo Wagner está terminando su nueva partitura *Le Maitre chanteur*. Dicen que la música más bien es *buffa* que seria, y que es muy notable la instrumentación”⁸¹. Dice *La Escena* el 10 de noviembre: “El rey de Baviera ha regalado a Ricardo Wagner, autor del *Tannhäuser*, un bastón cuyo puño es un cisne de oro cincelado y salpicado de brillantes, de un valor que asciende a algunos miles de ducados”⁸². Dice la misma revista en otro suelto:

“Cuando se trató de poner en escena en Múnaco [sic] la ópera de Wagner, *Lohengrin*, la *mise en scene*, la pagó el rey, costándole estos gastos 80.000 florines”⁸³.

En diciembre de 1866 Gotfried Semper presenta el proyecto para el palacio de festivales múniques planeado como teatro wagneriano y a finales de año la prensa europea anuncia que Wagner tiene concluida la partitura de *Los maestros cantores* o *Il maestro di ballo*⁸⁴. Wagner examina el proyecto de Semper el 1 de enero de 1867 en Zurich y Semper lo presenta a Luis II el 11 de enero en Munich, donde permanece expuesto el modelo original. *La Revista y Gaceta Musical* y otras publicaciones españolas anuncian como segura la realización de este proyecto que nunca llega a realizarse⁸⁵, porque como dice Henry Raynor “el rey Luis II de Baviera podía ayudar como rey a Wagner, hasta acabar con su fortuna privada si quería; [pero] el pueblo bávaro no estaba en modo alguno dispuesto a secundar sus actos de patronazgo, permitiendo que Wagner (cuyas exigencias eran insaciables) gastara el dinero público”⁸⁶. Dice el antiwagnerista Parada y Barreto sobre el proyecto de Semper:

⁸¹ *El Artista*, I, 26, 15-XII 1866, p. 7.

⁸² *La Escena*, II, 5, 10-XI-1866, p. 35.

⁸³ *La Escena*, II, 5, 10-XI-1866, p. 37.

⁸⁴ “Miscelánea”. *El Artista*, I, 28, 30-XII-1866, p. 7.

⁸⁵ Wagner pasará el verano de 1867 en Tribschen terminando la partitura de *Los maestros cantores*. Ausentado de Munich y por instigación de sus adversarios en la corte bávara, se echó por tierra la ejecución del proyecto de Semper para el teatro de festivales múniques y en su lugar se abrió, el 1 de octubre de 1867, la Nueva Escuela Real de Música de Munich.

⁸⁶ RAYNOR, Henry: “El compositor liberado”. *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*. Madrid: Siglo veintiuno de España Editores, 1986, p. 467.

“El rey de Baviera, protector, como es sabido, del célebre Ricardo Wagner, llamado el Ante-Cristo musical, ha hecho construir un teatro, debido a la iniciativa de éste. Parece que el edificio reúne todas las condiciones necesarias, a más de un departamento destinado a conservatorio. La orquesta no estará a la vista del público, y el alumbrado será por el sistema empleado en el teatro Châtelet de París. Creemos sea esto último lo único bueno que Wagner haya introducido en el nuevo teatro, pues si piensa, como es probable, invadirlo con *música del porvenir*, muy mal parado han de salir tanto el arte como los oídos de los concurrentes”⁸⁷.

El Artista, *La España Musical* y *La Escena* recogen la noticia siguiendo la revista *Signale* de Munich; dice *La Escena*:

“El teatro proyectado por Ricardo Wagner, y que se mandó construir por el rey Luis II, de Baviera, está ya terminado. Es de un gusto excelente, y según el *Signale*, responde a todas las exigencias del autor de *Tannhäuser*. La orquesta estará oculta al público, y el sistema de alumbrado es igual al del teatro Châtelet de París. Este nuevo edificio tiene además una porción de salones y departamentos para un conservatorio. La idea de Ricardo Wagner se ha realizado con exceso. El maestro no pedía más que un edificio de ladrillos, y su regio protector le ha dado un verdadero templo de las artes de estilo puro y grandioso”⁸⁸.

La España Musical:

“El teatro proyectado por Ricardo Wagner, y que se mandó construir por el rey Luis II, de Baviera, está ya terminado. Es de un gusto excelente, y según el *Signale*, responde a todas las exigencias del autor de *Tannhäuser*. La orquesta estará oculta al público, y el sistema de alumbrado es igual al del teatro Châtelet de París. Este nuevo edificio tiene además una porción de salones y departamentos para un conservatorio. La idea de Ricardo Wagner se ha realizado con exceso. El maestro no pedía más que un edificio de ladrillos, y su regio protector le ha dado un verdadero templo de las artes de estilo puro y grandioso”⁸⁹.

El Artista:

“En *Les Signale de Munich* leemos que el teatro de Ricardo Wagner está ya concluido, y responde a todas las exigencias del autor del *Tannhäuser*.

La orquesta estará colocada de manera que no la vea el público, y la iluminación será como la del Châtelet de París. En el edificio hay multitud de salas y habitaciones destinadas para un Conservatorio de músicos y cantantes del porvenir.

El ideal de Wagner se halla pues realizado”⁹⁰.

⁸⁷ *Revista y Gaceta Musical*, I, 5, 3-II-1867, pp. 26-27.

⁸⁸ *La Escena*, III, 4, 27-I-1866, p. 27.

⁸⁹ “Noticias”. *La España Musical*, II, 54, 31-I-1867, p. 2.

⁹⁰ “Miscelánea”. *El Artista*, II, 32, 30-I-1867, p. 6.

El 7 de febrero *La España Musical* rectifica la noticia asegurando que las obras del teatro se inaugurarán en la primavera de 1867⁹¹, aunque, en realidad, nunca llegan a iniciarse las obras porque el gobierno de Baviera alega dificultades para expropiar los terrenos y edificios que es necesario destruir para la construcción de una ruta de acceso al teatro⁹². En el fondo están las enemistades que Wagner tiene dentro del gabinete bávaro y Marsillach comenta años después que “Semper trazó, según las indicaciones de Wagner, los planos del teatro que debía construirse en Munich, cuando la política privó de la amistad real a Wagner, y éste se vio de nuevo abandonado a sus propias fuerzas”⁹³.

El 7 de febrero de 1867 *El Artista* informa que Wagner está componiendo una gran marcha para ser ejecutada en las fiestas previstas para el casamiento de Luis II de Baviera⁹⁴ y, en la primavera, el Teatro Real de Munich anuncia los primeros preparativos para el estreno de *Los maestros cantores*⁹⁵ mientras se ensaya *Lohengrin*. El tenor Albert Niemann, ajustado para cantar la parte de Lohengrin, rompe su contrato –dice Cuenca– “en el primer ensayo por obligarle la dirección a cantar toda su parte entera, lo cual asegura el dicho tenor que es de todo punto imposible a garganta humana. –¡En qué tesitura estará escrita la tal parte, y qué jeroglíficos habrá en ella!”⁹⁶. Tras la negativa de Niemann, los ensayos continúan encargándose Joseph Tichatscheck⁹⁷ de la parte principal, pero durante el ensayo general (11 de junio) Richard Wagner y Luis II mantienen criterios dispares sobre el sexagenario Tichatscheck⁹⁸. Para el joven monarca homosexual es más importante el aspecto que la voz y prefiere un *Caballero del Grial* más joven; el rey impone su criterio, rechaza a Tichatscheck (a quien califica de “caballero de la triste figura”)⁹⁹ y, en el estreno, el 16 de junio de 1867, canta Heinrich Vogl, a quien Luis II regala un alfiler de brillantes por

⁹¹ “El arquitecto Lemper [Semper], encargado por el rey de Baviera de la construcción del teatro Wagner, acaba de llegar a Munich para dirigir las obras que han de inaugurarse a principios de la primavera”. *La España musical*, II, 55, 7-II-1867, p. 3.

⁹² Véase Gregor Dellin, M.: “Entre Munich y Tribschen”. *Richard Wagner...*, p. 466.

⁹³ Marsillach Leonart, J.: “El festival de Bayreuth”. *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico*. Barcelona: Teixido y Parera, p.100.

⁹⁴ “Miscelánea”. *El Artista*, II, 33, 7-II-1867, p. 7.

⁹⁵ “Miscelánea”. *El Artista*, II, 46, 15-V-1867, p. 7.

⁹⁶ “Miscelánea”. *El Artista*, II, 46, 15-V-1867, p. 7.

⁹⁷ Joseph Tichatscheck, Oberwekelsdorf (Teplice, Bohemia oriental), 11-VII-1807; Blasewitz (Dresde) 18-I-1886.

⁹⁸ En los *Anales*, Wagner señala: “*Lohengrin*: Tichatschek. [...] Ensayos con piano en Munich. Calamidad Tichatschek. [...] 11 de junio: ensayo general. Barullo de títeres. Röckel con malas noticias: el rey contra Tichatschek. (Órdenes).” Wagner, op. cit, p. 674.

⁹⁹ Citado por Martín Gregor-Dellin: “Entre Munich y Tribschen”. *Richard Wagner, 2. 1864-1883*, p. 469.

el esmero con que interpreta la parte del *Lohengrin*. Dice *El Artista* el 7 de julio: “En el teatro Real de Munich se ha cantado el *Lohengrin* [...] en presencia del rey y de un público numeroso que escuchó con grande atención, según dicen, hasta el fin la obra del músico del porvenir. –Para paciencia no hay como los alemanes: el espectáculo comenzó a las seis en punto y terminó a las once”¹⁰⁰. Dice la misma revista el 15 de julio: “S. M. el rey de Baviera, entusiasmado de la manera como la *prima-donna* Mlle. Thomas y el tenor M. Vogl han cantado el *Lohengrin* [...] ha regalado un magnífico brazalete a la primera y un rico alfiler al segundo”¹⁰¹. Recogemos una reseña de la representación publicada en *El Artista*:

“Tenemos detalles acerca de la representación del *Lohengrin*, de Ricardo Wagner, que se ha efectuado en Munich.

La representación duró cinco horas, y S. M. el rey de Baviera estuvo en el teatro desde que comenzó hasta que terminó.

Los músicos que se quejaban antes de Meyerbeer, y ahora acusan a Verdi por el cuidado prolijo con que ensaya sus obras, pueden comenzar a temblar por si Ricardo Wagner los necesita alguna vez para ejecutar sus óperas.

Primero hace ensayar solos a los primeros violines, cuando estos están ya a su gusto, hace la misma operación con los segundos, y después sucesivamente con los demás. Luego siguen, siempre solos, los violoncellos, después los contrabajos, y por último, los instrumentos de madera, de latón y los timbales.

Después ensayan todos los instrumentos de cuerda reunidos, y luego los de madera y metal.

Después con todo el instrumental y en presencia de los cantantes, sentados como mártires en el palco escénico, ensaya tres veces consecutivas cada acto (¡y tiene cinco!)

La noche del ensayo general, la prima donna, señora Bertran Meyer y el tenor Sr. Tichatschek, encargados, la primera de la parte de Ortrade [sic] y el segundo de *Lohengrin*, cayeron enfermos a consecuencia de tantos y tan penosos ensayos, declarando que les era de todo punto imposible cantar en mucho tiempo.

Por mandato del rey se encargaron de la parte de Ortrade, la señorita Thomas, y de la de *Lohengrin* el Sr. Vogl; pero Ricardo Wagner llevó muy a mal esta sustitución, y se marchó aquella misma noche a Zurich”¹⁰².

Bonifacio Eslava en la *Revista y Gaceta Musical*:

“El rey de Baviera ha regalado un alfiler de brillante al tenor Vogl y un magnífico brazalete a Mlle. Thomas, por el esmero con que estos artistas han interpretado la ópera de Wagner [sic] titulada *Lohengrin*. –Por lo visto, el regio protector del Ante-Cristo musical o del Pontífice de la *música del porvenir*, como algunos han dado en llamar a Wagner, se muestra cada día mas acérrimo partidario del sistema de este maestro, que dicho sea de paso, podrá conducir el arte a todo

¹⁰⁰ “Misceláneas”. *El Artista*, II, 5, 7-VII-1867, p. 38.

¹⁰¹ “Misceláneas”. *El Artista*, t. II, 6, 15-VII-1867, p. 46.

¹⁰² *El Artista*, II, 7, 22-VII-1867, p. 54-55.

menos a la verdadera belleza, que consiste en no molestar el oído con complicaciones y contrasentidos armónicos, opuestos enteramente a la sencillez y a la pureza de la ciencia armónica”¹⁰³.

Wagner marcha a Tribtschen el 15 de junio, cuatro días después de la discusión sobre Tichatscheck, para dedicarse a la partitura de *Los maestros cantores*. Richard Wagner –dice *El Artista*– “el maestro de la *música del porvenir*, se ha retirado a una casa solitaria situada a orillas del lago Starnberg, para dar la última mano a su nueva partitura *I cantori di Norimberga* [sic]”¹⁰⁴. Dice *El Imparcial*: “Por orden del rey de Baviera, ha sido alquilada para el maestro una pequeña y modesta quinta, y en esa agradable soledad situada a orillas del lago de Starnberg dará la última mano a su nueva ópera los *Menestres de Nueremberg* [sic]”¹⁰⁵. Hacia el 22 de junio, Wagner concluye el segundo acto de *Los maestros cantores* y el 26 de ese mes comienza el tercero. El 1 de agosto se presenta en Munich *Tannhäuser* por primera vez en su versión parisina, partitura que Bülow, en calidad de maestro de capilla y director de la orquesta del teatro Real de la ciudad bávara, encarga se le remita desde París¹⁰⁶.

En septiembre de 1867, Wagner entra en negociaciones para hacerse cargo de la dirección de la revista *Süddeutsche Presse* de Munich, periódico semioficial fundado por iniciativa de Hohenlohe¹⁰⁷ y Julius Fröbel, sostenido por el Estado de Baviera y parcialmente financiado por Luis II¹⁰⁸. *El Imparcial* anuncia que Richard Wagner está escribiendo folletines musicales en un nuevo periódico publicado en Munich y añade que “en estos folletines expone sus ideas sobre la música: si son del mismo género que sus producciones, no logrará hacerse entender”¹⁰⁹. *El Artista* indica que del nuevo periódico “se tirarán 500.000 ejemplares todas las semanas y se repartirán gratis por todo el mundo, (¡e altre siti!)”¹¹⁰ y, la *Revista y Gaceta Musical*, dice:

“El célebre innovador Wagner, conociendo sin duda que su música del porvenir no puede adquirir prosélitos si no es explicada y comentada de cierto modo, ha recurrido a su pluma de crítico para explicar y describir las bellezas de su nuevo sistema, mal comprendido e interpretado. –Ricardo Wagner tomará, pues, en

¹⁰³ *Revista y Gaceta Musical*, I, 28, 14-VII-1867, p. 146.

¹⁰⁴ “Miscelánea”. *El Artista*, II, 2, 15-VI-1867, p. 15.

¹⁰⁵ *El Imparcial*, 2-VI-1867.

¹⁰⁶ “Correo de Francia”. *La España Musical*, II, 81, 8-VIII-1867, p. 2.

¹⁰⁷ Príncipe Choldwig von Hohenlohe-Schillingsfürst (1819-1901), presidente del Consejo de Ministros bávaro de 1866 a 1870 y canciller del Reich y primer ministro prusiano entre 1894 y 1900.

¹⁰⁸ Véase Gregor Dellin, *cáp. cit.*, p. 470.

¹⁰⁹ “Sección artística”. *El Imparcial*, 10-X-1867.

¹¹⁰ *El Artista*, II, 18, 15-X-1867, p. 143.

Munich la dirección del nuevo periódico titulado *Die Suddeutsche Presse*, en el cual se propondrá sin duda demostrarnos que la verdadera música es el caos!...”¹¹¹.

En la *Süddeutsche Presse*, Wagner comienza a publicar en forma de artículos *Arte alemán y política alemana*¹¹², escrito traducido en la *Guía musical* de Bruselas como lo anuncian *El Artista*¹¹³ y la *Revista y Gaceta Musical*; dice ésta última revista:

“La *Guía musical* de Bruselas va a publicar en breve una serie de artículos, debidos a la pluma de Ricardo Wagner, bajo el título de Arte y Política. –Dios quiera que el inventor de la música del porvenir no vaya a introducir entre el arte y la política la misma confusión y discordancia que ha introducido entre el arte de la armonía y el sentido común”¹¹⁴.

Arte alemán y política alemana presenta y trata un amplio espectro de cuestiones y problemas político-sociales, incluyendo propuestas sobre una reforma nobiliaria y las ideas siempre presentes de un nuevo teatro¹¹⁵. El punto de partida de Wagner es el papel predominante de Francia en la civilización europea. Según Wagner, la implantación y persistencia de la civilización francesa en Alemania produce un distanciamiento entre el espíritu del pueblo alemán y el de sus príncipes que encuentra su expresión paradigmática en los montajes realizados en los teatros de las cortes alemanas como Dresde. Wagner deduce de ello la necesidad de un renacimiento del espíritu alemán y cita a Johann J. Winkelmann, Gotthold E. Lessing, Johann W. Goethe y Fredrich von Schiller como hitos que marcan la recuperación del espíritu helenístico. En el *joven alemán* Wagner encuentra una figura ideal que con fuerza nueva y afán verdadero puede acabar con las viejas costumbres y retoma ideas de *La ópera alemana*¹¹⁶ y otras de los

¹¹¹ *Revista y Gaceta Musical*, I, 41, 13-X-1867, p. 222.

¹¹² *Deutsche Kunst und Deutsche Politik*. En *Sämtliche Schriften und Dichtungen* vol. 16, p. 92; la edición popular de las obras de Wagner se cita a partir de ahora SSD.

¹¹³ *El Artista*, II, 25, 7-XII-1867, p. 199.

¹¹⁴ *Revista y Gaceta Musical*, I, 49, 8-XII-1867, p. 265.

¹¹⁵ Bauer, op. cit, p. 199.

¹¹⁶ *Die deutsche Opera*, en SSD vol. 12, p. 1. Wagner publica anónimamente este escrito en el número correspondiente al 10 de junio de 1834 en la *Zeitung für die elegante Welt*, órgano de difusión de la Joven Alemania (*Junges Deutschland*). La revista editada y dirigida en Leipzig por Heinrich Laube publica en dos entregas los *Esbozos autobiográficos* de Wagner el 1 y el 8 de febrero de 1843. Recordamos, además, que Wagner escribe poco antes *Las Hadas* (20-2-1833; 27-12-1833), fábula alegórica en la que Ada (inmortal) pone como condición para su enlace con el príncipe Arindal que éste no le pregunte su nombre durante ocho años, pero el joven rompe su promesa. *Las Hadas* presenta así analogías con *Lohengrin* especialmente en el primer acto donde, como por arte de magia, aparece la figura del padre de Arindal que exhorta a su hijo para que regrese a su reino. Basada en la fábula masónica *La donna serpente* de Carlo Gozzi (1762), Wagner sustituye los nombres orientales por germánicos (Morald, Gunther, etc) y modifica totalmente el final, no convirtiendo al hada en una serpiente, sino en una roca que vuelve a adquirir la forma de hada a través del poder de la lira de Arindal (mito de Orfeo).

escritos y la época revolucionaria de Dresde. En palabras de la antiwagneriana *Revista y Gaceta Musical*, en *Arte alemán y Política alemana* “el celeberrimo autor de la música del porvenir se muestra enemigo declarado de la civilización y del progreso intelectual de la Francia. «La Francia de hoy, dice Wagner, se halla a la cabeza de la civilización europea, y al mismo tiempo manifiesta la más completa esterilidad en la producción verdaderamente intelectual; allí, donde el brillo, el poder y la dominación reconocida sobrepujan igualmente todas las formas imaginables de la vida pública de la mayor parte de los pueblos y, de los países, los mejores talentos de la nación que se creen tan superiormente inteligentes, desesperan de la posibilidad de elevarse desde los extravíos del materialismo más degradante, hasta una concepción cualquiera de lo bello». –A esto dice el *Arte musical*, que el único medio de salvar la civilización francesa es aclamar y aplaudir la música de Wagner, y con esto todo queda arreglado”¹¹⁷. Poco después, Wagner redacta un escrito polémico contra Ferdinand Hiller, compositor y crítico musical afincado en Colonia¹¹⁸.

Al mismo tiempo que aparecen los artículos en la *Süddeutsche Presse* y la *Guía Musical de Bruselas*, Wagner continúa los trabajos para la conclusión y estreno de *Los maestros cantores*. Luis II apoya en un principio el proyecto de representar la partitura wagneriana en la ciudad alemana donde se desarrolla la acción, Nuremberg¹¹⁹, pero luego abandona este proyecto y la ópera queda destinada para la celebración de sus esponsales en Munich. El compromiso matrimonial de Luis II con su prima Carlota Sofía de Baviera –hermana de la Emperatriz Isabel de Austria– y la primera representación de *Los maestros cantores* quedan fijados para el 12 de octubre de 1867¹²⁰. Sin embargo, la boda no llega a celebrarse y el estreno se aplaza por este motivo aunque varias publicaciones madrileñas –entre ellas *El Artista*, *El Imparcial*¹²¹ y la *Revista y Gaceta Musical*¹²², apuntan otras razones y en un tono sarcástico señalan que la verdadera causa de la suspensión es la excesiva duración de la obra:

¹¹⁷ *Revista y Gaceta Musical*, I, 52, 29-XII-1867, p. 280.

¹¹⁸ Escrito citado en WALTER JACOB, P.: *Ricardo Wagner y su obra*. Buenos Aires: ediciones Peuser, 1950, p. 624. No se recoge en otros catálogos consultados.

¹¹⁹ Véase Gregor-Dellin, M.: “Entre Munich y Tribschen”. *Richard Wagner 2. 1864-1883*, p. 463.

¹²⁰ Bauer, op. cit, p. 447

¹²¹ *El Imparcial*, 19-X-1867.

¹²² “Parece que la nueva ópera cómica que estaba escribiendo Ricardo Wagner para solemnizar el fausto acontecimiento del casamiento del rey de Baviera, no podrá ya ejecutarse en dicha solemnidad, a causa de que la dichosa obrita dura nada menos que seis horas largas. Dudamos verdaderamente haya oídos capaces de poder soportar tal exceso de *Wagnerismo*”. *Revista y Gaceta Musical*, I, 41, 13-X-1867, p. 222.

“El rey de Baviera había encargado a su protegido Ricardo Wagner, que compusiera una ópera bufa para las fiestas de su casamiento. Wagner se puso manos a la obra, y escribió una partitura que tituló *Meitersoenger* [sic].

En esta ópera Wagner se propuso hacer reír a carcajadas por medio de su armonía continúa; pero se lo propuso con tanto entusiasmo y ardor, que, por precaución higiénica se ordenó que no se ejecutase.

La representación de la obra duraba seis horas; y seis horas de reír se calculó que era demasiado, sobre todo cuando con la música tan ruidosa que había escrito, era imposible de todo punto a los espectadores poder dormirse como hacen en las demás producciones del maestro del porvenir”¹²³.

El 24 de octubre de 1867 Wagner concluye la partitura de *Los maestros cantores* y recogen la noticia *El Imparcial*¹²⁴, *El Artista*¹²⁵ y la *Revista y Gaceta Musical*, ésta última publicación cuatro días antes de que la partitura esté realmente terminada; dice la revista: “Ricardo Wagner ha terminado una nueva ópera, titulada *Les Maitres chanteurs de Nuremberg* [sic], cuyo manuscrito ha enviado al teatro real de Munich”¹²⁶. El 28 de octubre de 1867, Wagner viaja a París y permanece allí una semana¹²⁷, dedicando el último día a visitar la Exposición Universal; dice la *Revista y Gaceta Musical* sobre esta visita: “Ha llegado a París el autor del *Tannhäuser*, el célebre Ricardo Wagner, inventor de la *música del porvenir*, que tal vez traiga algún proyecto nuevo con que poner en movimiento al mundo musical. –Si la música no tuviera otro porvenir que el que le ha abierto el llamado Ante-Cristo de la música, bien podrían cerrarse ya todos los conservatorios de Europa, y romper sus plumas los compositores presentes y los que aspiran a serlo”¹²⁸. El 30 de octubre *El Artista* anuncia que “la última partitura de Wagner, los *Meis tersinger de Nuremberg* [sic], ha sido entregada por su autor al teatro de la corte de Munich. –¡Qué dios se lo tome en cuenta si no ha reformado su escuela!”¹²⁹. Hans Richter concluye la copia de *Los maestros cantores* el 2 de noviembre y, terminada la partitura, el director del Teatro Imperial de Viena se traslada a Munich para encargarse de coro y solistas en el Teatro Nacional (*Nationaltheater*),

¹²³ “Miscelánea”. *El Artista*, II, 18, 15-X-1867, p. 143.

¹²⁴ “La última partitura de Wagner los Meis tersinger [sic] de Nueremberg, ha sido entregada por su autor al teatro de la corte de Munich. ¡Qué Dios se lo tome en cuenta si no ha reformado su escuela!” *El Imparcial*, 31-X-1867.

¹²⁵ *El Artista*, II, 20, 30-X-1867, p. 159.

¹²⁶ *Revista y Gaceta Musical*, I, 42, 20-X-1867, p. 227.

¹²⁷ “Miscelánea” *El Artista*, II, 22, 15-XI-1867, p. 175.

¹²⁸ *Revista y Gaceta Musical*, I, 47, 24-XI-1867, pp. 252-3.

¹²⁹ *El Artista*, II, 20, 30-X-1867, p. 159.

fijándose el estreno para la primavera; dice *Revista y Gaceta Musical* el 1 de diciembre: “La nueva ópera de Ricardo Wagner, titulada *Les Maitres Chanteurs*, será representada por primera vez en Munich en la primavera próxima, debiendo desempeñar la parte principal el barítono Beck, procedente del teatro de Viena. –La música del porvenir no cesa de abrirse camino a todo trance, y vivirá mientras viva su ilustre campeón. De seguro”¹³⁰.

La serie de *Arte y Política Alemana*, prevista en 15 artículos, se suspende al ser prohibida el 19 de diciembre de 1867 después de la duodécima entrega¹³¹; comenta Gregor-Dellin: “El 19 de diciembre fue suspendida la impresión de la serie después de la decimotercera entrega. Fröbel aseguraba que el rey en persona había prohibido que continuase la publicación de esos artículos *suicidas*. O bien Luis II se había asustado al leer el último texto publicado, o bien había recibido una llamada de atención sobre las posibles consecuencias negativas, pues, poco antes, el 21 de noviembre, había alabado los artículos de Wagner en tono exaltado: «Vuestros artículos sobre el arte y la política alemanes me han entusiasmado realmente; sí, amadísimo, os juro que quiero contribuir hasta donde me lo permitan mis fuerzas a reparar las imperdonables faltas cometidas por los príncipes alemanes»”¹³².

Wagner llega a Munich el 23 de diciembre y en enero de 1868 continúa la serie *Arte alemán y política alemana* sin éxito¹³³; recogemos un suelto publicado en la *Revista y Gaceta Musical* que resume la opinión mayoritaria de la prensa de París sobre el escrito de Wagner: “El pontífice de la música del porvenir, M. Wagner, sigue dando a la *Guía musical* de Bruselas sus artículos, titulados *Arte y Política*, que son otros tantos insultos a Francia. Un periódico de París dice, en vista de los tales artículos, que en el jardín de plantas hay animales salvajes menos feroces, y en Charentoz locos más cuerdos que el desgraciado autor de *Tannhäuser*”¹³⁴.

A mediados de enero de 1868 se aplaza el estreno de *Los maestros cantores* porque el nuevo intendente de teatros, Karl von Perfall, pone objeciones a Beck, barítono contratado en el Teatro Imperial de Viena; Wagner anota: “*Maestros Cantores*, fijados para marzo. (Confusión Beck y Betz)... regreso temporal a Tribschen, decidido: una

¹³⁰ *Revista y Gaceta Musical*, I, 48, 1-XII-1867, p. 259.

¹³¹ Bauer, op. cit, p. 470.

¹³² Gregor-Dellin, op. cit, p. 471.

¹³³ Wagner, R.: “Anales 1864-1868”. *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989, p. 675.

¹³⁴ *Revista y Gaceta Musical*, II, 3, 20-I-1868, p. 15.

semana de aplazamiento”¹³⁵. El 17 de febrero Wagner celebra en Munich el primer cumpleaños de Eva Wagner-Chamberlain y el 20 *La España Musical* anuncia que el compositor “se encuentra ya en Múnaco para dirigir los ensayos de su nueva ópera *I Maestri Cantori (die Meistersinger)*”¹³⁶.

El 19 de marzo un alguacil del juzgado de Munich presenta en casa de Wagner una demanda por una deuda de 2.197 florines bajo la amenaza de inmediato encarcelamiento, demanda de la señora Kleppernich interpuesta en Dresde en 1847 y de la que se ocupa el abogado múnichés Simmerl. Wagner –dice Gregor Dellin– “compendió que en el empedrado de las calles de Munich sólo podía cosechar desgracias y volvió a marcharse. No había elección posible entre Munich y Tribschen”¹³⁷. El estreno de *Los maestros cantores* se aplaza para el 10 de mayo; recogemos el anuncio de *La España Musical*: “El 10 de mayo se pondrá por primera vez en escena en el teatro de Munich la nueva ópera del célebre Wagner *Les Maitres chanteurs de Nuremberg*”¹³⁸.

El 20 de mayo Wagner llega nuevamente a Munich para hacerse cargo de los ensayos de *Los maestros cantores*; dice *Revista y Gaceta Musical* el 25: “La primera representación de la nueva ópera de Wagner, titulada *Les Maitres chanteurs de Nurenberg*, estaba anunciada en Munich para el 10 de mayo. –Ahora parece que han surgido dificultades, y que este nuevo aborto del jefe de la escuela músico-gongorina, quedará aplazado para mas adelante. ¡Lástima que esta música no se aplazara para siempre!...¹³⁹.

Richard Wagner se aloja en casa de los Bülow y el 22 de mayo, día de su cumpleaños, viaja con Luis II en el vapor *Tristán* hasta la isla de las Rosas, en el lago Starnberg, donde comen –dice Gregor-Dellin– “uno frente al otro, el caballero Stolzing y Sachs”¹⁴⁰. Dicen *El Artista* y *La España Musical*: “En el teatro de la Ópera de Munich, han comenzado los ensayos de la nueva obra de Wagner, *Los maestros cantores*, cuya representación se anuncia para mediados del presente mes”¹⁴¹. Dice *El Artista* sobre la

¹³⁵ Wagner, R.: “Anales 1864-1868”. *Mi vida*, Madrid: Turner, 1989, p. 675.

¹³⁶ *La España Musical*, III, 108, 20-II-1868, p. 4.

¹³⁷ Gregor-Dellin, op. cit, p. 472.

¹³⁸ *La España Musical*, III, 115, 10-IV-1868, p. 4.

¹³⁹ *Revista y Gaceta Musical*, II, 25, 25-V-1868, p. 92.

¹⁴⁰ Gregor-Dellin, op. cit, p. 472.

¹⁴¹ *El Artista*, III, 1, 7-VI-1868, p. 7; “Noticias”. *La España Musical*, III, 123, 11-VI-1868, p. 2.

situación política de Munich en los días previos al estreno de la comedia wagneriana siguiendo a *Le Figaro* de París:

“En los teatros de la corte de Dresde y Munich, se ensaya con gran asiduidad la ópera de Wagner, *Les Maitres Chanteurs de Nuremberg*.

En una correspondencia que publica *el Figaro*, de París, se lee lo siguiente; a propósito de esta partitura del músico del porvenir.

«A medida que el gran día se aproxima, la sorda agitación que se ha manifestado en el público de Munich, desde que comenzaron los ensayos, va creciendo sin cesar. 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, aún cuando en verdad sea dicho, el autor de *Tristán* hace más de tres años que no habita en la capital de Baviera, cuya residencia ha abandonado *voluntariamente*. Pero nadie ignora, sin embargo, en Munich, que esta separación aceptada por Luis II como una necesidad política, no ha hecho más que arrojar aceite sobre el fuego, en el sentido de que el fanatismo del joven monarca por el filósofo compositor es más grande ahora que nunca»¹⁴².

Los maestros cantores se estrenan finalmente el 21 de junio de 1868 en el teatro de la ópera de Munich. Según *El Artista*¹⁴³, los gastos efectuados para poner en escena la obra ascienden a 45.000 florines y el producto de la entrada de las tres primeras representaciones son 7000. Franz Betz, bajo que interpreta la parte de Sachs, se embolsa 10.000 florines¹⁴⁴ por las primeras representaciones en la capital bávara; dice sobre la noche del estreno *El Artista*:

“Se cuentan maravillas de la mise en scene de la ópera de Wagner: *Les Maitres Chanteurs de Nuerember* [sic], estrenada el 21 del mes pasado en el teatro de la Corte de Munich. Según se lee en algunos periódicos extranjeros, parece que lo imposible, o lo que no ha existido jamás en materia de decoraciones, se apuesto en esta ocasión en acción; el dinero se ha gastado regiamente y el resultado ha sido magnífico.

Del mérito de la obra, según los fanáticos apasionados del maestros del porvenir, no hay que hablar; es cosa sublime.

Pudiera ser fácil que el porvenir no fuera de la opinión de los amigos del señor Ricardo Wagner, y que nuestros nietos encontraran que el autor de *Tannhäuser* y del *Lohengrin* había disfrutado de más fama vivo que muerto, pero esta es cuestión del futuro, como la música del maestro.

Lo cierto es que el señor Wagner, con razón o sin ella, ha alcanzado gran popularidad y que su nombre y su talento son traídos y llevados por todas partes, y discutido su mérito y combatido su sistema, cosas de sobra para obtener nombradía, que es lo principal mientras se vive.

Después Dios dirá.

¹⁴² *El Artista*, III, 3, 22-VI-1868, p. 23.

¹⁴³ *El Artista*, III, 9, 7-VIII-1868, p. 71.

¹⁴⁴ *El Artista*, III, 14, 15-IX-1868, p. 110.

M. Leon Leroy, grandísimo admirador del señor Wagner, tanto como Gasperini, que lo es mucho, publica en el *Figaro* de París, una carta escrita en Munich, después de la representación de la ópera.

M. Leon Leroy había ido a Munich con el solo objeto de escuchar la obra.

De la partitura da pocos detalles.

Dice que es una obra capital por las bellezas que contiene y por las felices modificaciones que parece indicar en los procedimientos el maestro alemán.

Su estilo es más claro, su frase más precisa y las tonalidades menos brillantes, y a despecho de la multiplicidad de los elementos melódicos y armoniosos, cuyo simultáneo empleo es todavía uno de los principales caracteres de la manera de Wagner, la luz brota más viva de esta masa sinfónica que maneja con tanta seguridad y poder.

Hay que añadir, sin embargo, que a pesar del movimiento y vida que abundan en esta obra llena de sabiduría y gracia juvenil, a pesar de la verdad que se manifiesta hasta en los más íntimos detalles, Wagner no está todavía completamente desposeído en *Les Maîtres chanteurs de Nueremberg* de sus peligrosas tendencias a los desenvolvimientos excesivos.

Este hombre que piensa en todo, que todo lo prevé, parece que no hace alto en ciertas leyes que no se pueden llevar impunemente al teatro.

Por esta causa, con entreactos muy cortos la representación –tres actos y cuatro cuadros- dura cuatro horas y media, cuando sin el menor inconveniente podría durar tres y media.

M. Leroy no dice nada más de la partitura, pero se extiende mucho acerca del libretto, escrito también por el señor Ricardo Wagner, y asegura que el asunto, en extremo jocoso, ha divertido grandemente al público bávaro.[...]

Estaba anunciado que la representación comenzaría a las seis en punto, y a las seis menos algunos minutos el rey de Baviera entraba en su palco.

Terminada la obertura el señor Ricardo Wagner fue a sentarse al lado del rey, su augusto protector.

La orquesta estaba dirigida por el señor Bülow.

M. Leroy dice que, salvo algunos disidentes, desde el final del acto primero, toda la opinión estaba a favor de Wagner, el cual desde el palco regio saludaba al público que lo aclamaba.

M. Leroy termina así su carta:

Ricardo Wagner desde las orillas del lago de Lucerna, piensa siempre en Francia, en París.

Sabe, como lo ha sabido Meyerbeer, Rossini y Verdi, que a París pertenece la consagración definitiva, aún cuando se ha dicho lo contrario y él mismo lo haya dicho también en alguna parte, Wagner aspira a alcanzarla con todas sus fuerzas¹⁴⁵.

Las representaciones de la comedia wagneriana en Munich son un gran éxito de público y en este sentido –dice *El Artista*– “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; y aún cuando *Los maestros cantores* no hubieran servido más que para oponer enérgicamente un dique contra el vulgarismo en que ha caído hoy la música,

¹⁴⁵ *El Artista*, III, 5, 7-VII-1868, p. 39.

habrían producido una gran ventaja”¹⁴⁶. Dice *El Artista* el 22 de julio siguiendo a *La Señal* de Leipzig:

“El periódico de Leipzig, *La Señal*, dice a propósito de la última ópera de Wagner *Los maestros cantores de Nuremberg*: «Es indudable que en esta partitura se encuentran grandes novedades y muchas cosas que sorprenden, pero es de todo punto imposible saber por dónde será mas acertado comenzar a detallarlas, sin verse obligado a escribir un tomo en folio, lo cual juzgo mucho más fácil que relatarlas en un solo artículo, pues como no existe nada igual, ni aún siquiera parecido, no es posible ayudar a la inteligencia por medio de comparaciones.

Baste decir que en esta ópera no hay recitados, ni arias, ni bailables, ni motivos agradables, ni canciones, etc, etc...».

Y preguntamos nosotros:

–Pues entonces ¿qué hay?”¹⁴⁷.

En agosto de 1868 Jules Etienne Padeloup (1819-1887) trata con Wagner un contrato con el fin de representar *Rienzi* en París¹⁴⁸ mientras Johanna Jachmann¹⁴⁹, sobrina de Wagner, representa obras de Schiller y Shakespeare en varios teatros de Alemania¹⁵⁰. Richard y Cósima se encuentran en Tribschen y el 28 de agosto tienen que interrumpir el dictado de *Mi vida* por la visita del príncipe Rudolf Lichtenstein, admirador de Wagner desde la época de Viena¹⁵¹. El príncipe, estudiante de Teoría de la Música con Cornelius y conocido en los círculos aristocráticos vieneses por su antisemitismo, acude a Tribschen en compañía de su esposa Rudi a quien dice Wagner en carta enviada a Munich: “Princesa... mil gracias os doy también por la benevolencia con que habéis juzgado mis *Maestros cantores*. Indudablemente al escribir esta ópera quise, ante todo, hacer revivir nuestra antigua Alemania, esa antigua Alemania tan llena de encanto y poesía. –En mis *Maestros Cantores*, he querido cantar una Alemania que ya no existe; una Alemania que no pocos de nuestros compatriotas echan de menos, y que de seguro prefieren a la actual. –El porvenir dirá cual de estas dos Alemania debiera ser la preferida. Pero lo que el porvenir dirá sin duda es que la antigua Alemania tenía un carácter de poesía y de belleza de que hoy carece la Alemania moderna. –Soy

¹⁴⁶ “*Maestros Cantores de Nuremberg*”. *El Artista*, III, 11, 22-VIII-1868, pp. 81-3.

¹⁴⁷ *El Artista*, III, 7, 22-VII-1868, p. 54.

¹⁴⁸ “Correspondencia”. *El Artista*, III, 12, 30-VIII-1868, p. 94.

¹⁴⁹ Johanna Julia Pauline Jachmann, hija adoptiva de Albert Wagner, hermano mayor del compositor. Esta cantante está contratada en el Hoftheater de Dresde entre 1844 y 1851, y después en el Hoftheater de Berlín. Johanna Jachmann canta Elisabeth en el estreno absoluto de *Tannhäuser* el 19 de Octubre de 1845 en Dresde, también en el estreno en París de la ópera e interviene en el primer festival de Bayreuth en los papeles de una walkiria y una de las nornas en *El ocaso de los dioses*.

¹⁵⁰ “Correspondencia”. *El Artista*, III, 12, 30-VIII-1868, p. 94.

¹⁵¹ Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989, p. 352.

siempre vuestro... *Ricardo Wagner*¹⁵². Dice *El Artista* el 30 de agosto: “El rey de Baviera ha encargado al pintor, señor Pixis, que pinte una colección de cuadros representando las principales escenas de la ópera de Wagner: *Los maestros cantores de Nuremberg*, con los que piensa adornar su gabinete particular”¹⁵³.

El 14 de septiembre de 1868 la familia Wagner inicia un viaje por la Alta Italia en el trascurso del cual el compositor se entrevista con los editores Lucca de Milán. El 22, la prensa musical anuncia que Francesco Lucca¹⁵⁴ compra la propiedad de todas las óperas de Wagner¹⁵⁵ para Italia y, en este sentido, destacamos que el éxito de *Los maestros cantores* en Munich abre una nueva etapa en la difusión del repertorio wagneriano en España porque Vidal y Roger, socio de Lucca, vende a principios de 1869 las óperas románticas de Wagner, es decir, las partituras completas de *Lohengrin*, *Tannhäuser* y *Le Vaisseau Fantôme*, solamente disponibles en su versión para canto y piano al precio de 60 reales; son las primeras partituras de Richard Wagner que se venden en España¹⁵⁶. Cosima y Wagner concluyen su viaje por la Lombardía el 6 de octubre de 1868; aquélla llega a un acuerdo definitivo con Hans von Bülow y Wagner explica por carta al rey su relación con Cosima. Al no ser recibido en audiencia por Luis II, Wagner marcha a Leipzig donde se encuentra por primera vez con Friedrich Nietzsche y, luego, regresa a Tribschen, donde Cosima se muda definitivamente. En Tribschen, Wagner concluye *Un Recuerdo de Rossini*¹⁵⁷ (7 de diciembre) y con el año nuevo de 1869 el compositor cierra la serie de los *Anales*, dice el compositor: “Nuevas confirmaciones a la decisión de no tener nada más que ver con Munich. Buenas Navidades por mediación de Büchi en Zurich. Sulzer. Noche Vieja grata y algo relajada. Buen Año Nuevo. Arriba y abajo: ¡felicidad en las tres plantas”¹⁵⁸.

¹⁵² “Boletín Musical de la quincena. Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 138, 15-X-1893, p. 150.

¹⁵³ *El Artista*, III, 12, 30-VIII-1868, p. 95.

¹⁵⁴ Wagner sintió especial simpatía hacia la mujer del editor de Milán, Giovanna Lucca, quien asistiría al primer festival de Bayreuth en 1876. En las anotaciones de los *Anales* sobre la venta de sus óperas a Lucca, Wagner deja entrever esa predilección por la mujer del editor: “Lucca. (¡Giovanna!) Venta a él de mis óperas, para Italia”. Wagner, R.: “Anales”. *Mi vida*. Madrid: Turner, 1896, p. 677.

¹⁵⁵ *El Artista*, III, 15, 22-IX-1868, p. 119.

¹⁵⁶ *La España Musical*, IV, 162, 18-III-1869, p.4.

¹⁵⁷ *Eine Erinnerung an Rossini*. En GSD, vol. 8, p. 278.

¹⁵⁸ Wagner, R.: “Anales”. *Mi vida*. Madrid: Turner, 1899, p. 679.

Capítulo IV. De la obertura de *Rienzi* en los Conciertos Populares (Musard) al *Lohengrin* proyectado por Carvalho.

Tras el fracaso parisino de *Tannhäuser* el repertorio wagneriano se representa escasamente fuera de Alemania. Entre 1861 y 1868, Musard estrena la Obertura de *Rienzi* en los Conciertos Populares de París (1861) y en 1864 la Sociedad Santa Cecilia dirigida por Seghers estrena la Marcha de las Bodas de *Lohengrin*, dos de los fragmentos instrumentales más famosos en España en años sucesivos. En junio de 1866, León Carvaille (director del Teatro Lírico de París, más conocido por el nombre artístico de Carvalho), anuncia por primera vez el estreno de *Lohengrin* en París, estreno que no llega a producirse a pesar de los sucesivos anuncios del empresario en este mismo sentido en las temporadas siguientes. El domingo 21 de julio de 1867 se celebra en el Palacio de la Industria de París el Concurso Europeo de Músicas Militares organizado con motivo de la Exposición Universal, sesión en la que la Música del Regimiento Real de Infantería de Prusia (51 ejecutantes) y Guías de la Guardia Imperial de Francia (56 ejecutantes) interpretan por separado el *Coro y marcha de Lohengrin*¹. En agosto de 1868 Jules Etienne Padeloup trata con Wagner un contrato para presentar *Rienzi* en París², al mismo tiempo que Franco Faccio es nombrado profesor de armonía, fuga y contrapunto del Conservatorio de Milán³. Realizamos ahora un repaso de la documentación localizada sobre estrenos wagnerianos en el extranjero entre 1861 y 1868.

1861: Musard dirige la obertura de *Rienzi* en los conciertos de primavera de los Campos Elíseos de París.

Las primeras noticias localizadas sobre estrenos wagnerianos en el extranjero en las publicaciones españolas hacen referencia al estreno de *Tannhäuser* en París cuyas tres únicas representaciones, los días 13, 18 y 24 de marzo de 1861, desembocan en

¹ *Revista y Gaceta Musical*, I, 30, 28-VII-1867, p. 159.

² “Correspondencia”. *El Artista*, III, 12, 30-VIII-1868, p. 94.

³ *El Artista*, III, 12, 30-VIII-1868, p. 95.

desórdenes públicos comentados en varios artículos publicados en *La Gaceta Musical Barcelonesa*⁴ y recogidos en otro lugar de este trabajo. No obstante reiteramos que la representación del *Tannhäuser* en París tiene gran repercusión mediática en la prensa española al recordarse durante todo el período de estudio como uno de los mayores escándalos teatrales de la historia.

A finales de marzo de 1861 concluye la serie sesiones realizadas por Jules E. Padeloup⁵ y la Sociedad de Jóvenes Artistas en la Sala Herz, situada en la calle Bergère de París⁶ y, en mayo, Musard inicia sus conciertos de primavera en los Campos Elíseos. El primero, celebrado a pesar del mal tiempo, incluye la sinfonía de *Maitre Claude*, la de *Don Pascuale* y “la de *Rienzi* de Mr. Wagner que es magnífica”⁷. 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*”⁸.

El domingo 23 de junio de 1861 el Orfeón de París celebra su primer concurso anual en la sala del Circo Napoleón en uno actos en los que, como de costumbre, se corona el busto de su fundador: Guillaume-Louis Wilhem (París, 1781; París, 1842). Jules Padeloup⁹ y François Bazin¹⁰ dirigen respectivamente la primera y segunda parte del concierto¹¹. Ambos directores celebran el segundo concurso el domingo 30 de junio anunciando para septiembre la realización de un Gran Festival en el Palacio de la Industria de París que reúne a todas las diputaciones del Orfeón francés bajo la dirección de Mr. Delaporte. Según los datos aportados por el Comité General Protector de los Orfeones y Sociedades Corales de Francia presidido por el senador Mr. Labarit, el número de los suscritos asciende en julio a 6.000 coristas de cincuenta departamentos

⁴ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, nos 9, (31-III-1861, p. 3) y 10 (7-IV-1861, p. 4).

⁵ Jules Étienne Padeloup (París, 1819; Fontainebleau, 1887). En 1861, Padeloup es profesor de conjunto vocal del Conservatorio de París. “Profesores que componen el Conservatorio Imperial de Música de Francia”. *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 3, 17-II-1861, p. 2.

⁶ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 10, 7-IV-1861, p. 4.

⁷ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 16, 19-V-1861, p. 3.

⁸ WAGNER, R (Gregor Dellin, ed. y Mayo Antofañanzas, trad): *Mi vida. (Mein Leben © by Paul List Verlag in der Süwest Verlag GmbH & Co. KG, München, 1963)*. Madrid: Turner Música, 1989, p. 577.

⁹ Jules Étienne Padeloup (París, 1819; Fontainebleau, 1887), director de orquesta que en 1863 funda los populares *Concerts Padeloup* celebrados en el Circo de Invierno.

¹⁰ François Bazin (Marsella, 1816; París, 1878). Compositor y director, autor de varias óperas y del *Cours d'harmonie théorique et pratique* (1858). En 1861, Bazin es profesor de armonía de las clases militares impartidas en el Conservatorio de París. “Profesores que componen el Conservatorio Imperial de Música de Francia”. *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 3, 17-II-1861, p. 2.

¹¹ “Concursos anuales del orfeón de la ciudad de París. Primer concurso”. *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 23, 7-VII-1861, p. 2.

franceses. Para esta solemnidad –dice el *Eco de Euterpe*– “han escrito algunos coros los maestros Meyerbeer, Auber, Halevy, Ambrosio Thomas, R. Wagner y Klichew”¹².

1863: Padeloup funda los *Conciertos Populares*.

El domingo 1 de noviembre de 1863 comienza la primera temporada de Conciertos Populares en el Circo de Invierno, donde Jules Padeloup presenta *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn. A instancias del público se repiten el *Allegro apasionato* y el *Scherzo* de –dice *La Gaceta Musical Barcelonesa*– “esta admirable composición cuya marcha ha imitado Wagner en su deliciosa ópera *Lohengrin*”¹³. Padeloup –dice Saint-Saëns– “vino [...] y levantó los famosos Conciertos Populares sobre las ruinas de la valerosa Sociedad de Santa Cecilia. –Existe una leyenda acerca de Padeloup; yo no pretendo destruirla, pero ella no me impedirá escribir la historia. Antes de los *conciertos populares*, Padeloup había comenzado modestamente por la *Sociedad de jóvenes artistas*, cuyos conciertos se celebraban en la sala Herz, y allí se había mostrado dispuesto a estimular el movimiento moderno, acogiendo con agrado las obras inéditas, luchando a veces para ejecutarlas con mala voluntad de su joven e indócil orquesta. –Con los Conciertos Populares, la cosa fue distinta; se trataba de llenar una sala enorme, de atraer al gran público, y para ello hacerle creer que se le daban los conciertos de la calle Bergère; Padeloup se reveló exclusivamente clásico y germánico, al escribir con gruesas letras en sus carteles: *Beethoven, Mozart, Haydn, Weber, Mendelssohn*; lo que equivalía a decir al público: la música de estos maestros es la única digna de vuestros oídos; la demás no merece fijar vuestra atención. –Opuso una barrera infranqueable a la joven escuela francesa, a la que habían abierto sus puertas las sociedades de Santa Cecilia y de los jóvenes artistas, y que querían lanzarse en su corriente. –¿Se desea una prueba? Un buen día (hacia dos años que existían los *conciertos populares*), me sorprende al ver en el programa una de mis composiciones, asisto al ensayo general y encuentro buena la ejecución. –Efectuóse el concierto, y mi obra fue visada; al siguiente día me presenté a Padeloup para darle las gracias, y Padeloup me recibe de mala manera, diciéndome que había incluido aquel fragmento

¹² “Crónica Musical. Concursos del Orfeón de la ciudad de París”. *Eco de Euterpe*, III, 111, 21-VII-1861, pp. 82-83.

¹³ “Variedades”. *La Gaceta Musical Barcelonesa*, III, 111, 8-XI-1863, p. 4.

porque le agradaba, y no por darme gusto, y que por consiguiente no aspiraba a merecer mi gratitud; transcurrieron diez años sin que apareciera mi nombre en los programas, bajo pretexto de que su público no gustaba de las obras nuevas”¹⁴.

1864: Marcha de las Bodas de Lohengrin en París.

El 10 de enero de 1864 *El Orfeón Español* informa sobre los ensayos de *Tristán e Isolda* en Weimar que –dice la revista– “debe ejecutarse muy en breve”¹⁵.

El 24 de febrero *La Gaceta Musical Barcelonesa* reseña un concierto *Euterpe* en Leipzig en el que se interpreta una batalla de Bülow “escrita a lo Wagner”¹⁶.

El 25 de marzo, viernes santo, se celebra un concierto sacro en el teatro Lírico de París en el que se interpretan obras de Mendelssohn, Bach, Gounod, Mozart, Adam, Auber, Berlioz, Bizet, Cherubini, Rossini, David y la Macha y Coro de *Lohengrin* de Wagner¹⁷.

El 8 de mayo, *El Orfeón Español* reseña una función a beneficio de la Asociación de Socorros mutuos de actores y autores dramáticos de Francia celebrada en el Teatro de la Ópera de París y en la que se interpreta la obertura de *Tannhäuser*¹⁸.

En el otoño de 1864 Seghers reorganiza la Sociedad de Santa Cecilia que lleva diez años sin funcionar; el programa presentado en su primera función consta dos partes, *parte histórica* y *Compositores contemporáneos* en la que figura como cuarta y última partitura del concierto el “coro de las bodas de la ópera *Lohengrin*, de Ricardo Wagner”¹⁹. Dice Camille Saint-Saëns sobre Seghers y la Sociedad de Santa Cecilia: “El primero que intentó democratizar la sinfonía fue Seghers, un miembro disidente de la Sociedad de Conciertos, que dirigió por espacio de algunos años en una sala de la calle de la Chaussée-d’Antin la Sociedad Santa Cecilia. –He conocido pocos hombres animados de tan gran pasión por la música, de un amor al arte tan profundo y tan desinteresado. –Unía al culto de los maestros del pasado un noble ardor por el movimiento moderno; en esos conciertos fue donde por primera vez se oyó la *Sinfonía romana* y el final de *Loreley* de Mendelssohn (que en aquella época pasaba por

¹⁴ Saint-Saëns, C.: “El Teatro en el Concierto”. *La Crítica*, I, 4, 9-XI-1890, pp. 30-1.

¹⁵ “Crónica extranjera”. *El Orfeón Español*, II, 16, 10-I-1864, p. 3.

¹⁶ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, IV, 126, 21-II-1864, p. 3.

¹⁷ “Crónica extranjera”. *El Orfeón Español*, II, 28, 3-IV-1864, p. 3.

¹⁸ “Crónica extranjera”. *El Orfeón Español*, II, 33, 8-V-1864, p. 3.

¹⁹ “Crónica extranjera”. *El Orfeón Español*, III, 6, 25-XII-1864, p. 4.

revolucionario), la obertura de Manfredo de Schumann, la obertura de *Tannhäuser* y la marcha religiosa de *Lohengrin*, la *Huida a Egipto* de Berlioz, y allí también se ejecutaron las primeras obras de Gounod y de Bizet. –La orquesta se componía de excelentes artistas, de los cuales algunos han llegado a ser célebres; el entusiasmo del director se comunicaba a la brillante *troupe*, pero faltaba el nervio de la guerra”²⁰.

1865

El 7 de enero de 1865 *El Teatro* anuncia que van a colocarse las estatuas de cinco compositores²¹ en la entrada principal del teatro Imperial de Viena y, en el salón de descanso, los bustos de Meyerbeer, Weber, Spohr, Cherubini, Bellini, Donizetti, Nicolai, Wagner, Cunaroso, Auber, Rossini y Verdi²².

1866-1867: Carvalho proyecta *Lohengrin* en el Teatro Lírico de París, Don Carlo de Verdi en la Grande Opera y la Exposición Universal.

Dice *La Escena* el 26 de marzo de 1866: “El duque de Coburgo dará a mediados de mayo, en la capital de su territorio, una gran solemnidad musical, en la que tomarán parte Listz, Litolff, Bulow, Raff y Ricardo Wagner”²³.

En junio de 1866 León Carvaille, director del Teatro Lírico de París²⁴, anuncia el estreno de *Lohengrin* en París y con este objeto contrata a la cantante sueca Mlle. Hebe según informa en junio²⁵ y julio²⁶ *La España Musical*. Dice *El Artista* el 30 de junio: “Se asegura en la capital del vecino imperio por algunos diarios, que se piensa por

²⁰ Saint Saëns, C.: “El Teatro en el Concierto”. *La Crítica*, I, 5, 16-XI-1890, p. 37.

²¹ Mozart, Beethoven, Gluck, Haydn, Schubert.

²² “Teatros del extranjero”. *El Teatro*, I, 13, 7-I-1865, p. 4.

²³ *La Escena*, II, 20, 25-III-1860, p. 3.

²⁴ Wagner conoce a Carvalho a principios de 1860 cuando el abogado y yerno de Liszt –Ollivier– y el médico y musicógrafo Gasperini –amigo de Hans von Bülow– les presentan con el propósito de poner en escena *Tannhäuser* en el teatro Lírico de París traducido al francés. Con el objetivo de presentar *Tristán e Isolda* en la capital de Francia, Wagner piensa en la representación previa de *Tannhäuser* y en tres conciertos. En los meses de enero y febrero se llevan a cabo los conciertos en el Théâtre des Italiens bajo el mismo programa. La crítica musical rechaza la música de Wagner y el mismo Berlioz, probablemente el músico francés más afín a las aspiraciones de Wagner, publica en *Le Journal des Débats* un artículo que concluye con la célebre frase: Je lève ma main et je le jure: Non credo (Levanto mi mano y juro: no creo). Véase WALTER JACOB, P.: *Ricardo Wagner y Su obra*. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1945, p. 92.

²⁵ *La España Musical*, I, 25, 28-VI-1866, p. 102.

²⁶ *La España Musical*, I, 26, 5-VII-1866, p. 4.

Carvalho hacer representar el invierno próximo la ópera *Lohengrin*, de Wagner, añadiéndose además que la cantante sueca; señorita Hobbe, será invitada para que se encargue de una de las principales partes”²⁷.

El 15 de julio de 1866 estalla la guerra austro-prusiana (Sadowa) y el 22 de ese mes *El Artista* reseña los preparativos para la temporada en el Teatro de la Ópera de Viena, anunciando representaciones de *Rienzi*, dice la revista: “Los acontecimientos de Austria no impedirán la apertura del Teatro de la Ópera en Viena. La primera partitura que se cantará será *Le petit Ckaperon rouge*, de Boieldieu, después se cantará *Il Rienzi* de Wagner y *l’Etoil du Nord*, de Meyerbeer”²⁸. Extractamos una carta fechada en París el 8 de agosto del corresponsal de *El Artista* en la que reseña el comienzo de la temporada lírica en la capital de Francia; dice:

“A pesar de que el calendario afirma que estamos en estío, la temperatura y los empresarios de los teatros líricos se han empeñado en probar que estamos en otoño. –La Ópera ha llamado a sus artistas del invierno, y ha comenzado sus grandes tareas [...].

Los ensayos de la nueva ópera de Verdi, *Don Carlos*, van a comenzar.

La Parte de protagonista será confiada al tenor Morére, que aseguran tienen una voz magnífica y que canta muy bien [...].

El teatro Lírico ha comenzado sus tareas con la *Marta*, de Flotow, cantada por la Nilsson, Dubois, Michot y Troy con un éxito mediano. La compañía contratada por M. Carvalho se compone de madame Miolan Carvalho, Cartón Demeur, Nilsson, Daran, Willéme, Dubois y Tual, y de MM. Ismael, Lutz, Barré, Troy, Monjuaze, Michot, Wartel y Legrand. –Se preparan grandes novedades en este teatro. –Además de *Romeo y Julieta*, de Gounod, se cantará *Sardanapalo*, de Victorin Joncières; los *Bluets*, de Jules Cohen, y *Lohengrin*, de Ricardo Wagner. – También se hacen grandes preparativos para la representación del *Freyschütz*”²⁹.

A mediados de agosto comienzan los preliminares en el Teatro de la Gran Ópera de París para el montaje de *Don Carlos* de Verdi, leyéndose el *libretto* de la ópera y haciendo reparto de papeles. María Sass se encarga de reina Isabel de Valois; Mme. Gucymard, de princesa de Évoli; Mlle. Levielli, de paje, Obín de Felipe II, Morére de D. Carlos y Fauré de marqués de Poso³⁰. Esos días Bagier fija el comienzo de la temporada en el Teatro Imperial Italiano de París para el 2 de octubre³¹ y Carvalho

²⁷ *El Artista*, I, 4, 30-VI-1866, p. 7.

²⁸ “Miscelánea”. *El Artista*, I, 7, 22-VII-1866, p. 7.

²⁹ “Miscelánea”. *El Artista*, I, 20, 15-VIII-1866, p. 6.

³⁰ “Miscelánea”. *El Artista*, I, 11, 22-VIII-1866, p. 6.

³¹ “Miscelánea”. *El Artista*, I, 11, 22-VIII-1866, p. 6.

anuncia el estreno de *Lohengrin* en el Teatro Lírico para enero de 1867³². Al mismo tiempo, se rumorea en la ciudad que el Teatro de la Ópera abrirá la temporada con una ópera de Wagner, refiriéndose a *Los maestros cantores* que el compositor escribe en ese momento; dice *El Artista* el 22 de agosto: “Se dice que la apertura del nuevo teatro de la Opera [de París] se hará con una partitura que está escribiendo Richard Wagner. Después del ruidoso y estrepitoso éxito que tuvo su ópera *Tannhäuser*, en París, no se concibe que se represente otra del mismo autor en este solemne acto, sino para acostumar la nueva sala a los silbidos”³³. Algunas publicaciones parisinas aseguran que esta composición es *Federico I, Barbarroja*³⁴, dice *El Artista*: “Se dice que Richard Wagner, el de la música del porvenir, está concluyendo una nueva ópera de grande espectáculo titulada: *Fritz de Hohenstanffen* (Federico Barbarroja)”³⁵.

El 22 de agosto *El Artista* informa que la dirección del Teatro de la Ópera de Viena anuncia como primera novedad para la temporada 1866/67 *Le Chaperon rouge* (Das Rothe Kappelen) de Boieldieu (ópera que lleva treinta años sin ejecutarse en el teatro vienés), mientras están en estudio *Marco Spada* de Auber, *Zampa* de Herlod y *Rienzi* de Wagner³⁶. En septiembre de 1866 aparece en Bolonia la revista musical de tendencia antiwagneriana *L’Affondatore*³⁷, publicación con la que *La España Musical* de Pedrell mantendrá una viva polémica a raíz del estrenos boloñés de *Tannhäuser*. Dice *El Artista* el 15 de septiembre: “Al fin parece que la ópera *Rienzi* de Wagner, será cantada en Viena en el teatro de la Corte, el 19 de noviembre”³⁸. El 8 de octubre *El Artista* anuncia la primera representación de *Rienzi* el día del santo de Francisco José I, emperador de Austria³⁹.

A principios de septiembre de 1866 M. Belval, bajo profundo del Teatro de la Ópera de París, rehúsa cantar la parte de Inquisidor en la nueva partitura de Verdi⁴⁰ y el 29 de septiembre se ensaya en el teatro parisino el quinto y último acto, anunciándose el estreno para diciembre⁴¹. Dice *El Artista* el 15 de diciembre: “Los ensayos de la nueva

³² *La España Musical*, I, 33, 30-VIII-1866, p. 4.

³³ “Miscelánea”. *El Artista*, I, 11, 22-VIII-1866, pp. 6-7.

³⁴ *Friedrich I* (WWV 76). [Ópera] en cinco actos cuyo borrador en prosa está fechado en Dresde en 1846, con añadidos de 1848. Wagner esboza los dos primeros actos y bosqueja el argumento de los otros tres. Bauer, op. cit, p. 305.

³⁵ “Miscelánea”. *El Artista*, I, 11, 22-VIII-1866, pp. 6-7.

³⁶ “Miscelánea”. *El Artista*, I, 11, 22-VIII-1866, p. 7.

³⁷ “Miscelánea”. *El Artista*, I, 14, 15-IX-1866, p. 7.

³⁸ “Miscelánea”. *El Artista*, I, 14, 15-IX-1866 p. 7.

³⁹ “Miscelánea”. *El Artista*, I, 17, 7-X-1866, p. 7.

⁴⁰ “Miscelánea”. *El Artista*, I, 13, 7-IX-1866, p. 7.

⁴¹ “Miscelánea”. *El Artista*, I, 17, 7-X-1866, p. 7.

ópera de Verdi, *Don Carlos*, tocan ya a su término, y la obra será puesta en escena en el teatro de la Grande Opera de París, muy pronto. –La estancia de Verdi en París, dice *La France musicale*, cuesta muy cara a Mr. Perrin, el director del teatro, de modo que el estreno de la partitura no se retardará mucho”⁴².

Dice un anónimo corresponsal el 13 de enero de 1867 en la *Revista y Gaceta Musical*: “[En] el teatro de la Grande Ópera está siendo en estos momentos el núcleo de los comentarios y de las hablillas de los wagneristas y de los partidarios de la música del porvenir, con motivo de los ensayos de la ópera *D. Carlos*, que está dando no poco que hacer al maestro Verdi. Háblase con desigualdad del mérito de esta producción, de la que unos hablan en pro, otros en contra, sin tener en cuenta las miras ni el objeto que el fecundo compositor se ha propuesto para ella; pero crea V. que la obra tiene una tendencia marcada hacia la escuela preponderante de la moderna Alemania si bien el maestro no ha traspasado enteramente los límites de su especial manera, que se reconoce desde luego en más de un pasaje de la ópera. Verdi ha querido, sin duda, al figurar con una nueva obra en la escena francesa, conciliar en lo posible su estilo propio con la manera francesa y con la alemana al mismo tiempo, o sea colocarse en un buen medio entre el *Faust* de Gounod y *L’Africaine* de Meyerbeer; pero creo difícil haya conseguido este objeto, en razón al carácter de novedad e innovación que ha querido dar a su última ópera, lo que hace que esta se incline más hacia el estilo de Wagner que no hacia ninguna otra escuela. Sea como quiera, lo cierto es que los ensayos de la ópera *D. Carlos* están dando mucho que hacer, que Verdi no se muestra satisfecho, que se tropieza con grandes dificultades, y que tal vez no pueda ponerse en escena hasta fines de febrero o principios de marzo, para cuya época Mr. Perin tendrá que pagar a Verdi una gruesa suma, lo que no le hará mucha gracia si la obra hace *fiasco*, como no tendría nada de particular”⁴³. El 30 de enero *El Artista* publica un suelto que comenta el aumento del número de wagnerianos en París y que, además, denota el antiwagnerismo de Vicente Cuenca Lucherini y una parte de la prensa francesa; dice la revista:

“La música del porvenir adquiere cada día nuevos prosélitos en París, y se dice que muchas personas distinguidas de la capital del vecino imperio se han declarado

⁴² “Miscelánea”. *El Artista*, I, 26, 15-XII-1866, p. 7.

⁴³ *Revista y Gaceta Musical*, I, 2, 13-I-1867, p. 10.

protectores de Ricardo Wagner, cuyas obras desean ver representadas en el teatro de la Grande ópera.

Wagner nació en Leipsick en 1813. Fue un poco pintor y un poco poeta antes de convertirse en músico del porvenir.

Su primera ópera la hizo representar en Magdebourg, en el año 1836; se titulaba *La Novicia de Palermo* y no gustó.

En 1839 escribió en París una ópera [sic] para el Fausto de Goethe, pero los profesores encargados de interpretarla declararon unánimemente, que no la entendían, y no la ejecutaron; lo mismo aconteció con su obra la *Defensa del amor*, que nadie comprendió.

Ricardo Wagner no se desanimó por esto, al contrario, aseguraba a cada momento, con gran fervor, que ya llegaría el día en que se le haría justicia, triunfando de la guerra que le hacían sus enemigos.

En Dresde dió su famosa ópera *Rienzi*. Después del *Rienzi* vinieron al mundo musical el *Hollandais volant*, que no gustó, y el célebre *Tannhäuser* que fue recibido con risas y bostezos.

Llegó su turno al *Lohengrin*, el cual tuvo la misma suerte que el *Tannhäuser*.

Entonces se retiró a Weimar donde un puñado de viejas, de músicos silbados, y de elegantes del tiempo del renacimiento, gentes imposibles que niegan la melodía porque jamás ha acudido a sus imaginaciones obtusas por más que la han llamado a grandes voces, acogieron al innovador con palmas, se uncieron a su carro, que de todo tiene menos de triunfal, y con unos cuantos periódicos por trompetas y media docena de neófitos para hacer el coro, cantaron las alabanzas de la música del porvenir, llamada así, porque en el presente nadie la comprende.

Pero el tiempo pasa y la hora de la justicia y del triunfo de Wagner no llega, ni Dios quiera que en nuestros días llegue, pues entonces tendríamos ópera en treinta actos representadas en siete noches, y otras lindezas por el estilo, que bueno es dejar para los del porvenir⁴⁴.

A principios de febrero, se comenta en París que Wagner escribe una ópera que lleva por título *El Océano*; “naturalmente –dice Cuenca– los principales personajes deberán ser peces⁴⁵. A mediados de mes, *La España Musical* elogia las cualidades de la cantante contratada por Carvalho para cantar Elsa en el Teatro Lírico, “la joven artista Mlle. Hebe⁴⁶, aunque Carvalho no presenta *Lohengrin* y el estreno de la ópera de Wagner no llega a realizarse. El gran acontecimiento musical del año en París es el estreno de *Don Carlo* de Verdi, partitura comentada en la prensa europea durante seis meses y finalmente estrenada en el Teatro de la *Grande Opéra* el 11 de marzo de 1867 en una función a la que asisten Napoleón III y la emperatriz⁴⁷.

El 17 de marzo la *Revista y Gaceta Musical* reseña la muerte de Ludwig Bischoff, autor al que la crítica musical y el propio Wagner atribuyen la creación del término *música del porvenir*. Ludwig Friedrich Christian Bischoff, nacido en Dessau en 1794, es

⁴⁴ “Miscelánea”. *El Artista*, II, 32, 30-I-1867, pp. 6-7.

⁴⁵ “Miscelánea”. *El Artista*, II, 34, 15-II-1867, p. 7.

⁴⁶ *La España Musical*, II, 56, 14-II-1867, p. 2.

⁴⁷ *Revista y Gaceta Musical*, I, 11, 17-III-1867, p. 57.

uno de los críticos que gozan de más renombre en los círculos antiwagnerianos. Bischoff comienza su carrera docente en su ciudad natal donde ejerce durante años como profesor de Historia del Arte y luego se traslada a Bonn, donde funda la revista *Niederrheinische Musikzeitung*, de gran prestigio en Alemania. Después de desempeñar diferentes cargos relativos a instrucción pública en algunas escuelas y establecimientos de Suiza y Alemania, se traslada a Colonia, donde continúa su labor de crítico musical y de arte. Bischoff se encarga entonces de las reseñas, crónicas y crítica musical del diario *La Gaceta de Colonia* y muere en esta ciudad a los setenta y tres años; dice la revista de Parada y Barreto: “Publicista eminente, músico distinguido y escritor fácil y elegante, Mr. Bischoff ha dejado obras de mucho mérito sobre literatura musical, causando con su muerte un inmenso vacío en el dominio de la crítica del arte. Mr. Bischoff era enemigo declarado de esa nueva escuela de música creada en Alemania por Ricardo Wagner, Listz, y otros, y que es conocida hoy con el nombre de *Música del porvenir*”⁴⁸.

El 26 de abril la *Revista y Gaceta Musical* anuncia que las partituras escogidas para el concurso de charangas previsto en agosto en la Exposición Universal de París son: “Marcha del *Profeta*, plegaria de Moisés, plegaria de la *Mutta* y una escena de *Lohengrin*”⁴⁹.

La prensa recoge el 7 de mayo que uno de los estrenos proyectados en el Teatro de la Gran Ópera de París para la siguiente temporada es *Los Niebelungen*, del wagneriano Reyer⁵⁰ y, en junio, Carvalho anuncia para octubre el estreno de *Lohengrin* en el Teatro Lírico de París⁵¹. Dice la *Revista y Gaceta Musical* de Bonifacio Eslava el 14 de julio: “En un pueblecito de Holanda parece se ha ejecutado una sinfonía, cuyo *allegro* fue interpretado de tal modo, que los instrumentos de viento marcharon un compás delante de los de cuerda durante toda la extensión de la pieza, sin que nadie se apercibiera de ello. El efecto que produciría este *allegro* no podría por menos que ser en extremo Wagnerista”⁵².

El domingo 21 de julio se celebra en el Palacio de la Industria el Concurso Europeo de Músicas Militares organizado con motivo de la Exposición Universal de París. Intervienen por este orden las de Granaderos de la guardia del Gran Ducado de Baden,

⁴⁸ *Revista y Gaceta Musical*, I, 11, 17-III-1867, p. 57.

⁴⁹ *Revista y Gaceta Musical*, I, 17, 26-IV-1867, p. 83.

⁵⁰ “Miscelánea”. *El Artista*, II, 45, 7-V-1867, p. 7.

⁵¹ “Miscelánea”. *El Artista*, II, 1, 7-VI-1867, p. 7; *Revista y Gaceta Musical*, I, 24, 16-VI-1867, p. 122.

⁵² *Revista y Gaceta Musical*, I, 28, 14-VII-1867, p. 146.

Primer Regimiento de Ingenieros de España (Maimó), Segundo regimiento de la Guardia Real y Granaderos de la guardia nº 2 (Regimiento del emperador Francisco) de Prusia, Regimiento del duque de Wurtemberg nº 73 de Austria, Granaderos belgas y Gías belgas, Primer regimiento Real de infantería de Baviera, Granaderos y Cazadores de Holanda, Guardia de París, Caballeros Guardias de Rusia y Gías de la Guardia Imperial de Francia. La Música del Regimiento Real de Infantería de Prusia (51 ejecutantes) y Guías de la Guardia Imperial de Francia (56 ejecutantes) interpretan el *Coro y marcha de Lohengrin*⁵³. El público –dice *Revista y Gaceta Musical*– “invadió de tal modo el local, que gran número de personas, con billetes tomados de antemano, y que llegaron un poco tarde, se quedaron sin poder presenciar el certamen”⁵⁴; dice *El Artista*:

“El jurado componíase del general Mellinet, senador presidente; Jorge Kastner, Ambrosio Thomas, miembros del Instituto; Bamberg, E. Boulanger, De Beslow, Julio Kohen, Oscar Comettant, Dachauer, Feliciano David, Leon Delibes, Elwart, **Soriano Fuertes**, Grisar, Hanslick, De Lajarte, Nicolai, **Romero y Andía**⁵⁵, general Rose, Semet, E. de Villiers, Emilio Jonas, secretario.

Las piezas que ejecutaron en el Palacio de la Industria del vecino imperio el día del gran concurso las músicas militares, además de la obertura de *Oberon*, impuesta, fueron las que siguen: [...] Baviera.- Primer regimiento de infantería.- Introducción y coro nupcial de *Lohengrin* (Wagner).[...] Francia.- Guías de la Guardia imperial.- *Fantasia del carnaval de Venecia* (Colin). -Guardia de París.- Coro y marcha del casamiento de *Lohengrin* (Wagner)”⁵⁶.

Como parte del público no puede asistir al concurso de músicas militares, la comisión imperial ordena que se celebre un concierto extraordinario el domingo 28 de julio en el que la banda de Granaderos y Cazadores de Holanda interpreta una *Fantasia sobre Lohengrin* y, la del Segundo regimiento de la Guardia Real y Granaderos de la guardia nº 2 de Prusia, la Marcha de *Tannhäuser*⁵⁷. En la Exposición Universal de París celebrada en el verano de 1867, Bonifacio Eslava consigue la medalla de plata por sus

⁵³ *Revista y Gaceta Musical*, I, 30, 28-VII-1867, p. 159.

⁵⁴ *Revista y Gaceta Musical*, I, 31, 4-VIII-1867, p. 164.

⁵⁵ Recordamos que Antonio Romero asiste a la Exposición Universal en calidad de miembro de la Comisión del Gobierno nombrada para estudiar todo lo referente a la música junto a Mariano Soriano Fuertes, Guillermo Esteban Balleras, José Casani y Cron (se encargan la edición musical de métodos, partituras...), Juan Bautista Pujol y Manuel de la Mata, estos dos últimos encargados junto a Romero del estudio de instrumentos musicales. *Revista y Gaceta Musical*, I, 5, 3-II-1867, p. 27.

⁵⁶ *El Artista*, t. II, 8, 30-VII-1867, p. 63.

⁵⁷ *Revista y Gaceta Musical*, I, 31, 4-VIII-1867, p. 164.

ediciones de música. Desde la capital francesa se remite una correspondencia a la *Revista y Gaceta Musical* acerca de la actividad musical desarrollada en este evento en la que se pone de relieve el paulatino peso que los procedimientos utilizados por Wagner están teniendo en la música moderna de la escuela francesa –particularmente en la armonía y el acompañamiento– en detrimento de la fórmula tradicional de la escuela italiana y la melodía. Para el anónimo remitente (creemos el mismo Bonifacio Eslava), este hecho constituye una manifestación clara y patente de la degeneración de la composición musical:

“PARÍS 13 de agosto de 1867...Mucho es lo que el arte de la música ha figurado y está figurando en esta que podría llamarse capital de la fantasmagoría musical y de la anarquía armónica por que estamos atravesando en pleno siglo XIX, y que no parece sino que va a conducirnos al abismo de las profundidades de Wagner, o bien a la más lamentable decrepitud melódica, de donde no podremos salir sino desorientados y en busca de un salvo conducto que nos guíe y nos sirva al mismo tiempo para librarnos del galimatías sonoro en que se agita hoy el grande y sublime arte de Monteverde.

La melodía, esta seductora imagen, hermosa cual la luz radiante del espacio, que inunda todas las almas y todos los corazones y que hace resaltar todas las bellezas y perfecciones de la naturaleza, se ha envuelto en su manto ocultando sus divinas formas, y sonrojada al verse maltratada, dominada y mutilada por la que siempre fue su más humilde y fiel vasalla, ha huido, llevándose consigo la antorcha de la verdadera expresión musical. La armonía ha venido a ocupar su puesto, y con sus ingeniosas travesuras procura hacernos olvidar de cierto modo la ausencia de aquella diosa encantadora de los sonidos. Pero los verdaderos conocedores, los inteligentes, los apasionados por el arte, y los que sienten en el alma la seducción irresistible del canto, dueño y señor absoluto de cuanta ciencia y saber pueda demostrarse en combinación de los sonidos, no aprueban de ningún modo el giro que va tomando hoy la composición musical, ni mucho menos hallan placer alguno en saborear las durezas e imperfecciones de las mezclas sonoras con que nos hieren hoy el oído esas composiciones, cuyo fondo intrincado y defectuosos no presenta sino esterilidad, pobreza y total carencia de dulzura y fluidez melódica. La luz que esparce la melodía sobre toda reunión de voces e instrumentos, no podrá nunca sustituirse con los bordados, con las escalas equivocadas o entrecortadas, con los frecuentes cambios de ritmo, ni con la inusitada variedad o rareza del acompañamiento. Éste es como una sombra que sigue a aquella, proyectando delicadamente el contorno de sus formas nada más, pero no debe ser nunca el tumulto agitado y violento de instrumentos, que con sus salidas intempestivas e inesperadas, turben la marcha tierna o enérgica, pero siempre dominante y expresiva de la melodía. [...] Cantos amortiguados e incoloros, melodías degeneradas, [...] aires decrépitos, giros usados y gastados ya de tanto oírse, combinaciones bruscas y rebuscadas: he aquí los principales detalles que resaltan en esta música moderna de la escuela francesa, manifestación clara y patente de la degeneración a que va caminando el arte de la composición musical”⁵⁸.

⁵⁸ [Bonifacio Eslava]: “Correspondencia”. *Revista y Gaceta Musical*, I, 33, 18-VIII-1867, pp. 178-179.

Dice la *Revista y Gaceta Musical* comentando una carta remitida por Soriano Fuertes⁵⁹ desde París sobre los concursos de la Exposición Universal, correspondencia publicada en *La Correspondencia de España*: “En el escrito del Sr. Soriano Fuertes se habla de las *músicas de armonía* y de que las sociedades corales han destruido el vicio en Francia. –Esto último no lo creemos, y lo de *músicas de armonía* nos parece que está muy bien *expresado*... Hubiéramos deseado, sin embargo, que el Sr. Soriano nos hubiese hablado también algo de las *músicas de melodía*...”⁶⁰.

A finales de julio el Teatro de la Ópera Cómica de París realiza la representación número 100 de *Mignon* de Ambrosio Thomas (el importe de la recaudación es de 500.000 francos) y Prospero Bagier tiene contratados para el Teatro Italiano a Patti, Nicolini...⁶¹ y otros artistas que figuran en las compañías del Teatro Real en la década de 1860. El 28 de julio de 1867 la *Revista y Gaceta Musical* anuncia el próximo estreno de *Il Renegat*, letra de Wolfgang Deak y música del barón Félix Orczy, en el Teatro Nacional de Pesh; el compositor –dice la prensa– “pertenece a la escuela de Wagner”⁶².

Dice la *Revista y Gaceta Musical* el 25 de agosto: “en París se ha hecho recientemente la experiencia de una locomotora provista de todos sus accesorios, la cual, al par que marcha y arrastra coches o wagones [sic], hace oír al mismo tiempo la marcha del *Tannhäuser*. –Esta locomotora musical no es más sino un gran órgano, cuyos sonidos se producen por medio del vapor. –Si este invento se adopta, no tardaremos mucho sin que tengamos trenes *exprés* concertantes y óperas ambulantes a gran velocidad...”⁶³.

Dice *El Artista* el 7 de septiembre: “En el gran teatro de Stuttgart se está ensayando el *Fausto* de Goethe, tal como el poeta alemán lo escribió, y que ha sido puesto en música por Wagner”⁶⁴. En ese sentido, recordamos que Wagner compone la *Obertura* para el *Fausto* de Goethe, entre diciembre de 1839 y enero de 1840, partitura que estrena el compositor el 22 de julio de 1844 en Dresde. Pensada como primer movimiento de una posible sinfonía *Fausto*, Wagner reinstrumenta y reelabora nuevamente la partitura en enero de 1855, estrenando esta segunda versión el 23 de ese

⁵⁹ Mariano Soriano Fuertes escribe entonces *España artística e industrial en la Exposición de 1867*. *Revista y Gaceta Musical*, I, 47, 24-XI-1867, p. 253.

⁶⁰ *Revista y Gaceta Musical*, I, 31, 4-VIII-1867, p. 164.

⁶¹ “Noticias del extranjero. París”. *Revista y Gaceta Musical*, I, 30, 28-VII-1867, p. 161.

⁶² “Noticias del extranjero. Pesh”. *Revista y Gaceta Musical*, 30, 28-VII-1867, p. 161; “Miscelánea”. *El Artista*, II, 12, 30-VIII-1867, p. 94.

⁶³ *Revista y Gaceta Musical*, I, 34, 25-VIII-1867, p. 182.

⁶⁴ “Miscelánea”. *El Artista*, II, 13, 7-IX-1867, p. 102.

mismo mes en Zurich. En su análisis de *Eine Faust-Ouverture* (WWV 59, en re menor), Egon Voss destaca la relación temática con la Obertura *Coriolano* (1807) de Beethoven y Bauer señala otras semejanzas con un motivo de *Der Freischütz* (1821) de Weber en el aria de Agathe “Wie nahte mir der Schlummer”, pero la influencia más patente es la de Héctor Berlioz, compositor del que Wagner conoce su *Symphonie funèbre e triunphale* y su sinfonía dramática *Romeo y Julieta* (1839), quedando profundamente impresionado.

Dice *El Artista* el 30 de noviembre: “En Copenhague se ha puesto en escena una ópera del joven compositor Hartmann, y cuyo título es *La hija de los Aulnes* (*Das Erlen moedcheu*). –El éxito ha sido mediano. –El autor pertenece a la escuela de Wagner”⁶⁵.

A principios de diciembre la empresa de Carvalho anuncia representaciones de *Lohengrin* y de *Stradella*, de Flotow⁶⁶, mientras la Obertura de *Tannhäuser* se interpreta en el Circo de Napoleón de París con “un éxito extraordinario” destacado por *El Imparcial* que añade: “Ricardo Wagner, el autor de la música del porvenir, va a llegar, a fuerza de constancia, a imponerse al público *dilettanti*”⁶⁷. A finales de diciembre el Teatro Italiano de París sufre un conato de incendio que es extinguido al poco tiempo por los empleados del coliseo⁶⁸.

1868.

En el programa presentado por Carvalho a principios de enero para la segunda parte de la temporada en el Teatro Lírico de París, se anuncia la ópera *Franchonnete* (en la que interviene su mujer) y *Lohengrin* “de Ricardo Wagner, el músico del porvenir”⁶⁹. El 13 de enero la *Revista y Gaceta Musical* reseña la primera representación de *La Jolie fille de Perht*, ópera en cuatro actos (libro de Saint Georges et Adenis basado en la novela de Walter Scott y música de Geroges Bizet) estrenada en el Teatro Lírico; dice Bonifacio Eslava: “La música participa algo de la escuela de Wagner, y el autor de ella demuestra un cierto desdén por la melodía. ¡Triste aberración de la época actual, en la

⁶⁵ *El Artista*, II, 24, 30-XI-1867, p. 191.

⁶⁶ “Miscelánea”. *El Artista*, II, 25, 7-XII-1867, p. 199.

⁶⁷ “Sección artística”. *El Imparcial*, 14-XII-1867.

⁶⁸ *Revista y Gaceta Musical*, I, 52, 29-XII-1867, p. 280.

⁶⁹ *El Artista*, III, 30, 15-I-1868, p. 247.

que se ven aparecer compositores que expresamente olvidan y desatienden el contorno principal del cuadro, que es la melodía, para fijarse únicamente en las molduras de más gusto con que adornan sus exabruptas concepciones”⁷⁰. El mismo día, la revista dirigida por Parada y Barreto reseña el estreno de *Romeo y Julieta* en Drede; dice esta publicación siguiendo a un crítico alemán: “Gounod carece de *invención*, de *inspiración*, de *profundidad*, de *pasión*, y sobre todo, de verdadera concepción dramática. Se conoce que ha estudiado gran número de obras, incluso las de Wagner, y cuyas obras nos las recuerda, desgraciadamente. –Esta obra, como carece de esa ardiente pasión que debe animar a todo autor trágico, languidece en las principales escenas de tal modo, que ocasiona el hastío y el cansancio, tanto de los cantantes como del público”⁷¹. El 19 de enero *Il mondo artistico* de Milán publica un retrato “del célebre músico del porvenir, Ricardo Wagner”⁷².

Tras el estreno de *La Jolie fille de Perht*, Bagier y Carvalho acuerdan que sea el Teatro Italiano el único en París en dar representaciones de ópera italiana hasta la conclusión de la temporada de otoño-invierno y que sea uno de los teatros de Carvalho el que explote el género en la temporada de primavera-verano. En este sentido, el 15 de febrero y siguiendo a la *France Musicale*, *El Artista* informa que Bagier explota en exclusiva la ópera italiana en el Teatro Italiano y Carvalho renuncia a las traducciones de ópera italiana en el Teatro Lírico, dedicándose en exclusiva al repertorio francés y el estreno de óperas de autores noveles. Además, Carvalho anuncia representaciones entre semana en la Sala Ventadour con la misma compañía, funciones dedicadas a las traducciones francesas de compositores alemanes –entre ellas *Lohengrin*– y otras partituras de repertorio como *Romeo y Julieta* y *Fausto*. El Chatelet continúa con la explotación de la ópera cómica⁷³, género de moda en París que produce a Offenbach 240.000 francos en concepto de derechos de autor el año anterior, 1867⁷⁴.

El 21 de abril de 1868 Pasledoup dirige un concierto en el que –dice *El Artista*– “se han silbado de lo lindo por la numerosa concurrencia, las obras de Wagner y de Schumann. –Aviso a los partidarios inconscientes de la música del provenir”⁷⁵. El 30 de

⁷⁰ “Suelos”. *Revista y Gaceta Musical*, II, 2, 13-I-1868, p. 8.

⁷¹ *Revista y Gaceta Musical*, II, 2, 13-I-1868, p. 10.

⁷² *El Artista*, III, 32, 30-I-1868, p. 162. Error en la paginación de la revista; p. 162 = p. 262. Conservamos la paginación asignada en *El Artista*. Aclaremos además que la numeración de la revista sigue una disposición en tomos, no por año de publicación.

⁷³ *El Artista*, III, 34, 15-II-1868, p. 178.

⁷⁴ *La España Musical*, III, 108, 20-II-1868, p. 4.

⁷⁵ *El Artista*, III, 45, 7-V-1868, p. 267.

abril la misma revista publica un suelto necrológico sobre M. A. de Gasperini “uno de los mejores críticos de la prensa musical francesa, en la cual representaba la tendencia wagneriana, acaba de fallecer en París. Este escritor había contribuido poderosamente al movimiento de reacción que se manifiesta desde hace algún tiempo en la capital del vecino imperio, a favor de las concepciones del maestro bávaro. –El pasado invierno había organizado a este efecto una serie de conciertos conferencias en los que apreció sucesivamente el genio y las obras de los grandes maestros de Alemania, Bach, Mozart, Mendelssohn, Beethoven, a los cuales unía por una filiación directa a Ricardo Wagner. –Los artículos que ha publicado en *El Menestrel* sobre su autor favorito, han sido recogidos bajo el título: *La nouvelle Allemagne-Ricardo Wagner*⁷⁶, con su retrato y autógrafos. –Encargado del folletín de música de *La Liberté*, M. Gasperini abandonó este periódico a consecuencia de un cambio de correspondencias muy vivas, con M. de Girardin que, en este asunto, no llevó la mejor parte. Entonces entró en *El Fígaro*, pero la enfermedad no le permitió escribir más que un artículo solo de importancia, el juicio de Hamlet. –Escritor concienzudo, conversador interesante, hombre de gran mundo, excelente compañero, la muerte de M. de Gasperini, ha causado general sentimiento”⁷⁷. La *Revista y Gaceta Musical*, dirigida por Parada y Barreto, publica también un suelto necrológico en el que leemos: “Gasperini era partidario y defensor acérrimo de la escuela de Wagner. –En esto no iba muy acertado”⁷⁸.

El 1 de mayo Carvalho renuncia al Teatro Lírico de París para dedicarse en exclusiva al Teatro Italiano, ahora llamado *Renaissance*, para dar representaciones diarias de ópera italiana⁷⁹. Durante todo el mes, la prensa de París publica noticias sobre los sucesivos aplazamientos del estreno de *Los maestros cantores* en Munich, noticias acompañadas normalmente con comentarios irónicos y nacionalistas. *Los maestros cantores* se estrenan finalmente el 21 de junio de 1868 en Munich bajo la dirección de Hans de Bülow y, el 29, la *Revista y Gaceta Musical* publica un suelto que refleja las opuestas connotaciones que tiene el estreno de la comedia wagneriana en Munich y París; dice la revista: “La nueva ópera que acaba de estrenarse en Munich, debida a la pluma del excéntrico y sin igual compositor Wagner, dicen algunos periódicos franceses que es detestable; pero los alemanes, a pesar de sus cuatro horas y media de música

⁷⁶ GASPERINI, A. de.: *La Nouvelle Allemagne musicale et Richard Wagner*. París: Heugel, 1866.

⁷⁷ *El Artista*, III, 44, 30-IV-1868, p. 259.

⁷⁸ *Revista y Gaceta Musical*, II, 18, 4-V-1868, p. 80.

⁷⁹ *El Artista*, III, 45, 7-V-1868, p. 267.

(según los franceses soporífera), la ponen en el cielo. Wagner ha escrito muy mal de los franceses, poniendo en ridículo su frase, y esto ha aumentado su popularidad en Alemania”⁸⁰. Extractamos ahora unos párrafos de “La Música en Viena”, escrito remitido por C. desde la capital de Austria y publicado en *El Artista* el 22 de junio; en la ópera –dice– “el gusto de los vieneses se distingue por su sencillez. El gusto, por decirlo así, es de un carácter eminentemente meridional [...]. La cifra de entrada, publicada en los periódicos, nos demuestra que las óperas de Verdi son las que tienen más atractivo para oídos alemanes [sic]: si este hecho se efectúa en Hamburgo y en Berlín, con mucha más razón sucede en Viena. –De tiempo en tiempo se pone en escena una ópera de Wagner; pero la música del porvenir está lejos de tener encanto para los vieneses”⁸¹.

Dice la *Revista y Gaceta* musical el 29 de junio: “En el teatro Alemán de Praga se ha puesto en escena, obteniendo una favorable acogida del público, la ópera de Kittl titulada *Les Français devant drice*.-El libreto es de Ricardo Wagner, que lo había escrito primeramente para él, y que después lo abandonó para dedicarse a escribir el *Tannhäuser*”⁸².

Tras cinco años fuera de la escena, el 6 de julio de 1868 se repone *Herculano* de Felicien David en la Gran Ópera de París, partitura estrenada el 4 de marzo de 1859 y representada por última vez en París el 15 de diciembre de 1862⁸³. La ópera –dice el corresponsal de *El Artista*– “ha sido acogida por el público con cierto favor, como dicen los italianos de *stima*. –La causa principal es que el público parisién, como el de todas partes, está ahora, en materia de música, sin saber a punto fijo ni lo que le agrada, ni lo que desea. –Periodo extraño en que se silba el *Tannhäuser*, se llama loco a Wagner, no satisface Verdi y se encuentra sin ciencia el estilo de Bellini y Donizetti”⁸⁴.

A finales de julio, *El Artista* reseña el programa de la temporada organizada en verano y otoño para los bañistas de Baden-Baden. El 25 de julio se celebra un concierto en el que intervienen Mme. Carvalho, el barítono Barré y el violoncelista Batta y se anuncia para agosto representaciones de comedia francesa de autores clásicos y modernos; en septiembre, mes de las carreras de caballos, se anuncia un gran concierto a beneficio de los pobres de la ciudad con la intervención de la soprano Christina Nilsson y el barítono Fauré. Después actuará una compañía de ópera alemana (anuncia

⁸⁰ *Revista y Gaceta Musical*, II, 26, 29-VI-1868, p. 118.

⁸¹ C.: “La Música en Viena”. *El Artista*, III, 3, 22-VI-1868, p. 18.

⁸² *Revista y Gaceta Musical*, II, 26, 29-VI-1868, p. 118.

⁸³ *El Artista*, III, 3, 22-VI-1868, p. 23.

⁸⁴ *El Artista*, III, 6, 14-VII-1868, p. 45.

Lohengrin, *Martha*, el *Postillón de Lonjumeau* y *Don Juan*), otra de ópera italiana (Norma, Favorita) y, por último, se prevén representaciones de ocho operetas de Offenbach⁸⁵.

El 7 de agosto *El Artista* informa que Pollini llevará una compañía de ópera italiana a “Mónaco [sic], con objeto de poner en escena las partituras, *Lohengrin*, de Wagner, y la *Ifigenia*, de Gluck, cantadas en la bella lengua del Dante y Metastasio”⁸⁶. También en agosto de 1868 Jules Etienne Padeloup (1819-1887) trata con Wagner un contrato para presentar *Rienzi* en París⁸⁷ y en carta fechada en la ciudad francesa el 22 de agosto leemos que “Padeloup, director del teatro Lírico, se ocupa con gran actividad en organizar la compañía de este coliseo, bastante desorganizada, dispersa y fugitiva a la sazón, y se asegura que comenzará sus tareas con: *El Valle de Andorra*, siguiendo después la ópera de Ricardo Wagner: *Rienzi*”⁸⁸. Dice *El Artista* el 30 de agosto: “El maestro Franco Faccio, de los de la música laberíntica de Ricardo Wagner, autor de dos obras incomprensibles, llamadas la una *Amleto* y la otra *I profughi Fiamminguhi* ha sido nombrado profesor de armonía, fuga y contrapunto del Conservatorio de Milán”⁸⁹.

En septiembre y según *Le Menestrel* de París, Padeloup “director del teatro Lírico, de aquella capital, no se da tregua ni descanso a fin de organizar para su coliseo una compañía excelente [...]. Además de Mlle. Schroeder, contratada para contratar el *Lohengrin* de Wagner, ya cuenta con las hermanas Devries, la Gilbert, la Duran, La Duval y Marie Leon, todas artistas de mérito”⁹⁰.

⁸⁵ *El Artista*, III, 8, 30-VII-1868, p. 63.

⁸⁶ *El Artista*, III, 9, 7-VIII-1868, p. 71.

⁸⁷ “Correspondencia”. *El Artista*, III, 12, 30-VIII-1868, p. 94.

⁸⁸ “Correspondencia”. *El Artista*, III, 12, 30-VIII-1868, p. 94.

⁸⁹ *El Artista*, III, 12, 30-VIII-1868, p. 95.

⁹⁰ *El Artista*, III, 16, 30-IX-1868, p. 127.

Capítulo V. Interpretaciones wagnerianas en concierto en Madrid y Barcelona (1862-68): Barbieri, Gaztambide y Clavé.

1. Interpretaciones en Madrid: 1864-1868.

Las primeras partituras de Wagner interpretadas en Madrid son fragmentos orquestales aislados de sus óperas ya que las representaciones dramáticas en el Teatro Real no llegan hasta el estreno de *Rienzi* en 1876. Entre 1864 y 1868 Barbieri y Gaztambide estrenan dos fragmentos de *Tannhäuser*, la marcha (1864) y la obertura (1868) respectivamente. Realizamos un breve repaso sobre la actividad orquestal en la ciudad del Manzanares antes de 1864 con el propósito de contextualizar estas primeras interpretaciones wagnerianas, realizadas por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos y la Sociedad de Conciertos.

1.1. Antecedentes: Conciertos de Cuaresma de 1859 y la Sociedad Española de Conciertos.

Tras la inauguración del teatro de la Zarzuela (10-X-1856) Barbieri entra en un período que Emilio Casares Rodicio considera como de “plenitud” en lo que se refiere a la actividad creativa. Esta etapa, que abarca desde la fecha señalada hasta 1874 y la Restauración borbónica, viene determinada también por lo que el profesor Casares define como “lucha sistemática por la restauración musical tan necesaria en la España de aquel momento”¹.

Esta “restauración musical” viene enmarcada por un movimiento ideológico más amplio que abarca otros aspectos de la política, la cultura y el saber. Las manifestaciones sociales y culturales de esta “restauración” están ligadas a un “nacionalismo”² que actúa como hilo conductor o nexo de unión de todas ellas; así pues, la realización de “grandes conciertos sacros” en el teatro de la Zarzuela en 1859, se enmarcan dentro de una “restauración musical” englobada dentro de un proceso que

¹ Casares Rodicio, Emilio: “Asenjo Barbieri, Francisco de Asís Esteban”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 2. Madrid: SGAE, 1999, pp. 202-3.

² En las relaciones internacionales este *Nacionalismo* viene determinado por lo que Vicente Palacio Atard define como política “de prestigio” durante el gobierno largo de O’Donnell y la Unión Liberal (30-VI-1858 a 17-I-1863). PALACIO ATARD, Vicente: *La España del siglo XIX 1808-1898*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981 (segunda edición), p. 301 y ss.

traspasa el ámbito de lo artístico. Casares Rodicio destaca que estos conciertos clásicos son el “punto culminante”³ de este proceso de restauración musical, pero nosotros entendemos, además, que también son el primer paso hacia el establecimiento de la música de concierto “sinfónica”⁴ en Madrid y, desde este punto de vista, son el inicio de la restauración musical continuada por Barbieri, Gaztambide y Monasterio en las sesiones organizadas por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos y la Sociedad de Conciertos. Reiteramos que es en estas sesiones donde se interpretan los primeros fragmentos wagnerianos en Madrid, ya que el fracaso de *Tannhäuser* en París y su repercusión negativa en la generación de músicos de la Revolución de 1868 (Arrieta, Barbieri, etc), impiden el estreno de una ópera de Wagner en la etapa 1861-68; después será la convulsionada situación política y económica del Sexenio Liberal (1869-74) la que retrase el primer estreno en Madrid hasta la primera representación de *Rienzi* en el Teatro Real (5 de febrero de 1876).

En 1859 las relaciones entre Barbieri y Gaztambide sufren un deterioro paulatino y progresivo que concluye en ruptura. La enemistad⁵ creciente entre Barbieri por un lado y Salas y Gaztambide por otro, concluye con la salida del compositor de *Jugar con fuego* como socio de la empresa del teatro de la Zarzuela. Además, la rivalidad existente entre el teatro de Jovellanos y el de la Plaza de Oriente, influye negativamente en la consolidación de una agrupación orquestal titulada como *Sociedad Española de Conciertos* lo que determina, a su vez, que la primera obra de Wagner estrenada en Madrid tenga que esperar hasta la primavera de 1864.

En Marzo de 1859, siguiendo el testimonio de Barbieri, el compositor de *Pan y toros* organiza y dirige una serie de seis conciertos vocales e instrumentales en el Teatro de la Zarzuela que producen un beneficio total de 133.565 reales vellón. Los medios utilizados en estos conciertos son un coro de noventa y tres voces y una orquesta de noventa y seis instrumentistas. En los conciertos se ejecutan composiciones de veintisiete autores entre los cuales están Haydn, Mozart (*Sinfonía* nº 40 en *sol menor* K. 550; el *Lacrimosa* de la misa de Requiem) Beethoven (*Septimino*), Weber (Oberturas de

³ Casares Rodicio, voz cit, p. 203.

⁴ La utilización del término “sinfónico” quiere significar el cambio de repertorio que se va produciendo paulatinamente en los conciertos a partir de este momento. Así, desde los números sueltos de ópera y zarzuela (Arias, dúos, etc.) se va hacia otro tipo de programa en el que predomina la música para orquesta, sean fragmentos o la totalidad de una sinfonía, etc.

⁵ Véase CASARES RODICIO, E.: *Francisco Asenjo Barbieri. Escritos*. Madrid: ICCMU, 1994, pp. 82 y ss.

Oberon y *Der Freischütz*), Mendelssohn y Meyerbeer. Durante el ensayo general del último de estos conciertos, Barbieri propone a los músicos la formación de una sociedad dedicada al cultivo de la música clásica; “esta idea mía –dice– fue acogida con entusiasmo por todos los profesores, pero no pudo realizarse hasta algunos años después, por causas ajenas a nuestra voluntad”⁶.

En el transcurso de los conciertos tiene lugar un incidente entre Gaztambide y Barbieri que contribuye a deteriorar su relación. Lo conocemos a través del testimonio del compositor madrileño:

“Llegó la Cuaresma y con ella los Conciertos sacros, de cuya dirección me había encargado Salas; en tan para mí penosas circunstancias⁷, Gaztambide no sólo no me ayudó para nada, sino que al contrario, cuando acababa la primera y segunda parte de uno de los conciertos, yo estaba desesperado por las infinitas contrariedades que se habían presentado y que impedían que el concierto marchara bien como los anteriores, Gaztambide vino al vestuario y con sonrisa burlona y a voces delante de muchas personas, me dijo: «Te advierto que lo estáis haciendo muy mal». Esto, dicho en aquella circunstancia y cuando yo estaba desesperado, me hizo contestarle en tono de acre reconvención y me lastimó grandemente porque me pareció que se gozaba en mi incomodidad”⁸.

La rivalidad entre Barbieri y Gaztambide se plasma de forma acusada en lo referente a la dirección de orquesta. Recordamos que Barbieri se ocupa, normalmente, de la dirección del coro del teatro de la Zarzuela, pero Gaztambide, como director de la orquesta, es el responsable último de los montajes, incluyendo el de varias zarzuelas de su, en principio amigo y más tarde, rival⁹. Los testimonios de Barbieri denotan un algo de “queja” o más bien de inconformidad con esta situación:

“La dirección de los trabajos del teatro la había tenido casi siempre Gaztambide que había adquirido fama de buen director, pero que la había adquirido también, y merecida, de tener un carácter demasiado violento para el cargo que ejercía; por ésta y otras causas que sería largo de enumerar, Gaztambide se había hecho odioso a la casi generalidad de los autores y actores del teatro, y sea que esta odiosidad le llegara a incomodar, o sea que ya se cansara de trabajar, o tal vez que tuviera otras ocultas miras, es lo cierto que en este último año teatral [1858] cometió diversos errores en la dirección, los cuales quería hacer recaer sobre la sociedad toda de

⁶ Asenjo Barbieri, F.: “La Verdad en su lugar”. *La Correspondencia Musical*, II, 58, 8-II-1882, p. 3. También en Casares Rodicio, op. cit, pp.402-404.

⁷ Barbieri se refiere a que sus planes de montar un establecimiento de administración, grabado y venta de zarzuelas en París, en unión con Gaztambide, se habían desvanecido.

⁸ Casares Rodicio, op. cit, p. 83.

⁹ Este hecho es una constante desde la misma inauguración del teatro de la Zarzuela en la que se interpreta la *Sinfonía concertante para orquesta y banda sobre motivos de Zarzuela* de Barbieri, tocada por la Banda militar del Regimiento del Príncipe (Monreal era su músico mayor) y la orquesta dirigidas por Gaztambide. La obra es repetida y el autor es llamado a escena.

nosotros cuatro, que constantemente estaba combatiendo y criticando con el achaque de que era la causante de los malos pasos que en los últimos tiempos teatrales había dado”¹⁰.

Tras el éxito de los conciertos de 1859 en la Zarzuela, varios profesores de la orquesta, fundan, en 1862, la denominada *Sociedad Española de conciertos*, bajo la dirección de Gaztambide. Sin embargo, esta Sociedad no tendrá proyección de futuro y se disuelve al año siguiente, en 1863. Las “causas ajenas a nuestra voluntad” que apunta Barbieri en el párrafo citado de *La verdad en su lugar* están relacionadas con la rivalidad de dos teatros: la Zarzuela (Gaztambide, Salas y Simón Rivas) y el Teatro Real (Bagier). Peña y Goñi lo relata así:

“En 1862 Gaztambide dirige los grandes conciertos que se celebraron en el conservatorio, organizados por la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, verificados con gran éxito. Estas solemnidades, desconocidas hasta entonces en Madrid, originan la formación de una Sociedad de Conciertos [*Sociedad Española de Conciertos*] que al año de constituida se disuelve por enemistades y rencillas. Barbieri forma luego la que hoy existe, dando margen a controversias¹¹ sobre el artista a quien realmente corresponde la honra de su fundación, como las que recientemente ha habido”¹².

El profesor Casares señala que “el éxito limitado de su inauguración [*Sociedad Española de Conciertos*], por la falta de presencia del elemento coral, hizo que se invitase a Barbieri a participar en ella, dado que se le consideraba un especialista en música coral [...]. Después de muchos trabajos y reuniones, la participación de Barbieri fracasó y con ello entró en crisis la sociedad”¹³. Compartimos la opinión de Casares Rodicio pero, además, opinamos que la enemistad entre Gaztambide y Barbieri en 1863 hace difícil la colaboración entre ambos, sino imposible. Así pues, creemos que no es ésta la única razón para la disolución de la *Sociedad Española de Conciertos*.

¹⁰ Casares Rodicio, op. cit., p. 76.

¹¹ Peña y Goñi se refiere a la noticia aparecida en *El Liberal* (31-I-1882, p. 3), en la que unas declaraciones de Alonso de Beraza dan pie a la contestación de Barbieri en “La verdad en su lugar”.

¹² PEÑA y GOÑI, A: “La Ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes Históricos”. *La Correspondencia Musical*, III, 130, 29-VI-1883, p. 3. También en *España, desde la ópera a la zarzuela*. Madrid: Alianza Editorial, 1967, p. 133. Citamos este libro para destacar que es solamente una selección de *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, escrito aparecido en prensa como colección (comienza en *La Correspondencia Musical de Madrid*, I, 45, 9-XI-1881) y publicado también por Zozaya en forma de libro (Madrid: Imp. *El Liberal*, 1881). A pesar de no recoger el texto completo de Peña y Goñi, destacamos que el libro editado por Eduardo Rincón (Alianza Editorial) contiene el discurso de recepción de Peña y Goñi en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

¹³ Casares Rodicio, Emilio: “Asenjo Barbieri, Francisco de Asís Esteban”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2. Madrid: SGAE, 1999, p. 203.

Otra rivalidad, en este caso entre el Teatro Real y el teatro de la Zarzuela, viene a dar al traste definitivamente con el futuro de la *Sociedad Española de Conciertos* y las sesiones proyectadas para 1863, no llegan a realizarse.

A mediados de enero de 1863 el Teatro Real recibe la visita de G. Verdi que acude para el estreno (21-II-1863) de *La forza del destino*. El empresario del regio coliseo es entonces el francés Carlos Próspero Bagier. Bagier solicita del gobierno una prórroga con el fin de alargar la temporada y según el testimonio de Barbieri “también promovió el que todos los individuos que estaban empleados, firmaran otra exposición pidiendo la misma cosa”¹⁴. El resto de teatros madrileños se opone a esta prórroga por entender que perjudica a sus intereses y presentan alegaciones al gobierno. Gaztambide, como socio del teatro de la Zarzuela, se opone a la citada prórroga y presenta una exposición en su contra haciendo “firmar a todos los artistas del Jovellanos, amenazándoles con que si no lo hacían cerraría su teatro en el mes de abril y quedarían todos sin sueldo”¹⁵. Dicha exposición se niega a firmarla Barbieri, ya fuera de la empresa de la Zarzuela. La situación desemboca en un clima de crispación y división entre todos los sectores musicales madrileños entre los partidarios y contrarios a la prórroga. Entre los músicos de atril supone que la *Sociedad Española de Conciertos* no llega a concretarse:

“Digo esto porque ello fue la causa de que la mitad de los individuos que componían la *Sociedad Española de conciertos* (que eran procedentes del Teatro Real) se mostraron resentidos y presentaron sus dimisiones, por no alternar (decían) con los que contra ellos habían firmado exposiciones”¹⁶.

La falta de concreción del proyecto de la nueva orquesta hace que el estreno de la primera obra de Wagner interpretada en Madrid, la marcha del *Tannhäuser*, se retrase más de un año, ya que en el concierto de la *Sociedad Española de Conciertos* proyectado para el viernes 20 de febrero de 1863, es decir, un día antes del estreno de *La forza del destino*, está prevista su interpretación. Los motivos para no darse el concierto son que Gaztambide tiene una ligera indisposición:

¹⁴ Casares Rodicio, Emilio: *Francisco Asenjo...2. Escritos*, p. 133. [Manuscrito 14.079]

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

“Una ligera indisposición de D. Joaquín Gaztambide ha impedido que se celebre el viernes próximo pasado, como estaba resuelto, la primera sesión de las que piensa celebrar la Sociedad de Conciertos: la función se verificará en obsequio la maestro Verdi, que abandonará en breve nuestro país. Entre otras piezas de grande efecto instrumental y de masas de voces magistralmente educadas por el señor Barbieri, hemos oído hablar de una marcha del famoso *Tannhäuser*, de Wagner”¹⁷.

1.2. Interpretaciones de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos: Barbieri estrena la *Marcha de Tannhäuser*.

Antes de que las ideas de Barbieri cristalicen en la futura Sociedad de Conciertos, otras instituciones madrileñas se encargan de que los conciertos sinfónicos empiecen a realizarse en la capital madrileña. Barbieri es uno de los miembros fundadores de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, constituida legalmente en Madrid el 24 de junio de 1860 previa autorización del Gobierno a través de Real Orden con fecha 1 de octubre de 1858¹⁸.

Con el objeto de recaudar fondos para la sociedad benéfica se organizan en el salón del Conservatorio dos series de cuatro conciertos cada uno en la primavera de 1862 y 1864¹⁹. Los intérpretes preceden del mismo Conservatorio y de otros centros artísticos de Madrid. En estos conciertos, organizados por la Junta de gobierno de la *Sociedad de Socorros Mutuos*, Inzenga se encarga de acompañar al piano las obras a solo e intervienen como directores Gaztambide, Monasterio y Barbieri. Barbieri, encargado de los coros, destaca que en los conciertos se dan a conocer “al público algunas obras importantes, entre las cuales se contaron el célebre coro a voces solas de A. Thomas, intitulado *El Tyrol* y la marcha del *Tannhäuser*²⁰, primera obra de Ricardo Wagner que se ha oído en Madrid y que yo mismo traje de Alemania”²¹.

¹⁷ *El Metrónomo*, I, 8, 1-III-1863, p. 8; *La Correspondencia de España*, 22-II-1863.

¹⁸ El 21 de mayo de 1857 se reúnen los profesores de música en los salones del Real Conservatorio de Música y Declamación, en una sesión en la que se aprueba la fundación de una asociación benéfica de artistas músicos. Leídos y aprobados por unanimidad los estatutos de la Sociedad de Socorros, se nombra una junta directiva presidida por el marqués de Viluma y compuesta por Arrieta, Barbieri, Monasterio, Castellanos, Cordero, De Juan, Martín, Eslava, Fraile, Hernando, Inzenga, Jimeno, Marzo, Mendizábal, Miró, Oliveres, Ovejero, Romero, Salas y Valldemosa. Véase García Blasco, M.: “Monasterio y Agüeros, Jesús de”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 5. Madrid: SGAE, 2000, p. 667.

¹⁹ Esta segunda serie contó con un quinto concierto extraordinario al que asistieron SS.MM.

²⁰ Es posible que Barbieri comprara la partitura de *Tannhäuser* durante su tercera estancia en París, estancia que se prolongó hasta enero de 1861.

²¹ Asenjo Barbieri, F.: “La Verdad en su lugar”. *Correspondencia Musical*, II, 58, 8-II-1882, p. 3.

La primera interpretación localizada de música de Wagner en Madrid es, igual que en Barcelona²², la Marcha de *Tannhäuser*²³. En la ópera de Wagner, la Marcha, en *Sí Mayor*, está interpretada por un coro de condes, caballeros y damas nobles introducidos por los pajes en el salón de los cantores del Wartburg (Acto 2º, escena IV), inmediatamente antes de que tenga lugar el torneo de canto. El texto reza:

Freudig begrüßen wir die
edle Halle, wo Kunst und
Frieden immer nur
verweil', wo lange noch der
frohe Ruf erschalle:
Thüringens Fürsten,
Landgraf Hermmann, Heil!

Alegres saludamos a esta
noble sala donde el arte y la
paz residen siempre; que
por mucho tiempo resuene
en ella el eco cordial.
Nobles de Turingia:
Langrave Hermann, ¡salud!

Esta primera interpretación de la Marcha del *Tannhäuser* tiene lugar en el tercero de los conciertos organizados por la Sociedad de Socorros Mutuos, celebrado en el Salón del Conservatorio de Música y Declamación el 13 de marzo de 1864. Al igual que en los conciertos de la *Sociedad Euterpe* de Barcelona (1862), la partitura cierra la primera parte de una sesión que, a diferencia de lo que más tarde ocurrirá con los de la Sociedad de Conciertos, consta únicamente de dos. Barbieri traduce la letra del coro al castellano y se ocupa personalmente de toda la labor de montaje de la Marcha. Monasterio se encarga de dirigir las obras específicamente sinfónicas y Barbieri de las obras conjuntas para coro y orquesta; en este sentido recuerda Barbieri a Peña y Goñi en su polémica wagneriana de 1874: “es bien sabido que la primera obra de Wagner que se oyó públicamente en España, yo fui quien la trajo de Alemania, quien tradujo al castellano la letra de sus coros, quien ensayó éstos y la orquesta, y quien, finalmente, la dirigió ante el público en los conciertos del Conservatorio de Madrid”²⁴.

La orquesta y el coro que intervienen en la interpretación están formados, como señalamos, por elementos heterogéneos procedentes de varios teatros madrileños (Zarzuela y Real principalmente) y por alumnos del conservatorio. Conocemos sus nombres a través del Anuario que publica la Sociedad en la Imprenta de Ducazal²⁵.

Entre los intérpretes aparecen algunos nombres importantes en la recepción de la música

²² La *Gran Marcha Triunfal* [sic] de *Tannhäuser* es interpretada por primera vez por la Sociedad Coral *Euterpe* dirigida por José Anselmo Clavé en el quinto concierto vespertino “extraordinario” celebrado el 16 de julio de 1862 en los Campos Elíseos. Ésta es la primera interpretación documentada por nosotros, aunque otros testimonios aseguran que es el *Coro de Peregrinos*.

²³ Acto II, escena IV. *Freudig begrüßen wir die edle Halle*.

²⁴ Asenjo Barbieri, F.: “Cartas Musicales. Primera sobre la música de Wagner”. *La España Musical*, IX, 424, 29-VIII-1874, p. 4.

wagneriana en Madrid en años posteriores, entre otros Manuel Pérez, Eduardo López Juarranz, Casimiro Espino, Pedro Urrutia y Ricardo Villa²⁶. Entre los integrantes del coro aparecen Jaime Andreu, José Huguet, Joaquín Llopis, Francisco Rodríguez, etc.²⁷ Dice Vicente Cuenca en la reseña publicada en *El Orfeón Español*:

“Llegamos a la pieza culminante del concierto y que preocupaba grandemente nuestra atención. –*La marcha de Tannhäuser*, del maestro alemán Ricardo Wagner.

Como más de una vez nos hemos ocupado en este mismo sitio del sistema, a nuestro parecer absurdo y extravagante hasta lo sumo, de la música de este maestro del *porvenir*, y por ende fuera de nuestra competencia presente, y que de buena voluntad dejamos a la de nuestros nietos, sólo nos vamos a ocupar del efecto que ha causado en nuestros oídos la tal marcha. Y decimos en nuestros oídos, porque, francamente, es, donde únicamente nos causó sensación, y cuenta que esta es una de las pocas piezas del *spartito* que está más ajustada a nuestra *tonalidad* y estilo. ¡Qué tal serán las demás!

El *motivo* de la *marcha* es bello y apropiado al objeto, y aunque no brilla por gran fuerza de originalidad sería agradable y gustaría, pero su desarrollo es infernal. Todo en él está conculcado de un modo lastimoso, subiendo los violines y violoncellos a la escena y bajando las voces a los profundos abismos, todo acompañado con un nudo capaz de ensordecer a las piedras. En una palabra, si puede formarse un verdadero *pandemonium* de músicos, creemos ¡Dios nos perdone! que el tal Wagner es el maestro más apropiado para escribir sus obras. Hasta el tono en que está escrito es extraño en *si*²⁸. ¡Lástima grande será que

²⁵ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazal, 1870.

²⁶ Lista completa de profesores de orquesta: Julio Alarcón, José Arche, Francisco Amato, Manuel Álvarez, Manuel Aguilar, Domingo Aguirre, Manuel Bada, Enrique Broca, Domingo Broca, Miguel Carreras, Andrés Cruz, José Antonio Campos, Joaquín Casella, Gregorio Capdevila, Ángel Carrillo, Narciso Caballer, Juan Fazzini, Dionisio Fernández, José Guichot, Manuel González, José Grumeta, Vicente Juárez, Juan Lanuza, Luis López, Manuel Lucientes, Juan Martínez, Manuel Monlleó, Agustín Mellierz, Domingo Méndez, Apolinar Hoscos y Calahorra, Rafael Pérez, Manuel Pérez, Manuel Pardo, Francisco Pintado, Salvador Pastora, Pablo Ruiz, Santos Rosado, Joaquín Ramos, Roque Rodríguez, Miguel Rejoy, Teresa Roaldés, Tomás Sancho, José Suárez, Mariano Sesé, Quintín Sánchez, Manuel Serrano, Simón Serrano, Saturnino Sanromán, Clemente Villetti, Antonio Yáñez y Victor Inocencio. Como alumnos del Conservatorio figuran Luciano Aranda, José Conde, Casimiro Espino, Francisco Ferrant, Federico González, Eduardo López Juarranz, Regino Martínez, Fructuoso Morelli, José de la Peña, Román Sainz, Pedro Urrutia y Ricardo Villa.

²⁷ Coro. Alumnas del Conservatorio: Trinidad Agudo, Carmen Blasco, Mercedes Castañón, Francisca Cediell, Inés Esteban, Eugenia Espinosa, Emilia Fernández, Carmen González, Carmen García, Juana González, Dolores Guerra, María Gutiérrez, Romualda Moriones, Ramona Magistris, Mercedes Ortiz, Antonia del Pozo, Octavia Rubio, Luisa Serrano, Juana Sánchez, Teresa Santos, Dolores Trillo, Arsenia Velasco, Dolores Vaquero, Ignacia Zurdo. Profesores: Francisco Alonso, Jaime Andreu, Pedro Bornachea, Miguel Campos, Anacleto Díaz, Victoriano Gómez, Bruno Gómez, José Huguet, Joaquín Llopis, Apolinar Moreno, Mariano Martínez Moratilla, Manuel Moya, Santiago Mochales, Laureano Navarro, Juan Domingo Parceró, Martín Ruiz, Francisco Rodríguez, Pascual Roche, Eusebio Romo, Juan Tübet, Antonio de Tapia, Salvador Velásquez, Luis Ibero y Cayetano Harraz. Alumnos del conservatorio: León Bárcena, Isaac Cadenas, Francisco del Castillo, Ildefonso Dupuy, Mariano Gabriel y Albert, Andrés Marín, Blas de Madariaga, Juan Orejón, José Sala, Antonio Sánchez Escribano.

²⁸ Cuenca juega aquí con el lenguaje. La expresión “Hasta el tono en que esta escrito es extraño en *si*” hace referencia también a la tonalidad en la que está escrita la Marcha: *Si Mayor*. El juego de palabras, así como otros recursos estilísticos, teñidos en numerosas ocasiones de un estilo irónico, son propios de este crítico. La cita parece significar que la utilización de esta tonalidad de cinco sostenidos no es habitual, al menos para este crítico que, como se señala en otro lugar de este trabajo, es partidario de la escuela

cuando Dios nos llame a juicio y nuestro cuerpo yazca inanimado, no nos toquen la tal marcha! De seguro que nos despertaba de nuevo su estrépito”²⁹.

A pesar de la opinión de Cuenca, en la siguiente sesión organizada por la Sociedad de Socorros Mutuos, se interpreta nuevamente la Marcha de *Tannhäuser* para cerrar el cuarto concierto celebrado el sábado 19 de marzo de 1864 a los ocho y media de la noche³⁰. Por los testimonios posteriores de Barbieri sabemos que la inclusión de la *Marcha* en ambos conciertos se debe a una decisión personal.

1. 3. Interpretaciones de la Sociedad de Conciertos de Madrid: Barbieri y Gaztambide.

1866: Barbieri y la Sociedad de Conciertos. Primera serie.

Barbieri organiza la primera serie de la Sociedad de Conciertos en la primavera de 1866. Es una serie de dos conciertos solamente en los que no se interpretan ninguna partitura de Wagner. Dice el anuncio de *La Escena*:

“La afición por la música que desde alguno años a esta parte se viene desarrollando en el público madrileño, es ya un hecho que a nadie puede ocultarse, por lo mismo que cada día son más numerosos y fecundos los resultados que este buen gusto trae consigo. Ya contamos con dos teatros de ópera, en los que sucesivamente se oyen las principales composiciones de los grandes maestros italianos, interpretadas generalmente por los principales artistas del mundo. Hay también una *Sociedad de Cuartetos*, que periódicamente da una serie de conciertos, en los que distinguidos profesores ejecutan las más importantes obras de la música clásica, los cuales han llamado tanto la atención esta última temporada. Igualmente las orquestas de los dos teatros líricos dan repetidos conciertos, haciendo conocer la escogida música religiosa en los llamados *Conciertos sacros*, y la variada, festival y encantadora en los verificados al aire libre en los Campos Elíseos, durante la estación de verano.

Siguiendo, pues, este progresivo desarrollo, el distinguido maestro y compositor español D. Francisco Asenjo Barbieri, a quien se debe una gran parte de estos adelantos, por haber dirigido la orquesta del teatro Rossini en su primera temporada, ha organizado dos grandes conciertos que deben celebrarse en el presente mes de abril, habiendo logrado reunir 165 cantantes e instrumentistas de los más principales; y a juzgar por las piezas que van a ejecutarse, creemos que estas dos funciones serán un verdadero acontecimiento musical. Citaremos algunas de las composiciones que han de formar parte de estos conciertos:

Gran sinfonía en *la* de Beethoven [...].

Estos grandes conciertos tendrán lugar probablemente en el elegante Circo del Príncipe Alfonso, el cual se dispondrá de modo de que la numerosa orquesta y el

italiana de composición.

²⁹ Vicente Cuenca Lucherini: “Crónica de Madrid”. *El Orfeón Español*, II, 29, 10-IV-1864, p. 4.

³⁰ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* (año IV, 1863-64). Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1870, p. 32.

gran cuerpo de coros ocupen el sitio más a propósito para que se oigan por todos perfectamente las obras maestras de la música clásica que han de ejecutarse. De esperar es que el público secunde también los laudables esfuerzos del señor Barbieri, en la persuasión de que va a presenciar unas festividades musicales como no se han visto hasta ahora, y a oír unas composiciones completamente nuevas en esta corte, por un módico precio.

Es de creer que el primer concierto se celebrará el próximo domingo a los dos de la tarde.

A su tiempo daremos cuenta de este y los demás que le sigan, concluyendo ahora por tributar mil elogios al Sr. Barbieri, por haber iniciado y llevado a cabo estas fiestas musicales que tan frecuentes son en el extranjero, y que dan tan buena idea de los adelantos y civilización de un país”³¹.

En los dos conciertos celebrados el lunes 16 y domingo 22 de abril de 1866, Barbieri interpreta obras de Beethoven, Haydn, Auber, Meyerbeer, Mercadante, Victoria, Eslava, Thomas y Mendelssohn. Dice Emilio Arrieta sobre la 7ª sinfonía de Beethoven interpretada en la primera sesión del Príncipe Alfonso: “Los que más han profundizado para inquirir cuáles eran los misteriosos resortes en que se agitaba la mente creadora de Beethoven, encuentran que esa sinfonía marca su *tercera manera*, que se distingue tanto por ciertos pasajes raros de armonía y detalles melódicos, que han sido la desesperación de los escolásticos y la admiración de los Wagner y demás secuaces de lo que se llama *música del porvenir*; hasta el punto de que las erratas que hay en las partituras del gran maestro, las han considerado como bellezas de primer orden dignas hijas de su imaginación poderosa”³². Extractamos algunos párrafos del artículo que dedica *El Cascabel* a la sesión inaugural de la Sociedad de Conciertos, revista liberal cuyo lema reza “*Viva la Pepa*”:

“Decir que el concierto verificado el lunes último fue una magnífica solemnidad musical, sería decir lo que todo el mundo sabe.

Decir que Barbieri fue unánimemente aplaudido y dio a conocer una vez más su talento y su buen gusto artístico, sería decir lo que dice cualquiera, tratándose de un maestro tan popular [...].

Lo que hay que decir es que el señor Barbieri hará un gran servicio a la sociedad, si logra al fin, que sí logrará, aficionar a la buena música, no sólo a la clase ilustrada, sino a la clase pobre. En otro local más grande, destinando una gran parte de él a esa honrada y meritoria clase, y haciéndola pagar una mínima cantidad, y por último, intercalando entre las obras musicales de gran importancia artística, piezas puramente populares (que tan bien sabe hacer el señor Barbieri), podría conseguir que los que *se mueren* por los toros, y no tienen otra distracción que honrar con su presencia las innumerables tabernas que, para mengua nuestra, hay en la villa, acudieran a oír música, que es una distracción provechosa, honesta

³¹ “Los conciertos. –El Señor Barbieri”. *La Escena*, II, 21, 8-IV-1866, p. 7.

³² Arrieta, E.: “Conciertos del señor Barbieri”. *Gaceta Musical de Madrid*, II, 29, 21-IV-1866, p. 115-116.

y moralizadora, y la prefiriesen a los toros, a la taberna, al juego y a las malas compañías, y a la política.

El señor Barbieri que, además de ser un gran maestro músico, es un hombre honrado deseoso del bien de su país, tomará en cuenta seguramente esta indicación nuestra.

Y ahora permítanme VV. que ponga a continuación algunos diálogos cogidos al vuelo en el concierto del lunes [...].

–Este *allegro* de la *sinfonía* en *la* es cosa buena.

–¡*La!*... Esa ópera no la han hecho todavía en el Teatro Real [...]

TODOS LOS ESPECTADORES AL SALIR.

No faltaremos al segundo concierto. Esto es para los inteligentes lo mejor, y para los no inteligentes una cosa buena³³.

1867: Barbieri y la Marcha de *Tannhäuser*.

La segunda temporada de la Sociedad de Conciertos comienza el 10 de marzo. Las sesiones se celebran a las dos de la tarde los domingos en el Príncipe Alfonso y en la primera sesión el numeroso público pide la repetición del *Himno* austriaco de Haydn³⁴. En la primavera de 1867, Barbieri dirige dos veces la Marcha de *Tannhäuser*, concretamente los domingos 22 y 28 de abril. Es el momento de aclarar que la postura de Barbieri es contraria respecto a la teoría wagneriana, a pesar de ser el primero en estrenar una partitura de Wagner en Madrid. Barbieri, antiwagneriano, reconoce el mérito de algunas obras del compositor alemán, pero considera a Wagner como un autor que desvía la música de sus cauces naturales y ve con preocupación la proliferación del wagnerianismo en toda Europa³⁵.

Es precisamente la Marcha del *Tannhäuser* una de las páginas wagnerianas más apreciadas por Barbieri. El propio compositor se atribuye en varias ocasiones, en público y en privado, el mérito de ser él el introductor de la obra de Wagner en España³⁶, desconociendo las interpretaciones realizadas anteriormente por Clavé en Barcelona. No obstante, el hecho de que Barbieri traiga la partitura desde Alemania denota que, a pesar de su antiwagnerismo, Barbieri es un director preocupado por conocer las novedades musicales presentadas en París, donde viaja habitualmente. Además, Barbieri considera la Marcha de *Tannhäuser* como una pieza apropiada para la

³³ “Primer Concierto de Barbieri”. *El Cascabel*, [Año II?], 162, 22-IV-1866, pp. 1-2.

³⁴ *Revista y Gaceta Musical*, I, 11, 17-III-1867, p. 57.

³⁵ “Discurso contestación del Excmo. Señor Don Francisco Asenjo Barbieri (Académico de número) leído ante la Real Academia de Bellas Arte de San Fernando en la recepción pública de D. Antonio Peña y Goñi el día 10 de abril de 1892”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 110, 15-VIII-1892, p. 114.

³⁶ “Reclamo, pues, para mí toda la gloria o vituperio que merezca por haber introducido en nuestra patria esta música, que hoy es causa de tan acaloradas discusiones”. Asenjo Barbieri, F.: “Cartas Musicales. Primera sobre la música de Wagner”. *La España Musical*, IX, 424, 29-VIII-1874, p. 4.

configuración de los programas destinados a iniciar al público en la costumbre de los denominados Conciertos Clásicos. Señalamos este hecho porque la partitura de Wagner no sólo figura en las indicadas interpretaciones de la Sociedad de Artístico-Musical de Socorros Mutuos de 1864 y de la Sociedad de Conciertos de Madrid de 1867, sino que además, la vuelve a incluir en los “Grandes Conciertos Clásicos” que la Asociación musical “24 de Junio”³⁷ organiza en la primavera de 1879 en el Salón de la Trinidad de Lisboa³⁸.

1868: Joaquín Gaztambide estrena la Obertura de *Tannhäuser*.

Barbieri dimite de su cargo de director de la Sociedad de Conciertos el 29 de mayo de 1868, comenzando una nueva etapa, breve –tan solo un verano- en la que Joaquín Gaztambide se hace cargo de la dirección de la Sociedad. La causa inmediata que provoca la dimisión³⁹ de Barbieri, según el testimonio de Tomás Bretón es doble: por un lado la envidia de los profesores de la Sociedad y por otro la rebaja a la mitad del sueldo de Barbieri:

“La gloria y el dinero, como antes digo, desvanecieron a aquellos profesores, y lo primero que hicieron fue licenciar el *elemento vocal*, que había brillado tanto por lo menos como el instrumental; quedando la Sociedad [sic] molestos por la preponderancia que el público concedía a su primer director, el maestro Barbieri, tal que se decía y aún anunciaba más bien: «Conciertos Barbieri» que «Conciertos de la Sociedad», alteraron la relación financiera, rebajando en una mitad lo que al director había hasta allí correspondido, por cuya causa dimitió Barbieri su cargo”⁴⁰.

³⁷ La sociedad “24 de Junio”, compuesta por 84 profesores, concibe la idea de iniciar en Lisboa la celebración de grandes conciertos clásicos siguiendo el modelo madrileño. “Los Conciertos clásicos en Lisboa”. *Crónica de la Música*, II, 34, 15-V-1879, p. 2.

³⁸ En total son cinco conciertos celebrados durante los meses de abril y mayo. Barbieri es nombrado el 18 de abril de 1879 Presidente Honorario de la Associação Musical 24 de Junho de Lisboa como organizador de sus conciertos clásicos. Véase CASARES RODICIO, E.: “El último período creativo. La crisis y la confirmación del musicólogo”. *Francisco Asenjo Barbieri I. El Hombre y el creador*. Madrid: ICCMU, 1994, p. 364.

³⁹ La dimisión de Barbieri como director de la *Sociedad* ha sido estudiada por el Dr. Sobrino quien resume en seis los factores que influyeron en la marcha del compositor. Son motivos económicos, de salud y discrepancias con algunos puntos del nuevo reglamento de 1868 y los socios de entidad, entre ellos la supresión de los coros en los conciertos. Seguimos al profesor Sobrino en lo que se refiere a la vida interna de la Sociedad de Conciertos. SOBRINO SÁNCHEZ, R.: “La Sociedad de Conciertos de Madrid. Etapas de Barbieri y Gaztambide”. *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis doctoral dirigida por Emilio Casares. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1992 (inédita).

⁴⁰ BRETÓN, T.: *Los Conciertos en Madrid y la Sociedad de Profesores. El público y la crítica. Conferencia leída en el Ateneo Literario el día 26 de enero de 1903 por Tomás Bretón*. Madrid: Imprenta Ducazcal, 1903, pp. 11-12.

Antes⁴¹ de la toma oficial de posesión como Vicepresidente y Director de la Sociedad de Conciertos⁴², Gaztambide ya figura como titular en el contrato que la Sociedad firma con la Empresa de los Campos Elíseos para los conciertos de verano⁴³. La elección de cargo de director de la orquesta conlleva implícitamente la toma de posesión del cargo de Vice-Presidente conforme estipulan los nuevos estatutos de la Sociedad de 1868. Si tenemos en cuenta que la figura de Presidente de la Sociedad es un cargo honorario desempeñado por una personalidad de reconocido prestigio que, como señala el Dr. Sobrino, no tiene obligación de asistir de forma habitual a las juntas –sino sólo a aquellas a las que es invitado, comprendemos que la posición de poder de Gaztambide en el escaso periodo de tiempo que está al frente de la Sociedad es enorme. Gaztambide como director, determina la colocación de la orquesta, elige el repertorio y los programas de los conciertos, propone la música que se debe comprar y fija las fechas y horas de los ensayos. Como Vicepresidente, ejerce la presidencia real de la Sociedad y, además, Gaztambide es el empresario⁴⁴ de los Campos Elíseos, es decir, el lugar donde actúa la Sociedad en el verano de 1868 mientras él está al cargo de la orquesta. Así pues, podemos decir que Gaztambide es el Presidente, director artístico y empresario –dueño– de la Sociedad en el verano de 1868.

La novedad más interesante del periodo de Gaztambide como director de la Sociedad de Conciertos es el estreno, el 11 de julio de 1868, de la Obertura de *Tannhäuser*. La partitura wagneriana se interpreta en seis ocasiones durante el verano, concretamente los

⁴¹ Según los datos aportados por Ramón Sobrino el 30 de mayo de 1868 Miguel Carreras y Santos Rosados proponen a Joaquín Gaztambide como nuevo director, momento en el que Barbieri –que aún asiste a la sesión del día siguiente– abandona la sala. Es en esa Junta celebrada el 30 de mayo de 1868 donde se produce la aprobación definitiva del nuevo Reglamento de la Sociedad que varía sensiblemente la forma de reparto de los beneficios económicos. La elección de Gaztambide se aprueba en la Junta celebrada el 3 de junio de 1868 por 55 votos a favor y 11 en contra.

⁴² Gaztambide toma posesión oficial del cargo de Director y Vicepresidente en la Junta general celebrada el 8 de junio de 1868.

⁴³ Contrato fechado el 6 de junio de 1868, dos días antes de la toma de posesión de Gaztambide y una semana después de la dimisión de Barbieri.

⁴⁴ Los resultados económicos de la temporada teatral de 1868 en el teatro de la Zarzuela –influidos por la crisis económica que desembocó en la Revolución– habían sido, para Gaztambide, escasos. Así que Gaztambide se preocupó de que el contrato establecido como empresario de los Campos Elíseos con la Sociedad de Conciertos para el verano de 1868, fuera muy ventajoso para él. Al finalizar la serie de conciertos de verano en los Campos Elíseos, Gaztambide, que figura en la documentación de la Sociedad como Director y Vicepresidente interino o provisional, comunica su marcha a América y presenta su renuncia. Véase Sobrino, R: “Joaquín Gaztambide”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5. Madrid: SGAE, 1999, p. 569.

días 11, 12, 16⁴⁵, 18, 19 de julio y 6 de agosto de 1868 en el teatro Rossini de los Campos Elíseos. Al día siguiente del estreno, la prensa periódica se hace eco del enorme éxito que la composición obtiene desde su primera interpretación. La crónica recogida en *El Imparcial* señala la dificultad de ejecución de esta obertura de tipo *popurrí* en la que aparecen gran parte de los temas más significativos de la ópera, fenómeno que desde el punto de vista de la recepción supone que el público de Madrid se familiariza con los temas de *Tannhäuser* veintidós años antes del estreno de la ópera en el Teatro Real, máxime si tenemos en cuenta que la obertura de esta ópera es una de las piezas wagnerianas más interpretadas en las décadas siguientes:

“Anoche asistimos al undécimo concierto dado en los Campos Elíseos por la sociedad de profesores que dirige el Sr. Gaztambide.

El deseo de oír la obertura de la famosa ópera de Wagner *Tannhäuser*, sobre cuyo mérito tantas y tan contradictorias opiniones se han emitido, nos tenía llenos de la mayor impaciencia. Cuanto digamos acerca de la dificultad que ofrece la ejecución de la citada obertura es poco. Se necesita oírla muchas veces para apreciar debidamente los obstáculos casi insuperables que han tenido que vencer los instrumentistas para dar unidad y colorido a trozos musicales tan diversos, tan originales, tan extravagantes a veces, como los escritos por el célebre autor de la música del porvenir.

La obertura de *Tannhäuser* fue estrepitosamente aplaudida; pero nosotros no aseguraremos que estos aplausos fueran arrancados por el genio del autor. De todos modos lo que alcanzó una justísima ovación fue la dirección del inteligente, superior a todo elogio, del señor Gaztambide y la maestría de los profesores que hicieron prodigios en la difícilísima ejecución de la obertura. Si nuestros lectores juzgan exageradas estas frases acudan a cualquiera de los conciertos en que se repita dicha obra, y se convencerán de que aún pecamos de mezquinos en nuestro elogios.

Reciban el Sr. Gaztambide y los profesores de la Sociedad de Conciertos nuestra más cumplida enhorabuena”⁴⁶.

Paradójicamente y a pesar del éxito de la interpretación, la Obertura de *Tannhäuser* es una partitura poco apreciada por los profesores de la Sociedad de Conciertos el día de su estreno en el teatro Rossini, si nos atenemos al testimonio de José de Castro y Serrano quien en 1873 comenta que “terminada la obra, nosotros acudimos a los corredores en busca de los músicos; pero los músicos no disputaban como era de presumir, reían; la obertura no merecía los honores de la discusión siquiera: era un disparate ante la ciencia, ante la práctica y el buen gusto”⁴⁷.

⁴⁵ La sección de espectáculos del *Imparcial* señala: “Hoy se verificará en los Campos Elíseos el duodécimo concierto, en el cual se repetirá la sinfonía de *Tannhäuser*, obra que ejecuta de una manera inimitable, la orquesta de profesores que dirige el maestro Gaztambide”. *El Imparcial*, 16-VII-1868.

⁴⁶ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 12-VII-1868.

El 18 de julio, realizadas ya tres interpretaciones de la Obertura, Isidoro Fernández Flórez, se pregunta si el éxito de la obertura del *Tannhäuser* se debe a los méritos del compositor o por el contrario a la ejecución de la Sociedad de Conciertos. De su testimonio sabemos que la interpretación de la obertura despierta en Madrid gran expectación y que la ejecución dirigida por Gaztambide gusta mucho entre el público. Sin embargo, la comparación que establece Fernández Flórez con una charanga de Colonia⁴⁸, resulta, en nuestra opinión, excesivamente nacionalista:

“¿El éxito alcanzado por la obertura de la ópera de Wagner, *Tannhäuser*, es debido al mérito del autor o su magistral ejecución por la sociedad de profesores que dirige el Sr. Gaztambide?

Mucho se habla sobre esto: yo, por no ser menos, diré también cuatro palabras acerca del asunto.

Hace tres años me detuve en Colonia varios días. Todas las tardes asistía yo acompañado de otros dos amigos a los conciertos que allí tienen lugar casi a la orilla del Rin. En uno de ellos tuve ocasión de oír varias piezas de la citada ópera de Wagner.

Desgraciadamente para el célebre autor de la *música del porvenir*, la orquesta de aquellos conciertos no era como la del teatro Rossini.

Los alemanes son tan sabios que hasta para hacerlo mal tiene especiales conocimientos. Así, al menos, hubo de figurarseme entonces.

Paréceme que lo estoy viendo: delante de mí tres docenas de ilustres murguistas; detrás el Rin, y a mi lado dos corpulentos alemanes vestidos de hilo gris, rubios y sonrosados: parecían dos elefantes blancos atraídos por la música de Wagner.

La primera pieza de *Tannhäuser*, difundió en mí un gran sentimiento de tristeza. Como yo sabía que Wagner no compone música sin segunda intención, y como en aquella pieza se había permitido un gran lujo de fagotes, me figuré que se trataba del entierro de algún alto personaje.

Después, los profesores ejecutaron el *allegro* de la obertura que hemos oído recientemente en Rossini. Aquí fue donde la orquesta, por así decirlo, rompió las hostilidades contra nosotros.

Ese *allegro*, ejecutado por la sociedad de artistas que dirige el Sr. Gaztambide, es un logogrifo musical; pero bello como las figuras simbólicas de una catedral gótica. Se admira la ejecución, los tonos ya graves, ya agudos, siempre limpios; la brillantez de las notas que cruzan perdidas como estrellas errantes, la riqueza de la instrumentación; pero ¡oh cielos, cómo decir lo que experimenté cuando oí ese *allegro* por vez primera y no tan delicadamente ejecutado!

¡Aquello era espantoso! Los instrumentos de metal parecían reventar como si estuviesen cargados de pólvora, un ruido de planchas metálicas se sucedían por intervalos; los violines parecían llenos de grillos... ¡Terrible descripción! ¡sin duda Wagner, me dije, ha querido figurar el instante en que en medio del estrago universal sienten los primeros síntomas del mareo las diversas especies que ocupaban el arca de Noé!

⁴⁷ *Un Caballero Español*: “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena XIII. Wagner”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 46, 8-XII-1873, p. 742.

⁴⁸ Isidoro Fernández Flórez describe minuciosamente esta audición de la obertura de *Tannhäuser* en Colonia con gran sentido del humor años más tarde. *Un Lunático*: “Madrid”. *Los Lunes del Imparcial*, 17-VIII-1874, p. 2.

Bajo esta impresión no borrada aún por el transcurso de tres años, fui a oír la ejecución de la obertura de *Tannhäuser* por la Sociedad de Conciertos en el teatro Rossini.

¿Necesitaré decir que he reformado mucho mi juicio, ante la magnífica interpretación dada a la obra por el Sr. Gaztambide y demás profesores?⁴⁹

Dice Peña y Goñi: “en los conciertos al aire libre celebrados en los Campos Elíseos, Gaztambide dio a conocer al público madrileño por vez primera la obertura de *Tannhäuser* que el maestro español dirigió magistralmente. A esta circunstancia se debió principalmente el éxito que alcanzó entonces y las discusiones a que dio lugar la portentosa obertura de Wagner que hoy se hace repetir entre aclamaciones entusiastas”⁵⁰. El crítico donostiarra comenta también: “De Gaztambide, director de orquesta, diré poco. Quien como él poseía el sentimiento de la melodía y el instinto el ritmo realizados por un poderosos temperamento dramático, tenía que ser necesariamente director de primer orden, como lo fue en efecto. Bastará recordar, para demostrarlo, la ejecución de la obertura de *Tannhäuser* y la de la ópera *El Profeta*, partitura la más completa y espinosa de cuantas dejó escritas Meyerbeer. Bajo la batuta de Gaztambide, las masas vocales e instrumentales palpitaban con el ardor y la vehemencia irresistibles del ilustre maestro español”⁵¹.

Al concluir la temporada de verano en los Campos Elíseos, la Sociedad de Conciertos celebra una Junta general prevista en el Reglamento. Finalizada la parte formal de la junta, una vez Gaztambide presenta su renuncia, aparecen en las discusiones de la Sociedad alusiones a la vida política, en concreto a la Revolución estallada en Cádiz el 18 de septiembre de 1868. Gaztambide y Viglietti –señala el Dr. Sobrino– creen precisa una demostración pública de adhesión a la Revolución y la mejor forma de realizarla es mediante una serenata. La propuesta se aprueba por unanimidad pero no se lleva a efecto. Es precisamente a partir de 1868 cuando se acusa en España la vinculación entre la música de Wagner –como paradigma de la revolución musical– y la revolución política. Un suelto recogido de *El Imparcial* con motivo de las interpretaciones que Gaztambide realiza de la obertura de *Tannhäuser* en el verano de 1868 es explícito a este respecto. Isidoro Fernández Flórez, su autor, parece presagiar lo que dos meses después sucede en la vida política española:

⁴⁹ Isidoro Fernández Flórez, *El Imparcial*, 18-VII-1868.

⁵⁰ Peña y Goñi, A: “La Ópera Española y La Música Dramática en España en el Siglo XIX. Apuntes Históricos”. *La Correspondencia Musical*, III, 130, 29-VI-1883, p. 3.

⁵¹ Peña y Goñi, A: “La Ópera Española y La Música Dramática en España en el Siglo XIX. Apuntes Históricos”. *La Correspondencia Musical*, III, 133, 19-VII-1883, p. 3.

“¿Qué le parece a V. la música de Wagner? Preguntaba el otro día en los Campos un caballero a cierto hombre de la situación.
¡Detestable! Contestó éste.
¿Pues cómo?
Porque me han dicho que la tal música es excesivamente *revolucionaria*”⁵².

2. Interpretaciones wagnerianas en Barcelona (1862-1868): la labor de José Anselmo Clavé.

José Anselmo Clavé⁵³ es el artífice en Cataluña de la primera interpretación que se realiza en Barcelona –y en España– de una página wagneriana por lo que ya en 1878 Marsillach cita al “inolvidable poeta músico Clavé”⁵⁴ como uno de los primeros y más destacados wagnerianos españoles. Antes de dar cuenta de las interpretaciones realizadas de la Marcha de *Tannhäuser*, realizamos un breve repaso de la actividad desarrollada por Clavé con objeto de contextualizar históricamente su trabajo.

Son educación y moralización los dos conceptos esenciales que presiden el pensamiento y la labor de Clavé al frente de las sociedades euterpenses. Su trabajo en la tontería⁵⁵, con una jornada laboral de unas catorce horas diarias, posibilita que el joven Clavé⁵⁶ entre en contacto con la problemática de la clase obrera barcelonesa de los primeros momentos del capitalismo industrial, lo que unido a la educación familiar, le acerca al pensamiento republicano y socialista.

En cuanto al primer concepto, educación, el pensamiento de Clavé se halla próximo a las teorías marxistas de supresión y alineación de clases. Concedor del fenómeno social de las tabernas⁵⁷, adopta la idea socialista francesa de que a través de coros y

⁵² *El Imparcial*, 18-VII-1868.

⁵³ Josep Anselm Clavé (Barcelona, 21-IV-1824; Barcelona, 24-II-1874). Hemos optado por la nomenclatura castellana de nombres propios de personas. Tomamos esta decisión para mayor comodidad nuestra pero respetando escrupulosamente las fuentes documentales consultadas. En el caso de que éstas citen en catalán, u otro idioma, igualmente son respetadas las nomenclaturas originarias. Para los años 1859-1868 la documentación consultada se encuentra en español y por tanto Josep Anselm y Antoni Clavé son nombrados en esta tesis conforme a lo indicado por las fuentes: José Anselmo y Antonio.

⁵⁴ MARSILLACH LLEONART, J.: *Contrarréplica a las “Observaciones” de D. Antonio Fargas y Soler en vindicación de la ópera italiana por Joaquín Marsillach y Leonart representante de la Patronatverein de Bayreuth*. Barcelona: Imp. de la Renaixensa, 1879, p. 37.

⁵⁵ El trabajo en el torno vino motivado por la precaria situación del negocio maderero familiar que, según algunos biógrafos, se debió a cuestiones políticas. Véase Carbonell i Guberna, Jaume: “Josep Anselm Clavé”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3. Madrid: SGAE, 1999, p. 739.

⁵⁶ Tenía 14 años.

⁵⁷ La taberna era el lugar de ocio más importante de muchas zonas industriales (minería, siderurgia, por ejemplo). Bebida, juego y canto eran las prácticas preferidas de los obreros tras finalizar una jornada

orfeones (también charangas), el obrero puede adquirir cierto nivel cultural y sensibilidad artística que lo equipara, en dignidad y conocimiento, a la clase social alta; en definitiva, Clavé entiende que el acercamiento cultural de clases es el camino para disolver y eliminar sus diferencias. La educación del obrero es la idea que preside, en 1845, la creación de la sociedad *La Aurora*:

“En el año 1845, Clavé se reunió con varios amigos y formaron entre todos una sociedad denominada *La Aurora*, cuyo principal objeto era la música empleada en dar serenatas o reuniones de baile, y cuya orquesta fue formada de flautas, guitarras, bandurrias, cítaras, tiples y panderetas.

Para tan original reunión de instrumentos, no encontraron piezas de música escritas a propósito, y el instinto músico de Clavé, su entusiasmo por el arte, y su deseo de que sus compañeros aumentasen la afición y no lo abandonasen, le decidió a escribir un wals [sic], y tras de este wals [sic] una completa colección de piezas de baile que merecieron los aplausos del público en general y de las personas inteligentes en particular.

Dado el primer paso con felicidad, decidió mejorar en lo posible la música que se cantaba en los cafés [...]

Entusiasta el señor Clavé por todo lo español y sobre todo por los cantos de su país, y sosteniendo discusiones sobre el mejoramiento que podía recibir la música cantada en dichos sitios, aficionando a los oyentes a las puras y sentidas melodías catalanas con poesías agradables y exentas de frases chocarreras y pensamientos inmorales, contrajo el compromiso con muchos de sus adversarios y amigos de iniciar la reforma que proponía. En efecto escribió letra y música de una porción de pequeñas piezas agradables, expresivas y de fácil comprensión, que fueron aplaudidas; y en breve tiempo sustituyeron a las antes cantadas, encargándole todos los cafeteros nuevas composiciones que le valieron el sustento de su familia y una reputación grande en el público, aunque no tanta entre algunos profesores que empezaron a llamarle cancionero de café!! ¡Siempre lo mismo!”⁵⁸.

Así pues, el objetivo de Clavé es el de hacer a la clase obrera partícipe y parte integrante del proyecto social que pretende, pero en este sentido, la agrupación *La Aurora*, al ser instrumental, limita grandemente la inclusión de obreros. La voz humana, por el contrario, facilita la ejecución musical a unos intérpretes cuyos conocimientos musicales son muy escasos. Partiendo de esta premisa Clavé concibe y funda el 2 de febrero de 1850⁵⁹ la primera sociedad coral creada en España, *La Fraternidad* (precisamente, *La Fraternidad* es el primer coro a voces solas compuesto por Clavé cuando reorganiza la Sociedad *Aurora* en 1847).

laboral muy dilatada y, a veces, en condiciones extremas. Las “canciones de taberna” solían contar historias de tema burlesco, satírico o erótico y, según Clavé, lascivo y grosero.

⁵⁸ Budó, Juan: “Sociedad Coral de Euterpe”. *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 9, 31-III-1861, p 2.

⁵⁹ Damos como seguras las fechas señaladas por Jaume Carbonell i Guberna: “Clavé, Joseph Anselm”. *Diccionario...* Madrid: SGAE, 1999, p. 379 y ss. Juan Budó retrasa la fecha de creación de *La Fraternidad* hasta 1851. Budó, Juan: “Sociedad Coral Euterpe”, *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 9, 31-III-1861, p. 2.

La Fraternidad da su primer concierto el 4 de agosto de 1850, víspera de la Virgen de las Nieves, en la calle San Miguel de Barcelona y su primera actuación en un local cerrado se celebra el 8 de noviembre de 1850⁶⁰ en el teatro Odeón, inaugurado en marzo de ese mismo año. En 1852⁶¹ *La Fraternidad* instala un entoldado en el antiguo huerto del exconvento de S. Francisco y en los jardines de la *Ninfa*, situados en el paseo de Gracia que dan lugar a la protesta de algunos políticos conservadores:

“Enumerar los inconvenientes, las trabas y las persecuciones que sufrió Clavé hasta por parte de algún gobernante, para destruir su obra, sería entrar en terreno, del cual debemos huir. Basta consignar, que hubo autoridad que amenazó con encerrar en una mazmorra al dueño de los jardines de la *Ninfa* por permitir que en ellos se hubiese establecido una cátedra de vagancia que proporcionaba diversión a la clase obrera, clase que debía ocuparse sólo en trabajar y no en bailar y divertirse, puesto que al día siguiente de un baile no era posible que el trabajador pudiera emplear el lleno de sus fuerzas en sus faenas! Hasta se obligó a Clavé a tener iluminado el paseo de Gracia las noches de baile, porque según dicho gobernante, no podía haber seguridad dándose baile en la *Ninfa*!

Excusamos comentarios, porque nos llevarían más allá de lo conveniente”⁶².

Clavé y su hermano, Antonio⁶³, son desterrados a Menorca⁶⁴ durante cuatro meses en 1856 por sus opiniones políticas, pero a su regreso a Barcelona en 1857, Clavé reemprende el trabajo. Debido a la censura y a la represión política cambia el nombre de la sociedad coral *La Fraternidad*, nombre que “a las autoridades municipales les sonó excesivamente relacionado con el ideario republicano y socialista”⁶⁵. El 5 de junio de 1857⁶⁶ se abren de nuevo las puertas de los jardines de la *Ninfa*, convertidos en *Euterpe*, dándose bailes coreados y, el 24 de junio de 1858, dan principio los conciertos matutinales; el 4 de agosto de 1859 se inician los conciertos vespertinos, celebrados todas las semanas en la estación de verano “asistiendo a unos y otros, desde entonces, la más distinguida y brillante sociedad que encierra Barcelona”⁶⁷.

El 15 de mayo de 1859 aparece el primer número del *Eco de Euterpe*, periódico informativo que se reparte a la entrada de los conciertos⁶⁸; el gran crecimiento de las

⁶⁰ Juan Budó señala que *La Fraternidad* celebra su primer concierto en el teatro del Odeón el 8-X-1851, por tanto difieren en un año las fechas. Budo, J.: “Sociedad Coral Euterpe”, *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 9, 31-III-1861, p. 2.

⁶¹ La fecha aportada por Budó difiere de nuevo un año con respecto a la tomada de Jaume Carbonell.

⁶² [Juan Budó]: “Sociedad Coral Euterpe”. *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 10, 7-IV-1861, p.1.

⁶³ Antoni Clavé.

⁶⁴ En el artículo citado Juan Budó señala que fue Mallorca y no Menorca como apunta Carbonell.

⁶⁵ Carbonell i Guberna, voz cit, p. 742.

⁶⁶ Budó señala la fecha 5-VII-1857. [Juan Budó]: “Sociedad Coral Euterpe”. *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 10, 7-IV-1861, p. 1.

⁶⁷ [Juan Budó]: “Sociedad Coral Euterpe”. *La Gaceta Musical Barcelonesa*. I, 10, 7-IV-1861, p.1.

⁶⁸ *Eco de Euterpe* publica un número por cada concierto y se mantiene ininterrumpidamente hasta 1911.

sociedades corales propicia la creación en 1860 de la Asociación General de Coros Euterpenses (AGCE)⁶⁹, organismo organizado para coordinar las sociedades corales claverianas. El 18 de septiembre de 1860 se celebra en los jardines de *Euterpe* un concierto extraordinario en el que participan cinco sociedades corales, orquesta y banda; en total 200 ejecutantes. A raíz del éxito de este concierto se organiza el primer “Gran Festival de Euterpe” celebrado en septiembre de 1861 y en el que toman parte 12 sociedades corales (420 coristas), orquesta y banda (180 instrumentistas en total). Durante el festival, Clavé estrena en Barcelona la “gran sinfonía” de *Le pardon de Ploermel* de Meyerbeer, partitura “todavía no ejecutada en esta capital”⁷⁰.

Tras terminar el contrato de cinco años, Clavé y la sociedad abandonan los derruidos jardines de *Euterpe* para establecerse en el local, construido ex profeso, situado en los nuevos de los *Campos Elíseos* de Barcelona. La temporada de abono que se abre dura desde el 1 de abril de 1862 hasta el 31 de marzo de 1863. El precio de abono para toda la temporada es de 120 reales vellón para los caballeros, 60 para señoras y “40 para nodriza o niñera de la familia de algún señor abonado”⁷¹.

La primera interpretación de una página wagneriana sobre la que tenemos constancia documental hasta la fecha, es la que la Sociedad Coral *Euterpe* realiza de la *Gran marcha triunfal* [sic] de *Tannhäuser* en el quinto concierto vespertino “extraordinario” de esa temporada, celebrado el 16 de julio de 1862 en los Campos Elíseos de Barcelona bajo la dirección de José Anselmo Clavé. Sin embargo, algunos testimonios posteriores adelantan esta fecha hasta 1860 y señalan que la partitura ejecutada no es la Marcha sino la obertura de *Tannhäuser*⁷². En concreto R Moragas señala en un artículo publicado en *El Noticiero Universal* en 1913:

“En pleno año 1860, cuando no había llegado a la muralla de Barcelona el nombre de Wagner, Clavé, en un concierto matinal que organizó en el teatro «Circo Barcelonés», dirigió la obertura de *Tannhäuser*. No la marcha del segundo acto como han dicho algunos críticos, la obertura de este drama lírico, fue la primera obra de Wagner que se dio a conocer en España”⁷³.

⁶⁹ Este organismo publicaba el 11 de enero de 1863 el primer número de su revista de difusión: *El Metrónomo*.

⁷⁰ “Gran Festival”. *Eco de Euterpe*, III, 124, 28-VIII-1861, p. 134.

⁷¹ “Campos Elíseos. Empresa Clavé”. *Eco de Euterpe*, IV, 137, 20-IV-1862, p. 3.

⁷² JANÉS i NADAL, Alfonsina.: *L’obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Rafael Dalmau editor, 1983, p. 20. Señala tres testimonios distintos en el mismo sentido.

⁷³ Moragas, R.: “El centenario de Wagner”. *El Noticiero Universal*, 21-V-1913.

No obstante, no hemos encontrado ningún documento que demuestre tal afirmación y Alfonsina Janés, en su estudio sobre la recepción wagneriana en la ciudad condal, coincide con esta opinión. No obstante, lo que sí es seguro es que el 16 de julio de 1862 se interpreta por primera vez en Barcelona la Marcha de *Tannhäuser* y así lo indica el programa impreso por la *Sociedad Euterpe* para la ocasión en el *Eco de Euterpe*, en el que la *Gran marcha triunfal* figura como nueva⁷⁴.

La página del *Tannhäuser* cierra la primera parte del concierto. Su colocación en este lugar, el hecho de que sea la única partitura que interpretan conjuntamente todos los elementos que intervienen en la sesión musical, así como su carácter de novedad, hacen de la *Marcha* la partitura más esperada del concierto celebrado en la festividad del Carmen. En su ejecución toman parte los 60 individuos que componen la Sociedad coral *Euterpe*⁷⁵, una orquesta de 60 profesores⁷⁶, el coro de tiples del Liceo compuesto de “20 señoras”⁷⁷ y la Banda del regimiento de la Princesa⁷⁸; en total 200 músicos dirigidos por Clavé.

Pensamos que el éxito de la Marcha del *Tannhäuser* entre el público es grande si tenemos en cuenta que el público pide su repetición. No tenemos constancia de que se hiciera. Antonio Fargas y Soler⁷⁹, entonces crítico en el *Diario de Barcelona*, comenta sobre esta primera interpretación:

⁷⁴ *Eco de Euterpe*, IV, 154, 16-VII-1862, p. 72.

⁷⁵ Director J. Anselmo Clavé.

⁷⁶ Director José María Moliné.

⁷⁷ Director Francisco Porcell.

⁷⁸ Su director es Joaquín Huguet y está compuesta por 60 músicos.

⁷⁹ Antonio Fargas y Soler (Palma de Mallorca, 26-X-1813; Barcelona, 17-VII-1888) es considerado por Pedrell como el decano de los críticos musicales de Barcelona; Fargas comienza su actividad como crítico musical en diversos periódicos de Barcelona donde escribe en defensa de las óperas de compositores catalanes como Cuyas, Piqué, Rovira y Domínguez de Gironella. Redactor del *Diario de Barcelona* desde 1845 al sustituir a Pau Piferrer, es autor de más de mil artículos de crítica y biografía descontando los sueltos de momento que a diario escribe en este periódico y colabora, además, en otras publicaciones como el *Museo de las familias* (1840), el semanario *El Arte* (1859), la *Revista de Cataluña* (1860), etc. En 1840 publica una traducción de la obra de Fetis, *La Música puesta al alcance de todos*, de la que realiza una segunda edición mejorada en 1873. En 1853 publica un *Diccionario de Música*, en 1878 unas *Observaciones (en vindicación de la ópera italiana)* al *Ensayo biográfico-crítico de R. Wagner*, de J. Marsillach y en 1879 una *Contestación a la Contrarréplica* de éste. Al morir Fargas deja inéditos un compendio de la *Historia de la Música*, un *Diccionario lírico* con más de 12.000 títulos de ópera; unos *Anales* sobre la ópera en los teatros de Santa Cruz (Principal) y Liceo de Barcelona. Es autor, además, de *Biografías de los músicos más distinguidos*, en cinco tomos, de los cuales publica como folletín todas las comprendidas hasta la letra *M* inclusive entre 1866 y 1873 en *La España Musical*, biografías que son en realidad una traducción del diccionario de Fétis (*Biographie universelle des musiciens*, Bruselas, 1835-44) a las que añade las biografías de músicos españoles. “D. Antonio Fargas y Soler”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 13, 30-VII-1888, p. 103. Para una biografía más detallada véase Casares Rodicio, E.: “Fargas y Soler”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 4. Madrid: SGAE, 1999, pp. 940-1.

“Desde luego se echa de ver en la marcha y el coro que nos ocupa una mano maestra muy experta en la armonización y en los efectos de conjunto vocal e instrumental; pero preciso decir que la sonoridad de los instrumentos de metal predomina a menudo sobre los de cuerda, que por otra parte fueron pocos en número para contrarrestar a aquellos, que, según noticias, no debían formarse de una banda militar completa, sino del aumento de algunos de metal en la orquesta. Sin embargo, nos pareció que despuntaba poca brillantez del conjunto instrumental. En la parte vocal, si bien predomina en el coro un cantábil [sic] original y de carácter propio, con todo notamos alguna monotonía en el fondo de la idea dominante sin suficiente colorido melódico. De todos modos, la gran marcha y coro de *Tannhäuser* es una pieza magistral y de efecto”⁸⁰.

La cita de Fargas y Soler pone de manifiesto la deficiente utilización del metal en la interpretación de la obra wagneriana. Es ésta una característica que rastreamos a lo largo de muchas de las interpretaciones realizadas en Madrid y Barcelona hasta 1879 aproximadamente. La apreciación del crítico barcelonés sobre el exceso de instrumentos parece acertada si tenemos en cuenta que Wagner indica en la partitura: “12 trompetas en sí natural fuera del teatro”⁸¹. Parece excesiva, por tanto, la utilización de una banda de 60 profesores de la cual desconocemos, por otra parte, su composición.

A pesar del testimonio de Fargas y Soler que indica la interpretación del “Coro de los peregrinos” en el citado artículo, el programa no deja lugar a dudas e indica claramente que es la Gran marcha del *Tannhäuser*, es decir, el comienzo de la escena IV del acto segundo de *Tannhäuser*⁸², página musical que precisa de la intervención de dos coros diferenciados: masculino y femenino. Señalamos esta confusión porque el primer coro de peregrinos de la ópera, Acto I escena III, es una página para coro masculino a *capella* (en su inicio acompañado por un corno inglés situado fuera del teatro que simboliza el mundo pastoril). El segundo coro de peregrinos de *Tannhäuser* se encuentra en el Acto III, escena I, también para coro masculino, en este caso con acompañamiento de orquesta.

Los testimonios escritos y la petición de su repetición hacen que consideremos el éxito de la “Gran Marcha de *Tannhäuser*” como grande. De hecho, Clavé la incluye nuevamente en el séptimo concierto vespertino *extraordinario* realizado en los Campos

⁸⁰ Fargas y Soler, A.: “Concierto extraordinario de Euterpe”. *Diario de Barcelona*, 17-VII-1862.

⁸¹ 12 Trompeten in H (auf dem Theater).

⁸² La terminología utilizada por la prensa musical y periódica del siglo XIX en España para referirse a una determinada pieza musical es poco precisa. Para evitar cualquier tipo de confusión hemos optado, en cada caso, por indicar el lugar exacto al que pertenece cada uno de los fragmentos wagnerianos interpretados.

Elíseos el lunes 4 de agosto de 1862. Cobra especial importancia esta segunda interpretación porque la celebración del concierto coincide con el cuarto aniversario de los Conciertos *Euterpe*. El anuncio, aparecido en el *Eco de Euterpe*, destaca la acogida favorable del “tan aplaudido” concierto celebrado “en la velada de la Virgen del Carmen”⁸³ y, por esta razón, se decide la repetición íntegra del programa; la *Marcha* ocupa idéntico lugar: cierra la primera parte⁸⁴. Clavé incluye nuevamente la *Marcha de Tannhäuser* en el último concierto “matutinal”, concierto que comienza a las seis y media de la mañana el 8 de septiembre de 1862 en los Campos Elíseos; asimismo la partitura cierra la primera parte y es interpretada por idénticos ejecutantes⁸⁵.

El movimiento coralista ideado por Clavé, no sólo parte de un pensamiento educador y moralizante como premisa, sino que cuida especialmente de dar cuenta de los resultados obtenidos a través de medios propagandísticos que tiene a su alcance: prensa política y musical especialmente. Los propios festivales corales organizados por la Anselmo Clavé y la Sociedad *Euterpe* son vehículos de difusión de sus ideas. En septiembre de 1862, con motivo del “Gran festival de Euterpe”⁸⁶ la Sociedad organiza un concierto “en obsequio a las sociedades corales forasteras”. En el concierto celebrado el último día, lunes 29 de septiembre de 1862 a las 9 de la mañana, se incluye en el programa la “Gran marcha de la ópera *Tannhäuser*, de Wagner, por el coro de ambos sexos, orquesta y banda”⁸⁷. Destacamos esta nueva interpretación en los Campos Elíseos de Barcelona porque a él asisten un número importante de personas ligadas al movimiento musical y coralista catalán, entre otros, los 260 instrumentistas⁸⁸ componentes de varias agrupaciones musicales participantes en el Gran festival de Euterpe.

Al finalizar el concierto, se celebra la adjudicación de premios del concurso celebrado el día anterior. El gobernador civil de Barcelona, Ignacio Llasera, es el encargado de la distribución de premios⁸⁹ y en el acto se reparte a cada uno de los 1.200

⁸³ “Anuncios. Concierto Extraordinario”. *Eco de Euterpe*, IV, 159, 3-VIII-1862, p. 96.

⁸⁴ *Eco de Euterpe*, IV, 160, 4-VIII-1864, p. 97.

⁸⁵ *Eco de Euterpe*, IV, 171, 8-IX-1862, p. 141.

⁸⁶ 27, 28 y 29 septiembre de 1862.

⁸⁷ *Eco de Euterpe*, IV, 175, (27-29)-IX-1862, p. 160.

⁸⁸ Una orquesta de 150 profesores dirigida por José María Moliné, la charanga del batallón de cazadores de Alcántara, cuyo músico es Manuel Irimia, y la banda del regimiento de infantería de la Princesa dirigida por Joaquín Huguet. *Eco de Euterpe*, IV, 174, 21-IX-1862, p. 153-54.

⁸⁹ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, II, 71, 5-X-1862, p. 4. El jurado del concurso está compuesto por Mateo Ferrer, Ramón Vilanova, Gabriel Balart, Mariano Obiols, Nicolás Manet, Antonio Fargas y Soler, Mariano Soriano Fuertes y Francisco Porcell.

coralistas⁹⁰ participantes un ejemplar de *El libro del obrero*. Destacamos que el *Libro del obrero*⁹¹ es de lectura obligatoria para los componentes de sociedades corales como *La Erato* de Figueras⁹²; asimismo, sabemos por carta de Joaquín Plá y Janer (presidente de la citada sociedad) a Soriano Fuertes (uno de los autores) que los coralistas de *La Erato* dedican media hora de lectura al *Libro del obrero* tras dos horas de ensayo:

“Sr. D. Mariano Soriano Fuertes. –Barcelona- Figueras 18 de abril de 1863. Muy señor mío y de mi mayor consideración: [...] *La Erato*, sociedad coral de Figueras, que tengo la satisfacción de presidir, después de dos horas que diariamente dedica al estudio de las bellas composiciones del músico poeta D. José Anselmo Clavé, destinaba media hora a la lectura del Libro del Obrero que tan acertadamente han comprendido nuestros corazones, que tanto bien han hecho a nuestra clases.

Cada una de sus páginas ha obrado como bálsamo suave y consolador en el corazón de estos coristas; más de una vez sus lágrimas de gratitud hanse deslizado sobre las hojas de tan insinuante libro; más de una vez han salido de sus labios las palabras «dejadnos admirar, dejadnos abrazar a los autores del Libro del obrero que tan acertadamente han comprendido nuestros corazones, que tanto bien han hecho a nuestra clase»⁹³.

El martes 10 de marzo de 1863 la *Marcha del Tannhäuser* se estrena en el Gran Teatro Liceo de Barcelona. Una comisión encargada de la entrada y entierro del Carnaval en la ciudad condal solicita el teatro con el fin de recaudar fondos y destinarlos a los obreros sin trabajo. El Liceo accede a que en el transcurso de una representación de *Giuditta* la Sociedad *Euterpe*, en unión de otras sociedades corales claverianas, dé un pequeño recital compuesto únicamente por tres obras. Además de la

⁹⁰ *Eco de Euterpe*, IV, 174, 21-IX-1862, p. 154. El número de participantes se calculó partiendo de que en el festival participarían 31 sociedades corales. Finalmente fueron 30 sociedades: Euterpe, Sociedad del Porvenir, Sociedad del Llobregat, Sociedad del Laurel, Sociedad de la Unión, Sociedad del Iris, Sociedad Antigua de Mataró, Sociedad de S. Ginés de Vilasar, Sociedad de la Aurora de Sarriá, Sociedad de S. Just Desvern, Sociedad de S. Baudilio de Llobregat, Sociedad de Amigos Tintoreros, Sociedad de La Esmeralda, Sociedad del Alba de Badalona, Sociedad de Castalia de Manresa, Sociedad de Apolo, Sociedad del Centro de Lectura de Reus, Sociedad de la Paloma de Espulgas de Llobregat, Sociedad de la Armonía, Sociedad de la Azucena, Sociedad del Círculo de Llagostera, Sociedad Figuerense, Sociedad de Obreros de Hostafranchs, Sociedad de la Aroma, Sociedad el Mutuo Apoyo, Sociedad del Áncora de Tarragona, Sociedad del Panadés, Sociedad del Lirio de Gracia, Sociedad de la Paloma de Villanueva de Geltrú y la Sociedad de la Juventud de Tarrasa. *Eco de Euterpe*, IV, 175, (27-29)-IX-1862, pp. 161-2.

⁹¹ Sus autores fueron: Señoras Massanés, Mendoza y Villamartín y Señores Altadill, Angelón, Balaguer, Blanch, Coll y Vehí, Cornet y Mas, Cuchet, Durán y Bas, Feu, Larrosa, Mañé y Flaquer, Soriano Fuertes, Thos, Torres y Tresserra.

⁹² El mismo criterio que el utilizado para los nombres personales de personas hemos adoptado para la toponimia, utilizando de nuevo la terminología de los documentos. Así utilizamos el término castellano Figueras en lugar del catalán Figueres.

⁹³ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, III, 100, 26-IV-1863, p. 3. La carta, transcrita por P. de la Parra, se publica anteriormente en el periódico *La Corona*.

Marcha se interpretan la barcarola a voces solas de *Los pescadors*, de Clavé y el rigodón bélico catalán coreado *Los nets dels almugavers* interpretado por todas las sociedades euterpenses presentes en el acto⁹⁴. En esta ocasión participa también la sección masculina del coro del Teatro del Liceo, a diferencia de anteriores interpretaciones. *La Gaceta Musical Barcelonesa* señala el éxito de la velada:

“La función dada el martes último en el Liceo a beneficio de los obreros que se hallan sin trabajo, fue brillantísima, asistiendo a ella lo más escogido de la sociedad barcelonesa, y siendo aplaudidos extraordinariamente los cantantes que desempeñaron la ópera *Giuditta*, y los coros euterpenses, dirigidos por el señor Clavé, que ejecutaron admirablemente la marcha del *Tannhäuser*, la barcarola catalana *Los pescadors* y el rigodón bélico *Los nets dels almugavers*, ambas composiciones del popular D. José Anselmo Clavé”⁹⁵.

No hemos localizado más interpretaciones de la Marcha de *Tannhäuser* realizadas por las sociedades claverianas posteriormente, aunque falta por realizar aún un vaciado exhaustivo de la prensa diaria de Barcelona en el periodo 1860-68. Tampoco conocemos ningún documento que aclare cómo llega la música de Wagner a la Sociedad *Euterpe* y a los coros Clavé⁹⁶. No obstante, enmarcamos estas interpretaciones dentro de un contexto o ambiente regeneracionista observado a lo largo del periodo de investigación; en este sentido, Clavé declara que es la labor educativa y moralizante la esencial en las sociedades corales:

“Vds., amigos míos, Vds. que han sabido apreciar en su justo valor la sinceridad con que me entrego al cumplimiento de la sagrada misión de paz y de progreso que me impuse, al quedar inutilizado para el trabajo material en que cifraba mi sustento, comprenderán, sin duda, mi amargura, al considerar que no se han disipado todavía por completo los celos injustos e infundados que un tiempo amenazaron matar en flor el fruto de mis constantes afanes y desvelos; al observar la conducta anómala de ciertas almas timoratas -y otras rencorosas- empeñadas en vestir a los coros euterpenses el sambenito de mis opiniones políticas, que, como nadie ignora, a pesar de estar hondamente arraigadas en mí, para nada las he mezclado jamás en asuntos concernientes a las sociedades corales que he tenido la honra de fundar y propagar en nuestra patria”⁹⁷.

⁹⁴ *El Metróonomo*, I, 9, 8-III-1863, p. 2-3. *Diario de Barcelona*, 10-III-1863.

⁹⁵ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, III, 94, 15-III-1863, p. 4.

⁹⁶ Alfonsina Janés tampoco señala nada al respecto.

⁹⁷ [Anselmo Clavé]: *La Gaceta Musical Barcelonesa*, IV, 136, 1-V-1864, p. 2. Carta a Mariano Soriano Fuertes, R. Leandro Sunyer, Eduardo Canals, Francisco Porcell, Nicolás Manent, Jaime Biscarri, Primitivo Pardás, Jaime Roges y Antonio Nogués fechada en Barcelona el 14 de abril de 1864.

Tras las interpretaciones de las sociedades claverianas, únicamente hemos localizado dos interpretaciones de la Marcha del *Tannhäuser* en Barcelona hasta la Revolución *septembrista*. La primera de ellas se celebra en el Teatro del Liceo durante el tercer concierto clásico-sacro de cuaresma celebrado el viernes 23 de marzo de 1866, dirigida por Vianesi. En esta ocasión la gran Marcha y coro triunfal del *Tannhäuser* “no logro entusiasmar al público, como era de esperar, por la indecisión de la masa vocal”⁹⁸. La segunda interpretación tiene lugar el viernes 6 de abril de 1866 en el Teatro Romea en un concierto a beneficio de Luis de Mateo para redimirle del servicio de las armas. La Marcha es interpretada en arreglo realizado por el beneficiado para 16 pianos tocados por Luis de Mateo, Biscarri, Castillo, Florencio, Ferrer, Goula, González, Martín, dos hermanos Pasarell, Pinto, Sarriera, Tintorer, Trullás, Vallcordoba y Villa⁹⁹.

⁹⁸ “Correspondencia”. *La Escena*, II, 21, 8-IV-1866, p. 7-8.

⁹⁹ “Noticias Locales”. *La España Musical*, I, 14, 12-IV-1866, p. 57.

Capítulo VI. Richard Wagner y la crítica musical de Madrid y Barcelona: el belcantismo y la herencia de Fétis (Vicente Cuenca Lucherini y Oscar Camps y Soler).

Dice Federico Sopeña:

“3. El Madrid anterior a 1868.

Giner, Riaño, Vázquez están ya en Madrid en 1863. La situación del Madrid anterior a la revolución de 1868 la conocemos casi por nuestra experiencia de los años sesenta: batallas estudiantiles, efervescencia literaria, aprovechamiento de aparentes y forzadas *claritas*, que por aparentes y forzadas desengañan más; conspiraciones como incentivo de aventura; aceptada la cárcel y el destierro cuando no el exilio al extranjero; una esperanza firmísima, un delinear horizontes para un mañana necesariamente próximo. Galdós, que llega en esos años a Madrid, y que pronto será amigo de Giner, es algo protagonista, muy testigo y primer relator de esta época turbulenta. [...]

El Giner que viene de Granada con su piano, ¿qué ambiente musical encuentra en Madrid?, ¿qué prefiere entre esos diversos, tímidos despertares de la vida musical madrileña? En principio, todo parece girar en torno al Teatro Real, en torno a la ópera italiana: es una pasión que va desde el palco regio hasta los más bajos estratos de la clase media, con los estudiantes en el *paraíso*, aptos para la aclamación y para la protesta. Este delirio por la ópera italiana es inseparable de la figura culminante de ese Madrid: Emilio Castelar. En un libro he estudiado a Castelar como escritor de música, que lo fue y fecundísimo. Señalo aquí una de tantas paradojas que dejarían de serlo en la España de la Restauración, cuando Castelar sea, *de facto*, conservador en tanto en cuanto posibilista¹. Castelar es un admirador de Rossini cuando Rossini, ante Verdi y no digamos ante Wagner, aparecía como reaccionario. «Rossini –escribe Castelar– es un extraordinario

¹ El 5 de septiembre de 1873 Castelar forma gobierno e instaura la *República conservadora*. Castelar propugna un acercamiento a la Santa Sede para negociar con el Vaticano un *modus vivendi*, una fórmula para normalizar las relaciones con Roma deterioradas de forma acusada desde el reinado de Amadeo de Saboya, el rey masón. Castelar es acusado de “vaticanista” en la ofensiva política realizada por los federalistas de Pi, Figueras y Salmerón. Tras las navidades de 1873, las Cortes reanudan las sesiones el 2 de enero de 1874 y en esta sesión Nicolás Espartero declara que “si no hay salvación para la situación presente dentro de la órbita del partido republicano, antes que romperla nosotros con mano sacrílega, digámoslo a la faz del país; declaremos que no es posible gobernar con nuestros principios, con nuestros medios, como nuestros procedimientos; y con el patriotismo a que siempre ha respondido esta cámara decidida que vengan otros hombres y otros partidos” (*Diario de sesiones*, 4-I-1874). Castelar se defiende con el argumento de *la república posible* frente a la utopía de los idealistas. Citado en PALACIO ATARD, Vicente: *La España del siglo XIX 1808-1898*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981 (segunda edición), p. 454.

artista y ha encantado a todo un siglo porque Rossini veía y amaba a dios en el cielo y veía y amaba a la libertada de la tierra». Va de hipérbole. Desde la misma postura la toma con Verdi a pesar de que ya era llamado «compositor progresista»: «Verdi está destrozando la voz humana con sus acompañamientos de trompas, tambores, fraguas, campanas, serpentones que destruyen esa voz humana, instrumento como el cristal sonoro, pero como el cristal, frágil».

En esa línea no podía estar a gusto Giner, **mozartiano** (las óperas de Mozart, salvo el *Don Juan*, no están el repertorio del Real, ni siquiera como excepción), que veía a Chopin como demasiado sentimental. Sí sabemos que en un capítulo coincide con el entusiasmo de Castelar político que hace crítica musical: el interés por la labor de Clavé y su coro. Merece la pena detenerse un poco en este capítulo puesto que años más tarde el interés por lo coral será característico de la Institución. **Clavé** el republicano y el padre **Claret**, cabeza de la más aireada reacción, coinciden en un programa ante el cual Giner no podía quedar indiferente: la diversión de los obreros, el librarles de la tiranía de la taverna. Claret quería lo que Clavé logra: los coros de obreros y artesanos; mientras que el misionero, justo es decirlo, llenaba de pianos y de música su colegio-seminario de El Escorial. Clavé, a su manera, mezclándolo todo, contribuye a un florecimiento de la canción popular; pasarán años y Hermenegildo Giner, el hermano de don Francisco, hará en Barcelona el elogio de ese movimiento coral al que también se referirá Rafael Benedicto, fundador de la masa Coral de Madrid y músico del Instituto Escuela.

Mucho más a gusto estuvo Giner con otros dos simpáticos polos de tensión, recién fundados cuando él llega a Madrid; la Sociedad de Conciertos y la Sociedad de Cuartetos del Conservatorio. Giner no fue nunca hombre de café, aunque sí lo fuera de tertulia, y no le concebimos satisfecho en el estruendo de la ópera italiana ni en el alborotado gallinero del Teatro Real; más tarde tendremos la prueba exacta. A gusto desde el principio en la sociedad de cuartetos, la que, según el mismo Galdós cuenta, reunía, más en «**comunidad**» que en espectáculo, a la minoría más refinada de aficionados. Giner fue amigo de **José de Castro y Serrano**, muy querido en esa época, muy amigo más tarde de **Cánovas**: leídisimo en sus «Cuadros contemporáneos», escribió un librito sobre los cuartetos del Conservatorio. Giner, de humor tan suave, pero tan granadinamente real, sonreiría con la visión siguiente que del primer violín da el autor: «El galán es el primer violín [Jesús de Monasterio]. Su alta estatura diapasonica, su voz vibrante, su juvenil frescura, su movilidad, su fuerza, sus recursos, le colocan en el puesto de primer orador y héroe del **drama musical**. A él está encomendada la exposición del tema; él lleva la voz cantante de **aquella discusión incipiente**; señala a los otros el camino por dónde han de ir; les interrumpe en momentos precisos; les rectifica, les reprende, les ordena y, en una palabra, deja establecido un orden en el debate de cuya claridad no es posible desprenderse [...]» ¿Por qué digo lo de la sonrisa de Giner? Porque si en algo –en este caso en mucho– se distingue el estilo de **Giner** escritor es en la **huida de la retórica**. La acusación de oscuridad, que es como constante calificación para los krausistas, no vale ni en el caso de Giner ni en el de Cossío. Giner escribe fluido, suelto, aunque no frío”².

En los últimos años del reinado de Isabel II comienzan a aparecer en la prensa musical y periódica las primeras referencias sobre la figura de Richard Wagner. Durante esta etapa inmediatamente anterior a la Revolución de 1868 Richard Wagner es un

² SOPEÑA, F.: “Homenaje musical a Don Francisco Giner”. *Poetas y novelistas ante la música*. Madrid: Espasa Calpe, 1989, pp. 97-101.

compositor poco conocido en España, ya que en Madrid se conoce muy poco de su repertorio. La escasas audiciones de fragmentos wagnerianos se limitan a las que la orquesta de la Sociedad de Socorros Mutuos primero y, la Sociedad de Conciertos de Madrid, después, hacen de la marcha del *Tannhäuser*³. En Barcelona, es la Sociedad Coral Euterpe la encargada de dar a conocer esta misma pieza que es interpretada con anterioridad a la revolución de la Gloriosa en contadas ocasiones⁴.

Las referencias que tenemos de Wagner en los primeros años 60 en la prensa artístico-musical especializada y en periódicos diarios son escasas. En la mayoría de los casos, se limitan a señalar datos sobre su vida o alguna otra noticia relativa a los estrenos wagnerianos en Alemania, especialmente. La mayoría son noticias de pequeña extensión recogidas bajo el formato de sueltos o gacetillas, gacetillas que como señala Pedrell⁵ se encargan de inventar el concepto de *música del porvenir*; además, constatamos la existencia de algunos equívocos⁶ en este tipo de noticias. Cuando el 24 de marzo de 1881 se estrena *Lohengrin* en el Teatro Real de Madrid, *Un Músico Viejo*⁷ describe el concepto que por aquellos años se tiene del compositor alemán en los círculos culturales madrileños:

“Ricardo Wagner era hasta hace poco tiempo un compositor casi desconocido en España. Teníasele por un revolucionario peligrosísimo y estéril para el progreso del arte, considerábasele como un músico lleno de ciencia, pero destituido de inspiración, que, a falta de genio para producir obras bellas, apelaba exclusivamente a nuevas e intrincadas combinaciones armónicas encaminadas a

³ Hasta que el 11 de julio de 1868 la Sociedad de Conciertos, bajo la dirección de Gaztambide, estrena en el Teatro Rossini de los Campos Elíseos la Obertura de *Tannhäuser*, la única partitura de Wagner escuchada en Madrid es la *Marcha* de esta misma ópera, interpretada el 13 y el 19 de marzo de 1864 y el 22 y 28 de abril de 1867.

⁴ Han sido localizadas cuatro interpretaciones realizadas por la Sociedad Euterpe en los Campos Elíseos de Barcelona (16-VII-1862, 4-VIII-1862, 8-IX-1862 y 29-IX-62) y otra más en el teatro del Liceo (10-III-1863). Después de estas interpretaciones se han localizado dos de la *Marcha del Tannhäuser* en el teatro Romea (6-IV-1866) y en el teatro del Liceo (tercer concierto clásico-sacro de cuaresma, viernes 23?-III-1866).

⁵ Pedrell, Felipe: “La música del porvenir”. *Almanaque musical de 1868*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger Editor, p.20.

⁶ *La Gaceta Musical de Madrid* (II, 42, 29-VII-1866, p. 170) señala en un suelto que *Lohengrin* es una obra nueva dieciséis años después de su estreno, por ejemplo. En fechas posteriores nos encontramos, todavía, con noticias asombrosas como este suelto publicado en la Sección de Espectáculos de *El Imparcial* el domingo 11 de junio de 1871: “Dice un colega que Wagner ha terminado una ópera que se titula *Lohengrin*. Esperamos que el mismo periódico que nos da esta noticia estupenda anunciará el año que viene que Wagner ha terminado otra ópera titulada *Les maitres chanteurs de Nuremberg*; y decimos esto, porque el *Lohengrin* cuenta algunos años de existencia y está reputada como la obra maestra del célebre creador de la música llamada del porvenir”. Es bastante significativo que el redactor de la noticia, (suponemos Antonio Peña y Goñi), se molestó en dar la explicación final, lo cual prueba que el conocimiento de Wagner aún es bastante superficial para el público en general.

⁷ Felipe Pedrell.

encubrir la carencia absoluta de toda idea melódica, y motejábale, en fin, con frases indignas de sus altísimos merecimientos”⁸.

Los sueltos o gacetillas que aparecen en la prensa durante el período 1861-1868 siguen a otras publicaciones extranjeras: italianas, francesas y alemanas en su mayor parte. Este tipo de noticias no realizan un juicio analítico sobre la música de Wagner, limitándose, en la mayoría de los casos, a realizar algún tipo de comentario irónico sobre la *música del porvenir*. Sin embargo, otros artículos de mayor extensión tratan cuestiones relativas a escuelas compositivas y a la reforma de la ópera en los que se realiza una valoración estética de la música de Wagner. Realizamos ahora un repaso por los artículos que tratan de la cuestión estética utilizando un criterio cronológico siguiendo año a año la actividad de la revista en la que son publicados.

El 28 de septiembre de 1862 aparece el primer número de *El Orfeón Español*, publicación en la que escribe uno de los críticos más destacados del momento, Vicente Cuenca Lucherini⁹, cuyo segundo apellido se corresponde con sus inclinaciones en cuestiones de estética musical. Vicente Cuenca¹⁰, nacido en Fortuna (Murcia) en 1829, se traslada a Madrid en 1854 donde se dedica a la crítica musical en periódicos y revistas como *El Fénix*, *El León Español* y *La Libertad*. En Barcelona, colabora, desde su fundación, con la revista *El orfeón español*, órgano de difusión del *Orfeón barcelonés* de los hermanos Tolosa. Es precisamente desde las páginas de esta publicación donde encontramos sus primeras consideraciones acerca de la música de Wagner. No sabemos con certeza qué elementos de juicio posee el crítico musical para juzgar a Wagner y si realmente conoce su obra, aunque sabemos que su formación musical es amplia¹¹. A comienzos de la década de los años 60 este crítico se distingue

⁸ *Un Músico viejo*: “Teatro Real. *Lohengrin*”. *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, p. 3.

⁹ Dice Cuenca: “Ignoramos si porque en nuestras venas al par de la española, sentimos correr la sangre italiana, nos ciega la pasión, siempre mala consejera, pero creemos que si de alguna parte se ha de inclinar la balanza en esta lucha, entre la melodía y la armonía, ha de ser del lado allá de los Alpes. ¿Cómo vencer pudiera nunca la lógica inflexible que ha presidido a la composición de las obras el *Tannhäuser*, *Tristan*, *Rhingold* y la *Valkirie* del soñador Wagner, en las que todo se sacrifica implacablemente a la unidad inmutable de un pensamiento, que violenta una de las leyes fundamentales sobre la que reposa toda creación humana?”. Cuenca, V.: “Teatro Nacional de la Ópera. *L’Africana*”. *El Artista*, III, 20, 30-X-1868, p.156.

¹⁰ Vicente Cuenca Lucherini: Fortuna (Murcia) 21-V-1829; Madrid, 20-XI-1881. Crítico, editor y violonchelista. Véase Casares Rodicio, E: “Cuenca Lucherini, Vicente”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 4. Madrid: SGAE, 1999, p.293. Casares destaca su importante labor como escritor musical contribuyendo de forma decisiva al incremento del peso de la crítica musical en España.

¹¹ Cuenca estudia solfeo, flauta y cello con Julián Gil –catedral de Murcia. Sus conocimientos sobre técnica musical hacen que Cuenca sea nombrado profesor de Armonía e Historia de la Música en el Conservatorio de Madrid en 1868, aunque queda excedente. Véase Casares Rodicio, E: “Cuenca Lucherini, Vicente”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol 4. Madrid: SGAE,

por su exacerbado antiwagnerismo, ya que la opinión de Cuenca sobre la producción dramática de Wagner es siempre negativa; como ejemplo proponemos lo que escribe el 13 de octubre de 1863 dentro de una serie de artículos publicados en *El Orfeón Español*¹² en los que realiza una sinopsis argumental del ciclo *El Anillo de los Nibelungos*:

“[Sigfrido a Brunhilde] *El dulce canto de tu voz llega a mis oídos; pero con respecto a lo que me dices cantando, admirado, no puedo comprenderlo.*

El lector se encuentra también en igual caso.

Por último, los dos amantes caen en brazos uno de otro, y nosotros en los de la tercera jornada. Ésta, como ya hemos dicho, se titula *El crepúsculo de los Dioses*, y del cual renunciamos a desembrollar las tinieblas [...].

La obra concluye con una aurora boreal; de seguro esto es lo que se encuentra más claro en el inmenso logogrifo que Ricardo Wagner llama una tetralogía. Sólo una cosa pedimos ardientemente al Señor, que cuando esta se ponga en España, nos coja confesados”¹³.

De los testimonios de Vicente Cuenca deducimos que su postura estética es ecléctica, sintetizando los principios de la escuela italiana representada por Bellini y el género de la *Grande Opéra*; su ideal compositivo es *Guillermo Tell*, de Rossini. La valoración de Cuenca sobre los procedimientos wagnerianos quedan recogidos en la revista que escribe para *El Orfeón Español* en enero de 1864, a propósito de una representación de *Marta*¹⁴ de Flotow en el Teatro Real. En ella Cuenca manifiesta claramente su disconformidad con el procedimiento rutinario de alternancia entre recitativos y arias de la ópera italiana y se muestra especialmente crítico con la utilización del *recitativo secco* con acompañamiento simple. Sin embargo, la solución wagneriana no es satisfactoria, según Cuenca, porque la falta de definición formal de los dramas de Wagner y la nueva escuela (en el sentido de división tradicional en números) generan monotonía. Asimismo, Cuenca no es partidario de la utilización de una armonía novedosa considerada por él como “ruidos”, ni tampoco del sistema compositivo wagneriano basado en el concepto aludido implícitamente por Cuenca de *melodía infinita*. Para Cuenca, la función de la música es cautivar, halagar al oído. La consecución de este objetivo viene de la mano de una melodía simétrica, periódica,

1999, p. 293.

¹² Cuenca Lucherini, Vicente: “Crónica de Madrid”. *El Orfeón Español*, II, nos 2 (4-X-1863, p. 4?) y 4 (18-X-1863, p. 4).

¹³ Cuenca Lucherini, V.: “Crónica de Madrid”. *El Orfeón Español*, II, 4, 18-X-1863, p. 4.

¹⁴ *Martha* se estrena en el Teatro Real el 21 de diciembre de 1861.

acompañada de una armonía simple, belcantista; en definitiva: italiana. La melodía wagneriana, que adopta en muchas ocasiones un estilo declamatorio, se aparta de estas premisas:

“Y cuenta que por una parte estamos muy lejos de recomendar el corte tradicional de las óperas italianas, sus recitativos insignificantes, acompañados por algunos acordes vergonzantes por la orquesta, o simplemente por el piano y el violoncello; y por otra esas arias variadas en el mismo troquel y regularmente divididas en *andante* y en *Allegro*, con un *ritornello*, repeticiones y codas correspondientes.

Porque en este sistema sucede muchas veces que el recitativo no es bastante musical, y el aria lo es demasiado, en el sentido que da demasiada parte a los artistas, y casi nada a la expresión de las palabras y al sentimiento de la situación.

Entre esas dos formas, había algunas veces, no muchas, el recitativo obligado.

Mozart y Cimarosa los han hecho admirables.

Pero es preciso conocer que las fórmulas se imponían tiránicamente al genio en esta escuela.

La reforma no se hizo esperar, y como sucede siempre, se inclinó al extremo opuesto. Y bajo pretexto de proteger y hacer resaltar la letra, mataron la melodía, o al menos la redujeron a un régimen austero, pues al obligarla a seguir los pasos de la declamación, la impidieron abandonarse a sus bellezas naturales.

De todos los compositores modernos, Rossini es el que mejor ha comprendido los recitativos.

La nueva escuela toma de Gluck y su sistema los errores que quiere hacer pasar por fórmulas inconcusas, al añadir a la melopea, un poco desnuda si se quiere del anciano lírico trágico, un aparato de modulaciones más variadas, y sobre todo un acompañamiento sinfónico más rico y coloreado.

Esta factura musical es excelente en sí misma, y no puede encontrarse otro defecto que el abuso obstinado que se hace desde el principio hasta el fin de una ópera, con exclusión de otra forma. ¿Qué hay de más monótono que ese inmenso y monótono enlace de sinfonía y melopea, que reina sin paz ni tregua en las óperas de Wagner?

¡Y si fuese esto sólo! Pero, como sucede siempre, los que han venido después, temerosos de quedarse rezagados en el camino, lo que han hecho en su entusiasmo por querer pasar por originales ha sido exagerar la fórmula. ¿Y qué ha resultado? Un déficit enorme entre la armonía y el ruido, una espantosa laguna entre la melodía y el tumulto, que si no ahoga el canto, le abrumba de replicas e interpretaciones, juega con él a los despropósitos, y se atribuye en la conversación la mejor parte.

Y si no repárese y se verá a cada instante cómo los violines, o los trombones, o los clarinetes suben a la escena, y cómo el canto baja a ocultarse avergonzado entre los instrumentos para formar una parte con las segundas violas.

Nuestros compositores de óperas sinfónicas no hacen a la voz humana el honor de tratarla como un instrumento principal, así es que no juegan un tan gran papel como el piano o el violín *a solo* en un concierto.”¹⁵

Los escritos de Cuenca critican, en muchas ocasiones, el nuevo concepto de orquestación del drama wagneriano. La novedosa utilización de la orquesta es, para él,

¹⁵ Vicente Cuenca Lucherini: “Crónica de Madrid”. *El Orfeón Español*, II, 17, 17-I-1864, p. 4.

el causante de que la voz humana haya dejado de ser el instrumento principal del drama. Su crítica se extiende a otros compositores que, como Verdi, se alejan en la década de 1860 de la tradicional manera de escritura *belcantística*. Sus escritos se hallan salpicados de comentarios críticos hacia el sistema wagneriano, no sólo aquéllos que tratan explícitamente sobre Wagner, sino cualquier tipo de crónica que de pie a realizarlos (nos referimos a cualquier artículo sobre “x” representación de la ópera “y” en el Teatro Real). Y es que, durante la década de 1860, hablar de ópera supone hablar implícitamente de Wagner y su reforma aunque, para ello se ponga como disculpa la primera representación de *Rigoletto* en la temporada 1864/65 en el regio coliseo, por ejemplo. En ella encontramos resumido el pensamiento estético musical de Cuenca que se halla fuertemente influido por la concepción formalista-clasicista del siglo XIX:

“*Rigoletto* es una de las obras de Verdi más apreciadas por todos los *dilettanti* con la mayor justicia.

En efecto, si las producciones del entendimiento humano viven por el espíritu que encierran, y las obras del arte duran por la forma, esta obra maestra, a nuestro parecer, será una de las pocas que en esta última mitad del siglo XIX pasen con gran aprecio a la posteridad. [...]

De todas las tendencias que en su carrera artística se han dividido el genio del parmesano, en ninguna de ellas el elemento italiano domina de un modo tan absoluto como en el *Rigoletto*, una de las pocas obras que se recomiendan por su invención melódica, lo imprevisto de sus armonías, y, sobre todo, por la habilidad con que está instrumentada especialmente el último acto.

Su autor no ha tratado en él de buscar una nueva forma, reñida a todas luces con el espíritu de la escuela de que procede y la índole meridional de su raza, así es que se presenta con toda la plenitud de su talento.

Entre los fenómenos más curiosos y dignos de estudio porque está pasando en la música contemporánea merece contarse entre los más principales y que más influencia ejerce en los maestros, ese furor de que les vemos poseídos por lo que se llama escuela pintoresca, sobre todo por la que cuenta a su cabeza el alemán Ricardo Wagner.

Esta última tendencia, a la que vemos muy inclinado a Verdi, especialmente en sus últimos *spartitos* en los que ha tratado de demostrar por medio de sencillos acordes, apartándose en lo posible de la forma melódica, todo ese cúmulo de cosas imaginables, y todos esos sentimientos que hasta ahora habían sido patrimonio exclusivo del canto es, a nuestro parecer, la manera menos elevada de comprender el arte y especialmente su misión.

Esto no puede dar otro resultado, por más que se diga en contrario, que el más completo olvido de la belleza estética, y seguir el camino que efectúan la literatura y la pintura en nuestros días. Completo olvido, repetimos, que conviene combatir por todos los que profesan aún algún amor al arte; que nosotros combatiremos con toda nuestra fuerza, pues el mal embarga de tal modo nuestra razón; que negamos que existe con gran insistencia prueba patente de que el olvido de lo que es bueno y bello apenas si es notado.

Y no se juzgue por esto que somos de los que creen que la enfermedad que nos aqueja es de algunos días, no; hace más de treinta años que se desarrolló el

contagio, y cuenta que estamos muy lejos de participar de la opinión de algunos críticos de que el carácter sensualista que domina en la música actual se debe a la escuela italiana cuyo jefe es Rossini, pues no podemos imaginar ni por un momento que porque la melodía tenga gracia, fresca, cierto acento de pasión que encanta y cautiva el oído más rebelde se la puede reprochar impunemente de haber halagado demasiado el oído en perjuicio del espíritu.

Y sin embargo de esto, si la melodía ya alegre y dolorosa, según las exigencias del drama, ha producido por la simple modulación de notas sucesivas efectos tan variados en el espíritu humano, hasta el punto de tachársela de sensualista, ¿con qué nombre convendría llamar esa música desgarradora y extraña, por no decir otra cosa, que quiere expresarlo todo por simples procedimientos de armonía musical, hasta los mismos objetos materiales, hasta los fenómenos mudos de la naturaleza, hasta el silencio mismo?

Para nosotros este es el verdadero materialismo del arte¹⁶, siendo en vez de lo que muchos creen con la mayor alegría un progreso, la más triste de todas las decadencias.

Hay ciertas épocas de civilización en que no existe lo sencillo, ni lo natural, ni por consiguiente se comprende la pureza de la forma. Entonces la escultura desata los miembros de la estatua para hacerla imitar el movimiento; la pintura descuida la pureza del dibujo y la delicadeza de la expresión para llamar la curiosidad por un falso brillo y triunfar de la apatía e indiferencia del espectador por la exageración del gesto.

Entonces la música tampoco se contenta con una sencilla melodía para pintar el pensamiento del poeta, sino que llama en su auxilio los ritmos encontrados y rotos, las modulaciones bruscas, los cambios súbitos de la tónica al fin de las frases y estos procedimientos son puestos en obra con tanto mayor apresuramiento cuanto el autor cuenta menos con su imaginación y con su genio.

[...] Si la música ha de ser bella y puramente sublime, si ha de obrar milagros sorprendentes, es preciso que sea sencilla.

La música, este lenguaje misterioso del alma, cuyo imperio principia donde concluye el de la palabra, y que al mismo tiempo de ser una ciencia muy complicada, es un arte muy prodigioso que satisface la razón y que la sobrepaja por un rayo infinito, no necesita el misterio de los logogrifos para producir sus maravillosos efectos; ella es la única de todas las demás artes liberales que remueve las fibras más exquisitas de nuestra sensibilidad, y lleva a la superficie del corazón acentos ignorados que la reflejan toda entera a los que la escuchan¹⁷.

Como refleja el último párrafo, el pensamiento de Cuenca parte de la premisa de que, conforme al pensamiento de E.T.A Hoffmann, la música es la primera de entre las artes liberales y, también, que la música es el lenguaje del alma que comienza donde concluye el de la palabra. En la jerarquía romántica de las artes, la Teoría del Arte decimonónica coloca a la música en un lugar más elevado que en la tradición Clásica por la *naturaleza indefinible de su significado* y, además, establece una estrecha vinculación entre música y literatura en la creencia de que el arte de los sonidos puede

¹⁶ *El Anillo de los Nibelungos*.

¹⁷ Vicente Cuenca: "Crónica de Madrid". *El Orfeón Español*, III, 2, 15-X-1864, p. 4.

expresar la esencia indefinible de la palabra¹⁸. La música, en unión con la palabra, es el medio idóneo para la definición veraz del personaje literario (sus sentimientos), mientras que en la teoría wagneriana es el poema el que, en unión de la música, cumple esta función. Así pues el problema estético reside en ¿cómo ha de ser la relación entre música y texto?; desde el punto de vista técnico, el problema es formal: ¿qué forma ha de adoptar el drama lírico? ¿verso / prosa? ¿simetría / melodía infinita?

Para Cuenca el valor de una obra musical y su pervivencia en el tiempo, es decir, su legitimación como obra de arte, depende de su forma. Para el crítico musical la causa formal¹⁹ de la música, su esencia, es la melodía y, como entiende que la esencia de una cosa es inmutable, Cuenca afirma que “la melodía no puede morir ni transformarse; es inmortal como su inspiración divina y su inviolable virginidad”²⁰. Asimismo, la expresión de los sentimientos son, conforme a la estética *belcantística*, patrimonio exclusivo de la melodía, “del canto”; la belleza estética de una obra musical reside, por tanto, en su belleza melódica y su belleza formal. Ésta tiene para Cuenca dos características esenciales: simplicidad y conformidad con la naturaleza, es decir, con el principio físico-armónico.

No es precisamente la simplicidad el rasgo que define al estilo wagneriano y recordamos, además, que Wagner es uno de los compositores responsables de la descomposición del sistema tonal postulado por la teoría físico-armónica desarrollada por Rameau, etc; de hecho la armonía wagneriana se caracteriza por utilización sistemática de cadencias rotas (evitadas) que persiguen el truncamiento de la frase musical conforme al sentido textual; utilización de modulaciones “bruscas” (en palabras de Cuenca) término que parece hacer referencia a modulaciones por enarmonía de acordes alterados y a enlaces de acordes no practicados hasta entonces; utilización de modulaciones directas a otras tonalidades sin funciones de dominante (o sustitutivas) que las precedan (utilizadas en menor proporción en el repertorio de la ópera italiana); recargamiento general del discurso armónico (profusión de retardos y apoyaturas pero

¹⁸ En la praxis musical, esta teoría se plasma en géneros como el *Poema sinfónico* de Liszt o la *sinfonía programática* de Berlioz.

¹⁹ Utilizamos la expresión “causa formal” en el sentido aristotélico, es decir, el especial tipo de configuración que hace a una realidad ser lo que es y no otra distinta.

²⁰ “Sin la melodía, dice un modernísimo escritor, la música sería el más intolerable de los tumultos humanos. La ciencia de los acordes perfectos es la ciencia del ruido organizado: una orquesta que se limitase a reproducir correctamente la lengua de la armonía podría compararse a un abogado, buen gramático, que aturde a su auditorio, habla sin decir nada y pierde el pleito. Esta es, precisamente, la música que sufre variaciones y merece sufrirlas. Cuenca, V.: “Teatro Real. *Il Barbieri di Siviglia...*” *El Artista*, I, 26, 15-XII-1866, p. 2.

no sólo en su utilización tradicional sino, además, dotándolas de nuevas funciones armónicas), etc.

La nueva escuela wagneriana, basada en la utilización *retórica* de la armonía, según Cuenca, es la representante del *materialismo en música* y, además, responsable de su decadencia. Es materialista, es decir, realista, en el sentido de pretender aprehender objetos materiales (Grial, espada...) y naturales (el murmullo del bosque...) ²¹ con la técnica del *leitmotiv*. Esta decadencia viene determinada por la huida de la sencillez (sencillez y simplicidad como características esenciales de la belleza) y la utilización de recursos que marcan el estilo de escritura wagneriana.

A partir de 1866 Cuenca escribe en las páginas de *El Artista* ²², revista de la que es su director, siendo su editor ²³ responsable Elías P. Ferrer; los artículos de Cuenca recogidos en *El Artista* en 1866 continúan en la misma tónica antiwagnerista. Cuenca, uno de los primeros críticos musicales en dedicar una parte importante de sus artículos a la música instrumental y los conciertos de la recién fundada Sociedad de Conciertos de Madrid, utiliza las críticas y reseñas de estas sesiones para hablar sobre la música de Wagner, su reforma y su persona, aunque en el programa no se incluya ninguna partitura wagneriana:

“La música moderna es la inspiración ardiente y espontánea, el sentimiento verdadero, la melodía, en fin, envuelta en la ciencia como en un manto glorioso; es el alma y el cuerpo, la una sonora y arrojando claridad, la otra serena, bella en sus líneas, y siempre sencilla, verdadera, armoniosa, ya esté inmóvil y en reposo, ya camine con pie ligero por el campo del arte, lanzando notas con las cabellos sueltos a todos los vientos de la inspiración. Separarlas una de otra, ¿no es querer divorciar dos cosas que no pueden vivir desunidas?

La música de nuestros días es el *Don Juan*, de Mozart, es el *Guillermo Tell*, de Rossini; es el *Roberto el diablo*, de Meyerbeer; es la sinfonía en *la* de Beethoven.

La torpeza de los melodistas ha consistido en creer que se podía pasar sin instrumentación, y encomendarlo todo a la melodía; el defecto eminente de los armonistas es olvidar y ahogar con frecuencia, bajo combinaciones minuciosas y triviales, toda inspiración vehemente, noble y espontánea, a fin de componer a todo trance para no cantar jamás.

²¹ En otros artículos españoles posteriores se utiliza igualmente el adjetivo materialista para poner de relieve el tratamiento que Wagner realiza del tema del amor carnal, sensible, alejado del amor ideal presente en la ópera convencional.

²² *El Artista (Música, Teatros, Salones)*. La revista se inicia en junio de 1866 y se publica los días 7, 15, 22 y 30 de cada mes.

²³ Más tarde, en el segundo año de publicación de la revista, 1867, Cuenca se convierte también en el editor de *El Artista*.

Los músicos de la escuela pintoresca, y sobre todo los discípulos de Wagner, en vano hasta ahora han tratado de demostrar por medio de sencillos acordes, apartándose en lo posible de la forma melódica, todo ese cúmulo de cosas imaginables, y todas esos sentimientos que en el trascurso de los tiempos han sido patrimonio exclusivo del canto.

Sinceramente confesamos que envidiamos su dicha, pues deberán encontrar una infinidad de goces en esta clase de música de la que no comprendemos una palabra. Nosotros sólo pedimos a un músico música sencillamente y solo música; y no un cuadro, ni una estatua, ni un poema, ni un discurso, ni menos una demostración algebraica o un análisis filosófico.

Y sin embargo, por poco que se reflexione se comprenderá que si hay un encanto poderoso para comunicar la chispa de vida a un espíritu cualquiera que la ignora [sic], si la ciencia posee un atractivo que fascine tanto al que lo inventó como al que lo recibe, borrando los contratos más vivos de la edad y la fortuna, en artes sobre todo, [*] si la música ha de ser bella y puramente sublime, si ha de obrar milagros sorprendentes, es preciso que sea sencilla.

La música, ese lenguaje misterioso del alma, cuyo imperio principia donde concluye el de la palabra, como han dicho algunos padres de la Iglesia, y que al mismo tiempo de formar una ciencia muy complicada, es un arte prodigioso, que satisface la razón y que la sobrepuja por un rayo de lo infinito, no necesita el misterio de los logogrifos para producir sus maravillosos efectos, ella sola es la que, de todas las demás artes liberales, remueve la fibras más exquisitas de nuestra sensibilidad, y lleva a la superficie del corazón acentos ignorados que la revelan toda entera a los que la escuchan.”²⁴

Llamamos la atención sobre la repetición del contenido del artículo a partir del punto señalado con un asterisco entre corchetes, ya que Cuenca reproduce literalmente un texto utilizado en *El Orfeón Español*²⁵ citado anteriormente. Cuenca se limita a repetir una y otra vez, como recoge la cita, los mismos tópicos e ideas. Paradójicamente y, a pesar de su antiwagnerismo, la labor de Cuenca contribuye a que otros críticos y los lectores comiencen a fijarse en el nombre y en la obra del compositor alemán.

Otro de los tópicos repetidos en la prensa musical y periódica sobre la música de Richard Wagner es la de que ésta es la *música del porvenir*. Efectivamente podemos decir que en el período final del reinado de Isabel II, la música de Wagner es realmente una música “por venir” dado que encontramos escasas opiniones favorables hacia la obra del compositor y su música es prácticamente desconocida en Madrid y en Barcelona. En agosto de 1866, *El Artista* recoge un rumor que afirma que la apertura del nuevo teatro de la Ópera de París se realizará con una partitura de Wagner. El suelto sirve de ejemplo ilustrativo acerca de los chistes que sobre la *música del porvenir* se escriben en la prensa madrileña:

²⁴ Cuenca Lucherini, Vicente: “Conciertos en los Jardines de Apolo bajo la dirección del señor Barbieri”. *El Artista*, I, 10, 15-VIII-1866, pp. 1-2.

²⁵ Vicente Cuenca: “Crónica de Madrid”. *El Orfeón Español*, III, 2, 15-X-1864, p. 4.

“Se dice que la apertura del nuevo teatro de la Opera se hará con una partitura que está escribiendo Richard Wagner. Después del ruidoso y estrepitoso éxito que tuvo su ópera *Tannhäuser*, en París, no se concibe que se presente otra del mismo autor en este solemne acto, sino para acostumbrar la nueva sala a los silbidos.

Se asegura que serán invitadas con preferencia todas las señoras en estado interesante, a fin de que la generación futura se habitúe desde luego a la *música del porvenir*.

La noticia merece confirmación”²⁶.

En diciembre de 1866, Óscar Camps y Soler, otro crítico antiwagneriano²⁷, escribe para *El Artista* un artículo titulado “Consideraciones sobre el género musical de Sala”. Partidario de la escuela italiana, Óscar Camps y Soler (Alejandría, 21-XI-1837; Manila, 1899) estudia contrapunto y composición con Mercadante en el Conservatorio de Nápoles desde 1854. Camps y Soler, que firma el artículo en calidad de socio correspondiente del Círculo Artístico Musical Bonamici de Nápoles, define las que para él son las dos finalidades esenciales del arte: *halagar a los sentidos* (ligada a su función de entretenimiento y ocio) y *finalidad moral* (ligada a una función educativa). Respecto a la primera finalidad, de ocio, Camps y Soler afirma que la música como ningún otro arte está capacitada para halagar a los sentidos, argumentando que la música es “natural al hombre”:

“Si las bellas artes no tuvieran otro objeto que el de halagar nuestros sentidos y entretenernos agradablemente, no merecerían por cierto estimación. Su objeto es más elevado y más sublime, el de hablar al espíritu y contribuir esencialmente al perfeccionamiento moral e intelectual del hombre. [...]

Entre todas las bellas artes, ninguna hay que se adapte más fácilmente a la popularización como la música. [...] Para un idiota, pasarán desapercibidos la mejor estatua, el lienzo mejor, los poemas y los monumentos... pero ese mismo idiota y ese mismo labriego, se animarán y se entregarán a la más viva expansión si oyen algo de música.

La música es tan natural al hombre como la palabra. [...] El infatigable obrero que a fuerza de sudores logra arrancar a la dura piedra el preciso sustento de su familia, canta para endulzar sus faenas. Canta también la madre amorosa meciendo la cuna de su hijo, como si quisiese inspirar al tierno infante un sueño tan tranquilo como su inocente cantilena. ¿Y quién no recurre al canto cuando desea conciliar la calma de su pecho, o disipar del alma algún funesto presentimiento?”²⁸

²⁶ *El Artista*, I, 11, 22-VIII-1866, p. 6.

²⁷ Además de antiwagnerista, Camps y Soler se declara enemigo acérrimo de la Zarzuela a la que califica de “lamentable aberración del criterio artístico”. Camps y Soler, Oscar: “Lo que conviene al progreso de la música en España”. *Revista y Gaceta Musical*, I, 30, 28-VII-1867, p. 157.

²⁸ Camps y Soler, Oscar: “Consideraciones sobre el género musical de sala”. *El Artista*, I, 25, 7-diciembre-1866, p. 1.

Camps y Soler continúa el artículo haciendo una breve reseña histórica desde la antigüedad griega hasta la época de Beethoven. Hunos y vándalos son calificados de “hueste salvaje” y asegura que “la música no pudo despojarse del depravado gusto gótico que la dominaba” hasta la aparición de Palestrina, Zarlino y Nannetti. Cita a Corelli, Tartini, Clementi, Hümmel, Weber, Haydn y Mozart como creadores del género de cámara y, luego, relata una anécdota de Beethoven en una taberna de Alemania en la que, en compañía del tabernero y sus dos hijos, interpreta uno de sus *cuartetos*. Luego, al llegar a su época coetánea, Oscar Camps y Soler destaca el abigarramiento del discurso musical en la música de Wagner, especialmente en lo que se refiere a su instrumentación²⁹ que Camps y Soler califica de “aglomeración instrumental”. Este recargamiento es, según él, antinatural y fruto del cálculo, en oposición a la simplicidad de la escuela italiana (inspiración melódica y simplicidad como requisitos de belleza). Siendo así una música eminentemente racional, Camps y Soler entiende que la *música del porvenir* llega a la inteligencia pero no al alma; así pues, el arte musical ya no cumple su función y por esta razón se encuentra en completa decadencia:

“Trasladémonos ahora a nuestros días. [...]

Parece mentira, ¡cómo el gigantesco edificio de la música instrumental se ha desquiciado!

¡Su levantamiento ha absorbido muchos siglos y muchas lumbreras del arte! Y sin embargo, las obras clásicas permanecen olvidadas en el fondo de los archivos, o cuando más se venden en las públicas almonedas a peso de papel.

¡Leer al siglo XIX que corona de tanta gloria la memoria de esos ilustres maestros, de aquellos egregios artistas que elevaron el arte a tal grado de perfección!

Dicen muchos: cada siglo tiene una manera propia de caracterizar los afectos; las formas antiguas no tienen eco en esta época de progreso...¡Basta! Es cierto, cada siglo tiene sus pasiones; las que predominan hoy se parecen más bien al vicio y al egoísmo que a la pasión propiamente dicha; hoy los hechos son la consecuencia inmediata del cálculo, y no como en otros tiempos, del sentimiento y de la sensibilidad.

Entre los hombres de hoy no se produce una sensación sin auxilio de una realidad terrible y desgarradora; en las producciones artísticas del día no se concede el mérito en donde falta la exageración de horribles contrastes que anonadan y sorprenden la inteligencia.

En cuanto a la música, las más complicadas combinaciones han sido puestas en juego ya, los más simples elementos se han desnaturalizado, se ha hecho degenerar la potencia expresiva de todos los instrumentos y todas las voces, y parece que los

²⁹ No es de extrañar que Camps y Soler critique la nueva orquestación wagneriana en la que los instrumentos de madera y metal juegan un papel esencial en la instrumentación si tenemos en cuenta que en un artículo posterior titulado “Apuntes didácticos sobre la instrumentación”, Camps y Soler señala que “los instrumentos de aire no pueden tener en la orquesta sino dos objetos secundarios: 1º el de aumentar la fuerza de la ejecución, y 2º el de añadir variedad a los efectos”. *El Artista*, III, 13, 7-IX-1868, p. 99.

compositores del día se hallan empeñados en descubrir el modo de meter más ruido: tanta es la aglomeración instrumental de sus partituras.

Únicamente en un siglo como este se comprende que la música, así dicha, del porvenir pueda haberse hecho plaza guiada por Wagner, el Góngora de los sonidos.

Pasmad a la inteligencia, por más que el alma no llegue á despertarse; he aquí el lema de estos neo-profetas musicales.

El arte está en completa decadencia”³⁰.

Como apunta el artículo de Oscar Camps y Soler, Wagner es considerado el “Góngora de los sonidos”. Esta comparación se repetirá frecuentemente entre los críticos antiwagnerianos³¹.

También en 1866 aparece en Barcelona la revista *La España Musical* cuyo primer número se publica el 4 de enero de 1866. Editada por Andrés Vidal y Roger, es la primera publicación que aparece en nuestro país en la que se hace una defensa de las ideas y la música de Wagner³². Sin embargo, durante los tres primeros años de publicación (1866-68), las referencias al compositor se limitan a algunas noticias relacionadas con la vida de Wagner o los estrenos que tienen lugar en el extranjero y, siempre, bajo la forma de sueltos. En este sentido, destacamos que entre 1866 y 1868 las noticias sobre Wagner, además de escasas, son recogidas de los periódicos y revistas que realizan intercambio con *La España Musical*; de ellas las más numerosas son las parisinas³³: *Revue et Gazette Musicale*, *L'art Musical*, *La Comédie*, *La Musique Populaire*, *France Musicale*³⁴. No obstante, en el *Almanaque Musical de 1868* editado también por Andrés Vidal y Roger, aparece el artículo de Pedrell titulado “La música del Porvenir” que comentamos más adelante.

En 1867, segundo año de publicación, aparece un artículo de Pedrell relativo a la historia de la ópera. En ella aparece una de las constantes que observamos en la prensa

³⁰ Camps y Soler, Oscar: “Consideraciones sobre el género musical de sala”. *El Artista*, I, 25, 7-XII-1866, pp. 2-3.

³¹ La base de la comparación se halla en el hecho de que Góngora utiliza un lenguaje deliberadamente oscuro como máximo representante del *culteranismo* o *gongorismo*. La dificultad de su estilo literario estriba en el uso de una sintaxis de base latina, complicada por el hipérbaton, la acumulación de cultismos y alusiones mitológicas, la tendencia a usar metáforas, perífrasis e hipérbolos, etc. características que recuerdan, a los críticos contrarios a Wagner, el estilo musical del compositor alemán. No olvidemos, además, que la obra de Góngora fue relegada por la crítica académica hasta su revalorización por los poetas de la Generación del 27.

³² La defensa de las tesis wagnerianas desde las páginas de *La España Musical* no se hace explícita hasta su quinto año de publicación, 1871. A este respecto, Antonio Opíos realiza una declaración de intenciones en el artículo titulado “Confiteor” (*La España Musical*, V, 263, 13-VII-1871, pp. 3-4.)

³³ Los sueltos de estas publicaciones reflejan, como en otras publicaciones españolas, el clima contrario a Wagner suscitado en París a raíz del estreno de *Tannhäuser* (1861).

³⁴ *La España Musical*, I, 4, 25-I-1866. p. 3. Además de las citadas están *Monitore del Circolo* y *Rossini* de Nápoles, *Il Trovatore* e *Il Monitore dei Teatri* de Milán, *La Liguria Artística* de Génova, *Neue Berliner* (Berlín) y *Gazette Musicale* (Leipzig).

musical española: la vinculación entre Wagner y Gluck reformadores del drama. Pedrell llega a sugerir que Wagner o Berlioz, imitando a Monteverdi y Gluck, escriban un *Orfeo*:

“A propósito de la ópera *Orfeo* no se sabría insistir lo bastante la feliz casualidad de aficionar a esta sublime mitología del *Orfeo* que entre los griegos era a la vez origen de la música, y la expresión más poderosa de sus efectos. Entre los modernos y en la época del renacimiento del arte, pareció este argumento siempre el más propio para todas las tentativas arriesgadas; hemos visto a Monteverde, jefe de la disonancia, apoderarse de él con éxito. ¿Por qué Berlioz, Wagner y otros, no se han acordado, o ... se acordarán del *Orfeo*?”³⁵.

El 6 de enero de 1867 aparece el primer número de la *Revista y Gaceta Musical*, propiedad de Bonifacio Eslava y dirigida por José Parada y Barreto. Alumno de Fétis y Damcke en el Conservatorio de Bruselas³⁶, Parada y Barreto se muestra partidario acérrimo de la ópera italiana. Sobre este aspecto, Peña y Goñi comenta años más tarde que “el Sr. Parada y Barreto pertenece al número de esos melodiómanos que no conciben la melodía como no sea bajo la forma italiana. Todo lo que no sea esto, se convierte para el Sr. Parada en artificio, en ciencia, en complicaciones que asignan al compositor un puesto secundario”³⁷. Parada y Barreto suele agregar comentarios irónicos o despectivos sobre el *músico del porvenir* en la mayoría de las noticias recogidas en la publicación. En su primer número, la *Revista y Gaceta Musical* publica una anécdota atribuida a Rossini³⁸ en la que da su opinión sobre la música de Wagner y que ilustra, en nuestra opinión, la postura adoptada por la publicación española respecto al debate de la reforma del drama lírico:

“Opinión de Rossini sobre la melodía [sic]. En una de las suculentas y opíparas comidas que Rossini daba y sigue dando a sus amigos en Passy, se

³⁵ Pedrell, F: “La ópera”. *La España Musical*, II, 71, 30-V-1867, p. 1.

³⁶ SALDONI, Baltasar: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. II. Madrid: Imp. de Antonio Pérez Dubrull, 1868, p.148.

³⁷ Peña y Goñi, A.: “La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos”. *La Correspondencia Musical*, I, 49, 7-XII-1881, p. 1.

³⁸ En marzo de 1860, Wagner realiza una visita a Rossini sobre la que escribe en 1868 el artículo titulado *Eine Erinnerung an Rossini (Un recuerdo de Rossini)*, en GSD vol. 8, p. 278) aparecido en la *Gaceta de Augsburgo*. En su autobiografía, Wagner explica que a Rossini “un buscador de gracias y chistes para los periódicos le había imputado un *bonmot* (ocurrencia), según lo cual a su amigo Caraffa, como éste se declarara a favor de mi música, le había servido en una cena el pescado sin salsa, lo que debía querer decir que su amigo amaba también la música sin melodía. Contra ello protestó ahora Rossini con grave formalidad en una carta abierta, declaró una «mauvaise blague» (broma pesada) el *bonmot* atribuido a él y atestiguó al mismo tiempo que nunca se permitiría semejante broma respecto a un hombre al que veía en vías de ensanchar los dominios del arte”. Wagner, R.: *Mi Vida*. Madrid: Turner, 1989, p. 549.

promovió entre los comensales la cuestión de la *música del porvenir* y de la *música italiana*, es decir, del reino de la *armonía* y del de la *melodía*. Llevaban la pero parte los partidarios del último sistema, porque eran menores en número y menos sagaces que sus adversarios. Los melodistas interrogaron con la vista a Rossini, en quien esperaban amparo y victoria. El gran maestro permanecía, empero, taciturno y grave, como el que hallándose vencido implora clemencia. Los armonistas daban a entender, con la alegría de sus semblantes, que el triunfo era incuestionable, cuando uno de ellos [Mercadante³⁹ o Caraffa], el que con más calor había defendido sus ideas, se apercibió que Rossini, al hacerle plato, había cometido la distracción de servirle solo salsa.

- Maestro, maestro, -le dijo,- a mi no me ha puesto usted de ese riquísimo pescado, y reclamo mi parte.

- He servido a usted tan solo la salsa del pescado, porque lo juzgué más conforme con sus ideas; prescindir de la melodía para entregarse de lleno a la armonía, equivale a renunciar al pescado y saborear la salsa.

Excusamos decir que la epigramática comparación del rey de la melodía llenó de confusión a los partidarios de Wagner y señaló su derrota⁴⁰.

La definición de escuelas compositivas preocupa de manera especial a los críticos madrileños y barceloneses del momento, dado el constante debate sobre la creación de una ópera nacional en España. ¿Cuál son las características de las distintas nacionalidades musicales? y, ¿qué lugar ocupa Wagner dentro de la escuela alemana? Oscar Camps y Soler publica un artículo en las páginas de la *Revista y Gaceta Musical* de Madrid titulado “Lo que conviene al progreso de la música en España”⁴¹ en el que analiza las causas de por qué italianos, franceses y alemanes poseen una escuela nacional y en nuestro país no ocurre lo mismo a pesar de que –dice– “ninguna de estas tres naciones cuenta con un número tan caudaloso de elementos como cuenta España para la formación de una escuela”⁴². En el artículo citado, Camps y Soler señala que las fuentes de inspiración para nuestros compositores deben ser “los episodios de su historia patria”, “los cuadros de su variada naturaleza”, y la poesía de costumbres. En cuanto a la parte propiamente musical –dice– “las obras de sus ilustres antepasados le ofrecerán soberbios modelos de doctrina armónica y contrapuntística, sin contar luego con el tipo original e incomparable de la música popular nacional, que ha sido objeto constante de

³⁹ Richard Wagner: “Un Recuerdo de Rossini”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 101, 30-III-1892, p. 41-2.

⁴⁰ “Gacetillas”. *Revista y Gaceta Musical*, I, 23, 9-VI-1867, p. 120.

⁴¹ Camps y Soler, Oscar: “Lo que conviene al progreso de la música en España”. *Revista y Gaceta Musical*, I, 29, 21-VII-1867, pp. 151-2.

⁴² Camps y Soler, Oscar: “Lo que conviene al progreso de la música en España”. *Revista y Gaceta Musical*, I, 29, 21-VII-1867, p. 152.

estudio para las primeras celebridades musicales de todas las naciones, y no pocas veces única causa de sus mayores triunfos”⁴³.

Antes de ocuparse de la cuestión referente a la creación de una escuela nacional española, Camps y Soler fija las bases sobre las que se asientan las escuelas italiana, alemana y francesa. Las características musicales de la escuela italiana, hacen de ella, según Camps y Soler, la manera musical más apropiada para inspirar el sentimiento. Como antagonista de la escuela italiana coloca a la escuela alemana. Entre ambas escuelas, entre melodía y armonía, se establece una lucha en la que tradicionalmente el público se ha decantado por la escuela italiana. Sin embargo, Camps y Soler señala que la aparición de Wagner (considerado en el artículo como una extravagante exageración de los principios de la escuela alemana) y algunas óperas de Verdi influidas por “los efectos armónicos y las innovaciones ultramontanas” han hecho que el gusto del público no se decante claramente hacia ninguna de las dos escuelas. Por último, Camps y Soler indica que la escuela francesa representa una tercera manera musical a medio camino entre ambas. En nuestra opinión, su testimonio sintetiza en pocos párrafos, la oposición establecida por la crítica musical entre escuelas nacionales: belcantismo (Italia) versus wagnerismo (Alemania). Dice Camps y Soler:

“¿Pueden acaso confundirse entre sí la graciosa desenvoltura francesa, la delicada sensibilidad italiana y el tétrico espiritualismo alemán? Ahora bien: **la música italiana** se distingue de la de las demás naciones, en la facilidad y conceptuosa expresión de sus melodías, en la redondez de sus frases, en lo fluido y suave de sus modulaciones, y en la asonancia de sus armonías. Esta manera musical es la más propia para inspirar el sentimiento de las más nobles pasiones, el instinto de la belleza, y para predisponer el ánimo a la contemplación. [...] Tal es la escuela italiana, que al recorrer el orbe, de polo a polo, ha sabido arrancar a los ojos del pueblo una lágrima, y un suspiro a su pecho, porque es la genuina expresión de las afecciones mas queridas y más santas del hombre, que le recuerdan su origen divino.

Existe en cambio otra música, impopular sí, pero que inspira a la mente la arcana belleza de un mundo ideal, que encadena lo finito con lo infinito, y que por medio de un transcendentalismo clásico, nos arrastra a un caos de profundas meditaciones filosóficas.

Esa es **la música alemana**. Díganlo si no *Freyschütz*, *Oberon* y *Fidelio*.

La música italiana es como el sol esplendoroso, que todo lo alegra, que lo fecunda todo, y a quien el Empíreo rinde homenaje; la música alemana es la noche umbría, tristemente alumbrada por los astros silenciosos, a cuyo trémulo fulgor evócase un mundo de quiméricos sueños.

⁴³ *Ibidem*.

La melodía y la armonía no pueden constituirse bajo unos mismos principios, ni encaminarse a unos fines idénticos, se repelen mutuamente. Las estatuas de Weber y de Bellini no caben sobre un mismo pedestal.

Desde la aparición del melodrama, la escuela alemana había declarado su antagonismo a la italiana. Lanzado el reto, la lucha empezó vigorosa y fuerte.

La palma de la victoria había sido reservada, empero, a los secuaces de Paisiello, Cimarosa, Generali, Cherubini, Ricci y Rossini.

Un incidente, una tentativa extrema ha suspendido por un momento los votos del público.

Por una parte, vio este recientemente a Wagner [sic] elevar hasta la más extravagante exageración los principios de la escuela alemana y constituirse en jefe de la *música llamada del porvenir*, y por otra vio a un ilustre septuagenario cruzar impávido la Italia, y dar al mundo una *Berta de Varnaul* y un *Diego di Mendoza*, cuya aparición fue saludada por ovaciones tales, que no dejan lugar a duda alguna sobre las naturales tendencias musicales del público en general.

Mientras tanto, desde el principio de esta lucha, los más indiferentes pensaron en amalgamar las dos escuelas, y valiéndose de todos los recursos que estas pudiera suministrarles, formaron una tercera manera musical. [...] Bajo este punto de vista, se justifica la creación de la **escuela francesa**; pero lo que no se comprende es que los italianos se dejasen vencer en el terreno musical, cuya absoluta supremacía ha llegado a través de tantos siglos incólume hasta nosotros. [...] Llegados a este punto, no podemos menos de lamentar la apostasía de uno de los mas ilustres campeones de la moderna escuela italiana, de una de sus mas legítimas esperanzas; en fin, de Verdi.

El autor de *Hernani*, *Lombardi*, *Machbet*, *Foscari*, *Nabuco*, *Rigoletto*, *Trovador* y *Traviata*, el mas popular de los compositores contemporáneos, ha renunciado al genio privilegiado que Dios le otorgara, ha ahogado su inspiración y se ha entregado confiadamente en brazos de los efectos armónicos y de las innovaciones ultramontanas; ha descendido de su trono, en fin, para mendigar a los extranjeros un puesto que no le honra, ni como italiano, ni como jefe de su escuela. *La Forza del Destino*, *Simon Bocanegra*, *Las Vísperas sicilianas* y *Don Carlos*, le acusan. La historia del arte, al tratar de estas partituras, doblará su hoja”⁴⁴.

De toda la producción wagneriana es *Rienzi*, por su vinculación con la Grande Ópera francesa, la partitura que mejor valoración tiene en la crítica musical madrileña de los años 60. En nuestra opinión, esta valoración menos negativa por parte de la crítica musical más reaccionaria a Wagner, influye en que sea ésta y no otra, la primera partitura de Wagner estrenada en Madrid en el año 1876. Un suelto recogido de la *Revista y Gaceta Musical* señala:

“Al hablar de Ricardo Wagner en una de sus obras de su ópera titulada *Rienzi*, que es sin duda la mejor que ha compuesto, se expresa en estos términos: -«Esta obra fue concebida y ejecutada bajo el imperio de la emulación, excitada por las jóvenes impresiones de que estaban llenas la óperas heroicas de Spontini, y el género brillante de la Grande Opera de París, de donde me llegaban obras con los

⁴⁴ Camps y Soler, Oscar: “Lo que conviene al progreso de la música en España”. *Revista y Gaceta Musical*, I, 29, 21-VII-1867, pp. 151-52.

nombres de Auber, de Meyerbeer y de Halevy. Pero hoy me hallo muy lejos de atribuir a esta obra una importancia particular, porque ella no marca todavía de una manera clara ninguna de las fases esenciales del desarrollo de las ideas nuevas, que sobre el arte me han dominado mas tarde». Mejor hubiera sido que no hubiese dado á conocer ninguna de esas fases esenciales, y con eso hubiese ganado mas el arte y su reputación de compositor”⁴⁵.

En 1867, segundo año de publicación de *El Artista*, Vicente Cuenca continúa en la misma tónica antiwagneriana incluyendo comentarios sobre Wagner en las revistas que escribe a propósito de los estrenos en el Teatro Real en las que califica al compositor de “las grandes divagaciones del *Lohengrin* y del *Tannhäuser*” como pontífice de las nieblas musicales, gran ingenio enfermizo y producto anticipado de la música *in fieri*⁴⁶. Con palabras similares, repite ideas ya apuntadas anteriormente como que el ideal artístico se basa en la sencillez y en la pureza de la forma y critica la costumbre de los compositores modernos de buscar lo nuevo y provocar efecto en el público con “procedimientos de relumbrón”. También critica la costumbre de los directores de sobrecargar la instrumentación en la interpretación, añadiendo sobre todo cornetines, trompetas, trombones y timbales, “pues es sabido que el antiguo *spartito* no produciría efecto en su estado primitivo”⁴⁷.

Uno de los artículos aparecidos durante el segundo año de publicación de *El Artista*, 1867, es el titulado “Verdi y Wagner”⁴⁸, firmado por L. R. La crítica musical establece una vinculación entre Verdi y Wagner, sobre todo, a raíz de la composición de *Don Carlos* para el teatro de la Opera de París. El articulista señala cómo Verdi, en ciertos pasajes, rompe con el pasado y entra en la vía reformadora, apartándose de la forma melódica tradicional y de los *tempi* ternarios, dotando a la declamación de ritmos variados. Las antiguas formas de recitativos, arias, dúos, tercetos, cuartetos, piezas de conjunto, etc. son sustituidas por la “melopea continua” y desde el momento en que suprime el plan formal y la ordenación en partes de la obra, se crea “la anarquía en el arte, el desorden y la muerte”. De todo ello resulta una obra “mestiza” en la que se encuentran elementos italianizantes y otros novedosos. Según L. R. cuando Verdi “se entrega a su naturaleza encuentra bellas inspiraciones”. El articulista es partidario de la reforma en la ópera, ya que considera que el sistema formal de la ópera italiana está agotado, pero en su opinión la reforma wagneriana es solamente satisfactoria en la

⁴⁵ *Revista y Gaceta Musical*, I, 47, 24-XI-1867, p. 253.

⁴⁶ Cuenca Lucherini, V.: “Teatro Real”. *El Artista*, II, 19, 22-X-1867, p. 145.

⁴⁷ Cuenca Lucherini, V.: “Teatro Real”. *El Artista*, II, 20, 30-X-1867, p. 155.

⁴⁸ L. R.: “Verdi y Wagner”. *El Artista*, II, 8, 30-VII-1867, pp. 57-9.

teoría, pero no en la práctica. Sin embargo, Wagner prepara el camino al actuar como “demoledor” de la ópera tradicional, primer paso para llegar a la reforma ambicionada. Aunque la verdadera reforma está aún por venir, L. R. no descarta la posibilidad de que Wagner contribuya un día a que ésta se produzca:

“Somos de los que no se dejan intimidar por tentativas atrevidas.

Nos gustan los innovadores, los espíritus aventureros, los buscadores, los audaces. Cuando Ricardo Wagner, en 1861, fue a París a sufrir las mordeduras incalificables de la crítica, le defendimos abiertamente. Defendimos a Wagner contra el viejo mundo musical, como hubiéramos defendido a **Proudhon** contra el viejo mundo crítico, filosófico y moral.

Las persecuciones no prueban nada. [...]

Esto no quiere decir que sea preciso abrazar sin examen las nuevas ideas que se producen. Los innovadores están expuestos a engañarse. El azadón brutal es muchas veces en sus manos un instrumento de ruina.

Para un hombre de genio que hace adelantar las ideas, hay mil surcos que los harían retroceder si se les dejase. Por esta razón debemos ejercer nuestra vigilancia seria y paciente en las obras revolucionarias.

Estas reflexiones, a propósito de la nueva obra de Verdi, quizás parezcan a muchos una especie de logogrifo. Sería verdad, en efecto, si *Don Carlos* se hubiera escrito bajo el imperio de las ideas que dieron vida al *Trovatore* y a *Rigoletto*. Pero todo el mundo está de acuerdo sobre el partido que el compositor ha tomado en su última partitura.

Evidentemente ha roto con un pasado que no carecía de gloria para entrar en la vía de los reformadores, cuyo jefe es Ricardo Wagner. ¿Se puede felicitarle por su resolución? No, si consideramos el resultado presente. Sí, si algún día produjera su pluma una obra inmensa.

La tentativa de Verdi es de las más tímidas. Dominado por su naturaleza italiana, le ha sido imposible renunciar a ella de pronto. Este es lo que produce en *Don Carlos* su falta de unidad, hasta el punto de no permitir a la música del maestro asignarle un rango peculiar. Su pasión por la melodía rompe a cada paso el conjunto de sus nuevos procedimientos. Es el instinto natural que vuelve al galope.

Sin embargo, Verdi no ha usado esta vez su acostumbrada forma melódica. Sus ritmos son variados, y no se inclinan sin cesar, como en otro tiempo, a la división del tiempo en tres partes.

Su canto es más unido, mejor estudiado, y de una distinción que no se encuentra siempre en sus demás obras. Ha procurado seguir los consejos de la crítica, y por ello debe felicitarle.

Llegados la edad en que tanto agrada contemplarse a sí mismo, quizás habrá comprendido que hay otra popularidad diferente de la de las calles por los cantantes ambulantes y en los cafés por los guitarristas de último orden. Ha buscado una gloria más sólida, y aun dado caso de que *Don Carlos* no pudiera asegurársela, debe agradecerse haberlo intentado. [...]

Llegamos al hecho importante que marca a *Don Carlos*. Vamos a demostrar antes que no somos opuestos a las innovaciones que se tratan de introducir en la música dramática.

En 1861 escribíamos con motivo de Ricardo Wagner lo siguiente:

«Creemos, y esta es una convicción apoyada en una teoría que quizás exponamos en alguna ocasión, creemos que Ricardo Wagner está en lo cierto. La reforma que presenta abre al arte dramático una nueva era. Sin aminorar lo más mínimo nuestra admiración hacia los hombres que le han precedido, nos obligará

un día a aplaudir sus esfuerzos y a reconocer el fin del objeto que se proponía conseguir. Cuando el poeta y el músico no estén en guerra abierta; cuando el coro vulgar no fatigue nuestros oídos con sus eternos ¡Partamos! ¡Marchemos! ¡Avancemos!; cuando la música guerrera de una cabaletta no se vea sometida al lecho de Procusto para armonizarse con las demás partes que expresan ideas en un todo opuestas; cuando la obertura sea verdaderamente un frontispicio, y el recitativo se aproxime más a la conversación hablada; cuando Halévy no llene el espacio comprendido entre dos trozos por explosiones de cobre y cascadas de instrumentos de cuerda; entonces diremos todos que Ricardo Wagner tenía razón, que su idea era grande y fecunda, sus miras elevadas, consoladoras para los destinos del arte. Entonces le perdonaremos hasta no haber, al principio, alcanzado el objeto glorioso que ambicionaba, si es que la posteridad no ratifica las temeridades del *Tannhäuser*».

Entonces pensábamos, y aún pensamos hoy, que la ópera está llamada a una reforma próxima. Los antiguos moldes de donde han salido tantas obras maestras, no ofrecen ya nada a la imaginación de los músicos jóvenes.

Desde hace veinte años existe una decadencia visible en la escena. Un arte nuevo debe surgir de alguna parte, y no es imposible que Ricardo Wagner contribuya un día a ello. A lo menos ha preparado el camino. Su misión es la de un demolidor. Esto ya es alguna cosa. Sin embargo, no es bastante. Estudiemos su sistema, y veamos si el arte músico puede detenerse definitivamente.

La ópera antigua reposaba sobre un plan dado: recitativos, monólogos, dúos, tercetos, cuartetos, piezas de conjunto. Todas estas partes estaban sometidas a ciertas reglas. Un aria tenía su forma preconcebida como la obra entera. Esta distribución permitía al espíritu reconocerse en medio de los caprichos del drama. Era la variedad en la unidad. La arquitectura de la obra musical presentaba el orden admirable que invita a la mirada a detenerse en la portada de Nuestra Señora de París. Este orden necesario, esta armonía de detalles y de conjunto, no era un efecto de la casualidad. La claridad lo exigía, el espíritu humano lo reclamaba imperiosamente.

Ricardo Wagner tuvo el pensamiento de derribar este plan, de destruir este método, de crear fórmulas nuevas. Nada era más justo: las formas envejecen, y las ideas antiguas se agotan. Repetimos que estaba en lo cierto.

Ahora bien: ¿qué ha puesto en lugar de lo que suprimía? Aquí está la cuestión. Si somos de su parecer cuando busca, hasta cuando demuele, cesamos de seguirle si no reconstituye sobre un sólido fundamento. ¿Qué ha reconstituido Wagner?

Solo vemos en *Don Carlos* una aplicación de su sistema. A las formas antiguas de la melodía, Verdi ha sustituido la melopea continua. Nada de períodos en su primer acto. La música sin dibujo preciso, corre ondeante y siempre. Inútilmente se espera la cantilena que deba alegrar el cuadro. La cantilena está cortada en pedazos en la orquesta. Cada instrumento toma su jirón. Como se comprenderá bien, esto es fatigoso; exhala el cansancio, creyérase uno en las Lagunas Pontinas.

Sin embargo, si alguno podía dar vida a este procedimiento fastidioso, era un melodista tan abundante como Verdi. Pero el procedimiento se opone a ello. Desde el punto que se suprime toda especie de plan, toda ordenación en las partes de una obra, se crea la anarquía en el arte, el desorden y la muerte. No hay razonamiento que prevalezca, la inteligencia rehúsa ver claro donde no hay claridad. Dirigirle semejante desafío, es cosa insensata.

La inteligencia tiene sus leyes inviolables, autoriza la transformación de los procedimientos del artista, concede que Wagner ejecute su obra diversamente que Rossini; pero le obliga a someterse al mismo tiempo a tener que conformar sus ideas a un plan razonable.

La confusión que se ha notado en la partitura de *Don Carlos* no tiene otra causa. Es la melopea interminable, que da a la obra el tono gris, del que nace un cansancio mortal.

Esto es lo que queremos decir lacónicamente en cuanto a la parte de la composición que ha sido atacada. Todo lo que se ha aplaudido por el público no exige examen. Encuéntrase en ella grandes cualidades del maestro italiano con más cuidado en la contextura que en sus trabajos precedentes.

Todas las veces que Verdi se entrega a su naturaleza, encuentra bellas inspiraciones. [...]

Muchos críticos apelan al porvenir para el juicio de esta obra. No vemos la necesidad. [...]

No; cuando se ha escuchado atentamente *Don Carlos*, está juzgado.

Es una obra mestiza. [...]⁴⁹.

En el *Almanaque Musical de 1868* publicado por Andrés Vidal y Roger y dirigido por F. Luis Obiols a finales de 1867⁵⁰, aparece el artículo de Pedrell titulado “La música del porvenir”⁵¹. Para Pedrell, el arte musical atraviesa en ese momento una crisis de la cual ha de salir un nuevo impulso y señala la existencia de una “lucha” entre lo antiguo y lo moderno, entre música del Norte y música del Mediodía, entre innovación y tradición. Las diferencias entre escuela italiana y la nueva escuela –cuyo primer representante es, en palabras de Pedrell, Wagner– es más palpable cada día, en especial en el valor concedido al elemento sinfónico y coral. Otra diferencia presentan ambas escuelas: la música alemana, desde *Der Freischütz* de Weber, se basa en los cantos populares⁵² que califica de “filón inagotable”, mientras que en la ópera en estilo convencional el canto popular queda oculto: “Rossini no ha cantado a su pueblo”. Según Pedrell, las óperas de Rossini están cortadas todas por el mismo patrón y de no ser por la influencia de los grandes divos del *belcanto*, sus obras no se programarían: el arte lírico necesita renovarse. En cuanto a Wagner, Pedrell no da una valoración de su obra y concluye que será la historia la que se encargará de juzgarla con imparcialidad:

“La *música del porvenir* es la tabla de salvación del cansado diletanti. Es la desesperación del Rossiniano y Belliniano contumaces y de raza pura.

Es la esperanza de los melómano-pianistas.

Es... quién sabe cuantas cosas más, es bú de la gacetilla que cada día es fuente de una nueva chuscada.[...]

⁴⁹ L.R.: “Verdi y Wagner”. *El Artista*, II, 8, 30-VII-1867, pp. 57-59.

⁵⁰ Eduardo Canals: “Almanaque Musical”. *La España Musical*, II, 98, 5-XII-1867, p. 2.

⁵¹ Pedrell, Felipe: “La música del porvenir”. En VIDAL y ROGER, Andrés (ed): *Almanaque Musical de 1868*. Barcelona: Casa editorial de Andrés Vidal, 1868, p. 2-24.

⁵² Pedrell expone una de las ideas desarrolladas en 1891 en *Por nuestra música*, opúsculo a la trilogía *Els Pirineus*.

El arte músico atraviesa hoy día, si bien no por la vez primera, ni quizás por la última, una crisis de la cual un nuevo impulso ha de salir, una nueva aspiración tal como la que está enseñada a alcanzar. Esto ha dicho la crítica regulada por un sano criterio. [...]

De día en día la lucha se hace más encarnizada y el resultado aparece oscuro, las diferencias que separan las dos escuela, se hacen más palpables por momentos.

Las principales autoridades del arte, apegadas a la antigua práctica, han roto en un momento con ella; no vamos a discutir aquí como una necesidad, lo que en la tendencia de la nueva escuela puede esperarse del valor sinfónico y coral. [...]

El carácter sensualista que ha dominado a la música largo tiempo, se debe a la escuela italiana; su gracia, frescura y acento apasionado, han halagado demasiado el oído, en perjuicio del espíritu. Después, esa constante y sempiterna fórmula que no ha pasado de vaciarlo todo en un mismo molde, ha dado el golpe de gracia a lo que se ha llamado, hasta aquí, patrimonio exclusivo de la música italiana.

Nunca hemos admitido en música sino dos artes patrimoniales; música del Norte y música del Mediodía.[...]

Única nación en la tierra, la Alemania, ha sido la que ha impulsado este movimiento [cantos populares], elemento de la vida de su pueblo; misteriosa y profunda fuerza, oculta tanto tiempo en el corazón de sus nacionalidad, y que es, ya acontecido su advenimiento desde que vibraron las cuerdas de la lira del cantor de *Freischütz*, el verdadero signo característico de su inspiración.

Rossini empieza a halagar el gusto de sus italianos con una tras otra ópera; todas, absolutamente todas, salen de un mismo hornillo, que forja a destajo, ni siquiera mirando la pureza del temple; escogiendo malos argumentos, con música que no dice nada, y que si se canta, es porque Rubini, la Malibran y otros cantantes de *primitissimo cartello*, están en el apogeo de su carrera artística.

¿Queremos por un momento detenernos en considerar qué es lo que ha ayudado al gran movimiento las obras de Rossini si la música ha de ser la expresión más exquisita de nuestra alma? Rossini no ha cantado a su pueblo ni a ningún otro. [...]

En vano el lector ha tenido la paciencia de seguirnos, si espera que ahora vamos a decirle, qué es lo que ha hecho y qué esperamos de la nueva escuela cuyo primer representante se ha llamado innovador, y cuya música se ha llevado la mayor parte del calificativo de música del porvenir. Él ha creado *Senta, Eric, Elisabeth, Wolfram...* otros personajes; la historia hablará de ellos mejor que nosotros y los juzgará con más imparcialidad⁵³.

En 1868, tercer año de publicación de *El Artista*, aparece el artículo de Edouard Fétis titulado “De lo nuevo en música”⁵⁴, publicado en la *Revue et Gazette musicale* de París⁵⁵ ese mismo año. Edouard Fétis, hijo del director del Conservatorio de Bruselas François Joseph Fétis, es contrario al sistema de Wagner y plantea este ensayo para responder a la pregunta de si es posible presentar algo nuevo en música o si, por el contrario, la posibilidad de renovación en el arte musical está agotada. La respuesta de Fétis es que las combinaciones que pueden presentar los elementos del arte músico son inagotables.

⁵³ Pedrell, Felipe: “La música del porvenir”. *Almanaque Musical de 1868*. Barcelona: Andres Vidal y Roger, editor, p. 2-24.

⁵⁴ *El Artista*, III, 43, 22-IV-1868, p. 245-247.

⁵⁵ Fétis, Edouard: “Du nouveau en musique”. *Revue et Gazette musicale de Paris*, XXXV, 4, 26-I-1868. Véase Ellis, Katharine: “Contemporary music IV: The music of future”. *Music Criticism in nineteenth-century France, La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*, p. 211.

En su opinión, el modelo de la ópera italiana ha llegado a su perfección bajo una forma, pero esto no significa que el arte haya llegado a su fin; no obstante, es necesario que renazca, que se renueve bajo otra forma. Edouard Fétis retoma algunas ideas apuntadas por su padre en la década de 1850⁵⁶, particularmente las expuestas en “Richard Wagner –sa vie, son système de rénovation de l’opera, ses oeuvres comme poète et como musicien, son parti en Allemagne, appréciation de la valeur de ses idées”⁵⁷ y “Lettres aux compositeurs dramatiques”⁵⁸. En este sentido, Edouard Fétis indica que la misión del genio reside en abrir en el arte un nuevo camino o movimiento, pero éste no puede determinarse por reglas matemáticas, procedimientos o métodos preconcebidos, sino que la reforma del arte musical ha de surgir de manera espontánea, instintiva. La originalidad en el arte llega naturalmente, sin premeditación y sin esfuerzo. De ahí, concluye Fétis, que Wagner no pueda considerarse un hombre de genio porque ha planteado su reforma desde un plano teórico preconcebido:

“No, no hay medio ni método para hacer cosas nuevas con las artes; lo nuevo se concibe, no se prepara. Lo nuevo, siempre se encuentra instintivamente, por hombres inspirados que no saben que hacen cosa nueva. Jamás el arte ha debido una innovación fecunda a los hombres de sistema que se trazan su plan de conducta y se erigen en creadores.

Lo que prueba que Wagner no es un hombre de genio, por más que lo digan sus amigos, por más que lo diga él mismo no es tanto por la naturaleza de las impresiones producidas por la audición de sus obras, cuanto por la pretensión que tiene de representar el papel de reformador. Basta leer sus escritos, ver las teorías que ha expuesto, para convencerse de que no es un innovador, en la verdadera acepción de la palabra. El genio no dice: «Yo quiero hacer tal cosa». La lleva a cabo involuntariamente y por decirlo así a pesar suyo. Al ejecutarla, cumple una función dependiente de su constitución.

Cuando transformó el arte de la pintura Giotto, no anunció que iba a sustituir a la inmovilidad bizantina el movimiento y la vida; que pensaba restablecer la naturaleza en sus derechos desconocidos por numerosas generaciones de artistas.

Cuando Monteverde dotó a la música de los elementos de que se ha formado la tonalidad moderna, no tenía él mismo conciencia de la importancia de sus inventos. Hacía, sin pretensión ni intención, lo que su instinto le indicaba. Ni Haydn, ni Mozart, ni Bach, ni Haendel, no se han impuesto como reformadores. Principiaron por emplear las formas técnicas en uso en su tiempo; poco a poco su talante tomó un desenvolvimiento mas independiente, se individualizó; por último, el talento se elevó, en ellos, hasta el grado en que cambia de nombre y se transforma en genio, cuyas manifestaciones tienen un sello pronunciado de originalidad. Todo esto se lleva a cabo naturalmente, sin premeditación y sin esfuerzo.

⁵⁶ Véase ELLIS, Katharine: “Contemporary music IV: The music of future”. *Music criticism in Nineteenth-century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*. Great Britain: Cambridge University Press, 1995, p. 206 y ss.

⁵⁷ *Revue et Gazette musicale de Paris*, Año XIX, nos. 23-32, 6-VI / 8-VIII-1852.

⁵⁸ *Revue et Gazette musicale de Paris*, Año XX, 47, 20-XI-1853 – Año XXI, 2, 9-I-1854.

Así pasan las cosas en los hombres predestinados con el papel de innovadores, papel que desempeñan instintivamente, que no tienen necesidad de aprender como hace el cómico, y que representan con la mayor naturalidad. Cuando se ve a un artista, pintor o músico, exclamar en alta voz que lo que se ha hecho antes que él no vale nada, y que es preciso cambiar de ruta; cuando se le ve desarrollar larga y pretenciosamente sus proyectos de reforma, anunciar las maravillas que se propone realizar, enarbolar una bandera, esforzarse en crear un partido para sostener sus ideas, podemos estar convencidos que tenemos ante nuestro ojos un ambicioso incapaz, del que no hay que esperar ninguna de esas novedades que forman época en la historia del arte. No existe un ejemplo de verdaderos hombres de genio, inventores de ideas y formas nuevas, que hayan redactado programas y los hayan publicado a son de trompeta.

Siguen su camino, sin saberlo. Dicen en música, su lengua, o que piensan, esperan lo que sienten. Si producen cosas nuevas, no es culpa suya.

Con intención pueden hacerse efectos nuevos, pero no ideas nuevas. Es preciso que estas se presenten por sí mismas. La idea llama necesariamente la forma propia para expresarla. Si la idea es nueva, la forma es nueva también. Supongamos que Beethoven no hubiese estado dotado de genio creador, sino que hubiera pensado como Mozart, desarrollando solo el poder de las compilaciones instrumentales, no tendríamos ni la sinfonía en *do* menor, ni la sinfonía en *la*, ni la *Heroica*, ni la *Pastoral*, ninguna de las obras, en fin, en las que admiramos su profunda y arrebatadora originalidad. Ha pensado como Beethoven, antes de escribir como Beethoven. De este modo en todos los inventores, la reforma, es la consecuencia de la idea, los dos son el producto de la misma concepción.

Trátese de reforzar la instrumentación de Haydn, o simplificar la de Beethoven, y se tendrán producciones sin unidad, sin carácter, producciones incoherentes. Se han hecho tentativas, y no han dado otro resultado satisfactorio para los aficionados. Esta relación entre la idea y la forma existe en todas las artes. Aplíquese, imaginariamente, el colorido de Rubens a las composiciones de Rafael, imagínese una figura dibujada por Fra Angélico y pintada por Rembrandt; en lugar de sus obras acabadas, y se tendrán monstruosidades.

Para hacer cosas nuevas en música, es preciso principiar por tener ideas nuevas, por tenerlas naturalmente, como las tiene los hombres de genio; esta es una condición que se cumple perfectamente cuando se está organizando para ello. En semejante caso, es inútil hacer esfuerzos, formular teorías publicar sus intenciones, las cosas vendrán por sí mismas y el público sabrá a que atenerse. Hay muchas vanidades desgraciadas desde que existe el mundo, pero la lista de los genios desconocidos es muy corta.

¿Es necesario absolutamente producir cosas nuevas en música? ¿Cómo se sabe que es preciso hacer cosas nuevas?

Para contestar a estas dos preguntas, sería necesario principiar por ponerse de acuerdo en lo que se entiende por nuevo; seguramente que ningún compositor puede estar autorizado para rehacer lo que han hecho sus predecesores. Si no sabe más que repetir lo que ya se ha dicho, no tiene más que guardar silencio. Todo músico debe tener sus ideas propias como sus propias inspiraciones; igualmente debe presentarlas bajo una forma técnica que le sea personal convenir en que está obligado a efectuar una revolución en el arte radical, a innovarlo todo, sería forzar el orden natural de las cosas.

En las artes, la necesidad de una revolución se hace sentir también de tiempo en tiempo. La sociedad no puede permanecer perpetuamente organizada sobre la misma base, la música, lo mismo que la arquitectura, la pintura y la escultura, no puede inmovilizarse bajo una misma forma.

Por otra parte, es cierto que las revoluciones sin cesar renacientes, no serían admisibles en las artes. Así, es preciso hacer cosas nuevas en música, pero no muchas; es preciso no turbar a los aficionados en la percepción de ciertas sensaciones que les agradan. En cuanto a los signos por los que se reconoce que el momento ha llegado de hacer algo nuevo, es difícil de indicarlo. No sólo es difícil, sino aún más, inútil, atendido a que no se hacen cosas nuevas, como hemos dicho antes premeditadas, y a que los hombres de genio llamados a representar el papel de innovadores tiene su misión de la Providencia. En vano se les llamaría: ellos vendrán a su hora.

Un músico bien organizado e instruido hace cosas nuevas instintivamente. Hace cosas nuevas porque todo hombre tiene su temperamento, su manera de sentir, sus ideas y su modo de expresarlas. Todo hombre es original cuando se abstiene de imitar. Hay tanta variedad en hombres de talento como en las fisonomías. El músico de que nosotros hablamos ejecutará cosas nuevas sin caer en lo raro, que es preciso guardar de confundir con lo original, del que difiere tanto como lo natural difiere de la afectación.

Hoy se ha pasado de un extremo al otro. En otro tiempo se profesaba el culto de la tradición; no existía nada bueno que no se hubiera ya usado, se necesitaban ejemplos, autoridades. La menor innovación era reputada como un crimen a los compositores que se atrevían a permitírsela. Habían hecho los maestros una cosa, pues lo mejor era volverla a hacer, pero hacerla la primer vez, esta cosa, era cometer un grave pecado.

Ciertamente que era esta una aberración de ideas la que prohibía al artista la facultad de innovar; pero como decíamos anteriormente, se ha renunciado a una preocupación para caer en otra.

El desprecio de la tradición, el temor a la vulgaridad, no hacen otra cosa que torturar el espíritu para encontrar lo nuevo”⁵⁹.

El artículo de Fétis, “De lo nuevo en música”, continúa examinando si el arte nuevo representado por Wagner y la escuela alemana es bueno. Según Fétis la sencillez y claridad, características del verdadero arte, son consideradas por la moderna escuela alemana de composición como sinónimo de un talento mediano, haciendo de la “oscuridad” la primera condición de mérito de las obras musicales. La pretensión de originalidad y de realizar cosas nuevas en música ha generado un gusto de los compositores hacia lo imprevisto: el método de Wagner suprime las tendencias naturales de las resoluciones armónicas, las preparaciones ingeniosas y las progresiones regulares, de tal forma que las expectativas del oyente no se cumplen porque la frase melódica “toma otro camino del que parecía dirigirse, el acorde que se anunciaba es reemplazado por otro, el período se rompe y se transforma en el momento en que se creía coger el sentido completo”:

⁵⁹ Fétis, E.: “De lo nuevo en música”. *El Artista*, III, 43, 22-IV-1868, pp. 245-247.

“En cuanto a examinar si este nuevo [arte] es bueno, nadie se ocupa de ello; créese que la ciencia de la novedad lleva consigo el ser excelente. Al llevar este principio hasta sus últimas consecuencias, se pierde de vista el objeto del arte y se le extravía en caminos que conducen al error.

Se creía que, sin caer en una sencillez infantil, necesitábase hacer música inteligible, y no multiplicar las complicaciones teóricas hasta el punto de fatigar la atención del auditorio. Una escuela que radica en Alemania, y que se esfuerza en hacer prevalecer por todas partes su influencia, tiende, al contrario, a hacer de la oscuridad la primera condición del mérito de las obras musicales. Hace mucho tiempo que Alemania ha aplicado este principio a la filosofía y a la literatura. La sencillez, la claridad en estas materias, son consideradas al otro lado del Rhin, como síntoma de un talento mediano.

El escritor que se da a comprender sin dificultad, es superficial; el que es oscuro y cuyo pensamiento no puede penetrarse sino a fuerza de estudio y meditación, es profundo, estimábase más. Cuanto más trabajo cuesta adivinarle, tanto más considerado es. El lector se hace una vanidad de la sagacidad de que ha dado pruebas cuando alaba las obras de los escritores que le han dado motivo para desarrollar su penetración.

El mismo principio ha sido aplicado a la pintura. Las grandes composiciones de Schnorr, de Cornelius, de Kaulbach, de Bendemann, están llenas de **alegorías** sutiles, cuyo sentido no se trasluce sino después de largos estudios y días enteros de examen. Para explicar lo que se halla en un cuadro, sería preciso un volumen. Alguna de estas pinturas son verdaderos enigmas del que no se está nunca seguro de tener la clave hasta después de haber leído las voluminosas explicaciones que dan la interpretación con comentarios.

Lo que es admisible, hasta cierto punto, en pintura y en literatura, como oscuridad sistemática, no podría serlo en música. Puédense estudiar a placer las páginas de un libro, puede reflexionarse horas y días enteros el sentido alegórico de una composición pictórica, pero la música no se detiene para dejar penetrar el misterio de sus combinaciones; es forzoso cogerla, comprenderla al paso. Si no es inteligible, si la idea no se desprende del conjunto de la sonoridad, no es más que un ruido.

La pretensión de hacer cosas nuevas ha puesto lo imprevisto en gran estima entre los compositores de la escuela de que nos ocupamos. Sus mayores esfuerzos tienden a engañar las pretensiones del auditorio en los desenvolvimientos de la vida, y en la sucesión de los efectos. Su método suprime las afinidades de los sonidos, las tendencias naturales de las resoluciones armónicas, las preparaciones ingeniosas y las progresiones regulares. Nada de lo que espera el oído llega, nada de lo que aguarda se le concede. La frase melódica toma otro camino del que parecía dirigirse, el acorde que se anunciaba es reemplazado por otro, el período se rompe y se transforma en el momento en que se creía coger el sentido completo. El auditorio se engaña en las dimensiones de la pieza, como sobre todo el resto. Cree oír los últimos acordes y esto no es más que astucia del compositor que principia de nuevo y hace aun por mucho tiempo sudar su orquesta para concluir de pronto cuando menos se esperaba. A este juego se divierten los músicos que especulan con lo imprevisto, y hacen cosas nuevas con premeditación.

Hay en todo esto mucho **egoísmo** y mucho **orgullo, dos enfermedades de la sociedad de nuestro tiempo**. Agradar a sus oyentes, conmovedores, interesarles eran cosas de que los músicos se ocupaban en otro tiempo al componer. Hoy se trata de un objeto más importante; se trata del amor propio del compositor que quiere admirar, sorprender y mostrar que su saber es superior a la inteligencia de los que escuchan. Que gocen o no, poco importa, si le admiran, todo está dicho.

El amor propio de los compositores tiene por cómplices la vanidad de los pretendidos conocedores que se avergonzarían de no estar al nivel de la ciencia que se les sirve, y que se complacen mas bien en aplaudir complacientemente lo que no les divierte, que confesar que no comprenden una palabra de ello.

Para nosotros, cuando escuchamos esta música de sorpresas, nos condolemos de la buena fe de nuestros antiguos maestros que iban rectamente por su camino, no tratando de engañar ni sorprender sus auditorio y que, sin embargo, no dejaban de producir cosas nuevas, cuando eran capaces, sin poner en juego para nada ni la pretensión ni la vanidad”⁶⁰.

En el verano de 1868, con motivo del estreno en Munich de *Los maestros cantores*, *El Artista* publica una amplísima revista dividida en cinco partes publicada entre los números 7 al 11 del tercer año de publicación que trata el poema y la música de la comedia wagneriana⁶¹. El artículo, que aparece sin firma, comienza apuntando las circunstancias en las que Wagner concibe la génesis de la obra siguiendo el testimonio del compositor en *Confidencia a mis amigos*. El artículo destaca cómo Wagner trata el mismo asunto de *Tannhäuser* –el torneo del Wartburg– de forma irónica. Realiza luego una pequeña explicación sobre el contexto histórico de los Minnesänger y de los torneos o justas literarias que se celebran en las cortes alemanas para presentar, después, uno a uno a los principales personajes de la ópera: Walter von der Vogelweide, Walter de Stolzing, Wolfram de Eschembach, Eva, Magdalena, Sixtus Beckmeser, Hans Sachs y los otros maestros cantores. Sigue un amplio resumen argumental de la obra señalando el autor del artículo que “a nuestro parecer, sería difícil imaginar un asunto de ópera cómica romántica más delicioso que el de *Los maestros cantores*”⁶². El articulista pone de relieve la actualidad del asunto del libreto al indicar que los dos antagonistas de *Los maestros cantores*, Walter y Beckmeser, encarnan los exponentes de los estilos viejo y nuevo y que la competición entre ambos cantores representa la lucha dialéctica entre Wagner y el sector contrario a su reforma: “Cuando en el desenlace, se entabla la lucha entre el caballero inspirado y el injerto de una pseudo-musa, traemos a la memoria nuestro propio tiempo, los combates de Wagner contra la medianía, la ortodoxia que no opone a sus tentativas de reforma más que la indiferencia y una negación de las más cómodas”⁶³. El autor del artículo indica también que el personaje de Walter es la personificación del compositor alemán al señalar que “Walter de Stolzing, que trata de

⁶⁰ Fetis, E.: “De lo nuevo en música”. *El Artista*, III, 43, 22-IV-1868, p. 247.

⁶¹ *El Artista*, III, nos. 7 (22-VII-1868, pp. 49-50), 8 (30-VII-1868, pp. 57-60), 9 (7-VIII-1868, pp. 65-66), 10 (15-VIII-1868, pp. 73-75) y 11 (22-VIII-1868, pp. 81-83).

⁶² *El Artista*, III, 11, 22-VIII-1868. p. 81.

⁶³ *El Artista*, III, 11, 22-VIII-1868. p. 81.

presentar nuevas ideas bajo nuevas formas y que provoca de este modo tantas cóleras y resistencias, es para nosotros el mismo Ricardo Wagner”⁶⁴. Luego, realiza una descripción musical de la obra basada en sus apreciaciones en los ensayos y tres representaciones de la comedia wagneriana en Munich⁶⁵. Recogemos este artículo que es el primer escrito localizado en la revista de Cuenca Lucherini sobre Richard Wagner estructurado en varias partes y favorable al compositor, hecho que denota el papel decisivo que tiene el éxito del estreno de *Los maestros cantores* en Munich en la difusión del repertorio wagneriano, ya que a partir de entonces, la popularidad del compositor alemán se consolida en Alemania y Europa; dice *El Artista*:

“En la *Confidencia a mis amigos* que sirve de prefacio a sus primeros dramas originales, Wagner indica en qué circunstancias concibió la idea de los *Maestros Cantores*.

Acababa de terminar el *Tannhäuser* con una actitud tan devoradora, que a medida que se aproximaba al fin de su trabajo, se veía dominado por el temor de que una muerte súbita le obligara a dejar su obra empezada, de modo que después de haber escrito la última nota, sintióse aliviado, tan completamente satisfecho, como si acabara de escapar al mayor peligro.

Entonces pudo emprender un viaje de recreo a una ciudad de baños de Bohemia, donde encontró pronto la alegría serena de su carácter, como en todas las ocasiones en que había podido sustraerse al olor de los mecheros de gas y a su *servicio* en la atmósfera del teatro.

Gracias al bienhechora disposición de espíritu, a esta completa libertad interior y exterior, se decidió a seguir los consejos de amigos bien intencionados que deseaban verle ocuparse en una ópera de *un género ligero*, y por lo mismo más accesible a los teatros alemanes.

Wagner, aún bajo la influencia de la composición del *Tannhäuser*, pensó tratar el mismo asunto en una forma irónica, la sola forma de alegría que permite la imperfección de nuestras ideas sociales, pero al mismo tiempo la más lejana de la expresión de un verdadero contento.

De todos es conocido el admirable friso que circuye la gran caja de la escalera del nuevo Museo de Berlín.

Encima de las vastas y severas composiciones morales que resumen lo pasado legendario o histórico de la humanidad, Kaulbach ha bordado las variaciones grotescas sobre un tema serio, con la verbosidad humorística que desborda en las ilustraciones de la novela del *Zorro*; niños rechonchos, rodeados de pámpanos que resaltan en caprichosos arabescos, disfrazando los hechos y gestos de los principales actores del drama humano.

El bordado bufón completa el cuadro grandioso, como Sancho Panza comenta a D. Quijote; como dice el mismo autor, es la pieza satírica, que entre los atenienses, seguía a la tragedia.

Bajo el punto de vista poético y legendario en que se coloca Wagner, el mundo sigue una marcha absolutamente contraria a la ley del desenvolvimiento histórico; aléjase de la edad de oro en lugar de aproximarse a ella.

⁶⁴ *El Artista*, III, 11, 22-VIII-1868. p. 81.

⁶⁵ *El Artista*, III, 11, 22-VIII-1868. p. 81.

Los dioses son anteriores a los héroes que, a su vez, preceden a los simples mortales; *major longinque reverentia*. En este orden de ideas, los *Minnesaenger*, que no fueron en realidad más que los imitadores de los trovadores provenzales y de los trovadores del Norte de Francia, son considerados como los representantes del arte bajo su forma más pura y elevada.

Es un hecho que las cruzadas, con sus aventuras sin cuento, ofrecían a la inspiración poética un campo más fértil que la existencia regular de un pueblo.

En el tiempo de los *Meistersaenger*, la caballería cae en manos de la clase media; honrados ciudadanos, ocupados desde por la mañana hasta por la noche en su comercio u oficio, ejercen el arte de la poesía los domingos y los días feriados, como jugaban a las bolas o al tiro de los pájaros. Este diletantismo inofensivo no se prestaría al ridículo, sin la pretensión pedantesca que en ello ponían. Pero ¿cómo no sonreír al ver aquella gravedad concienzuda de estos bravos filisteos que se esforzaban en circunscribir y empequeñecer el dominio, sin límites, de la imaginación, cambiar su Pegaso en Rocinante, comprimir el pensamiento en las reglas de la tablatura, encerrar la vida intelectual en los estrechos moldes de la vida civil y doméstica?

El amor, que había creado la **gaya ciencia**, no era para ellos más que una piedra de escándalo, desde el momento en que no era el noviciado del casamiento; la canción de las calles, libre expansión del espíritu popular, les parecía trivial, sino sediciosa; el *reit*, el cazador, el compañero, el estudiante; todos esos caballeros errantes de la clase media, todos esos vagamundos que cantan como los pájaros, eran otros tantos insurgentes que protestaban contra el orden, la disciplina y la jerarquía.

Las justas literarias que daban en otro tiempo un tan vivo esplendor a las cortes de los príncipes, se efectuaban ahora en las iglesias; el *marcador*, ese excelente contable, estaba encargado de notar con su blanco lápiz sobre un cuadro negro las faltas de los concurrentes; con frecuencia, asiste a las pruebas con la Biblia de Lutero sobre las rodillas, para estar seguro de que el poeta no se aparta del texto.

La antigua escuela de la cortesanía, es una corporación con estatutos y privilegios, la *maitrise* tiene sus diversos grados; es necesario que el aprendiz sea recibido cantor y poeta antes de pasar a ser maestro.

Mas aunque haciendo del arte un noble oficio, la clase media no pretendía por eso menos haber conservado las tradiciones de los caballeros.

Walther von der Vogelweide, que tomó parte en el célebre torneo de la Wartburg, se cuenta entre los **doce maestros que fundaron el *Meistergesang***. El caballero Walther de Stolzing se presenta como uno de sus discípulos, aunque su origen franconiano le coloca más directamente bajo la influencia de su compatriota Wolfram de Eschembach.

Walther, último descendiente de los *Minneseanger*, pertenece a un mundo superior que el de los cantores; el caballero es, con respecto a la clase media, lo que **Lohengrin**, el **templario**, consagrado a la guarda del **Santo Gral**, es, con relación a los nobles del Bravante, un ser sobrenatural misterioso, que, semejante a los dioses del Olimpo, no puede descender del cielo a la tierra sino envuelto en una nube.

El amor también, su amor por la bella **Eva**, hija del rico platero Guy Pagner lo retiene lejos de su castillo y de la corte de Franconia, por ella únicamente aspira a descender al rango de la clase media de Nuremberg.

Pero esta abdicación no es suficiente para alcanzar su mano, le es necesario primero que se eleve a la dignidad de maestro cantor; porque Eva está prometida a aquel de los miembros de la corporación que consiga la palma en el concurso abierto con motivo de la fiesta de San Juan. Ella misma se lo advierte la víspera del día fijado para el juicio, a la salida de la iglesia en que los maestros tienen

costumbre de reunirse en sesión, añadiéndole que no podía dejar de decirle que, si fuera dueña de sí misma, lo escogería a él —a él o a nadie.

Su nodriza **Magdalena** en vano se enfurece contra esta inconsecuencia, admirándose de la falta de costumbre para enamorarse de aquel modo a primera vista, hacía mucho tiempo que Eva conocía al hermoso caballero, al menos en pintura; porque parecía como un huevo a otro a David, no al rey que está presentado sobre el escudo de los maestros con un harpa [sic] y una barba larga, sino a aquel joven David, de cabellos rubios y flotantes, la espada a un lado y la honda en la mano tal como lo ha pintado el maestro Durero.

Walther reconoció al punto en la hija del platero Pogner una alma semejante a la suya, dispuesta a volar al país de los sueños para escapar a las realidades vulgares que la rodean. ¿Qué no haría para merecer semejante tesoro de gracia y belleza?

Así es, que el llenará, la primera condición requerida, se hará maestro cantor: — ¿Y esto de repente? replica el aprendiz del maestro **Hans Sachs** el zapatero, midiendo de alto a bajo al presuntuoso caballero; y sin abandonar los preparativos que hacen sus **condiscípulos** para la próxima sesión, empieza a indicarle punto por punto las zarzas que erizan **el camino de la maestría**; en primer lugar tendrá que estudiar el tono breve, el tono largo y el tono muy largo, el tono tierno y el tono dulce, el tono rojo y el tono verde y el tono azul, después el tono de las rosas, el tono de la alondra, del caracol, del ladrador, el tono embrollado, el tono olvidado y el tono de los tonos, la melodía del papel de escribir y la de la tinta negra, la del tallo de paja y la del romero, la del arco iris y la del ruiseñor, la del estaño de Inglaterra y la del pedazo de canela, todo un *kyrie* de tomos y melodías para hacer retroceder a un héroe de Homero; y, como dice el aprendiz de David, estos no son más que nombres, se trata de aprender a cantarlos de un modo que hagan resonar claramente cada palabra y cada sonido, teniendo cuidado de no principiar ni demasiado alto, ni demasiado bajo para su voz, y de no cambiar las florituras establecidas por los maestros, cuando se ha llegado al grado de cantor de esta manera, se halla uno expedito para adaptar por sí mismo el texto y la rima a las melodías, y de este modo se consigue a ser poeta; por último, el poeta que encuentra por sí mismo una nueva melodía aplicable a las palabras que ha inventado, es proclamado maestro cantor.

Durante estas explicaciones, **los aprendices habían separado, por cortinas negras, el recinto reservado a la docta corporación del resto de la iglesia**, arreglado en semicírculo los bancos forrados, elevado el estrado con el púlpito y el pupitre, sin olvidar el gran cuadro negro del que pende el clarión de un hilo.

La hora de la sesión llega; los maestros se dirigen a ella unos en pos de otros; primero Guy Pogner que sale de la sacristía, en compañía de Sixtus Beckmesser, grefier de la ciudad y marcador de la corporación.

Beckmesser se propone concurrir a la mano de la bella Eva; una cosa le perturba, que el juicio que los maestros debían dar necesitaba ser confirmado por el consentimiento de la joven, lo que le parecía disminuir considerablemente sus esperanzas de éxito; porque las mujeres prefieren un mal cuento de aparecidos a toda la poesía del mundo.

Discretamente confiesa su pasión al padre y la madre, para que se interesen en su favor.

El pobre grefier tiene además otro motivo de inquietud; adivina un rival en el joven extranjero que pide a Pogner presentarle como aspirante a la maestría y a todas sus prerrogativas⁶⁶.

Su ansiedad redobla cuando observa con que galantería el padre de Eva acoge a este intruso gentil hombre como un recuerdo de lo pasado, con qué calor lo

⁶⁶ “*Maestros Cantores de Nuremberg*”. *El Artista*, III, 7, 22-VII-1868, p. 49.

recomienda a sus colegas a medida que llegan el forrador Conrado canto de pájaro, el hojalatero Ruiseñor, el estañero Zorn, el jabonero Hermann Ortel, el calcetero Schwarz, el sastre Moser, el panadero Fritz Kothner, y por último el zapatero Hans Sachs.

Desde que los maestros se creen en número suficiente para deliberar, se procede al llamamiento nominal, y la sesión se abre con una solemnidad académica.

El primer asunto del orden del día, es la elección de un nuevo marcador; pero como Beckmesser parece poco gustoso en discutir sus funciones, la elección queda aplazada hasta después de la fiesta, y Pogner pide la palabra para hacer una moción importante.

Hace presente a la asamblea que muchas veces, en sus numerosos viajes, se ha visto muy contristado por el poco caso que se hacía de los hombres que pertenecían a la clase media; sin considerar que ellos son los que se toman algún interés por el arte; reprochándoles ser avaros y encerrados en sí mismos, y de no pensar más que en su tienda y su dinero.

Ahora bien, él, que quiere mostrar al mundo lo que un individuo de la clase media de Nuremberg es capaz de hacer por amor al arte, ofrece a su hija única, con todos sus bienes, al cantor que gane el premio en el concurso abierto el día de San Juan en presencia de todo el pueblo.

La proposición de Pogner promueve trasportes de entusiasmo.

Más de un maestro siente no ser ya joven.

El generoso platero expone entonces las condiciones del concurso: hace observar que su donación no consiste, según el uso, en una donación ficticia; los maestros adjudicarán el premio, pero es de toda justicia que la joven que sirve de prenda tenga voz preponderante.

El escribano Beckmesser se permite algunas observaciones y el panadero Kothner las apoya: entregarse a la decisión de la hija, ¿no es quitar toda la independencia al juicio? Tanto valdría dejarla escoger, según su inclinación, sin comprometer la dignidad del cuerpo.

—No, contesta Pogner; comprenderme bien, la prometida podrá rechazar al que hayáis concedido el premio; pero no podrá nunca casarse con otro; es preciso que su elección recaiga en un maestro cantor, sobre aquel sólo que hayáis premiado.

Hans Sachs aprueba esta restricción paternal, hasta halla que Pogner se muestra muy condescendiente con los sentimientos de su hija, y establece una distinción entre el arte y la vida, entre el espíritu y el corazón: el instinto de la mujer, dice, me parece tener el mismo valor que el del pueblo; si queréis mostrar al pueblo hasta qué punto el arte está honrado entre nosotros, si queréis dejar al niño la libertad de su elección e impedirle que rompa la sentencia, tomad al pueblo por juez y no solo por testigo; estad seguros que su fallo estará de acuerdo con el de la joven.

A estas palabras, se alzan protestas de todas partes contra el **sufragio universal**.

—¡Oh! ¡Oh! ¡El pueblo! ¡Hermoso estaría ello! ¡entregar las reglas a merced del pueblo! ¡Tanto valdría dar un adiós al arte y al canto de los maestros!

Tampoco es así como lo entiende Hans Sachs.

Siempre ha tenido el mayor respeto a las reglas, y desde muchos años ha tenido por norma hacerlas guardar por la corporación; pero hallaría mucho más conveniente que una vez por año, en **San Juan**, se acudiese al pueblo, que cada uno cantara según su capricho, sin que por esto se desconocieran las reglas asegurándose de este modo si habían perdido su fuerza y virtud al caer en el camino árido de la rutina.

—Aquellos *solos*, añade con gran alegría de los aprendices que se frotan las manos, aquellos *solos* que no saben nada de la tablatura pueden decirnos si estáis en la verdadera senda de la naturaleza, y de este modo el arte y el pueblo florecerán y se engrandecerán al mismo tiempo.

Sin embargo, Hans Sachs no insiste, por miedo que su enmienda democrática no comprometa el éxito de la proposición constitucional de Pogner, que es aprobada por sentados y levantados, y adoptada.

Llega el momento para los pretendientes de hacerse inscribir.

No sin alguna desconfianza se acoge la candidatura del joven protegido del maestro Pogner; un caballero, el caso es nuevo; ¿es preciso alegrarse o inquietarse de ello? En todo caso, conviene hacerle sufrir las pruebas reglamentarias. ¿Ha nacido libre y descendiente de legítimo matrimonio? ¿Con qué maestro ha estudiado?

Pogner garantiza a integridad de su nacimiento; y el mismo Walther dará noticias de su educación musical; durante las veladas de invierno, ha leído en un viejo libro de Walther von der Vogelweide, cómo la naturaleza sonrío al despertar la primavera; después, al retorno del estío, ha oído resonar en los bosques las canciones que el viejo libro le había revelado; en esta escuela ha aprendido a cantar.

Beckmesser encuentra extraño que se alabe de ser discípulo de un maestro muerto hace muchos siglos, y más extraño aún que se haya instruido en las reglas del arte entre los *mesanges* y pinzones.

Pero, como hace notar Hans Sachs, importa poco saber en qué escuela y con qué maestros el caballero ha estudiado; en la obra se conoce al artesano; no hay más que ponerlo a la prueba.

Mientras que el marcador Beckmesser, cuya presencia podría turbar al recipiendario, se retira con su cuadro negro detrás de la cortina que envuelve el estrado, uno de los maestros descuelga del muro las *leges tabulaturae*, cuya lectura completa las noticias que Walther posee ya de la naturaleza de las dificultades que tendrá que vencer; una de las leyes estipula especialmente que cualquiera que arregle una canción no puede tomar más de cuatro sílabas de la melodía de otro maestro.

Dejada la elección del asunto a la inspiración del poeta, Walther anuncia que tomará por texto un asunto sagrado, al menos para él, el estandarte del amor, que pasa a los ojos de los maestros por el más profano de todos.

El recuerdo de la bella Eva le hace sobreponerse a la repugnancia que experimenta al instalarse en el púlpito pedantesco, según las tradiciones de la escuela.

—¡Principiad! le grita la voz agria del marcador; y sobre estas palabras que le sirven de texto, **Walther** improvisa elocuentes variaciones, muestra como la **naturaleza** entera responde al llamamiento de la **primavera** y cómo el poeta a su vez entona entonces la canción siempre vieja y siempre nueva, **himno** universal del amor.

Apenas abre la boca, cuando se oye al sombrío marcador lanzar grandes suspiros detrás de la cortina, e interrumpir al cantor a propósito y fuera de propósito por el ruido seco que hace el clarión sobre el cuadro.

Turbado un momento Walther, señala al paso el invierno envidioso y sombrío que se mantiene oculto en una calle de espinas, y que acecha la ocasión de hacer daño a la alegre canción; después vuelve a tomar su improvisación lírica; ¡principiad! le ha gritado una voz interior, cuando no sabía aún nada del amor; entonces, tiembla como si saliera de un sueño, siente latir su corazón en el pecho, su sangre hervir en las venas, y ahora está pronto a volver a repetir el santo cántico del amor.

El celoso Beckmesser, que no puede contenerse ya, entreabre la cortina bruscamente y ensaña a los maestros, que lanzan una carcajada, el cuadro negro todo cubierto de señales de yeso.

Jamás ha oído cantar de aquel modo, sin ritmo ni melodía, a despecho de las reglas más elementarias.

Walther en vano protesta y pregunta que se escuche a lo menos la canción de la que no ha hecho más que dejar oír el prelude; Hans Sachs que desde el principio, ha prestado oídos con un interés creciente, es el único que toma su defensa.

—Deteneos, maestros, dice a sus colegas, no apresuraos tanto en juzgar y condenar; todos no son de vuestro parecer. Yo he encontrado la canción y la melodía del caballero nuevas, pero no embrolladas; si ha dejado nuestro camino, ha caminado en él con paso firme y seguro. Vosotros no tenéis reglas para juzgar lo que se aparta de vuestras fórmulas.

A los ojos de Beckmesser, Sachs abre de este modo la puerta a todas las divagaciones; autoriza a los copleros a cantar sin estudio, según su capricho; déjese al pueblo en los mercados y encrucijadas, en hora buena; pero, aquí, en la escuela, no debe permitirse cantar sin reglas.

Acalórase la disputa poco a poco y concluye por degenerar en personalidades.

Hans recuerda, que según la letra de los Estatutos, el marcador debe ser imparcial, exento de odio y amor. Ahora bien, ¿cuál es el pretendido que pueda resistir al deseo de humillar a su rival en presencia de toda la corporación? Beckmesser, siendo parte interesada, es natural que su juicio lo sea también.

—¿Qué importan al maestro Hans Sachs mis intenciones? contesta con mal humor el greffier comunal, mejor haría en informarse en este punto donde me aprieta el zapato en realidad; pero después que mi zapatero se ha transformado en un gran poeta, mi calzado está en el estado más lastimoso, mirad que aspecto tan triste y decaído tiene. Yo daría todos mis versos y todas mis rimas, sus historias y sus farsas por tener mañana mis zapatos nuevos.

El platero Pogner hace vanos esfuerzos para calmar la deliberación.

Principia a arrepentirse de su promesa imprudente, que quizás no será ratificada por su hija, y siente que el caballero haya perdido toda esperanza de llegar a ser su yerno.

La terminación de la asamblea, es en efecto, pedida por todos.

Mientras que Beckmesser va de uno a otro indicando con el dedo sobre un cuadro las faltas groseras que Walther ha cometido, éste, a instancias de Hans Sachs, vuelve a subir al púlpito, desde el que apostrofa a los maestros cantores con una voz indignada y les aterra con su desprecio.

El desorden llega a su colmo.

Los aprendices aprovechan esta ocasión para quitar los bancos y bailar en círculo alrededor del estrado.

En miedo de este espantoso desorden, los maestros pronuncian, por último, su sentencia y rechazan al intruso por unanimidad de votos.

Los acentos inspirados de Walther, que han escandalizado a los maestros, como la canción afrodisíaca de *Tannhäuser* consterna a los huéspedes de la Wartburg, no se han perdido para todos⁶⁷.

A la hora en que los aprendices echan los cerrojos de las tiendas, Hans Sachs sueña apoyado sobre su puerta de dos batientes; entrevé un mundo desconocido: aquella poesía sincera que acaba de revelarse a él, la siente, pero no puede comprenderla; no puede retenerla; y sin embargo, no puede olvidarla; cuando logre apoderarse por completo de ella, no podrá medirla.

Ninguna regla puede adaptarse a ella, y sin embargo, no contiene falta alguna; hubiérase dicho alguna cosa antigua, y sin embargo tan nueva, como un canto de pájaro durante los meses de mayo.

⁶⁷ “Maestros Cantores de Nuremberg”. *El Artista*, III, 8, 30-VII-1868, pp. 57-59.

Es el orden de la primavera, la dulce necesidad que le han producido esta canción en el corazón y en los labios; y él ha cantado como debía, y como debía, podía... ¡Ah! el pájaro Cantor tenía la lengua bien afilada, y si ha causado miedo a los maestros, ha causado un gran placer a Hans Sachs.

El monólogo del viejo zapatero queda interrumpido por la llegada de su vecina de enfrente: la bella Eva acaba de saber la condena de Walther, y corre apresurada a su segundo padre para asegurarse de que ya no hay esperanza.

—Hija mía, le dice, todo está perdido; no será maestro cantor en ningún país; el que es maestro de nacimiento tiene el peor lote entre los maestros. Que nos deje rumiar en paz lo que hemos aprendido a fuerza de trabajo y de pena, y que vaya a buscar fortuna a otra parte.

—Sí, exclama entonces la joven indignada, el hallará fortuna en otra parte, lejos de vosotros, vanos envidiosos.

Y cuando Walther llega, corre a su encuentro y rompe el juicio de los maestros y le reconoce sólo digno de alcanzar el premio.

En un momento, cámbiase de vestidos con su nodriza Magdalena y se prepara a huir con el caballero, para libertarse de las conveniencias sociales como él ha pisoteado las reglas de los maestros cantores.

La presencia de Hans Sachs que trabaja en su ventana les impide cumplir sus designios.

Queda otra salida, pero está guardada por el sereno cuyo grito monótono se oye desde lejos.

Para colmo de desgracia, el greffier Beckmesser desemboca de esta calle lateral y viene a afinar su laúd ante la casa del platero Pogner, con la intención de dar una serenata a la que él cree segura de hoy más de obtener con su fortuna.

Los enamorados, cogidos en la ratonera, se resignan a esperar una ocasión favorable para escaparse.

Beckmesser araña su laúd; pero apenas ha tocado el *ritornello*; cuando Hans Sachs entona a toda voz una canción, cuyo compás, marca con grandes golpes de martillo sobre su forma. Es decir una canción de doble sentido que, no sólo impide las expansiones del suspirante trasnochado, sino que al mismo tiempo hace reflexionar a la joven, al hablarle de otra Eva, la abuela de los vivos, que, habiendo vuelto la espalda al paraíso, desgarró sus pies desnudos con las piedras del camino.

Beckmesser aturdido, toma a parte su interruptor, y emplea alternativamente el ruego y la amenaza para decidirle a que se calle.

Pero el anciano zapatero permanece sordo a sus exhortaciones.

No quiere ya exponerse a la censura de descuidar su estado para rimar malos versos; el trabajará, si es preciso, toda la noche, para que los zapatos del señor greffier puedan reemplazar desde el siguiente día su calzado triste y decaído; pero él tiene necesidad de cantar para no ceder al sueño.

Y he aquí que vuelve a principiar y *rinforzando*.

La desesperación del galante redobla, cuando ve abrirse la ventana de Eva, la vieja Magdalena aparece en el bacón, y Beckmesser, engañado por el disfraz de la dueña, empieza de nuevo a tocar su instrumento con toda su fuerza cuyos débiles sonidos cubren los golpes del martillo.

Fuera de sí, se ve obligado a cantar la palinodia; él no ha hablado de sus zapatos sino por broma; él no pensaba ya en ello; estima demasiado a Hans Sachs como zapatero; pero aún mucho más como amigo de las artes; le tiene por un excelente conocedor, y le sería muy grato saber su parecer en una pieza de canto que trata al día siguiente de presentar al concurso.

El maligno zapatero imagina entonces un medio de acomodarse: llenará las funciones de marcador mientras cante Beckmesser; pero para que no sufra su obra, en lugar de señalar las faltas con el yeso, las subrayará a martillazos.

El desgraciado greffier, que teme que la dama de sus pensamientos se impaciente y abandone el balcón en que se muestra y pavonea, se apresura a aceptar este convenio.

Pero apenas abre la boca, cuando Hans Sachs le interrumpe y le prueba que ha pecado contra las sanas reglas del arte; a medida que prosigue, los martillazos se multiplican con un rigor implacable, vese obligado, para dominar el ruido a gritar hasta desgañitarse, y al fin se convence de que sus esfuerzos ridículos provocan gestos de descontento por parte de su inhumana, sin contar que los vecinos se ponen a las ventanas y protestan contra aquella algarabía nocturna.

El aprendiz David, armado de un palo, salta por la ventana, rompe el laúd en mil pedazos y la emprende con el cantor.

Todo el barrio se pone en conmoción; los vecinos bajan a la calle.

—¿Qué sucede?

—No os importa.

—Os han causado algún daño.

—Id a vuestro camino.

—Ya se sabe quién sois.

—Y vos también, aún mejor.

Y de una palabra a otra; los dicterios se cruzan en el aire.

Los aprendices intervienen a su vez por espíritu de cuerpo; los celos de oficio estallan.

—Estos son zapateros.

—No, son sastres.

—¡Borrachos!

—¡Hambrones!

—Son los cerrajeros los que han empezado.

—No, son los herreros.

—Aquellos son los tejedores y tundidores; siempre están buscando camorra.

—A nosotros, los aprendices.

—A mí, los plomeros.

—A mí, los pañeros.

—¡Sus, corramos todos!

La pelea se hace general, los golpes llueven como el granizo.

Pogner aparece en el balcón en bata y hace entrar a la nodriza, a quien toma por su hija, después baja a la plaza llamando a Magdalena.

Walther saca su espada y quiere abrir paso a su muy amada en medio del tumulto, pero Sachs se lanza de su tienda y lo detiene, coge después a la joven vacilante y la echa en brazos de su padre diciéndola:

—Entrad señora Magdalena.

Después vuelve junto a Walther y le conduce a su propia casa cuya puerta cierra.

El sonido del pito del sereno basta para restablecer el orden; indiferentes, compañeros y aprendices huyen por todas partes; por encanto se cierran puertas y ventanas⁶⁸.

A poco solo se percibe la luz de la luna llena, cuya faz blanquecina parece reír de las locuras de los hombres.

El sereno entra en escena, se frota los ojos, mira alrededor de sí con aire de admiración, sacude la cabeza, lanza su grito habitual y se aleja lentamente haciendo oír un nuevo llamamiento al pito.

—¡Mucho ruido para nada! Se dice al día siguiente Hans Sachs, después de haber vanamente buscado en gruesos infolios la causa de la demencia que impulsa sin

⁶⁸ “*Maestros Cantores de Nuremberg*”. *El Artista*, III, 9, 7-VIII-1868, pp. 65-6.

cesar a los hombres a querellarse y a batirse, locura de la noche de San Juan, en la cual, como es sabido, las hadas y brujas tenían costumbre de correr el mundo en busca del grano de helecho que hacía invisible.

Pero después de la noche poblada de sueños fantásticos, llega el gran día de San Juan, el día de la fiesta de Hans Sachs, a quien el joven aprendiz viene a recitar de mañanita un cumplido galantemente compuesto, y en el que por distracción le canta el primer verso del aria de la serenata grotesca de Beckmesser.

El huésped del anciano zapatero no ha sentido en él mismo grado la influencia de la pesadilla de San Juan; después de la velada borrascosa de la víspera, ha pasado un sueño excelente, hasta ha soñado de un modo delicioso, que no se atreve a contar, de miedo de que desaparezca.

Hans Sachs le apremia para que se explique: la misión del poeta consiste precisamente en expresar lo que **sueña**: todo el arte, toda la poesía no es más que una interpretación de **ensueños**.

—Estoy seguro, añade, que vuestro sueño os ha inspirado el medio de vencer hoy.

Pero el caballero está herido profundamente por la mala acogida que ha recibido de los maestros cantores, se guardará muy bien de tentar una nueva experiencia.

El bravo artesano está menos dispuesto a desconsolarse tan pronto; si él no hubiera conservado una secreta esperanza de infundir en sus colegas otros sentimientos, en lugar de impedir la huida de los dos enamorados, habría partido con ellos.

Los maestros han podido engañarse, pero son hombres de honor, y cuando se abre un concurso, no es justo que se arreglen las condiciones a su capricho.

—Vuestra canción, dice al joven, les ha causado miedo, y estaban en su derecho; porque, bien pensado, con semejante fuga amorosa y poética, podriase arrastrar a los jóvenes a aventuras peligrosas. Pero para un honrado estado de matrimonio, hay otras palabras y otras melodías.

—¡Oh! Aquéllas, responde sonriendo Walther, que se acuerda de la serenata del maestro grefier, aquéllas, las conozco también desde anoche; han hecho mucho ruido en la calle.

Hans Sachs le anima para componer a su vez una canción de maestro, y como Walther no puede comprender la diferencia entre una hermosa canción como la suya y la canción de maestros que se le reclama.

—Amigo mío, dice el anciano poeta, en el dichoso tiempo de la juventud, cuando el primer amor llena nuestro seno, no es fácil improvisar una canción bella, la primavera la canta por nosotros. Pero cuando llegan el estío, después el otoño, después el invierno, los cuidados y las necesidades de la vida, las alegrías y los dolores conyugales, aquí un bautismo, allá un duelo, negocios, discordias y querellas, entonces, ved a los que están aún en estado de cantar una canción hermosa, aquellos se llaman maestros.

—¡Yo amo a una mujer, exclama Walther, y quiero casarme con ella!

—¡Pues bien! aprended a tiempo las reglas de los maestros, a fin que éstas os guíen constantemente, y os ayuden a conservar lo que la primavera y el amor os han colocado en el corazón a pesar vuestro, durante los años de la juventud.

De este modo el sabio consejero prepara la iniciación del joven caballero a la maestría de la poesía y del amor.

Hácele contar su sueño de la mañana, y al escribirlo bajo su dictado, le ensaña las reglas de orden y de simetría que gobiernan el arte: la primera estancia debe estar seguida de otra exactamente semejante, a fin que las dos coplas formen una, como el hombre y la mujer en el casamiento; si la copla está bien hecha, se apercibirá al niño que tendrá más de un parecido con sus padres, es decir a la

variación que recuerda las dos primeras estancias, sin que por esto quede la identidad menos completa.

Walther llena todas estas prescripciones de un modo que trastorna y admira el anciano maestro, que le hace al punto entrar en su habitación para vestir un traje digno de la fiesta solemne de San Juan.

Durante este tiempo, llega Beckmesser, ricamente adornado, pero en un estado lastimoso; cojea y se encoge y se frota los riñones y las piernas; sobre él es donde ha descargado el sábado nocturno las señales más sensibles.

En medio de contorsiones, descubre sobre la mesa la canción de Walther escrita de mano de Hans Sachs.

—Una demanda de matrimonio, no queda duda, el anciano zapatero es su rival; esta es la razón porque le ha impedido la noche antes dar su serenata; porque ha azuzado al populacho contra él y le ha hecho pegar por su aprendiz.

Hans Sachs derriba con una sola palabra todo este catafalco de suposiciones: autoriza al grefier a guardar el poema, y a disponer a su gusto de él, comprometiéndose a no alabarse nunca de ser su autor.

Beckmesser se pone a bailar de contento, ¡una canción de Sachs! Está seguro ahora de poder alcanzar la victoria.

En su alegría, promete a su querido colega de hacerle nombrar marcador en su lugar, marcador de clarión se entiende, y no al martillo; corre, charla, salta, cojea, divaga, y parte con su canción.

Apenas el búho ha desaparecido, cuando la blanca paloma entra a su vez en el taller del maestro Sachs.

La bella Eva, adornada como una prometida, tiene las facciones cubiertas de una palidez desacostumbrada; es preciso creer, según dice, que un zapato la atormenta mucho. Extiende el pie sobre un escabel y el anciano zapatero se arrodilla para buscar el defecto del maldito zapato que es demasiado largo y por lo tanto le oprime en el empeine, en el talón, en todos lados.

Walther, en traje brillante de caballero, aparece en el dintel de la cámara vecina y queda en éxtasis ante esta espléndida visión; al verle, la joven lanza un ligero grito, y Hans Sachs, aunque está de espaldas a la puerta, adivina al punto en dónde le aprieta el zapato. Trátase sólo de meterlo en la horma; esto será negocio de un momento.

Mientras que finge estar absorbido en su trabajo, Walther, sin abandonar su sitio, añade una nueva copla a su canción, una copla rimada y rítmica según todas las reglas del arte; decididamente puede pasar por maestro.

Eva le escucha con transporte, y cuando Sachs, después de haberle entregado su zapato, le pregunta sonriendo si la hace daño aún, cae en sus brazos y prorrumpe en sollozos.

Walther se adelanta hacia ellos y coge con emoción la mano de su bienhechor. Su sueño de la mañana se ha realizado; ahora puede cantar ante los mismos maestros.

Ya la gente se dirige hacia el sitio del concurso, a los alrededores de la ciudad, y se aprieta en la gran pradera a través de la cual serpentea el Pegnitz. Barcas empavesadas traen a los oficiales de los gremios. Los aprendices de los maestros cantores que llegan, arreglan la marcha de las corporaciones y los acompañan a la gran tribuna, donde los abanderados plantan su bandera antes que oficiales y compañeros se dispersen en las tiendas, levantadas en todas partes.

Vense desfilar de este modo los músicos de la ciudad soplando en sus pitos, cornetas y trompas, los zapateros invocando a San Crispín, los constructores de instrumentos tocando a cuerda, los sastres, los panaderos, los fabricantes de juguetes de Nuremberg armados de mirlitones y de carracas; después, por último, en el momento en que la animación se hace general, los maestros cantores

desembarcan y se adelantan solemnemente a su tribuna; Eva, conducida por su padre, ocupa el lugar de honor.

Cuando los aprendices han restablecido el silencio, Hans Sachs, que ha sido designado para dirigir la palabra en nombre de la corporación, se levanta en medio de las aclamaciones populares, para invitar a todos los maestros presentes a disputar el premio más magnífico que se ha presentado nunca los esfuerzos del arte.

Beckmesser es inscrito el primero por orden de edad.

Desde su llegada, este decano de los pretendientes, no había abandonado con los ojos la hoja de papel en que se halla el poema de Walther, que se esfuerza en aprender de memoria; el sudor corre en gotas gruesas de su frente.

Al oír pronunciar su nombre, se adelanta vacilante hacia el cercado de césped que debe servir de pedestal a los concurrentes.

Con una voz tan mal segura como su pies, recita su canción, alterando el texto, derribando la prosodia, y combinando de este modo el contrasentido y la cacofonía, hasta el momento en que sus oyentes le interrumpen por una carcajada.

En su despecho, el pobre grefier, para vengarse, no piensa otra cosa mejor que atribuir su rapsodia a Hans Sachs, el famoso poeta que se mimaba tanto.

–Perdonad, replica al punto éste; la canción no es mía; yo no me atrevería a alabarme de haber compuesto una cosa tan bella.

–¡Tan hermosa! Exclaman los maestros cantores en el colmo de la sorpresa; ¿cómo puedes tú llamar bello ese tejido de absurdos?

–Puedo asegurar, contesta Hans Sachs, que la canción os agradaría, si en lugar de desfigurarla como lo ha hecho Beckmesser, alguno cantará correctamente las palabras y la melodía, y el que lo consiguiera probaría el mismo tiempo que la ha compuesto y que es digno de ser llamado maestro. Soy acusado; ¿no hay nadie aquí que quiera hablar en mi favor?

Walther sale entonces de en medio de la confusión.

Empieza a cantar a su vez, y desde la primera estrofa, los asistentes aparecen conmovidos y admirados, y los mismos maestros se ven obligados a convenir que aquello es otra cosa más que cantar afinado o no.

Después de la última copla, el pueblo estalla en trasportes frenéticos, y unánimemente adjudica el premio al joven extranjero.

Eva fuera de sí se adelanta al barandal de la tribuna y coloca sobre la frente de Walther la corona de mirto y laurel; después le conduce a su padre ante el que se arrodillan los dos prometidos.

Pogner los bendice y pasa al cuello del caballero la cadena de oro de las tres medallas, proclamándole maestro cantor.

Walther rechaza al pronto las insignias de su nueva dignidad,

–No, dice, no quiero ser maestro; dejadme gozar de mi dicha sin imponerme este título.

Pero Hans Sachs le coge de la mano y le dice:

–¡Oh! no despreciéis a los maestros; respetada mejor su arte, al que debéis vuestra felicidad. Si no es hoy un resto de nobleza, como en los tiempos en que las cortes y los príncipes lo consagraron, ha quedado verdadero y sincero. ¡Honrad, pues, a los maestros para conjurar los buenos espíritus! y cuando el Santo Imperio Romano acabe de desaparecer, ¡conservaremos siempre el santo **arte alemán!**⁶⁹.

[La Música]

Ahora del *libretto* pasemos a la música.

⁶⁹ “*Maestros Cantores de Nuremberg*”. *El Artista*, III, 10, 15-VIII-1868, pp. 73-5.

Hace seis años, cuando la publicación del texto que acabos de transcribir a nuestros lectores, algunos aturridos se mofaron grandemente de él, al encontrar aquí y allá un verso trivial o un pasaje que les parecía no muy propio para la música.

No tratamos de defender en absoluto el estilo literario de Wagner; pero la invención y el desenvolvimiento del asunto, la combinación y exposición del drama, manifiestan en varias ocasiones un talento dramático tan distinguido, que perdonamos de buen grado algunos pecados contra el Espíritu Santo de la lengua alemana, a favor de las muchas bellezas que hacen olvidarlos. A nuestro parecer, sería difícil imaginar un asunto de ópera cómica romántica más delicioso que el de *Los Maestros Cantores*. Éste no es sólo una acción enteramente nueva, sino una pintura interesante de la vida intelectual y de la civilización de una época.

Lo serio y el *humour*, la nobleza y lo vulgar, la poesía y la prosa alternan en contrastes admirables, y cuando en el desenlace, se entabla la lucha entre el caballero inspirado y el injerto de una pseudomusa, traemos a la memoria nuestro propio tiempo, los combates de Wagner contra la medianía, la ortodoxia que no opone a sus tentativas de reforma más que la indiferencia y una negación de las más cómodas.

Walther de Stolzing, que trata de presentar nuevas ideas bajo nuevas formas y que provoca de este modo tantas cóleras y resistencias, es para nosotros el mismo Ricardo Wagner.

Con desconfianza y hasta con prevención habíamos oído los primeros ensayos de *Los maestros cantores*. A cada uno, sin embargo, desaparecía una preocupación y entrábamos más adelante en la comprensión de esta obra notable.

El ensayo general nos dejó una impresión grandiosa, y, por último, después de haber asistido a tres representaciones sucesivas, hemos podido formar juicio exacto en cuanto al valor e importancia de la nueva ópera.

Wagner ha tratado en ella de presentar una cosa del todo nueva; una tal audacia no podía menos de ser calumniada y anatematizada. **La prensa de Viena** ha hecho todo lo que estaba de su parte en este concepto; desde la primera representación, esparció todo el veneno que por mucho tiempo había reunido. Y sin embargo, a nuestro parecer, es imposible al crítico de música más hábil, apreciar sanamente la obra después de haberla oído una sola vez. La partitura de piano no presenta más que los contornos desvanecidos de este cuadro de una gran riqueza y colorido.

[Acto I]

La *obertura*, una maravilla de instrumentación, encierra los diversos motivos que caracterizan a los principales personajes y las principales situaciones. La marcha pomposa de los maestros cantores está entrecortada, ya por la serenata empalagosa y ridícula de Beckmesser, ya por la canción poética de Walther, de una admirable pureza de líneas; después, cuando los tres temas favoritos se han unido separadamente, Wagner los reúne confundiéndolos con el **arte mágico, cuyo secreto posee él solo**.

El coral solemne que se une a la *obertura*, está seguido de diálogo profano de Eva, Magdalena y Walther al que el aprendiz David viene a unirse a su vez. Encuéntrase ya en éste los elementos de los motivos sobre los cuales Wagner ha construido su obra. Pero aunque admirando la finura de la frase y la belleza de la acentuación, no podemos menos de hallar este cuarteto demasiado desarrollado. El **dúo** siguiente, entre Walther y David, está agradablemente mezclado de interrupciones de aprendices y termina con la ronda, cuya frescura y alegre melodía está de tal modo construida que puede agradar muy bien hasta los amigos **más ortodoxos** de la música absoluta.

La llegada de los maestros aparece indicada de antemano por la orquesta.

Desde las primeras notas que canta Pogner, su lenguaje respira una dignidad y un orgullo varonil que previene al punto a favor de los maestros cantores. En cambio, Beckmesser, el marcador de la corporación, es tratado sin piedad por el compositor, que ha reservado su mayor parte de predilección para el personaje de Walther. Perécenos, que el papel del caballero es más noble y brillante que el de los demás, sin exceptuar el del mismo Hans Sachs; ofrece a los tenores que saben cantar y que, además poseen gusto y gracia, una ocasión rara de coger laureles y aplausos. Los cortos *a parte* del caviloso Beckmesser son, en esta primera escena, tantos otros efectos cómicos que llenan su cometido. La melodía en la cual Pogner describe las bellezas del día de San Juan se distingue por su rotundidad y su espléndido colorido.

Desde el momento que aparece Hans Sachs se calza las espuelas. Desde el primer acto, se presenta como el mediador entre los maestros y el caballero, así es que su elocución musical sin ser tan elegante como la de Walther, no manifiesta la tiesura y pesadez que se nota en la de sus colegas. Existe en su gravedad un agrado particular, una rectitud encantadora, una profunda cordialidad; hasta sus mismas salidas, sus rasgos de buen humor tienen un brillo dulce y templado como el de los gusanos de luz en la noche de estío de San Juan.

El *racconto* de Stolzing al referir cómo ha llegado a ser poeta es una verdadera perla. Toda la magia de la poesía romántica resplandece en esta melodía primaveral, que realza una armonía y una instrumentación no menos admirables. En contraposición, la melodía en la cual Kothner explica las *leges tabulaturae*, representa en su construcción angulosa todo el pedantismo de la escuela de canto; también encuentra igualmente su contraste en la canción de prueba de Walther, cuya gradación admirable llega a su apogeo cuando empieza el conjunto.

[Acto II]

Después de algunos compases de la introducción, se oyen los alegres gritos de San Juan, con su ritmo vacilante.

A la llegada de Pogner, principia un hermoso motivo que inicia la trompa y prosigue el clarinete, que indica la disposición de espíritu, las inquietudes y los cuidados del padre de la bella Eva, que no puede consolarse de la derrota que ha sufrido Walther. En la conversación entre Pogner y su hija, óyense nuevas e ingeniosas combinaciones de motivos que representan a los maestros cantores, lo mismo que al caballero.

La situación lírica del monólogo de Hans Sachs ofrecía al compositor una ocasión fácil de hacer aplaudir aún algunas melodías según las reglas; Wagner ha preferido renunciar a este triunfo para presentar una encantadora imagen de la lucha entre lo ideal y la realidad, entre el poeta y el zapatero; la canción de Wather ha penetrado el alma de Sachs, resuena sin cesar un sus oídos, y su carácter irreflexivo encanta y atormenta a la vez al maestro acostumbrado a las formas rígidas de la tablatura.

La escena siguiente, en la cual Eva trata por mil medios saber de su anciano amigo el resultado de la prueba, está enteramente concebida al estilo de Wagner, la música sigue en ella las medias tintas más delicadas de los sentimiento que agitan a los interlocutores; como la palabra, como las decoraciones, sirve para aumentar el efecto del drama. Seguramente, los que no buscan sino piezas de música, no verán satisfechos sus deseos. Pero el que exige más de la ópera, el que no se contenta con la pintura melódica de las situaciones vulgares, sino que pide a la escena una música dramática, éste se guardará bien de condenar sin oír, y aunque no sea del

parecer de los atrevimientos del compositor, dará a lo menos a sus nobles esfuerzos el honor debido.

El duetino entre Eva y Magdalena encierra algunos pasajes graciosos. Menos bello es el dúo entre Eva y Walther que no sale de lugares comunes, y el que no nos opondríamos a que se suprimiera por completo. El diálogo que sigue entre Sachs y Beckmesser necesitaría igualmente algunos cortes. En cuanto al final, la excelencia del trabajo en **contrapunto de Wagner** no es capaz de compensar suficientemente el que causa al oído, poco habituado a semejantes atentados, al **ruido espantoso que se prolonga durante muchos minutos**; la presencia en la escena de muchos centenares de pilletes, aprendices y curiosos, justifica apenas semejante escándalo, del que no hay ejemplo en la vida ordinaria. Así es, que la melodía serena que sucede al llamamiento de la trompa del sereno, causa una impresión de las más agradables al **fin del acto segundo**.

[Acto III. Cuadro Primero]

El último preludio, ejecutado primeramente por los instrumentos de cuerda, representa los sucesos que preceden, tales como se reflejan en una alma poética y sentimental. Sin formas rigurosamente precisadas, sus armonías nebulosas sumérgenos en el país de los ensueños; ya serenos, ya mofadores, empujándose con cierta energía, después espirando dulcemente hasta que, por último, un estrepitoso *forte* nos vuelve a la tierra.

En el discurso de David a su maestro tendríamos que subrayar más de un lindo motivo; pero nos limitamos con señalar su cumplimiento por la fiesta, verdadera canción de jornalero, que tiene más de un punto de semejanza con la de Hans Sachs del segundo acto.

El principio del largo monólogo que sigue a esta escena nos deja de desear muchas cosas con respecto a la forma. Más tarde, solo, cuando la orquesta entre de un modo en verdad soberano, este trozo toma interés que se aumenta concienzudamente hasta el final.

En el dúo entre Sachs y Walther, de gran riqueza melódica, la expresión musical se adapta también tan exactamente como es posible a la declamación. La peroración, en la cual el anciano zapatero invita a su joven protegido a volver a vestir su ropa de fiesta, merece especial memoria, a causa de su admirable instrumentación. Algún tanto pesado hallamos el dúo de Sachs y Beckmesser, al que se une el famoso quinteto, una de las joyas de la ópera, en el que Wagner ha mostrado que puede también hacer música el estilo antiguo, cuando se presenta ocasión. Un encanto inexplicable y al mismo tiempo un gran efecto dramático resultan de este contraste, entre la melodía torpe de los maestros cantores y la que se liga a la canción de Walther. Este es un punto de descanso en la marcha de la acción, un sitio de reposo lleno de gracia y belleza: de paz y de poesía.

[Acto III. Cuadro segundo]

Las diversiones populares del último cuadro entrañan tanta verdad como carácter. El vals de los aprendices tiene un gran valor músico. El gran coro del pueblo a la llegada de Hans Sachs encierra un majestad imponente, es el punto culminante de la situación; y las piezas que siguen no pueden sostener ninguna clase de comparación con esta página grandiosa. Lo cómico de Beckmesser cae aquí en la caricatura, y no se comprende cómo Wagner ha podido engañarse hasta este punto. Felizmente, el canto de Walther nos reconcilia con el compositor, y la conclusión de la obra produce una impresión más poderosa aún.

La representación de *Los maestros cantores* ha sido saludada como un gran suceso; la nueva ópera de Wagner ha sido denigrada por unos, aplaudida y admirada por otros.

El tiempo nos demostrará quién tiene razón, y si, como en todas partes, lo verdadero es un justo medio. Pero podemos ya saber desde hoy que **las representaciones más frecuentes de obras semejantes, nos darían un arte elevado y civilizador.**

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; y aún cuando *Los maestros cantores* no hubieran servido más que para oponer enérgicamente un dique contra el vulgarismo en que ha caído hoy la música, habrían producido una gran ventaja”⁷⁰.

En el segundo año de publicación, 1868, la *Revista y Gaceta musical* de Madrid continúa en el mismo tono antiwagnerista. Buena parte de la crítica musical de finales de los años 60 en Madrid interpreta que el alejamiento de los modelos italianos en la ópera en compositores franceses como Bizet y Gounod se debe a la influencia wagneriana. Con motivo del estreno de *La Jolie fille de Perht* de Georges Bizet en el teatro Lírico de París, la *Revista y Gaceta Musical* señala que “la música participa algo de la escuela de Wagner, y el autor de ella demuestra un cierto desdén por la melodía. ¡Triste aberración de la época actual, en la que se ven aparecer compositores que expresamente olvidan y desatienden el contorno principal del cuadro, que es la melodía, para fijarse únicamente en las molduras de mal gusto con que adornan sus exabruptas concepciones!...”⁷¹. Idéntica relación entre la música de Wagner y la de Gounod es señalada en el estreno de *Romeo y Julieta* del compositor francés en Dresde: “Se conoce que [Gounod] ha estudiado gran número de obras, incluso las de Wagner y cuyas obras nos recuerda, desgraciadamente”⁷².

Para finalizar este capítulo, indicamos que las críticas del período final del reinado de Isabel II hacen constantes referencias a escuelas compositivas, utilizando conceptos de escuelas nacionales (italiana, francesa y alemana) y otras expresiones como *escuela moderna de composición*, en este caso para referirse a músicos como Weber (1786-1826), Meyerbeer (1791-1864), Schubert (1797-1828), Mendelssohn (1809-47), Chopin (1810-49), Schumann (1810-56), Gounod (1818-1893) etc. Asimismo, Vicente Cuenca habla frecuentemente de *Escuela pintoresca* refiriéndose no sólo a Wagner sino a otras

⁷⁰ “*Maestros Cantores de Nuremberg*”. *El Artista*, III, 11, 22-VIII-1868, pp. 81-3.

⁷¹ *Revista y Gaceta Musical*, II, 2, 13-I-1868, p.8.

⁷² *Revista y Gaceta Musical*, II, 2, 13-I-1868, p. 10.

“músicas del porvenir”, incluido parte del repertorio de Verdi (1813-1901), Berlioz (1803-69, “el Wagner francés”) y Liszt (1811-1886), éste relacionado también con Wagner por sus relaciones de amistad con el compositor alemán.

La inclusión de Berlioz en esta *escuela pintoresca* se debe a motivos estético-musicales, a pesar de que el compositor francés manifiesta su rechazo a Wagner y su sistema desde el estreno parisino de *Tannhäuser*. *El Metrónomo* recoge una crónica con motivo de la inauguración del Teatro Lírico de París con *Los troyanos de Berlioz*, en la que su autor establece una relación de semejanzas entre Wagner y Berlioz:

“París: –El teatro Lírico ha inaugurado ya dignamente la temporada con la representación de la ópera *Los troyanos*, de Berlioz, el Wagner francés.

En efecto, Mr. Berlioz, aunque desprecia a Wagner, participa más de lo que él mismo se figura de sus teorías. Primer rasgo de semejanza: escribe los libretos de sus óperas (la letra de *Los troyanos* es de Mr. Berlioz); segundo, escribe programas para las piezas de su sinfonía; tercero, es de opinión de que en la música teatral debe ocupar el lugar preferente el recitado.

Sin embargo, lo que le salva, lo que evita que sean completas sus derrotas, es que tiene mucha más melodía que Wagner. Añádase por fin, que, como Wagner, cuenta con partidarios entusiastas y furibundos detractores”⁷³.

Para Parada y Barreto o Bonifacio Eslava, la filiación de Verdi a la escuela pintoresca o wagnerismo surge a raíz de la composición de *D. Carlos* para el teatro de la Grande Opéra de París y así lo señala la *Revista y Gaceta Musical*⁷⁴. Así explicamos que en un artículo titulado “De los extraordinarios efectos de la música en la antigüedad” leamos: “Los sordos son también curados con la música, pues según Beroaldo, el médico Asclepiades curaba la sordera con el sonido de las trompetas. –De nuestros días no dudamos que quizás podrían curarse algunos oyendo ciertas óperas de Verdi o Wagner”⁷⁵.

Como conclusión: la crítica musical de Madrid y Barcelona del período final del reinado de Isabel II, plantea un antagonismo entre la escuela italiana y alemana de composición, de la cual Wagner representa su autor más innovador y radical, siendo considerado como creador de una *escuela pintoresca* o de la *música del porvenir* por la mayoría de los críticos. Si para la escuela italiana la función esencial de la música es la de halagar a los sentidos (concepción sensualista-formalista), la poética wagneriana

⁷³ *El Metrónomo*, I, 44, 20-XI-1863, p. 7.

⁷⁴ *Revista y Gaceta Musical*, I, 2, 13-I-1867, p. 10.

⁷⁵ “De los extraordinarios efectos de la música en la antigüedad”. *Revista y Gaceta Musical*, I, 33, 18-VIII-1867, p. 178.

plantea que la finalidad de la música es ajustarse al texto literario contribuyendo a la consecución de la verdad dramática (Gesamkunstwerk), a través de unos medios técnicos musicales novedosos que se apartan de los modelos tradicionales, especialmente en la armonía y en la instrumentación. Estos dos aspectos son los más criticados de la música de Wagner por críticos como Parada y Barreto, Vicente Cuenca y Óscar Camps y Soler.

La crítica musical señala que en el arte lírico se establece una “lucha” entre dos escuelas compositivas: italiana y reformadora. Entre ambas, aparece una tercera vía intermedia que para Oscar Camps y Soler viene representada por la escuela francesa. El problema estético de fondo reside en la pregunta de ¿cuál es el papel que la música debe jugar dentro del drama? y, desde el punto de vista ideológico, el debate se plantea la pregunta de si el drama wagneriano (materialista en *El Anillo*) es bueno o, por el contrario, censurable moralmente. Para Cuenca, las convenciones de la ópera italiana son ya una fórmula gastada pero en ningún caso la reforma propuesta por Wagner en la práctica constituye una solución válida. La solución idónea por la que debe guiarse las nuevas producciones operísticas pasa, según Cuenca, por la reunión de las escuelas italiana y alemana, síntesis que en su opinión inicia Rossini en su *Guillermo Tell* y continúa Meyerbeer en el primer acto de *La Africana*:

“Ahora, como siempre, [el primer acto de *La Africana*] ha hecho en nuestro teatro de la Ópera, una profunda sensación. La reunión de las dos escuelas en que se divide el arte lírico que el genio inmortal de Rossini iniciara con el Guillermo Tell, parece asegurada. Pero la lucha durará aún largo tiempo, pues como acontece generalmente en todo lo humano, la reacción se manifiesta hoy de una manera violenta. ¿Qué sucederá de esta lucha de nuevo empeñada por atletas jóvenes que están siempre en la brecha y poco dispuestos entre sí a una avenencia formal? ¿Qué fórmula saldrá de esta reforma del arte antiguo, que ya es una necesidad de la época, es decir, de la unión de las escuelas italiana y germánica en una tercera eminentemente más estética? ¿Qué genio recogerá los restos dispersos de las obras, por un lado de Verdi, Petrella, Pedrotti, Deferrari, Peri, Rota, Sangiorgi, Platania, Consolo, Secchi, Terranova, Sozzi, Faccio y tantos otros más y por el otro de Berlioz y del innovador Wagner, a los que escoltan los futuros genios de la música del porvenir, para derretirlos en un inmenso troquel en el que se fundan y confundan el corazón y la inteligencia, y salga una nueva encarnación, un arte único, indivisible y perfecto?”⁷⁶.

⁷⁶ Vicente Cuenca: “Teatro Nacional de la Ópera. *L’Africana*”. *El Artista*, III, 20, 30-X-1868, p. 156.

Capítulo VII. Richard Wagner y Bayreuth: *El Anillo del Nibelungo*.

Introducción.

La etapa comprendida entre el estreno de *Los maestros cantores* (junio 1868) y el estreno de *El Anillo de los Nibelungos* (agosto 1876), es un periodo en el que el Richard Wagner centra su actividad en la conclusión de la *Tetralogía* y la fundación del Teatro de Bayreuth, convirtiéndose, además, en unas de las personalidades públicas más famosas en Europa. Tras el éxito de *Los maestros cantores de Nuremberg* en Munich, el 14 de septiembre de 1868 Cosima y Wagner inician un viaje por la Alta Italia en el trascurso del cual el compositor se entrevista con Francesco Lucca, quien compra la propiedad de las óperas de Wagner para Italia. En marzo de 1869¹ el establecimiento calcográfico de la editorial Lucca publica la reducción para canto y piano de *El buque fantasma* y el 1 de abril la casa editorial de Andrés Vidal y Roger, representante de Lucca en España, recoge en su catálogo las óperas “de gran éxito en venta en ediciones lujosas y económicas”², entre ellas las de *Lohengrin*, *Tannhäuser* y *Le Vaisseau Fantôme* que cuestan 60 reales. La publicación de *El judaísmo en Música* en Barcelona³ en la primavera de 1869 incide negativamente en la recepción en la obra de Wagner en España, por las declaraciones antisemitas (Meyerbeer, Mendelssohn) y francófonas expuestas en la segunda edición de este ensayo, que Wagner firma con su nombre por primera vez. Asimismo, la Guerra Franco-Prusiana incide negativamente en la difusión de la obra de Wagner en París; a través de las noticias germanófonas publicadas en la prensa parisina que recogen las revistas y diarios españoles, el *músico del porvenir*, se convierte para los madrileños en el compositor alemán por antonomasia. Por esta razón, de los comentarios irónicos sobre Wagner (el *músico del porvenir* que es silbado en el estreno de *Tannhäuser*) se pasa a una dialéctica nacionalista que repercute negativamente en España. El carácter de Wagner, su compleja personalidad, su

¹ Anuncio en *La España Musical*, IV, 161, 11-III-1869, p. 3.

² “Andrés Vidal y Roger, editor de Música, calle Ancha, número 35, Barcelona. 1º de Abril de 1869. Extracto del catálogo general”. *La España Musical*, IV, 162, 18-III-1869, p. 4.

³ Wagner, R.: “El judaísmo en Música”. *La España Musical*, IV, nº 168 (6-V-1869, pp. 1-2), 169 (13-V-1869, pp. 1-2), 170 (20-V-1869, p. 1), 171 (27-V-1869, pp. 1-2), 172 (3-VI-1869, pp. 1-2) y 173 (10-VI-1869, p. 1).

ideología nacionalista y, sobre todo, el antiwagnerismo (antigermanismo) parisino inciden en que la teoría wagneriana llegue a España con retraso. No obstante, la actitud de una parte de la crítica musical española respecto a Wagner cambia en 1871, coincidiendo con el reinado de Amadeo de Saboya. Entonces Antonio Peña y Goñi en *El Imparcial* y Guillermo de Morphy y José de Castro y Serrano en la *Ilustración Española y Americana* empiezan a llamar la atención sobre Richard Wagner desde una posición favorable al dramaturgo. En Barcelona, este cambio de actitud llega de la mano de la declaración de intenciones wagneriana realizada por Antonio Opisso en *La España Musical* y, desde entonces, la revista de Andrés Vidal realiza un seguimiento pormenorizado de la actividad de Wagner, publicando noticias sobre las gestiones realizadas en Bayreuth para fundar el teatro wagneriano. En un artículo dirigido a Peña y Goñi desde la Exposición Universal de Viena en verano de 1873, José de Castro y Serrano aboga por el inmediato conocimiento de la obra de Wagner en Madrid si se quiere que los compositores españoles no permanezcan aislados de las corrientes modernas del drama lírico y, además, opina que para presentar los dramas wagnerianos en Madrid es necesario la subvención del gobierno, lo mismo que para presentar la ópera española. Peña y Goñi, que contesta a principios de 1874 con una serie de artículos y la primera biografía realizada por un español sobre Wagner, es el primer crítico español en explicar la teoría wagneriana, aunque no acierta a explicar el concepto de *melodía infinita*. Surge entonces una polémica entre José Pujol Fernández (presidente de la Sociedad Wagner de Barcelona) y José Piqué y Cerveró, miembro de la comisión del Ateneo de Barcelona encargada de realizar los programas de los conciertos de la temporada de primavera de 1874. En agosto, el debate se trasladada a Madrid, cuando Barbieri interviene para mediar entre ambos polemistas jactándose de ser el introductor de Wagner en Madrid y dando a entender una posición favorable al compositor alemán. Peña y Goñi contesta con un artículo mordaz titulado *Teratología Musical*, artículo que abre un debate entre Barbieri y Peña y Goñi que es el punto culminante⁴ de un periodo en el que la prensa española recoge gran cantidad de información sobre Richard Wagner. En 1875 cesa la polémica y la crítica musical presta poca atención al compositor, un vacío de crítica que llama la atención de Peña y Goñi y que, en nuestra opinión, se relaciona con dos hechos: la tardanza de un nuevo estreno

⁴ Así lo entendemos porque el empresario del Teatro Real anuncia el estreno de *Rienzi* para la temporada 1874/75, estreno que se retrasa hasta la temporada siguiente.

wagneriano (Wagner tiene que aplazar el primer festival de Bayreuth hasta 1876) y la situación política interna española, especialmente en lo que se refiere a la *segunda cuestión universitaria*. No obstante, en 1875 la popularidad de Wagner en Madrid es creciente y Andrés Vidal y Llimona y Fermín Toledo editan varios fragmentos sobre *Rienzi*. El público responde a la expectativa suscitada en Madrid a raíz del primer estreno wagneriano en España y *Rienzi*, representado por primera vez en el Teatro Real el 5 de febrero de 1876, es la segunda ópera más representada de la temporada, después de *Aida* de Giuseppe Verdi⁵. Sin embargo, *Rienzi* es una ópera que sigue los modelos de la Gran Ópera francesa y el público y la crítica consideran que no es una ópera representativa de Richard Wagner, a pesar de lo cual, es considerado como uno de los grandes compositores del siglo XIX. El entonces empresario –dice Borrell– “Teodoro Robles, al tiempo que estrenaba el *Rienzi* en 1876, preparaba el *Tannhäuser* para el 77. Pero como creyó, con el público y con la prensa, que todo Wagner era *Rienzi*, se quitó de aventuras y no volvió a pensar para nada en la dichosa *música del porvenir*”⁶. Reiteramos, pues, que del estreno de *Los maestros cantores* (junio 1868) al estreno de *El Anillo de los Nibelungos* (agosto 1876), es un periodo en el Richard Wagner centra su actividad en la conclusión de la *Tetralogía* y la fundación del Teatro de Bayreuth, convirtiéndose en unas de las personalidades públicas más famosas de Europa. En este sentido Gregor-Dellin destaca que “desde el éxito continuado de *Los maestros cantores*, desde el anuncio de los primeros festivales de Bayreuth, Richard Wagner, visto desde fuera, había engrandecido enormemente su estatura: se había convertido en una celebridad mundial”⁷. Realizamos un resumen de la documentación recogida sobre Richard Wagner en el periodo 1868-76.

El 14 de septiembre de 1868 la familia Wagner inicia un viaje por la Alta Italia en el transcurso del cual el compositor se entrevista con los editores Lucca de Milán. Francesco Lucca compra la propiedad de todas las óperas de Wagner para Italia y, en este sentido, destacamos que Andrés Vidal y Roger (su representante en España), vende

⁵ *Rienzi* se pone en escena 17 veces completas y además Skoczdo pole dirige los dos primeros actos en su beneficio celebrado el 14 de mayo de 1876.

⁶ Félix Borrell: “El wagnerismo en Madrid”. En ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID (ed): *El wagnerismo en Madrid por Félix Borrell. Biografía de Ricardo Wagner por Valentín de Arín. Conferencias leídas por sus autores en el Teatro de la Princesa el día 4 de mayo de 1911*. Madrid: Imprenta Ducazcal, 1912, p. 14.

⁷ GREGOR-DELLIN, Martin (Mayo Antoñanzas A. F. trad): *Richard Wagner (Richard Wagner © by Piper & Co. Verlag, München, 1980)*, Madrid: Alianza Editorial, Colección Alianza Música (Vol. 1 y 2), 1983, p. 560.

en 1869 las óperas románticas de Wagner *Lohengrin*, *Tannhäuser* y *Le Vaisseau Fantôme*. En 1869, Wagner realiza una edición corregida y aumentada de *El judaísmo en música* y, tras varios aplazamientos, el 22 de septiembre Franz Wüllner estrena *El Oro del Rin* en Munich, cumpliendo los deseos de Luis II pero contraviniendo los de Wagner, que no acude al estreno. En agosto de 1870, a raíz del estallido de la guerra franco-prusiana, la prensa anuncia que Wagner escribe una cantata a gran orquesta titulada *Guerra a la Guerra*⁸ y en enero de 1871 Wagner redacta el poema titulado *Al ejército alemán ante París*⁹. El 16 de abril de 1871 Wagner toma la decisión de construir un nuevo teatro en Bayreuth para estrenar su *Tetralogía* y el 3 de mayo se entrevista con Otto von Bismarck para pedir al canciller alemán apoyo institucional para financiar el proyecto de los festivales, pero Bismarck deniega este apoyo. El 12 de mayo, Richard Wagner designa oficialmente a Bayreuth como sede para construir el teatro de festivales pero, tras la negativa de Bismarck, sus desavenencias con Luis II y su mala experiencia en la política muniquesa, el compositor idea la constitución de un patronato (*Patronat-werein*), dividiendo el montante financiero que supone la construcción del teatro entre una masa (*tarjetas patrocinadoras*) y desconfiando, de esta forma, del patronazgo de los príncipes alemanes. El 1 de noviembre de 1871 Wagner se dirige al presidente del concejo municipal de Bayreuth, Friedrich Feustel, poniéndole en antecedentes de sus proyectos y justificando la elección de Bayreuth; el mismo día, se estrena *Lohengrin* en el teatro Comunal de Bolonia. Wagner felicita al autor de la versión italiana del libreto (Arrigo Boito¹⁰) y obsequia al director Angelo Mariani, con una fotografía suya con un autógrafo en el que se lee *Viva Mariani*; el coro recibe otra fotografía de la estatua de *Lohengrin* rubricada con la frase: “A los bravos coristas de Bolonia”¹¹. El 22 de mayo de 1872 tienen lugar los actos de colocación de la primera piedra del teatro de Festivales; ese día –dice Nietzsche en *Ricardo Wagner en Bayreuth*– “el cielo estaba sombrío y la lluvia caía a torrentes; Wagner subió al carruaje con algunos de nosotros para regresar a la ciudad; iba silencioso, y su lenta mirada que parecía estar replegada sobre sí misma, le daba una expresión indefinible. –Ese día

⁸ *La España Musical*, V, 234, 25-VIII-1870, p. 2.

⁹ *An das deutsche Heer vor Paris (Al ejército alemán ante París)*; en *Gesammelte Schriften und Dichtunguen (Recopilación de escritos y poesías)*, vol. 9, p. 1. A partir de ahora citamos *Gesammelte Schriften und Dichtungen* con la abreviatura GSD.

¹⁰ Véase Paratore, E.: “Wagner nella letteratura e cultura italiana moderna”. En OLSCHKI, Leo S. (ed): *Parole e musica. L’esperienza wagneriana nella cultura fra romanticismo e decadentismo*. Firenze: Leo S. Olschki editore, 1986, p. 189 y ss.

¹¹ *La España Musical*, VI, 285, 14-XII-1871, p. 7.

entraba en su año sexagésimo, y todo el tiempo que le había precedido había servido sólo para preparar aquel momento”¹². A finales de 1872, el médico muniqués Theodor Puschmann escribe un folleto titulado *Richard Wagner. Un estudio psiquiátrico Richard Wagner*¹³, escrito comentado en la prensa española en el que este médico muniqués declara demente al compositor. Los trabajos de Richard Wagner en 1873 se centran en la preparación del estreno de *El Anillo de los Nibelungos* en Bayreuth, realizando varios viajes por los principales teatros alemanes para estudiar a sus cantantes y dirigiendo varios conciertos con el fin de allegar fondos al patronato. No obstante, los fondos resultan insuficientes y tras varias suspensiones de pagos, las constructoras del teatro amenazan con retirar a sus empleados; el 30 de agosto Wagner confirma los rumores publicados en la prensa con anterioridad: el aplazamiento de los festivales escénicos hasta el verano de 1875. En el verano de 1874 Wagner continúa trabajando en los preparativos para el estreno de *El Anillo de los Nibelungos*, cuya representación se aplaza hasta el verano de 1876. En Bayreuth trabajan los primeros miembros de la *Cancillería de los Nibelungos* que se ocupan de copiar las partes de la partitura; en 1874 la *Cancillería*¹⁴ está formada por Joseph Rubinstein, Demetrius L alas, Hermann Zumpe y Antón Seidl (1850-1899), primer director de orquesta del Wagner-Theater de Neumann y desde 1885 director en el Metropolitan Opera House de Nueva York. Wagner concluye *El Anillo de los Nibelungos* el 21 de noviembre de 1874, veintiséis años después de comenzado. En los ensayos celebrados en agosto de 1875, los gastos ascienden a 25.000 florines¹⁵ y Wagner se compromete con Franz Jauner, director de la Ópera de Viena, a dirigir representaciones de *Tannhäuser* y *Lohengrin* en el teatro vienés en noviembre y diciembre de 1875, a cambio del permiso otorgado por Jauner a Amalie Materna y Emil Scaria para asistir a las representaciones de Bayreuth. En enero de 1876, los cabellos de Wagner son canosos; en rostro y cabeza están agudizados sus rasgos enérgicos y ángulos agudos; sus gestos son bruscos; es hombre

¹² Citado en MARSILLACH LLEONART, J.: “Bosquejo biográfico”. *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*. Barcelona: Texidó y Parera, 1878, pp. 51-2. En prensa en “Wagner”. *La Ópera*, I, 4, 12-XI-1878, p. 29.

¹³ PUSCHMANN, Th.: *Eine psychiatrische Studie*. Berlín, 1873.

¹⁴ Además de Rubinstein, Seidl, L alas y Zumpe posteriormente se suman Félix Mottl (ayudante musical en los Festivales de 1876 y director en el estreno de *Tristán e Isolda* en el Festival de Bayreuth de 1886); Engelbert Humperdinck (1854-1921); Ferdinand Jäger (*Parsifal* en 1882); Ernst Hausburg (correpetidor y ayudante musical en el Festival de 1882); Franz Fischer (ayudante musical en Bayreuth en 1875/76 y director en algunas representaciones de *Parsifal* en 1882); y, también, Heinrich Porges (1837-1900), encargado de organizar el plan de ensayos de los dos primeros festivales de 1876 (en colaboración con Mottl) y 1882 (en colaboración con el director de coros Julius Kniese).

¹⁵ *La Ópera Española*, I, 2, 4-X-1875, p. 4.

nervioso y apasionado, furioso en ocasiones, mente en constante actividad, hombre de personalidad altiva y violenta, “como la de un loco sublime”¹⁶; la dominación, el despotismo y la tiranía son los rasgos que predominan al tratar con los músicos, tiene mucho de sibarita y, en definitiva, es un carácter ardiente y contradictorio. En febrero, Wagner continúa pensando en nuevas fuentes de ingresos para llevar a cabo el primer festival y el 8 acepta componer, por encargo del director de música de Filadelfia, Theodor Thomas, una marcha solemne destinada a la conmemoración del centenario de la independencia de los Estados Unidos de América. El 13 de agosto de 1876 se estrena el prólogo de la *Tetralogía, El Oro del Rin*; con este estreno da comienzo el primer Festival que, en lo económico, acaba con un déficit aproximado de 140.000 marcos¹⁷ (las cifras oscilan entre los 148.000 marcos señalados por Gregor-Dellin¹⁸ y los 120.000 indicados por Walter Jacob¹⁹).

1869-1871

El 21 de enero se representa por primera vez *Los maestros cantores* en Dresde y, al mismo tiempo, Luis II ordena la reposición de *Tristán e Isolda* y el estreno de *El oro del Rin* en Munich, haciéndoselo saber a Wagner después de varios meses de silencio. En Tribschen, Wagner concluye la copia en limpio de la partitura del segundo acto de *Sigfrido* hacia el 22 de febrero y el 1 de marzo está trabajando en la composición del tercer acto. Tras minucioso estudio de *El oro del Rin*, Hans Richter abandona Tribschen el 5 de abril para reemplazar a Bülow en Munich, mientras éste envía a sus hijas Daniela y Blandine a Tribschen (8 de abril); Bülow –dice Gregor Dellin– “se resignaba y estaba en trance de liquidar su vivienda”²⁰.

¹⁶ Tissot, V.: “Ricardo Wagner”. *El Globo*, 21-I-1876.

¹⁷ BAUER, Hans-Joachim (Bas Álvarez, B. trad): *Guía de Wagner (Lübbes Richard Wagner-Lexicon* © by Gustav Lübke Verlag GMBH, Bergisch Gladbach, 1988). Madrid: Alianza Editorial (vol. I y II), 1996., p. 85.

¹⁸ GREGOR-DELLIN, Martin (Mayo Antoñanzas A. F. trad): *Richard Wagner (Richard Wagner* © by Piper & Co. Verlag, München, 1980), Madrid: Alianza Editorial, Colección Alianza Música (Vol. 1 y 2), 1983., p. 591.

¹⁹ WALTER JACOB, P.: *Ricardo Wagner y Su obra*. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1945. p. 133.

²⁰ Gregor-Dellin, op. cit, p. 495.

El 7 de mayo, Wagner es nombrado miembro de la Academia de las Artes de Berlín y Friedrich Nietzsche realiza su primera visita a Tribtschen el 17 de mayo²¹. En la primavera de 1869 la prensa italiana, francesa y española publican traducciones de la segunda edición de *El judaísmo en música*, edición corregida y aumentada que Wagner firma esta vez con su propio nombre, a diferencia de la primera²², publicada bajo el pseudónimo de K. Freygedank, por lo que la prensa europea anuncia en un principio la publicación de un nuevo escrito del compositor (*El judaísmo en música* es publicado en *La España Musical* entre mayo y junio de 1869).

El 6 de junio de 1869 nace Siegfried Wagner, el tercer hijo del compositor con Cosima y el 13 de junio Hans von Bülow dirige la primera representación privada de una ópera de Wagner ordenada por Luis II: *Lohengrin*. *La España Musical* informa sobre esta interpretación de *Lohengrin* en la que “el joven rey Luis II se ha permitido el costoso capricho de una función para él solo”²³. El 15 de junio Cosima escribe una carta a Bülow pidiéndole el divorcio y con la reposición de *Tristán e Isolda*, el 20 de junio, Bülow marcha de la capital bávara porque, como dice Gregor Dellin, “había sufrido en Munich lo indecible y sólo había aguantado allí por evitar el escándalo público”²⁴. En los papeles protagonistas intervienen Heinrich (Tristán) y Therese Vogl (Isolda), matrimonio de artistas considerado por la prensa española como los creadores del drama wagneriano, lo que prueba la escasa repercusión del estreno de *Tristán e Isolda* en 1865 en España²⁵.

El estreno de *Das Rheingold* en Munich (22 de septiembre de 1869), trae consigo el cada vez mayor distanciamiento entre Wagner y Luis II porque el monarca pone en práctica su idea de representar *El oro del Rin* contra de los deseos del compositor, por lo que Hans Richter presenta su renuncia por lealtad artística hacia Wagner. El 25 de agosto de 1869, cumpleaños de Luis II y dos días antes del ensayo general, Richter anuncia que no colaborará en el empeño de representar *El Oro del Rin* y presenta su dimisión como director musical, ya que la realización escénica (especialmente en lo relativo a los efectos técnicos) augura un verdadero cataclismo²⁶. Richter insta a Wagner

²¹ Entre esta fecha y 1872, Nietzsche visita 23 veces a Wagner. Bauer, op. cit, p. 47.

²² Publicado por primera vez el 3 y 6 de septiembre de 1850 en *Nueva Gaceta Musical (Neue Zeitschrift für Musik)* de Leipzig. En GSD vol. 5, pp. 83-108.

²³ *La España Musical*, IV, 177, 8-VII-1869, p. 4.

²⁴ Gregor-Dellin, M.: “Interioridad protegida por el rey”. Op. cit, p. 496.

²⁵ En el estreno de *Tristán e Isolda* en junio de 1865 interviene Ludwig Schnorr von Carolsfeld y su mujer, Malwine.

²⁶ Cfr. Gregor-Dellin, op. cit, p. 499 y ss.

para que consiga del rey el aplazamiento de la representación y, el 31 de agosto, Luis II decreta el estreno para el domingo 5 de septiembre, ordenando que Hans Richter sea “apartado inmediatamente. Si W[agner] osa oponerse de nuevo, se le retirará definitivamente su sueldo y jamás volverá a representarse una obra suya en el escenario de Munich”²⁷; dice *La España Musical*:

“La última ópera de Wagner *Rehingold* no dejó de ponerse en escena por la imposibilidad de ejecutarla como se pretende hacer creer, sino por defectos de mecanismo. Ya saben nuestros lectores que en el segundo acto la tiple ha de nadar por la escena que representa el mar tempestuoso”²⁸.

Wagner acude a Munich el 1 de septiembre con el propósito de supervisar los ensayos o impedir la representación, pero Luis II impone un nuevo director, Franz Wülner, contra la opinión del compositor que amenaza al nuevo director con la célebre frase: *¡Las manos fuera de mi partitura!*. El 3 de septiembre Wagner consigue un nuevo aplazamiento; dice *La España Musical*:

“He aquí lo acontecido en Mónaco [Munich] a consecuencia de no haberse representado en su verdadero día el *Reingold* [sic], de Wagner.

El director de orquesta rehusó uniformarse, rompiendo así las órdenes del autor. Éste fue a quejarse al rey que lo protege mucho, el cual puso al director en la calle. Irritado éste, quéjase al superintendente de Bellas Artes que le dice tiene razón. El rey se irrita más y pone de patitas en la calle al superintendente, en vista de lo cual, la orquesta se subleva y presenta en masa su dimisión.

Wagner por otra parte amenaza con retirar la ópera. El empresario pone el grito en el cielo y los artistas lloran... ¿qué hacer?

El rey toma tres pataletas en media hora, y amenaza poner a la ciudad en estado de sitio... A última hora se hablaba de una barricada en el teatro”²⁹.

Después de varios aplazamientos, Franz Wüllner estrena *El Oro del Rin* el 22 de septiembre, sucediendo a Hans de Bülow en el cargo de director de la Hofoper de Munich. *La España Musical*³⁰ informa, siguiendo a un periódico bávaro, que la orquesta se compone de 120 instrumentos (entre los cuales hay un trombón contra-bajo) y califica el estreno de *El Oro del Rin* como acontecimiento notable, pero señala también

²⁷ Luis II de Baviera, decreto 31-VIII-1869. Citado en Gregor-Dellin, op. cit. p.500.

²⁸ *La España Musical*, IV, 192, 21-X-1869, p. 3.

²⁹ *La España Musical*, IV, 189, 30-IX-1869, p. 3.

³⁰ *La España Musical*, IV, 192, 21-X-1869, p. 3.

que en la tercera representación el teatro “estaba casi vacío”³¹. Esta misma publicación recoge la noticia de que varios periódicos italianos señalan que *Das Rheingold* “ha tenido mal éxito”³². Tras el enfrentamiento con Luis II, Wagner no acude al estreno y mientras tanto sigue trabajando en la partitura de *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses* (a partir del 2 de octubre), aunque mantiene en secreto estos trabajos para no tener que dar cuenta de ellos al rey. La representación de *La Valkiria* proyectada para diciembre se aplaza hasta el año siguiente.

En octubre de 1869 *La España Musical*, desconociendo aún la identidad de Cosima “anuncia el próximo enlace del maestro Wagner con una de las más lindas señoritas de Munich; parece que tal es la admiración y entusiasmo que la música del célebre compositor ha causado a la futura esposa, que ésta le ha ofrecido su mano”³³. En noviembre, esta misma revista anuncia el próximo matrimonio de Wagner con una hija de Liszt señalando que “hay que notar que uno y otro están divorciados de sus respectivas costillas”³⁴.

El 9 de enero de 1870 Wagner emprende la composición del prólogo de *El ocaso de los dioses* y dos días después los esbozos orquestales. Wagner realiza la composición de la última parte de *El Anillo de los Nibelungos* ocultando su realización a Luis II por temor a que el rey reclame la partitura y la haga representar en Munich, a lo que formalmente tiene derecho en virtud del contrato de venta. El 4 de febrero Wagner escribe al editor Schott trasladándole sus temores³⁵ sobre el posible estreno de *La Walkyria* en Munich, cuando el compositor aún no tiene conocimiento de los planes de Luis II. De hecho, el rey no comunica nada a Wagner hasta que los preparativos para el estreno de *La Valkiria* han comenzado. *La España Musical* señala en febrero que *La Valkiria* “ha hecho fanatismo en Munich”³⁶ cuando aún no se ha estrenado la partitura, suponemos que refiriéndose a los ensayos previos.

³¹ *La España Musical*, IV, 194, 4-XI-1869, p. 2.

³² *La España Musical*, IV, 194, 4-XI-1869, p. 3.

³³ *La España Musical*, IV, 191, 14-X-1869, p. 3.

³⁴ *La España Musical*, IV, 195, 11-XI-1869, p. 3. Wagner y Cosima se casan el 25 de agosto de 1870 en la iglesia protestante de Lucerna, el mismo día de cumpleaños de Luis II; oficia la ceremonia el pastor Tchudi.

³⁵ En la carta, Wagner expresa el temor de que la *Walkyria* fuera mal representada como lo había sido *Das Rheingold*. Véase Gregor-Dellin, op. cit, pp. 505-06.

³⁶ *La España Musical*, V, 209, 17-II-1870, p. 2. La revista también recoge en la misma página la traducción literal de Wagner: carretero.

El 27 de febrero se estrena *Los maestros cantores* en Viena y el 1 de abril se presenta en Berlín; el estreno berlinés es un fracaso y la prensa alemana califica la partitura de “monstruo”, espantosa y abominable “titiritaina”, y, “rata colosal”³⁷. En la primera función de la comedia wagneriana en Berlín (1-IV-1870), el público participa en la escena de la bronca del final del acto II, produciéndose un tumulto en la sala; el estreno de *Los maestros cantores* pasa a la historia como uno de los grandes escándalos teatrales de Berlín. Dice *La España Musical*:

“La primera representación de *Los maestros cantores* de Wagner en Berlín, tuvo un éxito sumamente dudoso. El público se distribuyó casi por iguales dosis los elogios y la reprobación bajo la forma de frenéticos aplausos y furiosos silbidos. Por un momento se produjo un desecho alboroto dentro de la sala. Se duda que *Los maestros cantores* continúen en el repertorio”³⁸.

A pesar del fracaso del estreno en la capital prusiana, continúan las representaciones de la comedia wagneriana y la revista de Andrés Vidal señala que “*Los maestros cantores de Nuremberg* de Wagner, cada día son más aplaudidos en Berlín, donde los inteligentes admiran las bellezas musicales que encierra aquella composición”³⁹.

El 29 de junio de 1870, con motivo de una representación de *El holandés errante* en Weimar se abre una suscripción para regalar una corona de oro macizo a Wagner que es cubierta en pocos instantes; dice la revista wagneriana: “tiempo es ya que los *dilletanti* empiecen a ver claro”⁴⁰. En agosto, *La España Musical* anuncia que el rey de Baviera se convierte en empresario y editor de música tras adquirir la propiedad de “*La Walkyria*, *Das Rheingold* y otra cuyo nombre ignoramos por una renta anual de 16.000 francos. De este modo los empresarios que quieran música wagnerista tendrán que dirigirse franco de porte por el correo «A su majestad el rey de Baviera»”⁴¹.

En el verano de 1870, las ciudades alemanas celebran solemnemente el centenario del nacimiento de Beethoven, por lo que a comienzos de julio Wagner comienza el borrador de un artículo conmemorativo sobre *Beethoven y la nación alemana* (*Beethoven und die deutsche Nation*), donde, haciendo referencia a la metafísica de la música de Schopenhauer, entiende que la belleza es la condición previa para la aparición del verdadero efecto de la obra de arte, es decir, para la aparición de lo

³⁷ Véase Gregor-Dellin, M.: “Entre Munich y Tribtschen”, op. cit, p. 474.

³⁸ *La España Musical*, V, 217, 21-IV-1870, p. 3.

³⁹ *La España Musical*, V, 219, 5-V-1870, p. 3.

⁴⁰ *La España Musical*, V, 229, 21-VII-1870, p.2.

⁴¹ *La España Musical*, V, 231, 4-VIII-1870, p. 2.

sublime: el compositor da a la nación lo que ella es en realidad (el miedo al mundo interior es el fundamento de lo sublime)⁴². El 19 de julio, el mismo día que estalla la guerra Franco-Prusiana, se disuelve el matrimonio de Cosima y Hans von Bülow en Berlín, de manera que Richard y Cosima se pueden casar pocos días después en la iglesia protestante de Lucerna (25 de agosto).

El esbozo *Beethoven y la nación alemana*, anotado en el *Libro marrón*, es abandonado y en su lugar Wagner comienza a trabajar el 20 de julio en *Beethoven*⁴³, escrito estimulado por la idea imaginaria de que –dice– “había sido llamado a pronunciar un discurso conmemorativo en un acto ideal dedicado al gran músico”⁴⁴. Pero este discurso ideal nunca llega a pronunciarse porque Wagner no es invitado por el comité encargado de los festejos en Bonn (Ferdinand von Hiller)⁴⁵. Por el contrario, Wagner rechaza una invitación para asistir a los actos en Viena porque viene firmada, entre otros, por sus dos peores críticos: Eduard Schelle y Eduard Hanslick. *La España Musical* indica que Wagner rehúsa participar en las fiestas en honor a Beethoven porque “no quiere aceptar una invitación hecha por un comité cuyos nombres no le son simpáticos”⁴⁶. En el trascurso de la guerra Franco-Prusiana *La España Musical* anuncia que Wagner escribe una cantata a gran orquesta titulada “Guerra a la Guerra”⁴⁷ y la revista de Andrés Vidal asegura poco después que el compositor renuncia poner música a un himno bávaro en el cual se pone “en ridículo la raza latina”⁴⁸. En enero de 1871 Wagner redacta el poema titulado *Al ejército alemán ante París*⁴⁹ pero la prensa consultada no da noticias de Wagner hasta el verano.

En julio de 1871 *La España Musical* publica el artículo de Antonio Opisso “Confiteor”⁵⁰; el escrito es una declaración de intenciones en la que Opisso aclara que a partir de ese momento la publicación se convierte en defensora de Richard Wagner (Francesco Lucca y Andrés Vidal). Poco después, *La España Musical* reseña las fiestas celebradas en Bonn para conmemorar el centenario de Beethoven publicando varias correspondencias de L. Lupresti. El 20 de agosto de 1871⁵¹ comienzan en Bonn las

⁴² Gregor-Dellin, op. cit, p. 510.

⁴³ *Beethoven*, 1870; en GSD, vol. 9, p. 75.

⁴⁴ Citado en Gregor-Dellin, op. cit, p. 510.

⁴⁵ Véase Gregor-Dellin, M.: “Interioridad protegida por el poder”, op. cit, p. 510.

⁴⁶ *La España Musical*, V, 232, 11-VIII-1870, p. 2.

⁴⁷ *La España Musical*, V, 234, 25-VIII-1870.

⁴⁸ *La España Musical*, V, 235, 8-IX-1870, p. 2.

⁴⁹ *An das deutsche Heer vor Paris (Al ejército alemán ante París)*, en GSD, vol. 9, p. 1).

⁵⁰ Opisso, A.: “Confiteor”. *La España Musical*, VI, 263, 13-VII-1871, p. 3-4.

⁵¹ Beethoven nace en 1770. Desconocemos por qué se trasladan los actos conmemorativos a 1871.

fiestas para celebrar el centenario de Beethoven. Bonn es entonces una ciudad de pequeño tamaño de 20.000 habitantes, es decir, la décima parte que Barcelona en esa misma fecha. Las calles de Bonn se adornan con banderas y los conciertos de la conmemoración se celebran en el palacio de festivales construido expresamente para el centenario, el Beethoven-Halle, edificio de madera con capacidad para 2.000 personas. P. Lupresti envía varias correspondencias a *La España Musical* sobre el desarrollo de las celebraciones. Sobre el segundo concierto comenta Lupresti –en carta fechada en Bonn el 24 de agosto– que el precio de la entrada es de 2 thalers (30 reales) para las localidades de galería y de 3 thalers para los asientos de preferencia situados frente a la orquesta. En estos asientos de preferencia, donde la sonoridad es más débil y el calor más fuerte, se sitúa la aristocracia. Por esta razón, el centro de galería lo llaman los artistas “Narrem-Galería”, es decir, galería de los locos. Éstos son los primeros asientos en ocuparse y es donde más extranjeros hay, hasta el punto de que Lupresti asegura que en ellos no se encuentra “ningún habitante de Bonn”⁵². El director del festival es Ferdinand von Hiller⁵³, director del conservatorio de Colonia que, después de su relación con Wagner en Dresde rompe su amistad⁵⁴ con el compositor, de ahí que éste no sea invitado a los festivales⁵⁵. El programa del concierto se compone íntegramente de partituras de Beethoven y se interpretan la obertura *Leonora* (nº 3), el *Concierto de violín* y la *Fantasia coral* para piano, coro y orquesta “Schmeichelnd hold” (Halago amistoso) op. 80. Halle interpreta la parte del piano en esta fantasía, pero el pianista no responde a las expectativas de Lupresti: “no sabemos –dice– por qué fue escogido Mr. Hallé entre tantos y tan reputados pianistas alemanes; ¿por qué no se escogió a Mr. Hans de Bülow? Esta pregunta la dirigimos a un amigo a quien creo bien enterado de todo cuanto ha pasado en la comisión; es amigo de Wagner, me dijo. A propósito –le contesté yo –¿por qué no se halla Wagner en la fiesta? –Porque no ha sido invitado. – Pero ¿por qué no se le ha invitado? –Silencio, dijo mi amigo, no hablemos de esto.

⁵² Lupresti, P.: “Correspondencias particulares de *La España Musical*”. *La España Musical*, VI, 272, 14-IX-1871, p. 4.

⁵³ Ferdinand Hiller (1881-1885), director de orquesta y maestro de capilla en la Gewandhaus de Leipzig (1843-44), en Dresde (de 1844 a 1847), en Dusseldorf (1847-50) y en Colonia.

⁵⁴ A pesar de la enemistad con Wagner, Hiller presenta la *Hoja de álbum en do M* (BWW 94) en un concierto celebrado en el teatro del Liceo de Barcelona el 22 de marzo de 1881.

⁵⁵ Wagner redacta cuatro años antes, en 1867, *Ferdinand Hiller*, escrito polémico contra este compositor, director y crítico musical.

Conocí que había misterio de por medio y dejé para otra ocasión el que me lo aclarara”⁵⁶.

En octubre de 1871 *La España Musical* anuncia erróneamente que Wagner llega a Viena para dar en el Teatro Imperial una serie de conciertos⁵⁷ y el 1 de noviembre de 1871 tiene lugar el estreno italiano de *Lohengrin* en el teatro Comunal de Bolonia, empresa gestionada por el editor de Wagner en Italia, Francesco Lucca. Wagner felicita al autor de la versión italiana del libreto, Arrigo Boito⁵⁸ y obsequia al director, Angelo Mariani, con una fotografía suya con un autógrafo en el que se lee “Viva Mariani”; el coro recibe otra fotografía de la estatua de *Lohengrin* rubricada con la frase: “A los bravos coristas de Bolonia”⁵⁹.

Los años fundacionales de Bayreuth: 1871-1875.

A lo largo de todo el año 1871 Wagner gesta la idea de la construcción del teatro de Bayreuth. En este sentido, recordamos que el proceso de composición del ciclo de la *Tetralogía* ocupa unos veintiséis años en la vida de Wagner. Una vez *El Anillo del los Nibelungos* se convierte en una realidad musical, Wagner piensa la manera de poner en escena una obra de tales proporciones. Wagner tiene dos opciones: o bien representa la obra en cualquiera de los teatros convencionales de Alemania y especialmente de Baviera, o bien se plantea la posibilidad de construir un edificio ex profeso. La idea de elegir Bayreuth como sede para su teatro se le ocurre al compositor el 5 de marzo de 1870, guiado por el artículo que sobre la ciudad recoge el *Konversationslexikon* de Brockhaus⁶⁰. El antiguo teatro de la localidad es desechado y el 16 de abril de 1871 Wagner toma la decisión de construir un nuevo teatro. El 28 de abril de 1871 Wagner pronuncia su discurso de ingreso⁶¹ en la Academia Real de las Artes de Berlín con una

⁵⁶ Lupresti, P.: “Correspondencias particulares de *La España Musical*”. *La España Musical*, VI, 272, 14-IX-1871, p. 4.

⁵⁷ *La España Musical*, VI, 278, 26-X-1871, p. 7.

⁵⁸ Véase Paratore, E.: “Wagner nella letteratura e cultura italiana moderna”. *Parole e Musica. L’Esperienza wagneriana nella cultura fra romanticismo e decadentissimo*. Firenze: Leo S. Olschki (ed), p. 1986, p. 189 y ss.

⁵⁹ *La España Musical*, VI, 285, 14-XII-1871, p. 7.

⁶⁰ DEATHRIDGE, J. y DAHLHAUS, C. (Sorozábal Serrano, P. trad): *Wagner (The New Grove Wagner)* © Macmillan Publishers Ltd and John Deathridge / Carl Dahlhaus, 1981). Barcelona: Muchnik Editores (Col. *New Grove*), 1985, p. 56.

⁶¹ Wagner había sido elegido como miembro de número de la Academia en mayo de 1869.

conferencia⁶² bajo el título *Über die Bestimmung der Oper (Sobre el destino de la ópera)* y, el 3 de mayo, es recibido por el canciller del Reich alemán, Otto von Bismarck, pero Wagner no obtiene apoyo oficial para el proyecto del festival de Bayreuth. No obstante, el 12 de mayo de 1871 anuncia en Leipzig que los primeros “festivales escénicos” tendrán lugar en 1873 y designa oficialmente a Bayreuth como sede. Tras la negativa de Bismarck para apoyar los festivales y tras la ruptura con Luis II a raíz de los estrenos de *El oro del Rin* y *La Valkiria* en Munich, Wagner desconfía del patronazgo de los príncipes alemanes y se inclina por una solución en el que el montante financiero derivado de la construcción del teatro se reparta entre un grupo de gente, estableciendo una sociedad. Surgen así las “tarjetas patrocinadoras” y el patronato ideado por el propio Wagner⁶³. El 1 de noviembre de 1871 Wagner se dirige al presidente del concejo municipal de Bayreuth, Friedrich Feustel, poniéndole en antecedentes de sus proyectos y justificando la elección de Bayreuth; dice *La España Musical*:

“El maestro Wagner ha escrito al banquero Feustal [sic] de Bayreuth, (ciudad de Baviera que cuenta con 15.000 habitantes) una carta dándole instrucciones sobre las dimensiones y cualidades que debe tener el teatro que ha de levantar el Municipio de aquella ciudad, para representar la trilogía de *Nibelungen*. Según él, el teatro no debe tener menos de 200 pies de ancho, y otros 200 de largo. El Municipio ha contestado que hará todo lo que desee Wagner, y que la construcción del teatro empezará la próxima primavera”⁶⁴.

Una semana después, el 7 de noviembre, el concejo municipal de Bayreuth recibe el permiso para poner a disposición de Wagner un terreno destinado a la edificación de su teatro. El 14 de diciembre de 1871 Wagner viaja a Bayreuth con el fin de llevar a cabo negociaciones con las autoridades municipales y, al día siguiente, inspecciona el terreno que la ciudad le reserva para el Festspielhaus en las laderas de Stuckberg, en St. Georgen. Desde el 4 de enero 1872 Wagner está trabajando en los esbozos compositivos del tercer acto de *El ocaso de los dioses* en Tribschen, cuando el 8 de enero le visitan el alcalde de Bayreuth –Theodor von Muncker– y el banquero Friedrich von Feustel para comunicarle que el propietario del terreno elegido en Stuckberg, junto a St. Georgen,

⁶² La conferencia fue una prolija e intrincada exposición que duró hora y media. Sobre el contenido de esta conferencia véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 519.

⁶³ Wagner y Cosima idean la organización de un Patronato pocos días antes de ser recibido por Bismarck, concretamente el 25 de abril de 1871 en el hotel Tiergarten. Véase Gregor-Dellin, op. cit. p. 519.

⁶⁴ *La España Musical*, VI, 286, 21-XII-1871, p. 4.

deniega su cesión al municipio y en consecuencia se elige otro situado debajo del Bürgerreuth. Éste que le proponen es el definitivo emplazamiento para el teatro del festival que Wagner visita el 1 de febrero de 1872; dice *El Imparcial*:

“El compositor Wagner va a celebrar el estreno de su ópera *Nibelunger* [sic] en un teatro construido de nueva planta en Burgewenh [sic] cuya autoridad local ha cedido el terreno en una colina inmediata a la población”⁶⁵.

En febrero de 1872, *La España Musical* anuncia que Wagner es nombrado miembro honorario de la *Sociedad de amigos de la música* de Viena⁶⁶ y la próxima la colocación de la primera piedra en el teatro de Bayreuth, a la que Wagner no invita a periodista alguno:

“Dentro de pocos días se colocará la primera piedra para el nuevo *Teatro Wagner* que se va a construir en Bayreuth. El principal objeto de este teatro es la representación de la trilogía⁶⁷ *Nibelungen* del célebre maestro. Wagner ha de dirigir la construcción del teatro, los ensayos y la representación tendrá lugar en junio de 1873, para la cual se invitará a los artistas más notables del mundo musical”⁶⁸.

Tras la visita a Bayreuth el 1 de febrero, Wagner retoma los esbozos compositivos del tercer acto de *El ocaso de los dioses* el 5 de febrero de 1872 y paralelamente comienza los esbozos orquestales de ese acto el 9 de febrero en Tribschen. Gregor-Dellin⁶⁹ comenta que la correspondencia que le exigen los preparativos para la ceremonia de la colocación de la primera piedra es agotadora y perjudicial para su disposición al trabajo en el tercer acto de *El ocaso de los dioses*. En una de estas cartas, Wagner pide a Stern⁷⁰, director del conservatorio de Berlín, que le proporcione los coristas necesarios para la interpretación de la *Novena Sinfonía* de Beethoven que tendrá lugar durante los actos de colocación de la primera piedra el día de Pentecostés en la

⁶⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 15-II-1872.

⁶⁶ *La España Musical*, VII, 295, 22-II-1872, p. 4.

⁶⁷ En el número siguiente de *La España Musical* podemos leer la noticia chocante de que “además de la trilogía *Nibelungen*, se estrenará en el teatro que se va a construir en Bayreuth, *El oro del Rin*, (*Das Rheingold*) también de Ricardo Wagner”. “Noticias”. *La España Musical*, VII, 294, 15-II-1872, p. 4. Decimos chocante porque si bien el texto de *Das Rheingold* es el último que escribe Wagner, la partitura del prólogo de la *Tetralogía* es la primera en ser terminada y estrenada (Munich, 1869).

⁶⁸ *La España Musical*, VII, 293, 8-II-1872, p. 8.

⁶⁹ Véase Gregor-Dellin, op. cit., p. 528.

⁷⁰ Julius Stern (Breslau, 1820; Berlín, 1883). Pedagogo alemán, funda conjuntamente con Kullak y Marx el Conservatorio de Berlín que lleva su nombre en 1847.

antigua ópera de Bayreuth. Wagner traslada en la carta su preocupación por saber cuanto antes los ejecutantes que tendrá a sus disposición con el objeto de arreglar su alojamiento en Bayreuth. Esta pequeña ciudad no está en aquel momento preparada para acoger a cerca de mil visitantes que entre instrumentistas, cantantes y público foráneo de Bayreuth asisten el día 22 de mayo a la ceremonia inaugural. La carta, fechada en Lucerna el 12 de febrero, es publicada en *La España Musical* un mes después:

“Après vous l’avoir déjà dit de vive voix, je vous adresse par écrit la prière amicale d’inviter en mon nom les meilleurs chanteurs et chanteuses de chœurs des sociétés d’amateurs de Berlin, à concourir en aussi grand nombre que possible à la réalisation du projet que j’ai formé d’exécuter, d’une manière supérieure, la neuvième symphonie de Beethoven. Cette exécution aura lieu sous ma direction, dans l’ancien Opéra de Bayreuth, le jour de la pose de la première pierre du nouveau théâtre provisoire, le 22 mai de cette année (Pentecôte), pour autant que je sois assuré de la participation extraordinaire d’un chœur d’élite de deux cents homes et femmes, ainsi que d’une réunion de cent instrumentistes, choisis parmi les membres les plus éminents de nos premiers orchestres. Comme l’exécution aura lieu exclusivement en présence des patrons et protecteurs de mes représentations à Bayreuth, et donnera ainsi une belle consécration à cette entreprise extraordinaire, je considérerai la coopération qui me sera offerte comme une marque de sympathie à l’égard de mon projet et comme un hommage rendu au grand génie don[t] j’invoque le patronage béni en demandant le concours de tous. Si par là je compte sur le dévouement individuel en ce qui concerne le voyage, par contre le logement et la table sont assurés gratuitement à tous les exécutants, pendant le temps de leur séjour à Bayreuth. Il est nécessaire que je sache avant la fin de ce mois si j’aurai à ma disposition les éléments nécessaires; aussitôt que l’entreprise sera définitivement arrêtée, des invitations personnelles seront envoyées aux adhérentes avec l’indication de leurs hôtes à Bayreuth”⁷¹.

[Traducción orientativa]

“Después de habérselo dicho ya de palabra, le envío por escrito el ruego amistoso de invitar en mi nombre a los mejores cantores y cantoras de coros de las sociedades amateurs de Berlín, a concurrir en tan gran número como sea posible a la realización del proyecto que he tratado de ejecutar de una manera superior: la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Esta ejecución tendrá lugar bajo mi dirección, en la antigua Ópera de Bayreuth, el día de la colocación de la primera piedra del nuevo teatro provisional, el 22 de mayo de este año (Pentecostés), siempre y cuando me sea asegurada la participación extraordinaria de un coro de élite de doscientos hombres y mujeres así como la reunión de cien instrumentistas escogidos entre los miembros más eminentes de nuestras primeras orquestas. Como la ejecución tendrá lugar exclusivamente en presencia de los patronos y protectores de mis representaciones en Bayreuth, y dará así una bella consagración a esta empresa extraordinaria, consideraré la cooperación que me sea ofrecida como una demostración de simpatía y consideración a mi proyecto y como un homenaje rendido al gran genio del cual invoco el patrocinio bendito pidiendo la ayuda de todos. Si para esto cuento con el sacrificio individual en lo que concierne al viaje,

⁷¹ *La España Musical*, VII, 301, 14-III-1872, p. 7.

por el contrario el alojamiento y la comida están asegurados gratuitamente a todos los ejecutantes durante su estancia en Bayreuth. Es necesario que sepa antes del fin de este mes si tendré a mi disposición lo elementos necesarios; tan pronto como la empresa sea definitivamente decidida, serán enviadas invitaciones personales a los afiliados en Bayreuth [socios patrocinadores] con la indicación de sus huéspedes”.

A mediados de marzo *La España Musical* anuncia que los actos de colocación de la primera piedra del teatro de Bayreuth tendrán lugar el 22 de mayo, coincidiendo con el natalicio del compositor y, además, que durante la ceremonia se ejecutará la *Novena Sinfonía* de Beethoven que ya ensayan dos sociedades corales. La interpretación de la sinfonía de Beethoven está confiada –dice la revista– a “los mejores artistas de Alemania”, y –continúa– “tal vez *La España Musical* estará representada en esta fiesta”⁷². El cuarteto de solistas para la interpretación de la *Novena Sinfonía* está formado por la soprano Johanna Jachmann-Wagner, sobrina de Richard, el bajo Fanz Betz, el tenor Albert Niemann y la contralto Marie Lehmann.

El 26 de marzo de 1872 *El Imparcial* anuncia la creación de la Sociedad Wagneriana de Londres. En este sentido, destacamos que hasta 1878 los patronatos⁷³ despliegan su actividad en unas 70 ciudades de Europa y América con el objeto de apoyar económicamente los Festivales de Bayreuth. Joaquín Marsillach da más detalles sobre las sociedades y señala que “la empresa de Bayreuth motivó las Sociedades-Wagner, de las cuales la primera se fundó el 1º de junio de 1871 en Mannheim⁷⁴: esta Sociedad extendió pronto sus ramificaciones por Viena, Praga, Pesth, Basilea, Zurich, Riga, San Petersburgo, Varsovia, Ámsterdam, Estocolmo, Copenhague, Amberes, Havre, París, Florencia, Milán, Londres, Boston, Cairo, etc., y hasta se constituyeron Sociedades wagnerianas de señoras”⁷⁵. Inglaterra es uno de los primeros países en fundar una asociación de este tipo; dice *El Imparcial*:

“Se ha formado en Inglaterra, bajo la presidencia de lord Lindsey, una sociedad llamada Asociación Wagner, para facilitar a quien lo desee el medio de asistir a las representaciones de la nueva ópera del maestro alemán *Niebelungen* [sic], que en

⁷² *La España Musical*, VII, 301, 14-III-1872, p. 4.

⁷³ Las tarjetas patrocinadoras y los patronatos dejaron de existir después del segundo festival de 1882. Además de su importancia económica y financiera, los patronatos sentaron las bases de las sociedades wagnerianas que se sobrevivieron a la primera representación de *Parsifal*.

⁷⁴ Emil Heckel, fabricante de pianos y almacenista de música, crea la primera sociedad wagneriana en Mannheim el 1 de junio de 1871.

⁷⁵ Marsillach Leonart, J.: “Bosquejo biográfico”. *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico*. Barcelona: Teixidó y Parera, 1878, p. 51. En prensa en “Wagner”. *La Ópera*, I, 4, 12-XI-1878, p. 28.

1873 se cantará en el nuevo teatro de Beyrouth [sic] y para dar conciertos en la Gran Bretaña, en los cuales se ejecutarán principalmente las obras de Wagner”⁷⁶.

En abril *La España Musical* informa que Wagner “está recibiendo cantidades importantes de Inglaterra, Alemania y América para facilitarle poner en escena su nueva ópera titulada *El Anillo de los Nibelungos*”⁷⁷. El 25, la revista de Andrés Vidal publica un suelto que recoge la propuesta para que Wagner sea nombrado ciudadano honorífico de Bolonia. En este sentido, aclaramos que el estreno de *Lohengrin* en la ciudad italiana es considerado por Wagner como excelente; así, en los informes críticos de Leipzig y Berlín Wagner se muestra perplejo, sobre todo, ante la actitud positiva de las autoridades de la ciudad que le nombran ciudadano honorario. Según opinión de Wagner, algo semejante resultaría impensable en Francia y en *Carta al alcalde de Bolonia*⁷⁸ (1872) Wagner manifiesta su satisfacción por el trato familiar con que es acogido en la ciudad italiana⁷⁹; dice *La España Musical*:

“El comendador Cassarini ha propuesto al consejo municipal de Bolonia que Wagner sea nombrado ciudadano de dicha ciudad”⁸⁰.

Los trabajos de desmonte para el Festpielhaus comienzan el 29 de abril de 1872 y, recordamos, Wagner concibe el teatro como un coliseo pensado para estrenar *El Anillo de los Nibelungos* y con unas características arquitectónicas específicas. El compositor calcula que para el desarrollo de los festivales es necesario conseguir 300.000 taleros: de ellos, un tercio para la edificación; otro tercio para la instalación técnica, el equipamiento y los decorados; y, el último, para los artistas y el resto del personal. La suma se obtendría mediante la venta de mil suscripciones al precio de 300 taleros cada una; el desembolso de 100 taleros da derecho a una localidad. El texto de las tarjetas patrocinadoras reza:

“Tarjeta patrocinadora número [...]
El titular de esta tarjeta [...]
Mediante el pago aquí saldado de 300 táleros ha adquirido los derechos de un patrocinador para la representación en

⁷⁶ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 26-III-1872.

⁷⁷ *La España Musical*, VII, 305, 18-IV-1872, p. 8.

⁷⁸ *Schreiben an den Bürgermeister von Bologna*; en GSD vol 9, p. 346.

⁷⁹ Cfr. Bauer, op. cit. p. 155.

⁸⁰ *La España Musical*, VII, 306, 25-IV-1872, p. 7.

Bayreuth

de tres funciones completas del festival escénico

El Anillo de los Nibelungos,

derechos que consisten en la puesta a su disposición obligatoria de una buena localidad para cada una de las doce noches en que va a tener lugar la triple representación de la obra dividida en cuatro partes, estando además reconocida la participación en la formación de una comisión del patronato, la cual tiene derecho a disponer de 500 asientos gratuitos para cada una de las representaciones especiales que se lleven a cabo gracias a la contribución de los patrocinadores y en el cual el titular de esta tarjeta estará representado con voz por delegación. Bayreuth”⁸¹.

El 6 de mayo de 1872 Wagner y Cosima viajan a Viena donde permanecen hasta el día 13. Allí conocen al pintor Hans Makart y el 12 de mayo Wagner dirige un concierto para la sociedad wagneriana vienesa en los salones de la Musikverein propiedad de la misma. Gregor-Dellin⁸² comenta que la actriz cómica Josephine Gallmeyer queda tan conmovida durante el ensayo del 10 de mayo que, con lágrimas en los ojos, promete no volver a intervenir en la parodia de Nestroy y Binder⁸³ sobre *Tannhäuser*. En el programa del concierto figuran la Heroica de Beethoven, la música del Venusberg compuesta para París, el prelude de *Tristán* y el *Adiós de Wotan a Brunilda* y *El fuego encantado* de *La Valkiria*. *La España Musical* anuncia este concierto con bastante antelación:

“El concierto que ha de dirigir Ricardo Wagner, en Viena, se ha fijado definitivamente para el día 12 del próximo mayo, En él se ejecutará la música compuesta para la representación del *Tannhäuser* en París, la sinfonía de *Ifigenia* y el prelude de *Tristán ed Isoldo* [sic.]”⁸⁴.

El 22 de mayo tienen lugar los actos de colocación de la primera piedra. No se ha localizado ninguna referencia sobre el desarrollo de esta celebración en la prensa española coetánea, pero Joaquín Marsillach, citando a Nietzsche, da algunos detalles algunos años después:

“En ese día de mayo de 1872 –dice Nietzsche en su obra *Ricardo Wagner en Bayreuth*– en que se colocó la piedra fundacional en la colina de Bayreuth, el cielo estaba sombrío y la lluvia caía a torrentes; Wagner subió al carruaje con algunos de

⁸¹ Bauer, op. cit, p. 709.

⁸² Gregor-Dellin, M.: “Los años fundacionales”. *Richard Wagner 2. 1864-1883*, p. 532.

⁸³ La parodia de Johann Nepomuk Nestroy, *Tannhäuser und die Keilerie auf Wartburg. Zukunftsposse mit vergangener Musik und gegenwärtigen Gruppierungen (Tannhäuser y la trifulca en Wartburg. Farsa futurista con música anticuada y agrupaciones actuales)* se estrena el 31 de octubre de 1857 en el Carl-Theater con música de Karl Binder.

⁸⁴ *La España Musical*, VII, 306, 25-IV-1872, p. 8.

nosotros para regresara a la ciudad; iba silencioso, y su lenta mirada que parecía estar replegada sobre sí misma, le daba una expresión indefinible.

Ese día entraba en su año sexagésimo, y todo el tiempo que le había precedido había servido sólo para preparar aquel momento”⁸⁵.

A finales de junio *La España Musical* destaca que en el nuevo teatro de Bayreuth la orquesta estará oculta a los espectadores. La venta de tarjetas patrocinadoras sigue un ritmo rápido durante el primer semestre de 1872 y, en poco tiempo, se reúne una tercera parte del dinero, aunque Wagner entiende que la celebración anunciada para el verano de 1873 no será posible. *La España Musical* da detalles acerca del dinero recaudado hasta junio, sobre las condiciones del nuevo teatro en construcción y prevé que los primeros festivales se inaugurarán en 1874:

“Aún no se ha fijado la época de la inauguración del teatro Wagner, pero se espera que podrá inaugurarse en 1874. Ya se tiene recogidos 112.000 thalers, pero se necesitan 300.000. Wagner se propone introducir en su teatro varias reformas entre las cuales figura la siguiente que leemos en el prefacio del libreto de su ópera *El Anillo de los Nibelungos*: «La sala tendrá la forma de un anfiteatro, y la orquesta estará oculta para los espectadores. La importancia de esta disposición será evidente para los que deseen la *impresión real* de una ópera dramática. Los movimientos *mecánicos* de los músicos y sobre todo los del director de orquesta distraen al espectador; el ruido fastidioso al afinar le fatiga. ¿No serán más puros y naturales los acordes salidos como de una *pared sonora*? ¿No ganarán mucho los cantantes, tanto con respecto a la voz como por encontrarse en inmediato contacto con el auditorio? Y el oírse las palabras claras ¿no será también una gran ventaja para el drama y para el poeta?»”⁸⁶.

“Ricardo Wagner ha terminado una nueva ópera *Il Crepúsculo degli Dei*; no falta más que la instrumentación”⁸⁷. Efectivamente, pocos días más tarde de publicada esta noticia, el 22 de julio de 1872, Wagner concluye los bocetos orquestales de *El ocaso de los dioses*. *El Imparcial*, siguiendo a la *Gazzetta di Napoli*, señala que “Wagner está escribiendo una nueva obra, letra y música suyas con el título del *Crepuscolo degli Dei*, a la que no falta más que la instrumentación. Se cree que esta ópera inaugurará la apertura del nuevo teatro wagneriano en construcción en Bayreuth, apertura que tendrá lugar no ya el año próximo con motivo de la Exposición de Viena, sino el siguiente de 1874”⁸⁸.

⁸⁵ Marsillach Leonart, J.: “Bosquejo biográfico”. *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico*. Barcelona: Teixidó y Parera, 1878, pp. 51-2. En prensa en “Wagner”. *La Ópera*, I, 4, 12-XI-1878, p. 29.

⁸⁶ *La España Musical*, VII, 315, 27-VI-1872, p. 8.

⁸⁷ *La España Musical*, VII, 316, 4-VII-1872, p. 7.

⁸⁸ *El Imparcial*, 3-VII-1872.

La sociedad filarmónica de New York, la más antigua de este género en América, concede el título de miembro de honor a Wagner, Liszt y Raff según recoge *La España Musical* en julio⁸⁹. La revista, enterada de lo que acontece en el círculo cercano a la casa Lucca de Milán, publica un suelto en el que da cuenta de la correspondencia cordial entre Wagner y Angelo Mariani y asegura que la ausencia de Mariani a los actos de colocación de la primera piedra en Bayreuth “fue vivamente sentida por el gran maestro alemán, el que debe a Mariani tan grande parte del éxito que obtuvo *Lohengrin* en Italia”⁹⁰.

Tras el establecimiento de la primera sociedad wagneriana en Mannheim, una serie de ciudades alemanas siguen su ejemplo (en 1872 se constituyen sociedades de este tipo en Maguncia, Leipzig, Berlín, Frankfurt, Munich y Viena)⁹¹. *La España Musical* recoge cómo estas sociedades se difunden por todo el ámbito germánico y manifiesta su complacencia ante las nuevas fundaciones:

“Todos los días nos anuncian de Alemania la nueva formación de alguna Sociedad Wagneriana, por el estilo de la de Bayreuth, y en vista de esto, el Austria no quiere quedarse en zaga. Todos los partidarios de la música de este maestro se agitan en la actualidad para constituir también en Praga una sociedad semejante. Plácenos en extremo este espíritu de propaganda que va desarrollándose entre los amantes de la música”⁹².

Entre el 10 de noviembre y el 15 de diciembre de 1872 Wagner y Cosima viajan por Alemania para asistir a representaciones teatrales en Würtzburg, Frankfurt del Main, Darmstadt, Mannheim, Stuttgart, Estrasburgo, Karlsruhe, Wiesbaden, Maguncia (Mainz), Colonia, Dusseldorf, Hannover, Bremen, Magdeburgo, Dessau y Leipzig, con el fin de contratar a los actores y cantantes adecuados para el primer festival de Bayreuth. El informe sobre este viaje, *Una mirada a la actual operística*⁹³ alemana⁹⁴ lo concluye Wagner el 24 de diciembre, publicándolo en 1873 en *Musikalisches Wochenblatt* de Leipzig. Durante el transcurso de esta gira, *La España Musical*⁹⁵

⁸⁹ *La España Musical*, VII, 318, 18-VII-1872, p. 7.

⁹⁰ *La España Musical*, VII, 318, 18-VII-1872, p. 7.

⁹¹ Véase Bauer, J-H.: “Sociedades Wagnerianas”. En op. cit, p.649 y ss.

⁹² *La España Musical*, VII, 323, 22-VIII-1872.

⁹³ También traducido como *Una mirada al ser actual de la ópera alemana*; véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 537.

⁹⁴ *Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen*; en GSD vol. 9, p. 314.

⁹⁵ *La España Musical*, VII, 17-XI-1872, p. 8.

notifica la presencia de Wagner en Colonia con el propósito de dirigir los ensayos de *Lohengrin* y la próxima apertura del teatro de Maguncia con *Los maestros cantores*.

Tras la ceremonia de colocación de la primera piedra en Bayreuth, comienza una campaña sin precedentes contra Wagner, campaña continuada a raíz del estreno de *Tannhäuser* en Bolonia (noviembre 1872). En este sentido, a finales de 1872 Theodor Puschmann escribe en Italia un folleto titulado *Richard Wagner. Un estudio psiquiátrico* (*Richard Wagner. Eine psychiatrische Studie*, Berlín, 1873)⁹⁶ en el que declara demente al compositor y del que tiene noticia Wagner el 22 de noviembre en Estrasburgo a través de Nietzsche. *El Imparcial* anuncia la publicación de este informe psiquiátrico realizado por este médico muniqués:

“Un médico alienista de Munich, el doctor Puschmann, ha escrito un folleto que está llamando la atención en Alemania.

En este folleto es objeto de un minucioso examen el estado mental de Ricardo Wagner. Después de hacer justicia a las brillantes cualidades musicales del compositor del porvenir y al valor de sus concepciones hasta el periodo de su vida productiva, que termina en el *Lohengrin*, el doctor alemán pretende probar que el espíritu de Wagner, desde esta época, se ha debilitado de día en día y que todos los hechos y gestos subsiguientes del artista denotan de una manera manifiesta los terribles progresos de una perturbación interior cuyas causas y síntomas serían: la ambición insaciable, el amor propio desmedido, la sensibilidad sobrecitada, el **menosprecio de todo sentimiento moral**, la manía de las grandezas y su corolario, la manía de la persecución.

El diagnóstico, como verán nuestros lectores, no puede ser más espantoso y es capaz por sí sólo de volver loco a cualquiera, aún cuando tenga la calma estoica y la inquebrantable voluntad del autor del *Tannhäuser*.

El tiempo se encargará de corroborar o desmentir la opinión del doctor Puschmann, pero por de pronto Wagner se dispone a poner en escena su última obra titulada *El Anillo de los Nibelungos*⁹⁷.

La España Musical recoge esta misma noticia y presenta la cuestión del diagnóstico de Puschmann como una revancha antiwagneriana realizada tras los éxitos de los estrenos italianos de *Lohengrin* y *Tannhäuser* en Bolonia:

“Está visto que algunos italianos la han emprendido con Wagner, que al parecer, no les deja un momento en reposo.

⁹⁶ Gregor-Dellin comenta que el ensayo de Puschmann alcanzó enseguida dos ediciones y que no fue el único estudio de este tipo pues tras él se extiende toda una literatura patológica sobre Wagner que llega hasta el siglo XX. Sobre el carácter neurótico e histérico de Wagner véase Gregor-Dellin, M.: “Genio, obra, carácter”. En op. cit, p. 654 y ss.

⁹⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 27-XII-1872.

El doctor Puschmann, médico alienista de Múnaco [Munich], ha publicado un escrito con el cual trata de probar que el célebre autor de *Tannhäuser* y *Lohengrin* está nada menos que loco.

¡Miserias humanas!

Nos ocuparemos detenidamente de este asunto”⁹⁸.

En su número siguiente *La España Musical* publica un amplio artículo de Clemente Cuspinera en el que incide en que la locura diagnosticada por Puschmann es una cuestión de envidia:

“¡Triste afán el de las dos mitades de la humanidad, de destrozarse mutuamente sin piedad alguna!

De los defectos que el Creador dejó en el hombre (si es que defectuosa puede ser la criatura humana) ninguno ha alcanzado el grado de desarrollo a que ha llegado la envidia.

¡La envidia!

¿Qué recinto ha sido sagrado para la envidia? ¿Qué inteligencia, por privilegiada que haya sido, no ha emponzoñado una vez al menos el asqueroso virus de la envidia?

Abramos el libro de la historia. Examinemos la razón de ser, indaguemos el origen de esas grandes crisis por que ha pasado la humanidad, y casi siempre hallaremos la causa o el móvil en la envidia de un soberano o en la de un magnate cualquiera, disfrazada siempre con ropajes tan deslumbradores como *las leyes del honor, la noble ambición* y otras igualmente seductoras e igualmente faltas de sentido.

La envidia se interpone entre dos nacionalidades y provoca una guerra; se fija en la política y promueve discordias civiles; se mezcla en la cuestión social y pervierte las conciencias, sublevando la del menesteroso contra la del poderoso; se introduce en la religión y ocasiona cismas; y, por último, se introduce en el arte y deprime la alta escuela para enaltecer chocarrerías de todo género.

La envidia movió a Herodes para dar orden de exterminio de todos los niños de sus Estados. La envidia alimentó los instintos sanguinarios de Nerón. Ella fue causa de que se admirara a un Carlo Magno, y ella fue también la que llevó a Napoleón I a Santa Elena y a Napoleón III a Sedán. Por la envidia se ensalzó a Lutero y a Calvino, en menosprecio de la verdadera religión. Y, en una palabra, la envidia ha dado vida a todas las aberraciones, a todos los despropósitos, a todos los anacronismos.

Un hombre ilustre, figura colosal que a despecho de sus detractores ha de permanecer eternamente arrogante y enhiesta en el cuadro sublime de los varones preclaros para quienes guarda la posteridad un lugar distinguido en su memoria; genio sublime venido al mundo para causar la admiración de las almas grandes y para tortura de las almas pequeñas; el inmortal compositor Ricardo Wagner, no había de ser tan favorecido por la naturaleza que se hallase a cubierto de las asechanzas de la envidia.

La misión que Wagner lleva sobre la tierra propende, seguramente, a anular ciertas tendencias y ciertos amaneramientos de escuela, que tenían al arte musical encerrado en un círculo de hierro. Wagner ha venido a decir que distaba mucho la música de hallarse al *non plus ultra*, y necesariamente se ha visto obligado a adelantar mucho en poco tiempo; y por esto los que no han querido tomarse la

⁹⁸ *La España Musical*, VIII, 341, 18-I-1873, p. 8.

molestia de estudiarle, le han llamado el demagogo de los compositores, y haciéndole objeto de escarnio y de befa, le han motejado con el título de compositor del porvenir. ¡Necios! ¿Cómo se han llamado ellos *dilettanti* de la antigüedad?

Wagner no ha creado ninguna nueva escuela. Lo que hace Wagner es guiar al arte musical por un camino de una anchura inmensa, para que no se vea interceptado su paso. Camino en el cual entró ya con pie firme Beethoven y otros compositores antiguos, y Schumann, Berlioz, Gounod y otros, entre los modernos. Lo que se propone Wagner, de seguro, es matar todas las escuelas, haciendo que desaparezcan las agrupaciones que existen hoy, para que en lo sucesivo no haya más diferencia de una obra a otra que la que le inspire el talento de su autor.

La escuela que necesariamente debe sufrir peores consecuencias de la música wagneriana, ha de ser aquella que mejor constituida se hallare como tal, la que presente un carácter más típico, y no cabe duda que ésta es la escuela italiana, que casi por completo ha venido ejerciendo el monopolio de alimentar al mundo musical.

La escuela italiana desatiende la armonía casi siempre en beneficio de la melodía. Wagner ha protestado contra semejante aberración, y los italianos han comprendido que Wagner había clavado con mano certera un dardo en el corazón de su música favorita, y se han indignado en su generalidad contra Wagner, apostrofándole y dedicándole los motes más denigrantes.

Ha habido, sin embargo, y hacemos gustosos esta salvedad, algún italiano para quien Wagner ha brillado en todo su esplendor. El infortunado Lucca, acreditado editor de música de Milán, admiró a Wagner y se entusiasmó ante sus obras. Lucca, en su clara inteligencia, debió de comprender que la música de tan insigne autor, debía de ser mal recibida en Italia, y sin embargo, Lucca, condolido de ver que en su patria tan mal se comprendía el arte, dio todo su amparo a la música de Wagner. ¡Caros pagó sus desvelos! Varias fueron las pruebas que se hicieron para ver si los italianos se decidían por la adopción de tan excelente música. A cada una de ellas la prensa de aquella nación, y en particular la musical, gritaba como un energúmeno en contra de Wagner y sus parciales. Lucca no pudo soportar el peso de tales infortunios y falleció casi repentinamente cuando se enteró del fiasco que había sido preparado al *Tannhauser* en Bolonia.

La Italia musical que había empezado a rodar por la pendiente de la difamación, no debía contenerse ya y tuvo necesidad de que Wagner muriera, sino material, moralmente. Un tal Puschmann, médico alienista de Múnaco [Munich], ha sido el que se ha encargado de deshacerse de la pesadilla de los italianos, y, sin encomendarse a Dios ni al diablo, no vacila un momento en publicar un veredicto, en el cual jura y perjura que Ricardo Wagner está loco de remate.

Era lo única que faltaba decir de Wagner. He aquí lo que puede la envidia.

Colón fue tenido por loco también.

Consuélese Wagner, con correr la misma suerte de aquel loco que nos dio un nuevo mundo.

Quizás ahora los italianos dejen en paz al pobre demente.

Por nuestra parte diremos al doctor Puschmann, que, mientras haya locos como Ricardo Wagner, nos guardaremos muy mucho de los cuerdos”⁹⁹.

En enero de 1873 *La España Musical* destaca que Wagner prohíbe la representación de *Tristán e Isolda* en el Gran Teatro de Berlín “porque según él no hay en Berlín

⁹⁹ Cuspina, C.: “Wagner según el médico Puschmann”. *La España Musical*, VIII, 25-I-1873, p. 1-2.

director de orquesta capaz de dirigirla”¹⁰⁰. *El Imparcial* recoge la misma noticia tomándola del periódico madrileño *La Política*, señalando que la prohibición de Wagner se debe a un revancha personal¹⁰¹:

“Ricardo Wagner ha prohibido formalmente la representación en el teatro de Berlín de *Tristano ed Isolda*, fundándose para ello en que según su opinión no hay en todo Berlín un director de orquesta capaz de dirigir su *spartito*.

Wagner, sin duda, ha preferido a ver representada su obra, aprovechar la ocasión de vengarse llamando tontos a los que le llaman loco.

Lo triste del caso es que entre los tontos ha incluido Wagner al célebre director de orquesta Bülow, a quien el maestro del provenir debe grandes éxitos como director de sus obras.

¿Será cierto el pronóstico del doctor Puschmann?”¹⁰².

Con motivo del estreno de *Lohengrin* en la Scala de Milán el 20 de marzo de 1873, Wagner envía al crítico Filippo Filippi una “bella y rica sortija sobre la que ha hecho grabar la siguiente inscripción: A mi valiente defensor”¹⁰³.

En abril de 1873 y siguiendo a un periódico extranjero, *La España Musical* publica la noticia de que el psiquiatra de Munich, Puschmann “ha sido encerrado en una casa de locos de la misma ciudad.—Cuando hablaba del lamentable estado del juicio de Ricardo Wagner, tal vez hablaría por su estado propio”¹⁰⁴. En la primavera de 1873 Wagner, en compañía de Cosima, prosigue por tercera vez viaje para estudiar las compañías de los teatros alemanes y reclutar artistas para los festivales; hasta finales de abril visitan Colonia, Kassel, Eisleben y Leipzig, donde el matrimonio se encuentra con Liszt. En Colonia, Wagner realiza un concierto el 24 de abril de 1873 para la Sociedad Wagner establecida en aquella ciudad que cuenta entonces con un número pequeño de socios. (August Lesimple, su presidente, promete a Wagner sustanciales ingresos sobre los que Gregor-Dellin¹⁰⁵ relata una anécdota). El concierto despierta el interés de los aficionados

¹⁰⁰ *La España Musical*, VIII, 11-I-1873, p. 8.

¹⁰¹ En nuestra opinión, en esta prohibición influyen las malas relaciones de Wagner con el intendente del teatro, Botho von Hülsen. En este sentido, recordamos que en la primera representación de *Los maestros cantores* en Berlín (1-IV-1870) se produce un tumulto entre el público, que participa en la escena de la bronca del final del acto II; desde este estreno, las relaciones de Wagner con von Hülsen se deterioran más aún.

¹⁰² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 16-I-1873.

¹⁰³ *La España Musical*, VIII, 356, 3-V-1873, p. 7.

¹⁰⁴ *La España Musical*, VIII, 354, 19-IV-1873, p. 7.

¹⁰⁵ Wagner comienza la conversación con Lesimple de la siguiente manera: “Antes de preguntaros sobre nada en particular, querido amigo, quisiera contaros una historia. Hace muchísimo tiempo vivía un emperador que estaba en vísperas de librar una batalla. Llamó a su mariscal de campo y le planteó la siguiente cuestión: «¿De cuántos soldados disponemos?». El mariscal contestó: «De un número incalculable». El emperador insistió: «Quiero saber el número exacto». Y el general tornó a responder: «Como os he dicho, un ejército enorme». Entonces, el emperador gritó: «¡El número exacto!». «Diez mil,

de la provincia del Rin y de extranjeros venidos de Bruselas especialmente; en la velada se interpretan la *Tercera Sinfonía* de Beethoven, el preludio de *Lohengrin* (repetido), el canto de amor –o canción de primavera– de Siegmund en *La Walkyria* (repetido), el canto del concurso de Walter de *Los maestros cantores*, la *Marcha Imperial* y la obertura y Venusberg de *Tannhäuser*. Siguiendo a *Le Guide musical* de Bruselas, *La España Musical* reseña este concierto y destaca la dirección de Wagner, su influencia en la orquesta, la costumbre del compositor de cantar la parte melódica y la forma de trabajar en los ensayos:

“La *Sociedad Wagner*, establecida en esta ciudad, pequeña aún en número de miembros, pero grande en elevación de ideales, ha dado el 24 de abril un concierto dirigido por Mr. Wagner en persona, que le ha valido muchas felicitaciones y gran número de adhesiones.

El interés, la curiosidad de ver al hombre que ocupa en el mundo musical un punto tan elevado, de verle dirigir una orquesta, ha reunido en nuestra ciudad a toda la provincia del Rin. A los coloneses se juntó un gran número de extranjeros venidos de todas partes, de Bruselas mismo, para asistir a esta solemnidad.

Es en efecto un espectáculo extraordinario ver dirigir a Wagner. Imposible es describir el prestigio que Wagner ejerce sobre la orquesta; se diría que un fluido eléctrico se desprende de su persona y va a comunicarse a la orquesta por sus ojos, por la misteriosa batuta que agita. La mano derecha no marca el compás; ella designa las ideas; cada fibra del cuerpo está en movimiento mientras canta la parte melódica de una manera imperceptible al auditorio.

Al primer ensayo, Wagner explica a cada músico el valor y la importancia de la parte que ha de interpretar; hace comprender los momentos en que el instrumento debe dominar, o los momentos en que ha de relegarse en segundo lugar y convertirse en simple acompañamiento. El acento más sencillo, la oscilación menos importante son indicadas por él.

La *Sinfonía Heroica* de Beethoven ha abierto el concierto; la ejecución en su conjunto ha sido magnífica, eléctrica, terrible. Jamás habíamos oído el andante de una manera tan fascinadora, y con tal claridad que la luz y la sombra se destacara admirablemente.

El resto del concierto estuvo admirable, y el público subyugado por el efecto grandioso, sublime, producido por esta interpretación inspirada y magistral.

¿Qué diré ahora de la ejecución de las obras del maestro dirigidas por él mismo? Para nosotros, que no podemos admirar a Wagner, más que pocas veces, esto es inexplicable.

La introducción de el *Lohengrin*, el canto de amor de *Walkirie*, repetidos; el canto de concurso de Walter, de *Los maestros cantores*, la *ouverture* del *Tannhäuser* la sublime introducción de la misma ópera, etc. etc., todo esto ha convertido al público extasiado, en verdadero delirio, que se ha demostrado con ovaciones frenéticas. Ramilletes y coronas son arrojados a los pies del maestro, que

Señor», fue la respuesta del interrogado. «Entonces estoy contento, pues son suficientes». ¿Puede decirme ahora, caro amigo, qué va a proporcionarnos el concierto de hoy?”. Lesimple contestó en tono contrito: “Tres mil taleros”. “Muy bien” –dijo Wagner– “ahora estoy tan contento como aquel emperador”. Citado en Gregor-Dellin, op. cit, pp. 538-39.

ha ofrecido una de estas últimas a M. Diener, por la admirable con que ha interpretado las piezas de canto”¹⁰⁶.

En mayo de 1873, *La España Musical* anuncia –erróneamente– que en agosto Wagner realizará tres grandes conciertos en Viena con obras suyas y de Beethoven¹⁰⁷. El 22 del mismo mes Wagner cumple sesenta años. Con este motivo varios de sus admiradores colocan en la casa natal de Wagner en Leipzig (calle Brühl nº 3, conocida como *Casa del león rojo y blanco*¹⁰⁸), una lápida conmemorativa de mármol blanco sobre la que se destaca, en caracteres negros y rojos, la siguiente inscripción: “Ricardo Wagner, nació en esta casa el 22 de mayo de 1813”¹⁰⁹.

El 25 de junio de 1873 se inaugura en Berlín el monumento erigido sobre la tumba del pianista Karl Tausig¹¹⁰; el monumento consiste en una columna de granito en la cual está esculpido en mármol blanco el retrato “de este gran artista arrebatado al mundo musical en la flor de su edad [...] Al pie del retrato están inscritos algunos versos escritos por Ricardo Wagner a la memoria de su amigo”¹¹¹.

La España Musical anuncia en julio que Wagner publica una memoria sobre el estado en que se encuentran los trabajos de construcción del teatro de Bayreuth. El suelto se refiere al informe *El teatro del festival de Bayreuth. Con una comunicación sobre la colocación de su primera piedra*¹¹² que Wagner presenta el 5 de mayo de 1873 y que remite a Bismarck el 24 de junio. La revista de Barcelona destaca que “los trabajos adelantan con rapidez; las sumas recogidas a este efecto, que a últimos del año pasado ascendían a 104.400 florines, se elevan hoy a la cantidad de 140.000 florines¹¹³; gracias a los fructuosos resultados que han producido los conciertos que Ricardo

¹⁰⁶ *La España Musical*, VIII, 357, 10-V-1873, p. 8.

¹⁰⁷ *La España Musical*, VIII, 356, 3-V-1873, p. 7.

¹⁰⁸ “Hause der Rote und Weisse Löwee”, véase Bauer, op. cit. p. 391.

¹⁰⁹ *La España Musical*, VIII, 361, 7-VI-1873, p. 8.

¹¹⁰ Wagner mantuvo una relación estrecha con Tausig hasta el punto de que la dirección del Patronato de los festivales fue confiada a este pianista el 25 de abril de 1871. Tausig no llegaría a desempeñar este cargo porque fallece en Leipzig poco tiempo después a los 30 años de edad afectado por un proceso tifoideo. Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 519.

¹¹¹ *La España Musical*, VIII, 366, 12-VII-1873, p. 7.

¹¹² *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth...*, en GSD vol. 9, p. 384. En este escrito Wagner comenta una vez más la idea de la invisibilidad de la orquesta y explica el porqué de la ordenación de los graderíos siguiendo el carácter y disposición del anfiteatro clásico.

¹¹³ Como reflejan las cifras, el dinero recaudado en 1873 a través de conciertos y venta de tarjetas patrocinadoras aumenta lentamente. Gregor-Dellin (siguiendo a Wagner en el informe *El teatro del festival de Bayreuth*), destaca que en el verano de 1873 los bonos del patronato suscritos suman sólo 340 (de mil previstos) y los ingresos son 154.540 florines (incluidas las 500 libras esterlinas que envía el virrey de Egipto). Gregor-Dellin, op. cit, p. 541.

Wagner ha organizado en Alemania. –En cuanto a la representación de la trilogía *El anillo de los Nibelungen*, no podrá tener lugar en el año próximo; para la adquisición de buenos artistas que se encarguen de la triple partitura, llena de dificultades por cierto, habrá de celebrarse la representación en el año 1875”¹¹⁴. Los rumores que corren en la prensa sobre el aplazamiento de los festivales escénicos hasta el verano de 1875 son confirmados por Wagner el 30 de agosto de 1873, ya que están suspendidos los pagos del teatro provisional y las constructoras amenazan con retirar a sus empleados¹¹⁵. Ese día Wagner dirige una circular a los patrocinadores del festival y a las sociedades wagnerianas donde les invita a suministrar los medios necesarios para continuar los trabajos del teatro, circular de la que se tiran únicamente 300 ejemplares con sendas firmas autógrafas de Wagner¹¹⁶.

Siguiendo a *Il Mondo Artístico, La España Musical* destaca a principios de agosto que el director del teatro de Leipzig, Sr. Haas, “ha perdido un pleito contra Wagner, y que fue condenado a pagar al autor del *Lohengrin* la friolera de 65.000 thalers, unas 230.000 pesetas”¹¹⁷. Ese verano de 1873, Cosima y Wagner posan para Adolph Gustav Kietz¹¹⁸ en Bayreuth y, en otoño, el escultor concluye el busto sobre el compositor¹¹⁹; *El Arte* destaca “que según los inteligentes es una obra de mucho mérito”¹²⁰ y *La España Musical* que es “un trabajo notable por lo parecido y lo artístico”¹²¹. En diciembre, esta misma publicación anuncia que bajo el auspicio de Luis II va a fundarse en Munich una escuela de ópera cuya dirección será confiada a Wagner¹²².

El 31 de octubre de 1873 se reúnen en Bayreuth los patrocinadores del festival y las delegaciones de las sociedades wagnerianas para hablar sobre la crítica situación creada por la falta de dinero, que tiene como consecuencia inmediata la suspensión de las obras

¹¹⁴ *La España Musical*, VIII, 367, 19-VII-1873, p. 8.

¹¹⁵ Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 542.

¹¹⁶ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, III, 128, 14-VI-1883, p. 7.

¹¹⁷ *La España Musical*, VIII, 370, 9-VIII-1873, p. 8.

¹¹⁸ Kietz y Wagner traban amistad en Dresde (1842).

¹¹⁹ Wagner y Cosima posan para Kietz en Bayreuth en el verano de 1873. Este encuentro se fija en Dresde el 12 de enero de 1873 en el transcurso del segundo viaje de Richard y Cosima por los teatros alemanes. Los bustos de la pareja están realizados en mármol y Bauer atribuye su autoría a Kietz. Sin embargo, según Wagner en carta fechada el 1 de octubre de 1874, solamente el busto de Cosima es de Kietz; el suyo es obra de Kaspar Zumbusch. Véase Gregor-Dellin, op. cit. p. 549.

¹²⁰ *El Arte*, I, 4, 25-X-1873, p. 7.

¹²¹ *La España Musical*, VIII, 380, 25-X-1873, p. 8.

¹²² *La España Musical*, VIII, 387, 13-XII-1873, p. 8.

de construcción del teatro¹²³. Tras la reunión, Wagner viaja a Munich¹²⁴ con el fin de pedir ayuda al Rey quien deniega su ayuda el 6 de enero¹²⁵. Por fin, el 25 de enero de 1874 y mediante un contrato entre el consejo de Administración de los Festivales y la caja ministerial, el rey destina un crédito de 100.000 táleros para la continuación de las obras del teatro del festival, suma que sería devuelta a Luis II a través de la venta futura de las acciones:

“Los periódicos de Viena nos dan interesantes detalles sobre la construcción del teatro de Bayreuth. Las sumas recogidas hasta ahora, comprendiendo las realizadas en los conciertos de Wagner, en la Alemania del Norte, ascienden a 100.000 thalers. El edificio está terminado exteriormente, pero ha sufrido bastante de la lluvia y del viento, pues las ventanas y puertas aún no han sido puestas. Todo el interior falta a construir y los gastos necesarios ascienden a más de 200.000 thalers. Se busca en este momento la manera de hacer un llamamiento a la liberalidad de los príncipes alemanes. El rey de Baviera, habiendo gratificado a su compositor favorito con la suma de 100.000 florines, para la construcción del teatro de Wagner, no parece decidido a hacer nuevos desembolsos para la empresa. La *Presse* de Viena, añade que ¡Wagner cuenta en sus triunfos italianos para reunir la suma que le falta!”¹²⁶.

En marzo de 1874 *La España Musical* da nuevos detalles acerca de la construcción del teatro de Bayreuth y la realización de los festivales en la que informan que Luis II dona 100.000 florines para la construcción del teatro. *El Arte* recoge esta noticia a principios de abril señalando “el rey de Baviera el protector decidido de Ricardo Wagner, ha entregado a este una modesta cantidad de 100.000 florines para concluir el teatro de Bayreuth. –¡Buenos amigos tiene Benito!”¹²⁷.

Coincidiendo con el sexagésimo primer cumpleaños de Wagner, el 22 de mayo de 1874, se estrena en la iglesia de San Marcos de Milán el *Réquiem* de Verdi compuesto a la memoria de Alejandro Mazzone en un acto en el que intervienen Soltz (soprano),

¹²³ Nietzsche leyó una *Exhortación a los alemanes* en el transcurso de la conferencia de delegados de las Asociaciones wagnerianas que no gustó a los patronos y delegados. Se decidió una simple llamada a la suscripción de los bonos que fue redactada por el director del conservatorio de Berlín Adolf Stern y dirigida a unos 4.000 puntos de suscripción aunque sin resultados favorables. Véase Gregor-Dellin, op. cit. p. 543.

¹²⁴ Wagner acude antes al emperador alemán para pedir una ayuda en forma de subvención de cien mil taleros a cambio de organizar tres ciclos completos de *El Anillo* durante el verano de 1876 para conmemorar el lustro de la paz con Francia. Los ruegos de Wagner no tuvieron respuesta positiva.

¹²⁵ Gregor-Dellin señala que Wagner no tenía la menor idea del porqué de esta negativa. Lo que ocurrió fue que, siguiendo la recomendación del rey, el poeta Felix Dahn se dirigió a Wagner con la pretensión de que pusiera música a un canto suyo de alabanza al monarca. Wagner rehúsa el encargo lo que provoca el enojo del Luis II. Véase Gregor-Dellin, op. cit. p. 545.

¹²⁶ *La España Musical*, IX, 400, 14-III-1874, p. 5.

¹²⁷ *El Arte*, I, 24, 5-IV-1874, p. 3.

Waldman (contralto), Capponi (tenor) y Maini (bajo). El estreno es un éxito y la misa se interpreta nuevamente en el teatro de la Scala de Milán en tres ocasiones. La entrada de estas tres interpretaciones producen unos beneficios superiores a las cuarenta y dos mil pesetas. Durante esos días, Hans de Bülow –deterioradas las relaciones personales con Wagner– asiste en Milán a una representación de la *Vida por el Czar* de Glinka en el teatro Dal Verne de Milán que es escandalosamente silbada durante el segundo acto. Hans de Bülow, admirador de Glinka, protesta no asistiendo al estreno del *Réquiem* de Verdi y así lo hace saber a través de un escrito remitido a la prensa de Milán. Tras el remitido de Bülow, la prensa italiana ataca con dureza al director alemán y éste contesta en el artículo “Barbarie Romana”¹²⁸, publicado en la *Gaceta de Auguste* de Viena, en el que Bülow “se desataba en injurias y denuestos contra Verdi, su Misa y el público milanés”¹²⁹.

En el verano de 1874 se realizan algunos preparativos para la puesta en escena de *El Anillo de los Nibelungos* cuya representación se aplaza hasta el verano de 1876¹³⁰. En Bayreuth trabajan los miembros de la denominada “Cancillería de los Nibelungos”¹³¹ que se ocupan de copiar las partes y que en 1874 se está formada por el ruso Joseph Rubinstein (1847-1884, se suicidó tras la muerte de Wagner); el macedonio Demetrius Lalas (luego director del Conservatorio de Atenas); el húngaro Antón Seidl (1850-1899, primer director de orquesta en el Teatro Wagner ambulante de Angelo Neumann y desde 1885 en la Metropolitan Opera de Nueva York); y Hermann Zumpe (1850-1903) que concluye su carrera como director del teatro de la Corte de Munich. Hasta Bayreuth se desplazan Materna, Betz, Unger, Niemann y otros cantantes que tomarán parte en el estreno de la *Tetralogía* en 1876 con el propósito de hacer consultas previas y algunos

¹²⁸ “Romansischer Barberie”.

¹²⁹ Peña y Goñi, A.: “Un acontecimiento musical. La Misa de Réquiem de Verdi”. *Los lunes de El Imparcial*, 22-VI-1874, p. 2.

¹³⁰ Wagner anuncia a Muncker y Feustel el definitivo aplazamiento de los festivales hasta 1876 en carta fechada el 7 de marzo de 1874. Gregor-Dellin, op. cit, p. 547.

¹³¹ Además de Rubinstein, Seidl, Lalas y Zumpe (1874), posteriormente se sumaron otros jóvenes como Félix Mottl (1856-1911), ayudante musical en los Festivales de 1876, director de orquesta en Karlsruhe, Munich y Nueva York, que instrumentó los cuatro primeros *Wesendock-Lieder* y dirigió las representaciones de *Tristán e Isolda* en el Festival de Bayreuth de 1886; Engelbert Humperdinck (1854-1921), autor de *Hänsel y Gretel* y profesor de Siegfried Wagner en Frankfurt; Berthold Kellermann (1853-1926), miembro de la cancillería nibelunga entre 1878-80, discípulo de Liszt y colaborador en la edición de las obras completas de Liszt; Ferdinand Jäger 1838-1902), tenor wagneriano que cantó el papel de Parsifal en el estreno en 1882; Ernst Hausburg, copista de Parsifal a partir de 1881, repetidor de solistas y ayudante musical en el Festival de 1882. Como ayudantes musicales estuvieron Franz Fischer (1849-1918) –actuó como tal en Bayreuth en 1875/76 y dirigió *Parsifal* en 1882– y Heinrich Porges (1837-1900) que se encargó de organizar el plan de ensayos de los dos primeros festivales de 1876 (en colaboración con Mottl) y 1882 (en colaboración con el director de coros Julius Kniese).

ensayos comenzados el 27 de junio. *El Arte y La España Musical*¹³² publican la noticia de que dos de los protagonistas, “el tenor Niemann y el barítono Betz han salido para Bayreuth, donde van a estudiar, bajo la dirección de Ricardo Wagner, los papeles que dicho maestro les ha destinado en su partitura *l’Anneau des Nibelungen*”¹³³. El 1 de agosto de 1874 *La España Musical* publica un extenso artículo traducido del *Daily News* que describe la situación del teatro y el edificio con todo detalle; dice *La España Musical*:

“El teatro que hace construir Ricardo Wagner es el primer edificio que se divisa desde el ferrocarril que se aproxima a la población. El edificio domina a Bayreuth, alcanzando su vista un paisaje agradablemente ondulado, limitado por las montañas de Franconia.

Las paredes exteriores están terminados; pero en el interior no hay nada concluido, pudiéndose apreciar con dificultad la época en que podrá instalarse la maquinaria; de modo que la representación de la trilogía wagneriana, el *Anillo de los Nibelungen*, ya retardada una vez, ha debido prorrogarse nuevamente hasta la primavera de 1876, salvo nuevo emplazamiento. El primer proyecto de Wagner consistía en poderla representar este verano; pero sus cálculos se fundaban sobre las probabilidades de una acogida más calurosa de parte del público alemán. Es preciso decir que la diligencia que mostraron los diez mil¹³⁴ músicos y cantores que asistieron a la colocación de la primera piedra del teatro, hace ya dos años, se debió a su propósito de alentar los proyectos de Ricardo Wagner.

Los fondos necesarios para la empresa debían ser realizados por la colocación de mil «acciones de protección» de trescientos thalers cada una, esto es, un millón ciento veinte y cinco [sic] francos. Por la propaganda de los amigos del compositor y de las Sociedades-Wagner que se establecieron en Alemania, en Inglaterra y América, se llegó muy pronto a reunir una tercera parte de la suma, y los trabajos empezaron. Pero recaudada aquella suma, la fuente se agotó; la confianza se perdía. No hay duda que la empresa no hubiera alcanzado buen éxito, si el rey de Baviera no hubiese acudido por segunda vez, hace algunos meses, en socorro de su amigo, poniendo a su disposición cien mil thalers que faltaban, bajo la condición, sin embargo, de que esta suma sería devuelta con el producto de la venta futura de las acciones; porque no es exacto, como se ha dicho, que al joven monarca haya simplemente regalado esta suma a Wagner¹³⁵. Gracias, pues, a la liberalidad del rey *dilettanti*, los tratos para la adquisición de la maquinaria, las decoraciones, los adornos interiores, han quedado terminados, y los trabajos han recibido un nuevo impulso.

Si el exterior del monumento nos produce buen efecto por su sencilla y serena arquitectura, a lo que debe añadirse un vasto paseo que rodea el edificio, el interior nos asombra por las innovaciones que desde un principio se notan, por el plan con que ha sido construido bajo el punto de vista del arte teatral. El escenario es bastante grande; pueden apreciarse actualmente sus proporciones.

¹³² *La España Musical*, IX, 1-VIII-1874, p. 8.

¹³³ *El Arte*, II, 41, 12-VII-1874, p. 3.

¹³⁴ Gregor-Dellin señala que fueron cerca de mil y no diez mil. Gregor-Dellin, op. cit, p. 533.

¹³⁵ El contrato de la Corte prevé un crédito de 100.000 taleros cuyo aval se elevó a 216.152 marcos (algo más de diez millones de pesetas) que Wagner y sus herederos –señala Gregor-Dellin–“amortizaron religiosamente poco a poco con los ingresos de los festivales”. Gregor-Dellin, op. cit, p. 547.

Los bajos miden 11 metros, la altura es de 53 metros. Cuenta 20 metros de largo y 24 de ancho. Habrá diez «escenas laterales». Los bastidores tienen 12 metros de ancho y 15 de largo. El proscenio tiene 14 metros de largo: no existe en Alemania ningún escenario de estas dimensiones¹³⁶. No habrá rampa alguna, la concha del apuntador queda también suprimida, creyendo Wagner que sus artistas estarán bastante seguros de sus respectivos papeles antes de presentarse al público.

El arquitecto es el joven M. Runckewitz¹³⁷. Las decoraciones están pintadas por los hermanos Brückner¹³⁸, de Coburgo, sobre los bocetos de Hoffmann, de Viena. Las pequeñas piezas de la maquinaria se concluirán en Coburgo y las más grandes en Bayreuth, en una gran barraca construida al lado del teatro.

La parte del edificio destinada al público es notable por su simplicidad. Los planos han sido dirigidos por el mismo Wagner. La sala no contendrá un solo palco; la galería destinada a la familia real se elevará simplemente algunos pies sobre el nivel de la última fila de asientos. Las filas empiezan inmediatamente después del espacio destinado a la escena, como las gradas de un anfiteatro, entre la primera y última fila hay una diferencia de seis a siete metros. En la mayor parte de los teatros, la forma del patio es de un semicírculo prolongado: en Bayreuth tiene la de una herradura, de modo que lo ancho de sus filas aumenta a medida que se alejan del escenario, y que la última fila y la galería real tiene más de 30 metros de ancho, mientras que la primera no tiene más de 15 metros, como el proscenio. La grande anchura del patio (35 metros) y la distancia comparativamente pequeña que existe de la orquesta a la galería real (24 metros) permite a todos los concurrentes ver perfectamente lo que pasa en el escenario. El techo parece bajo, acostumbrados como estamos a la vista de varios órdenes de palcos, coronados por una galería superior. —Esta galería existirá sin embargo, aunque menos elevada que en los teatros ordinarios; estará situada inmediatamente encima de la galería real y reservada exclusivamente para el uso de quinientos¹³⁹ ciudadanos de Bayreuth.

La única ornamentación de la sala consistirá en columnas a los lados, ningún otro objeto distraerá la atención de los espectadores. Cuatro puertas darán entrada a las doce primeras filas de asientos, en ambos lados; se llegará a las filas siguientes por el vestíbulo del teatro, siguiendo dos pasillos que pasarán por debajo de la galería real y de las diez o doce últimas filas de asientos. Esta sala tan simplemente construida contendrá mil quinientas personas; añadiendo la galería real y la destinada a los quinientos habitantes de Bayreuth, podrá llegar la cifra a más de dos mil concurrentes¹⁴⁰.

Wagner ha hecho, para la colocación de la orquesta, una curiosa experiencia. Queriendo que nada intercepte la vista del escenario y de sus decoraciones, ha logrado que la orquesta permanezca invisible; y, con este objeto, coloca a los músicos cinco metros más abajo que el nivel del escenario¹⁴¹. El espacio donde

¹³⁶ Según los datos aportados por Bauer las principales medidas del escenario son: anchura del portal escénico 13 metros; altura 11,80 metros, anchura del espacio escénico 27 metros; profundidad del escenario principal 22 metros; profundidad del escenario posterior 13 metros; el telar se encuentra a 26 metros sobre el suelo del escenario y el foso para la orquesta está a 10,40 metros por debajo del mismo. Bauer, op. cit, p. 710.

¹³⁷ No se ha localizado ninguna referencia bibliográfica sobre este arquitecto. Otto Brückwald es el encargado de realizar el teatro de festivales.

¹³⁸ Max y Gotthold Brückner son los escenógrafos que crean los decorados para los dos primeros festivales realizados en vida de Wagner. En el primero de ellos, en el que se estrena *El Anillo de los Nibelungos*, siguen bocetos de Josef Hofmann y, en el segundo, en el que se presenta *Parsifal*, los de Paul Joukowsky.

¹³⁹ Es decir, reservada a 500 miembros del patronato.

¹⁴⁰ El teatro dispone en la actualidad de 1925 localidades.

¹⁴¹ El foso de la orquesta de Bayreuth se encuentra a 10,40 metros por debajo del nivel del escenario. Wagner idea el pensamiento de ocultar la orquesta durante su estancia en Riga, cuyo teatro posee un foso

estarán reunidos sus ciento seis instrumentistas se extiende delante del escenario, y avanza tres metros debajo del escenario mismo. El Director de orquesta estará suficientemente elevado sobre los músicos para ver la escena y poder dirigir sin que sea visto por el público.

Hay al lado de la orquesta un espacio completamente vacío, de 6 metros de largo con toda la anchura del escenario: Wagner llama a este sitio *espacio místico*, porque lo considera como un muro sonoro producido por la orquesta invisible, y separando lo real (el patio, el auditorio) de lo ideal (las escenas del drama lírico y las decoraciones). Él se promete de esta innovación importantes resultados: un carácter mucho más poético dado a la música, y un efecto de perspectiva que aumentará el efecto y la verdad de las decoraciones. Todo pasará, por decirlo así, como en un sueño. Wagner cuenta al parecer con un público reformado, completamente despojado de sus antiguas costumbres.

Las representaciones empezarán a las cuatro y terminarán a las once, durando una hora cada entreacto. El tiempo destinado a los entreactos se pasará agradablemente, gracias a los salones de descanso, cafés, fondas, balcones, galerías que existirán en el edificio, sin contar el jardín que rodeará el teatro. Salones reservados estarán dispuestos para los concurrentes reales, que tendrán también un balcón especial, a la altura de un primer piso. Tal vez se arrepiente Wagner de haber pensado tanto en las comodidades de estos altos personajes, desde que ha podido conocer el poco interés que los príncipes alemanes se tomaban por él y por sus proyectos.

El virrey de Egipto y el sultán se hallan en el número de los *protectores* de la empresa; es muy probable que Wagner los cambiaría voluntariamente con los soberanos alemanes, ansioso como está de dar a su teatro y a sus representaciones-modelo un carácter exclusivamente alemán, de crear una escuela del drama lírico alemán sobre nuevas bases.

Según él mismo, la partitura del *Anillo de los Nibelungen* está terminada, menos la instrumentación de la tercera parte, el *Crepúsculo de los dioses*, que no está concluida. Wagner no ha podido escriturar más que reducido número de cantantes. El viaje que hizo al través de la Alemania occidental con este objeto, no produjo ningún resultado. En todas partes, dice, ha encontrado el gusto francés, el amaneramiento en el canto, la mutilación del texto musical por la mayor parte de los Directores de orquesta; en todas partes ha observado que «la fuerza del espíritu alemán reside en su natural, no en la vana imitación de los franceses, porque la ejecución del actor es una segunda naturaleza».

El tenor Niemann y el barítono Betz son las dos principales adquisiciones de Wagner para su teatro. Hans Richter, el director de orquesta del Teatro Nacional de Pesth, ha encontrado un tenor llamado Glatz¹⁴², dotado de una bella voz: a él será confiado el papel de *Siegfried*.

de estas características al que Wagner denomina irónicamente “bodega”. Posteriormente, Wagner confiesa al cellista Poorten que del Teatro de Riga le agradan tres cosas: la platea, que asciende como si fuera un anfiteatro; la oscuridad de la sala de los espectadores y la ubicación notablemente hundida de la orquesta. Estas tres características son trasladadas al teatro de Bayreuth y constituyen tres de sus rasgos más peculiares. Situada entre el auditorio y la acción escénica, la orquesta oculta no debe llamar la atención ni distraer a los oyentes, siguiendo así su filosofía de “obra de arte total”. En las polémicas desatadas en España en el último tercio del siglo XIX sobre la cuestión wagneriana, varios críticos y músicos, entre ellos Barbieri y Arrieta, destacan el hecho de que esta idea “revolucionaria” del *músico del porvenir* no es tal, adjudicando esta invención a los teatros españoles de los siglos XVII y XVIII.

¹⁴² Franz Glatz, recomendado por Richter para el papel de *Siegfried*, actuó desastrosamente el 1 de marzo de 1875 en un concierto en Viena en el que se interpretaron varios fragmentos de *El ocaso de los dioses*. Después de este primer concierto en Viena hubo de ser sustituido. Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 553.

La intención de Wagner es, después de los *Nibelungen*, dar todos los años una serie de representaciones de las principales óperas alemanas, a las cuales se juntará cada vez una de las suyas, en la forma concebida originariamente. Así, el *Navío Fantasma*, en lugar de ser ejecutado en tres actos, no tendrá mas que una división de tres cuadros. Dos óperas completamente bosquejadas tiene en cartera: *Percival*, una variante de la leyenda de San Graal ya puesta en escena en el *Lohengrin*, y la *Victoria*, en cuyo argumento se separa de la tradición alemana, sin quitarle el misticismo. Se ha dicho que el virrey de Egipto le ha pedido una ópera: ¿será esta última?

Wagner se ha instalado hace muy poco tiempo en una quinta, cerca de su teatro. Tres lápidas de mármol se distinguen en su fachada: Wagner ha hecho inscribir en letras de oro las inscripciones siguientes:

Hier, wo mein Wahn Frieden fand,

WAHNFRIED.

Sey dieses Haus von mir genant.

Esto es: «Aquí mis ilusiones (*Wahn*) han encontrado el sosiego (*Friede*); por esto llamo a esta casa WAHNFRIED».

Su actividad en la dirección de los trabajos del teatro es notable; su ardor ha aumentado después que el joven rey de Baviera le ha asegurado el porvenir. El plazo fijado, 1876, no será probablemente prorrogado¹⁴³.

En el verano de 1874 Luis II pasa quince días en París de incógnito bajo el título de conde de Berg, cuando aún están muy recientes los acontecimientos de la guerra franco-prusiana. Ángel de Miranda, en *La Ilustración Española y Americana*, comenta el carácter excéntrico y misántropo del protector de Wagner. En su visita a París Luis II se muestra entusiasmado con los actores franceses y Miranda vaticina que el rey de Baviera dejará de favorecer al compositor alemán:

“Entre los parisenses de verano hay que citar este año al rey de Baviera, que ha pasado aquí quince días de riguroso incógnito, bajo el título de Conde de Berg. El rey Luis es sumamente excéntrico.

Su mismo viaje ha sido una colosal excentricidad, que ha puesto en gran alarma a la Alemania y a su simpático embajador en París, el príncipe Hohenlohe.

Venir a pasearse por Versalles, que era el principal objetivo del rey bávaro, cuando aún están tan recientes los recuerdos de la resistencia en aquel real sitio del cuartel imperial alemán, y sin cicatrizar las heridas que los soldados de Baviera hicieron en los alrededores de París, durante el sitio, era cosa temeraria. Podía temerse, en efecto, alguna manifestación descortés que habría acarreado gravísimas consecuencias.

Gracias al tacto del prefecto de policía francés, el peligro ha sido conjurado, y el conde de Berg, protegido por el talismán de una brigada de agentes secretos, ha

¹⁴³ *La España Musical*, IX, 420, 1-VIII-1874, pp. 3-4.

podido ir y venir por los dominios del Rey-Sol y por los sitios más recónditos de París sin haber provocado la atención pública.

S. M. Ha partido encantado, con sus carteras atestadas de notas sobre el palacio de Versalles, que dicen trata de reproducir en las cercanías de Munich, y con un entusiasmo extraordinario, como todos sus entusiasmos, por los actores franceses a quines ha consagrado todas sus *soirées*.

De esta fecha me parece que Wagner va a ver terminado el periodo de favoritismo regio a que debe el mundo el desenvolvimiento de esa monstruosa cencerrada que constituye el fondo de la música del provenir.

El rey Luis es un misántropo a quien la etiqueta real sirve de escudo para cubrir su insociabilidad. Cuando van a visitarle los monarcas sus aliados y protectores, el emperador de Alemania o el de Austria, se esquila al fondo de su residencia de verano para no verlos. Mientras ha permanecido aquí no ha recibido a alma viviente y se ha sentado siempre solo a la mesa, aunque residiendo en la embajada de Alemana pared por medio con S. A. El príncipe Hohenlohe”¹⁴⁴.

La relación de Wagner y Luis II es utilizada como tema en los relatos y novelas publicados por la prensa de Madrid. Ramón de Navarrete se basa en esta visita de Luis II a París en el verano de 1874¹⁴⁵ para realizar una parte de su relato “El joven del paletot blanco” publicado en *El Imparcial* (abril de 1876). En él, Navarrete es presentado a Wagner a través de su amigo Luis¹⁴⁶ en el transcurso de una comida. El escritor realiza una descripción de Wagner que enfatiza algunos de sus rasgos intelectuales. Tras la comida los tres protagonistas –Luis, Wagner y Navarrete– asisten a un concierto de Musard en los Campos Elíseos en la que se interpreta la Marcha de *Tannhäuser*. Mostrando un gesto de desagrado Luis II critica esta interpretación diciendo que es igual que “si la hubiera ejecutado la música de cualquiera aldea”; Wagner, refiriéndose a las sinfonías francesas exclama “¡música de vaudeville!”:

“–Tengo el honor de presentar a Vd. a Meinherr Ricardo Wagner, insigne autor de *Rienzi*, *Lohengrin*, *Los Nibelungen* y otras óperas que le han valido grande y justa celebridad.

Muy lejos estaba yo de sospechar que el grave y estriado personaje que tenía delante fuera el autor de la música del porvenir. Así mi sorpresa fue tan grande como era mi curiosidad por conocerle.

Dominando una y otra, me acerqué a él para asegurar de la verdadera satisfacción que sentía en poder ofrecerle el testimonio de mi aprecio.

Wagner se digno a acoger mis frases con una benévola sonrisa, volviendo a alargarme la mano, que yo estreché sin demasiada efusión.

¹⁴⁴ Ángel de Miranda: “Cartas Parisienses”. París, 28-VIII-1874. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 33, p. 519.

¹⁴⁵ “Nos hallamos en París y en agosto de 1874: es un día caluroso, sofocado, abrasador. Las calles están solitarias; en cambio las casas de baños se ven muy concurridas”. Navarrete, R.: “El joven del paletot blanco”. *Los lunes de El Imparcial*, 24-IV-1876.

¹⁴⁶ Su identidad como rey de Baviera no es descubierta por Navarrete hasta el final del relato.

Sentámonos los tres a la mesa. Mr. Luis me hizo poner a su derecha, y enfrente se colocó el maestro.

En aquel momento pude examinarle a mi sabor.

Su fisonomía, aunque adusta, es noble y expresiva; en sus ojos, cuya mirada es centelleante y casi terrible, brilla la chispa del genio. La frente, completamente despojada de cabellos, es anchurosa, y se comprende que abrigue grandes y atrevidas ideas. En fin, la boca un poco hundida, indica un carácter a la par resuelto y altivo.

Al oírle hablar, no se cambia, por el contrario, se confirma el juicio inspirado por la fisonomía.

La voz de Wagner es llena, sonora, armoniosa; pero el acento es siempre duro, imperativo, *cassant* como dicen los franceses. Parece que al formular él una opinión, no admite la posibilidad de que se le contradiga.

Sin embargo, advertí desde el principio que al dirigirse al joven del paletot blanco se expresaba con deferencia, con respeto, con menos arrogancia. Otras cosa eché de ver también, que para evitar darle tratamiento alguno, le hablaba constantemente en tercera persona, como los criados de grandes casas a sus amos.

Pero debo decirlo, en honor de la verdad: la conversación del ilustre maestro revela un talento elevado, una instrucción vastísima, un conocimiento profundo de muy opuestas materias.

La historia y la literatura de las diversas naciones le son familiares; en bellas artes es juez ilustrado y competente y demuestra un todo fino y delicado criterio.

Cuando alude a la Francia se expresa con desdén y amargura. Sin duda no ha olvidado, o no ha perdonado la desgraciada suerte que tuvo en París su *Tannhäuser* en 1861.

Pero no la hiere nunca de frente, sino de soslayo; no la insulta, sino que la muestra una compasión ofensiva, no trata de sus errores, sino de sus infortunios; no habla de su orgullo, sino de su decadencia artística.

—¿Es conocida mi música en Madrid? —me preguntó cambiando bruscamente de asunto.

—Es conocida y apreciada, le respondí.

—¿Cuáles de mis óperas se han cantado en su país de usted? —añadió.

—Ninguna hasta ahora —repuse— pero se ejecutan en los conciertos las sinfonías y las marchas de las principales.

Parecióme que no le dejaba satisfecho mi respuesta porque tornó a mudar de conversación¹⁴⁷.

El Arte anuncia en septiembre de 1874 que “Ricardo Wagner está dando los últimos toques a la instrumentación de *El crepúsculo de los dioses*”¹⁴⁸ y en octubre *La España Musical*¹⁴⁹ difunde que la casa Schott¹⁵⁰ de Maguncia acaba de publicar la partitura completa de orquesta de *La Walkyria*. El 31 de octubre fallece en Berlín el hermano mayor de Wagner, Albert y *La España Musical* publica un suelto de condolencia en el que se lee: “Acompañamos al maestro en el dolor que debe afligirle por tan sensible

¹⁴⁷ Navarrete, R.: “El joven del paletot blanco”. *Memorias de un folletinista. Los lunes de El Imparcial*, 24-IV-1876.

¹⁴⁸ *El Arte*, II, 51, 20-IX-1874, p.2.

¹⁴⁹ *La España Musical*, IX, 431, 17-X-1874, p. 7.

¹⁵⁰ El propietario de esta firma hasta 1875 es Franz Schott.

pérdida”¹⁵¹. Wagner da finalmente por concluido el último acto de la tercera jornada de *El Anillo* el 21 de noviembre de 1874, veintiséis años después comenzada la *Tetralogía*.

En marzo de 1875 *El Imparcial* recuerda que “la orquesta formada por Wagner para ejecutar en Bayreuth su última obra *Los Nibelungen* se compone de 150 profesores, elegidos entre los mejores de Alemania. La primera representación tendrá lugar a mediados del próximo año 1876”¹⁵².

Los ensayos de *El Anillo de los Nibelungos* durante el mes de agosto de 1875 ocasionan unos gastos de 25.000 florines según los datos de *La Ópera Española*¹⁵³, revista que añade que el rey de Baviera “ha dado una gran cantidad para que sigan los ensayos”¹⁵⁴. Esta misma publicación destaca que la historia de los Nibelungos, sobre la que Wagner basa el argumento de su *Tetralogía* “está pintada en los muros de las habitaciones de la planta baja del palacio real de Munich”¹⁵⁵.

A principios de otoño de 1875, Franz Jauner, director de la Ópera de Viena, solicita de Wagner que, a cambio del permiso otorgado por él a sus cantantes para que éstos puedan acudir a las representaciones de Bayreuth, el compositor dirija personalmente las reposiciones de *Tannhäuser* y de *Lohengrin* que han de celebrarse en noviembre y diciembre. *La Ópera Española* así lo anuncia a principios de octubre:

“**Viena.-** El Director del Teatro de la Opera ha firmado un contrato con *Wagner*, en virtud del cual van ser representadas en aquel imperial coliseo todas las obras de este célebre compositor.

Se está ensayando **Carmen**, ópera de Geb-Bizet que pronto oirá aquel público”¹⁵⁶.

A principios de octubre, *La Ópera Española* destaca que “Wagner ha escrito una nueva escena de introducción para el *Tannhäuser* [que] se ejecutará por primera vez en el teatro de la ópera de Viena”¹⁵⁷. Wagner parte para Viena el 1 de noviembre de 1875. Su estancia en la capital austriaca es anunciada en *La Ópera Española* que añade en un suelto que “en su nueva ópera *Nibelungen* [sic], hay doce primas donnas y once artistas

¹⁵¹ *La España Musical*, IX, 437, 28-XI-1874, p. 8.

¹⁵² “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 11-III-1875.

¹⁵³ *La Ópera Española*, I, 2, 4-X-1875, p. 4.

¹⁵⁴ *La Ópera Española*, II, 3, 11-X-1875, p. 4. No tenemos conocimiento de que Luis II diera una nueva cantidad por estas fechas. Si sabemos que Wagner pide un préstamo de 30.000 taleros al emperador de Alemania, solicitud que luego retira por la indecisión de la cancillería imperial. Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 557.

¹⁵⁵ *La Ópera Española*, I, 3, 11-X-1875, p. 3.

¹⁵⁶ *La Ópera Española*, I, 2, 4-X-1875, p. 4.

¹⁵⁷ *La Ópera Española*, I, 2, 4-X-1875, p. 4.

principales entre tenores, barítonos y bajos”¹⁵⁸. El 2 de noviembre Wagner asiste con Cosima a una ejecución del *Réquiem* de Verdi dirigida por Hans Richter y que no le produce la menor impresión; por el contrario juzga favorablemente *Carmen* de Bizet. *Tannhäuser* se interpreta en la Hofoper vienesa el 22 de noviembre dirigida por Hans Richter y con el propio Wagner como director de escena, en una representación en la que intervienen como protagonistas Amalie Materna y Emil Scaria. Para esta ocasión Wagner escribe una tercera versión de *Tannhäuser* con añadidos de París y un nuevo final de la obertura que enlaza directamente con la escena en el Venusberg.

El Anillo de los Nibelungos y el primer Festival de Bayreuth: 1876.

En enero de 1876, próximo a estrenarse *Rienzi* en el Teatro Real de Madrid, *El Globo* publica un artículo de Víctor Tissot bajo el título “Ricardo Wagner” centrado en el lado humano de Wagner, en su fisonomía, carácter, personalidad y su faceta como director. En 1876 los cabellos de Wagner son canosos; en rostro y cabeza están agudizados sus rasgos enérgicos y ángulos agudos; sus gestos son bruscos; es hombre nervioso y apasionado, furioso en ocasiones, mente en constante actividad, hombre de personalidad altiva y violenta, “como la de un loco sublime”; la dominación, el despotismo y la tiranía son los rasgos que predominan al tratar con los músicos, tiene mucho de sibarita y, en definitiva, es un carácter ardiente y contradictorio:

“En 1865, y en una de esas tardes hermosas de primavera como suele haberlas a orillas del Isar, salimos un profesor de la Universidad de Munich y yo a pasear fuera de puertas.

Llegados delante de una *villa* de rara arquitectura y rodeada de una gran verja¹⁵⁹, el profesor se detuvo, y me dijo:

–¿Quiere V. que entremos a ver a Wagner?

–Con mucho gusto, respondí, llevado más de la curiosidad que de la simpatía.

Llamó. Un gran mulato salió a abrirnos; presentamos nuestras tarjetas, y dos minutos después éramos introducidos en un deliciosos saloncito, abierto sobre un jardín lleno de flores y de mariposas.

Una señora, muellemente recostada en un sillón de bambú, jugueteaba con un abanico japonés. Al lado de la dama, y apoyado el codo en un piano, un señor con anteojos hojeaba una partición manuscrita. En medio de la sala alzábase el busto en mármol del joven Rey de Baviera.

¹⁵⁸ *La Ópera Española*, I, 10, 15-XII-1875, p. 3.

¹⁵⁹ La casa de Wagner en Munich desde 1864 situada en Brienner Strasse 21.

La señora nos invitó con amabilidad a que tomásemos asiento, y después me dirigió la palabra en un francés muy correcto¹⁶⁰. Pero nuestra conversación fue interrumpida, bruscamente por el ruido de una puerta lateral, que se abrió con violencia para dejar paso a un señor vestido de negro, de larga cabellera, y cuyas piernas, delgadas como flautas, se aparecían bajo unas enormes calzas de fieltro.

Este hombre era Wagner.

Nos presentó a M. y a Mme. Bülow.

Bülow, por admiración y amistad hacia Wagner, se había constituido en director de orquesta de sus óperas. Preparábase entonces la presentación de *Tristán e Iseult*, y el maestro, presa de la fiebre, no podía estarse quieto: saltaba y se estremecía, agitando en todos sentidos sus brazos de araña turbulenta. Brotaban de sus labios las palabras en desordenado raudal, como torrente engrosado de súbito por las lluvias.

Tal era Wagner en 1865 en Munich; tal es hoy en Bayreuth, después de transcurridos diez años.

Únicamente sus cabellos han cambiado de color, y ostentan un ligero matiz de plata¹⁶¹. La cabeza es la misma con sus rasgos enérgicos y sus ángulos agudos. Sus gestos son bruscos, y su lengua conserva la volubilidad [sic] de un molino. Es siempre el hombre nervioso y apasionado. Una especie de *Orlando* musical. Siempre furioso, siempre con aire de batirse o de predicar una cruzada. Su cerebro se halla en erupción continua; en todo lo que hace, en todo lo que dice hay una mezcla de lava, de llamas y de humo. La primera vez que se acerca uno a este hombre volcán, parece como que se huele a quemado, y dan impulsos de avisar a los bomberos.

Su personalidad se destaca alta y violenta, como la de un loco sublime. Si llegase a ser príncipe de Lippe o de Anhalt, haría que la policía llevase a todos sus súbditos a la ópera; prohibiría, bajo pena de muerte, que los clarinetes, pianos y armoniums del Principado tocasen otra música que la suya, y hasta introduciría en las casas los molillos de café filarmónicos, las camas y los sofás de música, etc., etc. El día en que haya conquistado el alto favor del rey de Prusia, condenará a los parisenses a treinta años de *Tannhäuser*. La dominación, el despotismo es el fondo de este carácter ardiente y contradictorio.

La violencia, la tiranía es su instinto. Aporrea a los músicos y después, les pierde perdón llorando. Tan pronto insulta a los cantantes como los halaga y los colma de obsequios. Ha reñido con todos sus amigos; no ha podido entenderse con ningún director de teatro, y queriendo reinar solo, como soberano absoluto, se ha hecho construir un teatro para su uso particular.

Este alemán del Norte tiene aficiones de asiático y necesidades de Sardanápalo. Ha manejado el oro a paletadas y ha tirado fortunas por las siete ventanas de los pecados capitales. Cuando viaja lo hace en tren especial, llevando sus criados, sus camareras, su lecho de seda amarilla bordada de oro, su vajilla de plata y su bodega. En Bayreuth tiene una verdadera corte. No conozco en toda Alemania nada más brillante en estos momentos. Tiene su trenes, sus actores, sus cortesanos, sus lacayos. De los cuatro extremos del mundo vienen a solicitar sus audiencias y a inclinarse ante el pontífice de la música del porvenir.

Su villa, exteriormente, parece un templo. La fachada que da al camino, está adornada de un gran fresco que presenta a Wotan, Frau Música y Siegfried. Wotan y Siegfried son los dos personajes principales de los *Nibelungen*. Wagner ha

¹⁶⁰ Cosima dominaba perfectamente el francés, idioma en el que se dirigía normalmente a su padre, lo que irritaba a Wagner.

¹⁶¹ Con motivo del concierto celebrado el 12 de mayo de 1872, antes citado, los críticos y los amigos vieneses de Wagner lo hallaron notoriamente envejecido. Las canas plateaban su cabello. Ludwig Speidel calificó su delgadez como “trascendental” y estimó que sus rasgos reflejaban ahora más que antes el doctrinario, al “maestro de escuela sajón”. Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 532.

hecho dar a Wotan la fisonomía del artista que debía cantar este papel M. Schnorr von Carosfeld, muerto prematuramente¹⁶². En Frau Música (la Música) se reconoce a Mad. Bülow, quiero decir, a Mad. Cosima Wagner, y en Siegfried, a su hijo de seis años de edad. Por encima de estas figuras alegóricas se lee en letras de metal dorado el nombre de otro personaje del *Anillo de los Niebelungen*, y con el cual ha sido bautizada la casa: WAHNFRIED.

Si el exterior es de una iglesia, el interior es de una pagoda. El gran salón, rodeado de una galería circular, recibe la luz de lo alto. Los bustos de Wagner y de mad. Cosima están expuestos a la veneración de los fieles sobre una especie de altar, en torno del cual forma círculo las estatuas en mármol de Lohengrin, Tannhäuser, Siegfried, Tristán y Walther von der Volgelweide¹⁶³.

De este santuario, donde Wischnou Wagner sólo se manifiesta a sus adoradores y en sus obras inéditas, se pasa a otra habitación, cuyas ventanas dan a la terraza. Una biblioteca despliega sus alas en tres lados de la habitación, y un piano de cola asoma por debajo de la tela que lo cubre, su dentadura de marfil, como el monstruo familiar de aquellos lugares. Las paredes están adornadas con medallones de Schiller, Goethe, Luis II y Schopenhauer, el filósofo panteísta.

Esta habitación tiene un carácter de esplendor teatral. Todo en ella es brillante, al par que desordenado, lo cual puede ser un efecto del arte.

Aquí es donde Wagner sube al trípode¹⁶⁴.

Wagner continúa pensando en nuevas fuentes de ingresos para llevar a cabo el primer festival. El 8 de febrero de 1876 acepta componer, por encargo del director de música de Filadelfia, Theodor Thomas, una marcha solemne destinada a la conmemoración del centenario de la independencia de los Estados Unidos de América, que esboza hasta el 20 de febrero. Días antes, el 14, confiesa que esta obra no representa para él otra cosa que los 5.000 dólares que le aportarían la realización del encargo. La Marcha es música banal, insustancial, huera –en palabras de Gregor Dellin¹⁶⁵– y comienza con la triple repetición de un tresillo en anacrusa desde la dominante inferior a la tónica, un motivo tomado de la obertura de *Ifigenia* de Gluck. Además de los 5.000 dólares, Wagner recibe de Schott 9000 marcos por los derechos de edición. *La Política* informa del estreno de la Marcha el 10 de mayo de 1876 durante la inauguración de la Exposición Universal de Filadelfia a la que asiste el emperador de Brasil (uno de los invitados de honor al primer festival de Bayreuth), y en la que se construyen 190 edificios para su desarrollo. Recogiendo las impresiones publicadas por *The Times* de Londres, *La Política* señala que “mil cantantes y un orquesta de 160 profesores amenizaban el acto,

¹⁶² Ludwig Schnorr von Carosfeld falleció el 21 de julio de 1865 poco después del estreno de *Tristán e Isolda* en Munich.

¹⁶³ En carta fechada el 1 de octubre de 1874 Wagner describe el interior de Wahnfried: el vestíbulo de Wahnfried recibe la luz a través de una claraboya y en él se encuentran las estatuas antes citadas; la de Wagner obra del escultor Kaspar Zumbusch. Véase Gregor-Dellin, op. cit, pp. 549-50.

¹⁶⁴ Tissot, V.: “Ricardo Wagner”. *El Globo*, 21-I-1876.

¹⁶⁵ Véase Gregor-Dellin, op. cit, pp. 559-560.

con la marcha inaugural compuesta por Ricardo Wagner, adquirida por la junta organizadora por la cantidad de 1.000 libras esterlinas¹⁶⁶, o en palabras de Marsillach, “la friolera de 25.000 francos”¹⁶⁷.

En marzo de 1876 *La Ópera Española* opina que Peña y Goñi “merecerá la honra de ser uno de los invitados a la famosa *Tetralogía*, de Wagner, cuyas simpatías se habrán granjeado con los estupendos artículos que le ha dedicado, y cuya menor recompensa tiene que ser la referida invitación”¹⁶⁸. La revista recoge también detalles sobre los preparativos realizados para el estreno de *El Anillo de los Nibelungos* en Bayreuth, en un suelto que destaca el elevado precio de las localidades y las fechas de los tres ciclos de representaciones proyectados:

“Sabemos por carta de Ricardo Wagner, dirigida a uno de nuestros amigos, que al fin tendrá lugar el próximo mes de agosto, en Bayreuth, en el nuevo teatro construido *ad hoc*, la representación de su *Tetralogía*. Los ensayos empezarán en el mes de julio, y la ejecución de la gran obra, o mejor dicho, de las tres óperas, puesto que se compone de tres partes y un prólogo, que aunque independientes, forma, por decirlo así, tres épocas en que se desarrolla el asunto dramático, se verificará del 13 al 16 la primera vez¹⁶⁹; del 20 al 23 la segunda, y del 27 al 30 la tercera. Para esta solemnidad musical ha dispuesto Wagner que de las 1.500 localidades que contienen el teatro, se envíen 500 a los centros filarmónicos, para que se repartan entre los maestros que consideren más dignos de este especial obsequio. Las otras 1.000 localidades se expendrán costando cada una, en las doce noches, la friolera de 1.200 francos”¹⁷⁰.

Además de artículos, la prensa de Madrid publica algunas imágenes gráficas de Bayreuth. En marzo el *La Ilustración Española y Americana*, reproduce sendos grabados¹⁷¹ del exterior e interior del teatro de festivales. El comentario que acompaña estos grabados pone de manifiesto que las noticias sobre el desarrollo de los festivales son confusas y *La Ilustración* destaca que algunos periódicos extranjeros anuncian “prematuramente que la primera representación de *Lohengrin* en el teatro de Bayreuth se verificará en la noche del 21 de junio, cumpleaños del joven rey Luis de Baviera; después se cantarán *Los Nibelungen*, obra colosal, dividida en cuatro partes, para igual número de noches; enseguida *Los maestros cantores de Nuremberg*, y luego, por

¹⁶⁶ *La Política*, 14-V-1876.

¹⁶⁷ Marsillach Leonart, J.: “Bosquejo biográfico”. *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico*. Barcelona: Teixidó y Parera, 1878, pp. 52. En prensa en “Wagner”. *La Ópera*, I, 4, 12-XI-1878, p. 29.

¹⁶⁸ *La Ópera Española*, II, 21, 15-III-1876, p. 3.

¹⁶⁹ Una ronquera de Franz Betz el 15 de agosto retrasa el estreno de *Sigfrido* al 16 de agosto, por lo que el primer ciclo concluye el 17 de agosto (*Götterdämmerung*).

¹⁷⁰ *La Ópera Española*, II, 21, 15-III-1876, p. 2.

¹⁷¹ *La Ilustración Española y Americana*, XX, 10, 15-III-1876, p. 188.

último, la poética *Tristán e Isolda*, la obra más difícil de comprender que ha producido el genio de Wagner, y que ha sido analizada recientemente con indisputable buen éxito, y también con *amore*, por el eminente crítico musical M. Edouard Schuré, frenético wagnerista, en su libro *Le Drama musical*, cuya segunda parte lleva este título: *Richard Wagner, son oeuvre et son idée*. Se dice que este lindo teatro, construido expresamente con tal objeto, será derribado en cuanto terminen las representaciones citadas”¹⁷².

El 3 de junio comienzan los ensayos en Bayreuth y a principios de julio *La Ópera Española* recoge un artículo humorístico bajo el título de “Efemérides artísticas. Mes de junio” en el que señala para el día 14: “el impar crítico, Sr. Peña y Goñi, asiste en Castro-Urdiales, a la audición de la *Tetralogía* de Wagner, que probablemente traducirá a su regreso a la corte”¹⁷³.

El 27 y el 28 de julio de 1876 *El Globo* publica un artículo sobre los castillos de Luis II de Baviera en los que su autor describe las residencias del protector de Wagner en Munich y sus alrededores. Sobre el castillo de Berg, situado a orillas del lago de Starnberg –cerca de Munich– el autor señala que la cabaña de pescadores situada en una pequeña isla del lago ha sido reemplazada por un chalet suizo y en el más puro estilo romántico indica que “el rey ha instalado allí su piano y en las hermosas noches de verano las barcas que surcan aquellas aguas oyen a su paso fragmentos del *Lohengrin* y trozos del *Tannhäuser*”¹⁷⁴.

El 31 de julio *El Imparcial* publica un artículo de *Pico de la Mirándola* en que se lee: “Bayreuth, residencia actual del maestro Wagner, es para sus numerosos y fanáticos adeptos una nueva Meca musical. Allí se eleva el santuario del nuevo arte; porque la música, tal como Wagner la concibe, es una novedad sin abolengo; allí se trabaja desde hace cuatro años en edificar, por suscripción pública, el efímero, pero sin par teatro donde la flor y nata de los cantantes alemanes ejecutará el día 13 del mes entrante, sin remuneración alguna, la obra maestra del gran innovador, cuyo título es *El Anillo de los Nibelungen*”¹⁷⁵. El artículo contiene una amplia sinopsis argumental de *El Anillo de los Nibelungos* “hecho con vista al texto alemán, tal cual será distribuido a los espectadores el día del estreno”¹⁷⁶. Recoge además el reparto de cada una de las partes que conforman la *Tetralogía* y la procedencia de los cantantes destacando nuevamente que “todos los

¹⁷² *La Ilustración Española y Americana*, XX, 10, 15-III-1876, p. 182.

¹⁷³ *La Ópera Española*, II, 30, 12-VII-1876, p. 3.

¹⁷⁴ “Los castillos del rey de Baviera”. *El Globo*, 28-VII-1876, p. 110.

¹⁷⁵ *Pico de la Mirandola*: “*El Anillo de los Nibelungen*”. *Los lunes de El Imparcial*, 31-VII-1876.

¹⁷⁶ *Íbidem*.

artistas trabajan gratis”¹⁷⁷. El **reparto** en el estreno de *El Anillo de los Nibelungos* es como detallamos a continuación.

En el prólogo, *El oro del Rin*, figuran Franz Betz (Wotan, Berlín), Lembad¹⁷⁸ (Donner, Munich), Georg Unger (Froh, Bayreuth), Heinrich Volg (Loge, Munich), Albert Eilers (Fasolt, Coburgo), Franz von Reichenberg (Fafner, Stettin¹⁷⁹), Carl Hill (Alberich, Schwerin), Max Schlosser (Mime, Munich), Friederike Sadler-Grün (Fricka, Coburgo), Marie Haup (Freia, Kassel), Louise Jaide (Erda, Darmstadt), Lilli Lehman (Woglinde, Berlín), Marie Lehman (Wellgunde, Colonia) y Minna Lammert (Flosshilde, Berlín).

En la primera jornada, *La Valkiria*, figuran Albert Niemann (Siegmund, Berlín), Joseph Niering (Hunding, Darnstadt), Franz Betz (Wotan, Berlín), Josephine Schefsky (Sieglinde¹⁸⁰, Munich), Amalie Materna (Brünnhilde, Viena), Friederike Sadler-Grün (Fricka, Coburgo) y ocho valkirias de las que *El Imparcial* no indica ningún dato.

En la segunda jornada, *Sigfrido*, aparecen Georg Unger (Sigfrido, Bayreuth), Max Schlosser (Mime, Munich), Wolff (un peregrino, Bayreuth), Carl Hill (Alberich, Schwerin), Franz von Reichenberg (Fafner, Stettin), Louise Jaide (Erda, Darmstadt), Amalie Materna (Brünnhilde, Viena).

El reparto de *El ocaso de los dioses* está configurado por Georg Unger (Sigfrido, Bayreuth), Eugen Gura (Gunther, Leipzig), Koegl (Hagen, Hamburgo), Carl Hill (Alberich, Schwerin), Amalie Materna (Brünnhilde, Viena), Matilde Weckerlin (Gutrune, Munich) y Louise Jaide (Waltraute, Darmstadt). *Pico de la Mirándola* concluye su artículo consignando que “el estreno de los *Nibelungen* preocupa a la prensa y al mundo artístico francés como si fuese asunto parisiense”¹⁸¹.

El 13 de agosto de 1876 se estrena el prólogo de la *Tetralogía*, *El Oro del Rin*, dando comienzo el primer Festival que, en lo económico acaba con un déficit de 140.000

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ No se ha localizado ninguna referencia bibliográfica sobre este cantante. Es posible que se trate del pintor de Munich Franz von Lenbach –autor del famoso retrato de Wagner de perfil y con birrete– que asistió al primer festival, pero desconocemos si interpretó este papel.

¹⁷⁹ Szczecin, en alemán Stettin, puerto de mar de Polonia en la desembocadura del Odra.

¹⁸⁰ El amor entre Siegmund y Sieglinde fue uno de los aspectos más criticados en *El Anillo de los Nibelungos*. Joaquín Marsillach comenta que “los *ascéticos* franceses se escandalizaron ante los amores incestuosos de dos hermanos”. Marsillach, op. cit., p. 112.

¹⁸¹ *Pico del a Mirándola*: “El Anillo de los Nibelungen”. *Los lunes de El Imparcial*, 31-VII-1876.

marcos según Bauer¹⁸². La segunda jornada, *La Valkiria*¹⁸³, se estrena al día siguiente, 14 de agosto. *El Imparcial* recoge las siguientes impresiones sobre la representación de las dos primeras partes de la *Tetralogía*:

“Los *Nibelungen*. –El día 13 se ha verificado en Bayreuth la primera representación del *Rheingold*, primera parte de la *Tetralogía* de Wagner *El Anillo de los Nibelungen*. La sala, a pesar de sus vastas dimensiones, estaba completamente llena por el público. Veinte soberanos asistían en el palco de los príncipes a esta representación, entre ellos el Emperador Guillermo de Alemania y el emperador de Brasil. La representación no se ha interrumpido un solo instante, aunque una salva de nutridos aplausos acogió la entrada de los soberanos.

El teatro, todo de madera, es de estilo griego y decorado con extraordinario lujo. La *mise en scene*, cuidadosamente dirigida, las soberbias decoraciones y una interpretación excepcionalmente buena, han hecho de la representación un espectáculo sin precedente para el numeroso público que se apiñaba en todas las localidades del vasto teatro. La orquesta invisible ha contribuido no poco al éxito.

La representación terminó a las nueve y media de la noche. Durante más de media hora hubo una verdadera y no interrumpida tempestad de bravos, de aplausos y de gritos de entusiasmo delirante.

Ricardo Wagner, llamado repetidas veces a la escena en medio de aplausos frenéticos, no se presentó y salió del teatro para evitar una ovación¹⁸⁴.

Al día siguiente, 14, la representación de *La Valkiria*, segunda parte de la *Tetralogía*, ha producido más efecto aún que el *Rheingold*. Entusiastas aplausos interrumpieron repetidas veces la representación, a pesar de que habían sido fijados en el teatro carteles rogando a los espectadores que no aplaudiesen durante las escenas y que esperasen a que bajase el telón.

Los artistas que más se han distinguido son Mr. Niemman y mademoiselle Schefsky, en el primer acto y Mr. Betz y Mad. Materna, en el final de la obra.

La mar de llamas que llena el fondo de la escena al final del último acto, ha producido gran efecto¹⁸⁵. El Emperador Guillermo asistió también, en la representación de esta segunda parte, hasta el último momento, y después partió para Babelsberg”¹⁸⁶.

¹⁸² Bauer, op. cit, p. 85. 148.000 marcos según Gregor-Dellin, op. cit. p. 591; y 120.000 marcos según los datos de Walter Jacob, op. cit., p. 133.

¹⁸³ *La Walkiria*, la primera parte de la *Tetralogía* estrenada en Madrid, tarda veintitrés años en llegar al Teatro Real, cuando es estrenada por Goula el 19 de enero de 1899, haciendo buena la predicción que Esperanza y Sola realiza en 1876 y con la que finaliza una revista musical dedicada al estreno de *Rienzi* en Madrid; dice: “[...] lo que ya de antemano tiene poseídos de *delirium tremens* a los sectarios de Wagner, es la *Tetralogía* de *Los Nibelungen*, que se ha de cantar en el próximo mes de julio en Bayreuth en un teatro construido *ad hoc*. La tal *Tetralogía* durará cuatro noches. Dado lo que las óperas nuevas tardan, por lo común, en traspasar el Pirineo, podemos estar por ahora tranquilos; pero si con el tiempo llegase a venir por aquí ¡Dios nos asista!” Esperanza y Sola, J.M.: ”Revista Musical. *Rienzi*” *El Cronista*, 10-II-1876.

¹⁸⁴ Wagner no se presentó en escena hasta que concluyó la representación de *El ocaso de los dioses*.

¹⁸⁵ Hans von Wolzogen alaba la realización del fuego mágico en el artículo “Contribuciones a la crítica del gusto artístico” publicado en las *Bayreuther Blätter* en 1878. En un teatro de madera, se evita que las llamas sean reales y se representan mediante nubes ígneas. Véase Gregor-Dellin, op. cit. p. 584.

¹⁸⁶ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 18-VIII-1876.

Tras un día de descanso motivado por indisposición de Betz¹⁸⁷, el 16 y el 17 de agosto se cantan *Sigfrido* y *El Ocaso de los dioses*. Terminada la representación de *El ocaso de los dioses* el 17 de agosto y tras los aplausos finales, Wagner aparece en el escenario y pronuncia un discurso¹⁸⁸ muy criticado, así que en el banquete celebrado por suscripción el 18 de agosto en el restaurante del Festspielhaus tiene que disculparse y dar explicaciones comentadas dos años después por Joaquín Marsillach¹⁸⁹. Guiseppina Lucca¹⁹⁰, viuda del editor milanés, una de las invitadas en 1876 al estreno de la *Tetralogía* en Bayreuth, asiste al banquete; dice *La Ópera Española*:

“Wagner, ciñendo su frente con una corona de laurel de plata, exclamaba entusiasmado en el banquete, que después de la representación de *Los Nibelungos* se dio en su obsequio en el *restaurant* del teatro recientemente construido en Bayreuth: ¡Una dama italiana me ha coronado! Y estas frases, en sus labios, parecían la consolidación del triunfo. Con efecto, cuando Wagner, recorriendo la mesa, y dando gracias a los convidados por sus plácemes y elogios, llegó a estrechar la mano de la Sra. Lucca, editora de música de Milán, ésta depositó en las del ilustre maestro una bellísima corona, que fue con la que ciñó su frente lleno de satisfacción”¹⁹¹.

Dice Eduard Hanslick en carta fechada en Bayreuth el 18 de agosto de 1876:

“Ayer asistimos a la representación de *el Ocaso de los Dioses*, el final del ciclo completo. Terminado ahora el programa de Bayreuth, la música del futuro se ha convertido en una fuerza del presente, por lo menos externa y momentáneamente. El crítico se permite profecías acerca del arte con tan escaso entusiasmo como el astrónomo serio formula profecías acerca del tiempo. Pero podemos considerar sumamente probable lo siguiente: el estilo de *El Anillo* de Wagner no será la música del futuro; en el mejor de los casos será un estilo entre muchos, posiblemente sólo una levadura que favorezca la fermentación de nuevos procesos relacionados con las antiguas formas. La reforma más reciente de Wagner no representa un enriquecimiento, una extensión, una renovación de la música en el sentido en que lo fue el arte de Mozart, Beethoven, Weber y Schumann; por el contrario, es una deformación, una perversión de las leyes musicales básicas, un

¹⁸⁷ Marsillach comenta que el día 15 “no hubo función por el más vulgar de los incidentes, por una ronquera del bajo Betz”. Marsillach, op. cit., p. 110.

¹⁸⁸ “Es gracias a ustedes y a los enormes esfuerzos realizados por mis artistas, por los que tomaron parte en este espectáculo, que ha sido posible la realización de esta hazaña. Lo que aún me queda por decirles acaso pueda ser concretado en un axioma. Ustedes acaban de ver lo que nosotros somos capaces de hacer. Ahora es a ustedes a quines toca querer. Y si ustedes lo quieren, entonces nosotros podremos tener un arte”. Citado en Walter Jacob, op. cit. p.131. Wagner aseguró que no había querido decir con estas palabras que no hubieran tenido un arte hasta el presente, pero sí que no existía en Alemania un arte nacional como el que poseían los italianos y los franceses. Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 586.

¹⁸⁹ Marsillach, op. cit, pp. 110-111.

¹⁹⁰ Tras fallecer Francesco Lucca a finales de 1872, Giussepina Lucca se hace cargo de la casa editorial.

¹⁹¹ *La Opera Española*, II, 34, 16-IX-1876, p. 2.

estilo contrario al carácter del oído y el sentimiento humanos. Uno podría decir de esta poesía tonal: en ella hay música, pero no es música...

Puesto que en el «drama con música» las personas comprometidas no se distinguen una de las otras por el carácter de las melodías vocales que se les asignan, como en la «ópera» de viejo cuño (Don Giovanni y Leporello, Donna Anna y Zerlina, Max y Caspar), y en cambio son idénticas en las fisonomía de su *Sprechton*, Wagner ha intentado llenar el vacío con los llamados leitmotiv de la orquesta. Ya empleó con bastante amplitud este auxiliar psicológico-musical en *Tannhäuser* y *Lohengrin*; lo exageró en *Los maestros cantores*. En *el Anillo* lo ha llevado al punto en que se convierte en un **problema aritmético real**. Es fácil retener los pocos leitmotiv, fecundos melódica y rítmicamente, de *Tannhäuser* o *Lohengrin*. Pero, ¿cómo procede Wagner en *el Anillo*? Hallamos la respuesta en un folleto de Hans von Wolzgen, la *Guía Temática*, un Baedeker musical sin el cual un turista que se respeta no se atreve a ser visto, y que está en venta en todos los rincones de Bayreuth. Solamente en Bayreuth uno puede encontrar un libro tan divertido. Lo grave y lamentable del asunto es sencillamente que se trata de una obra necesaria. Wolzgen cita por lo menos noventa leitmotiv distintos y diferenciados, y el indefenso visitante del festival debe recordarlos todos, e identificar el momento en que aparecen en el conjunto de la masa tonal de cuatro veladas.

Con pocas excepciones (la «Cabalgata de las Valquirias», el motivo del «Valhalla», el motivo de la «llegada», el llamado del cuerno de Sigfrido), los leitmotiven tienen escasa sustancia melódica y rítmica, están formados por pocas notas, y a menudo se parecen mucho. Sólo un oído y una memoria extraordinarios pueden retenerlos todos. Y en el supuesto de que uno lo haya logrado realmente y reconozca que la orquesta está aludiendo aquí a los gigantes, allá a los dioses, y más allá al conjunto de gigantes y dioses, ¿se ha llegado a un resultado realmente grande? Es sencillamente cuestión de comprensión, un proceso consciente de comparación y asociación. La recepción y el goce plenos son imposibles cuando la comprensión y la memoria deben estar siempre alerta para atrapar la cautelosa alusión...

Para colmo, afrontamos la increíble y perversa extensión de las escenas y las conversaciones individuales. No ignoro el elemento nuevo de grandeza y exaltación que Wagner asigna a su trabajo al limitar cada acto a sólo dos o tres episodios, cada uno de los cuales exhibe una serena magnitud, y a menudo parece permanecer inmóvil, como las imágenes plásticas. *El Anillo* se distingue ventajosamente del inquieto cambio de escenas y el exceso de acción de nuestra «gran ópera» precisamente gracias a esta sencillez. Pero no debe permitirse que la amplitud épica amenace el drama entero...

Ludwig Ehlert, crítico elocuente y dotado de imaginación de Wagner, sugiere en su crítica de *Tristán e Isolda* que para garantizar la supervivencia de la ópera sería necesario abreviar considerablemente todos los episodios. Ahora bien, uno puede preguntarse: ¿dónde hubo jamás un auténtico compositor dramático en cuyas óperas fuese posible suprimir un fragmento sin perjuicio del resto? Pero al escuchar *El Anillo* sentí que todas las escenas no sólo podían soportar los cortes más amplios sino también la ampliación más amplia. En efecto, el nuevo método del «**drama con música dialogado**» rechaza del todo el concepto de la proporción musical. **Es el infinito sin forma**¹⁹².

¹⁹² Hanslick, E.: *El Festival Escénico de Richard Wagner en Bayreuth*, 1876. Citado en TAYLOR, R.: *Wagner*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1897, pp. 357-359.

Una buena parte de la crítica musical de Europa se da cita en la ciudad bávara. De *Le Figaro* parisino asiste Albert Wolf; Eduard Hanslick, Ludwig Speidel, Daniel Spitzer, Eduard Schelle y Joseph Oppenheim vienen de Austria; Berlín envía a representantes de los principales periódicos¹⁹³ y *La Correspondencia de España* destaca irónicamente que nuestro país “no ha enviado ningún periodista a Bayreuth, para asistir a la *Tetralogía* de Wagner; pero que deben hallarse allí dos distinguidos maestros españoles. —¿Si será uno de ellos el Sr. Peña y Goñi¹⁹⁴, autor del Zortzico del paraguas?”¹⁹⁵. Sabemos que José de Letamendi tiene intención de realizar el viaje pero no llega a realizarlo, manifestando su pesar a Joaquín Marsillach a quien dice: “estoy, como sabes, inconsolable por no haber podido acudir a la ejecución de los *Nibelungos* en Bayreuth”¹⁹⁶. Marsillach indica también que entre los más de cien corresponsales de periódicos (en su mayor parte alemanes, austriacos, ingleses, americanos, italianos y franceses) se encuentra Leonardo Lingen, que desde Bayreuth envía noticias como corresponsal de *El Correo de Teatros* “único periódico español que estuvo representado en el gran festival”¹⁹⁷. La impresión de Leonardo Lingen sobre el desarrollo del festival queda condensada en la siguiente frase: “No he sido nunca wagnerista, no lo soy aún; pero confieso que nada igual se ha dado en el mundo del Arte, hasta nuestros días, comparable a la *Trilogía* de Wagner”¹⁹⁸.

En España se publican extensos artículos sobre las representaciones, el teatro, su disposición y la significación de la partitura estrenada. *La Iberia*¹⁹⁹, *El Imparcial*, *La Correspondencia de España*, etc, recogen noticias sobre el estreno de *El Anillo*; *La Ilustración Española y Americana*, una de las publicaciones que se ocupa extensamente del desarrollo del primer festival, dedica la portada y primera página de su número

¹⁹³ Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 581.

¹⁹⁴ Peña y Goñi escribe en mayo de 1876 el artículo “Los conciertos en Madrid” bajo el pseudónimo de *A. von Kriegelstein*. En él, Peña se hace pasar ficticiamente por el miembro de una asociación wagneriana de Munich y el artículo aparece fechado en esta ciudad el 12 de mayo de 1876. En el transcurso del escrito Peña anuncia a Abelardo de Carlos —director de *La Ilustración*— que si son de su agrado “no han de ser las últimas [observaciones] que desde aquí le dirija, pues soy accionario del gran teatro de Bayreuth, y allá he de ir a escuchar los *Nibelungen* el mes de julio próximo”. No hemos localizado ningún documento que atestigüe que Peña y Goñi asista al primer festival, pero constatamos estos hechos por las referencias que hemos encontrado en la prensa de Madrid.

¹⁹⁵ *La Ópera Española*, II, 33, 5-IX-1876, p. 3.

¹⁹⁶ MARSILLACH LLEONART, J.: *Contrarréplica a las “Observaciones” de D. Antonio Fargas y Soler en vindicación de la ópera italiana por Joaquín Marsillach y Lleonart representante de la Patronatverein de Bayreuth*. Barcelona: Imp. de la Renaixensa, 1879, p. 43. El texto citado debía incluirse en el prólogo a *Ricardo Wagner...* de Marsillach (1878), pero finalmente no se incluyó.

¹⁹⁷ Marsillach, J.: “El Festival de Bayreuth”. *Ricardo Wagner...* Barcelona: Teixidó y Parera, 1878, p. 109.

¹⁹⁸ Citado en Marsillach, J.: *Ricardo Wagner...*, p. 113.

¹⁹⁹ *La Iberia*, 19-VIII-1876 (p. 4) y *La Iberia*, 22-VIII-1876 (p. 3).

correspondiente al 22 de agosto a dar cuenta del acontecimiento desarrollado en Bayreuth. Reproducimos el texto de José Fernández Bremón recogido bajo el epígrafe “Crónica general”:

“Los hechos políticos y de carácter general ocurridos en estos últimos días no tienen gran interés, por lo cual nuestros lectores nos permitirán que nos ocupemos exclusivamente de un suceso artístico notable, que ha fijado la atención de toda Europa en una ciudad modesta de Baviera.

Nadie ignora, entre los que prestan alguna atención al arte contemporáneo, quién es Ricardo Wagner, el músico, el poeta el amigo íntimo del rey de Baviera, de cuya corte se halla hace algún tiempo retirado, residiendo en la población de Bayreuth, entregado enteramente al arte, y haciendo una vida pacífica y modesta, al parecer. Decimos al parecer, porque, en efecto, la casa que habita, su alejamiento de la corte de Munich y sus costumbres, le convertían aparentemente en un vecino de provincia; pero en realidad su retiro en el foco de una gran conspiración artística contra la preocupación y rutina musicales, según sus partidarios, o contra las reglas del buen sentido y de la estética según sus detractores.

La revolución artística ha estallado. Imparciales y benévulos entre las dos escuelas, debemos confesar que era justa y conveniente una compensación al atribulado maestro, a quien el epigrama ha hecho la más insoportable de las guerras, suponiéndole un orgullo satánico, y que se había nombrado, por decirlo así, músico mayor de los siglos venideros.

El día primero de la representación de la obra magna del compositor, según cuenta el corresponsal de *Le Gaulois*, un periodista alemán, que acaba de llegar a Bayreuth para asistir al estreno, se detuvo ante una barraca donde trabajaba una modesta compañía de titiriteros, al compás de una desafinada, y heterogénea orquesta. El recién llegado, fingiendo ignorancia y candidez, se acercó a un grupo de personas, capaces por su aspecto de comprender el epigrama, y preguntó con sencillez:

—¿Es este el teatro de Wagner, caballeros?

La proximidad de un hospital de locos al teatro de la ópera ha sido aprovechada también por los aficionados a las bromas, dando ocasión a no pocas anécdotas.

—¡Compañero! Cuentan que le dijo un loco, al visitar el manicomio: hace tiempo que le esperábamos aquí. ¿Se puede saber en que ha consistido la tardanza?

A lo cual contestó el maestro tapándole la boca:

—No me descubra V.; vengo de incógnito.

Otros niegan la anécdota, calculando que si Wagner hubiera entrado en la casa de orates, no es probable que el director le hubiera permitido que saliera. [...]

El Anillo de los Nibelungos es la obra que compendia el género, la inspiración, el trabajo colosal de la vida de Wagner y el desarrollo completo de sus fuerzas. Gigantesca concepción de la juventud realizada en la vejez: el poema en que ha trabajado con más amor, y en el que ha derramado toda la poesía de su alma, todo su arte, toda su ciencia musical. ¿Podía entregar aquel tesoro a las intrigas de bastidores, teniendo tantos enemigos, para que el público destruyese en cuatro noches la obra de treinta años? ¿Le comprenderían a él, revolucionario, los directores de escena apegados a las prácticas antiguas, los maestros acostumbrados a expresar la música tradicional, los artistas habituados a destacar de la ópera su personalidad, para lucir la extensión de su voz y la flexibilidad de su garganta, en arias, dúos, y demás piezas musicales? Todos los elementos de la naturaleza tan distinta que debían concurrir a realizar su pensamiento, ¿se amoldarían pasiva y concéntricamente a ejecutarlo sin destruir la armonía del conjunto?

El Anillo de los Nibelungos sólo podía ser dirigido por su autor: sólo él podía comprenderlo, sometiendo a la suya infinitas voluntades. No había teatro, ni orquesta, ni compañía que reuniese las condiciones necesarias para la ejecución irreprochable de aquella obra atrevida, en que necesitaba mantener el interés, deslumbrar la imaginación y conmover el ánimo del auditorio durante cuatro noches.

Y sin embargo, ¿debería quedar archivada entre sus cuadernos, para que algún curioso, quizás algún enemigo, la presentase al público después de su muerte, como una muestra de la extravagancia de su autor, convirtiendo el monumento en un manicomio? Wagner necesitaba un teatro construido para su obra; una compañía que la ejecutase por convicción; una orquesta de profesores eminentes que consintiesen en ser encerrados en un foso para convertirse en torrentes de armonía exhalados por la tierra.

Así lo concebía Wagner, y así lo ha realizado.

La verdad es que ningún compositor ni poeta han conseguido hasta ahora ver interpretada obra alguna de su mente en circunstancias tan favorables y con tales elementos. Pero preciso es convenir en que Wagner, para llegar a este resultado, ha hecho prodigios de constancia, de habilidad, de intriga, de elocuencia, y de fortaleza de carácter. Serían curiosas las memorias del Maestro relativas a esta misteriosa epopeya de su vida.

Ello es que el día 13 del actual Wagner recibía respetuosamente en Bayreuth al emperador Guillermo, que acudía a presenciar el famoso estreno, rodeado de príncipes y altos dignatarios; críticos musicales de América y Europa; directores de los teatros más notables del mundo; músicos, artistas, escritores, potentados, llegaban de los más remotos países, hablando todos los idiomas, para formar el terrible tribunal a que sometía Wagner su poema y su renombre, y que iban a transmitir por los hilos del telégrafo a América y Europa su gloria o descrédito. ¿Qué pensaría dentro de su corazón? ¡Qué impacencias; qué esperanzas; qué dudas; qué angustias; cuántas tempestades!

Arquitecto o inspirador de su teatro; creador de la escuela; autor del libro y de la música; director de escena y de la complicada maquinaria; organizador de la compañía y de la orquesta; todo lo era a la vez, y si aspiraba a la gloria entera, asumía también todas las responsabilidades. Desde la piedra sillar del edificio hasta la última nota de la orquesta, todo lo había creado: *El Anillo de los Nibelungos* era un mundo físico y moral, evocado y convertido a forma corpórea por su enérgica voluntad.

Y no había disculpa en caso de mal éxito: cantantes ilustres de Alemania, como las Sras. Materna, Scheffky y Jaide, y los señores Betz, Niemann, Unger, Schlosser, y otros también reputadísimos, se habían encargado de los papeles, ensayándolos bajo la dirección del mismo maestro; la orquesta estaba formada de solistas, dirigida por Hans Richter, célebre maestro a quien Wagner había entregado aquel puesto de confianza; para la maquinaria se había valido de Brand, famoso en toda Europa; la escena había sido dirigida por el mismo Wagner, que se precia de ser uno de los mejores directores. Construido el teatro según sus indicaciones, el escenario tenía la amplitud y fondo necesario para el juego desembarazado de toda la tramoya; una especie de foso cubierto, donde la orquesta encajonada reconcentraba los sonidos en la escena, sin distraer al público con la batuta del maestro ni la vista de los músicos; no se interponían, pues, entre la majestad del drama y la vista del espectador, los detalles de los violines que se echan al hombro, del instrumento de metal que se limpia, de los palillos de timbal que caen acompasados, o la caricaturas de los carrillos que se inflan al soplar; las luces, dispuestas a lo alto de las columnas que rodean el anfiteatro, no pendientes del techo, se hallaban en disposición de dejar la sala en una especie de penumbra al

oscurecerse el telón, para que el foco de luz fuera el escenario, como es el foco también de los sonidos. Si dejando la sala semioscura y ocultando a los músicos para que el público sólo mire a la escena, y en ella reconcentre toda su atención; si con tal orquesta y tales cantantes, maquinistas y público, la ópera hubiera sucumbido, la escuela de Wagner enmudecería para siempre.

Iba a exponer el trabajo de la mejor parte de su vida; todo un caudal conseguido a fuerza de donativos nacionales y extranjeros; su amor propio de artista, su dignidad de hombre, su poema, acaso su vida, que no resistiría a tan colosal y solemne humillación. Y ¿contra que iba a exponer todo aquello? Contra unas salvas de aplausos nada más. Su semblante estaba, sin embargo, antes de la representación risueño y rebosando confianza; la fe de toda su vida ¿podía faltarle en el omento de la prueba? Algunos estremecimientos nerviosos oprimirían su corazón de vez en cuando.

¿Sonarían los aplausos allí donde había creído verter su más fogosa inspiración, o en los pasajes a su entender más insignificantes, produciéndole esas continuas sorpresas y decepciones que experimenta todo autor en la noche del estreno?

De todos modos, justos o inoportunos, los aplausos eran para Wagner, por lo menos un certificado de cordura musical. Hijo de actor, y educado entre bastidores, significaban para él desde la infancia, consideración, porvenir, fama y ganancias. En aquel momento tenían para Wagner la importancia que la batalla de Waterloo para Napoleón, o la tierra para Colon cuando avanzaba en el Atlántico teniendo enfrente lo desconocido.

La sala estaba llena; el Rey Guillermo, la Gran Duquesa de Baden, lo más florido de la aristocracia alemana, los maestros y críticos, damas hermosas y hombres célebres estaban esperando. Hans Richter alzó la batuta dentro de su caja y la ópera empezó.

No contaremos el argumento del poema; sería prolijo para crónica e insuficiente para dar completa idea de cuatro óperas a la vez. *El Anillo de los Nibelungos* es una fantasía heroico-mitológica, basada en la religión, tradiciones y poesía germánicas; está desarrollada en cuatro óperas de tres actos, de grandes dimensiones. La ópera primera, o prólogo, se titula *El Oro del Rhin*, cuadro simbólico, que representa la lucha entre el amor y el poder, representado aquél por la diosa Freya, y éste por el oro que guardan bajo las aguas del Rhin las ondinas, graciosa creación de la fantasía escandinava; es el período de la creación en que sólo habitan la tierra gigantes y enanos, ninfas y genios, y otras potestades subalternas; los dioses del Norte, triste y combatidas deidades que viven en perpetua lucha, necesitan un fuerte o Walhalla donde ostentar su grandeza y defenderse de poderosos enemigos; los gigantes construyen el palacio; Wotan, el Marte de los germanos, es naturalmente en un pueblo guerrero el jefe de los dioses y ha ofrecido a los gigantes, en pago de su trabajo, la diosa Freya, símbolo del amor y de la gracia; reclaman éstos su salario; los dioses entristecidos no se determinan a entregar la que es la alegría de los cielos, y para calmar a los gigantes, roban el oro del Rhin que tiene en su poder el enano Alberico, y que pertenece a las ondinas, entregándoles el poder en rescate del amor. El poder está simbolizado en un anillo maldito que causa la desgracia de aquel que lo posee.

La Valkiria, es la ópera segunda. Es la leyenda del amor heroico. El dios Wotan ha descendido a la tierra para engendrar la raza de los héroes primitivos y redimir la falta que cometió robando el oro a las ondinas. Su hija Brunilda es una de esas vírgenes guerreras que anuncian a los héroes la hora de su muerte en la pelea, y los conducen al Walhalla, sirviéndoles cerveza de la buena, y cantando coplas después de los festines. Viven en una alta montaña, desde la cual se precipitan espoleando a sus corceles para caer en los campos de batalla. Otros dos hijos ha engendrado el Dios; Segismundo y Siguelinda; ésta, robada en el bosque por un cazador, es la

esposa y la esclava del tirano; Segismundo la encuentra, se aman y la arrebató a su marido. Wotan se ve obligado por el Destino a perseguir a sus propios hijos, y da la comisión cruel a la valquiria Brunilda; ésta se conmueve ante el espectáculo del amor y favorece a los fugitivos, sin embargo, no puede librar de la muerte a Segismundo, y es condenada por su desobediencia a perder su naturaleza celestial, quedar encantada en la cima de un monte, hasta que un héroe la salve arrojándose en las llamas que la cercan.

Sigfrido, fruto de los amores de Segismundo y Siguelinda, es el héroe que realiza la aventura en la tercera parte de la ópera, que lleva su nombre, venciendo a su abuelo Wotan en lucha cuerpo a cuerpo. Es la epopeya del poema.

En *El ocaso de los dioses*, que constituye la ópera final, el destino se cumple: Brunilda no es ya diosa, sino simple mortal; la falta de Wotan queda redimida; el Rhin recobra su tesoro y arde el Walhalla con los dioses y sus legiones de guerreros, valquirias, enanos, gigantes, ondinas y héroes completan el conjunto maravilloso del gran sueño de Wagner.

Las cuatro óperas produjeron en el auditorio un efecto verdaderamente teatral. La primera, menos dramática por ser más simbólica y sobrehumana, causó más asombro que entusiasmo; *La Valkiria* demostró a Wagner, con su mayor efecto, que el amor es el alma de la poesía, del drama y de la música; siguió el buen éxito en *Sigfrido*, y en *El Ocaso de los dioses* la ovación fue unánime y extraordinaria según unos; un éxito benévolo a decir de otros. Si fue realmente lo primero, Wagner ha realizado por completo como ningún compositor hasta ahora, el sueño constante de una vida de poeta. Llamado a las tablas por aquel público ilustre, pudo ver en aquellos aplausos interminables que su escuela y su grandiosa fantasía han sido comprendidas; y si es una locura, como su enemigos han supuesto, será sin duda locura contagiosa.

¿Es ciencia o inspiración, percepción clarísima o sublime extravagancia. Recordando el éxito del *Polifemo*, no nos atreveríamos a manifestar nuestra opinión, aún oyendo la ópera, de la cual sólo podríamos juzgar como profanos. La plástica, el decorado, la luz, la orquesta, todo se ha combinado para producir en el auditorio la ilusión que el autor se proponía. No es la música únicamente el elemento que maneja Wagner para producir sus efectos teatrales; artista singular, echa mano de todas las artes a la vez para completar sus poemas y producir su impresiones. Es posible que su género muera con el autor, que siempre será una figura curiosa en la historia de la ópera. Celoso del público, de los músicos, de todo lo que distrae el ánimo, rebaja las luces del teatro para que sólo se fije la vista en el escenario; oculta, a nuestro juicio con razón, la orquesta para que sólo se vean los personajes de la ópera; no permite al espectador que deje de pensar un instante en el poema.

Esta atención constante, una tensión de espíritu tan prolongada ¿se puede conseguir del público meridional? No lo creemos. Aún fundando escuela Wagner, no creemos que sea nunca popular en Francia, Italia ni en España.

Este es el resumen de la solemnidad artística verificada en Bayreuth, en los días 13, 14, 16 y 17 del corriente; los críticos musicales nos dirán más despacio y con más conocimiento del asunto, si la importancia de la obra corresponde a su gran éxito, y si éste ha sido aumentado por los partes y correspondencias que tenemos a la vista. Entre ellas hay una sola que dice lo siguiente: «concluida la ovación, el público más entusiasta regresó al inmediato manicomio».

Otra dice textualmente: «el éxito grandioso». ¿Perdonarán al gran maestro sus implacables e infinitos enemigos?»²⁰⁰.

²⁰⁰ Fernández Bremón, J.: "Crónica general". *La Ilustración Española y Americana*, XX, 31, 22-VIII-1876, pp. 106-107.

La Ilustración Española y Americana reproduce además varios grabados. En el primero²⁰¹, que aparece en la página de portada del número 31 de la publicación, vemos de izquierda a derecha a Lilli Lehmann (Elisabeth Maria Lehmann)²⁰²; al pianista Joseph Rubinstein (ingresa en 1872 en la Cancillería Nibelunga y realiza las reducciones para piano de *Siegfried-Idyll* y *Parsifal*); al director Hans Richter (observa a Wagner interpretando al piano el prólogo de la *Tetralogía, Rheingold*); a los protagonistas (Materna, Betz y Niemann) y a Wihelmj (concertino). Por último, a la derecha del todo aparece el maquinista Karl Brandt.

La Ilustración Española y Americana destaca que la realización de la primera representación de *El Anillo* sugiere a varios admiradores de Wagner la idea de acuñar una medalla conmemorativa del acontecimiento; se entregan ejemplares de oro a los representantes de las casas imperiales y reales²⁰³ que asisten al primer festival y, también, se realizan medallas en plata y bronce dorado que se pueden adquirir en varias ciudades de Alemania como objeto de souvenir²⁰⁴. Un segundo grabado publicado en *La Ilustración*²⁰⁵ reproduce esta medalla conmemorativa en cuyo anverso aparece el retrato de Wagner y la firma del autor, Ch. Wiener. En el reverso figuran varios personajes de las óperas de Wagner: Tannhäuser, Lohengrin y el cisne, Tristán, Brünhilde y las ondinas, Wotan y Siegfried.

El segundo ciclo de representaciones tiene lugar entre el 20 y el 23 de agosto y el tercero entre el 27 y el 30 de agosto de 1876. Gregor-Dellin destaca que la puesta en escena en el primer ciclo es inferior a los respectivos estrenos de *El oro del Rin* y *La Valkiria* en Munich, “lo que fue utilizado por la prensa para denigrar a Bayreuth en general, de lo que resultó una menor concurrencia a los dos ciclos siguientes y el

²⁰¹ *La Ilustración Española y Americana*, XX, 31, 22-VIII-1876, 105.

²⁰² Lilli Lehmann y su hermana Marie se encargan de las partes de Woglinde y Wellgunde (hijas del Rhin).

²⁰³ Asisten dos emperadores y dos reyes: Guillermo I de Alemania y Pedro II de Brasil; el rey de Württemberg y el rey de Baviera que asiste al tercer ciclo de representaciones para no encontrarse –señala Gregor-Dellin– con ninguno de estos monarcas. Otros miembros de la nobleza que llegan a Bayreuth fueron el gran duque Carlos Alejandro de Sajonia-Weimar, el gran duque de Schewerin y las princesas prusianas, el conde Von Scheleinitz –ministro de la Casa imperial– las condesas Denckelmann y Von Usedom, los condes Dönhoff y los diplomáticos Von Keudell y Von Radowitz. La aristocracia austro-húngara está representada por el príncipe Rudolf Liechtenstein, el conde Julius András y los condes Salm, Csäky y Appony. Véase Gregor-Dellin, op. cit. p.581.

²⁰⁴ La realización del primer festival fue aprovechada por la industria del souvenir para realizar corbatas Wagner, medallas de los Nibelungos, etc.

²⁰⁵ *La Ilustración Española y Americana*, XX, 31, 22-VIII-1876, 136.

consiguiente incremento del déficit”²⁰⁶. *La Ópera Española* publica un suelto en el que recoge el rumor de que el tercer ciclo no se llevará a cabo por falta de público:

“El *Eco de Berlin* asegura, que a pesar de las falsas noticias que han circulado, la tercera serie de representaciones de la *Tetralogía* de Wagner en Bayreuth, no tendrá lugar... por falta de público. El mismo periódico añade, que los billetes de las dos primeras series se venden a precios inferiores a los establecidos. *¿Si será mentira, si será verdad?*”²⁰⁷.

La prensa musical española²⁰⁸ destaca que el consejo municipal de Bayreuth acuerda por unanimidad levantar en una plaza pública una estatua al compositor. Un suelto publicado por *La Ópera Española* señala que “catorce horas, menos diez minutos, dura la representación de las varias partes de que se compone la *Tetralogía* de Wagner” y añade que “catorce horas de música, y de Wagner, no son de fácil digestión, en nuestro concepto”²⁰⁹. Otra noticia recogida en la *Opera Española* da el número exacto de intérpretes, aunque asegura erróneamente que España no ha tenido ningún representante en el primer festival:

“Wagner ha realizado al fin todos sus propósitos: sus aspiraciones de artista se han visto satisfechas por completo.

El esfuerzo individual, en vano hubiera intentado llevar al terreno de la práctica, el solemne acto que se ha verificado en Bayreuth.

Detrás no tenía una empresa, no tenía una agrupación de hombres, sino una nación entera con el soberano al frente, que alentaba el noble propósito de tener, en el arte musical, una fisonomía exclusiva, una escuela propia, un verdadero arte nacional

Según Wagner, la idea está conseguida.

Según los periódicos de varias naciones, la idea de Wagner está por realizar.

La batalla se ha librado.

El éxito no ha coronado por completo el esfuerzo.

Pero se necesitaba un local, y después de un trabajo de cuatro años se construyó.

Se necesitaban artistas, y los más célebres de Alemania concurrieron con sus talentos a secundar las aspiraciones de un gran pueblo, sin que ideas especulativas sirvieran de estímulo a su trabajo.

Se necesitó dinero, y el pueblo y el monarca presentaron su óbolo.

Todos los periódicos de Europa han hablado del resultado del conjunto, y de casi todos ellos se han hecho eco la prensa madrileña, pero, para vergüenza nuestra, España no ha tenido ningún representante en la gran solemnidad artística que, de hoy más, hará célebre la ciudad que sirve de residencia al tan discutido maestro alemán Ricardo Wagner.

²⁰⁶ Gregor-Dellin, op. cit, p. 583.

²⁰⁷ *La Ópera Española*, II, 32, 16-VIII-1876, p. 3.

²⁰⁸ *La Ópera Española*, II, 33, 5-IX-1876, p. 3.

²⁰⁹ *La Ópera Española*, II, 35, 26-IX-1876, p. 2.

La obra que ha consumido la mayor parte de la vida de este célebre compositor y poeta, en sentir de varios periódicos extranjeros, que tenemos a la vista, sólo ha merecido un éxito estimable.

Dado a conocer el resultado del conjunto, a medida que aparezcan los detalles, tendrán de ellos noticia nuestros habituales lectores.

Y para comenzar a cumplir nuestra oferta, reproducimos a continuación los primeros que hemos visto estampados en varios periódicos de Italia.

Detalles acerca de las representaciones del Niebelungen en Bayreuth. [sic]

La orquesta para la interpretación de la *Tetralogía* de Wagner, se componía de 33 violines, 12 violas, 11 violoncellos, 7 contrabajos. 4 flautas, 4 oboes, 3 clarinetes, 1 clarinete bajo, 5 fagotes, 1 contrafagote, 7 trompas, 1 corno inglés, 4 cornetines, 4 trombas, 5 trombones, 8 arpas y 3 timbales. Total 113 instrumentos. Ha habido seis maestros para los ensayos que comenzaron el 4 de junio²¹⁰, y continuaron sin interrupción, hasta el 9 de agosto. Se ensayaba ocho horas al día, cuatro por la mañana y cuatro por la tarde. 132 han sido los ensayos de orquesta. El número de los artistas principales, ha ascendido a 24, entre sopranos, contraltos, tenores, barítonos y bajos²¹¹.

No hemos localizado ningún artículo de Peña y Goñi sobre el estreno de *El Anillo* en Bayreuth, tan sólo una pequeña referencia en el artículo “Música del Porvenir”²¹² que trata de la próxima temporada de ópera en Madrid:

“No voy a ocuparme de Wagner, ni de las *orgías* musicales de Bayreuth, así llamadas por los que acaban de convertir el cadáver de Feliciano David en enseña política, con escándalo del arte y del buen gusto.

Quédese en paz el autor de los *Nibelungen*, que harta falta le hace el descanso después de los gigantescos trabajos que tan maravillosamente ha concebido y ejecutado en bien de su patria y del arte lírico-dramático.

La personalidad de Wagner, tan asendereada; su genio volcánico, suficiente por sí solo para alimentar a una generación de músicos; sus teorías tan debatidas, sus obras, tan ensalzadas por unos, como agriamente censuradas por otros; esa atmósfera, en fin, que rodea con implacable constancia todo cuanto se relaciona con los hechos del que un periódico inglés conceptúa semidiós, prueba sobradamente que la historia del genio es la misma en todas partes; que en todas partes, a fe, ha sido reducido siempre el número de personas capaces de despojarse de toda preocupación, para juzgar serena y honradamente las concepciones de orden superior.

Ni una palabra más acerca de Wagner y su música. De otra he de ocuparme que aún no ha llegado, y es, por tanto, del porvenir también. ¡Pluguiera a Dios, sin embargo, que el de esa música que va en breve a ocuparme fuera tan claro y tan hermosos como el que sonreirá, seguramente, a la del maestro de Leipzig!”²¹³.

²¹⁰ Gregor-Dellin (op. cit., p. 575) y Walter Jacob (op. cit, p. 130) señalan que los ensayos comienzan un día antes (3 de junio de 1876), finalizando efectivamente el 9 de agosto con el último ensayo general.

²¹¹ *La Opera Española*, II, 33, 5-IX-1876, p. 3.

²¹² Peña y Goñi, A.: “Música del porvenir”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 36, 30-IX-1876, pp. 197-198. También en *Impresiones Musicales*, pp. 291-301.

²¹³ Peña y Goñi, A.: “Música del porvenir”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 36, 30-IX-1876, pp. 197-198.

Pasado el festival *La Ilustración Española y Americana* reproduce un grabado²¹⁴ realizado por Robert Krausse que reproduce la pintura mural²¹⁵ del frontispicio, en la fachada principal de Wahnfried; representa a Wotan asediado por dos cuervos, las alegorías de la Tragedia y la Música y, finalmente, el hijo menor de Wagner, Siegfried. En el texto que acompaña al grabado se lee:

“El insigne poeta-músico Richard Wagner posee en Bayreuth una linda casa denominada Wahnfried, en la cual ha habitado largos años, mientras componía el libreto y la música de la *Nibelungentrilogie*.

Esta casa de Wagner es en el interior un museo artístico: sus cuadros, sus estatuas, sus antigüedades su biblioteca escogida, todo revela la residencia de un hombre ilustradísimo y amante de las artes”²¹⁶.

En el verano de 1876 –dice Nietzsche– “justo en plena celebración del primer festival, me despedí de Wagner. Yo no tolero la ambigüedad; desde que Wagner estaba en Alemania, condescendía paso a paso con todo lo que yo despreciaba –incluso con el antisemitismo. De hecho, era el mejor momento para la despedida”²¹⁷. El 27 de agosto emprende regreso a Basilea con Edouard Schuré y en el viaje habla de sus escasas conversaciones con Wagner que le anuncia “quería releer la historia universal antes de escribir el poema de *Parzival*”²¹⁸. Dice Nietzsche en *Richard Wagner en Bayreuth*:

“Los personajes creados por un artista no son el artista mismo, pero la gama de los personajes a los que él ha dispensado su afecto sin duda nos dicen algo acerca de su persona. Consideremos a *Rienzi*, al *Holandés errante* y a Senta, a *Tannhäuser* y a Elisabeth, a Lohengrin y a Elsa, a *Tristán* y a Mark, a Hans Sachs, a Wotan y Brünilda: todos están unidos por una corriente permanente y oculta de grandeza y nobleza ética que deviene cada vez más luminosa y más pura, y nos revela, mientras observamos discreta y respetuosamente, el desarrollo íntimo de la propia alma de Wagner. ¿Dónde podemos hallar algo de la grandeza comparable en otro artista? Los personajes de Schiller, desde *Los Ladrones* hasta *Wallenstein* y *Guillermo Tell*, exhiben un progreso análogo por el camino del ennoblecimiento y nos dicen algo acerca de la evolución de su creador; pero en Wagner todo aparece en escala más grande, y el camino del descubrimiento es más largo. Todo está comprometido en esta purificación y la expresa, y eso vale tanto para el mito como para la música. *El Anillo de los Nibelungos* convierte la música más elevadamente moral que yo conozca, por ejemplo, cuando Sigfrido despierta a Brunilda. En tales momentos Wagner alcanza la culminación divina de la realización, y uno llega a imaginar que allí resplandecen los picos nevados de los Alpes; la naturaleza se

²¹⁴ *La Ilustración Española y Americana*, XX, 42, 15-XI-1876, p. 300.

²¹⁵ Esta pintura mural tiene 6 metros de largo por 4 de alto.

²¹⁶ “Nuestros grabados”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 42, 15-XI-1876, p. [290?]

²¹⁷ Citado en Bauer, op. cit, p. 521.

²¹⁸ Citado en Gregor-Dellin, op. cit, p. 590.

manifiesta en toda su pureza, en toda su soledad, totalmente inabordable, bañada en el resplandor del amor, y debajo han quedado el viento y la tormenta, e incluso todas las bellezas sublimes. Cuando desde este punto volvemos los ojos hacia el *Holandés* y *Tannhäuser*, percibimos de qué modo Wagner evolucionó como hombre, y después de iniciar su camino de estado de inquieta incertidumbre, luchó para llegar a la satisfacción, pugnó por alcanzar poder y la embriaguez del placer, a menudo huyó con repugnancia al mismo tiempo que trataba de desembarazarse de la carga y olvidar, rechazar y renunciar, y así la corriente de su vida lo llevó unas veces a un valle, y más tarde a otro diferente, y lo hundió en abismos profundos y sombríos. Después, a gran altura sobre la oscuridad de estas cimas, apareció una estrella, una tenue estrella. El la denominó Lealtad, Devoción Generosa. ¿Por qué llegó a resurgir con más brillo y más pureza que otra cosa cualquiera? ¿Cuál es su significado secreto para la personalidad de Wagner? La imagen y el problema de la Devoción han dejado su sello en todo lo que él pensó y escribió, y sus obras contienen una secuencia casi interrumpida de todas las formas posibles de la Devoción, entre ellas las más gloriosas y las menos sospechosas, la devoción del hermano y la hermana, del enemigo con el amigo, del servidor con el amo, de Elisabeth hacia Tannhäuser, de Senta hacia el Holandés, de Elsa a Lohengrin, Isolda, Kurneval y Mark a Tristán, Brunilda al más profundo deseo de Wotan, y otros. Es la más profunda y fundamental de las experiencias de Wagner, una experiencia que él reverenció como un misterio religioso”²¹⁹.

²¹⁹ Nietzsche, F.: *Richard Wagner en Bayreuth*. Citado en Taylor, op. cit, pp. 359-60.

Capítulo VIII. Del estreno de *Rienzi* en París (J. Padeloup) al estreno de la *Marcha Americana* en la Exposición Universal de Filadelfia (E. Strauss).

Introducción.

Comentamos en el segundo capítulo de esta tesis que la etapa 1868-1876 es el periodo de difusión de *Los maestros cantores* en los teatros alemanes y, también, de difusión del repertorio romántico de Wagner (*El holandés errante*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*) por gran parte de Europa (Londres, Bruselas, Bolonia, etc), excepto Francia, donde la guerra franco-prusiana (1870) incide negativamente en la difusión de la obra de Wagner en París, ciudad en la que únicamente se estrena *Rienzi* (Padeloup, 1869). Además, destacamos que el proceso de unificación alemana, la guerra franco-prusiana, las ideas de Richard Wagner sobre la cuestión alemana y, el propio mensaje nacionalista de *Los maestros cantores* influyen en la buena acogida de la comedia en los teatros germanos y en la creciente popularidad de Richard Wagner. Entre 1868-1876, a raíz del éxito de *Los maestros cantores* en Munich, varios teatros alemanes de tamaño medio presentan la partitura, comenzando el 15 de septiembre de 1868 los ensayos de la comedia wagneriana en el teatro de Karlsruhe. Este teatro celebra el estreno a principios de 1869 y para la puesta en escena se necesitan 141 ensayos, descontados los de iluminación y decorado¹, lo que demuestra que el repertorio wagneriano ofrece una dificultad añadida con respecto a otros que repercute en su difusión en España. Aunque *Rienzi* es una ópera compuesta para París, el estreno de la ópera en la ciudad del Sena no se celebra hasta el 6 de abril de 1869 en el Teatro Lírico, tras las negociaciones entre Wagner y Jules Etienne Padeloup; el teatro parisino cierra la temporada con la 25 representación de *Rienzi* y el producto de las mismas asciende a 61.570 francos². Después de Karlsruhe son los teatros de Dresde³, Mannheim, Dessau y Leipzig los primeros en poner en escena la comedia de Wagner.

¹ *La España Musical*, IV, 161, 11-III-1869, p. 3.

² *La España Musical*, IV, 175, 24-VI-1869, p. 4.

³ Estreno 21 de enero de 1869.

Durante las representaciones de *Los maestros cantores* en estos teatros se critica la música de Wagner por considerarla un plagio⁴ y, a raíz del estreno en Leipzig, el *Eco de Berlín* señala el parecido entre el canto del concurso de Walther y un concierto de oboe de Haendel en *sol menor*⁵. A finales de 1869 *Los maestros cantores* se estrenan en Weimar, al mismo tiempo que *Rienzi* obtiene un gran éxito en La Haya⁶. La comedia wagneriana se estrena el 27 de febrero de 1870 en la nueva Hofoper de Viena construida por Semper en la capital austriaca y a principios de marzo la prensa musical destaca la acogida de *Lohengrin* en Brunwich⁷. El 16 de abril de 1870 se abre el Teatro Real de Ópera Italiana (Drury Lane) de Londres y el director del teatro, Georges Wood, presenta *El holandés errante*⁸ cantado en italiano bajo el título de *L'Olandese dannato*; es la primera puesta en escena fuera de las fronteras alemanas⁹. También en la primavera de 1870 se estrena en Bruselas la versión francesa de *Lohengrin*; el corresponsal de *Le Figaro* de París indica que durante la segunda representación “hubo muchos asientos y palcos vacíos, y la tal composición fue oída con un frío glacial”¹⁰. El 16 de abril Offenbach escribe una carta aclarando su posición en las cada vez más tensas relaciones franco-alemanas, escrito publicado posteriormente en *Le Soir* en agosto de 1870, en pleno conflicto bélico¹¹. En junio de 1870 Albert Nieman participa en las representaciones modelos de las óperas de Wagner realizadas en Weimar¹² y el 19 de julio de 1870 el gobierno de Napoleón III declara la guerra a Prusia, estallando la guerra Franco-Prusiana. A principios de agosto, los himnos y cantos patrióticos franceses como *El grito de guerra* (letra de Gustavo Chonquet y música de Lacombe), *Es preciso que me coma a todos los prusianos* (letra y música de L’Huillier) y *El Rhin alemán* (letra de Alfredo Musset y música de Edmundo Guion) están de moda en París¹³. Nada más estallar la Guerra, la mayor parte de los editores franceses publican

⁴ BAUER, Hans-Joachim (Bas Álvarez, B. trad): *Guía de Wagner (Lübbes Richard Wagner-Lexicon © by Gustav Lübke Verlag GMBH, Bergisch Gladbach, 1988)*. Madrid: Alianza Editorial (vol. I y II), 1996, p. 459.

⁵ *La España Musical*, IV, 168, 6-VI-1869, p. 3.

⁶ *La España Musical*, V, 203, 6-I-1870, p. 2.

⁷ *La España Musical*, V, 212, 10-III-1870, p. 3.

⁸ *La España Musical*, V, 215, 31-III-1870, p. 4.

⁹ Véase Bauer, op. cit. p 348.

¹⁰ *La España Musical*, V, 218, 28-IV-1870, p. 3.

¹¹ “Noticias”. *La España Musical*, V, 234, 25-VIII-1870, p. 2.

¹² *La España Musical*, V, 220, 12-V-1870, p. 3.

¹³ *La España Musical*, V, 232, 11-VIII-1870, p. 2.

nuevas ediciones de *La Marsellesa* con explicaciones, notas y grabados¹⁴ y la casa Brandús et Dufour pone a la venta la gran sinfonía a gran orquesta compuesta por Adolf Adam sobre *La Marsellesa* y el doble coro de Héctor Berlioz sobre el mismo canto popular atribuido a Rouget de Lisle, mientras *La España Musical* destaca que Wagner compone una cantata para coro y gran orquesta titulada *Guerra a la Guerra*¹⁵. En la temporada 1870/71 la Hofoper de Viena pone en escena *El Holandés errante*¹⁶, cuya tercera representación produce la mayor entrada registrada en el nuevo teatro vienés hasta la fecha, alcanzando la recaudación de “4.000 florines, cerca de dos mil duros”¹⁷. Durante la temporada –inaugurada el 1 de abril de 1870 y terminada el 31 de marzo de 1871– el teatro de Viena celebra 276 representaciones¹⁸ y entre las óperas cantadas figuran *Tannhäuser*, *El Holandés errante*, *Lohengrin* y *Los maestros cantores*; para la ejecución de esta última ópera se necesitan más de 100 ensayos¹⁹. En las fiestas organizadas para las tropas alemanas, celebradas en Berlín en el verano de 1871 para festejar la victoria de las tropas prusianas en París, se interpreta un fragmento de *Los maestros cantores* en un concierto²⁰ y el Teatro Real de la capital prusiana pone en escena *Tannhäuser*. Esa temporada, el Teatro Real de Berlín da 74 representaciones de ópera alemana, siendo Mozart, con 12 representaciones, el autor más representado; le siguen Meyerbeer y Wagner con 7 representaciones cada uno²¹. Ese mismo verano se pone en escena en Munich *Rienzi* con buen éxito²² y el 1 de noviembre de 1871 se estrena *Lohengrin* con éxito en el teatro Comunal de Bolonia. Tras este estreno²³, el teatro Pagliano de Florencia da algunas representaciones de la ópera de Wagner a finales de diciembre de 1871²⁴ con todo el personal y material utilizado en el teatro de Bolonia²⁵; después del éxito de la ópera del *Caballero del Cisne* en Bolonia y Florencia se anuncian representaciones en varios teatros de ópera

¹⁴ *La España Musical*, V, 232, 11-VIII-1870, p. 2.

¹⁵ “Noticias”. *La España Musical*, V, 234, 25-VIII-1870, p. 2.

¹⁶ *La España Musical*, V, 235, 8-IX-1870, p. 2.

¹⁷ *La España Musical*, VI, 247, 16-III-1871, p. 8.

¹⁸ *La España Musical*, VI, 253, 4-V-1871, p. 7.

¹⁹ *La España Musical*, VI, 239, 19-I-1871, p. 8.

²⁰ *La España Musical*, VI, 265, 27-VII-1871, p. 7.

²¹ *La España Musical*, VI, 266, 3-VIII-1871, p. 7.

²² *La España Musical*, VI, 268, 17-VIII-1871, p. 7.

²³ El periódico conservador italiano *L'Osservatore Cattolico* opina que el éxito de *Lohengrin* en Bolonia se debe a que Wagner está afiliado a las sociedades masónicas de Alemania e Italia. *La España Musical*, VII, 288, 4-I-1872, p. 7.

²⁴ *La España Musical*, VI, 287, 28-XII-1871, p. 7.

²⁵ *La España Musical*, VI, 283, 30-XI-1871, p. 4.

italiana en Roma²⁶, Turín y Londres²⁷. A lo largo de 1871, se dan en los principales teatros de Berlín 549 representaciones; *Lohengrin* con 6 representaciones y *Tannhäuser* con 5 entran dentro del grupo de óperas más representadas. La última representación de *Tannhäuser* en Berlín es la número cien y la de *Lohengrin* la cincuenta; también se pone en escena una vez *Rienzi*²⁸ en una representación con una puesta en escena magnífica²⁹. A finales de enero de 1872 se llevan realizados en el teatro de Riga 70 ensayos de *Los maestros cantores* sin que la comedia pueda ser puesta en escena³⁰ y, en febrero, se repone con éxito *El holandés errante* en Londres³¹, la única ópera del compositor alemán presentada en una temporada de cuatro meses en la que se presentan 50 óperas de Meyerbeer (6), Mozart (3), Rossini (5), Donizetti (7), Bellini (3), Verdi (5), Auber (4), Thomas (2), Gounod (2), Flotow (2), Cherubini (1), Cimarosa (1), Weber (1), Gluck (1), Beethoven (1), Ricci (1), Campana (1) Piniatowski (1) y Gomes (1)³². En la primavera de 1872 se estrena con éxito en danés *Los maestros cantores* en Copenhague³³ y, el 21 de junio, comienzan las representaciones modelo ordenadas por Luis II en Munich, representaciones en las que se presenta por primera vez *El holandés errante*, dirigido por expreso deseo de Luis II por Hans von Bülow. El público de Munich cubre literalmente al director de flores y de coronas tras esta representación³⁴ y Bülow, cediendo a los ruegos del rey de Baviera, prolonga su estancia en Munich más tiempo del previsto, dirigiendo un gran concierto a beneficio de la Sociedad Wagner el 24 de agosto de 1872³⁵. El 13 y 14 de septiembre Rebling dirige un festival en Magdeburgo en el que se interpretan la *Marcha homenaje* al rey de Baviera y fragmentos de *Los maestros cantores* de Wagner³⁶. El 7 de noviembre se estrena en el teatro Comunal de Bolonia *Tannhäuser* con la intervención de Gayarre (Tannhäuser), Aldighieri (Wolfram von Eschenbach), Gropell (Walter von der Vogelweide), Grun (Elisabeth) y Jossi (Venus) bajo la dirección de Angelo Mariani. Finalizada la temporada de 1872, el Teatro Imperial de Viena publica la lista

²⁶ *La España Musical*, VI, 285, 14-XII-1871, p. 7.

²⁷ *La España Musical*, VI, 286, 21-XII-1871, p. 7.

²⁸ *La España Musical*, VII, 9-V-1872, p. 8.

²⁹ *La España Musical*, VI, 268, 17-VIII-1871, p. 7.

³⁰ *La España Musical*, VII, 291, 25-I-1872, p. 4.

³¹ *La España Musical*, VII, 295, 22-II-1872, p. [4?].

³² *La España Musical*, VII, 307, 2-V-1872, p. 8.

³³ *La España Musical*, VII, 308, 9-V-1872, p. 8.

³⁴ *La España Musical*, VII, 318, 18-VII-1872, p. 4.

³⁵ *La España Musical*, VII, 326, 12-IX-1872, p. 8.

³⁶ *La España Musical*, VII, 26-IX-1872, p. 7.

de las partituras ejecutadas. Esa temporada el Teatro Imperial de Viena pone en escena 48 óperas, de las cuales, cinco son de Wagner; *Faust* de Gounod y *Freyschiütz* de Weber son las óperas que tienen mayor número de representaciones, siguiendo *La Africana*, *Rienzi*, *Lohengrin* y *Mignon*; los autores que proporcionan mejores entradas son Gounod, Meyerbeer, Wagner, Thomas y Gluck³⁷. En febrero de 1873 obtiene gran éxito *Tannhäuser* en el teatro de la Moneda dirigido por el maestro Dupont³⁸ y el 20 de marzo se estrena *Lohengrin* en la Scala de Milán. El estreno de *Lohengrin* en Milán es uno de los mayores escándalos teatrales desde el estreno de *Tannhäuser* en París, librándose en el teatro una “descomunal batalla”³⁹, dice *El Imparcial*. A raíz del estreno, Giussepina Lucca realiza un donativo de mil francos⁴⁰ a la orquesta del teatro de la Scala y *La España Musical* (propiedad de Andrés Vidal y Roger, su socio en España) entra en polémica con la revista barcelonesa *El Correo de Teatros*. En junio de 1873 fallece en Génova el director de los primeros estrenos wagnerianos en Italia, Angelo Mariani, “el consecuente amigo de Ricardo Wagner”⁴¹, mientras en Inglaterra obtiene inmenso éxito la música de Wagner en un concierto celebrado por la Sociedad de Conciertos Wagner en el que son estrepitosamente aplaudidos varios fragmentos de *Tristan et Iseult*, dirigidos por Hans de Bülow⁴². En verano, cuarenta y ocho de los mejores pianistas vieneses ejecutan sobre veinticuatro pianos varias piezas entre las que se encuentra la Marcha de *Tannhäuser*, en un concierto monstruo celebrado en el Salón de Audiciones de la Exposición Universal de Viena⁴³. En América, Theodore Thomas⁴⁴ realiza en Nueva York conciertos⁴⁵ clásicos en los que, junto a autores clásicos, presenta partituras de autores contemporáneos como Wagner, Raff, Svendsen o Liszt. Thomas dirige el preludeo y fragmentos del 1º, 2º y 3º acto del *Lohengrin* en el concierto celebrado el 3 de julio de 1873 y, el 10 de julio, la *Cabalgata de las Walkirias*. El 15 de noviembre se representa en Berlín *Los maestros cantores* y la *Neue*

³⁷ *La España Musical*, VIII, nos. 343 (1-II-1873, p. 8) y 346 (22-II-1873, p. 8).

³⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 28-II-1873.

³⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 3-IV-1873.

⁴⁰ *La España Musical*, VIII, 356, 3-V-1873, p. 7.

⁴¹ *La España Musical*, VIII, 363, 21-VI-1873, p. 8.

⁴² *La España Musical*, VIII, 367, 19-VII-1873, p. 8.

⁴³ *La España Musical*, VIII, 367, 19-VII-1873, p. 8.

⁴⁴ Theodore Thomas (Esens, 1835; Chicago, 1905). Director norteamericano de la American Opera Company y de la Orquesta de Chicago (1891). Interpretó por primera vez en América obras de Tshaikowsky, Dvorak, Bruckner, R. Strauss, etc.

⁴⁵ Los programas de dos conciertos se publican en *La España Musical*, VIII, 16-VIII-1873, p. 8.

Berliner Musikzeitung se pregunta si la ópera será capaz de mantenerse en cartel⁴⁶ como *Tannhäuser* y *Lohengrin*⁴⁷. En los conciertos populares que dirige Padeloup en París se interpreta *Im Walde (En el Campo)* de Raff, compositor de tendencia wagneriana, director asistente de Liszt en Weimar (1849-1853), director del Conservatorio Superior de Frankfurt, militante de la Neudeutsche Schule y crítico de la *Neue Zeitschrifte für Musik*, desde cuyas páginas defiende las nuevas tendencias compositivas. En diciembre de 1873 *Tannhäuser* se repone con gran éxito en el Teatro Real de la Moneda de Bruselas⁴⁸ y, en Venecia, la sociedad propietaria de la Fenice aprueba un aumento de subvención de 4.000 liras para la puesta en escena de *Rienzi*⁴⁹. En enero de 1874 *Los maestros cantores* obtienen un magnífico éxito en el teatro de Colonia⁵⁰ y, según informa la prensa en marzo, *Tannhäuser* cumple la representación número 170 en Munich⁵¹. El 23 de marzo de 1874 se canta *Lohengrin*⁵² en la Academia de Música de Nueva York⁵³, representación en la que Cristina Nilsson interpreta el papel de Elsa⁵⁴. El Teatro de la Ópera de Berlín presenta en el mes de marzo *Lohengrin*, *El buque fantasma*, *Tannhäuser* y *Los maestros cantores*, siendo Wagner el autor más representado, seguido de Verdi y Meyerbeer, con dos óperas cada uno⁵⁵. También en marzo de 1874 se estrena *Rienzi* en el teatro Fenice de Venecia, con gran éxito, según *La España Musical*⁵⁶ y con mediano éxito según *El Arte*⁵⁷. Según una estadística publicada a principios de verano de 1874, Wagner y Meyerbeer son los autores más representados con 47 funciones cada uno en la temporada 1873/74 del Teatro Imperial de Viena⁵⁸. Entre el 15 de agosto de 1873 y el 9 de junio de 1874, el Teatro Imperial de Berlín da 209 representaciones, 202 en idioma alemán y 7 en italiano con la compañía del empresario Pollini. De ellas, 12 corresponden a

⁴⁶ En la primera representación de *Los maestros cantores* en Berlín el 1 de abril de 1870 se produce un tumulto entre el público, participando en la escena de la bronca del final del acto II. El estreno, pasó a la historia como uno de los grandes escándalos teatrales de Berlín, de ahí la pregunta del periódico alemán. Sin embargo, en la temporada 1873/74 *Los maestros cantores* alcanzan seis representaciones.

⁴⁷ *La España Musical*, VIII, 387, 13-XII-1873, p. 8.

⁴⁸ *El Arte*, I, 14, 4-I-1874, p. 5.

⁴⁹ *El Arte*, I, 14, 4-I-1874, p. 5.

⁵⁰ *El Arte*, I, 18, 1-II-1874, p. 3.

⁵¹ *El Arte*, I, 24, 15-III-1874, p. 3.

⁵² *Lohengrin*, estrenado en Nueva York en 1871, se incorpora al repertorio del Metropolitan Opera en 1883. Bauer, op. cit. p. 421.

⁵³ *El Arte*, I, 29, 19-IV-1874, p. 3.

⁵⁴ *La España Musical*, IX, 402, 28-III-1874, p. 8.

⁵⁵ *El Arte*, II, 31, 3-V-1874, p. 3.

⁵⁶ *La España Musical*, IX, 402, 38-III-1874, p. 8.

⁵⁷ *El Arte*, I, 26, 29-III-1874, p. 3.

⁵⁸ *La España Musical*, IX, 416, 4-VII-1874, p. 8.

Lohengrin, la ópera más representada; le siguen *Freyschütz* y *Hugonotes*, 10; *Faust*, *Trovador* y *Tannhäuser*, 8; *Bodas de Fígaro*, *Rapto del Serrallo*, *Profeta* y *Guillermo Tell*, 7; *Fidelio*, *Los maestros cantores*, *Barbero*, *Hebrea*, *Dama Blanca* y *Flauta encantada*, 6; *Ifigenia en Tauride*, *Africana*, *Mignon*, *Hamlet*, *Alegres Comadres de Windsor*, *Aida* y el *Czar*, 5; *Roberto*, *Romeo y Julieta*, *Stradella*, *José*, *Jessonda*, *D. Juan* y los *Moenkguter*, 4; *Navío Fantasma*, *Fra Diavolo*, *Marta*, 3; *La Mutta*, 2; *Euryenthe*, *Maçon*, *Lucia*, *Una Noche en Granada*, 1⁵⁹. El 14 de junio de 1874 se estrena por primera vez fuera de Munich *Tristán e Isolda*, concretamente en las representaciones modelos organizadas en Weimar; bajo la dirección de Eduard Lasseu, interviene el matrimonio Vogl⁶⁰ en los papeles protagonistas y la partitura produce gran efecto entre la inmensa multitud que, proveniente de las principales ciudades de Alemania⁶¹, llena el teatro⁶². El Teatro Imperial de la Ópera de Viena inaugura la temporada 1874/75 con *Tannhäuser*⁶³ y entre el 11 y el 19 de octubre de 1874 pone en escena *Rienzi*⁶⁴. Entre el 12 y el 18 de octubre, el Teatro de la Ópera de Berlín presenta *Tannhäuser* y *El holandés errante*⁶⁵; en Leipzig, la orquesta de la Gewandhaus (bajo la dirección de Reinecke)⁶⁶ interpreta el Preludio de *Tristán e Isolda*, partitura que según los periódicos alemanes produce en el público inmensa sensación⁶⁷. En noviembre *El Arte*⁶⁸ informa que *La Guía Musical* de Bruselas publica en sus tres últimos números la traducción francesa del estudio de Wagner sobre la instrumentación de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, es decir, *La interpretación de la Novena Sinfonía de Beethoven*⁶⁹, escrito de 1873 en el que Wagner manifiesta sus experiencias respecto a la ejecución de la sinfonía coral, aconsejando algunos cambios en su instrumentación. En la primera quincena de noviembre, el teatro de la Ópera de Viena presenta *Rienzi* y *Lohengrin*⁷⁰ y en diciembre, Padeloup interpreta la obertura de *El holandés errante* “con tal apasionamiento del público, que dividido en dos bandos, no cesó del principio

⁵⁹ *La España Musical*, IX, 420, 1-VIII-1874, p. 8.

⁶⁰ Heinrich Vogl canta el papel de Loge en *El Anillo* durante el primer festival de Bayreuth en 1876.

⁶¹ *La España Musical*, IX, 415, 27-VI-1874, p. 7.

⁶² *El Entreacto*, XIII, 18, agosto de 1874, p. 3.

⁶³ *La España Musical*, IX, 427, 19-IX-1874, p. 7.

⁶⁴ *La España Musical*, IX, 434, 7-XI-1874, p. 8.

⁶⁵ *La España Musical*, 7-XI-1874, p. 8.

⁶⁶ Carl Heinrich Carsten Reinecke (Altona, 1824; Leipzig, 1910). Director de la Gewandhaus y próximo a los círculos de Mendelssohn y Schumann.

⁶⁷ *La España Musical*, IX, 430, 10-X-1874, p. 7.

⁶⁸ *El Arte*, II, 57, 1-XI-1874, p. 3.

⁶⁹ *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's*. En GSD vol. 9, p. 275.

⁷⁰ *La España Musical*, IX, 437, 28-XI-1874, p. 8.

al fin de la pieza de silbar el uno y aplaudir el otro”⁷¹. En la primavera de 1875 *Tannhäuser* obtiene un gran éxito en el Teatro de Copenhague⁷² y en diciembre la Scala anuncia el estreno de *Rienzi* en Milán durante la próxima temporada de carnaval⁷³. A finales de 1875 un incendio destruye por completo un teatro de Dusseldorf dos horas antes de que empiece una representación de *Lohengrin*⁷⁴. En mayo de 1876 se anuncia que Viena será la primera ciudad en representar *La Valkiria* después de su estreno en Bayreuth⁷⁵ y, en verano, Eduard Strauss dirige en Viena la gran *Marcha Triunfal* compuesta por Wagner para la Exposición de Filadelfia⁷⁶, en presencia de un auditorio compuesto de más de 10.000 personas; la partitura de Wagner es estrepitosamente silbada “sin que los aplausos de sus partidarios logaran contrarrestar, la espontánea oposición de la mayoría del público”⁷⁷. En agosto, las revistas musicales francesas dan cuenta de lo acontecido durante el primer festival de Bayreuth y las de tendencia antiwagneriana inventan anécdotas, publicando también algunas caricaturas de Wagner. Un periódico termina la crónica de las representaciones señalando que “concluida la ovación, el público más entusiasta regresó al inmediato manicomio”⁷⁸, mientras el teatro de Variedades de París presenta una parodia titulada: “Tres días en Bayreuth, gran trilogía filosófico-dramática-cómico-musical, de magia, *recoco*, letra y música del ilustre autor del porvenir, arreglada a la escena francesa por un autor modesto de gran talento, el cual no se dará a conocer hasta la 500^a representación. Formarán la orquesta 500 profesores dirigidos por el Sr. Oído-fino, ciego de nacimiento, y sordo a consecuencia de los ensayos de la obra. El precio del billete es de 500 francos por persona, con rebaja del 99 por 100 al que lo adquiriera la víspera o el mismo día de la representación, a la que no asistirá soberano alguno”⁷⁹. Tras el primer festival, celebrado entre el 13 y 30 de agosto de 1876, la idea de colocar

⁷¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 30-XII-1874.

⁷² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 11-V-1875.

⁷³ *La Ópera Española*, I, 9, 6-XII-1875, p. 4.

⁷⁴ *La Ópera Española*, II, 12, 1-I-1876, p. 3.

⁷⁵ *La Ópera Española*, II, 26, 8-V-1876, p. 4.

⁷⁶ *Marcha americana o Gran marcha solemne para la apertura de la conmemoración del centenario de la declaración de independencia de los Estados Unidos de Norteamérica en Sol Mayor* (WWV 110). Partitura compuesta entre febrero y marzo de 1876 en Bayreuth y Berlín, se estrena el 10 de mayo de 1876 en los actos de inauguración de la Exposición Universal de Filadelfia bajo la dirección de Theodore Thomas.

⁷⁷ *La Ópera Española*, II, 31, 29-VII-1876, p. 2.

⁷⁸ MARSILLACH LLEONART, J.: *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*. Barcelona: Texidó y Parera, 1878, pp. 116-117. En prensa en *La Ópera*, I, 5-29-XI-1878, p. 35.

⁷⁹ *Ibidem*.

la orquesta en un *foso místico* es bien acogida por otros teatros alemanes y *La Ópera Española* indica que “parece una reforma digna de ser estudiada, y, si no perjudica en cuanto a los efectos de sonoridad, digna de ser admitida”⁸⁰.

Antecedentes: inicio temporada 1868/69.

Después del éxito de *Los maestros cantores* en Munich, varios teatros alemanes de tamaño medio presentan la partitura, empezando el 15 de septiembre de 1868 los ensayos de la comedia wagneriana en el teatro de Karlsruhe⁸¹. Tras el estreno de la partitura en Munich, Franz Betz⁸² marcha a Baden-Baden para cantar la parte de Federico de Telramondo en las anunciadas⁸³ representaciones de *Lohengrin*; dice *El Artista* sobre estas funciones en una reseña publicada el 22 de septiembre: “En Baden se ha cantado el *Lohengrin*, de Wagner, teniendo por principales intérpretes la señorita Mallinger (la del *sauveur*), el señor Nachbaur, tenor y el señor Betz, barítono. –En una correspondencia que escriben de Baden a un periódico de París dando cuenta de la representación, se lee, que estos tres artistas *salieron sin accidente alguno, de las peligrosas dificultades de la partitura.* –¡Si al terminar las óperas de Wagner, los artistas que los interpretan, tendrán que entonar el *Te Deum* para dar gracias a Dios porque los ha sacado con vida!”⁸⁴.

El 3 de octubre el teatro de Weimar, recientemente restaurado, pone en escena *Ifigenia* de Gluck y el 4 del mismo mes *Lohengrin* de Wagner⁸⁵. Dice *El Artista* el 22 de octubre sobre los preparativos de *Los maestros cantores* en Karlsruhe: “Dicen de Karlsruhe [sic] que la dirección de aquel Teatro Real, está haciendo gastos inmensos para poner en escena con más lujo que en Munich la ópera de Wagner: *Los maestros*

⁸⁰ *La Ópera Española*, II, 44, 15-XII-1876, p. 2.

⁸¹ *La España Musical*, IV, 161, 11-III-1869, p. 3.

⁸² Franz Betz, Sachs en el estreno de *Los maestros cantores* el 21 de junio de 1868.

⁸³ A finales de julio, *El Artista* reseña el programa de la temporada organizada en verano y otoño para los bañistas de Baden-Baden. El 25 de julio se celebra un concierto en el que intervienen Mme. Carvalho, el barítono Barré y el violoncelista Batta y se anuncia para agosto representaciones de comedia francesa de autores clásicos y modernos; en septiembre, mes de las carreras de caballos, se anuncia un gran concierto a beneficio de los pobres de la ciudad con la intervención de la soprano Christina Nilsson y el barítono Fauré. Después actuará una compañía de ópera alemana (anuncia *Lohengrin*, *Martha*, el *Postillón de Lonjumeau* y *Don Juan*), otra de ópera italiana (Norma, Favorita) y, por último, se prevén representaciones de ocho operetas de Offenbach. *El Artista*, III, 8, 30-VII-1868, p. 63.

⁸⁴ *El Artista*, III, 15, 22-IX-1868, p. 119.

⁸⁵ *El Artista*, III, 19, 22-X-1868, p. 151.

*cantores de Nuremberg*⁸⁶. A principios de noviembre la prensa musical informa que *Lohengrin* se canta traducida al ruso en San Petersburgo⁸⁷.

1869: Los maestros cantores en Karlsruhe.

El 11 de marzo de 1869 *La España Musical* reseña el estreno de *Los maestros cantores* en Karlsruhe, cuyo Teatro Realiza en total 141 ensayos para la puesta en escena de la partitura (descontados los de iluminación y decorado), que se distribuyen de este modo: 45 ensayos de las partes protagonistas, 60 ensayos de estudio para los coros con piano, 3 de ejercicios con coros y partes, 5 ensayos parciales de cuerda, 4 de viento, 4 generales de orquesta, 4 ensayos musicales, 4 para la puesta en escena y 12 generales; dice la prensa musical: “véase pues cómo el oficio de director de teatro, no es tan descansado como parece en ciertas ocasiones”⁸⁸.

Aunque *Rienzi* es una ópera compuesta para París, el estreno de esta ópera en la ciudad del Sena no se celebra hasta el 6 de abril de 1869 en el Teatro Lírico, tras las negociaciones de Wagner con Jules Etienne Padeloup. El teatro parisino cierra la temporada con la 25 representación de *Rienzi* y el producto de las mismas asciende a 61.570 francos⁸⁹.

A principios de abril, *El Bocherini* de Florencia (sigue al *Figaro-Programme*) anuncia que Richard Wagner publica “un nuevo folleto titulado: *El judaísmo en música* que es una virulenta diatriba contra un pueblo entero y un apasionado ataque contra varios célebres compositores israelitas que dejaron de existir. Las invectivas y acerbos recriminaciones que contiene, ni aún respetan el austero Mendelssohn Bartholdy y van dirigidas a todos los que no están entregados en cuerpo y alma a los intereses del orgullo y arrogante músico del provenir”⁹⁰.

Después de Karlsruhe son los teatros de Dresde⁹¹, Mannheim, Dessau, Weimar y Leipzig los primeros en poner en escena la comedia de Wagner. Bauer comenta que durante las representaciones de *Los maestros cantores* en estos teatros se critica la

⁸⁶ “Miscelánea”. *El Artista*, III, 19, 22-X-1868, p. 150.

⁸⁷ *El Artista*, III, 21, 7-XI-1868, p. 166.

⁸⁸ *La España Musical*, IV, 161, 11-III-1869, p. 3.

⁸⁹ *La España Musical*, IV, 175, 24-VI-1869, p. 4.

⁹⁰ *La España Musical*, IV, 165, 15-IV-1869, p. 4.

⁹¹ Estreno 21 de enero de 1869.

música de Wagner por considerarla un plagio⁹². A principios de mayo *La España Musical*, siguiendo el *Eco de Berlín* señala el parecido entre el canto del concurso de Walther y un concierto de oboe de Haendel en *sol menor*:

“Dice el *Eco* de Berlín, haberse descubierto en Leipzig que en el canto de concurso del caballero Walther, los *Maestros Cantores*; se ha observado la singular coincidencia de hallarse reproducidos nota por nota, los compases 2, 3 y 4 de un concierto de oboe de Haendel en SOL menor. –Nosotros, dice el *Eco*, observamos en este mismo canto, la no menos bizarra casualidad de contener una notable reminiscencia de la stretta final del primer acto de la ópera de Benedicto *La rosa del Erín*”⁹³.

El 30 de diciembre de 1869 la prensa⁹⁴ informa sobre el éxito de *Los maestros cantores* en Weimar. Ese mismo día *La España Musical*⁹⁵ anuncia que *Los maestros cantores* se está ensayando en Viena, partitura que se estrenará finalmente el 27 de febrero de 1870 en la nueva Hofoper construida por Semper en la capital austriaca.

1870: Wagner y París: La guerra franco-prusiana.

El 6 de enero de 1870 *La España Musical* recoge una noticia anecdótica en la que asegura que un comerciante de Mannheim, “wagnerista por excelencia, ha bautizado a cuatro caballos suyos con los nombres de *Eva, Rienzi, Lohengrin* y *Stolzing*”⁹⁶. La publicación no da el nombre del comerciante pero pensamos que puede referirse al fabricante de pianos y almacenista de música Emil Heckel, fundador de la primera sociedad wagneriana en 1871. El mismo día, la revista dirigida por Pedrell reseña el éxito de *Rienzi* en La Haya⁹⁷ y a principios de marzo destaca la acogida de *Lohengrin* en Brunwich⁹⁸.

El 16 de abril de 1870 se abre el Teatro Real de ópera italiana, Drury Lane, de Londres. El director del teatro, Georges Wood, remite a *La España Musical* un escrito en el que figuran los cantantes escriturados procedentes de los teatros de San Petersburgo, Pisa, París, teatro della Pergola de Florencia, Real de Turín y Scala de

⁹² Bauer, op. cit, p. 459.

⁹³ *La España Musical*, IV, 168, 6-VI-1869, p. 3.

⁹⁴ *La España Musical*, IV, 202, 30-XII-1869, p. 3.

⁹⁵ *La España Musical*, IV, 202, 30-XII-1869, p. 3.

⁹⁶ *La España Musical*, V, 203, 6-I-1870, p. 3.

⁹⁷ *La España Musical*, V, 203, 6-I-1870, p. 2.

⁹⁸ *La España Musical*, V, 212, 10-III-1870, p. 3.

Milán. Entre los artistas se encuentran la soprano Cristina Nilsson y el maestro Arditi y se anuncia la representación de *El holandés errante*⁹⁹ cantada en italiano bajo el título de *L'Olandese dannato*, que es la primera puesta en escena fuera de las fronteras alemanas¹⁰⁰. También en la primavera de 1870 se estrena en Bruselas la versión francesa de *Lohengrin*. El corresponsal de *Le Figaro* de París asiste a estas representaciones y *La España Musical*, siguiendo a la revista francesa, señala que durante la segunda representación “hubo muchos asientos y palcos vacíos, y la tal composición fue oída con un frío glacial”¹⁰¹. El mismo 16 de abril Offenbach escribe una carta aclarando su posición en las cada vez más tensas relaciones franco-alemanas, escrito publicado posteriormente en *Le Soir* en agosto de 1870, en pleno conflicto bélico; dice el compositor:

“Algunos diarios alemanes llevan la calumnia hasta el extremo de asegurar que yo he compuesto cantos contra dicha nación. Las injurias más miserables acompañan estas aserciones.

Tengo en Alemania una familia y amigos queridos y por eso os ruego que hagáis constar los siguiente:

Desde la edad de catorce años estoy en Francia.

He recibido carta de naturalización.

He sido nombrado caballero de la Legión de honor.

A la Francia le debo todo y no me creería digno de llevar el título de francés, que he obtenido por mi trabajo, si me considerara culpable de una tan baja acción para con mi primera patria.

Lo que me haría amar más la Francia si esto fuese posible, es que ni aún me ha venido la idea de que ningún francés fuese capaz de proponerme una acción que a los ojos de todas las personas honradas y de todas las naciones sería considerada como la más grande de las infamias. –*Jaime Offenbach*”¹⁰².

En mayo de 1870 *La España Musical*¹⁰³ anuncia la próxima participación de Albert Nieman en las representaciones modelos de las óperas de Wagner realizadas en Weimar durante junio de ese año. En julio, la revista de Pedrell reseña el escaso éxito obtenido en el estreno de *Viñeta* de Skraupe en el Teatro de Praga; la partitura –dice– “es una pálida copia de la escuela de Wagner al cual no se puede imitar”¹⁰⁴.

El 19 de julio de 1870 el gobierno de Napoleón III declara la guerra a Prusia y estalla la guerra Franco-Prusiana. En este sentido recordamos que la Revolución de 1868 arroja

⁹⁹ *La España Musical*, V, 215, 31-III-1870, p. 4.

¹⁰⁰ Véase Bauer, op. cit. p 348.

¹⁰¹ *La España Musical*, V, 218, 28-IV-1870, p. 3.

¹⁰² “Noticias”. *La España Musical*, V, 234, 25-VIII-1870, p. 2.

¹⁰³ *La España Musical*, V, 220, 12-V-1870, p. 3.

¹⁰⁴ *La España Musical*, V, 229, 21-VII-1870, p. 3.

al destierro a Isabel II y España se convierte por primera vez en una República. Sin embargo, tanto el gobierno provisional y la regencia de Serrano, como Prim como presidente del Consejo, invitan a Leopoldo Hohenzllern, primo del rey de Prusia, a ser rey constitucional de España. El príncipe alemán rechaza por tres veces la oferta española, pero Bismarck persuade subrepticamente al gobierno español para que formule por cuarta vez la invitación que esta vez, en julio de 1870, es aceptada. Dice *La Ilustración de Madrid* el 12 de julio sobre la candidatura del príncipe Leopoldo Hohenzollern Sigmaringen: “El candidato que el Gobierno de S. A. el Regente de España presenta a la aprobación de las Cortes Constituyentes, llámase Leopoldo Hohenzollern Sigmaringen [...]. Sin tiempo para dar un retrato de este personaje tan importante como debiera ser, atendido el efecto producido dentro y fuera de España, por el sólo anuncio de que el gobierno le presenta candidato al trono, damos un ligero dibujo que ofrece, sin embargo, toda la verdad y carácter que pueden prestar el lápiz y el buril del artista en trabajos de este género”¹⁰⁵. El mismo 12 de julio el embajador francés en Prusia, Benedetti, se reúne con Guillermo I en el balneario de Ems, donde le exige formalmente que el príncipe Hohenzollern retire de nuevo su candidatura y, además, que nunca, en el futuro, ningún Hohenzollern sea candidato al trono español. El telegrama o *despacho de Ems* que Guillermo I envía a Bismarck y que da cuenta de la conversación en la que acepta las condiciones expuestas por Benedetti, es deformado, cortado y reducido de tal forma por el canciller alemán, que según es publicado en los periódicos alemanes, el Rey parece insultado. En los periódicos franceses se presenta la noticia de forma que el embajador francés aparece desairado. Los partidarios de la solución bélica en sendos países, exigen una satisfacción y el 19 de julio el gobierno de Napoleón III declara la guerra¹⁰⁶.

A principios de agosto de 1870 la fábrica de instrumentos y casa editorial de Grautrot ainé de París abre una suscripción a favor del ejército francés de mar, tierra y de la guardia móvil; las sociedades musicales suscritas se comprometen a entregar una cantidad o/y a dar conciertos a su favor¹⁰⁷. Entre los himnos y cantos patrióticos que

¹⁰⁵ Leopoldo de Hohenzollern nace el 22 de septiembre de 1835 y se casa el 12 de septiembre de 1861 con Antonia María de Braganza y Borbón, duquesa de Sajonia, hija tercera de D. Fernando y de doña María de la Gloria II, reina de Portugal “El príncipe Leopoldo Hohenzollern Sigmaringen”. *La Ilustración de Madrid*, I, 13, 12-VII-1870, p. 1.

¹⁰⁶ Véase PALMER, R. & COLTON, J. (Suárez, M. trad): “Bismarck: la unificación de un Imperio Alemán”. *Historia Contemporánea*. (Copyright 1950 © 1956, 1965, 1971 by Alfred A. Knopf, Inc.). Madrid: Akal, 1981, p. 275 y ss.

¹⁰⁷ *La España Musical*, V, 232, 11-VIII-1870, p. 2.

están de voga en Francia destacamos *El grito de guerra* (letra de Gustavo Chonquet y música de Lacombe), *Es preciso que me coma a todos los prusianos* (letra y música de L'Huillier) y *El Rhin alemán* (letra de Alfredo Musset y música de Edmundo Guion)¹⁰⁸; dice éste último según la traducción de Antonio Opisso:

“Francés ha sido otras veces
Francés el Rhin alemán;
Nuestras copas ha llenado
Y a llenarlas volverá.
¿Acaso una mala copia
podrá borrar la señal
que el pie de nuestros caballos
marcó con sangre al pasar?
Francés ha sido otras veces
Francés el Rhin alemán,
Su seno conserva aún
La honda herida sin cerrar
Con que triunfante Conde
Le parió por la mitad.
Por donde el padre pasó
El hijo podrá pasar.
¿Qué hacían vuestras virtudes
germánicas sin rival
cuando hallaba esas llanuras
de Francia el Gran Capitán?
¿Esa última osamenta
donde yace, donde está?
Si no sabís vuestra historia
Vuestras hijas la sabrán...
¡Recordad cuando llenaban
nuestros vasos a cual más
de vuestro vinillo blanco
sin cansarse de brindar!
Puesto que ese río es vuestro
Corred a él y lavad
Vuestras libreas de esclavos
Sin más fanfarronear.
¡Qué corra en paz vuestro Rhin!
Rhin alemán, corre en paz!
¡vuestras catedrales góticas
puédanse en él contemplar
modestamente, cual cumple;
pero, con todo, ciudad
que vuestros báquicos cantos
no vayan a despertar
a los muertos que descansan

¹⁰⁸ *La España Musical*, V, 232, 11-VIII-1870, p. 2.

en reposo sepulcral”¹⁰⁹.

Nada más estallar la Guerra, la mayor parte de los editores franceses publican nuevas ediciones de *La Marsellesa* con explicaciones, notas y grabados¹¹⁰, mientras la casa Brandús et Dufour pone a la venta la gran sinfonía a gran orquesta compuesta por Adolf Adam sobre *La Marsellesa* y el doble coro de Héctor Berlioz sobre el mismo canto popular atribuido a Rouget de Lisle¹¹¹. A consecuencia de la guerra, *La France Musicale* interrumpe su publicación y a principios de agosto Capoull, tenor en el teatro de la Ópera Cómica de París, canta *La Marsellesa* frente a la Bolsa de París a petición de la multitud que lo aclama después. Dice *La España Musical* el 11 de agosto: “Offembach ha llegado a París; una de estas últimas noches comiendo en compañía de Sardoy en el café Riche, sostenía con él un diálogo tan animado que cualquiera hubiera creído que hablaba del Rey de Prusia, siendo así que lo hacía del *Rey Zanahoria*, última producción suya destinada a hacer las delicias de los parisienses”¹¹². La misma revista siguiendo al *Neue Berliner Musickzeitung*:

“El músico mayor del Regimiento de Hulanos nº 7 ha sido condecorado con la cruz de la orden de Prusia por la composición del Himno titulado *El Rin es nuestro*. Se hacen los mayores elogios de esta pieza.

En la batalla de Wissemburgo los músicos de las bandas militares han sufrido grandes pérdidas. En un regimiento bávaro, de sesenta instrumentos sólo tres han quedado indesperfectos. La fábrica Moritz de Berlín ha ofrecido componerlos todos gratis. Elogióse mucho semejante proceder.

Entre los prisioneros franceses llegados a Berlín encontrábanse veinte y dos [sic] músicos de contrata los cuales han sido puestos en libertad”¹¹³.

¹⁰⁹ *La España Musical*, V, 234, 25-VIII-1870, p. [?].

¹¹⁰ *La España Musical*, V, 232, 11-VIII-1870, p. 2.

¹¹¹ En diciembre de 1861 *La Gaceta musical barcelonesa* publica un artículo sobre la exhumación y traslado de los restos mortales de Claude Rouget de Lisle (Lons-le-Saulnier, 1760; Choisy-le-Roi, 1836), autor del himno nacional francés escrito en 1792. En el artículo leemos: “Se sabe que los alemanes [...] niegan con una persistencia verdaderamente cómica, que Rouget de Lisle sea el autor de la *Marseillaise*. Son ellos, son los alemanes los que han compuesto este canto, y Rouget de Lisle no ha hecho más que copiarlo. Para probarlo han escrito en los periódicos y en las revisas por valor de cincuenta volúmenes. Esto es demasiado. Lo que es verdad no tiene necesidad de tanto para probarlo. Cuando los alemanes se llaman autores de la *Marseillaise* no se muestran ni menos ridículos ni menos locos que cuando pintan cuadros de la batalla de Solferino en donde se ve a los austriacos dueños del campo de batalla, y en cuanto a los franceses un suabo único huyendo a todo correr para juntarse con el ejército seguramente porque el ejército habría sido más listo en huir que el suabo. A pesar de estos cuadros elocuentes me parece que a los alemanes no les costará mucho el convencer a los mismos alemanes que el emperador de Austria ha cedido solamente por la bondad de su alma la Lombardía a la Francia”. “Traslación de las cenizas de Rouget de Lisle”. *La Gaceta musical barcelonesa*, I, 43, 22-XII-1861, p. 2.

¹¹² *La España Musical*, V, 232, 11-VIII-1870, p. 2.

¹¹³ *La España Musical*, V, 232, 11-VIII-1870, p. 2.

La España Musical asegura el 25 de agosto que “Ricardo Wagner ha compuesto una cantata a grande orquesta y voces titulada *Guerra a la Guerra*. –Parece que a consecuencia de esto se han enfriado algún tanto las relaciones entre el grande maestro y el rey Luis de Baviera”¹¹⁴. A principios de septiembre, la revista de Andrés Vidal destaca que Wagner deniega poner música a un himno bávaro en el que –dice– “se ponía en ridículo la raza latina. Wagner ha contestado al poeta Vogler que la única raza que había de temer la Europa era la eslava y que la latina y la germánica son de hecho ya una sola”¹¹⁵. En España, el joven compositor leridano Enrique Martí Puig escribe unos lanceros dedicados al general Molke¹¹⁶, mientras *La France Musicale* continúa sin publicarse y el *Monitor de los teatros* de París interrumpe su publicación a consecuencia de la guerra. En el teatro de la Ópera Cómica de París se prepara una función extraordinaria, cuyo producto se destina al ministerio de la guerra y la reina de Prusia otorga una medalla de oro a los autores del canto patriótico titulado *La Guardia del Rin*. Adelina Patti, contratada en el teatro de Hamburgo permanece en Inglaterra a causa de la guerra y prepara un festival en Birmingham, mientras Verdi organiza la compañía para Aída, ópera compuesta para el teatro del Cairo y por la que el compositor recibe 150.000 francos¹¹⁷. Después de la Guerra, Padeloup –dice Saint-Saëns– “escribió una carta a los periódicos comprometiéndose a no ejecutar más música alemana, lo que era absurdo e impracticable; él lo sabía mejor que nadie. –Pero si no podía hacer a Beethoven responsable de la pérdida de la Alsacia, podía poner su orquesta a disposición de los compositores franceses; esto hizo, y la escuela francesa vióse libre de las cadenas que le impedía marchar. Se ha jactado después de haberla inventado; lo cierto es que la paralizó mientras pudo, y sólo acudió en su socorro cuando lo juzgó conveniente a sus intereses. La hacía pagar el apoyo que la prestaba con su brusquedad, su tiranía, su pretensión de saber siempre más que el autor”¹¹⁸.

En septiembre de 1870 la Hofoper de Viena¹¹⁹ anuncia la puesta en escena de *El holandés errante*, ópera de Wagner cuya tercera representación produce la mayor entrada registrada en el nuevo teatro vienés hasta la fecha, alcanzando la recaudación

¹¹⁴ “Noticias”. *La España Musical*, V, 234, 25-VIII-1870, p. 2.

¹¹⁵ *La España Musical*, V, 8-IX-1870, p. 2.

¹¹⁶ “Noticias”. *La España Musical*, V, 235, 8-IX-1870, p. 2.

¹¹⁷ “Noticias”. *La España Musical*, V, 235, 8-IX-1870, p. 2.

¹¹⁸ Saint-Saëns, C.: “El Teatro en el Concierto”. *La Crítica*, I, 4, 9-XI-1890, pp. 30-31.

¹¹⁹ *La España Musical*, V, 235, 8-IX-1870, p. 2.

“4.000 florines, cerca de dos mil duros”¹²⁰. Durante la temporada –inaugurada el 1 de abril de 1870 y terminada el 31 de marzo de 1871– el teatro de Viena celebra 276 representaciones¹²¹ y entre las óperas cantadas figuran *Tannhäuser*, *El holandés errante*, *Lohengrin* y *Los maestros cantores*; para la ejecución de la comedia wagneriana se necesitan más de 100 ensayos¹²².

1871: Mariani estrena *Lohengrin* en el teatro Comunal de Bolonia.

En el verano de 1871 la música tiene un papel destacado en las fiestas celebradas en Berlín organizadas para festejar la victoria de las tropas prusianas en París. En un concierto que reseña *La España Musical*¹²³ se interpreta un fragmento de *Los maestros cantores* y en el Teatro Real de Berlín se canta *Tannhäuser*. En este mismo teatro se dan durante el invierno 74 representaciones de ópera en alemán; el autor más escuchado es Mozart con 12 representaciones y le siguen Meyerbeer y Wagner con 7 representaciones cada uno¹²⁴. Ese mismo verano se pone en escena en Munich *Rienzi* con buen éxito¹²⁵.

El 1 de noviembre de 1871 se presenta en el teatro Comunal de Bolonia *Lohengrin* cuyo estreno sigue la detenidamente, como se comenta en otro lugar de esta tesis. A mediados de diciembre la dirección del teatro Comunal convida a todos los artistas que toman parte en la ejecución de la ópera y el comendador Camilo Cassarini¹²⁶, presidente de la Dirección del teatro “habló de Wagner y de la música del porvenir, de la cual es uno de sus más ardientes partidarios, luego del divino Mariani, a quien llamó el *Napoleón* de los directores de orquesta, luego de la orquesta y de los coros. –Mariani tomó la palabra y dijo que en medio del triunfo de la música extranjera, no quería rebajar la gloria de la música nacional y propuso por lo tanto un brindis a Verdi, al que contestaron los convidados con extraordinario entusiasmo”¹²⁷.

¹²⁰ *La España Musical*, VI, 247, 16-III-1871, p. 8.

¹²¹ *La España Musical*, VI, 253, 4-V-1871, p. 7.

¹²² *La España Musical*, VI, 239, 19-I-1871, p. 8.

¹²³ *La España Musical*, VI, 265, 27-VII-1871, p. 7.

¹²⁴ *La España Musical*, VI, 266, 3-VIII-1871, p. 7.

¹²⁵ *La España Musical*, VI, 268, 17-VIII-1871, p. 7.

¹²⁶ Tras el fallecimiento de Camilo Cassarini, *La España Musical* anuncia que Wagner escribe una marcha sinfónica en honor del difunto. No hemos localizado ninguna referencia bibliográfica sobre esta partitura. *La España Musical*, IX, 435, 14-XI-1874, p. 8.

¹²⁷ *La España Musical*, VI, 286, 21-XII-1871, p. 4.

También en el otoño de 1871 el Teatro Nacional de Pesth presenta en italiano *Tannhäuser* y anuncia la representación de *Lohengrin* para la temporada de primavera de 1872¹²⁸. En la segunda semana de diciembre de 1871 se cantan *Tannhäuser* y *Lohengrin* en el Teatro Real de Berlín¹²⁹, mientras en un concierto de música clásica en San Petersburgo se escuchan varios fragmentos de *Los maestros cantores* “que han sido muy aplaudidos”¹³⁰.

Tras las representaciones de *Lohengrin* en el teatro Comunal, el teatro Pagliano de Florencia da algunas representaciones de la ópera de Wagner a finales de diciembre de 1871¹³¹ con todo el personal y material utilizado en el teatro de Bolonia como anuncia anteriormente *La España Musical*¹³². Tras el éxito de la ópera en Bolonia y Florencia, corren rumores de futuras representaciones en varios teatros de ópera italiana en Roma¹³³, Turín y Londres¹³⁴; para el periódico conservador italiano *L'Osservatore Cattolico*, el éxito de *Lohengrin* en Bolonia se debe a que Wagner está afiliado a las sociedades masónicas de Alemania e Italia¹³⁵.

Según una estadística publicada en *La España Musical*¹³⁶, a lo largo de 1871 se dan en los principales teatros de Berlín 549 representaciones; *Lohengrin* con 6 representaciones y *Tannhäuser* con 5 entran dentro del grupo de óperas más interpretadas. La última función de *Tannhäuser* en Berlín es la representación número cien y la de *Lohengrin* la cincuenta. También se pone en escena una vez *Rienzi*, cuya representación anuncia anteriormente la misma revista destacando las magníficas decoraciones utilizadas en Berlín¹³⁷.

1872: Mariani estrena *Tannhäuser* en el teatro Comunal de Bolonia.

En enero de 1872, el empresario del teatro Comunal de Bolonia, alentado por el extraordinario éxito obtenido por *Lohengrin* propone poner en escena *Tannhäuser* en el

¹²⁸ *La España Musical*, VI, 283, 30-XI-1871, p. 4.

¹²⁹ *La España Musical*, VI, 235, 14-XII-1871, p. 4.

¹³⁰ *La España Musical*, VI, 286, 21-XII-1871, p. 7.

¹³¹ *La España Musical*, VI, 287, 28-XII-1871, p. 7.

¹³² *La España Musical*, VI, 283, 30-XI-1871, p. 4.

¹³³ *La España Musical*, VI, 285, 14-XII-1871, p. 7.

¹³⁴ *La España Musical*, VI, 286, 21-XII-1871, p. 7.

¹³⁵ *La España Musical*, VII, 288, 4-I-1872, p. 7.

¹³⁶ *La España Musical*, VII, 9-V-1872, p. 8.

¹³⁷ *La España Musical*, VI, 268, 17-VIII-1871, p.7.

mismo teatro. Con este motivo el periódico antiwagneriano *Il Trovatore* señala en tono irónico que “si a este paso vamos, en 1873 el empresario pondrá en escena *Rienzi*; en 1874 *Le Vaisseau fantôme*; en 1875 *Tristan et Iseult*, en 1876 *Les Maîtres chanteurs*; en 1877 *Niebelungen*; en 1878 *Das Reingold*; en 1879 mandará a Wagner que escriba una ópera exclusivamente para Bolonia y los periódicos aclamarán con entusiasmo al nuevo Bellini”¹³⁸. Además de *Tannhäuser*, el empresario Scalaberini y el editor Lucca preparan para la primavera una gira por Italia, representando *Lohengrin* en las principales ciudades de la península; un periódico italiano interpreta que esta gira artística obedece a fines políticos, concretamente la anexión futura de Italia a Baviera¹³⁹.

“Oh paciencia alemana”¹⁴⁰ exclama *La España Musical* al conocer a finales de enero que en Riga se llevan realizados 70 ensayos de *Los maestros cantores* y la obra aún no puede ser puesta en escena. Esta misma revista se hace eco del éxito alcanzado en la reposición de *El holandés errante* en Londres¹⁴¹, la única ópera del compositor alemán presentada en una temporada de cuatro meses en la que se presentan en la capital inglesa 50 óperas de Meyerbeer (6), Mozart (3), Rossini (5), Donizetti (7), Bellini (3), Verdi (5), Auber (4), Thomas (2), Gounod (2), Flotow (2), Cherubini (1), Cimarosa (1), Weber (1), Gluck (1), Beethoven (1), Ricci (1), Campana (1) Piniatowski (1) y Gomes (1)¹⁴². En las dos representaciones de *El holandés errante* destaca la soprano Cristina Nilsson, muy aplaudida en el papel de Senta¹⁴³.

En marzo de 1872 el periódico italiano el *Pungolo* anuncia que Lucca prepara para la siguiente temporada una nueva ópera de Wagner que el compositor dirigirá personalmente en el teatro de la Scala de Milán¹⁴⁴. En Turín Pedrotti interpreta en un concierto clásico el prelude del *Lohengrin*; dice *El Pirata* indica: “se podrá discutir tal vez sobre el talento de Ricardo Wagner como compositor melodramático, pero lo cierto es que en sus trabajos instrumentales es nuevo, original, potente”¹⁴⁵. También en la primavera de 1872 se estrena en danés *Los maestros cantores* en Copenhague y *La España Musical* destaca el “feliz éxito”¹⁴⁶ de la primera representación.

¹³⁸ *La España Musical*, VII, 289, 11-I-1872, p. 4. La revista continúa este suelto con ironía: “¡¡Qué gracioso es el colega milanés!!”.

¹³⁹ *La España Musical*, VII, 289, 11-I-1872, p. 4.

¹⁴⁰ *La España Musical*, VII, 291, 25-I-1872, p. 4.

¹⁴¹ *La España Musical*, VII, 295, 22-II-1872, p. 4.

¹⁴² *La España Musical*, VII, 307, 2-V-1872, p. 8.

¹⁴³ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 29-IV-1872.

¹⁴⁴ *La España Musical*, VII, 302, 21-III-1872, p. 7.

¹⁴⁵ *La España Musical*, VII, 310, 23-V-1872, p. 7.

¹⁴⁶ *La España Musical*, VII, 308, 9-V-1872, p. 8.

El proyecto de Lucca de presentar una ópera de Wagner en la Scala es destacado por los periódicos alemanes que aseguran que la próxima temporada la Scala de Milán estrenará *Tannhäuser* y *Lohengrin*, aunque finalmente sólo se presenta la ópera del *Caballero del cisne*. Recogidas en *La España Musical*¹⁴⁷, estas noticias destacan, además, que Wagner es invitado para dirigir la orquesta y que acepta la invitación¹⁴⁸. Asimismo, Wagner tiene potestad para contratar él mismo a los artistas y, según la revista citada, gestiona el contrato de Marie Lehmann, soprano que participa en los actos de colocación de la primera piedra en Bayreuth (22 de mayo).

El 21 de junio de 1872 comienzan las representaciones modelo ordenadas por Luis II y celebradas en Munich, donde anteriormente se presentan *Tristán e Isolda* (1865), *Los maestros cantores* (1868), *El oro del Rin* (1869) y *La Walkyria* (1870). En la edición de 1872 se presenta *El holandés errante*, dirigido por Hans de Bülow por expreso deseo de Luis II. *La España Musical* recoge esta noticia y destaca la inmensa concurrencia el día de la inauguración de las representaciones en las que el público de Munich “literalmente ha cubierto a Hans de Bülow de flores y de coronas”¹⁴⁹. Bülow, cediendo a los ruegos del rey de Baviera, prolonga su estancia en Munich más tiempo del previsto y el 24 de agosto de 1872 dirige un “gran concierto a beneficio de la Sociedad Wagner”¹⁵⁰.

El 13 de julio *El Imparcial* anuncia la próxima puesta en escena de *Lohengrin* en el teatro Carlo Felice de Génova, mientras Rebling dirige un festival en Magdeburgo en el que se interpretan el oratorio *Santa Isabel* de Liszt, la *Novena Sinfonía* de Beethoven y la *Marcha homenaje* al rey de Baviera y fragmentos de *Los maestros cantores* de Wagner¹⁵¹ (13 y 14 de septiembre de 1872).

El 7 de noviembre de 1872 se estrena en el teatro Comunal de Bolonia *Tannhäuser*¹⁵². En el estreno intervienen Gayarre (*Tannhäuser*), David (Hermann, Landgrave de Turingia), Aldighieri (*Wolfram von Eschenbach*), Gropell (*Walter von der Vogelweide*), Butí (*Biterolf*), Pasi (Henry el escribano), Grun (*Elisabeth*), Jossi (*Venus*) bajo la dirección de Angelo Mariani. *La España Musical* reseña la escandalosa primera representación siguiendo a *Le Guide musical*:

¹⁴⁷ *La España Musical*, VII, 316, 4-VII-1872, p. 7.

¹⁴⁸ Realmente Wagner no dirige este estreno, demasiado ocupado con los preparativos del primer festival.

¹⁴⁹ *La España Musical*, VII, 318, 18-VII-1872, p. 4.

¹⁵⁰ *La España Musical*, VII, 326, 12-IX-1872, p. 8.

¹⁵¹ *La España Musical*, VII, 26-IX-1872, p. 7.

¹⁵² El estreno italiano de esta ópera se comenta detenidamente en otro lugar de esta tesis, por la repercusión que tiene en la prensa española, especialmente en la polémica mantenida por *La España Musical* con diversas revistas musicales italianas a finales de 1872 y principios de 1873.

“A las ocho y algunos minutos, Mariani ocupó el sitio de la dirección y enseguida se dejaron oír los primeros acordes de la *ouverture*.

Ésta, admirablemente ejecutada, produjo en el público un entusiasmo indescriptible y fue seguida de una verdadera salva de aplausos a los que se asoció la sala entera que pidió la repetición de la sinfonía. La segunda audición no hizo más que engrandecer más y más el entusiasmo.

El primer acto se pasó con intermitencias de silencio y de aplausos y al final del acto fueron llamados a la escena los ejecutantes. En esta ocasión se oyó aún algún silbido impertinente, pero la sala entera le impuso silencio.

El segundo acto, como el primero, fluctuó entre las muestras del más vivo entusiasmo y momentos de un silencio glacial, acabó con bastante frialdad.

Al tercer acto las cosas se complicaron.

El preludio, el coro de peregrinos, la plegaria de *Elisabetta* son escuchados silenciosamente, el público empieza a murmurar en el preludio de la romanza de Volframo, pero esta bellísima romanza conquista nuevamente los aplausos de los espectadores.

Desgraciadamente no tiene más que una estrofa, después de la cual la orquesta recuerda el primitivo preludio: los murmullos se dejan oír y acaban por tomar las proporciones de una verdadera protesta; el silbido, a quién antes el público había impuesto silencio, toma parte en la manifestación, pero esta vez acompañado de muchos imitadores.

Llegando a este punto, el tumulto es completo y el público se retira agitadamente.

No desesperamos sin embargo. El público que aceptó *Lohengrin*, acabará por aceptar *Tannhäuser*, mucho más inteligible para la generalidad que la primera obra”¹⁵³.

Finalizada la temporada de 1872, el Teatro Imperial de Viena publica, según costumbre, la lista de óperas interpretadas¹⁵⁴; en total 48 óperas, de las cuales, cinco son de Wagner, cinco de Meyerbeer, cinco de Mozart, cuatro de Donizetti, cuatro de Auber, tres de Weber, tres de Verdi, dos de Bellini, dos de Gounod y una de Beethoven, de Cherubini, de Adam, de Boieldieu y de Flotow. Wagner aparece como uno de los autores más destacados por el número de representaciones obtenidas, por el número de partituras programadas y por los beneficios económicos producidos. Concretamente las dos obras que tienen mayor número de representaciones, son *Faust* de Gounod y *Freyschütz* de Weber; siguen luego la *Africana*, *Rienzi*, *Lohengrin* y *Mignon*. Los

¹⁵³ “Noticias”. *La España Musical*, VII, 1-XII-1872, p. 7. Recoge un resumen sobre la primera representación siguiendo a *Le Guide musical*.

¹⁵⁴ *La España Musical*, VIII, nos. 343 (1-II-1873, p. 8) y 346 (22-II-1873, p. 8).

autores que proporcionan mejores entradas son Gounod, Meyerbeer, Wagner, Thomas y Gluck.

1873: Estreno de *Lohengrin* en la Scala de Milán.

En febrero de 1873 el maestro Lauro Rossi anuncia el estreno en Italia del oratorio de Wagner *La Cena de los Apóstoles* en la iglesia de San Pedro. La interpretación corre a cargo de alumnos del Conservatorio de Florencia del que Rossi es su director¹⁵⁵ (el anuncio lo confirma un suelto aparecido en *El Imparcial*¹⁵⁶, aunque Peña y Goñi –su autor probable– indica que la interpretación de esta obra tiene lugar en Nápoles y no en Florencia). También en febrero *Tannhäuser* obtiene “grandísimo éxito”¹⁵⁷ en el teatro de la Moneda de Bruselas dirigido por el maestro Dupont; la ejecución es buena y el crítico musical de la *Independencia Belga*, “que no es wagnerista ni mucho menos, confiesa que la obra gustó extraordinariamente”¹⁵⁸.

El 20 de marzo de 1873 se estrena *Lohengrin* en la Scala de Milán, escándalo teatral del que damos cuenta en otro lugar de este trabajo por su repercusión en la prensa española. A raíz del estreno, Giussepina Lucca, viuda de Francesco y editora de *Lohengrin* en Italia, realiza un donativo de mil francos¹⁵⁹ a la orquesta del teatro de la Scala. El estreno de *Lohengrin* da margen a que *La España Musical* entre en polémica con la revista barcelonesa *El Correo de Teatros*, mientras *El Imparcial* destaca la “descomunal batalla [que] se ha librado en el teatro de la Scala de Milán con motivo del estreno del *Lohengrin* de Wagner”¹⁶⁰. *La España Musical* recoge la crónica publicada en *La Gaceta Musical de Milán* sobre la primera representación:

“La primera representación del *Lohengrin* formará época [en los] destinos del Teatro Scala.

Cuando a las siete fueron abiertas las puertas del teatro tuvo lugar una verdadera batalla entre el inmenso gentío que se [hal]laba. Muchos pagaron con contusiones más o menos graves el gusto de haber asistido a la primera representación del *Lohengrin*.

¹⁵⁵ *La España Musical*, VIII, 346, 22-II-1873, p. 8.

¹⁵⁶ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 17-VI-1873.

¹⁵⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 28-II-1873.

¹⁵⁸ *La España Musical*, VIII, 350, 22-III-1873, p. 8.

¹⁵⁹ *La España Musical*, VIII, 356, 3-V-1873, p. 7.

¹⁶⁰ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 3-IV-1873.

Como era de esperar, una minoría hostil se manifestó desde el principio al fin; esto es desde el bellísimo preludio. Habiendo algunos pedido la repetición, se oyeron algunos silbidos que la impidieron.

Las primeras escenas del primer acto fueron escuchadas con silencio: la gran plegaria fue aplaudidísima; pero el final se ejecutó a pedazos por culpa en gran parte de la orquesta, y la minoría del público aprovechó la ocasión para desfogarse con gritos, silbidos, contrastados siempre por fragorosos aplausos.

El principio del segundo acto, dio lugar a nuevas manifestaciones hostiles; pero después poco a poco parecía que la oposición fuera vencida. El *duetto* de mujeres obtuvo en fin aplausos y el acto terminó entre una lluvia de aprobaciones.

El tercer acto, puede asegurarse que obtuvo un éxito indisputable. El preludio fue extraordinariamente aclamado. La última escena gustó muchísimo y bajado el telón, Campanini fue llamado tres veces a la escena.

La ejecución muy mala, especialmente por parte de los coros, que tiene en el *Lohengrin*, una importancia preponderante.

El héroe de la función fue Campanini, que interpretó su papel de *Lohengrin* de una manera admirable, estupenda. La señora Krauss y la Sra. Edelsberg interpretaron con mucha inteligencia sus respectivas partes.

Muy bien Maurel; perfectamente Buti.

La *mise en scene* espléndida: no solo lujosa sino exacta y artística”¹⁶¹

En abril y mayo de 1873, *La España Musical* anuncia la próxima representación de *El holandés errante*¹⁶² en el teatro Comunal de Bolonia¹⁶³ e informa sobre el éxito alcanzado por *Lohengrin* en el Teatro Imperial de Berlín¹⁶⁴, de los preparativos para la representación de *La Walkyria* en Munich¹⁶⁵ y la interpretación del preludio de *Los maestros cantores* en el conservatorio de Milán¹⁶⁶.

En junio de 1873 fallece en Génova el director de los primeros estrenos wagnerianos en Italia, Angelo Mariani, “el consecuente amigo de Ricardo Wagner”¹⁶⁷. En Inglaterra obtiene inmenso éxito la música de Wagner en un concierto organizado por la Sociedad de Conciertos Wagner en el que son “estrepitosamente aplaudidos varios trozos de *Tristan et Iseult*, dirigidos por el célebre Hans de Bülow”¹⁶⁸. En el verano, cuarenta y ocho de los mejores pianistas vieneses ejecutan sobre veinticuatro pianos varias piezas entre las que se encuentra la Marcha de *Tannhäuser*, en “un concierto monstruo, tan singular como poco artístico”¹⁶⁹ celebrado en el Salón de Audiciones de la Exposición Universal de Viena. *La España Musical* traduce el título completo de la *Tetralogía* a

¹⁶¹ *La España Musical*, VIII, 353, 12-IV-1873, p. 8.

¹⁶² *La España Musical*, VIII, nos. 354 (19-IV-1873, p. 7) y 356 (3-V-1873, p. 7).

¹⁶³ En el estreno de *El holandés errante* en Bolonia interviene el baritono Gustavo Moriame en el papel principal. Valle, V.: “Gustavo Moriame”. *La Ilustración Musical*, I, 20, 18-VIII-1883, p. 2.

¹⁶⁴ *La España Musical*, VIII, 355, 26-IV-1873, p. 8.

¹⁶⁵ *La España Musical*, VIII, 360, 31-V-1873, p. 8.

¹⁶⁶ *La España Musical*, VIII, 360, 31-V-1873, p. 8.

¹⁶⁷ *La España Musical*, VIII, 363, 21-VI-1873, p. 8.

¹⁶⁸ *La España Musical*, VIII, 367, 19-VII-1873, p. 8.

¹⁶⁹ *La España Musical*, VIII, 367, 19-VII-1873, p. 8.

través de un ejemplar depositado en la Exposición Universal: “*El Anillo de los Nibelungen*, acción escénica en tres jornadas y un prólogo, por Ricardo Wagner, obra empezada por la confianza en la elevación de espíritu alemán, terminada a la gloria de su noble bienhechor el rey Luis II de Baviera”¹⁷⁰.

En Nueva York Theodore Thomas¹⁷¹ realiza conciertos¹⁷² clásicos en los que varias de las obras programadas tardarán algunos años en llegar a España, siendo clara la tendencia a interpretar –junto a los clásicos– partituras de autores coetáneos como Wagner, Raff, Svendsen o Liszt. En el concierto celebrado el 3 de julio de 1873, Thomas dirige el preludeo y fragmentos del 1º, 2º y 3º acto del *Lohengrin*, de Wagner; la obertura de *Kobold* de Raff, obertura de *Genoveva*, de Schumann; *Adagio* de la sinfonía poética de *Tasso*, de Liszt y el *Allegretto* de la *Octava Sinfonía* de Beethoven. En el celebrado el 10 de julio se incluyen la obertura de *Rouslane et Ludmilla*, de Glinka; *Noces de Fígaro*, de Mozart; Andante cantábile del trío op. 97 de Beethoven; la *Cabalgata de las Walkirias*, de Wagner; una sinfonía de Svendsen y la marcha lúgubre de Liszt.

En noviembre de 1873 la *Sociedad Wagner* de Londres anuncia cuatro grandes conciertos a beneficio del teatro “que el célebre maestro está construyendo en Bayreuth. El programa de estos conciertos lo formará naturalmente música de Wagner”¹⁷³. También en noviembre se anuncia la próxima representación de *Rienzi* en el teatro la Fenice de Venecia¹⁷⁴, mientras algunos periódicos italianos llaman a Wagner el “Lutero del arte”¹⁷⁵. El 15 de noviembre se repone en Berlín *Los maestros cantores* y la *Neue Berliner Musikzeitung* se pregunta si la ópera será capaz de mantenerse en cartel¹⁷⁶ como *Tannhäuser* y *Lohengrin*¹⁷⁷, refiriéndose al escandaloso estreno de *Los maestros cantores* en una función en la que, recordamos, el público toma parte en la escena del final del acto segundo.

¹⁷⁰ *La España Musical*, VIII, 370, 9-VIII-1873, p. 8.

¹⁷¹ Theodore Thomas (Esens, 1835; Chicago, 1905). Director norteamericano de la American Opera Company y de la Orquesta de Chicago (1891). Interpretó por primera vez en América obras de Tchaikovsky, Dvorak, Bruckner, R. Strauss, etc.

¹⁷² Los programas de dos conciertos se publican en *La España Musical*, VIII, 16-VIII-1873, p. 8.

¹⁷³ *La España Musical*, VIII, 384, 22-XI-1873, p. 8.

¹⁷⁴ *La España Musical*, VIII, 385, 29-XI-1873, p. 8.

¹⁷⁵ *La España Musical*, VIII, 385, 29-XI-1873, p. 7.

¹⁷⁶ Recordamos que la primera representación de *Los maestros cantores* en Berlín (1-IV-1870) concluye en escándalo, al participar el público en la escena de la bronca del acto II; de ahí la pregunta del periódico alemán. Sin embargo, en la temporada 1873/74 *Los maestros cantores* llegan a las seis representaciones.

¹⁷⁷ *La España Musical*, VIII, 387, 13-XII-1873, p. 8.

En los conciertos populares que dirige Padeloup en el otoño-invierno de 1873 en París, se interpretan partituras de compositores wagnerianos y próximos a Wagner, como es el caso de Joachim Raff¹⁷⁸. Con motivo de la interpretación de *Im Walde (En el Campo)* en una de estas sesiones, *La España Musical* publica unos datos biográficos sobre Raff en el que repasa su producción y destaca su tendencia wagneriana:

“Entre un gran número de pequeñas composiciones, ha producido cuatro sinfonías, tres oberturas de concierto, un *De Profundis* para coro mixto a ocho voces y orquesta, y tres obras dramáticas: *Le Roi Alfred*¹⁷⁹, ópera ejecutada en Weimar bajo la dirección de Liszt, la *Dame-Robold*¹⁸⁰ [sic] ópera cómica cuyo asunto está sacado de la *Dama duende* de Calderón, *Sansón*, gran ópera en cinco actos, en la que Raff escribió el texto y la música, pero que guarda aún en cartera. Joaquín Raff, que es un fogoso wagnerista, se ha conquistado un lugar envidiable por sus trabajos literarios. Ha publicado un libro titulado *Die Wagner-Frage*¹⁸¹, (la cuestión Wagner) en el que defiende vigorosamente a su jefe de escuela”¹⁸².

En diciembre de 1873 *Tannhäuser* se repone en el Teatro Real de la Moneda de Bruselas y *El Arte* destaca que la representación de *Tannhäuser* es “un gran éxito para Mlles Battu y Hamackers, y para Warot y Rondii que ejecutaron las partes principales con gran acierto y maestría”¹⁸³; en Venecia la sociedad propietaria de la Fenice aprueba un aumento de subvención de 4.000 liras para la puesta en escena de *Rienzi*¹⁸⁴.

1874: *Rienzi* se estrena en el Teatro la Fenice de Venecia.

En enero de 1874 *Los maestros cantores* obtienen un magnífico éxito en el teatro de Colonia¹⁸⁵. Según la *Signale* el repertorio ejecutado durante el mes de enero en el gran teatro de Leipzig incluye una ópera de Wagner, *El holandés errante*, las óperas interpretadas son: “*Hans Heiling*, *Le Templier et la Juive*, y *le Vampire* de Marschner; *Les Joyeuses Comères de Windsor* de Nicolai; el *Barbero* de Rossini; *Freischütz* de

¹⁷⁸ Joseph Joachim Raff nace en Lachen, población a orillas del lago Zurich (Suiza), el 27 de mayo de 1822, aunque muy pronto se traslada con su familia a Wutenberg, donde estudia la carrera de enseñanza hasta que en 1842 se consagra definitivamente a los estudios musicales. Director asistente de Liszt en Weimar entre 1849 y 1853, en 1856 marcha a Wiesbaden y, en 1877, es nombrado director del conservatorio superior de música de Frankfurt. Como militante de la Neudeutsche Schule, apoya periódicamente las nuevas tendencias compositivas desde las páginas de la *Neue Zeitschrift für Musik*.

¹⁷⁹ *König Alfred* es una obra de 1851.

¹⁸⁰ *Dame Kobold* (1870).

¹⁸¹ Raff, J.: *Die Wagnerfrage (La cuestión Wagner)*. Brunswick, 1854.

¹⁸² *La España Musical*, VIII, 386, 6-XII-1873, p. 7.

¹⁸³ *El Arte*, I, 14, 4-I-1874, p. 5.

¹⁸⁴ *El Arte*, I, 14, 4-I-1874, p. 5.

¹⁸⁵ *El Arte*, I, 18, 1-II-1874, p. 3.

Weber; *El Czar et le Charpertier* de Lortzing; *l'Africaine* de Meyerbeer; *Martha* de Flotow; *Fidelio* de Beethoven y *Le Hollandais volant* de Wagner¹⁸⁶. *Tannhäuser*, que en Munich se estrena ocho años antes, alcanza la representación número 170 en la capital de Baviera¹⁸⁷.

El 15 de marzo de 1874 se estrena *Rienzi* en el *Teatro la Fenice* de Venecia¹⁸⁸, con éxito según *La España Musical*¹⁸⁹ de Andrés Vidal y los periódicos italianos, pero con fría acogida según una correspondencia particular remitida a *El Arte*:

“Los periódicos de Venecia nos han anunciado la representación de la ópera *Rienzi*, de Wagner como habiendo sido recibido con grande entusiasmo. Por cartas particulares sabemos que el éxito ha sido muy al contrario, muy dudoso y muy frío. Al terminar la obra hubo un silencio general, más elocuente algunas veces que un fracaso ruidoso. La verdad es que en esa partitura, Wagner ha imitado servilmente la música Italiana, para lo cual no tiene las condiciones necesarias”¹⁹⁰.

En su siguiente número *El Arte* publica un suelto que destaca que los periódicos franceses critican a los italianos por la mala acogida de *Rienzi* en Venecia:

“Los periódicos franceses se ocupan mucho de la ejecución de la ópera *Rienzi* de Wagner en el teatro de la Fenice en Venecia. Como los italianos atacaron amargamente a la prensa francesa por no haber recibido favorablemente esa misma obra ejecutada en el teatro Lírico de París¹⁹¹, ahora los franceses devuelven a los italianos todas sus críticas por que ellos tampoco han recibido bien dicha ópera. La verdad es que esta obra no está escrita ni con la manera difusa de Wagner, ni con los giros melódicos italianos, y el efecto que produce es un indeciso malestar que resienten hasta los más activos partidarios del autor de *Tannhäuser*”¹⁹².

El 23 de marzo de 1874 se canta *Lohengrin*¹⁹³ en la Academia de Música de Nueva York¹⁹⁴, representación en la que Cristina Nilsson interpreta el papel de Elsa¹⁹⁵. Durante

¹⁸⁶ *El Arte*, I, 23, 8-III-1874, p. 3.

¹⁸⁷ *El Arte*, I, 24, 15-III-1874, p. 3.

¹⁸⁸ WAGNER, R.: *Rienzi. Grande opera tragica in 5 atti parole e musica di Ricardo Wagner. Traduzione rítmica dal testo originale tedesco di Arrigo Boito*. Milano: R. Stabilimento Musicale Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca di G. Ricordi & C, [sin fecha], portada.

¹⁸⁹ *La España Musical*, IX, 402, 38-III-1874, p. 8.

¹⁹⁰ *El Arte*, I, 26, 29-III-1874, p. 3.

¹⁹¹ Ya hemos indicado que el Teatro Lírico de París cierra la temporada en la primavera de 1869 con la vigésimo quinta representación de *Rienzi* y, el producto de estas 25 representaciones asciende a 61.570 francos. *La España Musical*, IV, 175, 24-VI-1869, p. 4.

¹⁹² *El Arte*, I, 27, 5-IV-1874, p. 3.

¹⁹³ *Lohengrin* se había estrenado en Nueva York en 1871 y se incorpora al repertorio del Metropolitan Opera en 1883. Bauer, op. cit. p. 421.

¹⁹⁴ *El Arte*, I, 29, 19-IV-1874, p. 3.

¹⁹⁵ *La España Musical*, IX, 402, 28-III-1874, p. 8.

el mes de marzo de 1874 Wagner es el autor más programado en el Teatro de la Ópera de Berlín con cuatro óperas diferentes: *Lohengrin*, *El buque fantasma*, *Tannhäuser* y *Los maestros cantores*; Verdi y Meyerbeer, con dos óperas cada uno, son los siguientes autores más representados¹⁹⁶.

Finalizada la temporada teatral 1873/74 el Teatro Imperial de Viena publica una estadística resumida en *La España Musical*¹⁹⁷; Wagner y Meyerbeer son los autores más representados, con 47 funciones cada uno y le siguen 31 de Verdi, 28 de Donizetti, 27 de Gounod, 25 Weber, 20 Thomas, 17 Mozart, 10 de Halevy, 8 Bellini, 8 Auber, 8 Nicolai, 7 de Rossini, 2 Beethoven, 5 Schumann, 3 Gluck, 3 Lortzing, 2 Manschner, 1 Flotow.

La estadística de representaciones en el Teatro Imperial de Berlín entre el 15 de agosto de 1873 y el 9 de junio de 1874 indica que *Lohengrin*, con 12 representaciones es la ópera más representada, *Tannhäuser* alcanza 8 representaciones, *Los maestros cantores* 6 y *El holandés errante* 4. En este teatro se dan un total de 209 representaciones, 202 en idioma alemán y 7 en italiano con la compañía del empresario Pollini. En el repertorio de la ópera figuran treinta y nueve óperas de veintidós compositores. Las novedades de esa temporada son *Aida* de Verdi y los *Moenkguter* de Reinecke. La estadística publicada en *La España Musical* da los siguientes datos: “*Lohengrin*, 12 representaciones; *Freyschütz* y *Hugonotes*, 10; *Faust*, *Trovador* y *Tannhäuser*, 8; *Bodas de Fígaro*, *Rapto del Serrallo*, *Profeta* y *Guillermo Tell*, 7; *Fidelio*, *Maestros cantores*, *Barbero*, *Hebrea*, *Dama Blanca* y *Flauta encantada*, 6; *Ifigenia en Tauride*, *Africana*, *Mignon*, *Hamlet*, *Alegres Comadres de Windsor*, *Aida* y el *Czar*, 5; *Roberto*, *Romeo y Julieta*, *Stradella*, *José*, *Jessonda*, *D. Juan* y los *Moenkguter*, 4; *Navío Fantasma*, *Fra Diavolo*, *Marta*, 3; *La Mutta*, 2; *Euryenthe*, *Maçon*, *Lucia*, *Una Noche en Granada*, 1”¹⁹⁸.

Durante las representaciones modelo celebradas en Weimar en 1874 se estrena, por primera vez fuera de Munich, *Tristán e Isolda*. La primera representación se celebra el 14 de junio de 1874 en una función dirigida por Eduard Lasseu y en la que los papeles protagonistas son desempeñados por el matrimonio Vogl¹⁹⁹, a quien *La España*

¹⁹⁶ *El Arte*, II, 31, 3-V-1874, p. 3.

¹⁹⁷ *La España Musical*, IX, 416, 4-VII-1874, p. 8.

¹⁹⁸ *La España Musical*, IX, 420, 1-VIII-1874, p. 8.

¹⁹⁹ Heinrich Vogl canta el papel de Loge en *El Anillo* durante el primer festival de Bayreuth en 1876.

*Musical*²⁰⁰ y *El Entreacto* atribuyen erróneamente²⁰¹ el estreno de la partitura en Munich en 1865. *El Entreacto* destaca que “la obra, dirigida perfectamente por Eduardo Lasseu, ha producido gran efecto entre la inmensa multitud que llenaba el teatro”²⁰². *La España Musical* indica que “el público, venido de la mayor parte de las ciudades de Alemania, ha aplaudido con entusiasmo las incontestables y reconocidas bellezas que adornan la partitura”²⁰³.

En agosto de 1874 el teatro Comunal de Bolonia anuncia representaciones de *Tannhäuser* y *El holandés errante*²⁰⁴ para la próxima temporada de otoño-invierno, mientras en Dinamarca, el nuevo Teatro Nacional de Copenhague no se puede inaugurar en septiembre (como estaba previsto) por no estar terminadas las decoraciones. *La España Musical*²⁰⁵ y *El Arte* anuncian que, como en la Nueva Ópera de París, el teatro danés se inaugurará con tres óperas de repertorio nacional y que “durante el invierno se pondrá en escena el *Tannhäuser* de Wagner”²⁰⁶ (el estreno de *Tannhäuser* en Copenhague no se celebra hasta la primavera de 1875).

El Teatro Imperial de la Ópera de Viena inaugura la temporada 1874/75 con *Tannhäuser*²⁰⁷. *El Arte* informa que en la semana comprendida entre el 11 y el 19 de octubre de 1874 se pone en escena *Rienzi*²⁰⁸, en una temporada en el que el teatro vienés pone en vigor el artículo del reglamento de 1854 que prohíbe a los artistas “interrumpir la representación para saludar, recoger coronas o ramilletes de flores, repetir una pieza y responder a un llamamiento a la escena. Mucho desearíamos que se adoptara esta norma en nuestros teatros”²⁰⁹. En la Ópera de Berlín, en la semana comprendida entre el 12 y el 18 de octubre de 1874 se cantan dos óperas de Wagner: *Tannhäuser* y *El holandés errante*²¹⁰.

²⁰⁰ *La España Musical*, IX, 418, 19-VII-1874, p. 8.

²⁰¹ *Tristán e Isolda* es estrenada en 1865 por el matrimonio formado por Ludwig y Malwine Schnorr von Carosfeld.

²⁰² *El Entreacto*, XIII, 18, agosto de 1874, p. 3.

²⁰³ *La España Musical*, IX, 415, 27-VI-1874, p. 7.

²⁰⁴ *El Arte*, II, 47, 25-VIII-1874, p. 3.

²⁰⁵ *La España Musical*, IX, 425, 5-IX-1874, p. 8.

²⁰⁶ *El Arte*, II, 54, 11-X-1874, p. 3.

²⁰⁷ *La España Musical*, IX, 427, 19-IX-1874, p. 7.

²⁰⁸ La misma noticia la recoge *La España Musical*, IX, 434, 7-XI-1874, p. 8.

²⁰⁹ *El Arte*, II, 61, 29-XI-1874, p. 3.

²¹⁰ *La España Musical*, 7-XI-1874, p. 8.

En un concierto a beneficio de los pobres de Leipzig, la orquesta de la Gewandhaus, bajo la dirección de Reinecke²¹¹, interpreta el prelude de *Tristán e Isolda* que “según los periódicos de Alemania, ha producido en el público inmensa sensación”²¹².

En noviembre *El Arte*²¹³ informa que *La Guía Musical* de Bruselas publica en sus tres últimos números la traducción francesa del estudio de Wagner sobre la instrumentación de la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Se trata de *La interpretación de la Novena Sinfonía de Beethoven*²¹⁴, escrito fechado en 1873 en el que Wagner comenta sus experiencias en la ejecución de la sinfonía coral, dando algunos consejos para su comprensión y –señala Walter Jacob– realizando “algunos respetuosos retoques y modificaciones de la misma”²¹⁵. En la primera quincena de noviembre el teatro de la Ópera de Viena programa *Rienzi* y *Lohengrin*²¹⁶.

En diciembre de 1874, en uno de los conciertos celebrados en París dirigido por Padeloup se interpreta la obertura de *El holandés errante* “con tal apasionamiento del público, que dividido en dos bandos, no cesó del principio al fin de la pieza de silbar el uno y aplaudir el otro”²¹⁷.

1875:

En la primavera de 1875 la prensa musical califica de “éxito maravilloso”²¹⁸ el obtenido en el estreno de *Tannhäuser* en Copenhague. En diciembre de 1875 *La Ópera Española*²¹⁹ anuncia el proyecto de presentar *Rienzi* en la Scala de Milán durante la temporada de carnaval.

1876. El Anillo del Nibelungo en Bayreuth.

²¹¹ Carl Heinrich Carsten Reinecke (Altona, 1824; Leipzig, 1910). Director de la Gewandhaus y próximo a los círculos de Mendelssohn y Schumann.

²¹² *La España Musical*, IX, 430, 10-X-1874, p. 7.

²¹³ *El Arte*, II, 57, 1-XI-1874, p. 3.

²¹⁴ *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's*; en GSD vol. 9, p. 275.

²¹⁵ WALTER JACOB, P.: *Ricardo Wagner y Su obra*. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1945, p. 127.

²¹⁶ *La España Musical*, IX, 437, 28-XI-1874, p. 8.

²¹⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 30-XII-1874.

²¹⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 11-V-1875.

²¹⁹ *La Ópera Española*, I, 9, 6-XII-1875, p. 4.

En enero de 1876 *La Ópera española* informa que un incendio destruye por completo el teatro de Dusseldorf dos horas antes de que empiece una representación de *Lohengrin*²²⁰. En mayo, la revista de Sapper anuncia que, después de Bayreuth, Viena será la primera ciudad de Alemania “donde se representará *La Walkyria*”²²¹; en este sentido aclaramos que la primera ciudad en presentar el ciclo completo de la *Tetralogía* es Munich en 1878 y después Viena en 1879, cuando el director e intendente de la Ópera Imperial de Viena, Franz Jauner²²², presenta *El Anillo de los Nibelungos* bajo la dirección de Hans Richter.

En el verano de 1876 se interpreta en Viena la gran *Marcha Triunfal* compuesta por Wagner para la Exposición de Filadelfia, en presencia de un auditorio compuesto de más de 10.000 personas. La interpretación de la *Marcha americana* o *Gran marcha solemne para la apertura de la conmemoración del centenario de la declaración de independencia de los Estados Unidos de Norteamérica en Sol Mayor*²²³ –dice la prensa– “estuvo confiada a la célebre orquesta que dirige Eduardo Strauss, y sin embargo del esmero que todos los artistas hicieron alarde, la obra de Wagner fue estrepitosamente silbada, sin que los aplausos de sus partidarios lograran contrarrestar, la espontánea oposición de la mayoría del público”²²⁴.

Las revistas musicales francesas dan cuenta de lo acontecido durante el primer festival de Bayreuth y las de tendencia antiwagneriana inventan anécdotas y publican caricaturas de Wagner. Un periódico concluye la crónica de las representaciones señalando que “concluida la ovación, el público más entusiasta regresó al inmediato manicomio”, mientras el teatro de Variedades de París presenta una parodia titulada: “Tres días en Bayreuth, gran trilogía filosófico-dramática-cómico-musical, de magia, *recoco*, letra y música del ilustre autor del porvenir, arreglada a la escena francesa por un autor modesto de gran talento, el cual no se dará a conocer hasta la 500ª representación. Formarán la orquesta 500 profesores dirigidos por el Sr. Oído-fino,

²²⁰ *La Ópera Española*, II, 12, 1-I-1876, p. 3.

²²¹ *La Ópera Española*, II, 26, 8-V-1876, p. 4.

²²² Véase Bauer, op. cit. p. 756. Jauner impone el último repertorio de Wagner en Viena y en la temporada 1877 Hans Richter dirige *La Walkyria* en el teatro vienés; posteriormente Jauner será empresario del otro gran teatro vienés, el Ringstheater, incendiado el 8 de diciembre de 1881.

²²³ *Grosser Festmarsch zur Eröffnung der hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika G-Dur* (WWV 110), compuesta entre febrero y marzo de 1876 y estrenada el 10 de mayo de 1876 en los actos de inauguración de la Exposición Universal de Filadelfia. La partitura, encargo del “Festfeier-freauenverein” o Asociación femenina para la conmemoración de Filadelfia, lleva la siguiente dedicatoria: “Dedicated to the Women’s Centennial Committees”.

²²⁴ *La Ópera Española*, II, 31, 29-VII-1876, p. 2.

ciego de nacimiento, y sordo a consecuencia de los ensayos de la obra. El precio del billete es de 500 francos por persona, con rebaja del 99 por 100 al que lo adquiriera la víspera o el mismo día de la representación, a la que no asistirá soberano alguno”²²⁵.

Tras la celebración del primer festival de Bayreuth desarrollado entre el 13 y el 30 de agosto de 1876, *La Ópera Española* destaca que “en los teatros de Alemania encuentra eco la idea del maestro Wagner, relativamente a la colocación de la orquesta, que sin dejar de oírse tanto como ahora, es invisible para el público, consiguiendo el importante resultado de que no distraiga la atención, durante las representaciones”; la publicación añade que “parece una reforma digna de ser estudiada, y, si no perjudica en cuanto a los efectos de sonoridad, digna de ser admitida”²²⁶.

²²⁵ Marsillach Lleó, J.: “El porvenir de la música”. *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*. Barcelona: Texidó y Parera, 1878, pp. 116-117. En prensa en *La Ópera*, I, 5-29-XI-1878, p. 35.

²²⁶ *La Ópera Española*, II, 44, 15-XII-1876, p. 2.

Capítulo IX. Interpretaciones wagnerianas en concierto: La Sociedad de Conciertos de Madrid (Jesús de Monasterio) y La Sociedad de Cuartetos de Barcelona.

Introducción.

Dice Felipe Ducazcal en sus memorias sobre el ambiente de Madrid en torno a la revolución de septiembre de 1868, *Memorias de un empresario* publicadas en *El Heraldo de Madrid*, periódico liberal y wagneriano fundado por Ducazcal en 1890 y cuyo crítico musical es Félix Borrell:

“En una farmacia se decidió mi suerte. Esa suerte que tantas veces maldigo al cabo del día, y no sin razón, como se ha de ver en estas memorias.

Era yo muchacho y estudiaba latinidad, sin perjuicio de ayudar lo que podía en la Imprenta de mi padre. Así es, que al salir de las clases me ponía una blusilla azul y componía de cajista. Mi padre me hizo aprender todas las operaciones de la imprenta: a tirar en la maquina, a marcar, y hasta servía yo a los cajistas llevándoles botijos de agua.

Por cierto que en aquel entonces marqué yo el primer número que se tiró de *La Correspondencia de España*, y tan a satisfacción lo hice de D. Manuel María de Santa Ana que me dio de propina una peseta en cuartos, en piezas gallegas por mas señas, y el primer cigarro que fumé en mi vida. De modo que llevo de fumar los mismos años que *la Correspondencia de España* de publicarse.

Nuestra imprenta estaba y sigue situada en la plaza de Isabel, y frente a ella había la botica de D. Quintín Chiarlone, liberal consecuente, hombre de grandes simpatías y claro talento, cuya oficina era punto de reunión de artistas, profesores del Conservatorio, sabios, escritores y políticos de talla. Allí acudían don Pascual Madoz, D. Pedro Calvo Asensio, D. Bonifacio de Blas, D. Joaquín Aguirre, Sarmiento, el célebre flautista, Vagier [sic], el mejor empresario que ha tenido el Teatro Real, y una porción más.

¡Quién lo diría! Yo, que tengo el carácter más inquieto del mundo, quería ser boticario.

Mi ideal era pasarme la vida en la trastienda y reunir en invierno, alrededor del brasero, una tertulia como la de Chiarlone, que era para mí el hombre más superior del mundo. Hasta el gorro con borla que gustaba aquel excelente señor me entusiasmaba, y en mis aspiraciones entraba el tener un gorro como aquel.

Impulsado por mi afición a la farmacia, yo le llevaba a Chiarlone las pruebas de un periódico de que él era director, y que se llamaba *El Restaurador farmacéutico*, y mientras el buen señor las leía y las corregía, no perdía yo ripio de cuanto se hablaba en la tertulia.

Los artistas y la gente del Teatro Real contaban éxitos, ovaciones, ganancias fabulosas, llovias de flores y de oro, amoríos y batallas de estrenos. Los políticos

fraguaban complots (era en tiempo de los moderados), disfraces, **reuniones secretas** con todo el aspecto de una novela terrorífica, sublevaciones de tropa, combates en las calles, victorias y entorchados para los militares y carteras y triunfos parlamentarios para los paisanos.

La tertulia de la farmacia me llenó la cabeza de viento. Unas veces me veía yo en imaginación cantando *El Trovador*, con una pluma negra muy grande en el casco, y otras me figuraba haciendo fuego con un trabuco detrás de una barricada y no dejando en pie bicho viviente. Mi ideal de ser boticario se fue debilitando poco a poco ante el brillo del teatro y de la política.

Después de todo el teatro y la política se llevan poca diferencia.

Mi padre, era un liberal acérrimo, íntimo de Sixto Cámara; buena parte de la tertulia de Chiarlone lo era también suya y además visitaban nuestra casa otros personajes del partido, como D. Telesforo Montejo Robledo, don Ricardo Muñiz, Aguado y Mora, el amigo de Espartero D. Marcelino Luna y Moreno Benítez. Luego se desengañó de la política y los mayores disgustados se los he dado yo. Pero en fin, entonces era un liberal de los más fervientes, dispuesto a cualquier cosa por conseguir el triunfo de sus ideas.

Llegó un momento en que los amigos del general Prim no encontraron quien los hiciera sus impresiones revolucionarias, y por lo tanto clandestinas y recurrieron a mi padre.

En nuestra casa se tiró el manifiesto de Prim, del cual se hicieron la friolera de 80.000 ejemplares. Las cuartillas eran de puño y letra de Carlos Rubio, que a la sazón se hallaba emigrado en Portugal. Por cierto que estuvimos trabajando toda la noche, y cuando al amanecer salió la gente de un baile de máscaras del Teatro Real, mucha se paraba delante de una ventana baja que tiene nuestra imprenta, y que da a la calle de los Caños, y se ponía a ver cómo trabajaban las máquinas. ¡Qué poco podían sospechar que aquella impresión que hacíamos a puertas y ventanas abiertas era una proclama revolucionaria que podía costarnos una condena de presidio y que las hojas de papel que salían de la Marinoni iban a ser ariete que derribasen el trono de doña Isabel II.

Yo hice mucho la propaganda de aquel manifiesto, repartiéndose con profusión por todas partes, con peligro de mis huesos. Otras impresiones de documentos que dieron mucho ruido, se hicieron en mi casa, verdadera imprenta oficial de la revolución. Allí hacinase los números del *Boletín Revolucionario*, del cual se publicaron doce números, y tenía una tirada de 12 y 14.000 ejemplares.

Durante mis visitas a la farmacia de Chiarlone, había reparado en mí Bagier, el empresario del Real, de quien he hablado antes, y sea le aguardase mi desparpajo, o que observara mi afición a las cosas del teatro, es lo cierto que, habiendo vacado el cargo de jefe de la *claque*, me honró nombrándome para él.

Una noche estaba yo muy tranquilo en el paraíso del Teatro Real, dirigiendo mis huestes, cuando se presentó allí un inspector de policía diciendo que tenía orden de prenderme.

A fuerza de seguir pistas falsas, la policía había dado al fin con el autor de las impresiones clandestinas que traían mareado al Gobierno. Durante mucho tiempo vigiló y molestó a Gasset [y Artime] y a la imprenta de *El Imparcial*, y a una porción de gente más, sin sospechar que fuese el culpable un pobre cajista de la imprenta de Ducazcal, es decir, yo, que era el que metía a mi padre en estos compromisos.

No había, sin embargo, pruebas contra mí. Todo eran simples sospechas, y yo armé un alboroto. La gente del paraíso se arremolinó en torno al comisario y mío, tomando mi defensa, porque *yo era popular*. Mis subordinados de la *claque* acudieron en mi auxilio. En resumen, aquello tomaba mal carácter, y avisaron al empresario.

Este lo era entonces D. **Faustino Velasco**.

Velasco acudió al instante. Estaba de frac, porque la reina asistía aquella noche a la representación. Fue a verla, la pidió una audiencia y permiso para presentarme a ella y lo obtuvo. Resultado: que me llevaron a hablar con Doña Isabel.

—«¡Pero hombre! —me dijo— la reina. —¿Por qué te van a prender? ¿Tienes algún motivo para sospechar de ti? Yo sé que tu padre es muy amigo de Corral.

Corral era el médico de cámara.

Yo no me corté. Verdad es que no me he cortado nunca, ni me he apurado más que cuando me silban una obra y los periodistas se empeñan en decirlo, sin acordarse de lo mucho que les quiero.

La reina se inclinaba a favor mío cuando a su esposo el rey D. Francisco de Asís, que también estaba en el antepalco, se le ocurrió decir para explicar el que yo me metiese a imprimir proclamas revolucionarias a pesar de ser un chiquillo:

—«¡Le darán algo!».

—«Yo no necesito que me den» —contesté con verdadero brío. —«Cuando hago algo es de balde, porque soy liberal».

A la reina debió gustarle mi independencia, porque contra el parecer de Marfori, de otros ministros que se hallaban presentes y de Berriz, gobernador de Madrid, mandó que me pusieran en libertad¹.

Mientras esto sucedía en el antepalco de la reina doña Isabel, un grupo de agentes de policía, mandado por un tal Osuna, que luego he tenido ya a sueldo, registraba la imprenta de mi padre, destrozaba formas y empastelaba galeradas, y por último, tenía que marcharse de muy mal humor y sin haber podido encontrar nada que oliese a revolucionario.

Aquello fue un milagro que nos sirvió de aviso. Viendo que el Gobierno andaba ya sobre la pista verdadera, busqué otro sitio donde hacer las impresiones clandestinas, y para mayor seguridad tomé un local tabique de por medio con la inspección de policía que había en la calle del Bonetillo. Naturalmente, no di a mi nuevo establecimiento la forma de imprenta, sino que la puse como fábrica de sobres y la maquinilla de cortarlos cubría muy bien el ruido de la de imprimir.

Lo gracioso es, que aquellos agentes de policía que andaban bebiendo los vientos por saber de dónde salían las proclamas revolucionarias, eran precisamente los que me guardaban la puerta y más de una vez se entretuvieron en ver como cargaban en un carro de mano los números 6 y 7 del *Boletín Revolucionario*, que allí se tiraron, y que salían muy bien empaquetados.

En esta época de mi vida, cometí yo un crimen del cual tengo que confesarme. Agradecido a la empresa del Teatro Real por los favores que me dispensaba, yo protegía la ópera italiana sin saber el perjuicio que le hace al arte nacional sobre todo al teatro Español, y hasta llevaba mi poca vergüenza al punto de tirar al degüello a la zarzuela. [...]

En el Teatro Real encontré los principales propagandistas de la causa revolucionaria.

Mazzini (no hay que confundirle con el tenor), había llegado a ser el ídolo en Italia; y los artistas que venían a cantar a Madrid, eran en su mayoría revolucionarios y conspiradores de vocación, como buenos hijos del pueblo. La corte y la aristocracia moderada que les aplaudía por la noche, ignoraba que fuera de la escena se dedicaban muchos de ellos repartir el *Boletín Revolucionario*.

Hasta las bailarinas y la gente del coro eran agentes revolucionarios y repartían los programas y los *Boletines*. El teatro era un foco de conspiraciones, y entre los propagandistas de más entusiasmo figuraban Viglietti, que entonces era músico; Juan Courtier y Manuel Álvarez, contrabajos del Real; Luis Soria y Quintín

¹ Felipe [Ducacal]: “Memorias de un Empresario”. *El Heraldo de Madrid*, 4-XI-1890.

Fernández, el hoy ingeniero; un tal Ugalde, director de escena; Pinedo, que era y continúa siendo empleado en la contaduría; Nieto, el attrezzista y buen liberal, y una porción más, siendo de todos ellos el más notable por su posición y por su entusiasmo, el pobre **Tamberlick**.

El amor se mezclaba allí con la política, y con los amoríos nos conquistamos a las mujeres convirtiéndolas en valiosos instrumentos de propaganda. [...]

Se aproximaba la revolución, y unidos los elementos políticos de Prim y Serrano, hizose la famosa protesta de la Unión Liberal. La protesta se compuso y se tiró en la imprenta clandestina que yo había montado en la calle del Bonetillo y de que dejo hablado antes. El original me lo dio Montejo y Robledo y no se hicieron más que unos 2.000 ejemplares. Produjo, sin embargo, más efecto que otros documentos revolucionarios de que se habían hecho tiradas de 60.000 y 80.000 ejemplares, y fue debido a lo siguiente:

La reina estaba materialmente secuestrada, o así se decía, por lo menos. Los moderados tenían puesta alrededor de su persona una vigilancia exquisita, que cuidaba de interceptar todo papel y toda carta que le fuese dirigida, siendo el objeto de esto incomunicarla por competo con la opinión y con los liberales.

Una mañana había Consejo de Ministros en la real cámara. El presidente del Consejo había leído ya la exposición del estado político del país pintando con muy vivos colores la popularidad de que gozaban el trono y el Gobierno y lo desanimados que se encontraban los liberales, cuando doña Isabel, sacando un papel impreso se puso a leerlo en voz alta.

Era la protesta de la Unión Liberal.

–«¡Señora! ¿Cómo ha podido llegar eso a manos de vuestra Majestad», exclamaron sorprendidos y furiosos los ministros.

–«Me lo he encontrado en un bolsillo esta mañana al vestirme», contestó la reina con mucha tranquilidad². [...]

Poco después sobrevinieron los sucesos del **22 de junio**.

Bajaba yo aquel día por la calle de Leganitos, cuando pocos pasos antes de llegar a la Plaza de **San Marcial** presencié una escena que no olvidaré en mi vida: el asesinato del oficial del artillería Escario. Aquel día, la embriaguez de unos cuantos sublevados dio lugar al sacrificio y a la muerte de una porción de compañeros suyos.

Escario bajaba de uniforme, al tiempo que subían dos o tres sargentos que, perdido el seso con la excitación y el aguardiente que habían bebido, le gritaron apuntándole con las carabinas:

–diga usted ¡viva la libertad y viva Prim!

–Yo, los vivas los doy por mi voluntad, y no por la fuerza; –contestó con gran corazón Escario.

Los sargentos hicieron entonces una descarga, y como aún quedara con vida el desgraciado jefe, uno de los tres que como he dicho antes estaban borrachos, le remató con el machete.

Paralizado en el primer momento por el horror de la escena, la descarga me indignó de tal modo que me arrojé entre el sargento del machete y su víctima, tratando de salvar a Escario y llamando cobardes a sus matadores. En poco estuvo que me constara la vida aquel arranque; porque los tres se arrojaron sobre mí, y gracias a que pude escaparme, no sin que me dispararan un tiro, que por fortuna no me hirió. [...]³

Llegó por fin el día **29 de septiembre**, el día grande por el cual veníamos suspirando tantos años, y que tantas vidas y tan largos sufrimientos había costado.

² Felipe [Ducacal]: “Memorias de un Empresario”. *El Heraldo de Madrid*, 12-XI-1890.

³ Felipe: “Memorias de un empresario”. *El Heraldo de Madrid*, 12-XI-1890.

La noticia del triunfo de la revolución en Alcolea, la tuvieron Moreno Benítez y los demás conspiradores, muy de mañana, por conducto de los telegrafistas del ministerio de la Guerra, de quienes se valía el Gobierno para comunicar con Novaliches, y a los cuales tenía incomunicados para evitar que se supiese en Madrid el resultado de la batalla. Pero los telegrafistas eran liberales, como todo el mundo en aquella época; estaban de acuerdo con alguno de los conjurados y avisaron cuanto sucedía, valiéndose para ello de una cena que pidieron a un café inmediato, donde, ya dispuesta, esperaban una persona de confianza.

Corrimos la voz por los barrios, y fue imposible contener la explosión tremenda de entusiasmo con que el pueblo entero se echó a la calle, gritando como loco, ebrio de libertad, vitoreando a Prim, a Serrano y a Topete, y a Malcampo, hasta enronquecer, y paseando por las calles y las plazas un frenesí de alegría que se comunicaba, como por electricidad, a la población entera, y un ansia delirante por disfrutar de aquella libertad recién conquistada y que llenaba todos los pechos. Todos considerábamos el triunfo de la revolución como un triunfo propio, y teníamos más entusiasmo que si nos hubiera tocado el premio gordo de la lotería.

Así es que cuando por orden de Concha salieron a la calle un escuadrón de caballería y otro de la Guardia civil, el pueblo les rodeó, obligándoles a dar vivas a Prim y a Serrano.

La Junta revolucionaria se instaló desde los primeros momentos en el ministerio de la Gobernación. Allí me llamó, y allí fui para recibir el nombramiento de comandante de las fuerzas populares de Madrid, es decir, de jefe de las fuerzas que pudiera organizar con toda clase de gente que iba al Parque de Artillería a por armas. La junta, temiendo los excesos que pudieran cometer aquellos miles de entusiastas anónimos, comprendió que yo era el único capaz de manejarlos, gracias, no a mis méritos, que eran y son muy modestos, sino a mi carácter, que, como no es obra mía, me salva de muchos atolladeros en que me meto. No había que perder momento. Me puse de acuerdo con Martínez Brau, dueño de la pescadería de la calle Mayor, y que después fue alcalde interino de Madrid, y con Isidro Rodríguez, conocido por Isidro *el Pollero*, ambos amigos míos, y con muchas relaciones e influencia en el pueblo, y juntos principiamos el reclutamiento.

A la puerta del Parque de Artillería se situó el capitán Rodríguez, el buen liberal, de quien hablé cuando los sucesos del 22 de junio. Él me iba mandando al **Teatro Real** y al **Conservatorio**, donde monté el banderín de enganche, a todos los que salían del Parque y querían alistarse como voluntarios de la milicia ciudadana. En su mayoría eran jornaleros y pobres gentes que no tenían de qué vivir; les prometimos seis y siete reales diarios para que comiesen, y organizados por batallones y por pelotones prestaron aquella misma tarde muy buenos servicios. Reclutamos de esta manera de 6.000 a 7.000 hombres, y en los barrios extremos se organizaron también otros batallones y otros pelotones con gente de la que vivía en ellos. No fueron Martínez Brau, e Isidro *el Pollero*, los únicos que prestaron ayuda grandísima en aquel día que, como se verá, fue de un trabajo terrible. A mi lado, y en los sitios, más importantes, estuvieron también mis antiguos amigos los artistas y músicos del Teatro Real, D. **Lorenzo París**, sastre del mismo teatro: su hijo Ricardo, el attrezzista **Nieto**, los hermanos Lashera, silleros de la Costanilla de los Ángeles y parientes míos; Pepe Vázquez, hoy presidente del gremio de tablajeros de la plaza del Carmen. Fueron jefes de distritos y prestaron grandes servicios D. Antonio Sánchez, D. Simón Pérez, dueño de la tienda *Al Predio Fijo* que había en la Puerta del Sol, D. Melitón Arana, el sastre de la calle Mayor; Juan Géboles, compañero de *El Fullero*, que disparó los tiros a Narváez y otros que me es imposible recordar después de tanto tiempo.

Llevaba poco rato de estarse haciendo el reclutamiento, cuando empecé a recibir avisos de una porción de sitios donde era precisa mi fuerza para cortar abusos, templar exageraciones e impedir desmanes inevitables en momentos de tanto barullo y de tanta exaltación como eran aquellos. [...]

Estaban las turbas dentro del palacio real cuando llegué yo. El desbarajuste era grande allí. La servidumbre, aterrada, había huido, aunque teniendo antes el buen acuerdo de cerrar las habitaciones de arriba; así es que el pueblo, viendo el paso franco en las de abajo, las que hoy sirven para los huéspedes de las real familia, entró en ellas sin preocuparse de las otras. Allí había almacenada buena cantidad de tabaco y de vinos finos, y los grupos creyendo de buena fe que con la revolución lo que era de la corona pasaba a ser bien del pueblo, es decir, del primero que se apoderaba de ello, empezaron a cargar con los cigarros y con las botellas. Salían las gentes con sacos y paquetes atados con cuerdas. Los eché una arenga, diciéndoles que aquello no era ya de la corona, sino de nación; les prometí recomendar a la Junta revolucionaria el vender lo que les recogía y repartir su producto entre los más necesitados, y sin gran resistencia devolvieron todos lo que se llevaban. La Junta autorizó la venta. El Teatro Real, convertido definitivamente en cuartel general mío, me sirvió también de almacén, donde deposité unas mil y pico de cajas de cigarros y alguna cantidad de vino, que luego fueron vendidos y su producto aplicado al socorro de pobres y al pago de los jornales que había prometido a los alistados en la milicia ciudadana.

Después de dejar en palacio un retén que lo custodiase, tuve la honra de salvar la existencia a una porción de reyes y de conservarlos para la posteridad.

Eran los reyes y emperadores de piedra que había, y hay, en la plaza de Oriente. Un largo grupo de 500 ó 600 hombres se estaba entreteniendo en atar grandes cuerdas a aquellas pesadísimas estatuas y en derribarlas al suelo, con gran alborozo y gritería de la innumerable turba de chiquillos y de mujeres que presenciaba aquellos destronamientos de nuevo género.

Pude convencerlos de que con lo que estaban haciendo no se adelantaba nada, diciéndoles que aquellas estatuas eran objetos de arte (Dios me perdone la herejía), que valían mucho dinero y que los personajes representados por ellas pertenecían a la historia gloriosa de España. Resultado: que se marcharon los del grupo de aficionados a derribar estatuas, y que yo que con tanto fervor había trabajado para el destronamiento de una reina de carne y hueso, tuve el primer día del triunfo que montar guardia a unos reyes de piedra.

En el Teatro Real otros destructores andaban con piquetas y piedras echando abajo las coronas y los escudos de las grandes farolas que hay delante del vestíbulo. Estaba disuadiéndoles de su tarea, y ya los tenía convencidos, cuando me avisaron que las turbas habían entrado en la botica de la Real Casa.

En dos saltos me puse en la calle de la Biblioteca, que es donde por aquella época se hallaba establecida la citada farmacia; pues imagínese si con mis aficiones a boticario no había yo de acudir a escape a la defensa de un farmacéutico en peligro.

En la botica de la Real Casa había un capital de una porción de miles de duros en drogas, principalmente en quina. El pueblo había entrado en ella y quería tirarlo todo a la calle, rompiendo cacharros, frascos y cristales y destrozando cuanto hallaba a mano. Todos los dependientes habían huido al ver llegar aquella turba decidida a todo; únicamente quedó allí resuelto a morir en su farmacia el distinguido farmacéutico, y hoy amigo querido mío, D. José de Pontes Rosales, Jefe actual del establecimiento. Era un boticario valiente. Al llegar yo me lo encontré haciendo frente a los invasores, resuelto a que no pasaran adelante sin saltar antes por encima de su cuerpo. Los grupos, furiosos ante su resistencia, habían tomado ya una actitud agresiva, y sin mi oportuna presencia de fijo que

paga caro su valor el fiel Pontes. Tuve que apelar de nuevo a mi elocuencia de hijo de Madrid para que las turbas se contentaran con arrancar de la muestra la palabra *Real*, y dejaran sano y salvo a Pontes y Rosales, el cual me dio en gratitud un abrazo muy estrecho que me llenó de orgullo. [...]

Así pase el 29 de Septiembre, yendo de un lado a otro conforme recibía avisos de intentos de tropelías o de abusos, dejando retenes en las casa de los ricos, porque éstos no han sido nunca populares, estableciendo guardias en aquellas que más podían excitar las iras de las masas, como por ejemplo, la de Necedal, y en una palabra, haciendo de Cronwell; es decir, de gran protector, si no del reino, de su corte al menos.

Hasta notario fui yo aquel día, y si no echo rúbrica con mucho garabato y sello con el libro y el *Nihil prine fide*⁽¹⁾ es porque creí que la revolución abolía todas aquellas antiguallas.

Habían ido unos cuantos a la imprenta de mi padre mandando tirar allí unos rótulos con los nombres de los héroes del día para ponerlos en las calles. En cuanto estuvieron tirados me avisaron para que yo con mis milicianos ciudadanos fuese a presentar el acto de bautizar revolucionariamente las calles y plazas realistas y diese fe de ello para que constara. A nuestro pelotón se fue agregando gente y a poco éramos una muchedumbre.

Nuestra manera de ser era la siguiente: llegábamos a las calles que tenían nombres impopulares, rompíamos la lápida o el azulejo en que estaba escrito y pegábamos encima el rótulo impreso con el nombre que aclamaba el pueblo presente. Gritábamos una porción de vivas y daba fe de lo hecho. Siempre que se lo preguntaba al pueblo qué nombre quería que se pusiera, contestaba: «¡Viva Prim!» «¡viva Serrano!», así es que por su gusto todas las calles y plazas de Madrid se llamarían de Prim y de Serrano. De esta suerte pusimos a la plaza de Santa Ana plaza de Topete, a la de herradores plaza de Serrano, a la de Isabel II plaza de Prim, y a varias calles las bautizamos con los nombres de Arias, Malcampo y Ayala. A la de Serrano la bauticé yo, y por cierto que habiendo pasado Inza por la esquina cuando estaban poniendo los rótulos, observó que habiéndose caído una letra en vez de CALLE SERRANO ponía el cartel *calle de Ser ano*, errata que nos hubiera puesto en ridículo, por más que aquel día nadie se atrevía a ridiculizar la revolución.

Conste, pues, que ya que no he conseguido nunca ser farmacéutico, he sido por lo menos notario un día, y quién sabe si no acabaré mi vida de boticario o de notario de veras, en algún pueblo, con un gorro como el de Chiarlone, que tanta envidia me daba y lejos de actores y de actrices.

Por la tarde empezaron a formarse grupos inmensos que, estacionados en las calles, constituían un peligro, o cuando menos una inquietud, porque cualquier mal intencionado podía arrastrar aquellas masas a excesos que habría sido difícil reprimir, dada la fuerza numérica de la muchedumbre, que en pocos minutos se congregaba.

Para conjurar aquel peligro se me ocurrió una idea salvadora. Habían puesto a mis disposición todas las bandas de la guarnición para lo que pudiera servirme. Cogí una, creo que era de cazadores, y me eché a la calle con ella y con 600 de mis reclutados. Al atravesar el centro de la población, la calle del Arenal, la Puerta del Sol y la calle de Alcalá, lo dejamos todo limpio de gente, porque los grandes grupos que allí había, atraído por la música y por mis 600 hombres armados, echaban a andar detrás de nosotros. La cuestión era distraer a aquel ejército de lo menos 10.000 personas, y, sobre todo, cansarlo para que no le quedaran ánimos para nada más que el marcharse a dormir.

⁽¹⁾ Esto no es mío [Nota Felipe Ducazcal].

El trote que se llevaron fue flojo. De la Puerta del Sol les hice bajar toda la calle de Alcalá, les metí por la del Barquillo, luego por la de las Infantas a las de Fuencarral y de la Montera; retrocedimos a la calle del Caballero de Gracia, donde dimos serenata al general Izquierdo; por la de Peligros a la del Baño. Y en esta ocurrió un incidente.

Al llegar a la casa de Urquijo, un jovenzuelo, adelantándose a la charanga gritó: –«¡Calle la música!».

La banda, que era ya la de Ingenieros, dirigida por Squadrani, porque en el camino la había relevado, hizo silencio. Todos nos paramos y entonces el caballerito, dirigiéndose a la masa dijo:

–«Aquí vive un sereno que hace pocas noches me quiso multar por hacer *de menor*, como dicen en la escuela. Es el portero de esta casa. Hay que matarlo. ¡Mueran los serenitos! ¡Mueran los policíacos!».

–«Mueran» –contestó el pueblo.

–«¡Granuja!» –dije yo entonces arremetiendo contra el revolucionario. –«¿Crees que la revolución se ha hecho para pegarle a un sereno? ¡Adelante la música!».

–«¡Bien! ¡bien!» –aplaudió el pueblo, y la música rompió a tocar de nuevo y nosotros seguimos adelante.

Perdóneme aquel señorito a quien llamé yo granuja en un momento en que no había tiempo para pensar forma más adecuada. Mi granuja ha sido después ministro.

Era ya bien avanzada la noche cuando terminó nuestra caminata, y rendida la gente fuese dispersando en derechura a su hogares. Para mí no había descanso sin embargo, y en el próximo capítulo terminaré el relato de las aventuras de aquellos días”⁴.

1. Interpretaciones wagnerianas en Madrid (1869-1876): Jesús de Monasterio.

La etapa 1869-1876 coincide en gran parte con el Sexenio Liberal (1868-74), período inestable desde el punto de vista político que tiene su reflejo en una inestabilidad social e institucional. En nuestra opinión, la situación política española en el Sexenio Liberal es poco adecuada para emprender grandes estrenos operísticos ya que en un breve espacio de tiempo se suceden una etapa revolucionaria que culmina en los sucesos de septiembre y el triunfo de la Revolución de 1868, la monarquía de Amadeo I, la Primera República y la Restauración borbónica, que queda definitivamente legitimada en la Constitución de 1876. La cultura, como reflejo del contexto social y político del momento, está influenciada por éstos y otros acontecimientos que conmocionan la sociedad española. No es éste, desde luego, el mejor contexto para emprender grandes empresas teatrales y, en este sentido, destacamos que en el período 1869-1874 se observa un fuerte retroceso en el número de representaciones del Teatro Real y, sobre

⁴ Felipe [Ducacsal]: “Memorias de un empresario”. *El Heraldo de Madrid*, 22-XI-1890.

todo, en el número de obras estrenadas. Especialmente crítica es la situación en las temporadas 1868/69, 1869/70 y 1870/71 en las que los estrenos son muy escasos. En este sentido recordamos que tras la revolución *septembrista* el empresario del Real, Faustino Velasco⁵, no puede pasar de ésta su tercera temporada⁶ al frente del coliseo madrileño y, de hecho la temporada 1868/69 únicamente tiene 71 funciones. En noviembre de 1868 Faustino Velasco solicita suspender las representaciones por tiempo indefinido, pero el gobierno no lo autoriza; no obstante en diciembre de 1868 la situación es insostenible y finalmente el gobierno, por orden del Tribunal Supremo de Justicia, se ve obligado a rescindir el contrato de arriendo del Real. El nuevo empresario para la temporada siguiente es Teodoro Robles, quien al final de la temporada 1869/70 declara unas pérdidas de 1.645.0000 reales, por lo que solicita que se modifiquen las condiciones del arriendo del que ahora es “Teatro Nacional de Ópera”. El gobierno le recompensa devolviéndole la fianza de 100.000 reales depositados por Robles, le releva de la obligación de pagar el alquiler y le reconoce la propiedad de cuanto construya o reforme. En la temporada 1868/69 se estrena únicamente *Matilde di Shabran*, de Rossini, en la de 1869/70 *Aroldo* de Verdi, en la 1870/71 *Marina* de Arrieta –que es un estreno a medias- etc. La situación tiende a normalizarse a lo largo del reinado de Amadeo y la Primera República, estabilidad que el reinado de Alfonso XII termina de ratificar. En nuestra opinión, el estreno de una ópera wagneriana en Madrid se hace imposible hasta que la situación política interna española queda normalizada. En este sentido, la progresiva mejora de la situación económica posibilitan en 1874 dos estrenos significativos, *Der Freischütz* de Weber (21 de febrero de 1874) y *Aida*, que estrenada el 12 de diciembre de 1874 es un gran éxito en Madrid, siendo representada 31 veces esa temporada. En nuestra opinión, la fuerte conflictividad social y política imposibilitó que el Teatro Real, el único en Madrid capaz de afrontar con éxito el montaje de un drama u ópera wagneriano en ese momento, realizara el estreno de *Rienzi*, anunciado por Teodoro Robles para la temporada 1874/75, aunque este estreno no llega a producirse. Hay que esperar a que la situación política y económica sea mejor, de ahí que entre 1868 y 1875, el repertorio wagneriano interpretado en la capital de España sea exclusivamente instrumental. La proclamación de Alfonso XII el 29 de diciembre de

⁵ Bagier cede sus derechos a Velasco en escritura firmada el 14 de julio de 1866 ante el cónsul general de España en París.

⁶ Véase TURINA GÓMEZ, J.: “El esplendor. 1865-1880”. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 109 y ss.

1874 en Sagunto (Martínez Campos) y la progresiva normalización de la vida institucional hasta la proclamación de la Constitución de 1876, posibilitan el estreno de *Rienzi* el 5 de febrero de 1876.

En cuanto a la recepción del repertorio sinfónico en Madrid, la etapa 1869-76 coincide con el periodo de Jesús de Monasterio como director de la Sociedad de Conciertos de Madrid, la institución más importante en la difusión de la música de Richard Wagner en España en el siglo XIX. El repertorio wagneriano interpretado en espectáculos públicos en Madrid en el periodo 1869-1876 se amplía y, además de las ya conocidas Marcha y Obertura del *Tannhäuser*, Monasterio estrena en las series de primavera el prelude de *Lohengrin* (16-V-1869), la obertura de *Rienzi* (19-III-1871) y *Marcha de las bodas*⁷ de *Lohengrin* (23-IV-1876)⁸. De ellas, solamente tres piezas se repiten habitualmente: la Obertura de *Rienzi* y la Marcha y Obertura de *Tannhäuser*, si bien es cierto que el número de veces que se programan aumenta respecto al período anterior. Fuera de las sesiones de la Sociedad de Conciertos las interpretaciones wagnerianas son escasas, pero destacamos el estreno de una paráfrasis para violín (Amato) y piano (Power) de la *Romanza de la estrella vespertina* de Wolfram en *Tannhäuser (O Douce étoile)*⁹, en un concierto celebrado el 26 de abril de 1876 en el Conservatorio de Madrid.

Al periodizar las etapas de la Sociedad de Conciertos, Ramón Sobrino¹⁰ define la etapa de Monasterio como la etapa de consolidación. A pesar de su juventud, en el momento de hacerse cargo de la dirección de la Sociedad de Conciertos en 1869, Monasterio es un músico con una formación muy sólida. Alumno de Bériot en el Conservatorio de Bruselas donde obtiene *Premio de Honor*, recorre gran parte de Europa en giras que le granjean el respeto de la opinión musical europea (recordamos que Fetis llega a ofrecerle la cátedra de violín del Conservatorio de la capital belga tras el fallecimiento de Bériot). Además, como indicamos, Monasterio colabora con Barbieri en la dirección de los conciertos de primavera organizados por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos en 1864 y 1865. Como compositor el público madrileño le conoce por su *Scherzo fantástico* y la *Marcha fúnebre* y triunfal interpretados por la

⁷ *Lohengrin*. Acto III, escena 1: *Treulich geführt ziehet dahin*.

⁸ No es el estreno absoluto en Madrid. La Marcha de las Bodas de *Lohengrin* se presenta un año antes en un concierto celebrado en el Jardín del Buen Retiro (15-VII-1875).

⁹ *Tannhäuser*. Acto 3º, escena II. *O du, mein holder Abendstern*.

¹⁰ SOBRINO SÁNCHEZ, R.: *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis doctoral dirigida por Emilio Casares. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1992 (inérita).

Sociedad de Conciertos en la temporada de primavera de 1868. Su amplio bagaje como concertista y pedagogo del violín¹¹, influyen decisivamente en la mejora de la sección de cuerda de la Sociedad al conseguir que los instrumentistas de cuerda toquen con los arcos a la vez.

En la etapa 1869-1876 ninguno de los directores invitados por la Sociedad en las temporadas de verano celebradas en el Jardín del Buen Retiro (Skoczdo pole, Arbán, Bottessini, Dalmau y Oudrid) estrenan partituras wagnerianas, dirigiendo únicamente obras de repertorio de la Sociedad de Conciertos como las oberturas de *Rienzi* y *Tannhäuser*, fragmentos muy populares. No hemos localizado ningún testimonio de Jesús de Monasterio sobre la cuestión wagneriana, pero Peña y Goñi considera a Monasterio wagnerista, es decir –dice Peña– “tiene la debilidad de creer que Wagner ha escrito algo bueno”:

“Monasterio profesa, en cuanto a la marcha del arte y sus doctrinas, ideas muy avanzadas. Es wagnerista, es decir, tiene la debilidad de creer que Wagner ha escrito algo bueno; tiene la debilidad de creer, en fin, como yo y otros muchos, que pudiera ser que Wagner fuera un gran compositor con muchos defectos y grandísimas cualidades. El ser wagneriano no le impide, sin embargo, ser el primer violinista de España, uno de los primeros de Europa, un gran director de orquesta, un compositor distinguido, un irremplazable, profesor de violín, un artista aplaudido siempre en todas partes y un hombre querido, más que querido, mimado por artitas y aficionados, mimado por todo el mundo, y ventajosamente conocido en su patria y en el extranjero. ¡Y tiene treinta y ocho años!”¹².

Realizamos un resumen de las interpretaciones wagnerianas escuchadas en Madrid en la etapa 1869-1876. En las sesiones celebradas en el Príncipe Alfonso, Jesús de Monasterio estrena el Preludio de *Lohengrin* el 16 de mayo de 1869 con tan escaso éxito que, a pesar de peticiones posteriores de Peña y Goñi en *El Imparcial* en el sentido de que vuelva a interpretar la partitura, el director no la incluye nunca más en los programas de la Sociedad de Conciertos. Siguiendo el ejemplo de Gaztambide, Skoczdo pole dirige la Obertura de *Tannhäuser* en los conciertos celebrados en el verano de 1869 en el Jardín del Buen Retiro, interpretaciones que se convierten desde entonces en costumbre en Madrid y que prueban la popularidad de la partitura desde finales de la década de 1860 en la ciudad. En las sesiones de primavera de 1870

¹¹ Monasterio era el profesor del Conservatorio de Madrid. Su labor como pedagogo contribuyó decisivamente en la creación de la moderna escuela violinística española.

¹² Peña y Goñi, A.: “Bocetos musicales”. *Los Lunes de El Imparcial*, 25-V-1874.

Monasterio no dirige ninguna partitura de Wagner pero Arbán, director invitado para la serie de verano del Jardín del Buen Retiro, dirige nuevamente la Obertura y Marcha de *Tannhäuser*. El 19 de marzo de 1871 Monasterio estrena la Obertura de *Rienzi*, partitura interpretada nuevamente en el verano de ese año en el Jardín del Buen Retiro, esta vez bajo la dirección de Bottessini. En la serie de 1872, Monasterio dirige la Obertura de *Rienzi*, partitura que dirige Eusebio Dalmau en verano en los conciertos del Buen Retiro; en este sentido destacamos que el director catalán estrena después esta partitura en Barcelona. En la primavera de 1873 Monasterio dirige la Obertura de *Tannhäuser* y, en verano, Daniel Skoczupole dirige tres de las partituras más populares en Madrid: las oberturas de *Rienzi* y *Tannhäuser* y la Marcha de esta última ópera. En las sesiones que dirige Monasterio en 1874, el público del teatro Príncipe Alfonso siempre pide la repetición de la Marcha de *Tannhäuser* y la Obertura de *Rienzi*, partituras que se incluyen nuevamente en los programas de el Jardín del Buen Retiro (Oudrid) y en la serie de primavera de 1875 (Monasterio). En el verano de 1875, Rafael Aceves estrena en Madrid el Coro y Marcha Nupcial de *Lohengrin*, partitura editada e interpretada en París y que, creemos, se conoce con anterioridad en la ciudad española donde, además, se convierte desde entonces en una pieza muy popular. Monasterio dirige nuevamente la Marcha de *Lohengrin* en la temporada de primavera de 1876, siendo repetida a instancias del público del Príncipe Alfonso (7-V-1876); el 26 de abril de ese año, Amato y Teobaldo Power interpretan en el Salón del Conservatorio de Música una paráfrasis para violín y piano de la *Romanza de la estrella vespertina* de Wolfram en *Tannhäuser*, *O Douce étoile*¹³.

1869

Dirigida por Monasterio en el Príncipe Alfonso, el domingo 16 de mayo de 1869 la Sociedad de Conciertos estrena el preludio del acto primero de *Lohengrin*. Es el sexto concierto de la serie y la única partitura de Wagner interpretada en la primavera de ese año. El preludio de *Lohengrin*, se anuncia en la propaganda de apertura de la serie de sesiones como una de las piezas con que la Sociedad enriquece su repertorio con el propósito de dar a conocer las obras de los más célebres autores no conocidas del

¹³ Estreno en Madrid. *Tannhäuser*. Acto 3º, escena II. *O du, mein holder Abendstern*. Paráfrasis para violín (Sr. Amato) y piano (T. Power).

público madrileño. Aunque no disponemos de ningún testimonio coetáneo sobre la interpretación del Preludio de *Lohengrin* en la prensa diaria y musical, José María de Provanza indica que el Preludio de *Lohengrin* no se repite a instancias del público¹⁴, lo que en nuestra opinión significa que en su primera interpretación en Madrid la partitura wagneriana tiene mala acogida. En este sentido, Peña y Goñi indica en 1876 que la partitura “verdadera maravilla de armonía y de orquestación, que, por cierto, fue escuchada por el público con la mayor indiferencia, me impresionó profundísimamente, me entusiasmó”¹⁵.

En la temporada de verano, Juan Daniel Skoczdo pole se hace cargo de la dirección de la Sociedad de Conciertos. El sábado 31 de julio de 1869 se escucha por primera vez¹⁶ la Obertura de *Tannhäuser* en el Jardín del Buen Retiro. La obertura se interpreta en tres ocasiones durante la temporada de verano, concretamente los días 5 y 25 de agosto y 15 de septiembre de 1869 en unos conciertos cuya entrada cuesta 6 reales. Ramón de Navarrete en el relato “El joven del paletot Blanco”, novela un viaje realizado el verano de 1869 a Chamouny (Suiza). Navarrete narra una anécdota con su compañero de habitación bávaro¹⁷ ocurrida en la mañana del 19 de agosto de 1869 que pone de relieve que la música de Wagner para los madrileños se reduce a la Marcha de *Tannhäuser* y poco más:

–Después, mientras se lavaba, comenzó a tararear la famosa marcha del *Tannhäuser*, de Wagner.

–Es Vd. muy aficionado a la música, según veo –le dije reanudando la conversación.

–Sí; pero sólo me gusta la de nuestros maestros; la italiana me parece fría e insípida.

–De modo que será Vd. partidario de Wagner.

–¿Partidario? ¡Entusiasta! Y Vd. ¿conoce sus obras?

–Dos o tres nada más.

–No se cantan en España.

–Todavía no.

–Pues entonces no sabe Vds. lo que es bueno.

Hablando así, comenzó a cantar a toda voz una pieza para mí desconocida, y que supuse sería de su ídolo Wagner”¹⁸.

¹⁴ PROVANZA Y FERNÁNDEZ DE ROJAS, José María: *Sociedad de Conciertos del Teatro y Circo de Madrid, antes del Príncipe Alfonso. Crónica de los ejecutados desde la creación de la sociedad en el año 1866*. Madrid: imprenta de José M^o. Ducazcal, 1872, p. 31.

¹⁵ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 12-II-1876.

¹⁶ *El Imparcial*, 31-VII-1869.

¹⁷ Luis II de Baviera.

¹⁸ Navarrete, Ramón de: “El joven del paletot blanco”. *Memorias de un folletínista. Los lunes de El Imparcial*, 17-IV-1876.

1870

En la temporada de primavera de 1870, Monasterio no dirige ninguna página wagneriana en los conciertos del Príncipe Alfonso. El repertorio interpretado en los 8 conciertos de esa temporada se centra en obras de éxito de la escuela alemana, Beethoven, Weber y Mendelssohn especialmente. También presenta obras de Schubert y Schumann, autores desconocidos en Madrid en su vertiente sinfónica. En torno a los conciertos hemos localizado dos crónicas realizadas por Emilio Arrieta en *La Ilustración de Madrid*, publicación quincenal que se edita como suplemento cultural del diario *El Imparcial*. En la primera de ellas, Arrieta muestra su preferencia por la música del repertorio clásico alemán, especialmente Haydn y Mozart y rechaza a Schumann cuyo *largo* de la *Primera Sinfonía* –presentado en el tercero de los conciertos, 20-III-1870– considera *música del porvenir*. Arrieta rechaza este tipo de música hasta el punto de aconsejar a Monasterio que no presente más obras de este tipo:

“También oyó el público el mismo día, como quien oye llover, un *largo* de la *Primera Sinfonía* de Schumann. Parecía que todos los concurrentes exclamasen al oír esta composición «esto no va conmigo». Y con efecto, el público estaba en lo justo, porque es de la música llamada del *porvenir*. Tenemos mucho que agradecer al señor Monasterio el buen deseo que demuestra por presentarnos cosas nuevas; pero nos atreveríamos a suplicarle que prefiera las rancias composiciones de los grandes maestros que tuvieron la galantería de escribirlas para todos los tiempos, a los engendros laberínticos de los autores que no nos creen dignos de admirarlos y escriben para nuestros biznietos o tataranietos”¹⁹.

En el verano de 1870 se hace cargo de la dirección de la Sociedad de Conciertos Juan Bautista Arbán, quien interpreta la Obertura del *Tannhäuser* en dos ocasiones, los días 27 de julio²⁰ y 27 de agosto²¹; las sesiones, cuya entrada cuesta 8 reales, tienen lugar a las 9 de la noche. También se interpreta la *Marcha* de esta misma ópera los días 13²² y 20²³ de agosto y el miércoles 14 de septiembre de 1870²⁴; la *Marcha* del *Tannhäuser* cierra el programa. Es la primera vez que un director incluye dos obras de Wagner en

¹⁹ Arrieta, E.: “Revista musical. Conciertos de la Sociedad de Profesores de orquesta bajo la dirección del señor don Jesús de Monasterio”. *La Ilustración de Madrid*, I, 6, 27-III-1870, p. 15.

²⁰ Era el 20 concierto de la serie.

²¹ Concierto n.º 31 de la serie.

²² Concierto n.º 27 de la serie, “Gran festival de música clásica”.

²³ Concierto n.º 29 de la serie.

²⁴ Concierto n.º 36 de la serie.

una misma temporada de conciertos, pero aún no hemos localizado referencias acerca de la interpretación de estas partituras en la temporada de verano. La prensa diaria solamente indica el programa a interpretar el día siguiente y, en el mejor de los casos, realiza algún comentario sobre la concurrencia a los mismos. En este sentido, Isidoro Fernández Flórez²⁵ describe el ambiente de los conciertos de verano y divide al público en dos tipos: los que van a oír y los que van a hablar y mirar. Ésta última es la porción de público más numerosa para la cual –dice– “Verdi y el mismo Wagner²⁶ producen menos impresión que una falda de blonda o un prendido de enredaderas”:

“Si tenéis costumbre de asistir a los conciertos del ameno jardín del Buen Retiro, habréis hecho la observación de que allí concurre la sociedad más selecta de Madrid.

Y habréis deducido de esto acaso que en lo más selecto de esa sociedad se encuentra los apasionados a la filarmonía.

Esto no es del todo exacto.

Dad una vuelta alrededor del kiosco y os convenceréis de que la concurrencia que asiste a los conciertos se divide en dos clases: la de los que van a oír y la de los que van a hablar y a mirar. Esta última es la más numerosa.

En las primeras filas de sillas que rodean el kiosco, escuchando con avidez las inspiraciones de Bellini o de Donizetti, encontraréis a los que aman los conciertos pura y simplemente por la música. Estos son los verdaderos filarmónicos; gentes que en oyendo un violín o un clarinete, aun cuando les fuera siguiendo un hombre con una espada desnuda, se quedarían clavados en tierra como si hubiesen echado raíces.

El verdadero filarmónico es un loco pacífico. Le encontraréis en el Buen Retiro o en los Elíseos en verano como en el Teatro de la Ópera en invierno. [...]

Lejos de la orquesta, a modo del que se aparta de los pérfidos halagos de una sirena; figurando un círculo de sedas y tules blancos, rosas, azules de todos colores, como una cadena luminosa en que cada eslabón está formado por un traje riquísimo o elegante y en que cada traje contiene una mujer preciosa, como una especie de corona formada por un arco iris para encerrar al genio de la música en un modesto kiosco, veréis también a esa sociedad para la cual Mozart es menos dulce que una galantería o una lisonja, y en la que Verdi y el mismo Wagner producen menos impresión que una falda de blonda o un prendido de enredaderas. No está, sin embargo, exclusivamente compuesta por el bello sexo esta parte del público. También el más distinguido del sexo feo se encuentra en este sitio.

El sexo feo hace el amor, habla de la paz y de la guerra, arregla y desarregla el país, da batallas y las gana sobre la arena con la contera del bastón, y suele de vez en cuando y por llevar el compás de la música estirarse hasta dos dedos más allá de los suyos los puños de la camisa.

²⁵ “La caricatura. Celebridades. D. Isidoro Fernández Flórez (Fernanflor)”. *La Caricatura*, II, 35, 22-VI-1885, p. 6.

²⁶ Es conocido el antiwagnerismo de Isidoro Fernández Flórez. En agosto de 1876, próximo el estreno de la *Tetralogía* en Bayreuth, *Pico de la Mirandola* envía una carta desde París en la que da una cita de Wagner y añade con ironía: “No se lo digan ustedes al Director de *Los Lunes*, porque pretende que está agotado Wagner en España, y si nota que es de él aquel pasaje, ¡adiós! ¡la amputación! Porque es hombre que corta por lo sano. *Pico de la Mirandola*: “Cartas del Lunes”. *Los lunes de El Imparcial*, 7-VIII-1876.

Después, al concluir el concierto, los filarmónicos verdaderos, y los filarmónicos de ocasión se confunden y prorrumpen a dúo en elogio de los genios musicales²⁷.

El martes 18 de octubre de 1870 la Sociedad de conciertos Kursaal de San Sebastián, compuesta por Beck, Mirecki, Dupuis y Creké, celebra una sesión en el salón de la Escuela Nacional de Música. El precio de la entrada para el concierto es de 20 reales²⁸ y para cerrar la sesión, la sociedad interpreta la Marcha del *Tannhäuser* que es muy aplaudida²⁹. La misma pieza es repetida por la Sociedad de conciertos Kursaal en el concierto que da en el Teatro Circo de Madrid el domingo 23 de octubre de 1870; tras estos conciertos los miembros de la sociedad entran a formar parte de la orquesta del teatro de la Alhambra, estableciéndose en Madrid.

1871

Desde principios de febrero de 1871, la Sociedad de Conciertos prepara la nueva serie de primavera y en los anuncios que remite a la prensa hace notar que al efecto “la Sociedad hace un mes que estudia con incesante asiduidad algunas obras nuevas y otras poco conocidas de aquellos grandes maestros, entre las cuales se hallan [...] la obertura de *Rienzi*, de Wagner³⁰. Monasterio comienza los ensayos el 1 de febrero y Peña y Goñi en una correspondencia dirigida a *La España Musical* destaca que “entre las obras que llamarán la atención de los aficionados [está] la obertura de *Rienzi* que dicen es de grande efecto³¹. El domingo 19 de marzo de 1871 la Sociedad de Conciertos estrena la obertura de *Rienzi*, dirigida por Monasterio en el Príncipe Alfonso (Circo de Madrid). Es la única partitura de Wagner ejecutada por la orquesta durante la temporada de primavera, a pesar de que varios abonados a los conciertos dirigen una petición a Monasterio publicada en *El Imparcial*³² en el sentido de que el director cántabro vuelva a ejecutar el preludio de *Lohengrin*, pieza calificada como la obra maestra de Wagner. La obertura de *Rienzi* se estrena en el tercer concierto de la serie y cierra la primera

²⁷ Fernández Flórez, I.: “Ecos”. *La Ilustración de Madrid*, I, 13, 12-VII-1870, p. 1-2.

²⁸ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 16-X-1870.

²⁹ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 19-X-1870.

³⁰ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 24-II-1870.

³¹ P[eña y] G[oñi] A.: “Correspondencias particulares de *La España Musical*”. *La España Musical*, VI, 244, 23-II-1871, p. 4.

³² “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 27-II-1871.

parte de una sesión comenzada a las tres de la tarde. Dice la sección de espectáculos de *El Imparcial*:

“Tan concurrido como los anteriores estuvo ayer el tercer concierto del Circo de Madrid. Todas las piezas fueron muy aplaudidas, mereciendo los honores de la repetición el andante de la *Primera Sinfonía* de Beethoven y el minueto de Onslow. La obertura de *Rienzi* de Wagner, que se ejecutó por primera vez, es una obra instrumental de grandes dimensiones y de muy difícil ejecución, sobre todo para el metal, que ayer estuvo muy flojo. La falta de espacio nos impide tratar de esta pieza con la extensión que desearíamos; pero tiempo llegará en que hablemos de la célebre música del porvenir (?), que tanto nombre ha dado a Wagner”³³.

En la temporada de verano de 1871 se hace cargo de la dirección de la Sociedad Bottessini. En los conciertos celebrados en el Jardín del Buen Retiro se interpretan la Obertura de *Tannhäuser* (miércoles, 19 de julio y sábado 29 de julio) y de *Rienzi* (sábado, 12 de agosto). La repercusión de los conciertos en la prensa es escasa; normalmente se anuncian los conciertos y en el mejor de los casos aparece una pequeña reseña al día siguiente. Sobre el decimosexto concierto de la serie, en el que se interpreta la obertura de *Rienzi*, *El Imparcial* publica una pequeña reseña ilustrativa de cómo se escuchan este tipo de conciertos en ocasiones:

“Anoche tuvo lugar en los jardines del Buen Retiro el 16º concierto ejecutado por la sociedad de profesores bajo la dirección del Sr. Bottessini.

Que la ejecución fue buena, es excusado decirlo. La obertura de *El matrimonio secreto*, de Cimarosa; la gran sinfonía de *Rienzi*, de Wagner, y la sinfonía de la *Semiramis* fueron muy aplaudidas y repetida una parte de ésta. El público pidió también la repetición de la *Colombe*, de Gounod, y del *Ave María* de Schubert.

La concurrencia fue numerosísima.

Hablando del anterior concierto decíamos que habíamos notado con satisfacción que había desaparecido la turba de niños y niñas que, corriendo y jugando entre los grupos, incomodaban a las personas que van al concierto a oír música. Anoche la turba infantil volvió a aparecer y a incomodar a los oyentes”³⁴.

1872

En la temporada de primavera de 1872, la única partitura de Wagner dirigida por Monasterio en el Príncipe Alfonso es la obertura de *Rienzi*, interpretada en el tercer concierto de la serie celebrado el 3 de marzo de 1872. A pesar de que es muy

³³ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 20-III-1871.

³⁴ “Sección Espectáculos”. *El Imparcial*, 13-VIII-1871.

aplaudida³⁵, su audición da lugar a un incidente: un individuo comienza a silbar pero el público responde gritando: “¡fuera, fuera!”.

“Al terminarse esta grandiosa obertura [*Rienzi*], el público comenzó a aplaudir con entusiasmo; pero hubo un individuo que tuvo la feliz ocurrencia de silbar con decidido ardor. Grandes voces de ¡fuera, fuera! Ahogaron los silbidos, y a no dar la casualidad de ser la obertura de *Rienzi* la última de la primera pare, es indudable que se hubiera repetido, tales eran las muestras de aprobación de la mayoría de los espectadores.

Por nuestra parte, creemos que estos tienen el derecho indisputable de manifestar su agrado o su disgusto aplaudiendo o silbando; pero antójasenos que con silbidos tan oportunos como los de ayer, la música de Wagner llegará a echar raíces en España, o en Madrid, mejor dicho”³⁶.

La noticia transcrita de *El Imparcial* es recordada posteriormente por Peña y Goñi en “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner, y la Música del Porvenir”³⁷. Durante la temporada de conciertos de primavera de 1872, la prensa de Madrid emprende una campaña pidiendo con insistencia que no se fume en el transcurso de la interpretación de las partituras. Peña y Goñi en un artículo titulado “Los conciertos y el cigarro”, aparecido en *La Ilustración de Madrid*, critica esta costumbre señalando que “en todos los conciertos hay dos intermedios que duran quince minutos cada uno: en suma media hora, tiempo más que suficiente para paladear cuatro o cinco tomas de nicotina o un buen puro habano. Pero esto no basta; es preciso fumar oyendo música, y sobre todo, la gran razón: es preciso fumar porque... es preciso fumar, y porque somos así y no hay que darle vueltas”. Sobre el mérito de la obertura de *Rienzi* interpretada en el tercer concierto de primavera, el testimonio de Peña y Goñi pone de manifiesto que Wagner genera cierta animadversión en un sector de los músicos madrileños. Según Peña y Goñi, los mismos procedimientos utilizados por Wagner criticados por ese sector musical son considerados en las obras de otros compositores como “bellezas de primer orden”:

“En el tercer concierto se tocó la magnífica obertura de *Rienzi* original del célebre maestro Ricardo Wagner llamado el músico del porvenir. Los procedimientos empleados por Wagner en esta obra, están muy lejos de ser

³⁵ *El Imparcial*, 4-III-1872.

³⁶ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 4-III-1872.

³⁷ PEÑA Y GOÑI, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner, y la Música del Porvenir”. *Impresiones Musicales. Colección de artículos de crítica y literatura musical*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, p. 112-113.

originales; no había nacido el autor de *Lohengrin* cuando habían sacado de ellos partido varios ilustres compositores que se vieron escarnecidos y vilipendiados algo más que el maestro favorito del rey de Baviera, por más que luego la posteridad haya hecho a aquellos justicia. Y sin embargo, tratar de defender en Madrid a Wagner es un delito para muchos músicos que aplauden a rabiar, por ejemplo, las series cromáticas de *séptimas disminuidas* empleadas por Beethoven, Meyerbeer y otros autores en las descripciones de sus tempestades, los *armónicos* de los violines y otros muchos efectos que están recomendados en los tratados de instrumentación, y se indignan, gritan, critican y se enfurecen cuando estos mismo procedimientos se hallan en una obra de Wagner. Lo que allí es una belleza de primer orden, aquí es una *olla de grillos*; lo que allí es un efecto original, aquí es una *ensalada de cangrejos*; y hablan los enfurecidos con toda la fuerza de sus pulmones, y sacan a relucir la dulce calma de Haydn, la *difícil facilidad* de Bellini, y otras mil y mil tonterías que redundan en descrédito de un arte que está hecho para algo más que para hacer cosquillas en los oídos.

En el último concierto hubo un señor que silbó el *Rienzi*. Si le pareció malo, hizo muy bien; pero estamos seguros que este mismo señor se hubiera entusiasmado y roto las manos, aplaudiendo la sublime obertura del *Pardon de Ploermel*. Pero el *Pardon* es de Meyerbeer y el *Rienzi* de Wagner; que tal vez haya en aquella más *rarezas* que en ésta, ¿qué importa? Meyerbeer era un grande hombre; Wagner es un estúpido³⁸.

En la temporada de verano de 1872 el director invitado para dirigir los conciertos de la Sociedad es Eusebio Dalmau³⁹. El director catalán se encuentra en Madrid contratado como director de orquesta del teatro de la Zarzuela para la temporada de abril y mayo en la que dirige *La Traviata*, *Macbeth*, *Il Trovatore*, *Lucrecia Borgia*, *Don Pasquale*, *Norma*, *Rigoletto*, *Un Ballo in Maschera*, *María di Rohan*, *Fausto* y *Lucía di Lamermoor*⁴⁰. Dalmau interpreta en dos ocasiones la obertura de *Rienzi* (sábado 6 y miércoles 17 de julio de 1872) en sendos conciertos monográficos de música alemana, el último de ellos a petición. Precisamente será Dalmau el encargado de estrenar esta misma partitura en el Teatro del Liceo dos años después, el viernes 6 de febrero de 1874, en un concierto en la que la obertura de *Rienzi* se repite a instancias del público.

1873

³⁸ Peña y Goñi, A.: “Los conciertos y el cigarro”. *La Ilustración de Madrid*, III, 53, 15-III-1872, p. 78.

³⁹ Eusebio Dalmau (Barcelona, 6-II-1841; Barcelona 1886). En 1848 ingresa en el Conservatorio del Liceo donde estudia piano, violín –con su padre, Juan Bautista– y armonía y composición con Mariano Obiols. En 1855 y por mediación de Obiols, Dalmau es nombrado maestro auxiliar de la orquesta del Liceo y en 1863 es contratado como maestro director de ópera italiana en el teatro de Gerona. El 3 de junio de 1866 estrena *La Africana* porque Vianesi, director titular, se encuentra en ese momento de viaje por encargo de la empresa del Liceo. Véase Fargas y Soler, A.: “Dalmau, Eusebio” [*Diccionario biográfico y biografías de los músicos*]. *La España Musical*, IV, 173, 10-VI-1869, p 4.

⁴⁰ CARMENA Y MILÁN, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, pp. 377-378.

La temporada de primavera en el Príncipe Alfonso comienza el domingo 2 de marzo de 1873. En este concierto se interpreta la tercera sinfonía “Heroica” de Beethoven sobre la que Peña y Goñi relata una anécdota ilustrativa, en nuestra opinión, del desconocimiento musical de algunos asistentes a los conciertos:

“—¿Quién es ese Beethoven? preguntaba bostezando una *diletanta* a otra que a nuestro lado se hallaba.
—Chica, contestó la interpelada, es ese del porvenir que se ha casado hace poco.
(Textual)”⁴¹.

En la temporada, Monasterio únicamente interpreta la obertura de *Tannhäuser* en una sola ocasión, concretamente en el octavo y último concierto de la serie celebrado el 27 de abril de 1873 en el teatro Príncipe Alfonso. Como señala el anuncio recogido en *El Imparcial*⁴², para esta última sesión se reservan las mejores obras del repertorio de la Sociedad: “La obertura de *Tannhäuser*, de Wagner, fue estrepitosamente aplaudida con gran disgusto de los melodistas, que no podían ocultar su despecho con el éxito alcanzado por el músico que vienen llamando del porvenir”⁴³. Durante el concierto, los profesores de la orquesta obsequian a Monasterio con una corona de laurel y una escribanía de plata dedicada al violinista cántabro. Peña y Goñi, en la “Crónica musical” que escribe en *El Imparcial* señala que los aplausos obtenidos por Monasterio caen “como plomo derretido sobre los que niegan a Wagner el perfecto estado de sus facultades mentales”, haciendo alusión al informe que el doctor Puschmann⁴⁴ de Munich acaba de publicar en Berlín a principios de 1873 y sobre el que se hace eco la prensa madrileña y barcelonesa:

“La obertura de *Tannhäuser* de Wagner fue extraordinariamente aplaudida y pedida su repetición, a lo que, con justísima razón, se opuso la mayoría, teniendo en cuenta las dimensiones de la obra y sus dificultades de ejecución. Escusado nos parece añadir que los grandes aplausos que obtuvo la obertura del porvenir cayeron como plomo derretido sobre los que niegan a Wagner hasta el perfecto estado de sus facultades mentales. Hubo un tiempo en que se negó esto mismo a Beethoven, y sin embargo...”⁴⁵

⁴¹ P[eña y Goñi]: “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 4-III-1873.

⁴² “Sección Espectáculos”. *El Imparcial*, 20-IV-1873, p. 3.

⁴³ “Noticias Nacionales”. *La España Musical*, VIII, 356, 3-V-1873, p. 4.

⁴⁴ PUSCHMANN, Th.: *Richard Wagner. Eine psychiatrische Studie* [Richard Wagner. Un estudio psiquiátrico]. Berlín, 1873.

⁴⁵ Peña y Goñi, A.: “Crónica Musical”. *El Imparcial*, 22-IV-1873.

Juan Daniel Skoczdepole se hace cargo de la dirección de la Sociedad de Conciertos en la temporada de verano de 1873. El director incluye tres piezas de Wagner en los programas, lo que ocurre por primera vez en una temporada de la Sociedad de Conciertos; son las tres únicas partituras de Wagner que la Sociedad mantiene en repertorio: la obertura y Marcha del *Tannhäuser* y la obertura de *Rienzi*.

En el concierto celebrado en el Jardín del Buen Retiro el sábado 12 de julio de 1873, una parte del público pide la repetición de la obertura de *Rienzi*, pero no es repetida⁴⁶. Sobre su interpretación señala Peña y Goñi:

“Recordamos una noche en que la orquesta ejecutó sucesivamente la obertura de *Rienzi* y una preciosa fantasía sobre motivo de *Los Puritanos*, de Bellini, arreglada por el maestro Barbieri. Parecía que una mano infiel había colocado en parangón la evangélica dulzura del pasado con la absoluta libertad, la indomable energía y los desbordamientos airados del porvenir.

¡Con qué potencia, con qué vigor se destacaban entonces los alaridos del metal glosando el canto de guerra del último tribuno! ¡*Santo spirito, cavalieri!* Parecía en aquel momento que al influjo de armónico huracán, los vetustos olmos doblaban la anciana cabeza y chocaban entre sí sus verdes ramas como queriendo parodiar, poseídos de bélico ardor, las sangrientas luchas de los Orsini y los Colonnas”⁴⁷.

En el concierto celebrado el siguiente sábado, 19 de julio de 1873, la Marcha del *Tannhäuser* obtiene la repetición⁴⁸. La Marcha es incluida nuevamente en el concierto celebrado el miércoles 30 de julio y la obertura de *Tannhäuser* se incluye en el décimo octavo concierto de la serie, especial de música alemana, celebrado el 13 de agosto. En la revista que escribe Peña y Goñi para la *Ilustración Española y Americana*, el crítico madrileño señala la diferencia de actitudes entre los conciertos de primavera del Príncipe Alfonso y los celebrados en la temporada de verano en el Buen Retiro, en los cuales la música no es más que un pretexto:

“Sí; mal que les pese a las dos docenas de puritanos que se colocan en primera fila alrededor del kiosco, mal que les pese a estos musicómanos sedientos, que quisieran tener bajo su dominación todas las orquestas del mundo para doblégarlas luego al peso de sus absurdas exigencias; la música en los jardines del Retiro es un pretexto, un pretexto agradable, útil, sustanciosos, convenimos en ello, pero, pretexto al fin, que sirve de delicioso entretenimiento a las conversaciones, de finísima pantalla a más de un beso perdido, y que en forma de abigarrado abanico,

⁴⁶ “Sección Espectáculos”. *El Imparcial*, 13-VII-1873.

⁴⁷ Peña y Goñi, A: “Los Conciertos en el Retiro”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 32, 24-VIII-1873, p. 526. También en *El Imparcial*, 28-VIII-1873.

⁴⁸ “Sección Espectáculos”. *El Imparcial*, 20-VII-1873.

comunica al espíritu de los oyentes grato solaz, quietud atemperante y frescura intelectual”⁴⁹.

1874

En la temporada de primavera de 1874, Monasterio dirige por primera vez al frente de la Sociedad de Conciertos la Marcha del *Tannhäuser*. Esta interpretación tiene lugar el 22 de febrero de 1874 en el Príncipe Alfonso, en el primer concierto de la temporada. Según la crónica de *El Imparcial*, la dirección de Monasterio es mejor a las realizadas hasta entonces en Madrid y la Marcha, que cierra la primera parte, es repetida:

“Después de Carreras vino Wagner con su grandiosa marcha del *Tannhäuser*, que produjo un verdadero alboroto. Era la primera vez que Monasterio dirigía esa obra. Al impulso del exquisito talento, del seguro golpe de vista de Monasterio, la marcha parecía nueva, destacábanse delicados matices desconocidos hasta entonces, y el público, que nunca se muestra indiferente a una ejecución de esta naturaleza, hizo justicia al maestro de Leipzig y a la orquesta de Madrid, cubriendo de bravos y aplausos entusiastas el final del marcha del *Tannhäuser*, que hubo de repetirse desde la primera hasta la última nota”⁵⁰.

Monasterio incluye de nuevo la Marcha del *Tannhäuser* en el tercer concierto de la serie celebrado el 8 de marzo de 1874 en el Príncipe Alfonso nuevamente es repetida⁵¹. En el siguiente concierto, celebrado el domingo 15 de marzo, se repiten seis de las siete partituras del programa, alcanzando *El profeta* de Meyerbeer y la obertura de *Rienzi* de Wagner “la ovación y el aplauso más decididos y espontáneos”⁵². Peña y Goñi, en *El Imparcial* destaca la interpretación de la obertura de *Rienzi* en manos de Monasterio y entiende que es la pieza capital del concierto:

“Es imposible describir el entusiasmo que suscitó la admirable obertura del *porvenir*. A pesar de sus grandes dimensiones y del trabajo considerable que pesa sobre toda la orquesta, el metal especialmente, no hubo medio de resistir aquel huracán de bravos y aplausos que sonaron con gran fuerza hasta que Monasterio dio la señal de la repetición.

La obertura fue ejecutada las dos veces con la mayor precisión y exacto colorido en cuanto a la cuerda y madera. El metal llenó su misión con inusitada prudencia, lo cual es digno de aplauso si se tienen en cuenta las dificultades de que

⁴⁹ Peña y Goñi, A.: “Los Conciertos en el Retiro”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 32, 24-VIII-1873, p. 526. También en *El Imparcial*, 28-VIII-1873.

⁵⁰ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 23-II-1874.

⁵¹ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 10-III-1874.

⁵² *La Iberia*, 17-III-1874.

su parte se halla erizada. En la repetición se notó algún cansancio, consecuencia natural de lo anteriormente expuesto.

Debemos apuntar una alteración digna de tenerse en cuenta y que se refiere al motivo del *allegro* de la sinfonía que corresponde, si mal no recordamos, al final del acto segundo de *Rienzi*. Este motivo, que ostenta un ritmo vigoroso y muy marcado, era censurado duramente por muchos músicos del pasado que veían en dicho motivo un can-can más o menos vulgar.

Ayer pudo convencerse el público de la elegancia y distinción que campean en dicho motivo, que hasta ayer se había llevado en un tiempo precipitado, dando lugar a las censuras de que hemos hecho mención. Apresurémonos a dejar sentado que el Sr. Monasterio se ha guiado del metrónomo para llevar dicho motivo al tiempo marcado por Wagner.

El extraordinario éxito del *Rienzi* prueba elocuentemente que las piezas instrumentales del porvenir van ganando cada día mayores simpatías entre los aficionados madrileños. Hagamos constar el hecho que el tiempo se encargará de lo demás.

Un entusiasta aplauso a Monasterio por la brillantez y el calor con que supo traducir las ideas de Wagner, y otro no menos entusiasta a toda la orquesta por su valentía y precisión⁵³.

Cristóbal Oudrid dirige la temporada de verano de 1874. La serie de los conciertos comienza el 15 de junio y finaliza el 10 de septiembre. No hemos localizado referencias en la prensa musical sobre las interpretaciones de este verano en el Jardín del Buen Retiro y la prensa diaria se limita, en la mayoría de los conciertos, a anunciar el programa del día siguiente. Oudrid dirige dos piezas de Wagner: la obertura de *Rienzi* (miércoles 5 de agosto de 1874) y la Marcha del *Tannhäuser* (miércoles 26 de agosto de 1874).

1875.

En la temporada de primavera de 1875 Monasterio no presenta ninguna nueva partitura de Wagner en los programas. Es una temporada en la que por primera vez se producen protestas entre el público como recoge el artículo de Peña y Goñi “El diablo en los conciertos”⁵⁴. La causa que motiva las protestas es la inclusión de una nueva fila de butacas, la 11 bis, con la que la Sociedad aumenta sus ingresos sin tener en cuenta la comodidad de los asistentes. Además, las crónicas señalan la falta de precisión en algunos instrumentistas, especialmente los de viento y la falta de novedades en los

⁵³ P[eña y Goñi]: “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 16-III-1874.

⁵⁴ Peña y Goñi, A.: “El diablo en los conciertos”. *Impresiones Musicales. Colección de artículos de crítica y literatura musical*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, pp. 163-174. Escrito fechado en marzo de 1875.

programas que, reiteramos, tiene su reflejo en las partituras de Wagner. Los conciertos tienen lugar en el teatro del Príncipe Alfonso.

En el segundo concierto de la serie, celebrado el domingo 21 de febrero de 1875 se interpreta la obertura de *Rienzi* como última obra de la primera parte⁵⁵. La obertura se repite, a pesar de que el metal no está acertado en su ejecución. La verdadera novedad del concierto es *L'Arlesienne* de Bizet; la repetición de su *Minuette* y el *Adagietto* “dio lugar a diversas y encontradas manifestaciones por parte del público”⁵⁶. Sobre la interpretación de la obertura de Wagner, Ildefonso Jimeno señala días más tarde que “la parte del metal de la orquesta tuvo momentos algún tanto imitativos del fuego producido por nuestras guerrillas de los soldados del norte”⁵⁷.

Monasterio dirige la Marcha de *Tannhäuser* en el quinto concierto de la serie celebrado el domingo 14 de marzo de 1875 en el Príncipe Alfonso a las dos de la tarde. La partitura de Wagner cierra la primera parte⁵⁸ y es repetida. La crítica musical señala algunos “lunares” en la ejecución de algunas piezas, especialmente las malas entradas del metal “y el empeño de éste de *cuivrer* los sonidos, ahogando a veces la cuerda, en esta misma, generalmente irreprochable, notamos ayer en la marcha del *Tannhäuser*, [...] que por querer dar vigor a la frase produce un efecto poco agradable”⁵⁹.

En el séptimo concierto de la Sociedad, celebrado el 28 de marzo de 1875, Monasterio incluye la Obertura de *Rienzi* como última partitura de la primera parte⁶⁰. Según las reseñas, la mayor parte de las piezas son acogidas con frialdad y únicamente se repiten el *Ave María* de Schubert y el *Andante* de la Sonata para piano “Pastoral” (op. 28) de Beethoven. Alonso de Beraza atribuye estas repeticiones no al mérito de las piezas sino a la ejecución y comenta: “No podemos [...] atribuir la repetición del *andante* a que, interpretado sólo por la cuerda, no hubo vacilaciones, se cuidó bien el colorido, y fue, en una palabra tocado con *amore*, porque una parte del público pidió la repetición de la obertura de *Rienzi*, en la que si bien se notaban esfuerzos laudables y buen resultado en la primera mitad, después se vio, que como otras veces, el metal se emancipaba más de lo que fuera menester y que al final hace, decididamente, la desesperación de los ejecutantes”. Beraza aconseja a Monasterio que introduzca masas

⁵⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 21-II-1875.

⁵⁶ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 22-II-1875.

⁵⁷ Jimeno, Ildefonso: “Revista musical”. *El Imparcial*, 1-III-1875.

⁵⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 14-III-1875.

⁵⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 15-III-1875.

⁶⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 28-III-1875.

corales en los conciertos y que dé a conocer a Berlioz “a no ser que la Sociedad crea que éste [publico] es menos inteligente que el de París, o [crea] que el público que aplaude la obertura del *Rienzi* y la marcha del *Tannhäuser*, no aplaudiría música de Berlioz, uno de los más grandes compositores de la escuela moderna”⁶¹.

La marcha del *Tannhäuser* es interpretada en el décimo concierto de la temporada celebrado el domingo 4 de abril de 1875 en el Príncipe Alfonso a las dos de la tarde y, de nuevo, cierra la primera parte⁶². La colocación de la obertura de *Rienzi* y la Marcha de *Tannhäuser* como últimas piezas de la primera parte, denota que son partituras ampliamente aceptadas por el público porque, en ese lugar, la Sociedad de Conciertos suele programar una pieza que gusta al público con la finalidad de que pueda ser repetida.

Un día después, el 5 de abril de 1875, Carlos Beck interpreta la Marcha de *Tannhäuser* en el Salón del Conservatorio de Madrid según el arreglo de Liszt⁶³. La reseña publicada en *El Tiempo*⁶⁴ sobre este concierto no hace mención especial sobre esta interpretación. Sin embargo, el 26 de abril está previsto que Carlos Beck interprete al piano la misma partitura en un concierto celebrado en el teatro de la Zarzuela en el que intervienen además Mirecki y Espino; la prensa señala: “suponemos que a causa de las condiciones del piano no se decidió el Sr. Beck a ejecutar la Marcha del *Tannhäuser*, que estaba anunciada. Hizo bien: la Marcha del *Tannhäuser*, que ya pierde mucho de su efecto transcrita para piano, habría perdido mucho más en el instrumento que el Sr. Beck tenía a su disposición”⁶⁵.

A diferencia de otras temporadas realizadas por la Sociedad de Conciertos en verano, la de 1875 tiene lugar en el teatro de la Alhambra; el primer concierto es dirigido por Monasterio y el resto por Oudrid. La reseña publicada por *El Imparcial* sobre el primero de los conciertos lamenta el cambio de local porque la Alhambra reúne peores condiciones para pasear, para las tertulias y, también, peores condiciones acústicas que resaltan “los desagradables efectos que a menudo”⁶⁶ se notan en el metal. En el segundo concierto, celebrado el miércoles 30 de junio de 1875, Oudrid interpreta la marcha de

⁶¹ A[lonso de] B[eraza]: “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 29-III-1875.

⁶² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 4-IV-1875.

⁶³ *El Tiempo*, 3-IV-1875.

⁶⁴ *El Tiempo*, 6-IV-1875, p. 3.

⁶⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 27-IV-1875.

⁶⁶ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 27-VI-1875.

Tannhäuser, colocada al final de la primera parte⁶⁷. La reseña publicada en *El Imparcial* al día siguiente no hace ninguna mención sobre la interpretación de esta partitura, aunque destaca una modificación “que cede en ventaja del buen efecto de la orquesta y es la de haberse dado una colocación diversa al metal, lo cual ha corregido el defecto que señalábamos al ocuparnos del primer concierto”⁶⁸.

Paralelamente a los conciertos de la Sociedad de Conciertos, una orquesta es contratada en el Jardín del Buen Retiro para realizar conciertos de verano. El jueves 15 de julio de 1875 se celebra el quinto concierto vocal e instrumental bajo la dirección de Rafael Aceves y José Jiménez. El concierto incluye la Marcha de los esposales de *Lohengrin*⁶⁹ colocada en el lugar central de la primera parte⁷⁰. Ésta es la primera interpretación localizada en Madrid, aunque debido a que se realiza en los conciertos de verano, no se han localizado testimonios relevantes sobre su interpretación en *El Tiempo*⁷¹ y otros periódicos; únicamente Alonso de Beraza destaca en *El Imparcial* que el programa del concierto “era regular, y se notaba en él la *Marche des Fiançailles* del *Lohengrin* de Wagner”⁷². Las acotaciones del libreto indican que la acción se desarrolla en la cámara nupcial. Al fondo, el lecho nupcial ricamente adornado. Se escucha música detrás del escenario; el cántico se oye al principio lejano y, poco a poco, se va acercando.

El sexto concierto de la serie de verano de la Sociedad de Conciertos celebrado el sábado 17 de julio de 1875 en el teatro de la Alhambra incluye la obertura de *Rienzi* como primera partitura de la tercera parte⁷³. En esta ocasión la interpretación es más acertada que en otros conciertos y así lo señala la prensa:

“En otros conciertos hemos visto u oído repetir la obertura de *Rienzi* de Wagner, y anoche pidió también la repetición alguna parte del público. También aquí estuvo el metal más discreto que lo que otras veces ha estado en esta misma obertura, y llegó al final sin más que algún leve tropiezo. Si el señor Oudrid consigue que continúe esa mejora no habrá hecho poco. El final, que ha sido hasta ahora el escollo para la orquesta, fue salvado algo mejor que otras veces. Un aplauso al Sr. Oudrid”⁷⁴.

⁶⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 30-VI-1875.

⁶⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 1-VII-1875.

⁶⁹ Acto 3º, escena I. *Treulich geführt ziehet dahin*.

⁷⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 15-VII-1875.

⁷¹ *El Tiempo*, 16-VII-1875.

⁷² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 16-VII-1875.

⁷³ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 17-VII-1875.

⁷⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 18-VII-1875.

La última interpretación de una partitura de Wagner durante la temporada de verano se realiza en el décimo concierto de la serie, celebrado el miércoles 4 de agosto de 1875, sesión en la que Oudrid dirige la Marcha de *Tannhäuser* colocada como última partitura de la primera parte⁷⁵.

1876

El domingo 5 de marzo de 1876 se inaugura la décimo primera temporada de la Sociedad de Conciertos bajo la dirección de Monasterio en el Príncipe Alfonso; la concurrencia inmensa y exigente con las repeticiones, señala la prensa. La obertura de *Tannhäuser*, colocada al final de la primera parte, “fue magistralmente ejecutada, y obtuvo la repetición entre entusiastas aplausos”⁷⁶. Peña y Goñi escribe a finales de mayo un artículo resumen de la temporada de conciertos titulado “Los conciertos en Madrid”⁷⁷. Peña escribe su artículo bajo el pseudónimo de *A. von Kriegelstein* y de forma imaginaria Peña se hace pasar por un alemán que pertenece a una sociedad artística de Munich denominada *Sociedad Filisteo-Wagneriana de estudio en el extranjero* cuyo objeto es estudiar el efecto que producen las obras de Wagner fuera de Alemania. Dice Peña sobre la interpretación de la obertura de *Tannhäuser* en el primer concierto de la temporada:

“La obra de Mendelssohn⁷⁸ gustó y fue muy aplaudida; pero ninguna de las obras del concierto me hizo ver en toda su grandeza las explosiones de entusiasmo que algunas obras producen en los públicos meridionales, a no ser una, una tan sólo, aquella que yo como más impaciencia esperaba, la que llevaba, en fin, la firma leonina de nuestro gran Ricardo.

¡Qué aplausos, qué gritos, qué admirable escándalo! ¡Y yo, que temía que aquella exótica descripción del Venusberg, que ocupa gran parte de la obertura de *Tannhäuser*, haría torcer el gesto a la mayoría de los asistentes!

Pero nada; las agudísimas disonancias de los violines, las contraposiciones de ritmos, las sonoridades extrañas, todo aquel refinamiento descriptivo, merced al cual se reflejan en nuestra mente las eróticas evoluciones con que driadas y amadriadas, ninfas y sirenas, tratan de despertar los apetitos carnales un tanto amortiguados del bardo turingio; todo eso fue, al parecer, del mayor agrado del público, que mostróse entusiasmado por completo con la admirable obertura de Wagner, y no se contentó con oírla menos de dos veces consecutivas.

⁷⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 4-VIII-1875.

⁷⁶ *La Ópera Española*, II, 20, 8-III-1876, p. 2.

⁷⁷ *A. von Kriegelstein* [Peña y Goñi]: “Los conciertos en Madrid”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 20, 30-V-1876, pp. 348-351.

⁷⁸ *Andante Scherzando* del *Quinteto en si bemol* de Mendelssohn.

La orquesta, dirigida por el Sr. Monasterio, célebre concertista de violín, que tiene por acá merecido renombre, me pareció animada de los mejores deseos por Wagner, y tocó con entusiasmo y voluntad. Esto es ya mucho, porque para ejecutar con perfección la música de nuestro gran maestro, es necesario vivir aquí, respirar este aire, identificarse con las ideas de Wagner y poseer, en fin, lo que en Alemania llamamos la tradición wagneriana, merced a la cual, orquestas relativamente pequeñas ejecutan de un modo admirable todas las obras de Wagner en Leipzig, Weimar, Dresde y otras artísticas ciudades alemanas.

Esto demostrará a V., que la orquesta de la Sociedad de Conciertos superó en este punto a lo que yo esperaba; y en cuanto a su director, sólo un wagnerista convencido puede demostrar el interés y el esmero que el Sr. Monasterio hizo ver en la dirección de la obertura de Wagner.

No extrañará V., estimado señor, que me haya ocupado con fruición verdadera del éxito de una obra de nuestro célebre maestro, siendo uno de mis objetos más preferentes al venir a Madrid, de conformidad con el reglamento de nuestra Asociación, enterarme de los resultados que producían en este fértil suelo artístico las composiciones del porvenir.

A juzgar por la primera muestra, quedé plenamente convencido de que Wagner tenía ya hondas raíces en España, esto me sirvió de gran consuelo, ya que las ideas que acerca de las aficiones musicales de Madrid me habían imbuido, quedaban destruidas con el entusiasmo verdadero que la obertura del *Tannhäuser* había despertado en todo el público. Esperé, pues, a los demás conciertos, para formar respecto a este particular una opinión definitiva, y no fue poca mi alegría cuando en el programa del siguiente, es decir, del segundo concierto, vi anunciada la obertura del *Carnaval romano*, de Berlioz⁷⁹, de esa pobre víctima del porvenir, la primera e indudablemente la más importante de cuantas produjo en sus primeros tiempos el genio volcánico de Herr Richard⁸⁰.

El viernes 21 de abril de 1876 Amato y Power interpretan en el Salón del Conservatorio de Música una paráfrasis para violín y piano de la *Romanza de la estrella vespertina* de Wolfram en *Tannhäuser*, *O Douce étoile*⁸¹. El concierto comienza a las nueve de la noche y en él intervienen además Garner, Castro, Mirecki y Beck

⁷⁹ Durante la temporada de primavera de 1876 Monasterio satisface los deseos de una parte minoritaria de aficionados que piden que se interpretaran obras de autores poco conocidos en Madrid como Guiraud, Schumann, Berlioz o Bizet y cuyas obras no obtienen buena respuesta por parte del público. Peña y Goñi continúa el artículo señalando las contradicciones en que incurre el público asistente a los conciertos –en su opinión poco educado musicalmente– y se pregunta: “¿Qué es esto? Me decía yo. ¿Qué público es este, que cae de hinojos ante las extrañas divagaciones paganas, digámoslo así, de la obertura del *Tannhäuser*, y vuelve airado el rostro al escuchar esa filigrana de orquestación que se llama el *Carnaval romano*? ¿Cómo se comprende que un auditorio en masa oiga con la mayor complacencia, ¡qué digo complacencia! con el más fervoroso entusiasmo, la serie de disonancias, admirables sí, pero disonancias, y no de las más blandas, que erizan la obertura de Wagner, e interponga irritado un incomprensible veto a los preciosos detalles, a la pureza de forma, a la caprichosa originalidad llena de verdad y encanto que caracterizan la obra de Berlioz?”. A. von Kriegelstein: “Los conciertos en Madrid”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 20, 30-V-1876, p. 350.

⁸⁰ A. von Kriegelstein [Peña y Goñi]: “Los conciertos en Madrid”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 20, 30-V-1876, p. 350.

⁸¹ Estreno en Madrid. *Tannhäuser*. Acto 3º, escena II. *O du, mein holder Abendstern*. Paráfrasis para violín (Sr. Amato) y piano (T. Power).

interpretando música de Beethoven, Mendelssohn, Power, Weber, Meyerbeer y Hunt. *O Douce étoile* figura en quinto lugar del concierto, cerrando la primera de las tres partes de que consta; es la primera interpretación localizada de esta partitura en Madrid, pese a lo cual, apenas es destacada por la prensa. En este sentido, el concierto es anunciado⁸², pero *El Tiempo* no recoge nada sobre la interpretación de la partitura de Wagner en la reseña que publica dos días más tarde⁸³, de lo que deducimos que su repercusión pública fue pequeña.

En el octavo concierto de la serie de primavera de la Sociedad de Conciertos, celebrado el domingo 23 de abril, se repiten seis de las once piezas que componen el programa; toda la tercera parte, compuesta por cuatro piezas, es repetida. “El público –dice Peña y Goñi– aplaudió calurosamente la Marcha de los esponsales de *Lohengrin* de Wagner, renovándose con más calor los aplausos después de la repetición”⁸⁴; el crítico indica también que “estuve a punto de caer desmayado al ver que la [marcha] de los desposorios del *Lohengrin* era repetida a instancias del público”⁸⁵.

El noveno concierto celebrado el domingo 30 de abril de 1876 es anunciado como último de la serie⁸⁶, aunque posteriormente se realiza uno más. El concierto incluye la Marcha de *Tannhäuser* como tercera obra del programa, cerrando la primera parte. La Marcha se repite aunque “perdió bastante en la repetición”⁸⁷.

El domingo 7 de mayo de 1876 celebra la Sociedad de Conciertos el último de la temporada de primavera. Es un concierto extraordinario destinado al beneficio de Monasterio que según las crónicas es un éxito de público. Espín y Guillén comenta que Monasterio no toca ninguna pieza como solista, a pesar de las peticiones del público, pero la orquesta interpreta su *scherzo fantástico*. Como primera obra de la tercera parte figura la marcha de los esponsales de *Lohengrin*. Interpretada con acierto “la marcha de los esponsales, de la ópera *Lohengrin*, de R. Wagner, [...] se hizo repetir”⁸⁸. Este es el último concierto dirigido por Monasterio porque, a pesar de ser su beneficio, se le obliga a repartir el dinero que le corresponde con una asociación de viudas militares, lo que provoca su dimisión irrevocable.

⁸² *El Tiempo*, 20-IV-1876, *El Imparcial*, 20-IV-1876.

⁸³ *El Tiempo*, 23-IV-1876.

⁸⁴ *El Imparcial*, 24-IV-1876.

⁸⁵ A. von Kriegelstein [Peña y Goñi]: “Los conciertos en Madrid”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 20, 30-V-1876, p. 350.

⁸⁶ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 30-IV-1876.

⁸⁷ A[lonso de] B[eraza]. *El Imparcial*, 1-V-1876.

⁸⁸ Espín y Guillén, J.: “Revista Crítico-Musical”. *La Política*, 13-V-1876.

La Sociedad de Conciertos arrienda a la Ayuntamiento de Madrid los Jardines del Buen Retiro para realizar la temporada de verano de 1876. El precio de las entradas se fija en 4 reales y los conciertos tienen lugar generalmente a las nueve de la noche bajo la dirección de Oudrid. La prensa diaria consultada anuncia los programas de los conciertos pero no hace un seguimiento continuado del desarrollo de estas sesiones, por lo que son escasas las referencias a la interpretaciones de las obras de Wagner. Oudrid dirige la Marcha de *Tannhäuser* en el octavo concierto celebrado el miércoles 19 de julio de 1876 y la partitura, que figura como primera de la segunda parte, es repetida⁸⁹.

En el concierto celebrado el 19 de agosto, Oudrid dirige la obertura de *Rienzi* que abre la primera parte⁹⁰ y en el concierto decimonoveno de la serie, el 30 de agosto, la Sociedad de Conciertos interpreta nuevamente la marcha del *Tannhäuser* que figura como en el centro de la tercera parte, entre *El sueño de una noche de verano* de Thomas y un entreacto de *Phliemon y Baucis*, de Gounod. La marcha de *Tannhäuser* es repetida “perfectamente ejecutada”⁹¹.

A finales del verano, en septiembre, se adelanta la hora de los conciertos a las ocho y media. En el concierto extraordinario⁹² celebrado el 6 de septiembre de 1876⁹³, se incluyen la Marcha de los esponsales de *Lohengrin* y la obertura de *Tannhäuser* que cierran la primera y segunda parte del concierto respectivamente⁹⁴.

Como conclusión a este apartado, señalamos que aunque las interpretaciones wagnerianas entre 1869-1876 son relativamente escasas a etapas posteriores, tanto en Madrid como en Barcelona, destacamos su valor porque estas audiciones propician la polémica entre adversarios y partidarios de Wagner, lo que obliga a unos y otros, sobre todo a los segundos, a estudiar con más profundidad la obra de Richard Wagner; dice Peña y Goñi (febrero 1876):

“Cuando hace años llegó confusamente a mis oídos el nombre del maestro de Leipzig, las opiniones que acerca de sus obras escuché, me interesaron medianamente. Es verdad que estas opiniones se reducían a chistes más o menos felices; en vano buscaba yo argumentos; inútilmente consultaba a personas que conceptuaba en situación de ilustrarme. Nada; Wagner aparecía a mis ojos como el autor de una ópera, el *Tannhäuser*, que se había silbado estrepitosamente en París.

⁸⁹ B.: “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 20-VII-1876.

⁹⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 19-VIII-1876.

⁹¹ B.: “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 31-VIII-1876.

⁹² *La Correspondencia de España*, 5-IX-1876.

⁹³ Es el vigésimo primero de veinticuatro conciertos que tiene la serie.

⁹⁴ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 6-IX-1876.

Oí la obertura de esa ópera en un concierto, y aquella espléndida y vastísima página instrumental me llenó de sorpresa; oí después en otro concierto el preludio del *Lohengrin*, y esta verdadera maravilla de armonía y de orquestación, que, por cierto, fue escuchada por el público con la mayor indiferencia, me impresionó profundísimamente, me entusiasmó. El preludio no volvió a ejecutarse; pero la curiosidad primero y el interés después que las obras de Wagner habían despertado en mí, me indujeron a adquirir sus producciones y a estudiarlas, si esto era posible a mis cortísimos alcances.

La fortuna me deparó poco tiempo después (no reniego nunca de mi oficio) el ser escritor musical, e ipso facto, lo que antes hubiera sido quizá un pasatiempo, se convirtió en necesidad, en imperiosa obligación.

Adquirí, pues, cuatro óperas de Wagner: *Rienzi*, *El buque fantasma*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*, y un tomo en octavo, titulado *Cuatro poemas de óperas, traducidos en prosa francesa, precedidos de una carta acerca de la música por RICARDO WAGNER*.

Confieso francamente que las teorías del célebre artista sumieron mi ánimo, al principio, en grandes confusiones; algunas de ellas, ¿por qué no he de confesarlo? Quedaron para mí en el estado de mitos. Ingenuamente hablando, no las entendí.

Entonces me procuré cuantas obras literarias me fue posible hallar que se ocupasen de las doctrinas de Wagner, eligiendo con preferencia aquellas que las impugnaban.

Desde aquella fecha hasta hoy he leído no poco sobre el particular, desde Berlioz, Fetis, Clement y Bertrand, hasta Reyer y Schuré; he seguido con afán la obra de Wagner, en Bruselas, Bolonia, Milán y Londres; he leído a Eduardo Fetis y Filippo Filippi; he cotejado opiniones; he consultado a personas que conocen y han oído las óperas del maestro, y con todos estos datos y un estudio asiduo de sus partituras, melodías, obras literarias, críticas a que han dado lugar, elogios y censuras que han merecido, he podido formarme alguna idea de ese ser original, de ese artista ruidoso, de esa organización artística poderosísima que hoy respetuosamente admiro⁹⁵.

2. Interpretaciones wagnerianas en Barcelona.

Si el repertorio wagneriano interpretado en Madrid durante el período 1869-76 se centra casi exclusivamente en las ejecuciones llevadas a cabo por la Sociedad de Conciertos de Madrid, en Barcelona el panorama musical durante los años 1869-1874⁹⁶ es distinto, ya que una agrupación orquestal no se instituye de forma estable hasta la fundación de la *Sociedad Catalana de Concerts* que dirige Antoni Nicolau. Sin embargo, diversas agrupaciones camerísticas de Barcelona destinan al repertorio wagneriano una dedicación que, en la capital española, no realiza la Sociedad de Cuartetos de Monasterio.

⁹⁵ Peña y Goñi, A: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner la música del provenir”. *Impresiones Musicales*, p. 108-109.

⁹⁶ No hemos localizado aún ninguna interpretación wagneriana en Barcelona en 1875. En 1876 Juan Goula dirige la obertura de *Tannhäuser* el 30 de junio en el teatro Principal.

En la difusión de la música wagneriana en Barcelona en los primeros años de la década de 1870, el vacío provocado por los escasos conciertos sinfónicos es cubierto por diversas agrupaciones de cámara que, tanto en audiciones públicas como privadas, se encargan de interpretar arreglos de algunas partituras del compositor alemán. Esto supone una diferencia significativa con respecto a la Sociedad de Cuartetos de Madrid que, fundada por Monasterio en febrero de 1863, no programa a Wagner en sus sesiones, centrándose en un repertorio que podríamos calificar como propiamente clásico y camerístico en el que predominan las obras de Beethoven, Mozart, Haydn, y Mendelssohn. Seguimos a Virella Cassañes para resumir el estado de los conciertos en Barcelona hasta 1870, dice (1893):

“Pocas son las noticias que acerca los conciertos encierran las crónicas de Barcelona del siglo pasado. Sólo me referiré [...] a dos curiosos estrenos [...]. Aludo a las sesiones musicales celebradas en una cierta *Academia dels desconfiats*, que en tiempos de Felipe V se reunía en el edificio solariego de Dalmases en la calle de Moncada, y a las solemnidades más o menos artísticas, verificadas en nuestra Lonja de Mar, bajo los auspicios de la Junta de comercio.

[Señalo] como principio de a afición barcelonesa por lo que respecta a audiciones de música sinfónica, el hecho anotado por mí en otro lugar, referente a la ejecución del oratorio de Haydn, *La Creación del mundo*, en la sala de la Cofradía de Veleros durante la cuaresma de 1804 [...].

Siguen en orden de antigüedad, después de esta primera manifestación, los famosos conciertos llevados a cabo en el gran salón del Palau, a la terminación de la guerra de la Independencia, con el fin de arbitrar recursos con los que honrar a la memoria de las víctimas... [Carnicer]

Después, todo lo más que registran nuestros anales en materia de conciertos, redúcese a los programas de las *academias*, que por indisposición de algún artista, se anunciaban en el Teatro de Santa Cruz, en sustitución de la ópera que debía cantarse. La sinfonía en boga, la cavatina de tenor, el dúo de bufos, unas variaciones de cualquier cosa y el aria de la tiple, he ahí lo que hacía las delicias de nuestro abuelos en punto a conciertos [...].

Esta fue la suerte de nuestro público durante toda la primera mitad de siglo, hasta que la fundación del Liceo, dicen que cambió de rumbo la dirección de nuestras afirmaciones. No lo creo yo así [...] prefiero ceder la palabra a un testigo presencial de aquellas tan cacareadas *matinéas* musicales, que nos ilustrará a todos con las galas de su estilo y el vigor de sus recuerdos.

«Otro mérito del Liceo –escribe el señor Sanromá en *Mis memorias*⁽¹⁾. Haber introducido las *matinéas* musicales. Dábanse los domingos y fiestas de guardar, de tres a cinco de la tarde, ordinariamente desde el mes de abril, durando a veces todo el verano [...]. Algunos años después se aclimató en Madrid esta clase de conciertos; primero en Rivas; más tarde en Apolo [...]; dirección, ejecución, elección de repertorio mejores allí que aquí. Mejor, cien veces mejor que lo que oímos [...].»

⁽¹⁾ D. Joaquín M.^a Sanromá. *Mis memorias 1846 a 1850*, sección tercera. –*Revista contemporánea*, correspondiente al último trimestre del año 1886. [Nota Vireña Cassañes]

[...] Es indudable que puede estimarse el momento de las *matinée* como el periodo en que dominaban las *variaciones* del solista, verdadero estado primitivo de la afición, circunstancia que no harían variar seguramente los esfuerzos, entonces tan en boga, de los aficionados de la *Filarmónica*.

Y se comprende. Habíase desvirtuado tanto la pretendida dirección de la sociedad que quiso un día encauzar la educación musical de Barcelona, que en vez de fomentar la creación de una orquesta modelo, parecía como que tiraba a desprestigiar su propia obra, privando a las generaciones venideras de lo que se tenía derecho a esperar de ella. Compréndese desde luego, que me refiero al *Liceo Filarmónico Barcelonés* [...].

De ahí nos viene nuestro atraso actual y la impopularidad de los conciertos en esta ciudad.

No es mi ánimo sobrecargar la demostración de este aserto mío, que podría llegar a tomar las proporciones de un alegato, tantos son los datos que me vienen a la mano. Me limitaré a consignar que mientras el Liceo perdía lastimosamente el tiempo, era Clavé quien revelaba el nombre de Wagner, dando a conocer con doscientos ejecutantes la soberbia Marcha de *Tannhäuser*, era la empresa de Rovira la que precisamente en aquel mismo gran Teatro se atrevía a encargar a Vianesi la dirección de unas sesiones musicales en las cuaresmas de 1866 y 1867, era en fin, el malogrado Casamitjana el que con una orquesta de ochenta profesores osaba inaugurar aquí los *Conciertos Clásicos* en el derruido teatro del *Prado Catalán* en las tardes de los domingos de marzo y abril del propio 1867 [...]

Y a todo esto los socios del Liceo impertérritos, sin hacer nada para mejorar la situación de los aficionados [...]

En fin, que estábamos simplemente en mantillas por lo que respecta a la música instrumental antes de 1870, habiendo perdido dos buenos tercios de siglo sin que nadie hubiese corregido la desviación de nuestro gusto musical [...]”⁹⁷.

El 25 de agosto de 1869 se celebra un concierto vocal e instrumental en el teatro de los Campos Elíseos de Barcelona a beneficio de Ramón Bartumeus Mola⁹⁸ en el que intervienen 150 coristas dirigidos por el beneficiado, una banda de 30 profesores y una orquesta de 60 profesores dirigidos por Mata. En la sesión, anunciada en *La España Musical*⁹⁹, se interpretan varias obras de Bartomeus compuestas para la Sociedad Coral Barcino y en la segunda parte del concierto, como penúltima obra, la orquesta toca la Marcha del *Tannhäuser*.

⁹⁷ F. Virella Cassañes: “Nuestros Conciertos. Capítulo I. Antecedentes. Primeras noticias. –El oratorio de Haydn. –Los conciertos del Palau. –Las *academias* de Santa Cruz. –Las *matinée* musicales. –Una página de Sanromá. –La Sociedad del Liceo filarmónico Barcelonés. Un conservatorio de 30.000 reales. Consecuencias. –Clavé y la marcha de *Tannhäuser*. –Conciertos Vianisei. –Conciertos clásicos de Casamitjana. –La opinión de la prensa”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 128, 15-V-1893, pp. 66-70.

⁹⁸ Ramón Bartumeus Mola (Barcelona, 1832; Barcelona, 1918) estudia armonía y composición con Gabriel Balart y en 1860 funda la Sociedad Coral Barcino. Véase Llorens Cisteró, J.M^a: “Bartumeus Mola, Ramón”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2. Madrid: SGAE, 1999, p. 278.

⁹⁹ *La España Musical*, IV, 19-VIII-1869, p. 4.

En mayo de 1870, el trío compuesto por Pedro Tintorer (piano), Cándido Candi (armónium) y Ginferrer (violín), se encarga de difundir en Barcelona dos piezas, una sobre motivos del *Rienzi* y otro sobre *Lohengrin*. No disponemos de las partituras utilizadas en este arreglo, por lo que nos es imposible saber si los componentes del trío son los autores de esta versión. Sí sabemos que arreglos para piano¹⁰⁰ y para otras agrupaciones camerísticas circulan por España procedentes de París y, dado las relaciones culturales y musicales que tiene Barcelona con la capital francesa, es probable que estos arreglos lleguen a la Ciudad Condal (la Biblioteca Nacional¹⁰¹ de Madrid conserva un arreglo de Camille Saint-Saëns para violín, armónium y piano sobre la “*Marche Religieuse*” de *Lohengrin*, editado en París y que se vende al precio de 9 francos; quizás sea la partitura utilizada)¹⁰². Los tríos sobre motivos de *Rienzi* y *Lohengrin* son incluidos nuevamente en el concierto que Felipe Grau da en su casa el jueves 26 de mayo de 1870, en un concierto que con motivo de la fiesta de la Asunción realiza el profesor de canto y piano en su casa todos los años:

“Llamaron mucho la atención por el acierto con que ejecutaron los Sres. Gimferrer, Marraco y Candi, los tríos sobre motivos de las célebres óperas de Wagner, *Rienzi* y *Lohengrin* arreglados para violín, piano y armónium. A propósito de dichas obras, debemos decir, que a pesar de ser nuevas para la mayor parte de los concurrentes, gustaron mucho la primera vez que se tocaron en términos que pidieron la repetición. La segunda vez entusiasmaron¹⁰³”.

Por otro lado, la utilización del armónium, o en su defecto órgano, facilita que estos tríos se interpreten en celebraciones de tipo religioso. De hecho, la tercera interpretación localizada se celebra el domingo 29 de mayo de 1870, en la iglesia parroquial de San Justo de Barcelona, donde Cándido Candi Casanova es organista:

“Notable fue la función religiosa que el domingo último tuvo lugar en la parroquial iglesia de San Justo. [...] Tocáronse dos magníficos tríos de Wagner uno sobre motivos de su preciosa ópera *Rienzi*, y otro sobre el tema de la gran marcha religiosa de su *chef d’envie* LOHENGRIN, y todas las personas que las oyeron quedaron admiradas de su valía, deplorando con nosotros los insultos que una parte

¹⁰⁰ Sobre el *Lohengrin* estaban publicados gran número de arreglos. *La España Musical* destaca los de Reyer, Leybach, Jaëll, Neustedt, Ketterer y “sobre todo los de Liszt, que son brillantísimos, de gran efecto y de mediana fuerza”. *La España Musical*, VI, 282, 23-XI-1871, p. 7.

¹⁰¹ M 3762-22. “*Marche Religieuse de Lohengrin*. Opéra de Richard Wagner transcrite pour violon, harmonium & piano par Camille Saint-Saëns”. París, G. Flaxland Editeur, 4, Place de la Madeleine, 4. 186?

¹⁰² La marcha de *Lohengrin* se interpreta en el Teatro Lírico de París en un concierto sacro celebrado el viernes santo de 1864. *El Orfeón Español*, II, 28, 3-IV-1864, p. 3.

¹⁰³ *La España Musical*, V, 223, 2-VI-1870, p. 2.

de la prensa europea, con tanta saña como ignorancia dirige al autor de *Tannhäuser*”¹⁰⁴.

Los tríos sobre *Rienzi* y *Lohengrin* se ejecutan en el concierto celebrado para inaugurar el Liceo Lírico Dramático “Quintana”, fundado por el escritor García Vivanco. Los actos tienen lugar en el teatro de Novedades de Barcelona el sábado 11 de junio de 1870; asisten el gobernador civil y el gobernador militar de Barcelona. En esta ocasión no intervienen Gimferrer ni Marraco y las partituras de Wagner son interpretadas por Claudio Martínez Imbert (piano), Cándido Candi (Armónium) y L. Quintana (violín):

“Terminada la zarzuela [*Luz y Sombra*] tuvo lugar el magnífico concierto organizado por el reputado profesor Sr. Candi, que en el armónium así como los señores Quintana, García y Martínez en el violín, violoncello y piano respectivamente, ejecutaron con admirable precisión, piezas clásicas como “La Captive”, de Kuken, para violoncello y piano, que mereció los honores de la repetición, el “Trío” sobre motivos de “*Rienzi*”, para piano, órgano y violín, la “*Marche Religieuse*” de *Lohengrin* de Wagner y el cuarteto “La Caridad” de Rossini, interpretado admirablemente por los cuatro profesores a quienes la elegante concurrencia colmó de repetidos y justísimos aplausos”¹⁰⁵.

El trío sobre motivos de *Lohengrin* es incluido en la velada que el fabricante y profesor de música, Felipe Grau, ofrece el viernes 24 de junio de 1870 con motivo de su cumpleaños. La partitura es interpretada por el propio homenajeado, Candi y Gimferrer, llamando particularmente la atención de la concurrencia “la tan célebre de Wagner sobre motivos del *Lohengrin*”¹⁰⁶.

Los arreglos sobre *Rienzi* y *Lohengrin* son populares en los círculos próximos a *La España Musical* de Andrés Vidal en los primeros años de la década de 1870, a juzgar por el número de interpretaciones localizadas. El 31 de julio de 1870, Felipe Grau organiza un concierto vocal e instrumental en casa del abogado barcelonés Ignacio Fontrodona con motivo de su cumpleaños. José Marraco (piano), Cándido Candi (armónium) y Eusebio Güell¹⁰⁷ (violín) “lucieron sus habilidades”¹⁰⁸ en la interpretación del trío sobre motivos de *Rienzi* y en la gran marcha religiosa de *Lohengrin*.

¹⁰⁴ *La España Musical*, V, 223, 2-VI-1870, p. 2.

¹⁰⁵ *La España Musical*, V, 225, 16-VI-1870, p. 3.

¹⁰⁶ “Noticias”. *La España Musical*, V, 226, 30-VI-1870, p. 3.

¹⁰⁷ Suponemos que es pariente de Teodoro Güell, profesor de violín del Conservatorio del Liceo y miembro de la orquesta del Gran Teatro.

¹⁰⁸ “Noticias”. *La España Musical*, V, 231, 4-VIII-1870, p. 2.

En el verano de 1870 –probablemente a finales de julio– el pianista y compositor Claudio Martínez Imbert organiza una velada musical junto con su amigo Serafín Maynou, a la que es invitado Andrés Vidal y Llimona. En el concierto se ejecutan fragmentos de *Rienzi*, *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Tristán e Isolda*. El joven editor de música señala sobre la interpretación de estas partituras:

“Todos los concurrentes entusiasmados aplaudimos calurosamente a los dos ejecutantes, y los que desconocían la música de aquel gran maestro nos proporcionaron el placer de oírles decir ¿qué es este género de música más que la continuación de la de Gluck, Beethoven, Schubert y Weber? ¿Es esta la música que el mal gusto francés silba y ridiculiza? ¿Es esta la música que sus contrarios llaman por irrisión del porvenir?...

Quédense en buen hora los exclusivistas gozando en su género predilecto, por nuestra parte declaramos que gozaremos siempre oyendo verdaderas bellezas doquier existan, ya en el género italiano, ya en el alemán, ya en los tradicionales cantos populares: así es que somos también entusiastas –en general- de las obras de Schumann, Gounod, Berlioz, Listz y sobre todo de Ricardo Wagner, porque a pesar de cuanto digan los miopes exclusivistas del género italiano o barroco francés, las creemos inspiradas creaciones de grandes genios”¹⁰⁹.

Dice Vireña Cassañes sobre estas interpretaciones en 1893:

“Por más que el estado de la afición barcelonesa por lo que se refería al culto del gran arte músico fuese realmente deplorable antes de 1870, como ya se ha observado, empezábase a dibujar por aquellos años esbozos de un movimiento iniciado a favor de nuestra regeneración artística, que venían a demostrar por lo menos el buen sentido de algunos profesores y aficionados, ávidos de romper con la pertinaz rutina que era el único objetivo de nuestras costumbres musicales, y ganosos, además, de conseguir por el estudio una reacción que variase más o menos tarde, la particular idiosincrasia del público de Barcelona.

Mejor que entretenerme en especificar aquel estado de cosas, analizando y pulsando aquel estado de cosas... prefiero ceder la palabra aun documento de la época, que con toda la ingenuidad del testigo presencial, explica los grados de iniciación a que habían llegado en esta ciudad las obras de los grandes maestros.

Dice así, en su parte sustancial el documento en cuestión⁽²⁾... «Los que ya conocen los clásicos, desde Haendel a Mendelssohn no se contentan y quieren continuar sus estudios para ponerse al nivel de los adelantos que ha hecho la música hasta hoy, para una vez identificados con los progresos del arte y de la ciencia producir obras que al par que demuestren los adelantos que cada día se operan en el arte, prueben que sus autores sino tan grandes como los modelos que se han propuesto seguir, son al menos dignos émulos, o interpretan composiciones que el autor y los que conozcan su escuela, vean que se interpretan con alta verdad como inteligencia; así es que a Mendelssohn han seguido Robert Schumann y Richard Wagner».

¹⁰⁹ Vidal y Llimona, Andrés: “A propósito de un concierto dado en casa del distinguido pianista compositor D. Claudio Martínez”. *La España Musical*, V, 231, 4-VIII-1870, p. 2.

⁽²⁾ A propósito de un concierto dado en casa del distinguido pianista compositor D. Claudio Martínez Imbert, artículo publicado en *La España Musical* del 4 de agosto de 1870. [Nota Virella Cassañes].

Indudablemente todo lo apuntado entraña un verdadero cambio, sino público, operado a lo menos en el gabinete de estudio, gracias a las colecciones de Peters y Littolf, y por virtud de la escuela catalana de piano, fundada por D. Pedro Tintoré, el discípulo de Liszt y continuada tan brillantemente hasta nuestros días. ¡Qué no hubiera dado si este movimiento entonces, o más antes, desarrollado en las cátedras del Conservatorio del Liceo, se hubiese correspondido a los móviles de su fundación la Sociedad filarmónica del mismo nombre!”¹¹⁰.

Como reflejan los ejemplos localizados en los domicilios particulares de Felipe Grau, Ignacio Fontrodona y Claudio Martínez Imbert, a principios de la década de 1870 son recuentes las interpretaciones de música wagneriana en audiciones privadas organizadas por la burguesía catalana (preferentemente de profesiones liberales como médicos, abogados, arquitectos...) y, de hecho, éste es uno de los medios a través de los cuales la música de Wagner comienza a difundirse en determinados círculos musicales de la Ciudad Condal¹¹¹. El domingo 31 de diciembre de 1871¹¹², se improvisa una velada musical en casa del pianista Eusebio Font en la que toman parte él mismo y Jaime Biscarri, uno de los fundadores de *La España Musical* en 1866; en la sesión se interpretan algunas piezas de Wagner:

“Allí, en *petit comité*, tuvimos el gusto de apreciar la delicadeza de ejecución en el piano que distingue a las simpáticas hijas de nuestro ilustrado amigo que interpretaron consecutivamente un *vals* y una *polonesa* de Chopin, traduciendo irreprochablemente las ideas del poeta músico. [...] Otras personas ocuparon después el piano ejecutando magníficos trozos de Schumann, Wagner, etc., etc. Las horas transcurrieron como un soplo y salimos todos complacidos del buen rato tan presto pasado y de la amabilidad y galantería de la familia del Sr. Font”¹¹³.

¹¹⁰ Vireña Cassañes, F.: “Nuestros conciertos. Catálogo II. La Sociedad de Cuartetos. 1872-1877. –Estado de la afición Barcelonesa en 1870. –Un artículo de *La España Musical*. –El *Centro artístico*. –Los doce apóstoles. –Aparición de la Sociedad. –Acta de una Sesión pública del Ateneo Barcelonés. –El debate de un crítico. –Temporadas de la Sociedad. –Su repertorio. Ricardo Wagner. Consideraciones”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 129, 30-V-1893, p. 74.

¹¹¹ Creemos que este fenómeno se da también en Madrid y otras ciudades. Jiménez Landi documenta varias interpretaciones wagnerianas en sesiones privadas en Cádiz y Bilbao realizadas por Giner de los Ríos y/o los círculos próximos al krausismo y la Institución Libre de Enseñanza. En este sentido, destacamos que Emilia Pardo Bazán descubre la obra de Wagner en Viena en 1872 y, también, que Manuel de la Revilla relaciona la obra wagneriana con la novela naturalista de E. Zola, los pintores realistas e impresionistas, el positivismo y el evolucionismo (Manuel de la Revilla: “El naturalismo en el arte”. *Revista de España*, t. LXVIII (1879), n° 270, pp. 164 y ss). Sobre las relaciones del wagnerismo con el krausismo véase JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, Antonio: *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*. Madrid: Editorial Complutense, 1996, t. 1 (p. 335) y t. 2 (pp. 156-7, 305-6, 374 y 464).

¹¹² En septiembre de 1871 *La España Musical* anuncia la realización de dos conciertos vocales e instrumentales bajo la dirección de Eusebio Dalmau en el teatro del Liceo y figura en el programa la marcha del *Tannhäuser*. No tenemos constancia de que se realizara esta interpretación.

¹¹³ *La España Musical*, Año VII, 288, 4-I-1872.

El 27 de febrero de 1872 celebra su primera sesión la Sociedad de Cuartetos de Barcelona, el primero de la serie que realiza la agrupación en la temporada de Cuaresma de 1872 en el Ateneo Catalán. “Un aplauso –dice Pedrell– a la sociedad del Ateneo Catalán, que pone a la segunda capital de nuestra España al nivel de las primeras de Europa”¹¹⁴. Así comenta Virella Cassañes la fundación de esta agrupación compuesta por 12 músicos de las capillas barcelonesas que son conocidos como *los doce apóstoles*:

“Reducido el plantel de instrumentistas amantes ante todo de su arte [...] unos pocos salidos de las capillas de música de la capital, formaron por aquel tiempo la nueva dirección el reducido local del *Centro Artístico* que previamente funcionaba ya en 1866, en la plazuela de San Miguel, o en la morada de los aficionados D. Francisco Tusquets y D. José Pujol¹¹⁵.

En todos estos ensayos germinó la idea y fue madurándose el plan de la futura *Sociedad de Cuartetos*. A los profesores de cuerda fueron sucesivamente agregándose otros, deseosos de prestar su concurso a tan levantado objeto. Empezaron sus estudios sin dirección y con el único móvil de propagar la sana doctrina entre los aficionados de buena voluntad, y he aquí porque de su número y de los propósitos que abrigaban dio en llamarles el público los *doce apóstoles*.

Próxima ya la cuaresma de 1872, y deseosos los artistas asociados de conseguir un local adecuado para teatro de su primer triunfo, pusieron de acuerdo con la Junta Directiva del Ateneo Catalán, en cuyos salones dieron su primer Concierto en 27 de febrero de aquel año, no sin que antes hubiese anticipado la crónica de esta ciudad, que sería aquel un acontecimiento musical, en el que por primera vez se oiría en Barcelona música instrumental de salón de autores célebres⁽³⁾.

Hora es ya de presentar a mis lectores los fundadores de la Sociedad de Cuartetos, y para ello, nada mejor que copiar el correspondiente párrafo que el secretario de la corporación dedicó a los mismos en la sesión inaugural del año siguiente⁽⁴⁾.

«Una pléyade de profesores entusiastas del divino arte, consagrábese hacía mucho tiempo al cultivo del mismo con aquella fe, con aquella perseverancia, con aquella asiduidad que nacen de la verdadera vocación de las insinuaciones dictadas por el sentimiento desinteresado. Un día y otro y otro, invertían las horas que sus personales ocupaciones les dejaban libre, en el estudio de aquellas obras que han alcanzado renombre de clásicas, sin más fin que constituir una Sociedad de cuartetos que a su tiempo pudiera dar a conocer las bellezas de las mismas a un público, que contando entre sus glorias la de haber sido en España el primero que tuvo teatro de ópera italiana, por causas que no es de este momento apuntar, no apreciaba ya con delicado criterio las diferencias que existen entre la obra artística, y la que halaga los sentidos envolviéndoles en voluptuoso velo, bien que prescindiera por completo de hacer vibrar las cuerdas que para todo sentimiento existen en el corazón. El tiempo, a juicio de aquellos profesores había llegado; faltábale únicamente un lugar a propósito, una escena digna en la cual pudieran darse a

¹¹⁴ Felipe Pedrell: [“Conciertos. En los salones del Ateneo Catalán”]. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VII, 29-II-1872, p. 3.

¹¹⁵ Presidente de la Sociedad Wagner de Barcelona en 1874.

⁽³⁾ *Diario de Barcelona*, edición del 21 de febrero de 1872. [Nota Virella Cassañes].

⁽⁴⁾ Acta de la sesión pública celebrada en el Ateneo Barcelonés el día 30 de noviembre de 1872, página 23. [Nota Virella Cassañes].

conocer con garantía de buen éxito, y el Ateneo, fiel a sus tradiciones, franqueóles las puertas de su morada, teniendo a gran honra poder registrar en sus anales el hecho de haberse inaugurado en sus salones los conciertos ofrecidos a público por la Sociedad de Cuartetos. Güell, Quintana, Puiggener, Baucis, Ribera (J), Fornelio, Daunis, Ayné, Cots, Puig, Martínez Imbert y Ribera (C), fueron los profesores que en varios conciertos amenizaron aquellas veladas, de la cuales de seguro conserváis muchos de vosotros grato recuerdo»¹¹⁶.

En la tercera sesión celebrada en el Ateneo Catalán, vienes 8 de marzo, Candi, Vilar y Sánchez interpretan el trío sobre motivos del *Rienzi* y Antonio Opisso¹¹⁷ realiza una crítica elocuente de la partitura en la crónica que hace sobre este concierto en *La España Musical*; dice Opisso:

“Gocé, sí, con fruición, al presenciar el triunfo de la inocentemente llamada música del porvenir. ¡Temblad inmaculados: la parte de público más inteligente de Barcelona se entusiasmó con el trío de *Rienzi*! ¿Y sabéis quién es el autor de *Rienzi*? No, no lo sabéis porque cuantos cometéis la vulgaridad de denostarle, dejáis comprender que no habéis escuchado ni una sola de las notas que ha escrito. Pues es de Wagner, de ese Wagner que el italiano Scudo ha querido desconocer, porque no cometió la torpeza de imitar la grotesca primera manera de Rossini, de ese Wagner que no tiene melodía (¡¡) de ese Wagner ¿cómo decís? ¡Ah! el Atila de la música. El público del Ateneo se encontró que en vez de confusión había claridad suma en los acordes, que en lugar de escasez de cantábiles había sobra de melodías, y que al contrario de trabajadas, eran estas espontáneas e inspiradas, ¡Un bravo a Sánchez, Candi y Vilar, por el entusiasmo con que ejecutaron esta sublime composición!”¹¹⁸.

Los tríos sobre motivos de *Rienzi* y *Lohengrin* se divulgan por otras capitales catalanas. Así, el miércoles 1 de mayo de 1872, en un concierto celebrado en el Centro Tarraconense, se interpretan ambas obras. Son las primeras “de Wagner” que se escuchan en aquella capital y el éxito de las piezas es tal que se repiten dos veces cada una:

“En las efemérides musicales de la ciudad pretérita será célebre el día de ayer por haberse oído en el *Centro tarraconense* por primera vez la música futura. Sí, wagneristas; ya conocemos aquí –y ¡vive Dios que nos ha gustado!- la música de

¹¹⁶ Vireña Cassañes, F.: “Nuestros conciertos. Catítulo II. La Sociedad de Cuartetos. 1872-1877. –Estado de la afición Barcelonesa en 1870. –Un artículo de *La España Musical*. –El *Centro artístico*. –Los doce apóstoles. –Aparición de la Sociedad. –Acta de una Sesión pública del Ateneo Barcelonés. –El debate de un crítico. –Temporadas de la Sociedad. –Su repertorio. Ricardo Wagner. Consideraciones”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 129, 30-V-1893, p. 74.

¹¹⁷ Antonio Opisso es uno de los redactores de la revista publicada por Vidal y Roger. En ella, se ocupa Opisso de traducir al castellano varios artículos sobre Wagner tratados en otro capítulo de esta tesis.

¹¹⁸ A[ntonio]. O[piso].: “Conciertos en los Salones del Ateneo Catalán. III” *La España Musical*, VII, 301, 14-III-1872, p. 4.

vuestro glorioso jefe; ya hemos admirado la marcha de *Lohengrin* y el *Rienzi*. Impresión profunda en el ánimo de los oyentes; triple repetición de cada pieza; Montañés, Clariana y Bonet a la altura suficiente para que el autor les diera un abrazo. ¡Qué piano, qué violín y qué armonium!

Todos nos quedamos convencidos de que Wagner es un grande hombre y suspiramos por no tener aquí una porción de cosas necesarias para poner en escena el *Lohengrin*. Si Tarragona fuera Munich mañana empezarían los ensayos.

El gran *crescendo* del final de la grandiosa marcha hizo furor, brillantemente ejecutado por aquellos inteligentes y entusiastas artistas. Novedad, pasión, calor, nobleza, verdad, eso caracteriza aquella música.

Wagner es la aurora espléndida de un nuevo cielo musical. [...]

P.D. Se me olvidaba decir que las dos piezas nos gustaron de *prime abord*¹¹⁹.

En la segunda serie de conciertos organizada por la Sociedad de Cuartetos de Barcelona en el Ateneo Catalán en la cuaresma de 1873, se ejecutan dos piezas de Wagner no conocidas en Barcelona. Son un “septimino para violines, viola, violoncello, contrabajo, piano y armónium, del *Tannhäuser*”, y una pieza de conjunto sobre motivos de *Lohengrin*. Ambas obtienen los honores de la repetición desde el primer concierto en que son presentadas.

En el primero de los conciertos, celebrado el primer viernes de cuaresma, 28 de febrero de 1873, T. Guell y L. Quintana (violines), F. Puiggener (viola), J. Baucis (violoncello), J. Ribera (contrabajo), J. Fornelio (flauta), F. Daunis (oboe), F. Ayné (clarinete), A. Cots (trompa), J. Puig (fagot) C. Martínez Imbert (piano) y C. Ribera (armónium) interpretan la pieza de conjunto sobre *Lohengrin*, que se repite a instancias del público¹²⁰. En el segundo de los conciertos de cuaresma, el 7 de marzo, se interpreta una fantasía sobre motivos de *Rienzi* y en el tercero, el 14, se incluyen el Septimino sobre *Tannhäuser* (obra que cierra la primera parte) y la pieza de conjunto sobre *Lohengrin*, que cierra la segunda y última parte del concierto; en el programa figuran, además, obras de Wekerlin, Onslow, Hummel, Beethoven, Krommer. Las crónicas señalan que todas las piezas son extraordinariamente aplaudidas, mereciendo los honores de la repetición las dos partituras de Wagner¹²¹.

En el artículo “Los conciertos del Ateneo”, Clemente Cuspinera realiza una valoración global de los conciertos de cuaresma organizados por el Ateneo y hace un análisis crítico preciso de la situación musical de Barcelona. En su primera parte, el artículo censura agriamente la política seguida por la empresa del Liceo por lo que

¹¹⁹ ALF. “Correspondencias particulares de *La España Musical*. Tarragona 2 de mayo 1872”. *La España Musical*, VII, 308, 9-V-1872, pp. 4 y 7.

¹²⁰ “Primer concierto en el Ateneo Barcelonés”. *La España Musical*, VIII, 348, 8-III-1873, pp. 3-4.

¹²¹ *La España Musical*, VIII, 349, 15-III-1873, p. 7.

Cuspinera entiende como “abandono en que se ha tenido el arte musical en nuestros teatros”. La crítica hace hincapié en la necesidad de renovar un repertorio operístico y dar cabida, al mismo tiempo, al wagneriano:

“El Ateneo, fiel a sus tradiciones artísticas, nos ha quitado la terrible pesadumbre que nos causara el abandono en que se ha tenido el arte musical en nuestros teatros, y muy señaladamente en el del Liceo, durante la presente temporada, gracias al afán especulativo mal comprendido que se ha apoderado de la empresa que lo tomó bajo su cuidado.

El grandioso coliseo que había sido siempre para el arte un suntuoso templo, le ha cerrado esta vez sus puertas, y el Ateneo se las ha abierto de par en par. Aquél no ha visto más que el interés; éste no ha pensado más que en la gloria. El primero ha merecido de toda la prensa las más severas censuras; el segundo ha logrado los más sinceros elogios. ¿Cuál de los dos ha conseguido mejor su propósito? ¡Fuerza es decirlo! El Liceo, que no habrá pensado más que en el provecho que podía alcanzar, ha salido con la suya: el Ateneo, que solamente ha aspirado a obtener honra, ha visto colmadas sus aspiraciones.

He aquí, pues, que por tan distintos caminos todos han ido a parar al mismo fin. Al logro de sus deseos.

Dejemos en paz, con los resultados obtenidos, a los especuladores del arte. ¡Qué se gocen contemplando los favorables resultados de su DEBE y HABER! ¿Qué importa que no haya en sus ojos una mirada de compasión para las obras que, habiendo sido siempre el placer de los *dilettanti*, han sido postergadas hoy, dejando que el polvo se apodere de ellas en los estantes de los archivos? ¿Acaso debe acordarse nadie de Meyerbeer, de Gounod, de Flotow, ante una ruidosa inspiración de Verdi? ¿Habrá quien entre en deseos de hacer conocimientos con Wagner, ni con Ambrosio Thomas, cuando puede departir amigablemente con un Marchetti? ¿Qué significa *Il Roberto* delante de *Arolodo*? ¿A qué aventurar el éxito del *Il Tannhäuser* o de *Hamlet*, ante la expectativa de seguro triunfo de *Ruy-Blas*?

Convengamos que la empresa del Gran Teatro del Liceo debía practicar un acto de sublime, de inmensa abnegación, para dejar de hacer lo que ha hecho”¹²².

La segunda parte del escrito versa sobre los conciertos organizados por el Ateneo, el más importante de los acontecimientos musicales de esa primavera en la ciudad Condal, en opinión de Cuspinera. En esta segunda parte, Cuspinera plantea la necesidad de estudiar un nuevo repertorio. Dentro de él, el wagneriano y las dos piezas interpretadas en los conciertos, el Septimino de *Tannhäuser* y la Pieza de conjunto de *Lohengrin*, son buen ejemplo de que el repertorio programado en los conciertos como “clásico” está dejando de ser el que atañe a unos pocos autores como Haydn, Mozart, Beethoven o Weber. Cuspinera plantea así la inclusión de algunos autores que en 1873 están aún en pleno proceso compositivo, como Bülow y Wagner:

¹²² Cuspinera, Clemente “Los Conciertos del Ateneo”. *La España Musical*, VIII, 352, 5-IV-1873, p. 1.

“En los programas de estos conciertos han figurado [muchos?] de los mejores géneros y de los mejores autores, siendo ejecutados por los mejores artistas que cobija la filarmónica de Barcelona.

Haydn, Beethoven, Schubert, Wekerlin, Onslow, Hummel, Krummer, Wagner y algunos otros autores de no menor reputación, son los que han facilitado las sublimes creaciones musicales que se han oído en el Ateneo Barcelonés, en los conciertos de la presente temporada. [...] Ciertamente es que no en todos los conciertos ha habido por parte del público el mismo entusiasmo a favor de las piezas ejecutadas; pero también lo es que, con el afán de dejar reducida la música llamada clásica a contadas piezas de más contadas individualidades, se ha creado una especie de secta entre los aficionados, que solamente reconocen clasicismo en el música de Beethoven, de Haydn, de Weber, de Mozart y de algunos pocos más; y como no conoce a Schubert, a Bülow, a Hummel y a otros, no se toma el trabajo de estudiar sus obras cuando las oye, prefiriendo optar por un silencio que ofrece la comodidad de no crear el menor compromiso. Además de esto, es necesario convenir en que la música, cuanto mejor es, tanto menos se deja comprender por quien no tiene una verdadera costumbre de apreciarla; y ¿qué costumbre en juzgar música clásica puede tenerse en una época en que el único teatro esencialmente lírico de Barcelona se entrega a ojos cerrados a una escuela que no tiene una sola belleza, que no resalte a la primera audición, o quizás que no se adivine ya antes de oírla?

Con todo, estos conciertos han sido suficientes a dar una provechosa lección a cuantos pugnan por contener a la música en el círculo de hierro en que le ha encerrado rutinarias preocupaciones, y motejan a la de verdadera expansión, a la que se halla en completa armonía con el espíritu de la época, con el nombre despreciativo de MÚSICA DEL PORVENIR. A esos seres que se gozan en ver a un autor músico, sujeta la imaginación por un sinnúmero de reglas fijas, enfrenando su inspiración que, como toda obra del Creador, tiende constantemente a verse libre sin traba alguna, tan libre como el pez en el mar y como el ave en el espacio; a esos seres, decimos habríamos querido ver en aquellos conciertos, para que enmudecieran ante la elocuencia del éxito obtenido por las piezas de *Lohengrin* y *Tannhäuser*; de esas, según ellos, atrevidas composiciones de Ricardo Wagner, a quien han considerado el *desideratum* de los autores libres. Habríamos querido verles allí para que se hubiese infiltrado en su corazón aquella *melodía armónica* en la que no creen, por saber desterrar de su mente la rutina que embota su comprensión musical, haciendo que sólo alcance a lo común y a lo vulgar”¹²³.

Por último, Cuspinera plantea la necesidad de llevar a los teatros barceloneses, especialmente al Liceo, la obra wagneriana, dado el éxito alcanzado por estas dos piezas en los conciertos:

“El ejemplo del éxito de las obras de Wagner ejecutadas en los conciertos del Ateneo Barcelonés, debería trascender a nuestros teatros. Las empresas, y muy particularmente la del Liceo, deberían ver en el triunfo verdadero que han obtenido dichas piezas clásicas, un triunfo mucho mayor para las obras de que son derivadas, el día que se pusieran en escena con toda la originalidad con que fueron compuestas.

Así lo hacen las empresas que quieren hallarse a la altura de su misión.
¿Está a la altura de su misión la del Liceo?”¹²⁴.

¹²³ Cuspinera, Clemente “Los Conciertos del Ateneo”. *La España Musical*, VIII, 352, 5-IV-1873, p. 1.

¹²⁴ Cuspinera, Clemente “Los Conciertos del Ateneo”. *La España Musical*, VIII, 352, 5-IV-1873, p. 2.

El jueves 1 de mayo de 1873 la Sociedad de Cuartetos barceloneses inaugura la serie de conciertos de primavera en el Teatro Español situado en el Paseo de Gracia de Barcelona. Para estas sesiones, que comienzan a las tres y media de la tarde, la Sociedad abre una suscripción en el almacén de música de Andrés Vidal (Calle Ancha), en el de José Jurch (Rambla de Santa Mónica) y en la confitería del Liceo; un billete de caballero con dos de señora para dos conciertos cuesta 20 reales y un billete de caballero o de señora para dos conciertos 10 reales¹²⁵. El primer concierto se divide en dos partes e incluye nueve partituras de Wekerlin, Krommer, Beethoven, Mozart, Bertini, Haydn y Wagner; la pieza de conjunto de *Lohengrin* cierra la primera parte y en la velada “la concurrida cuanto numerosa concurrencia que llenaba el teatro, aplaudió entusiasmada todas las piezas del programa, haciendo repetir, entre calurosos aplausos, la pieza sobre el *Lohengrin* de Wagner y el himno austriaco de Haydn, tanto por las bellezas armónicas y melódicas que contienen como por la precisión, buen gusto y afinación con que fueron ejecutadas”¹²⁶.

Tras este primer concierto de la Sociedad de Cuartetos, Clemente Cuspinera realiza una defensa apologética de Wagner, su música y su sistema en el artículo “Teatro Español. Conciertos Clásicos”. En este sentido, Cuspinera acepta y valora positivamente la armonía wagneriana, que conlleva un nuevo planteamiento de la melodía concebida para el teatro; la consigna de Cuspinera es la libertad del artista por encima de cualquier traba escolástica. Además, el artículo pone de relieve cómo la actitud del público y de los músicos ante la música de Wagner es más tolerante paulatinamente, aunque se mantiene la dialéctica wagnerismo versus belcantismo:

“¡Paso a la verdadera música!

¡Atrás sistemáticas vergonzantes! ¡Confesad vuestras debilidades! ¡Doblad vuestra cerviz altanera ante esa sublime creación que escarnecéis con el mote de música del porvenir!

Pero... no; no retrocedáis un paso; no abjuréis vuestras creencias; no renunciéis a vuestras hipócritas aficiones. Sois artistas, o a lo menos por tales os tiene el vulgo; y un artista para serlo, debe tener fe en sus ideas, debe ser consecuente con sus principios; y si tal no parecierais, el vulgo os abominaría, por haberos enamorado de la mala música, y más aún, por no haberla defendido, mala y todo. Sí; permaneced en vuestras trincheras; encerraos si queréis en vuestras tiendas, pero no os mováis de ellas; que no se diga que abandonáis vuestra bandera.

¹²⁵ “Sociedad de Cuartetos”. *La España Musical*, VIII, 355, 26-IV-1873, p. 8.

¹²⁶ *La España Musical*, VIII, 356, 3-V-1873, p. 3.

A nosotros no nos faltaba oír la música clásica que se ha ejecutado en los conciertos dados en el teatro Español. De algún tiempo acá nos hemos emancipado de toda tutela; no reconocemos escuelas de ninguna especie, queremos al genio libre, muy libre; no vemos límites en la melodía y creemos que la armonía pueda llegar a lo infinito; en una palabra, somos partidarios, pero partidarios acérrimos de la emancipación completa del artista que no debe tener traba alguna.

Por desgracia no ha llegado aún el día en que hayamos llevado nuestro convencimiento al ánimo de todos los aficionados a la música, no: aún hay quien mide los acordes con un compás y ajusta a una menguada plantilla sus resoluciones, aún hay quien condena unos acordes magníficos por tener quintas y octavas, mas que sean de sorprendente efecto, aún hay quien prefiere una lluvia de *grupettos* de Rossini a un conjunto de inapreciables melodías de Wagner. Fuerza es confesar sin embargo que se ha adelantado ya mucho en el camino, desapareciendo cada día unas tras otras las rancias preocupaciones que envolvían al pensamiento humano”¹²⁷.

El artículo de Cuspinera, centrado luego en los Conciertos de la Sociedad de Cuartetos barcelonesa, pone de manifiesto que las obras de Wagner interpretadas, lejos de no gustar al público, son repetidas; así pues el gusto del público barcelonés se encamina hacia lo que a finales del siglo XIX y principios del XX es su gran pasión musical:

“¡Que bellissimo programa el del concierto que tuvo lugar el jueves en el teatro Español! ¡Oh! Si aquel busto que se colocó en él hubiese tomado vida tornándose en el original que representaba, ¡qué de placer no habrá experimentado al contemplar los abundantes frutos que está dando el árbol cuya semilla sembró él con tanta fe!

Podríamos escribir una extensa revista de aquel concierto; pero cuando todas las composiciones que se ejecutan y los profesores a cuyo cargo se hacen la ejecución son como las que forman la Sociedad de Cuartetos, no caben en apreciaciones: es suficiente un ¡BRAVO!

Con todo, en los conciertos actuales, al igual de los que se dieron en el Ateneo, se observa una cosa digna, muy digna de llamar la atención de aquéllos que tienen por soporífera a cierta música. Créese generalmente que el más atrevido de los autores modernos, el que más suelta deja su imaginación, es Ricardo Wagner, el insigne autor de *Tannhäuser* y *Lohengrin*. Y cuando debía esperarse que sus composiciones fueran recibidas con cierto recelo; cuando se temía que el público no se atreviese a formar juicio sobre ellas se ha visto que las ha juzgado de tal manera, que ha pedido siempre su repetición.

¿No significa esto nada?

Fíjense en esta circunstancia los enemigos de Wagner, y comprenderán que sólo en la pasión pueden juzgarla mal.

Siga en buena hora la Sociedad de Cuartetos el plan que se ha propuesto y no dude que los amantes de la buena música le quedarán reconocidos”¹²⁸.

¹²⁷ Cuspinera C.: “Teatro Español. Conciertos Clásicos” *La España Musical*, VIII, 357, 10-V-1873, 6.

¹²⁸ Cuspinera C.: “Teatro Español. Conciertos Clásicos” *La España Musical*, VIII, 357, 10-V-1873, pp. 6-7.

La serie de conciertos de primavera se prolonga hasta finales de mayo. En el último concierto, celebrado en el Teatro Español el jueves 29 de mayo de 1873, la Sociedad de Cuartetos interpreta una vez más la pieza sobre el *Lohengrin* y una nueva¹²⁹ fantasía sobre *Tannhäuser* que es repetida. “En el concierto que nos ocupa las piezas que más se aplaudieron fueron la magnífica pieza de Wagner sobre el *Lohengrin* y la no menos brillante del mismo autor sobre motivos del *Tannhäuser*. Las dos se ejecutaron con gusto y precisión y a instancias del público hubo de repetirse la segunda”¹³⁰.

Con la inclusión de estas dos piezas, la Sociedad de Cuartetos de Barcelona continúa la labor de divulgación iniciada por el trío Tintorer-Candi-Ginferrer y seguida en los conciertos de cuaresma del Ateneo. Sin embargo, lo realmente trascendente de la serie de primavera, es que, tras el éxito de las piezas del compositor alemán en el teatro Español, se suscita la creación de la Sociedad Wagner en la ciudad Condal, sociedad vinculada a *La España Musical*¹³¹.

La primera interpretación localizada de una obra de Wagner en el Conservatorio del Liceo tiene lugar en septiembre de 1873. Dos discípulas de José María Arteaga, las señoritas Fábregas e Inglada, interpretan a cuatro manos la sinfonía de *Rienzi*; dice la prensa: “la fiel interpretación de la obra del célebre maestro alemán, la delicadeza con que las señoritas Fábregas e Inglada hicieron resaltar los distintos interesantes detalles de la sinfonía, honran en gran manera a dichas señoritas”¹³².

La interpretación de partituras wagnerianas en fiestas y veladas de carácter privado es una labor difícil de rastrear debido a la falta de documentación, pero opinamos que es un fenómeno relativamente frecuente. *La España Musical* recoge, no obstante, algunas referencias sobre este tipo de veladas como la que da Eusebio Font en su casa con motivo del estreno de *Editta di Belcourt* en el teatro del Liceo el 28 de enero de 1874. A esta fiesta-velada (desconocemos el día) asisten los autores de la ópera, Mariano Obiols y Francisco Fors de Casamayor y después del convite se interpretan obras de varios compositores, entre ellos Wagner¹³³.

¹²⁹ Así lo señala Alfonsina Janés, op. cit. p. 34. Los programas localizados en *La España Musical* no especifican si se trata de una obra nueva o es un arreglo para cuarteto del *Septimino* ya interpretado en los conciertos de cuaresma del Ateneo.

¹³⁰ *La España Musical*, VIII, 360, 31-V-1873, p. 8.

¹³¹ *La España Musical*, VIII, 360, 31-V-1873, p. 8.

¹³² *La España Musical*, VIII, 376, 20-IX-1873, p. 2.

¹³³ *La España Musical*, IX, 397, 21-II-1874, p. 6.

A comienzos de febrero de 1874, la empresa del Liceo de Barcelona incluye en dos veladas de ópera la Obertura de *Rienzi* dirigida por Eusebio Dalmau¹³⁴, quien interpreta además el *Ave María* de Gounod y la *Suite d'Orquestre L'Arlesienne* de Georges Bizet, cuyo prelude (en su segunda parte) es considerado por la crítica como wagneriano y carente de melodía, juicio que no es compartido por Pedrell que contesta en *La España Musical*: “no comprendemos esta crítica pues si aquella no es una melodía y una melodía esencialmente meridional, no sabemos en dónde la encontraremos”. La interpretación de estas tres partituras en el Liceo es aplaudida por Felipe Pedrell quien no disimula su alegría al señalar que “los amantes de la buena música han estado de enhorabuena estos días” y, sobre todo, al indicar que “la sinfonía de la ópera *Rienzi*, de Ricardo Wagner, es una obra magistralmente escrita y cuyo efecto es grandioso, especialmente en la parte que sirve de desarrollo al tema principal. Dos veces se ha ejecutado y las dos noches se repitió a instancias de un público entusiasmado”¹³⁵.

La inclusión de una obra de Wagner en el Liceo es aplaudida también desde las páginas de otros periódicos como *La Imprenta*. Sobre la primera interpretación (el viernes 6 de febrero de 1874¹³⁶ en una función dedicada a *Maria di Rohan*), el periódico barcelonés señala el acierto de la empresa al escoger la Obertura de *Rienzi* como primera página wagneriana escuchada en el Liceo, dado su adecuación a los esquemas operísticos italianos y, sobre todo, franceses. Pero al mismo tiempo que se felicita por la interpretación de la *Obertura*, *La Imprenta* espera que éste sea el primero de los pasos a dar en el conocimiento e interpretación de nuevo repertorio y que la Empresa del Liceo satisfaga, en lo sucesivo, las demandas del público de Barcelona:

“La novedad capital de la función fue la sinfonía de la ópera *Rienzi* de Ricardo Wagner. Los que desconocían la potencia musical del gran maestro alemán, tuvieron anoche ocasión de admirar una de sus obras, indudablemente la mejor que podía haberse escogido para predisponer al público a favor de aquél. Efectivamente, *Rienzi*, la primera de las composiciones lírico-dramáticas de Wagner, nacida en los momentos que le dejaban libre las ocupaciones de la plaza de director de orquesta del teatro de Riga, que desempeñó a los veinte y tres años de edad, es una obra en que el maestro no rompe aún con las tradiciones de las escuelas italiana y francesa; y si bien se nota en la partitura un talento

¹³⁴ Dalmau había interpretado anteriormente la página inicial de *Rienzi* durante el verano de 1872 en el Jardín del Buen Retiro de Madrid como director de la Sociedad de Conciertos de Madrid.

¹³⁵ *La España Musical*, IX, 396, 14-II-1874, pp. 4 y 7.

¹³⁶ Ramón Sobrino señala que la primera interpretación de la obertura de *Rienzi* en el Liceo fue dirigida por Gabriel Balart. Véase Sobrino, R.: “Balart Sobrevals, Gabriel”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 2. Madrid: SGAE, 1999, p. 84.

independiente, no merece todavía el calificativo de grado innovador, que la han valido sus obras posteriores.

La sinfonía que nos ocupa presenta dos melodías culminantes, a cual mas bellas y grandiosas y hábilmente desarrolladas; las gradaciones se suceden con naturalidad; la instrumentación es rica y vigorosa; la contextura revela un maestro de primer orden; las combinaciones son nuevas y de imponderable efecto; la sonoridad es bastante sobria; lo acabado del conjunto convida, en suma, a sucesivas audiciones. Hora era ya de que la caduca dirección artística del teatro del Liceo diese oídos a las justas exigencias del público, haciéndose conocer alguna composición del primero de los músicos contemporáneos de Alemania. Esperamos que hecho el ensayo, y lisonjeramente recibido, como no podía menos de serlo, la presentación de nuevas obras de mérito vendrá a satisfacer una necesidad largo tiempo sentida. La sinfonía de *Rienzi* mereció los honores de la repetición, en verdad que esto se debió tanto al inmenso valor artístico de la obra, como a la excelente ejecución que alcanzó por parte de la orquesta, brillantemente dirigida por el maestro D. Eusebio Dalmau¹³⁷.

El viernes 20 de marzo de 1874 Eusebio Dalmau interpreta por tercera vez la Obertura de *Rienzi* en el Liceo en un concierto vocal e instrumental en el que se dan a conocer tres niños y una niña campanólogos hijos del Sr. Spira.

El domingo 15 de marzo de 1874 se realiza en el salón de conciertos de las Cátedras del Liceo una sesión organizada por los profesores de piano Feliciano Santos y José María Arteaga en el que toman parte sus alumnos. En este concierto se interpreta la Marcha de *Tannhäuser* reducida para dos pianos y ocho manos, ejecutada por la Srta. Menacho, Sr. Rojo y señores Barba y Cruells que “fue interpretada con precisión y buen colorido, dando realce a la interesante melodía que adorna esta obra del maestro alemán”¹³⁸.

El jueves 9 de abril de 1874 tiene lugar en el Liceo una nueva audición de la “cada vez más aplaudida sinfonía del *Rienzi*”¹³⁹, dirigida por Dalmau en uno de los intermedios de la función que, a beneficio de los heridos de la guerra, está dedicada a *Un Ballo in maschera*, de Verdi.

El viernes 17 de abril de 1874 la sociedad de conciertos titulada *Gounod* interpreta “el siempre aplaudido trío sobre motivos de *Rienzi*”¹⁴⁰ para armónium, piano y violín en un concierto vocal e instrumental celebrado en el salón de la Sociedad Taller. La partitura de Wagner es incluida en la segunda parte del concierto en el que Quintili

¹³⁷ Citado en *La España Musical*, IX, 396, 14-II-1874, p. 7.

¹³⁸ *La España Musical*, IX, 401, 21-III-1874, p. 6.

¹³⁹ *La España Musical*, IX, 404, 11-IV-1874, p. 5.

¹⁴⁰ *La España Musical*, IX, 405, 18-IV-1874, p. 7.

Leoni y Vidal interpretan fragmentos de *L'ultimo Abenzerraggio* de Pedrell y *Editta* de Obiols.

En la primavera de 1874 la Sociedad de Cuartetos de Barcelona organiza una segunda serie de conciertos semanales en el teatro Español de la ciudad Condal. Tras el éxito obtenido la temporada anterior por el Septimino sobre *Tannhäuser* y la pieza de conjunto sobre *Lohengrin*, la programación incluye nuevamente ambas partituras, celebrándose el primer concierto el 9 de abril de 1874. Las sesiones son comentadas en *La España Musical*, revista que se felicita por la creciente afición a los conciertos, destacando la predilección del público por las obras de conjunto “cuyos deliciosos detalles saben apreciarse, probándonoslo el pedirse la repetición del *Tannhäuser*, *Jesús de Nazaret* y otras”¹⁴¹. En el concierto celebrado el jueves 21 de mayo, ahora en el teatro de Novedades, se escuchan por primera vez un *sexteto* de Bertini, el *scherzo* de una sinfonía de Gade y un fragmento del *Septimino* de Beethoven que junto al Septimino de *Tannhäuser* “alcanzaron extraordinarios aplausos tributados indistintamente a estas preciosas obras y a los artistas que con tanta perfección las interpretaron”¹⁴²; la serie concluye con la sesión celebrada el 29 de Mayo en el teatro de Novedades.

Como otros años, también el Ateneo de Barcelona programa un ciclo de conciertos. Precisamente la ausencia de obras wagnerianas en el primero de los programas de la temporada de 1874 en el Ateneo, motiva la primera gran polémica entre los partidarios y los adversarios de Wagner en Barcelona, en un debate en el que intervienen José Pujol Fernández (presidente de la recién creada Sociedad Wagner) y José Piqué y Cerveró, miembro de la comisión encargada de configurar los programas del Ateneo (comentamos esta polémica en el siguiente capítulo de esta tesis).

Como reflexión final para este apartado sirven las palabras que Llimona escribe en las páginas de *La España Musical* en 1870, en el artículo citado por Virella Casañes en 1893. El testimonio de Llimona refleja, una vez más, cómo la música de Wagner se abre paso entre el repertorio habitual de los músicos y el público de Barcelona durante el Sexenio Liberal:

“Decididamente el arte musical en Barcelona, ha dado un gran paso. Hace apenas diez años que la mayor parte no sólo de aficionados sino de profesores,

¹⁴¹ *La España Musical*, IX, 405, 18-IV-1874, p. 7.

¹⁴² *La España Musical*, IX, 410, 23-V-1874, p. 8.

desconocían completamente las obras maestras de las lumbreras de nuestro arte y los nombres de Bach, Beethoven, Schubert, etc., eran conocidos por alguna anécdota leída en algún periódico. [...] Hoy es otra cosa, los profesores y gran número de aficionados conocen perfectamente las obras de piano de Beethoven, Mozart, Haydn, Chopin, Dussek, Clementi, Mendelssohn, Field, Hummel, etc., etc., y un gran número de ellos tienen en su biblioteca las sinfonías y oberturas de Beethoven, Mozart, Haydn y Weber en partitura de orquesta. [...] Pues bien, los que ya conocen los clásicos, desde Händel a Mendelssohn no se contentan y quieren continuar sus estudios para ponerse al nivel de los adelantos que ha hecho la música hasta hoy, para una vez identificados con los progresos del arte y de la ciencia producir obras que al par que demuestren los adelantos que cada día se operan en el arte, prueben que sus autores sino tan grandes como los modelos que se han propuesto seguir, son al menos dignos émulos; o interpretar composiciones que el autor y los que conozcan su escuela vean que se interpretan con tanta verdad como inteligencia; así es que a Mendelssohn han seguido Robert Schumann y Richard Wagner”¹⁴³.

¹⁴³ Vidal y Llimona, Andrés: “A propósito de un concierto dado en casa del distinguido pianista compositor D. Claudio Martínez”. *La España Musical*, V, 231, 4-VIII-1870, p. 2.

Capítulo X. Richard Wagner y la crítica musical: los orígenes del wagnerismo (José de Castro y Serrano y Antonio Opisso; Antonio Peña y Goñi, Andrés Vidal y Llimona y Felipe Pedrell).

Dice Federico Sopeña:

“4. La Música de los Krausistas”

“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. Merece la pena detenernos en esto, porque creo que sin la llegada, la estancia y las amistades de Giner y su pronto influjo, no sería posible ese signo de distinción en el doble sentido de la palabra, cuantitativo y cualitativo.

No había musicalidad en la obra de Sanz del Río: lo había en su estilo de escritor, pero tampoco en su doctrina, salvo las alusiones inevitables a la «armonía panteísta». Sanz del Río no es excepción en el general desinterés de nuestros intelectuales por la música. He repasado casi toda la prensa mozarral de Sanz del Río, especialmente en lo que puede ser más significativo, en los *Diarios*, y nada. Duele eso porque Krause, su patrón, de tan fina silueta romántica, la tenía muy en cuenta. Es curioso que uno de los testimonios más singulares y más intensos de la musicalidad de Krause lo leamos, y no una sola vez, en el *Diario íntimo* de Amiel, devoto del filósofo alemán, situando agudamente la música como sucedáneo de esa iglesia que le falta al sistema «religioso» de Krause. Nada de esto en el español, aunque él insista, como Salmerón, prodigando la palabra y el talante que resuena en la «armonía».

Serán Giner, Riaño, Vázquez, el mismo Uña, tan influyentes después, los muy activos habladores de música. **Vázquez**, con **Castro y Serrano**, serán los mentores: en todo caso el estilo, la sociabilidad, el talante, la sensibilidad de Giner harán posible la real influencia estética. Catedrático ya de la Central, colaborador en el muy modesto, pero salmeroniano y rimbombante en el título de «Colegio internacional», instalado en la misma casa de Salmerón, sufre, pero sin caída de la esperanza, los coletazos persecutorios de los últimos años de Isabel II. Salmerón descendía de su Sinaí para jugar al marro con sus alumnos; Giner los reunía en torno al piano”¹.

¹ SOPEÑA, F.: “Homenaje Musical a Don Francisco Giner”. *Poetas y novelistas ante la música*. Madrid: Espasa Calpe, 1989, p. 101-2.

En la etapa comprendida entre la Revolución de Septiembre y la Restauración borbónica, un grupo de músicos, críticos musicales y escritores de Madrid y Barcelona, inician la tarea de dar a conocer la obra teórica y musical de Wagner desde una posición favorable al compositor. Entre estos primeros wagneristas están Antonio Peña y Goñi, José de Castro y Serrano en Madrid y un grupo formado en torno a *La España Musical* en Barcelona. Los primeros escritos localizados de Peña y Goñi (1846-1896) en los que inicia la defensa de la música de Richard Wagner en las páginas de *El Imparcial* datan de 1871. Estos primeros artículos de Peña tratan sobre la necesidad de que el repertorio del Teatro Real de Madrid varíe su repertorio e incluya alguna partitura de Wagner, demandas que Peña traslada al empresario del regio coliseo, Teodoro Robles. En las columnas de *El Imparcial* –dice Barbieri– “empezaron a hacerse notar muy favorablemente artículos de crítica y literatura musical suscritos por el señor D. Antonio Peña y Goñi. Todo el mundo preguntaba quién era el nuevo escritor que, con tal conocimiento del arte y tanta facilidad de estilo, vulgarizaba los buenos principios de la música; y como el público estaba acostumbrado a ver en los periódicos políticos, por lo general, sólo críticas más o menos apasionadas, o crónicas escritas por meros aficionados, ignorantes de los verdaderos fundamentos del arte, de aquí el interés que despertaron los artículos de Peña y Goñi [...]. En San Sebastián [...] llegó a hacerse un pianista distinguido, y luego aquí, en el Conservatorio de Música, estudió la armonía, hasta un grado tal que le permitió descifrar y ejecutar en el piano cualquier partitura [...]. De aquí la resonancia, mayor cada día, que fueron alcanzando sus artículos de *El Imparcial*, siendo buscados y aplaudidos por los artistas cuanto por el público. Llegó a tal punto su reputación, que cuando en el año 1873 el Gobierno pensó en crear la Sección de Música de esta Real Academia, fue indicado el Sr. Peña y Goñi para ocupar una de las doce plazas de la nueva Sección, plaza que él se excusó de aceptar [...]. Siguió publicando interesante artículos de crítica y literatura musical en el indicado periódico, los cuales fueron leídos generalmente con singular atención, por reflejarse en ellos no sólo el sentimiento de la belleza artística en general, sino también las tendencias revolucionarias que ya dejaban sentir en las obras de Wagner, discutidas en todos los círculos artísticos de Europa”².

² “Discurso-Contestación del Excmo Señor Don Francisco Asenjo Barbieri (Académico de número) leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. A. Peña y Goñi el día 10 de abril de 1892”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 108, 15-VII-11892, p. 98.

El grupo de Barcelona, especialmente activo por el número de escritos que produce, está formado, entre otros, por los editores Andrés Vidal Roger y su hijo Andrés Vidal Llimona, Antonio Opisso, Felipe Pedrell y Clemente Cuspinera. Precisamente, en su autobiografía Pedrell reclama para él mismo, Opisso y Andrés Vidal el mérito de ser considerados los primeros wagnerianos españoles; dice Pedrell: “Galleábamos por tal modo llevando y trayendo por entonces el nombre de Wagner, que de derecho se nos debe a Antonio Opisso, a Vidal y Llimona, editor-propietario de *La España Musical*³ y a mí, el título de wagnerianos, los primeros que hubo en España, y cuyo título nadie nos podrá disputar”⁴.

En la etapa 1869-1876 se observa un incremento creciente en el número de noticias localizadas y aparece por primera vez un escrito de Wagner, *El judaísmo en música*, publicado en *La España Musical*⁵ de Barcelona (1869), revista que recoge además una carta enviada por Wagner a Stern, director del conservatorio de Berlín (1872). No obstante, en 1875 el número de escritos sobre Richard Wagner en España disminuye drásticamente hasta el punto de extrañar a los contemporáneos como Peña y Goñi, quien destaca este “periodo de silencio”⁶ motivado, quizás, por la ausencia de estrenos y los sucesivos retrasos en la presentación de *El Anillo de los Nibelungos* (1876), sucediéndose así 9 años sin que Wagner estrene ninguna partitura. A raíz del anuncio del estreno de *Rienzi* en Madrid (5 de febrero de 1876) la prensa publica gran cantidad de escritos, de los que destacamos el estudio de Peña y Goñi “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner, y la música del porvenir”⁷, artículo muy difundido y recogido en su práctica totalidad en 1878 en *Impresiones Musicales*⁸. Realizamos ahora un repaso cronológico por los artículos localizados en la prensa que tratan total o parcialmente sobre la figura de Richard Wagner. Adoptamos el criterio cronológico por un doble motivo: en primer lugar con el objetivo de que se pueda seguir el desarrollo histórico del proceso de forma

³ El editor fundador es Andrés Vidal y Roger, padre de Andrés Vidal y Llimona.

⁴ Pedrell, F.: *Jornadas de Arte (1841-1891)*. Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas. París: Librería de Paul Ollendorff, S. A., p. 11.

⁵ Wagner, R.: “El judaísmo en Música”. *La España Musical*, IV, n^{os} 168 (6-V-1869, pp. 1-2), 169 (13-V-1869, pp. 1-2), 170 (20-V-1869, p. 1), 171 (27-V-1869, pp. 1-2), 172 (3-VI-1869, pp. 1-2) y 173 (10-VI-1869, p.1).

⁶ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 12-II-1876.

⁷ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 12, 13, 14, 17, 21 y 22 de febrero de 1876.

⁸ PEÑA y GOÑI, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *Impresiones Musicales. Colección de artículos de crítica y literatura musical*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, pp. 105-162.

clara y precisa y, en segundo lugar, con el propósito de que el lector pueda seguir la evolución simultánea de varios temas tratados por distintas publicaciones. Además, este criterio permite ver claramente paralelismos entre diferentes ámbitos geográficos, particularmente las relaciones que presentan Madrid y Barcelona.

1869

En el cuarto año de publicación de *La España Musical*, 1869, el número de noticias recogidas sobre la actividad de Wagner en el extranjero aumenta considerablemente respecto a los años 66-68. Además aparecen dos artículos extensos relacionados con el compositor: la revista traduce íntegramente “El judaísmo en música” de Wagner y recoge el artículo de Pedrell titulado “La música del porvenir”, aparecido anteriormente en el *Almanaque musical de 1868*.

En marzo de 1869 la casa Lucca de Milán publica la reducción para canto y piano de *El buque fantasma*⁹. Conforme aparecen las partituras de Wagner en el establecimiento calcográfico de Francisco Lucca, la casa editorial de Andrés Vidal y Roger, situada en la Calle Ancha nº 35 de Barcelona, presenta las óperas de Wagner en la capital catalana. En 1869, el extracto del Catálogo General que publica Andrés Vidal en *La España Musical*, también de su propiedad, aparecen en el apartado de “partituras de óperas”, las de *Lohengrin*, *Tannhäuser* y *Le Vaisseau Fantôme*, disponibles en su versión para canto y piano; cada una de estas partituras se vende al precio de 60 reales¹⁰.

Las opiniones que Wagner vierte en su escrito *El judaísmo en música*, son especialmente negativas para la imagen del compositor alemán. Wagner redacta *Das Judentum in der Musik*¹¹ en agosto de 1850, artículo publicado por primera vez el 3 y 6 de Septiembre de 1850 en *Neue Zeitschrift für Musik (Nueva Gaceta Musical)* de Leipzig editada por Franz Brendel. Wagner publica estos artículos bajo el pseudónimo de N Freigedank, poco después del estreno en Weimar del *Lohengrin* y en 1869 realiza una nueva edición corregida y aumentada de la obra, esta vez firmada con su nombre. El escrito, que Wagner realiza en contestación a unas manifestaciones sobre “el gusto hebreo”, se publica en el número correspondiente al 18 de abril de 1869 de la revista *La*

⁹ *La España Musical*, IV, 161, 11-III-1869, p. 3.

¹⁰ *La España Musical*, IV, 162, 18-III-1869, p. 4.

¹¹ En GSD vol. 5, p. 83-108.

France Musicale, lo que en realidad supone su difusión en Francia y otros lugares de Europa. Varias revistas italianas, como *El Bocherini* de Florencia, otras francesas como *El Fígaro-Programme* y la ya citada *La France Musicale* se hacen eco de esta nueva edición, pero en un primer momento se piensa, como apunta *La España Musical* siguiendo a *El Bocherini*, que Wagner acaba de publicar este escrito. De ahí deducimos que su difusión antes de 1869 es limitada fuera de Alemania:

“Ricardo Wagner ha publicado recientemente un nuevo folleto titulado: «El Judaísmo en la música», que es una virulenta diatriba contra un pueblo entero y un apasionado ataque contra varios célebres compositores israelitas que dejaron de existir. Las inyectivas y acerbas recriminaciones que contiene, ni aún respetan el austero Mendelssohn Bartholdy y van dirigidas a todos los que no están entregados en cuerpo y alma a los intereses del orgulloso y arrogante músico del porvenir”¹².

En Barcelona el escrito es publicado en las páginas de *La España Musical*¹³ entre abril y junio de 1869 en una traducción firmada por J. M. Doy. La revista justifica la inserción de este artículo alegando que “la circunstancia de ser considerado el maestro Wagner en el mundo musical como una lumbrera del arte, en cuyas manos reside su porvenir, despierta en nosotros el más vivo deseo de conocer la opinión que en aquel folleto consigna, sin ánimo de prejuzgarla; y no dudando que nuestros lectores estarán poseídos de igual deseo, lo transcribimos a continuación tal como el mismo periódico [*La France Musicale*] lo inserta”¹⁴.

El tema principal del folleto de Wagner trata acerca de la influencia de los judíos en el arte y la sociedad y, en este sentido, Wagner indica que no trata de entrar en discusión política o religiosa. En lo que atañe a la cuestión social, Wagner se retracta de la posición liberal manifestada anteriormente con respecto a la emancipación social de los judíos argumentando en *El judaísmo en música* que su postura “en procurar a los judíos la igualdad de derechos, fue más bien el producto de un pensamiento abstracto que el resultado de una simpatía verdadera hacia los mismos: pues a pesar de cuanto decíamos y escribíamos a favor de su emancipación, desde el momento en que nos encontrábamos en relación directa con ellos, experimentábamos cierta repulsión involuntaria e invencible”¹⁵. En opinión de Wagner el judío no sólo se halla ya emancipado sino que

¹² *La España Musical*, IV, 165, 15-IV-1869, p. 4.

¹³ *La España Musical*, IV, n^{os} 168 (6-V-1869) a 173 (10-VI-1869).

¹⁴ *La España Musical*, IV, 168, 6-V-1869, p. 1.

¹⁵ Wagner, R.: “El Judaísmo en la Música”. *La España Musical*, IV, 168, 6-V-1869.

además gobierna y seguirá gobernando mientras el dinero sea el poder que impulsa al género humano, idea que guarda semejanzas con el pensamiento de Marx (emancipación de la humanidad mediante la desaparición del poder dominante del dinero) que es puesta de relieve por Martín Gregor-Dellin¹⁶. En este sentido, Wagner critica agriamente el poder del judío en el mundo de las finanzas citando al banquero Rothschild¹⁷ de quien lamenta “haya preferido perspicazmente el ser judío de los reyes, a ser rey de los judíos” para luego calificarlo de “acreedor de los reyes”¹⁸.

En lo que respecta al tema artístico, Wagner parte del axioma de que el arte moderno es esencialmente judío. Después opina que el judío está incapacitado para la manifestación artística en su esencia, sobre todo porque su lenguaje y su pronunciación le delatan como extranjero ya que no habla el alemán como lengua materna y, por esta razón, no puede utilizarlo de un modo creativo, ya que la finalidad esencial del arte es la expresión y sin el dominio del idioma ésta no existe:

“Es imposible figurarnos a un judío representando un amante o un héroe de la antigüedad, o de los tiempos modernos; sin que al momento venga a asaltarnos a nuestro pesar la idea de la inconveniencia y ridiculez que el individuo debe imprimir precisamente al papel que representa; siendo esta circunstancia tanto más digna de llamar nuestra atención, en cuanto prueba que si la aparición de una persona en el terreno del arte, su origen la hace impropia para representar un papel; lo será aún mucho más, para crear artísticamente cualquiera producción dimanada de su genio.

Pero la prueba más importante y convincente de la verdad que encierra nuestra aserción, es la apreciación del efecto que el *lenguaje* del judío nos produce: *pues aún cuando habla el mismo idioma de la nación en que nace y vive de generación en generación, lo hace sin embargo con extraño acento, o pronunciación extranjera.* [...]

La imposibilidad de que nadie hasta el presente haya podido adquirir la calidad de *verdadero poeta* debiéndose producir en lenguaje extraño, por bien que se posea, es la causa de que nuestra civilización y nuestras artes, sean para los judíos como un lenguaje extranjero; toda vez que privados en su desdicha de la propiedad de su patria, asisten impasibles cuando menos al progresivo espectáculo de nuestra

¹⁶ Véase GREGOR-DELLIN, Martín (Mayo Antoñanzas A. F. trad): *Richard Wagner (Richard Wagner)* © by Piper & Co. Verlag, München, 1980), Madrid: Alianza Editorial, Colección Alianza Música (Vol. 1 y 2), 1983. pp. 250-251.

¹⁷ El Barón James de Rothschild tiene en España intereses económicos importantes. Las tres principales compañías promotoras de ferrocarriles en 1866 se financian, total o parcialmente, con capital galo. De ellas, los Ferrocarriles Madrid-Zaragoza-Alicante, son financiados por la Sociedad Mercantil e Industrial de la Casa Rothschild francesa. Raymond Carr destaca que más de la mitad del capital extranjero invertido en ferrocarriles en la década 1855-1865 es francés; “Así —dice— el capital de los Rothschild y de los Pereire centró en París el control del sistema ferroviario español, con oficinas de directores ficticios en Madrid”. CARR, Raymond (Capella, J. A., Garzolini, J., Ostberg, G. y Vázquez Rial, H. trad): “Progreso y revolución. 1856-1868”. *España 1808-1875 (Spain 1808-1939)* © by Oxford University Press, 1966 & Carr, 1966 y 1982). Barcelona: Editorial Ariel, 1982, p. 261.

¹⁸ Wagner, R.: “El judaísmo en la música”. *La España Musical*, IV, 6-V-1869, p 1.

civilización, sin tomar en ella la menor parte; resultando de esta especial condición, que tanto por lo concerniente al idioma, como por lo que respecta al arte, el judío tan sólo es capaz de imitar y repetir. Poeta, no puede cantar con espontánea verdad, y artista, no puede crear ni producir.

Aunque hace más de dos mil años que viven mezclados entre todos los pueblos de Europa, nunca la civilización ha podido vencer la admirable tenacidad de su naturaleza en la parte que concierne a su pronunciación semítica, que hiere nuestros oídos con los agudos y silbantes gruñidos de su idioma; y como emplean las palabras y las construcciones de frases en oposición al genio de nuestra lengua, invirtiendo también las oraciones, resulta una confusión insoportable en su modo de hablar tanto más difícil de interpretar; cuanto nos llama menos la atención el sentido, que el estilo de su lenguaje; observación de la más alta importancia, para poder explicar fundadamente la principal impresión que producen las obras musicales judaicas. Admirados quedamos a pesar nuestro al escuchar sus discursos faltos de humana expresión; y cuya monótona y fría indiferencia, no da jamás lugar a los acentos de una pasión grande y poderosa; puesto que si hablando nosotros con cualquiera de ellos nos servimos de frases que expresen cualquiera especie de pasión, evita constantemente el seguirnos en semejante terreno, en el cual se siente incapaz de luchar; porque no siendo susceptible de poderse impresionar, no puede entablar con nosotros, un alternativo cambio de sentimientos; y si por casualidad se siente apasionado alguna vez, es por excitación de su egoísmo fundado únicamente en su vanidad y en su provecho”¹⁹.

Según Wagner y a consecuencia de la razón apuntada anteriormente, el judío se halla incapacitado para el canto²⁰. No obstante, el dinero facilita a un determinado grupo de judíos la educación como un lujo que se puede adquirir con dinero, de modo que existe un estrato de judíos cultos que se aleja de las características propias de su raza e, incluso, abraza el cristianismo. La música se convierte para estos judíos cultos en una especialidad que se puede aprender, pero sólo como un lujo:

“Mas el judío civilizado, [...] no puede ver en su cultura comprada y adquirida por medio del estudio, más que un artículo de lujo que no sabe en que emplear, porque no está en su naturaleza; pero su civilización comprende nuestras artes modernas, entre las cuales la más fácil de adquirir por medio del estudio es la *música*; es decir, *aquella música* que separada de las otras artes, ha llegado a ser por medio del trabajo de los más singulares y potentes genios, el medio de expresarlo todo siendo capaz de crear reunida nuevamente con ellas las obras más sublimes; al paso que en su aislamiento, sólo puede producir las cosas más triviales y ordinarias.

¹⁹ Wagner, R.: “El judaísmo en la música”. *La España Musical*, IV, 169, 13-V-1869, p. 1.

²⁰ “Si este modo particular de producirse que tienen los hebreos, les incapacita de poder expresar sus ideas y sus sentimientos por medio de la *palabra*, según las exigencias del arte; mucho más incapacitados se verán para producir las del *canto*, que es el lenguaje de la pasión en su grado más eminente; por cuya razón cuando el judío quiere traducir en canto su lenguaje, se nos hace absolutamente insoportable; porque no puede expresar ante nosotros más que una ridícula animación, en lugar de una pasión vehemente que excite nuestras simpatías: de modo que todo cuanto nos repugna con su lenguaje y con su porte exterior; nos irrita con su *canto*, hasta el extremo de hacernos huir, cuando el exceso de tal ridiculez ha llegado a su colmo”. Wagner, Richard: “El judaísmo en la música”. *La España Musical*, IV, 169, 13-V-1869, p. 1.

Esta es la razón por la cual las producciones artísticas del judío, dependen únicamente del capricho y no del arte; porque no pueden ser producidas por una inspiración positiva, real y absoluta; siéndole tan indiferentes sus creaciones, que sólo le basta tomar un vivo interés en la *forma*, para satisfacer su deseo de poderse manifestar [...]”²¹.

Para Wagner, el poeta verdadero debe buscar su inspiración en el elemento popular, pero –dice– “nunca han tenido los hebreos un arte propio”. El artista judío no encuentra en su pueblo otra manifestación musical más que la contenida en la celebración del culto, siendo la Sinagoga el único lugar donde el compositor puede obtener motivos populares comprensibles para él. Sin embargo, Wagner destaca que la liturgia musical del culto hebreo ha perdido su pureza primitiva, ha degenerado y se encuentra –dice– “en un repugnante estado”:

“Quién no ha tenido ocasión de poder observar la absurda ridiculez del canto religioso de los judíos? ¿Quién no ha experimentado esta sensación desagradable mezclada de un sentimiento de horror y risa al mismo tiempo, provocado por esa confusión de voces guturales y chillonas, que conturban el espíritu y aturden los sentidos con su ruido atronador semejante a una carga de caballería?”²².

Desprovisto de una música popular válida como elemento de inspiración, el compositor judío, que ocupa socialmente un lugar destacado, se fija e identifica en lo posible con el elemento alemán, pero esa identificación es superficial y externa (formalista). El compositor judío se expresa a través de la música de un modo tan deformado como a través del lenguaje y, con el ejemplo de Félix Mendelssohn, Wagner trata de demostrar que incluso un músico tan capacitado como él no consigue “aquella emoción profunda que esperamos de la música”:

“Para mejor reconocer y comprender este fenómeno, era preciso examinar las obras de un maestro judío de origen, y dotado por la naturaleza de una facultad musical tan poderosa, como ninguno de sus predecesores había disfrutado jamás, en grado tan eminente. El resultado completo que nos ha dado el examen de las razones fundamentales de nuestra antipatía contra el elemento judaico; de todo cuanto tiene de contradictorio su carácter relativamente al maestro, y de lo infructuosas que han sido sus tentativas para desarrollar los frutos que germinan en un suelo que lo rechaza; ha sido la más completa evidencia de que existía una especie de conflicto trágico en la naturaleza, en la vida y en las producciones artísticas de *Mendelssohn*, muerto en la edad más florida.

²¹ Wagner, R.: “El judaísmo en la música”. *La España Musical*, IV, 170, 20-V-1869, p. 1.

²² Wagner, R.: “El judaísmo en la música”. *La España Musical*, IV, 171, 27-V-1869, p. 1.

Este examen de las obras de este personaje nos obliga a confesar que un judío puede nacer dotado del más grande y despejado talento; que puede haber recibido la más esmerada y extensa educación posible y que puede estar poseído de la más noble ambición sin que no obstante le sea posible ni una sola vez siquiera, producir con el auxilio de todas esas ventajosas condiciones en nuestro espíritu, ni en nuestro corazón, aquella emoción profunda que esperamos de la música y que tantas veces ha excitado en nosotros desde que un héroe de nuestro arte nos hizo oír el primero de sus inspirados acentos. Todos los que se ocupan especialmente de la crítica musical y profesan nuestras opiniones, podrán probar por medio del análisis de las obras de Mendelssohn la verdad de un hecho que no admite refutación²³.

La animosidad de Wagner contra Mendelssohn es el resultado del permanente conflicto entre la tesis de Wagner –según la cual la música necesita una motivación formal de índole verbal o escénica– y la postura contraria partidaria de la música absoluta que Mendelssohn representa en sus cuartetos o sinfonías²⁴. Precisamente en estos dos géneros, cuartetos y sinfonías, Mendelssohn es en 1869 uno de los músicos más valorados por la crítica y los músicos madrileños. En este sentido, recordamos que Jesús de Monasterio incluye frecuentemente partituras de Mendelssohn en los programas de la Sociedad de Cuartetos y en el ámbito sinfónico es uno de los autores más programados por la Sociedad de Conciertos desde que Barbieri da a conocer su 4ª sinfonía *Italiana* en el quinto concierto de la temporada de primavera de 1867 (31-III-1867) y la 3ª *Escocesa* en el tercer concierto de la temporada de primavera de 1868 (15-III-1868). Así pues, los juicios vertidos en *El judaísmo en música* sobre Mendelssohn²⁵ influyen negativamente en la opinión que se está creando en Madrid sobre el reformador del drama lírico. Wagner concluye, a pesar de todo, que “ningún compositor judío ha merecido de nosotros tanta simpatía como Mendelssohn²⁶”.

Si Mendelssohn está “dotado por la naturaleza de una facultad musical tan poderosa, como ninguno de sus predecesores había disfrutado jamás, en grado tan eminente” Meyerbeer es peor considerado. En la aversión de Wagner hacia Meyerbeer confluyen varios factores. En primer lugar y, desde el punto de vista estético, el pensamiento de Wagner con respecto a la producción de Meyerbeer cambia con el paso de los años (la

²³ Wagner, R.: “El judaísmo en la música”. *La España Musical*, IV, 171, 27-V-1869, p. 1.

²⁴ Véase DEATHRIDGE, J. y DAHLHAUS, C. (Sorozábal Serrano, P. trad): *Wagner (The New Grove Wagner)* © Macmillan Publishers Ltd and John Deathridge & Carl Dahlhaus, 1981). Barcelona: Muchnik Editores (Col. *New Grove*), 1985, p. 75.

²⁵ La oposición Mendelssohn-Wagner es bien conocida por los músicos españoles desde 1869 y, en este sentido, recordamos que en la zarzuela de Ruperto Chapí *Música Clásica* (septiembre 1880), José de Estremera incluye unos versos en los que Mendelssohn se burla de Wagner. Véase IBERNI, Luis G.: *Ruperto Chapí*. Madrid: ICCMU, 1995, p. 110.

²⁶ Wagner, R.: “El judaísmo en la música”. *La España Musical*, IV, 172, 3-VI-1869, p. 1.

propia evolución del planteamiento teórico de Wagner tiene bastante que ver en ello). El hecho de que Wagner pase de componer óperas a realizar *dramas musicales* determina que un joven Wagner respete al compositor de *Los Hugonotes*, pero más tarde rechaza la estética de sus óperas y considera el éxito de Meyerbeer como un afán de notoriedad²⁷. Por otro lado, el odio de Wagner hacia Meyerbeer tiene una componente puramente personal, motivada principalmente porque Wagner atribuye a Meyerbeer ser el artífice de sus desgracias en su primera etapa en París. Aunque Wagner no cita explícitamente al compositor berlinés²⁸ afincado en París, sí alude a él implícitamente en varios párrafos y el testimonio de Wagner atestigua que su concepto sobre el autor de *Los Hugonotes* en 1850 es muy negativo. El compositor de Leipzig critica a Meyerbeer por el engaño que cree descubrir en sus obras, ya que, en su opinión, Meyerbeer quiere pasar por un artista serio y profundo, pero produce música de entretenimiento para un público “aburrido”, convirtiéndose así en un mero sirviente de las exigencias de éste:

“Otro artista musical del mismo origen; cuya gloria se ha extendido mucho en nuestros días; ha escrito sus obras para cierta clase del público cuyo gusto no puede pervertirse; por más que su explotación sea muy fácil; pues hace ya mucho tiempo que el público que asiste a la Opera, no se acuerda de exigir del arte dramático ciertas condiciones que tienen derecho a pedirle; porque la mayor parte de los que frecuentan los teatros, pertenecen a una clase que no deja nunca sus ocupaciones, sino con el objeto de sustraerse al *fastidio* que les causa la asiduidad del trabajo; enfermedad incurable para la cual el arte no tiene más poder que el de engañar al *enfermo*, distraendo su atención propinándole otra clase de fastidio.

Este célebre compositor de Operas [sic] se encargó de administrar al público este ilusorio remedio valiéndose profusamente de medios que sería superfluo analizar, con el objeto de engañarle; cosa que supo hacer muy bien conforme lo prueban sus triunfos: logrando embarcar a sus *aburridos* espectadores, la algarabía musical de que hemos hablado, caracterizándola como moderna y picante expresión, de cuantas trivialidades les han sido tantas veces recitadas, en su absurdidad primitiva. Nadie extrañará tampoco el gran cuidado que este compositor se toma, para introducir en sus obras esas grandes catástrofes del alma, que tanto trastorno causan: porque sabemos muy bien el afán con que buscan esta clase de emociones, las personas poseídas de insuperable fastidio. Cualquiera pues, que atienda con reflexión, a las causas que aseguran el buen resultado en semejantes circunstancias, no puede sorprenderse del éxito completo, que este artista ha obtenido.

Tan grande es la facultad que posee para el arte del engaño, que ha llegado hasta el extremo de engañarse a sí mismo, con el mismo interés con que lo hace con respecto al público. Efectivamente, nosotros creemos, que sin embargo de

²⁷ Cfr. BAUER, Hans-Joachim (Bas Álvarez, B. trad): *Guía de Wagner (Lübbes Richard Wagner-Lexicon* © by Gustav Lübbe Verlag GMBH, Bergisch Gladbach, 1988). Madrid: Alianza Editorial (vol. I y II), 1996, pp. 481-82.

²⁸ Jakob Liebmann Meyer Beer, nombre de pila de Meyerbeer, nace en realidad en Tasdorf, localidad muy próxima a Berlín.

conocer él mismo su incapacidad, le atormenta el deseo de crear obras artísticas y para salvar el penoso conflicto en que se colocan sus facultades oponiéndose a su voluntad, compone óperas para París, que hace ejecutar después en países extranjeros; medio el más seguro en la actualidad de adquirir la gloria de pasar por artista sin merecerlo. Y al observarle nosotros agobiado bajo el peso del trabajo que se impone con el afán de engañarse a sí mismo, lo consideraríamos como un personaje trágico, si no fuera por el grande interés personal que pone en juego prestando a su acción mucho de cómico; además, de que el judaísmo que reina en las artes y que este compositor representa en el de la música, se distingue sobre todo, por la imposibilidad de podernos conmovir y por la ridiculez que le es inherente²⁹”.

Meyerbeer fallece catorce años después de que Wagner escriba estas palabras, el 2 de mayo de 1864 en la capital de Francia. El compositor de *La Africana* es a finales de la década de los 60 uno de los compositores más en boga entre el público y la crítica madrileños y barceloneses. Según los datos aportados por Carmena y Millán³⁰, la primera puesta en escena de una ópera de Meyerbeer es *Il Crociato in Egitto*, estrenado en el teatro del Príncipe el 20 de diciembre de 1827. En la década de 1850 se estrena en el Real *Robert le diable* (15 de marzo de 1853) y *Les huguenots* (9 de febrero de 1858). Pero es precisamente en la década de 1860 cuando Meyerbeer se consagra entre el público madrileño como uno de los compositores dramáticos más importantes del momento y en el transcurso de medio año se estrenan *La Africana* (14 de octubre de 1865) y *Le prophète* (6 de abril de 1865)³¹. Además, su producción operística tiene en Madrid una difusión solamente comparable a Verdi o Donizetti; así, hasta el cierre del Teatro Real en 1925 *La Africana* tiene 268 representaciones, *Los Hugonotes* 241, *El Profeta* 89, y *Roberto el diablo* 140, *Dinorah* 105, y *Estrella del Norte* 32³². En Barcelona se observa un fenómeno similar. Los estrenos de Meyerbeer en el Gran Teatro del Liceo³³ se suceden desde la década de 1850. *Roberto il Diavolo* (28 de febrero de 1851), *Gli Ugonotti* (17 de enero de 1856), *Il Profeta* (31 de enero de 1863), *La Africana* (3 de mayo de 1866) y *Dinorah* (11 de febrero de 1868). Señalamos estos hechos porque, como ponen de manifiesto testimonios posteriores, la personalidad y los juicios que Wagner emite sobre otros compositores consagrados influyen negativamente en la opinión creada en el público, crítica y mundo musical.

²⁹ Wagner, Richard: “El judaísmo en la música”. *La España Musical*, IV, 172, 3-VI-1869, p. 1.

³⁰ Carmena y Millán, L.: “*Crónica de la ópera italiana...*”. Madrid, 1878.

³¹ Después de 1869 se estrenan *Dinorah* (21-II-1872) y *L'étoile du nord* (24-II-1877).

³² TURINA GÓMEZ, J.: “Apéndice 2. Índice de óperas por orden alfabético de título”. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, pp. 317-27.

³³ ALIER, R.: “Lista de óperas estrenadas en el Gran Teatro”. *El Gran Teatro del Liceo*. México: Ediciones Daimon, 1986, p. 109 y ss.

El 9 de septiembre de 1869 aparece en *La España Musical* la primera parte del artículo de Óscar Camps y Soler titulado “Carta trascendental sobre la *Misa Solemne* de Rossini”. Escrita en 1863 para canto y acompañamiento de armónium, la *Misa Solemnis* de Rossini se interpreta por primera vez el 24 de abril de 1865 en la casa del conde Pillet-Vill. Instrumentada en 1865, se estrena en el teatro Italiano de París la noche del 28 de febrero de 1869, con la intervención de Alboni (soprano), Kraus (alto), Niccolini (tenor) y Agnesi (bajo). Alfonsina Janes i Nadal³⁴ señala que a pesar de ser *La España Musical* una publicación de tendencia claramente wagnerista, no por eso deja de publicar artículos en los cuales el maestro no queda excesivamente bien parado, como sucede con el artículo de Camps y Soler. Aclaremos, sin embargo, que la intención de *La España Musical* al encargarse este artículo es precisamente que el crítico musical –uno de los redactores de *La España Musical*– se retracte de opiniones anteriormente realizadas sobre escuelas y sistemas musicales. El encargo (malicioso, comenta con desenfado Camps y Soler) se debe a que la crítica musical entiende que Rossini se aproxima a la música francesa y alemana en su *Misa Solemnis*. Si Rossini, máximo representante del bel canto, renuncia a su sistema, Camps y Soler se pregunta si ¿la música italiana ha muerto? Camps y Soler responde negativamente:

“Antes de engolfarme en la materia que motiva este escrito, no quisiera dejar de manifestaros un pequeño escrúpulo que mi humor impresionable y susceptible me ha sugerido: vuestro deseo de que se publique *mi dictamen* revela un no sé qué de maliciosillo y astuto, que a pesar de todo me hace gracia por lo ocurrente e intencionado.

Conocedores como sois de mis ideas, de mis tendencias y de mis apreciaciones respecto a escuelas y sistemas musicales, habéis tenido la piadosa intención de quererme poner en el compromiso de confesar mis culpas, de hacerme retractar de cosas dichas, y obligarme a entonar un solemne *De profundis* a la música italiana, en vuestro concepto ahogada en su blando y perfumado lecho por las auras septentrionales turbias y nebulosas...

¡No sé de dónde ha surgido una voz funesta que murmura sordamente haber rendido pleito-homenaje Rossini, con su obra póstuma, a los principios de la escuela galo-germánica que tanto y tan cruelmente combatiera en vida, haberse declarado imitador de Meyerbeer, y haber depuesto, por esta vez, sus alas de Cisne³⁵ para expansionar ampliamente la imaginación en los campos de la materia, para impregnarla en el jugo de las misteriosas divagaciones neo-filosóficas, y para aprisionar en el duro cerco de las formas terrenales y positivas la esencia increada, etérea, divina, de la inspiración y del genio!...

³⁴ JANÉS i NADAL, Alfonsina.: “*La España Musical*”. *L’obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Rafael Dalmau editor, 1983, p. 23.

³⁵ Rossini, el *Cisne de Pésaro* simboliza a la escuela italiana; el Cisne de *Lohengrin*, la libertad y el wagnerismo.

No sé de dónde ha surgido esta voz funesta (que nadie ha sostenido ni podrá sostener en buena ley), pero sí que a vosotros os ha halagado, que la escuchasteis con deleitación y que os inclináis a acariciarla.

Os habéis gozado quizás de antemano en mi derrota, y me habéis provocado a la liza...

¿Hay algo de esto?

Pues bien, por mi parte acepto el reto y me dispongo a la pelea [...]

¿Qué? ¿Han muerto acaso Rossini, Donizetti, Bellini, Pacini, Mercadante, Verdi, Ricci, Cherubini, Generali y tantas otras lumbreras del arte que han florecido en este siglo para honra y prez de Italia? Y si ahora no ha aparecido ningún otro astro que pueda competir su luz con la de aquellos grandes planetas, ¿hemos de decir que la música italiana ha muerto? No; es más bien que la producción de tantos prodigios ha cansado un momento la operosidad [sic] de los tiempos; el Etna al parecer está frío, pero ¡guay! del que ose escarbar en sus entrañas y suscitar la chispa escondida que potente y exterminadora reduciría a escombros los mil poblados que desde Catania a Siracusa se abrigan a su falda hospitalaria!... Petrella, Cagnoni, Morales, Rossi, Ricci, Ventura y otros y otros, pudieran representar en música el papel de chispa volcánica capaz de envolver entre la incandescente lava de la inspiración a todo lo que se eleva sobre los falsos cimientos del terreno minado y estéril del cálculo artístico...”³⁶.

Camps y Soler opina que el arte musical atraviesa en ese momento un periodo de transición caracterizado por el caos de ideas, la vaguedad de formas “que cada cual adopta a medida de su gusto” y por la fusión, “o mejor dicho confusión, de los géneros italiano, francés y alemán, que quieren constituirse bajo una misma ley”. Para Camps y Soler, todas las escuelas y géneros se encaminan a la fusión de uno de estos dos principales sistemas: *música del pasado* y *música del porvenir*. Ambas son definidas por Camps y Soler en los siguientes términos:

“La primera, en que campea la vida del sentimiento, se propone expresar por medio de la melodía los más misteriosos movimientos del corazón y las sensaciones más escondidas del alma; por eso, de todos los recursos fónicos de que puede disponer, sólo usa los que puedan convenir a la parte melódica que es la dominante. —Qué efectos y qué clase de milagros han producido con este sistema Paisiello, Cimarosa, Cherubini, Generali, Rossini, Bellini, Pacini, Donizetti, Mercadante, Verdi, etc., nadie lo ignora.

La segunda clase de música, esto es, la *del porvenir*, hidrocéfala de nacimiento (mejor diría *en gestación*) y dañada del pecho, tiene el mérito de haber reducido la inspiración a las grandes proporciones de una partida de ajedrez, la espontaneidad a las de una fórmula algebraica, y edificándolo todo sobre el gélido campo de los cálculos, pretende ser la estrella polar que prescriba y fije el rumbo que han de seguir la nave del genio y la del arte por el derrotero del mar de los siglos; y

³⁶ Camps y Soler, O.: “Carta trascendental sobre la Misa Solemne de Rossini”. *La España Musical*, IV, 186, 9-IX-1869, p. 1.

cuántos y cuáles milagros han producido el profeta Wagner y sus secuaces con este segundo sistema, todo el mundo lo sabe y fácilmente puede apreciarse”³⁷.

El artículo de Camps y Soler se publica también en las páginas de varios periódicos extranjeros, entre ellos dos periódicos italianos de los que Camps y Soler forma parte de su redacción: la *Scena* de Venecia y *Il Diogene* de Palermo. En las siguientes entregas del artículo³⁸, Camps y Soler analiza una a una todas las partes de la misa de Rossini, desde el *Kyrie* hasta el *Agnus Dei* y sección por sección. Tras este análisis, Camps y Soler se propone dar respuesta a la pregunta principal que da lugar al artículo: “¿En esta misa ha rendido adoración Rossini al ídolo moderno, o ha permanecido fiel a sus antiguas creencias? Para probar evidentemente que la *misa solemne* no es una adhesión a las reformas de la escuela galo-germánica y Wagnerianas, me valdré de las mismas armas de que se valen los que sostienen lo contrario”³⁹.

Camps y Soler fija las características de la escuela italiana (Rossini) y la moderna reformista (Wagner), con la finalidad de dar una respuesta firme a la pregunta anteriormente planteada. La definición de ambas escuelas es realizada por Camps y Soler por la oposición de contrarios; de forma esquemática estas son las características principales de ambas escuelas, que forman –en opinión de Camps y Soler– antítesis perfecta una de otra:

“ESCUELA ITALIANA	ESCUELA GALO-GERMÁNICA.
Inspiración	Cálculo
Genio	Ingenio
Melodía	Armonía
Idealismo	Realismo
Espontaneidad [e] Improvisación	Estudio
Expresión	Efectos
Tradición	Innovación
Sencillez	Aglomeramiento
Claridad y redondez de formas	Abstrusión

³⁷ Camps y Soler, O.: “Carta trascendental sobre la Misa Solemne de Rossini”. *La España Musical*, IV, 186, 9-IX-1869, p. 1.

³⁸ *La España Musical*, IV, nos 187 (16-IX-1869), 188 (23-IX-1869) y 189 (30-IX-1869).

³⁹ Camps y Soler, O.: “Carta trascendental sobre la Misa Solemne de Rossini”. *La España Musical*, IV, 189, 30-IX-1869, p. 2.

Precisión de ritmo	Ritmo inseguro, vacilante, controvertido, alterado
Modulación natural y correcta	Desnaturalización de las leyes naturales de la tonalidad y la modulación.
Imitación subjetiva, es decir, aún cuando no trate de expresar un sentimiento dado, emplea para la imitación objetiva un idealismo que engrandece el recuerdo del objeto imitado, y lo eleva a la misma altura a que sabe elevar los sentimientos, espiritualizándolo todo.	Imitación objetiva; es decir, aún cuando no trate de imitar objetos materiales, emplea para la imitación subjetiva un servilismo que recuerda demasiado la realidad desnuda de los sentimientos, humanizándolo todo ⁴⁰ .
Dulce efusión de voces e instrumentos con predominio absoluto de la parte vocal.	Laberíntico enredo de la parte instrumental que predomina constantemente sobre la vocal.
Canto.	Melopea.
Creación que extasía el alma.	Artificio que asombra.
Calor que se siente y no se explica.	Grandiosidad que se explica y no se siente
Situaciones escénicas engrandecidas por la música.	Música engrandecida por las situaciones escénicas ⁴¹ .

La crítica musical de la década de 1860 incluye generalmente a músicos como Flotow, Gounod o Thomas en la escuela reformista galo-germánica, pero Camps y Soler cree que estos compositores no se apartan claramente de la escuela italiana de composición:

“¿Son estos los reformistas? –¿A que leyes del antiguo código han faltado? – ¿No armaron acaso su lira con las cuerdas del sentimiento y cantaron una égloga a las pasiones del corazón? –¿No son melodistas? –¿Las piezas más sobresalientes de sus óperas, las que más aplausos les han merecido, no pudieran llevar al pie un nombre italiano?[...]”

–Admiro los tres citados autores en la parte que concierne como melodistas; como armonistas; como exagerados elaboradores de la parte instrumental los censuro, y no les envidio la gloria que sólo en este segundo concepto pueda corresponderles⁴².

En cuanto a Meyerbeer, Camps y Soler le considera seguidor del estilo de Rossini en sus primeras óperas como *Il Crociato* y *Romilda e Castonza*. En su opinión, óperas

⁴⁰ El materialismo en el Arte.

⁴¹ Camps y Soler, O.: “Carta trascendental sobre la Misa Solemne de Rossini”. *La España Musical*, IV, 191, 14-X-1869, p. 1.

⁴² Camps y Soler, O.: “Carta trascendental sobre la Misa Solemne de Rossini”. *La España Musical*, IV, 191, 14-X-1869, p. 1.

como *El Profeta* o *Roberto* no se sostendrían desprovistas de las partes en las que Meyerbeer es “melodía pura”; luego dice sobre Meyerbeer y Wagner:

“De todos modos, Meyerbeer es admirable, es un gigante; hace sentir y asombra a la vez con su genio y su talento. Ha intentado un género que no ha tenido sin embargo la audacia de llamar *del porvenir*, al contrario, leed el artículo de Wagner titulado *Del judaísmo en música* y veréis como este *profeta* se deshace en improperios y anatemas contra el sabio maestro berlinés, que si él considerara como *maestro* en la escuela del porvenir, tendría buen cuidado de elevar hasta las estrellas y de pedir amparo a su sombra e invocarlo como a Mito. –Ni Meyerbeer ha querido secundar los principios que hoy constituyen la escuela del porvenir (iniciados por Gluck) ni Wagner quiere para nada los principios de Meyerbeer. Esto es un hecho.[...]

Se ha creído que las tendencias de Meyerbeer eran las de emanciparse de la melodía del ritmo y de las leyes de la tonalidad, y se le ha comprendido entre el número de los que han fundado los cimientos de la nueva escuela llamada *del porvenir*; y si Meyerbeer y Wagner son una misma cosa, decidme: *Profeta* y *Tannhauser*; *Ugonotes* y *Lohengrin*; *Africana* y *Rienzi*; *Roberto* y *Trisano*, ¿son sinónimos?

Contestad vosotros mismos que me obligo a acatar vuestro fallo”⁴³.

Camps y Soler responde finalmente a la pregunta señalando que en su *Misa Solemne* Rossini defiende sus principios y los de la música italiana contra los de la nueva escuela del porvenir, “que establece la supresión de la melodía, la descomposición del ritmo, la violabilidad de las cuerdas del tono, y de la marcha natural de la modulación, que da por suprimido el canto, que quiere subyugar las voces a los instrumentos, que no admite más género que el declamado; etc.; esto es lo que ha combatido Rossini”. Insiste en que Flotow, Gounod, Thomas y Meyerbeer no son en realidad “tan enemigos como generalmente se cree de la escuela italiana, (es decir *melódica* con sus consiguientes atributos)”, y que deben precisamente a ella sus mayores triunfos. En cuanto a Wagner, Camps y Soler cita la obertura, la Marcha y el Coro de Peregrinos de *Tannhäuser* como piezas de genio, pero de las que reniega Wagner. El crítico termina su artículo exhortando a la juventud musical a que recoja la herencia de Rossini; solamente hay dos caminos posibles en la música: seguir la tradición representada en Rossini o la reforma personificada en Wagner:

“Ahora para probar las excelencias de las modernas escuelas reformistas, no queda por citar más que un nombre, pero tal vez no os atreváis a pronunciarlo claramente, y yo lo haré por vosotros:

⁴³ Camps y Soler, O.: “Carta trascendental sobre la Misa Solemne de Rossini”. *La España Musical*, IV, 192, 21-X-1869, p. 1.

¿Wagner?

¡Viva Wagner, diré yo siempre que se me presente con una sinfonía, siquiera como la de *Tannhäuser*, o con una *Marcha*, o un *Coro de peregrinos* como los de la misma ópera, que tantos aplausos, tantos elogios y tantas ovaciones le han valido de los mismos italianos, entusiastas admiradores del genio donde quiera que se halle siempre que se presente bajo tan imponente aspecto!... pero, callad, oigo la voz del maestro –profeta que enojado grita por milésima vez: «*eso es precisamente lo peor que he hecho, esas son melodías que en malhora [sic] y a pesar mío se escaparon, cansadas de permanecer ocultas dentro del pecho. He declarado guerra a la melodía, como los materialistas al espíritu, como los ateos a Dios. La ciencia y no la inspiración ha de salvarme; las generaciones futuras levantarán un monumento a mi memoria*». –Basta; en una época en que la fe no existiese, en que el espíritu fuese una palabra hueca y sin sentido, en que Dios fuese el ocaso, en que no fuese la única religión del mundo, en una época semejante, digo, es cuando pudiera figurar dignamente la música de Wagner como complemento indispensable de la desdicha humana, pero si la naturaleza esta sujeta a una ley invariable, si nuestro corazón no puede elevarse sobre los límites establecidos, si nuestra alma es imagen de Dios, si lo bello ha de relacionarse eternamente con lo bueno, y lo malo con lo deforme, y si el necio orgullo humano ha de verse humillado siempre entre el polvo y la abyección... entonces muy largo es el porvenir que espera a la música de Wagner, porque ha de durar toda una eternidad custodiada bajo la losa del olvido. [...]

Una palabra más sobre Rossini y concluyo.

Creo que si hubiera una religión y un estado musical, pudiera decirse de las obras de Rossini, que el *Barbero de Sevilla* era una partida de bautismo, *Otello* la de su confirmación, *Guillermo* la de sus bodas, *Stabat* su última plegaria, y la *Misa solemne* su testamento.

A los jóvenes toca recoger tan pingüe herencia. Esa es la ley, ese es el camino que debéis cumplir y seguir; esa es la antorcha del genio que puede disipar las heladas emanaciones del Norte. Inspiración/cálculo; Sentimiento/efecto; Idealismo/realismo; Rossini o Wagner, elegid⁴⁴.

En el número 197 aparece en *La España Musical* la primera entrega del artículo de Pedrell “La música del porvenir”⁴⁵. La revista justifica la publicación de este artículo señalando que “ya que a propósito del matrimonio de Wagner, tanto se habla estos días de la música del porvenir en comparación con la escuela italiana, creemos acertado reproducir en el presente número el artículo publicado en el *Almanaque* de *La España Musical* y que muchos de nuestros nuevos suscriptores no pudieron obtener”⁴⁶.

En el artículo titulado “Dinorah y Sonámbula” Antonio Opisso pone de manifiesto que las controversias entre los partidarios de la escuela italiana y la escuela reformista inclina a unos y otros a posiciones extremas que en su opinión son inútiles y no conducen a nada. Del testimonio de Opisso se desprende que la toma de

⁴⁴ Camps y Soler, O.: “Carta trascendental sobre la Misa Solemne de Rossini”. *La España Musical*, IV, 192, 21-X-1869, pp. 1-2.

⁴⁵ *La España Musical*, IV, nos. 197 (25-XI-1869, p. 1-2), 198 (2-XII-1869, p. 2), 201 (23-XII-1869, p. 2) y 202 (30-XII-1869, p. 2).

⁴⁶ *La España Musical*, IV, 197, 25-XI-1869, p. 1.

posicionamiento en uno u otro sentido es necesaria para no ser calificado despectivamente de ecléctico y, también, que la juventud musical es más proclive a la escuela reformista. No obstante, el wagnerismo de Antonio Opisso, como el de Antonio Peña y Goñi, es fruto de un afán regeneracionista que se enmarca en un eclecticismo no exclusivista, más propio de la generación modernista finisecular:

“Ni somos partidarios de ninguna escuela, ni podríamos tampoco serlo, cuando en nuestro concepto, el arte no reconoce límite alguno. Cualquier obra artística pertenezca a este o al otro género, puede tener su mérito absoluto. [...]

Así pues; esa ya tan continuada lucha entre melodistas y reformistas, es decir, entre los partidarios de la escuela italiana y los de la alemana, hásenos antojado siempre inútil, ya que no perjudicial para ambos contendientes. ¿Qué queréis vosotros, los primeros? ¿pretendéis acaso que el arte se estacione dónde vosotros acabasteis? Ridícula es por demás vuestra pretensión. Cuando el agua está mucho tiempo estancada, fácil es que se corrompa y de la corrupción nace siempre la impotencia. ¿Qué pretendéis vosotros, los segundos? ¿Os creéis acaso vencedores y queréis humillar a los vencidos? Pues desde este momento os declaramos soberbios en demasía. Todo orden de cosas es correlativo. Sin Händel y Haydn no hubiera existido Mozart y sin Mozart no hubieran existido Rossini, Donizetti y Bellini; como sin Gluck no hubierais conocido a Weber, Meyerbeer y Wagner. ¡Volved siempre la cabeza atrás, que todos procedéis de un mismo manantial! [...]

Los partidarios de la escuela italiana hablan con más saña de la que conviniera, de los partidarios de la escuela reformista y los reformistas, desprecian muy sin razón, a los partidarios de la escuela italiana. Todos pecan de apasionados; nadie habla razonadamente, por temor de ser tildado de *ecléctico*.

Pero toda nueva idea ha tenido siempre sus enemigos. Recordad sino a Galileo, recordad a Shakespeare, recordad al pintor Rivera. [...]

Nada se ha de proscribir, pues todo encuentra al fin sus partidarios. La juventud se inclina más bien a la utopía que al retroceso.

¡Dejad al arte libre su vuelo! ¡Puede que algún día os conduzcan a un lugar no soñado siquiera!

Hemos caído de intento en estas digresiones para que no extrañen los partidarios de un género determinado que tanta admiración nos cause Bellini por su *Sonnambula*, como Meyerbeer por su *Dinorah*. A pesar de poder ser tachados de *eclécticos*, cuando se trate de las dos escuelas antedichas, exclamaremos siempre, como un amigo nuestro, puesto entre dos mujeres.

A veces ¡sábelo Dios!
Tras de mil vacilaciones
Me han venido tentaciones
De quedarme con las dos”⁴⁷.

1870

⁴⁷ Opisso, A.: “Dinorah y Sonnabula”. *La España Musical*, IV, 202, 30-XII-1869, p. 1.

En enero de 1870 Antonio Opisso se declara partidario de la composición del libreto por parte del compositor como hace Wagner. En “Un artículo de los diablos”, en el que analiza las partituras de *Der Freischütz* de Weber, *Roberto el diablo* de Meyerbeer y el *Fausto* de Gounod, expone que la composición de óperas debe basarse en libretos que necesiten de la música para interesar –presenten situaciones de efecto a los que aplicarla– y aconseja que las obras maestras literarias de Shakespeare, Schiller y otros escritores no se musicalicen porque siempre serán inferiores bajo la forma de la ópera. Apoyándose en los ejemplos de Weber, Meyerbeer, Berlioz y Auber que “han compuesto sobre argumentos cualquiera y han tenido éxito” critica a Bellini que “compuso un *Romeo* que no ha sobrevivido y su *Sonnabula* vivirá siempre. No tenemos reparo en confesarlo: en esta cuestión de argumentos somos partidarios de Ricardo Wagner”⁴⁸.

Felipe Pedrell realiza un estudio sobre genios de la Historia de la Música en “Los grandes músicos y sus obras”. Como declara Pedrell, el origen de estos artículos tiene como propósito inicial la valoración de la obra de Beethoven. Pedrell considera que la crítica musical “peca de ligera en exceso” y pregunta a preconizadores y detractores de Wagner si hay algo en su música que no haya intentado antes Beethoven:

“¿Negaréis que todo cuanto éste [Wagner] pueda intentar para ser profeta en su música, no lo haya intentado Beethoven?[...]”

¿Qué intenta Wagner, que Beethoven no haya probado, a partir de su trío en si bemol (op. 97), sus últimas cinco sonatas para piano, su sinfonía con coros, y sobre todo en sus últimos cuartetos, desde la op. 127 a la 133?”⁴⁹.

En marzo de 1870 *La España Musical* publica una biografía sobre Richard Wagner realizada por Alberto Vicentini⁵⁰. Antonio Opisso, traductor de esta biografía, comienza así una serie de traducciones de artículos de autores extranjeros sobre Wagner publicadas en *La España Musical*; ésta es la primera biografía de Wagner localizada en la prensa española.

En agosto de 1870, Antonio Opisso escribe dos artículos en forma epistolar tituladas “Cartas de uno que se va, a otro que viene”. Opisso declara que no hubiera escrito estas cartas “si tú, el más querido de mis discípulos, no hubieras dirigido hacia este anciano

⁴⁸ Opisso, A.: “Un artículo de los diablos”. *La España Musical*, V, 205, 20-I-1870, p. 2.

⁴⁹ Pedrell, F.: “Los grandes músicos y sus obras. Estudios”. *La España Musical*, V, 207, 5-II-1870, p. 2.

⁵⁰ Vicentini, A.: “Ricardo Wagner”. *La España Musical*, V, 212, 10-III-1870, pp. 1-2.

tus pensamientos para consultarle la línea de conducta que has de seguir en la república musical”. En las cartas, dirigidas a un joven que quiere entrar en el mundo musical y ser compositor y del cual no revela su nombre⁵¹, Opisso trata de orientar a su discípulo señalando la corriente musical más idónea para la composición. Opisso establece tres líneas musicales que asemeja a partidos políticos. Son el partido purista, el ecléctico y el reformista, del cual, se declara seguidor:

“Hay en el mundo musical lo mismo que en el político, partidos apasionados cuya intransigencia será para ti desesperadora [sic].

Si el arte es una entidad, si el arte es uno –dirás tú- ¿cómo puede haber partidos? Y este argumento de irrefutable lógica, se destruye diciendo que ni los unos ni los otros entiende el verdadero. [...]

Aparecerá a tus ojos primeramente el «purista».

Para este partido es malo todo lo que no sea Haydn, Mozart, Rossini o Donizetti. Elogia cuanto se aproxima al estilo de estos maestros y rechaza todo lo demás. El *Faust* gusta por el argumento(!); Meyerbeer no tiene inspiración, Beethoven es pesado, Wagner... ¿eh? ¿quien se atreve a hablar de Wagner! Vive de gorgoritos y *parlantes*, cáesele la baba recordando *Mustafá* y *Fígaro* de las antiguas óperas, no se ha acabado de admirar todavía de la plegaria de *Moisés* y lleva el compás en el bastón cuando se ejecuta una de «sus» sinfonías. –Ya no hay cantantes –exclama- «¡aquello eran gargantas!» hoy día sólo se grita. Es peligroso hablar de Tamburini y la Pasta en su presencia. Muévase, agítase, patear hace espavientos. –¡Oh! ¡ah! ¡uh! ¡oooh! –son sus exclamaciones favoritas. Odia a Verdi (rasgo de talento) diciendo que sólo mete ruido y si le hablas de Bellini, es capaz de ponerse a llorar. Es un tipo bastante ridículo, pero preferible al «ecléctico».

Los músicos que forman este último, no critican, sólo aceptan o rechazan. Respetan y aplauden la *Semiramis* entusiásmense en la *Lucia* admiran *Los Hugonotes*. –Magnífico, sublime, grande e inmenso, son su proverbiales adjetivos.

Queda otro partido al que yo pertenezco y que han dado en llamar reformista. Ya te diré sus cualidades en mi próxima epístola”⁵².

En la segunda epístola, Opisso señala que no puede ser música del porvenir aquella “que encuentra partidarios en la presente época” refiriéndose al *Rienzi* de Wagner puesto en escena en París por primera vez el 6 de abril de 1869. Opisso rechaza las óperas de Rossini porque no las considera dramas líricos, es decir, en los que la música guarda siempre relación directa con el sentimiento expresado por la palabra, exponiendo de esta forma la poética de Wagner y su idea sobre la unión de música y texto. Critica también la costumbre de los compositores de escribir las óperas en función de los divos y las largas vocalizaciones, los adornos y la ejecución de fermatas, etc., que no se pueden justificar desde el punto de vista *realista* del desarrollo dramático de la ópera.

⁵¹ Suponemos que se trata de Felipe Pedrell.

⁵² Opisso, A.: “Cartas de uno que se va, a otro que viene. Carta Primera”. *La España Musical*, V, 233, 18-VIII-1870, p. 1.

En opinión de Opisso la música italiana ha muerto “¿quién tiene la culpa? Nadie más que la época”:

“De algo me han de servir los años y la experiencia, y he de decirte, que me has parecido guiado por equivocados juicios siempre que en la filosofía del arte has tratado penetrar. Veo con dolor que no te has podido acostumbrar a la escuela moderna y que te hace gracia lo de espíritus apocados han dado en titular «música del porvenir». ¿Eres tú de los que juzgan las obras sin conocerlas? Mucho lo temo.

Has de saber amigo mío, que la frase arriba subrayada que con malévola sonrisa pronunciáis cuantos como tú raciocinan, es una de las más crasas barbaridades que la presente pléyade musical haya pronunciado. No es «música del porvenir» la que encuentra partidarios en la presente época, y mucho menos cuando esos partidarios se llaman Meyerbeer, Gounod, David, Berlioz, etc., etc. No puede ser «música del porvenir» la que arrebató en el teatro Italiano de París a un auditorio contra ella prevenido; no será nunca «del porvenir» la música que más se adapta a los sentimientos de la generación actual. «Música trasnochada» podría llamar yo a la que comúnmente se aplaude, sino me lo impidiera el respeto que ha de guardarse a lo que se identificaba con los gustos del público a ella coetánea. Pero es cosa ya sabida que toda nueva idea lleva consigo sus detractores y no es de extrañar que a la escuela reformista le hayan salido los suyos. Cuando dentro de cien años algún crítico imberbe diga que Wagner ha pasado ya de moda, no quedará ya –por desgracia- ningún purista que con las manos en la cabeza nos explique las filosóficas bellezas de *Semiramis* o del *Othello* [sic].

[...] Copio de una de tus cartas el siguiente párrafo. «Acabo de llegar de Barcelona donde he oído dos obras que me han dejado extasiado: *Semiramis* y *Othello*. Las Marchisio son dos ángeles. He llorado mucho». ¿Te asombrará cuando te diga que esas dos obras son de las muchas malas que se han escrito? Creo que sí, y por eso voy a demostrártelo. Advierto antes que como a música las admiro. Recházolas como a *óperas*, es decir, como a *dramas líricos*.

En su unión con el drama, la música debe guardar siempre relación directa con el sentimiento expresado por las palabras, con el carácter del personaje que canta y muchas veces hasta con el acento y las inflexiones vocales que parezca deban apropiarse más a la situación y al lenguaje hablado. Las *óperas* no han de estar escritas para los cantantes, al contrario, los cantantes deben ajustarse a lo escrito en la *ópera*, pues el maestro es el amo y a él toca mandar. El sonido y la sonoridad han de estar por debajo de la idea y la idea por debajo del sentimiento y de la pasión. Las largas y rápidas vocalizaciones, los adornos en el canto y una multitud de ritmos, son incompatibles con la expresión de la mayor parte de los sentimientos serios, nobles y profundos.

¿Qué pasa en todas las *óperas* de la antigua escuela? Enteramente todo lo contrario. *Semiramis* haciendo gorgoritos y *Othello* lanzando al aire un puñal y una «fermata» al mismo tiempo ¿no son dos cosas perfectamente ridículas? ¡Y que diremos de *Moisés*! ¡qué de *Carlos V*! ¡qué de *Ana Bolena*! ¡qué de *Saffo*! ¡qué de *Attila*! ¿Cuándo las palabras que pronuncian estos personajes las han daguerreotipado [sic] digámoslo así, sus autores, en la música que cantan? Y hasta en el mismo *D. Juan* -¿por qué no he de decirlo?- hasta en el mismo «*D. Juan*» ¿no es una lástima que doña Ana ultrajada exclame: «¡Puede que algún día el cielo se compadezca de mí!» con una serie de notas agudas, vocalizadas, picadas y que siquiera tienen el mérito de hacer aplaudir a la cantatriz?

La antigua escuela peca mucho de esto, muchas notas pero vacías de sentido, mucho mimo al oído, pero poca emoción en el alma.

Tu escuela ha muerto ¿quién tiene la culpa? Nadie más que la época.
Abandonémosla respetuosamente exclamando: “¡Ave César, morituri te salutan!”⁵³.

1871

Desde su fundación en 1850, el repertorio interpretado en el Teatro Real se centra en unos pocos compositores. Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi, Mazza, Coppola, etc, por parte italiana y algunos años más tarde Meyerbeer, Auber y Halevy como representantes de la gran ópera francesa, son los nombres que hasta la saciedad se repiten en los carteles de la empresa de la plaza de Oriente. Sin embargo, la sociedad y la crítica madrileña demanda cambios y exige el estreno de obras que están circulando en los teatros del resto de Europa. Como consecuencia, poco antes de comenzar la temporada 1870/71, varios abonados y habituales concurrentes al Teatro Nacional de la Opera piden a la empresa del Real que, al publicar la lista de los artistas que deben actuar durante la temporada, anuncie también, al igual que hacen todos los teatros de *primer orden* europeos, la lista de óperas que deben de ejecutarse, lo que obliga a la empresa de Teodoro Robles a presentar obras nuevas, además de repertorio. A partir de este momento, el nombre de Wagner empieza a barajarse como uno de los compositores que se deben presentar en el Teatro Nacional de la Ópera:

“Varios abonados y habituales concurrentes al Teatro Nacional de Ópera desean que la empresa de dicho teatro, al publicar la lista de los artistas que han de actuar en la presente temporada, anuncie también las óperas que hayan de ejecutarse. Esto es lo que se hace en todos los teatros de primer orden de Europa, y obligar así a las empresas a presentar obras nuevas además de las de repertorio.

No dudamos que el Sr. Robles acogerá los deseos del público de Madrid, y que entre las óperas que oiremos este año figurarán *Freischütz*, de Weber, *Moisés* de Rossini y alguna otra de las completamente desconocidas en Madrid o que hace muchos años que no se han oído.

Muchas de las familias que desde la revolución vivían lejos de Madrid, se proponen regresar este invierno a sus hogares y desearán naturalmente que su espectáculo favorito no desmerezca de lo que ha sido en años anteriores”⁵⁴.

En el transcurso de la temporada, en una de las Revistas Musicales que Peña y Goñi escribe entonces en *El Imparcial*, critica la situación en la que se encuentra el Teatro

⁵³ Opisso, A.: “Cartas de uno que se va, a otro que viene. Carta segunda”. *La España Musical*, V, 234, 25-VIII-1870, p. 1.

⁵⁴ *El Imparcial*, 13-IX-1870.

Real en lo tocante a la falta de variedad del repertorio, en una temporada en la que el único estreno que se produce es la versión operística de *Marina* de Arrieta (16 de marzo de 1871). En tono satírico, Peña y Goñi señala que el madrileño debe sentirse orgulloso de que antes de que *Tannhäuser* y *Lohengrin* se conozcan en otros países europeos, en España se saben estas partituras “poco menos que de memoria”:

“Y en efecto, ¿quién no se entusiasma al pensar que no hay ópera que nosotros no conozcamos? ¡Gloria y honor a este teatro, al brillante templo del arte que tan grandes, tan inmensos servicios ha prestado a los artistas y aficionados! ¡Quién no recuerda con noble orgullo aquellas representaciones del *Orfeo*, *Iphigénie en Tauride* y el *Alceste* de Gluck, en las que el público extasiado con tanta maravilla musical, dejaba correr libremente su entusiasmo, su frenesí! ¡Quién ha olvidado la ejecución de la *Vestale* de Spontini, del *Freyschütz* y de *Oberon* de Weber, del *Flauto magico* y la *Nozze di Figaro* de Mozart, del gran maestro que no pudo contentarse con su inmortal *Don Juan*, sino que escribió además algunas óperas notabilísimas! ¡Habrá alguien que no sienta latir su pecho recordando que antes de conocerse en Francia, Austria, Prusia, Alemania, Rusia e Inglaterra las partituras de Wagner *Tannhäuser* y *Lohengrin*, las sabíamos aquí poco menos que de memoria! [...]

De qué nos quejamos nosotros que desde Rameau, autor de una de las primitivas teorías sobre el bajo fundamental, hasta Wagner y Schumann, que abusan de las dobles y triples disonancias, hemos asistido, gracias a los artísticos empresarios del teatro de la Ópera, a las diversas revoluciones efectuadas en el campo de la música”⁵⁵.

En febrero de 1871, *El Correo de Teatros*⁵⁶ –citando a un crítico “distinguido”– publica un suelto en el que se lee que “en la actualidad se distrae a una generación escéptica y gastada por procedimientos de relumbrón [...] De otro modo no puede comprenderse cómo a las obras de Paisello y Cimarosa, de Taldoniy Morlacchi, Galuppi y Pergolese, Rossini y Bellini, Donizetti y Mercadante, han sucedido, óperas como *Tannhäuser* de Wagner, en la que se encuentra una cacería inmensa con comparsaría de 50 ó 60 perros”. El suelto es contestado por *La España Musical* (señalamos este hecho por que la publicación de Andrés Vidal y Roger mantendrá en el futuro varias controversias con la revista de Eduardo de Canals):

“Como nuestro pobre raciocinio no nos permite comprender si el *Correo* se hace eco de la disparatada idea vertida en las anteriores líneas, o saca a relucir irónicamente el vulgar ataque *crítico distinguido*, a la escuela reformista,

⁵⁵ Peña y Goñi, A.: “Revista Musical”. *El Imparcial*, 15-II-1871.

⁵⁶ Periódico semanal fundado en 1868 por Eduardo de Canals.

suplicamos al periódico del Sr. Canals, nos diga francamente si tal doctrina entra o no en la *profesión de fe* musical de su publicación”⁵⁷.

La presentación de *Marina* en el Teatro Real en su versión operística suscita una vez más que la crítica musical analice las bases sobre los que debe plantearse la ópera española. Luis Navarro publica en *La Ilustración Española y Americana* un artículo en el que opina que la ópera nacional no se ha instaurado en España por la falta de protección oficial del gobierno. Para Navarro la ópera está en decadencia en Italia, en Francia y en Alemania “donde Schumann y Wagner exageran las nebulosidades del último estilo de Beethoven”⁵⁸.

A finales de la primavera de 1871, los artículos del conde de Morphy y José Castro y Serrano sobre la cuestión de la ópera española traen a colación varias veces el nombre de Wagner. Estos artículos, publicados en *La Ilustración Española y Americana*⁵⁹, vienen motivados por el estreno de *Don Fernando el Emplazado* de Zubiaurre (Teatro de la Alhambra, 12 de mayo), obra premiada en el concurso organizado en 1868 y que es presentada en Madrid como “la primera ópera verdaderamente española”. Guillermo de Morphy dirige una primera carta a José de Castro y Serrano fechada en Madrid el 22 de mayo de 1871; en ella, después de señalar que no le parece “cuerdo dirigirse al público como lo han hecho Wagner y Berlioz, para zaherir a sus competidores o para hablar de cosas que nada tiene que ver con la música”, apunta la idea de que la melodía popular no es un requisito suficiente para formar un género de música dramática verdaderamente nacional. Para crear el género nacional es necesario el estudio de las dos tendencias principales en aquel momento, las representadas por Wagner y Verdi:

“Asimismo trataré de probar que la melodía popular, que puede ser un gran auxilio, no es bastante sin embargo para formar un género de música dramática verdaderamente nacional; porque así como la poesía del pueblo no emplea más que ciertas ideas, sentimientos y formas poéticas, así también la melodía popular no expresa más que ciertos sentimientos ni emplea más que ciertos ritmos y giros melódicos.

Por muy nacional que sea el romance, no es posible reducir a él toda nuestra poesía, ni es el único metro español. Tiene la mayor importancia en tal estudio, el examen de las dos tendencias que hoy dominan en Italia y Alemania que dividen el campo de la música. Wagner y Verdi son hoy sus representantes; el uno se dirige a

⁵⁷ *La España Musical*, VI, 244, 23-II-1871, p. 4.

⁵⁸ Navarro, Luis: “Tentativas para fundar la ópera española. *Marina*”. *La Ilustración Española y Americana*, XV, 11, 15-IV-1871, p. 195.

⁵⁹ En el nº 15 (25-V-1871) aparece una carta de Morphy; la contestación de Castro y Serrano en el nº 16 (5-VI-1871).

la inteligencia, el otro a los sentidos, desconociendo las máximas y ejemplos de los grandes maestros alemanes e italianos que han sabido conmover el alma halagando a los sentidos.

Con esto se relaciona también el examen de la importancia relativa de la armonía y de la melodía, la forma de las piezas de música, su desarrollo y extensión, la variedad y enlace de los efectos musicales en armonía con el drama, y muchas otras cuestiones que se originan necesariamente en espectáculo tan complejo como la ópera, que hoy es, por decirlo así, como un ramillete de todas las artes para contribuir unidas a un mismo objeto”⁶⁰.

José de Castro y Serrano, en la carta de contestación a Guillermo Morphy, opina que en la ópera es imposible que aparezca nada nuevo porque ya tiene su forma concreta. Las últimas obras de Wagner son otro género de espectáculo distinto:

“Pero no; en punto a dramas líricos no ha de aparecer nada nuevo. Ya ha aparecido Wagner, ese hombre singular a quien la crítica no ha podido digerir aún, y o hace óperas como las ya existentes, o se sale de la ópera para seguir el rumbo de otro espectáculo”⁶¹.

En mayo de 1871 Peña y Goñi escribe una revista musical sobre el estreno de *Don Fernando el Emplazado*⁶² y, en un artículo publicado a principios de junio en *El Imparcial*, examina esta ópera en tres actos desde tres puntos de vista principales: la melodía, la armonía y la instrumentación. Este análisis sirve de pretexto al crítico donostiarra para constatar que el arte musical, en manos de los “compositores modernos”, utiliza de forma novedosa la armonía y la instrumentación como recursos dramáticos y que Zubiaurre pone en práctica estos principios; el artículo, en el que Peña y Goñi cita explícitamente a Wagner, es reproducido también en las páginas de *La España Musical*⁶³:

“Desde el preludeo y el coro religioso de la introducción, enseña ya Zubiaurre sus vastísimos conocimientos de armonía. [...]. Zubiaurre se sirve de ella como de un poderoso auxiliar destinado a encubrir la falta de originalidad a veces, y el exceso de desarrollo otras. Al comenzar un diseño, la melodía se destaca clara, débil si se quiere; a los pocos compases comienza el desarrollo, y en aquel momento la armonía, que principia por prestar a la melodía una ayuda comedida, va robusteciéndose progresivamente y concluye por desplegar todas su galas, llegando algunas veces a arrollar la forma del canto, que casi desaparece entre un

⁶⁰ Morphy, Guillermo: “De la ópera española”. *La Ilustración Española y Americana*, XV, 15, 25-V-1871, p. 251.

⁶¹ José de Castro y Serrano: “Carta al señor Don Guillermo de Morphy sobre la ópera española”. *La Ilustración Española y Americana*, XV, 16, 5-VI-1871, p. 275.

⁶² Antonio Peña y Goñi: “Revista Musical”. *El Imparcial*, 16-V-1871.

⁶³ *La España Musical*, VI, 259, 15-VI-1871, p. 2-4.

profuso lujo de acordes admirablemente colocados. No negaremos, ciertamente, que el destruir la melodía por exceso de armonía sea una falta en situaciones dadas. Pero hoy que la originalidad melódica es casi un mito; ¿qué recurso debe emplear el compositor de talento que pretende describir una situación dramática? La armonía y la instrumentación. La variedad que ofrecen los innumerables acordes que hoy se conocen, la diversidad de sus enlaces y los múltiples efectos que pueden producir las tres familias instrumentales, bien aisladas, bien unidas entre sí, son materias que, manejadas con talento, han formado a reputación de Meyerbeer, Gounod, Halévy, Flotow, Wagner, Berlioz, Schumann, Chopin y otros compositores modernos que pudiéramos citar [...]

No somos enemigos de la melodía, muy al contrario. Pero tratándose de los adelantos del arte y del estado en que se encuentra hoy en día, ocurrenos preguntar: ¿qué han dejado los creadores de la melodía! ¿Qué queda después de la inagotable inspiración de Bellini, Rossini y Donizetti? ¿Qué han hecho Mercadante, Paccini, Verdi y tantos compositores italianos? Imitar con más o menos acierto las bellas formas melódicas de los tres grandes genios primeramente citados. Véanse los nombres de todos los grandes compositores que a estos han precedido, examínese las partituras de las óperas que más éxito han alcanzado y se tendrá la prueba evidente de que el arte ha variado de rumbo, porque la originalidad en melodía se ha hecho muy difícil porque si hay muchos melodistas hay muy pocos que hagan una melodías inspirada, porque la melodía o lo que algunos autores pretenciosos llaman melodía, se reduce a unas cuantas frases triviales en las que se oye un canto cualquiera, canto que por lo regular sabe el público, mejor tal vez que el autor”⁶⁴.

En junio de 1871 Peña y Goñi comienza una serie de artículos bajo el título de “Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters” publicadas en la *Ilustración de Madrid*. En la primera carta⁶⁵ Peña y Goñi critica los escritos aparecidos en torno a la cuestión de la ópera española con motivo del estreno *Don Fernando el Emplazado* de Zubiaurre. En opinión de Peña y Goñi, el problema de la ópera española se ha abordado al revés de cómo se debiera: la crítica musical ha elaborado un plan teórico premeditado en el que se fijan a priori las condiciones del libreto y la música, lo que constituye un problema añadido para los compositores. Los escritos aparecidos hasta ese momento centran el problema en el asunto y argumento de la ópera, el estilo del texto, el carácter del ritmo y de la melodía, que debe estar basada en los aires populares españoles. Peña y Goñi sintetiza las opiniones de estos escritos señalando que éstos consideran ópera española “aquella cuyo libreto, entresacado de hechos *españoles*, está escrito por autor *español*, cuya música tiene un carácter español,

⁶⁴ Peña y Goñi, A.: “Don Fernando el Emplazado, ópera en tres actos en de Don Valentín Zubiaurre”. *El Imparcial*, 3-VI-1871.

⁶⁵ No se ha localizado la primera de las cartas aparecidas en *La Ilustración de Madrid*, probablemente en el número correspondiente al 15-VI-1871, por no encontrarse disponible en los fondos de la Hemeroteca Municipal de Madrid. No obstante, esta primera carta ha sido consultada a través de *La España Musical*.

y se halla fundada en aires populares *españoles*, cantada por cantantes *españoles* y cuya orquesta, teatro, decoraciones, apuntador, maquinistas y comparsas, no tienen más nacionalidad que la *española*⁶⁶. En opinión de Peña y Goñi es necesario primero que los autores españoles compongan óperas para luego saber cuáles son las características de la ópera nacional. Lo que España necesita es “la implantación de la ópera escrita por compositores españoles”⁶⁷ y para ello es necesario que se anime a los compositores en lugar de dar una normativa sobre el carácter de la ópera desde un plano puramente teórico. Las prescripciones señaladas por la crítica musical suponen, en opinión de Peña y Goñi, “un cúmulo de dificultades insuperables”⁶⁸. Peña y Goñi rebate el argumento del “tema español” señalando que muchas óperas de autores extranjeros –Bellini, Donizetti, Rossini, Beethoven, Halevy, Verdi– no se han basado en libretos de sus respectivos países y da ejemplos de óperas italianas, alemanas y francesas basadas en asuntos españoles. En cuanto a la utilización de cantos populares Peña y Goñi indica que éstos están recogidos ya en el género de la zarzuela⁶⁹. Para el crítico donostiarra “el arte es cosmopolita, no admite nacionalidades” y lo que la crítica debe hablar es “de la melodía, armonía e instrumentación”, debe explicar “la manera como se formaron las *escuelas*, el estilo de cada compositor, los progresos que ha alcanzado el arte merced a los recursos que se han ido descubriendo”⁷⁰. Peña y Goñi centra la segunda y tercera de las cartas en algunas consideraciones acerca de la música en general y realiza una breve reseña sobre “la marcha y desarrollo del arte en las naciones que más lo han cultivado”, refiriéndose a Italia, Francia y Alemania. Al concluir la segunda de las cartas, señala que “a algunos parecerá, probablemente pesado que para tratar de la ópera en España, tenga yo que trasladarme a Italia y recorrer el camino que anduvo la ópera desde Claudio Monteverdi hasta Verdi; que luego me vaya a Alemania, y empezando por Mozart y Weber no sosiegue hasta llegar a Wagner, y que, últimamente, resuelva viajar

⁶⁶ Peña y Goñi, A.: “Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters. Carta Primera”. *La España Musical*, VI, 269, 24-VIII-1871, p. 4.

⁶⁷ Peña y Goñi, A.: “Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters. Carta Primera”. *La España Musical*, VI, 270, 31-VIII-1871, p. 2.

⁶⁸ Peña y Goñi, A.: “Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters. Carta Primera”. *La España Musical*, VI, 269, 24-VIII-1871, p. 4.

⁶⁹ “¿Quieren Vds. cantos populares? Ahí está la zarzuela. Lo demás es un sueño”. Peña y Goñi, A.: “Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters. Carta primera”. *La España Musical*, VI, 270, 31-VIII-1871, p. 2.

⁷⁰ Peña y Goñi, A.: “Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters. Carta primera”. *La España Musical*, VI, 269, 24-VIII-1871, p. 4.

por Francia y emprender el largo camino que hay desde Lully a Meyerbeer⁷¹, haciendo estación en Sponitni y Gluck⁷². Peña y Goñi llega a la conclusión de que la música dramática atraviesa un período de atonía⁷³ en todos los países europeos. Tras la muerte de Meyerbeer, sobre el que Peña y Goñi opina “ha poseído el arte dramático en su grado más alto”, sólo la obra de Wagner representa un cambio de orientación en el drama lírico capaz de renovarlo:

“Habiéndome propuesto dejar a Gluck y Meyerbeer para cuando te hable de la ópera francesa, debía ahora detenerme en el artista audaz, tan vilipendiado por los unos, tan ensalzado por los otros, en el osado compositor que hallando trillado con exceso el camino de la novedad, agotados los recursos de la originalidad, se ha propuesto y ha conseguido al fin lanzar el arte por desconocidos senderos, sin parar mientes en las acerbas críticas y duros anatemas de sus detractores, ni engrairse por las exageradas alabanzas de sus partidarios. Artista especial que, fiando al tiempo la bondad de sus causas, espera tranquilo el completo éxito de sus fines revolucionarios, que consigue llamar la atención de toda Europa, que escribe libros impregnados de teorías materialistas para defenderse de los que le atacan, que grave hasta el estoicismo, sigue paso a paso los principios del nuevo estilo que ha fundado, sin importársele nada de que aquí silben sus composiciones y allí las aplaudan; muda estatua de la convicción que creyéndose predestinado a operar un cambio radical en la forma del drama lírico, lleva a cabo su obra con la enérgica abnegación de un espartano, y es capaz, nuevo Mucio Scévola, de dejarse quemar ambas manos antes de retroceder un paso, antes de hacer la más leve concesión en las teorías que con tanto tesón defiende. ¿Será necesario decirte que me refiero a Ricardo Wagner? [...]

El estilo de Meyerbeer bajó con él a la tumba; [...] Halevy murió; sólo queda Gounod, que busca en los aires puros de Italia el restablecimiento de una salud muy quebrantada por el trabajo y las vigilias. El arte se halla muerto en aquella nación que hoy se agita en una espantosa y trascendental revolución; genio, invención, compositores, todo parece haberse agotado en Europa. A excepción de Wagner, que sigue impertérrito su obra de destrucción, la música dramática atraviesa en todos los países del globo un período de atonía que tiene su explicación en las convulsiones epilépticas que en estos últimos años ha sufrido⁷⁴.

⁷¹ En este escrito de Peña y Goñi encontramos por primera vez incluido a Meyerbeer en la escuela francesa, ya que, berlinés de nacimiento, Meyerbeer había sido considerado por la crítica musical como perteneciente a la escuela alemana.

⁷² Peña y Goñi, A.: “Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters. Carta segunda”. *La Ilustración de Madrid*, II, 36, 30-VI-1871, p. 192. También en *La España Musical*, VI, 271, 7-IX-1871, p. 3.

⁷³ La idea de atonía o crisis en la ópera estuvo especialmente presente en la crítica musical en 1871, en gran parte porque en el transcurso de pocos años mueren varios de los autores dramáticos más importantes como Meyerbeer, Rossini, Berlioz, Paccini, Auber, Mallart... y *El Imparcial* señala que “quedan hoy como compositores de nombradía Gounod, Flotow y Wagner”. “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 3-VI-1871.

⁷⁴ Peña y Goñi, A.: “Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters. Carta cuarta”. *La Ilustración de Madrid*, II, 39, 15-VIII-1871, pp. 337-338.

En julio de 1871 *La España Musical* publica el artículo de Antonio Opisso “Confiteor”. El artículo es una declaración de intenciones en el que Opisso pone de manifiesto que a partir de ese momento la publicación se convierte en defensora de Richard Wagner. Opisso aclara que esta finalidad está presente incluso antes de la aparición de la revista y que durante ese período son estudiadas las obras musicales y teóricas de Wagner. Fundada la revista, la redacción creyó conveniente esperar a que la música de Wagner sea aceptada como de repertorio. La sección central del artículo es un escrito estético en el que contrapone la escuela reformista de Wagner y la escuela italiana. La razón por la que la revista defiende la música de Wagner es que su reforma pretende como objetivo fundamental la “verdad en el arte” y, por esta razón, Opisso critica duramente los convencionalismos de la escuela italiana indicando que es una música que “no nos conmueve, no nos hace sentir: la detestamos”:

“Más arduo, más difícil, mucho más expuesto que pronunciar un discurso en defensa de la *Comunne*, es lo que *La España Musical* se propone hacer con este artículo. La música del porvenir es para cierto espíritu lo que la *Comunne* es para todo el mundo: el bú, el coco, el matón, el espantajo del arte. *La España Musical*, sin embargo, que no se impresionó jamás a la vista del monstruo, que no le hizo nunca muecas desde lejos, que no le disparó dardos, demasiado endebles para que el viento dejara de desviarlos, *La España Musical*, va a defenderle. Curiosa como mujer, acercóse un día al terrible bárbaro, lo examinó detenidamente, conferenció con él largas horas, leyó algunos de los libros que -¡imposible parece!- lleva constantemente el monstruo en el bolsillo, discutió con él sobre ciertos principios generales del arte, oyendo con sorpresa de sus gruesos labios una refutación razonadísima de teorías que ella aceptaba como buenas, y hasta tuvo el valor -¡pásmense los lectores!- de oírle cantar con voz fresca y entera algo, casi todo lo de su repertorio, que le pareció bueno, muy bueno, magnífico en la mayor parte: sublimes muchos trozos. La fecha en que *La España Musical* llevó a cabo este rasgo de valor heroico es para ella muy antigua, casi caótica: estaba, creo, en incubación todavía, era nada más que un feto precoz cuando llevó a cabo acción tan sobrehumana. Formada al fin, vino al mundo con intención de revelarle la verdad, sus conferencias con el flamante profeta, el resultado de ellas, la parcialidad que guiaba los juicios de sus principales detractores; decidida en una palabra, a ser un apóstol del nuevo campeón. Pero reflexionó; meditó un instante sobre la nefasta suerte que ha cabido siempre a los primeros defensores de una idea, a los primeros partidarios de un sistema, recordó cuántos martirios, cuántos suplicios, cuántas burlas, cuántas mortificaciones habían sufrido estéril e inútilmente, y, no miedosa, sino prudente, no dudando, sino confiando, esperó: esperó que los que habían bautizado tales obras con el título de música del porvenir, dijeran: -El momento ha llegado, el porvenir de antes es el presente de hoy. No esperó en vano, la parte de Europa más culta, la parte de Europa más civilizada, aplaude hoy con frenesí las óperas de Ricardo Wagner. Viena, Berlín, Munich, Francfort todas las grandes capitales del norte las tienen de repertorio;[...]. Es preciso que *La España Musical* no viva por más tiempo engañada y *La España Musical*, su órgano más genuino, debe echar también su cuarto de espadas en esta cuestión. Aquí no nos espanta, aquí conocemos, aquí hacemos nuestra la nueva

escuela. ¿Qué pide Ricardo Wagner? ¿Qué piden los reformistas, cuál es esa demanda que tanto aterrizó al principio? Ese músico, esa escuela, piden una cosa muy sencilla, una cosa muy natural: la verdad. Sí, esa nueva escuela no pide más que la verdad en el arte. ¿Y qué es la verdad en el arte más que la última palabra del progreso artístico? ¿Qué es la verdad en el arte sino la más sublime manifestación del arte mismo?

-¡Imposible! –se exclama- el arte, y menos aún el arte músico que es eminentemente ideal, no puede expresar nada material. Y esta frase, frase absurda, tiene tales visos de verdad inconcusa, carece de un razonamiento tan incontrovertible, que el que la escucha, ni siquiera se toma la pena de meditarla. ¡Y es tan sencilla sin embargo su refutación! ¡Que el arte es ideal! perfectamente; pero lo ideal existe, lo ideal es el sentimiento, lo ideal es la imaginación; luego si lo ideal existe, el arte puede retratar la verdad de lo ideal y la música como la más ideal de todas, es la que con más verdad puede expresar un sentimiento. Todo esto es claro, natural, obvio.

-¡Pero reparad –añaden- que aunque queráis, esa verdad no podréis expresarla, porque el mundo ha sido, es y será malo, el mundo desnaturaliza todos los sentimientos! También esa reflexión es absurda. ¿Existe ó no existe el amor? ¿existe o no existe la fe? ¿existe o no existe el sentimiento de la patria? ¿existe o no existe el amor a la familia? Si existe como confesáis vosotros, nosotros procuramos expresarlo. ¿Qué nos importa que el mundo desnaturalice esos sentimientos? Sólo lo natural puede desnaturalizarse y nosotros pintamos lo natural. Retratémoslo, hagamos ver su poesía, su bondad, sus excelencias y los que inconscientemente lo bastardean hoy, puede que dejen de hacerlo mañana. ¡Cómo queréis que el mundo no los desconozca, si vosotros habéis sido los primeros en mistificarlos! ¿Que en el mundo no haya *Romeos* ni *Julietas*, puede significar que el amor de esos dos seres no sea el verdadero, el único amor del alma?

Es una insensatez, un crimen, lo que ha venido haciendo cierta escuela durante más de medio siglo. Estropear la expresión de un sentimiento para intercalar una volada entre la melodía, desnaturalizar esa misma melodía para añadir, venga o no venga a cuento, una fermata al final; convertir el dolor en alegría o la alegría en pesar según la posición del *andante* o del *allegro* en un concertante, hacer que los personajes expresen con un mismo cantábile, dos, tres, cuatro, seis sensaciones distintas, reglamentar las situaciones en andantes y cabaletas, hacer, en fin, el ideal hijo de la música, cuando racionalmente la música es hija del ideal.

¡No! Eso que dais en llamar ridículamente música del porvenir, es sencillamente música expresiva. El primer músico del porvenir fue Stradella: dos siglos no han podido imprimir una arruga a su *Pietà signora*. Gluck, Beethoven, Weber, Meyerbeer fueron también músicos del porvenir: música del porvenir, es decir, música expresiva es la mayor parte de la de *Guillermo Tell* y la de *Faust*. Ese Wagner, Ricardo Wagner, el gran Wagner, es puramente un autor del género y cualidades citados.

Sí: confesémoslo en alta voz: vuestra música, [...] no tiene razón de ser y no vacilamos en decirlo, no nos conmueve, no nos hace sentir: la detestamos. Nosotros que aplaudimos a Gluck, aplaudimos a Weber, nosotros que aplaudimos a Weber, aplaudimos a Meyerbeer, nosotros que aplaudimos a Meyerbeer, hemos lógicamente de aplaudir a Wagner.

Somos, hemos sido, seremos siempre lo que vosotros dais en llamar músicos del porvenir⁷⁵.

⁷⁵ Opisso, A.: “Confiteor”. *La España Musical*, VI, 263, 13-VII-1871, pp. 3-4.

También en julio de 1871, José Opisso publica “Los antiverdianos”, artículo en el que compara las controversias del siglo XVIII entre gluckistas y piccinistas, con las diatribas de los partidarios de la música alemana e italiana y “las contiendas interminables que dividen a los presentes y los del porvenir”. El tema central del artículo es la oposición entre los estilos de Verdi y Rossini pero enfatiza un aspecto: la búsqueda de la verdad es el fin último del drama musical, conforme a las ideas de Wagner y, en este sentido, las óperas de Verdi se apartan del ideal del “arte por el arte” representado en la ópera formalista y clásico-romántica de Rossini. Señala también un cambio de actitud importante en el público: éste ya no asiste para escuchar el virtuosismo de los cantantes sino para sentir e identificarse psicológicamente con el espectáculo:

“Sin duda para los que tienen escrito en su bandera el lema de «el arte por el arte» ha de ser Rossini el bello ideal de sus aspiraciones; pero en los presentes tiempos aquel mote sólo inspira la más homérica carcajada. Nadie puede estar ocioso de cuantos cultivan una ciencia o un arte; en todo se exige hoy día la más severa verdad, y es imposible excusarse de servir a una idea superior para recrear los oídos o la vista. [...]

Y todo ¿por qué? Porque la sociedad moderna siente mucho y quiere ver expresados en el arte sus sentimientos. Pintad una escena verdadera, real hasta lo sumo y alcanzaréis un éxito completo; nunca se ha admirado tanto como ahora a Velázquez y a Rembrandt; ambos pintan con verdad; nunca se ha celebrado tanto al autor de la *Sinfonía patética*, y en efecto, la sinfonía patética es un lamento del corazón, id a una representación de los *Hugonotes*, del *Profeta*, del *Trovador*, y confundiréis fácilmente vuestros sentimientos con los sentimientos que Meyerbeer y Verdi han expresado.

Está, pues, localizada la cuestión entre las más culminantes figuras entre uno y otro bando, entre las que representan más rectamente las opuestas tendencias entre Rossini y Verdi [...]

Análoga lucha es esa a la que en otros terrenos sostiene los partidarios de la tradición con los del progreso; de una parte hay los que cifran todo el objeto del arte en proporcionar un agradable pasatiempo al espectador, de la otra los que creen que la música debe aspirar a más alto fin, identificándose con las tendencias de la época y siguiendo el cauce de la corriente general.[...]

El público no va al teatro ni para escuchar ejercicios gimnásticos de garganta ni para enmudecer de asombro ante la rigidez de la **ortodoxia musical** de cualquier dómine; va para sentir, va para juzgar según su **criterio psicológico** y estético. Bajo este punto de vista, Verdi le satisface, porque Verdi está identificado con su época y parece confundir su alma con la de las figuras cuyas pasiones se traduce en sonidos. Especialmente en Italia, puede decirse que Verdi ha sido espíritu, su encarnación en los últimos treinta años.

Parece que pese una condenación sobre Verdi. [...] De toda clase de armas que se han valido sus enemigos para atacarlo; se le ha acusado de plagiarlo, de *ruidoso* (esa es una de las frases sacramentales), de inculto, de *fecundo*, de exagerado, de... todo lo que es posible decir contra un músico eminente. –En primer lugar, sienta mal que los rossinianos, cuyo ídolo confesó que todo lo había tomado de *D.*

Giovanni; sean los que ocupen el primer lugar entre los fiscales de la causa de plagio seguida a Verdi; en eso la masa general de músicos no tiene voz, ni voto, y tanto es así, que hasta llega a ser difícil averiguar quién ha plagiado a quien. El ruido de la música de Verdi lo habrá inventado algún imitador del que dijo que la música era el menos desagradable de los ruidos; para esas personas tan delicadas de oídos debe ser una calamidad M. Sax y lo mejor sería retroceder a los tiempos del caramillo pastoral. Francamente, nada cuesta dar el nombre de defectos a las cualidades de un autor; siguiendo ese camino, a nada compromete llamar ensordecedor a Meyerbeer, llorón a Bellini y estrambótico a Wagner⁷⁶.

En el verano de 1871, Peña y Goñi, de veraneo en San Sebastián, remite en agosto una carta dirigida a Teodoro Robles en la que critica la gestión hasta entonces realizada por el empresario del Teatro Nacional de Ópera italiana. En la carta, aparecida en *El Imparcial*, el crítico wagneriano plantea la necesidad emprender algunas reformas para el siguiente año lírico. En cuanto a la compañía, el donostiarra señala que se halla “bastante escarmentado de los *camelos* que el teatro de la Ópera ha tenido a bien propinarnos, muy especialmente en la última temporada”. Tras aprobar la reforma del cuerpo de coros emprendida por Robles, Peña y Goñi insiste en que es preciso renovar el repertorio del teatro y, para ello, es necesario que después de la lista de la compañía el empresario anuncie las óperas nuevas que la empresa pretenda estrenar. Luego apunta la posibilidad de que entre esas nuevas obras se ponga en escena una obra wagneriana, aún sabiendo que la puesta en escena de una obra de Wagner es más un deseo del crítico que una posibilidad real susceptible de ser llevada entonces a la práctica, debido a la fuerte oposición de los partidarios de la escuela italiana:

“Otra de las reformas necesarias, indispensables en el teatro de la Opera, es la de dar variedad al repertorio. Cuatro óperas de Donizetti y diez o doce de Verdi, dos o tres de Meyerbeer, mal cantadas en conjunto estas últimas la mayor parte de las veces, el indispensable *Trovador* y cuatro o cinco obras de Rossini, las más trilladas; he aquí el habitual repertorio para una temporada. Y vamos a ver: ¿no le parece a Vd. que es un escándalo, si señor, un verdadero escándalo que mientras las obras de Mozart, Weber y otros muchos compositores han dado la vuelta al mundo, no se haya cantado en Madrid más que el *Don Juan* del primero, y ninguna ¡mentira parece! ninguna ópera del sublime autor de *Freischütz*, *Oberon* y *Preciosa*? ¿No le parece a Vd. que clama al cielo eso de que habiendo óperas como *Il flauto mágico*, *Le nozze di Figaro* de Mozart, las antes citadas de Weber, *Il conte Ory* o *Il vaggio a Reims* de Rossini, *La Vestale*, la incomparable *Vestale* de Spontini, *Orfeo*, *Alceste*, *Armida* de Gluck, *Il bravo* de Mercadante, y tantas otras de Meyerbeer, Gounod y otros grandes maestros; no le parece a Vd., repito, que es vergonzoso que jamás se hayan oído en el teatro de la Opera? Y cuenta que no hablo de las obras de Wagner, temeroso a algún feroz anatema que me lance, así de

⁷⁶ Opisso, J.: “Divagaciones musicales II. Los anti-verdianos”. *La España Musical*, VI, 264, 20-VII-1871, pp. 2-3.

sopetón, cualquier meticuloso melodista (?) presa de santa indignación al oír que mis labios pronuncian nombre tan odiado.

Sí, señor empresario: siga Vd. la costumbre establecida en los teatros de Europa; después de la lista de la compañía, es preciso que haya otra lista de las óperas nuevas que la empresa se propone poner en escena”⁷⁷.

En octubre de 1871 *La España Musical* publica el artículo de Eduard Schuré titulado “Wagner y el drama lírico”⁷⁸ traducido por Antonio Opisso. El escrito comprende en origen una biografía sobre el compositor y un estudio sobre *Los maestros cantores*. Sin embargo, el texto recogido en *La España Musical* sólo abarca la biografía de Wagner comprendida hasta la composición de *Lohengrin*, ya que la publicación suspende la traducción de Opisso tras la quinta entrega. Eduard Schuré (Estrasburgo, 21-I-1841; París 7-IV-1929) conoce a Wagner en 1865, en el transcurso de la cuarta representación de *Tristán* en Munich, ciudad en la que estudia en ese momento. Schuré, uno de los pioneros en la divulgación de la obra de Wagner en Francia, publica entre otros escritos *Souvenirs sur Richard Wagner* (París, 1900). Martín Gregor-Dellin indica que tras la representación de *Tristán* Schuré “atenazado de la emoción quedó, como muchos concedores y colegas, literalmente sin habla ante la obra e impresionado además por la inquebrantable fe de Wagner en sí mismo”⁷⁹. Este aspecto de la personalidad de Wagner se destaca al comienzo del escrito de Schuré:

“Más de veinte años hace que Ricardo Wagner sostiene en Alemania una abierta lucha contra la antigua ópera. El combate dura todavía y no ha cesado aún de interesar al público que cultiva el arte y las letras. El ardor y la perseverancia del artista, el creciente éxito de sus obras y las tempestades que nunca han dejado de producir, prueban al espectador imparcial que no se trata solamente de una personalidad saliente, de un talento relegado, sino de la existencia de un principio. [...]

En cuanto a la ópera, –conviene decirlo– Ricardo Wagner es un **revolucionario radical**. [...]

Si hubo jamás carrera de músico borrascosa, esa es la suya; si nunca poeta dramático ha conseguido su ideal a través de los obstáculos más invencibles, ese es él.

Ricardo Wagner es una de aquellas naturalezas apasionadas, imperiosas, absolutas, que en la energía de su instinto llevan la fatalidad del desenvolvimiento. Marcada su carrera, ha caminado hasta la mitad sin vacilar un instante, con una convicción inquebrantable y una fe gigantesca. De aquí proviene el dramático

⁷⁷ Peña y Goñi, A.: [Carta al empresario del teatro de la Ópera, Teodoro Robles. San Sebastián, 12-VIII-1871]. En prensa. “Sección de noticias”. *El Imparcial* 16-VIII-1871.

⁷⁸ Schuré, E.: “Wagner y el drama lírico”. *La España Musical*, VI, nos 276 (12-X-1871, p. 1-2), 278 (26-X-1871, p. 1-2), 279 (2-XI-1871, p. 1-2), 286 (21-XII-1871, 1-2). *La España Musical*, VII, nº 289, 11-I-1872, pp. 1-2. Después de la quinta entrega la revista no continúa con el artículo dejándolo inconcluso.

⁷⁹ Gregor-Dellin, op. cit, p. 443.

interés que se une a esa vida de artista militante, de aquí en sus obras la estricta reglamentación, la progresión progresiva que en vano se buscaría en otros maestros contemporáneos”⁸⁰.

El estreno de *Lohengrin* en Italia el 1 de noviembre de 1871 suscita gran expectación en la prensa española (hacia meses que la casa editorial de Francesco Lucca había formado la idea de presentar una obra de Wagner en Italia y *Lohengrin* es la obra escogida para ser representada en el teatro Comunal de Bolonia). El 26 de octubre *La España Musical*⁸¹ publica el reparto principal en el que figuran Campanini⁸² (*Lohengrin*), Silenzi (Federico de Telramondo), Galván (Enrique I), Blume (Elsa) y Destin (Ortruda) y añade, siguiendo a *Le Menestrel*, que el rey de Baviera⁸³ asistirá a la primera representación. El estreno de la ópera de Wagner en Bolonia provoca la división de los periódicos italianos en wagnerianos y antiwagnerianos; entre estos últimos esta *L’Affrontatore* de Bolonia, periódico con el que *La España Musical* mantendrá una polémica a principios de 1873 con motivo del estreno de *Tannhäuser* en Bolonia (noviembre 1872). El 16 de noviembre de 1871 *La España Musical* anuncia la próxima publicación de un artículo monográfico sobre la primera representación de *Lohengrin* en Bolonia, desatacando que la ópera obtiene un éxito extraordinario y “que su primera representación formará época en la historia musical”⁸⁴. El 23 de noviembre *La España Musical* publica la primera entrega del artículo “Primera representación del *Lohengrin* de Wagner en Italia”⁸⁵ de L. Perraccio. La presentación de *Lohengrin* en Italia es considerada por los antiwagnerianos como un insulto al arte dramático italiano y, en este sentido, Perraccio destaca las distintas posturas opuestas de la prensa a este respecto y la expectación que produce el estreno entre los aficionados:

“Algunos periódicos, por un exceso de amor a las gloriosas tradiciones de Italia, consideraron esta importación como un insulto al arte dramático italiano, y desaprobaron esta idea y la atacaron lo más dura y apasionadamente que concebirse pueda. Otros, seducidos por la novedad y en su afán de desterrar cuanto les recordara rancias tradiciones, acogieron la idea con entusiasmo y dirigieron a

⁸⁰ Schuré, E.: “Wagner y el drama lírico”. *La España Musical*, VI, 276, 12-X-1871, p 1.

⁸¹ *La España Musical*, VI, 278, 26-X-1871, p. 7.

⁸² Italo Campanini consideró posteriormente este estreno como el hecho más relevante de su carrera artística. “Italo Campanini”. *La Ilustración Musical*, I, 15, 14-VII-1883, p. 2.

⁸³ Luis II es invitado para asistir a la primera representación como recoge *La España Musical* (VI, 9-XI-1871, p. 4), pero no tenemos constancia de que así lo hiciera.

⁸⁴ *La España Musical*, VI, 281, 16-XI-1871, p. 6.

⁸⁵ Perraccio, L.: “Primera representación del *Lohengrin* de Wagner en Italia”. *La España Musical*, VI, nos. 282 (23-XI-1871, pp. 1-2) y 283 (30-XI-1871, pp. 1-2).

Wagner y a su obra, un coro de alabanzas que formaba marcadísimo contraste con la posición creada por sus enemigos. Finalmente, otro grupo de periódicos, se colocó en una situación que podríamos decir expectante, y despreciando los insultos de un bando, y acogiendo con reserva las alabanzas que el otro tributaba a la obra de Wagner, esperó oírlos, esperó conocerla, para dar después desapasionadamente su fallo decisivo.

Puede V. considerar, Sr. Director, los animados debates a que darían lugar estas divisiones en el campo del arte, puede V. considerar el interés que despertarían en todos los aficionados al arte musical, estos juicios apasionados, opiniones tan opuestas, pareceres tan diversos.

Todos los *dilettanti* se dieron cita para este teatro, todas las sociedades, todos los periódicos y empresas teatrales enviaron aquí sus representantes. A los que dicen, que aquel día nuestro teatro estaba lleno de alemanes, podemos contestarles diciendo que el suceso había despertado bastante interés a los mismos italianos para llenar por sí solos todas las localidades del teatro.

Efectivamente, un magnífico efecto presentaba, en la noche del 1º de Noviembre, el teatro Comunal de Bolonia. No había un palco vacío, no había una butaca desocupada, la platea estaba llena: el silencio de los espectadores era prueba evidente de la expectación y de la curiosidad que dominaba en todos los ánimos. Al aparecer Mariani en la orquesta, elevóse un murmullo que fue interpretado al principio desfavorablemente y que acabó con un ruidoso y espontáneo aplauso. Es sabido de todos con cuánto cuidado había dirigido los ensayos de la nueva ópera; el público quería asegurar de este modo que sabía dar a cada uno lo suyo, tanto al autor, como al director o a los ejecutantes”⁸⁶.

Perraccio continúa su artículo realizando una crónica de la primera representación y describiendo la música de *Lohengrin*. El preludeo del acto primero se repite y la aparición de *Lohengrin* en escena –dice– “obtiene merecidamente los aplausos del público que desea su repetición. Pero ¿cómo poder repetir la pieza? Del modo como está escrita la música de Wagner, es imposible distinguir una pieza de otra y habría precisión, para repetir una, de empezar todo el acto. Se debe, pues, proseguir”. La primera escena del acto segundo –especialmente los recitados de Ortruda– tiene peor acogida y el público encuentra “esta pieza excesivamente larga”; el preludeo del tercer acto también se repite. Perraccio concluye el artículo con una valoración sobre la ópera:

“El *Lohengrin* es una música de estilo severo; una música elaborada con una instrumentación verdaderamente sublime y poética; es una música que atrae y domina por su sorprendente efecto, tanto, que algunas veces se cree que Wagner posee una misteriosa ciencia para mover los corazones, que bien podríamos llamar *estrategia musical*. En ella el canto vocal es siempre o casi siempre secundario y sirve de ayudante a la orquesta, la cual por sí sola adquiere una gran importancia, la suficiente para cubrir el lugar que deja vacío la parte vocal y suplirla muchas veces.

Esta es la música que los enemigos de Wagner apellidaban *del porvenir*, la música es en último resultado la misma música antigua alemana de Gluck,

⁸⁶ Perraccio, L.: “Primera representación del *Lohengrin* de Wagner en Italia”. *La España Musical*, VI, 282, 23-XI-1871, p. 1.

Beethoven, Weber, etc., etc., acompañada de una orquestación magnífica por los efectos, sorprendente por los resultados.

El público de Bolonia ha juzgado ya esta ópera, ha podido apreciar ya los innumerables, inspirados trozos que la adornan; las representaciones sucesivas del *Lohengrin* y su creciente éxito, demuestran que esta ópera vivirá largo tiempo entre nosotros y que tal vez muy pronto podremos apreciar y admirar otras obras del mismo autor⁸⁷.

Peña y Goñi, en un suelto publicado en *El Imparcial* sin firma, se hace eco del éxito de *Lohengrin* en Bolonia y destaca que la ópera de Wagner obtenido un buen éxito de público y es juzgada favorablemente por la crítica del “país del bel canto, el país de la melodía”. Peña y Goñi manifiesta su satisfacción por este éxito:

“Rasgad vuestras vestiduras, pronunciad el *anathema sit*, estallad de indignación, melodistas (?) recalcitrantes, esclavos de los acompañamientos avejentados, los que llamáis traperos a Gounod y alquimista a Meyerbeer. Wagner triunfa en Italia; los boloñeses se han entusiasmado con el *Lohengrin*; la obra maestra del porvenir no les ha hecho reír, como preveían varios de nuestros colegas no hace mucho tiempo. Pero no abandonéis la esperaza: *quos Deus vult perdere prius dementat*; los italianos padecen tal vez un momentáneo acceso de enajenación mental⁸⁸.”

Una parte de la prensa no comprende el contenido de la noticia realizada por Peña y Goñi y al día siguiente, 29 de noviembre, el *Diario Español* publica un suelto en el que critica a Peña y Goñi:

“A *El Imparcial* no le ha parecido bien que en Italia haya tenido buen éxito la ópera *Lohengrin*, de Ricardo Wagner, a quien llamaban el músico del porvenir, por mofa, los sabios modernos.

Sin embargo de que a la representación de aquel *spartito* en Bolonia, corazón de Italia, país clásico de la música, han acudido todos los maestros compositores, críticos inteligentes y los aficionados más distinguidos de la península, quienes han dado patente de admisión como buena a la obra citada, el antedicho periódico se erige en autoridad superior a todo el mundo, y después de repetir la manoseada frase latina *quos Deus vult perdere prius dementat*, concluye sentando desde el trípode donde se eleva su inteligencia superior, que los italianos padecen tal vez un momentáneo acceso de enajenación mental.

¡Oh, humana soberbia!⁸⁹.”

Peña y Goñi contesta el 30 de noviembre aconsejando al autor del escrito del *Diario Español* que “lea mejor nuestros sueltos”:

⁸⁷ Perraccio, L.: “Primera representación del *Lohengrin*, de Wagner, en Italia”. *La España Musical*, VI, 283, 30-XI-1871, p. 2.

⁸⁸ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 28-XI-1871.

⁸⁹ *Diario Español*, 29-XI-1871.

“Creemos conocer bastante, perdónenos nuestro sabiondo colega este rasgo de inmodestia, las grandísimas bellezas, en instrumentación sobre todo, así como los defectos que contiene las obras de Wagner, de las cuales tenemos en nuestro poder, entre otras varias el *Lohengrin*.

Nuestro suelto, sépalo el de la *¡humana soberbia!* fue inspirado por la satisfacción que sentimos al saber que la obra maestra de Wagner había obtenido gran éxito en Italia. Claro está, pues, que el colega, *sentado desde el trípode donde se eleva su inteligencia superior*, nos atribuye opiniones completamente opuestas a las que sustentamos y pretende zaherirnos con las mismas palabras que hemos empleado, dirigiéndonos a los enemigos que en España tiene el poeta-músico, autor de *Rienzi*, *Le vaisseau fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan et Iseult* y *Les maitres chanteurs de Nuremberg* [sic].

No vaya otra vez nuestro ilustre colega a tomar el rábano por las hojas, creyendo poner una pica en Flandes. No se meta, por dios, a competidor de Wagner, creando el nuevo género de los sueltos del... porvenir”⁹⁰.

Peña y Goñi elude entrar en polémicas con el *Diario Español* y con un suelto que aparece el 1 de diciembre en *El Imparcial* zanja la polémica:

“Una observación al gacetillero del *Diario Español*. Nuestro objeto al escribir el suelto que ayer le dedicamos, fue poner en claro, aunque de ello no había necesidad, la manera que teníamos de apreciar el éxito obtenido por *Lohengrin* en Bolonia. Después de contestar del modo que lo hicimos a la sañuda agresión de que fuimos objeto, no queremos entrar en el terreno a que, con una intención muy transparente, quiere llevarnos el colega, cuya inquina hacia nosotros, aunque no nos la explicamos, nos tiene perfectamente sin cuidado.

Hace tiempo sabíamos que para nadie era una dicha, ni mucho menos, estudiar nuestros pobres escritos, Hará, pues, muy bien el *Diario* en no fijarse jamás en ellos, con tanto más motivo cuanto que lo que en ellos se diga, lo tendrá de sobra sabida. Nosotros en cambio leeremos con suma atención los suyos, cuando a música se refieran, y tenemos la seguridad de aprender mucho, por más que en esta ocasión el sabio colega no nos haya enseñado nada”⁹¹.

Il Mondo Artístico señala que la quinta y sexta representación de *Lohengrin* en Bolonia tienen mayor éxito que el día del estreno; toda la ópera –dice– “ha sido aplaudida, hasta el segundo acto que en las primeras representaciones era el menos comprendido. Los «preludios» siempre son repetidos en medio de aclamaciones y bravos”⁹². El producto de las entradas de las ocho primeras representaciones de *Lohengrin* en Bolonia son: primera representación (6.187 francos), segunda (2.502 francos y 50 céntimos), tercera (4.104 fr.), cuarta (4.041 fr. y 50 céntimos), quinta

⁹⁰ [Peña y Goñi] “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 30-XI-1871.

⁹¹ [Peña y Goñi] “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 1-XII-1871.

⁹² *La España Musical*, VI, 282, 23-XI-1871, p. 7.

(3.424 fr.), sexta (2.258 fr.), séptima (3.942 fr.), octava (3.842 fr. y 50 céntimos); total 30.312 francos⁹³.

La presentación de *Lohengrin* en Bolonia despierta la curiosidad del mundo musical italiano y en el teatro Comunal se dan cita los principales compositores y críticos musicales del país. El más destacado representante de la ópera en Italia y para sus compatriotas adversario artístico de Wagner, Giuseppe Verdi, asiste a la representación del 19 de noviembre. *La España Musical* comenta que Verdi ocupa el palco número 23 “colocándose en el fondo de él para no ser visto. El público lo supo y empezó a aplaudir pidiendo que se presentara, mas Verdi⁹⁴ no hizo caso de la demostración y se mantuvo oculto. El público conoció la causa y cesó de aplaudir. Se ejecutaba el *Lohengrin* y se aplaudía en Italia, madre de la melodía”⁹⁵. *Lohengrin* se pone de moda en Bolonia y en la ciudad se venden artículos de *souvenir* relacionados con la ópera:

“Todo en Bolonia se ha *Lohengrinizado*. El perfumista Bartolotti vende la esencia de *Lohengrin*, en los escaparates del sombrerero Scagliarini se ven sombreros de la misma figura del corazón que *Lohengrin* entrega a Elsa antes de su partida. Las mujeres llevan también *sombreros Lohengrin*, con un pequeño cisne, y las fondas y restaurante sirven *tortillas a la Lohengrin*”⁹⁶.

1872

La España Musical el 4 de enero:

“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. que cosa! ¿Si habrá necesitado mucho tiempo el citado periódico para hacer este asombroso descubrimiento?”⁹⁷.

El domingo 21 de enero de 1872 la Sociedad de Cuartetos de Madrid presenta el *Quinteto en mi bemol* (op. 44) de Schumann. La agrupación formada por Guelbenzu,

⁹³ *La España Musical*, VI, 283, 30-XI-1871, p. 4.

⁹⁴ A partir de la composición de *Don Carlo* y *Aida*, Verdi es *acusado* de seguir las tendencias de Wagner y su asistencia a la representación de *Lohengrin* en teatro Comunal de Bolonia hiere algunas susceptibilidades nacionalistas. *La España Musical* publica en 1872 un suelto que dice: “El maestro Verdi ha escrito una carta a un amigo de Nápoles, en la que niega rotundamente que haya sido en la *Aida* imitador de Wagner, y dice que él no fue nunca, ni será más que un maestro italiano que sigue los progresos del arte”. *La España Musical*, VII, 309, 16-V-1872, p. 7.

⁹⁵ *La España Musical*, VI, 284, 7-XII-1871, p. 4.

⁹⁶ *La España Musical*, VI, 284, 7-XII-1871, p. 7.

⁹⁷ *La España Musical*, VII, 288, 4-I-1872, p. 7.

Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano centra su repertorio en las obras de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn. Tanto el repertorio elegido como las interpretaciones de la Sociedad de Cuartetos son generalmente elogiadas por la crítica musical, pero la presentación de la obra de Schumann provoca “la diversidad de pareceres entre los aficionados madrileños”. Navarro, que considera que el plan de las grandes partituras de Schumann “peca de oscuro”, describe una conversación entre aficionados que pone de manifiesto que la música de Schumann es considerada genéricamente como *música del porvenir*⁹⁸:

–Lo que digo a ustedes; música del porvenir, mucha ciencia, mucha vaguedad y falta de inspiración.

–Pero Schumann tiene una reputación europea.

–Sí, como Wagner, como por otro estilo y otras causas la tiene Verdi. Desengañense ustedes: la música de Schumann es como la culti-latini-parla en nuestro siglo XVII⁹⁹.

La inclusión de Schumann dentro de la *música del porvenir* es frecuente en la crítica de la década de 1870. Los testimonios localizados ponen de manifiesto que una parte de los cronistas musicales califica con este adjetivo a obras que poco tienen que ver con el estilo de Wagner. Así, a principios de febrero Peña y Goñi censura unas afirmaciones de *Asmodeo*¹⁰⁰ en las que el cronista de *La Época* indica que la música de *El primer día feliz* de Fernández Caballero se inclina a la escuela de Wagner:

“El perfumado diablo de los aristocráticos salones de Madrid, funda su apreciación en que la obra de Caballero posee condiciones de armonía y sonoridad; pero según *Asmodeo*, el Sr. Caballero ha descuidado en aras de esto la melodía.

¿Qué entenderá *Asmodeo* por melodía y armonía?”¹⁰¹

La Época publica una gacetilla el 8 de febrero de 1872 dirigida al crítico de *El Imparcial*. Peña y Goñi contesta el 9 de febrero e insiste en que *El primer día feliz* no pertenece a la música del porvenir y que la última obra de Caballero es esencialmente melódica y luego añade: “Estamos dispuesto a sostener que la última obra de Caballero

⁹⁸ Esta misma opinión había sido manifestada por Arrieta cuando la Sociedad de Conciertos interpreta el *largo* de la primera sinfonía de Schumann el 20 de marzo de 1870.

⁹⁹ Navarro, Luis: “Roberto Schumann”. *La Ilustración Española y Americana*, XVI, 5, 1-II-1872, p. 78.

¹⁰⁰ Mechachis: “Celebridades. Asmodeo”. *La Caricatura*, III, 85, 23-VIII-1886, p. 6.

¹⁰¹ [Peña y Goñi] “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 5-II-1872.

no tiene, ni mucho menos, tendencias al estilo y a la manera de tratar la armonía y la melodía de Wagner y sus adeptos”¹⁰².

En febrero de 1872 *La España Musical*¹⁰³ difunde el rumor de que *Tannhäuser* se pondrá en escena en Barcelona y Pedrell comienza una serie de artículos bajo el título de “Cartas a un amigo sobre la música de Wagner”¹⁰⁴ publicada en *La España Musical*. Después de seis entregas que se prolongan hasta junio, la revista deja de publicar el artículo de Pedrell que queda inconcluso. El artículo trata diversos temas como el de la originalidad como base de la obra musical, la naturaleza del arte, las características de la música italiana, francesa y alemana, la actitud del público ante la obra musical, etc, con el objetivo de demostrar que “la nueva escuela, la *música del porvenir*, ni era nueva escuela, ni dicha música dispuesta adecuadamente [era] para hacer la delicia de nuestros nietos”¹⁰⁵. Pedrell comienza su escrito en una carta prólogo en la que explica que estos artículos son el fruto de una correspondencia personal con un amigo –suponemos Antonio Opisso– y, a modo de confesión, hace públicas sus ideas estéticas con respecto a la música de Wagner, en un estilo similar al realizado por Opisso en el artículo “Confiteor”. Pedrell comienza así:

“A los lectores.

Muy señores míos:

Nos encontramos por primera vez cara a cara, para departir amigablemente sobre música y sobre músicos, acerca de un asunto singular.

Aquí, para entre nosotros, confieso que el objeto principal de mi empeño es tratar de decir en alta voz lo que sabemos en privado, pero que en público ni siquiera nos atrevemos a mentar, pareciéndonos en esto a conspiradores de mala ley, que esconden el bulto al primer asomo de peligro... Tratar de esto, tan solo el conato que de hacerlo demuestro en las pocas líneas que llevo escritas, ya merece excomuniación mayor, anatema y execración pública y privada, presente y futura: esto, francamente, me tiene desazonado, pues nadie quiere estar a merced del atrabiliario e idiosincrásico humor del primer hijo de vecino que desee regalarle sabrosísimos dictados, tales como: realista, revolucionario, y otros de ese jaez”¹⁰⁶.

¹⁰² [Peña y Goñi]“Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 9-II-1872.

¹⁰³ *La España Musical*, VII, 294, 15-II-1872, p. 3.

¹⁰⁴ Pedrell, F.: “Cartas a un amigo sobre la música de Wagner”. *La España Musical*, VII, nos. 295 (22-II-1872, p. 1-2), 300 (7-III-1872, p. 2-3), 302 (21-III-1872, p. 1-2), 303 (4-IV-1872, p. 1-2), 306 (25-IV-1872, p. 1-2), 309 (16-V-1872, p. 1-2) y 312 (6-VI-1872, p. 1).

¹⁰⁵ Pedrell, F.: “Cartas a un amigo sobre la música de Wagner. Carta prólogo”. *La España Musical*, VII, 295, 22-II-1872, p. 1.

¹⁰⁶ Pedrell, F.: “Cartas a un amigo sobre la música de Wagner. Carta prólogo”. *La España Musical*, VII, 295, 22-II-1872, p. 1.

Pedrell plantea en su primera carta¹⁰⁷ el debate entre la escuela italiana y la escuela que él denomina, parafraseando a los críticos contrarios a Wagner, “filosófico-descriptivo-pintoresca”. Pedrell señala que el antiwagnerismo “se ofende de disonancias y anatematiza la conquista de la tonalidad moderna, porque aquellos exageradores, flatos de instrucción y de sentimiento, las han convertido en faltas armónicas”. Para Pedrell el mayor mal que aqueja a la música de ese momento es la insuficiente instrucción de los compositores que “estudian a la ligera; en conservatorios y en liceos cumplen con hastío una obligación que consideran buenamente como fórmula, pero fórmula restrictiva de la libertad de imaginación”. La música se halla en un momento de transición entre lo antiguo y lo moderno; para Pedrell el ideal estético de la música sólo puede ser el *realismo ideal*, “único posible en las artes si han de ser trasunto fiel de lo bello”, realismo ideal propio de la cultura alemana: “en lo fingido, en la *mentira* no hay belleza”. En la segunda carta¹⁰⁸ Pedrell examina la división de la música en tres sistemas o géneros que identifica con las escuelas italiana, alemana y francesa; cada una de ellas se dirige a facultades del hombre distintas: la italiana a la sensibilidad, la alemana a la imaginación y la fantasía y la francesa al entendimiento. No obstante, Pedrell no reconoce a la escuela francesa como tal y cree más acertado hablar de un estilo universal o europeo. En la tercera¹⁰⁹ de las cartas, Pedrell repasa los inicios del romanticismo alemán citando a Lessing, Goethe, Beethoven, Schiller, Uhland, Schubert, Heine, Mendelssohn y Weber, deteniéndose a examinar *Der Freischütz* como hito de la historia de la ópera alemana. Pedrell cree que “pacificar las escuelas militantes, reunir sus colores y sus emblemas en una misma bandera, fundar el porvenir de la música en la alianza de su pasado con lo presente, es un imposible en grado superlativo”. La publicación de las cartas se interrumpe cuando Pedrell pregunta cuál es el género o a qué sistema pertenece la música de Wagner; dice: “Y Wagner, el moderno Luzbel de la música —qué compone, en qué género, cuál es su sistema, es inspirada su misión?

¹⁰⁷ Pedrell, F.: “Cartas a un amigo sobre la música de Wagner. Carta primera”. *La España Musical*, VII, nos 300 (7-III-1872, p. 1-2) y 302 (21-III-1872, p. 1-2).

¹⁰⁸ Pedrell, F.: “Cartas a un amigo sobre la música de Wagner. Carta segunda”. *La España Musical*, VII, nos 303, 4-IV-1872, p. 1-2) y 306 (25-IV-1872, p. 1-2).

¹⁰⁹ Pedrell, F.: “Cartas a un amigo sobre la música de Wagner. Tercera”. *La España Musical*, VII, nos 309 (16-V-1872, p. 1-2) y 312 (6-VI-1872, p. 1).

¿Hemos de decir de Wagner también como el público de Ariosto: «El poeta está loco, no lo entendemos?»¹¹⁰.

El 22 de febrero de 1872, *La España Musical* inicia la publicación del artículo de Luis Leon Gozlan “Franz Liszt y sus poemas sinfónicos”¹¹¹. Luis Leon Gozian pone de relieve algunos aspectos de la relación entre Wagner y Liszt a nivel musical (en la instrumentación, armonía y modulación) y personal, destacando las fiestas realizadas en Weimar del 25 al 28 de agosto de 1850 en honor a Herder y Goethe en las que Liszt estrena *Lohengrin* en presencia del duque de Sajonia-Weimar (28 de agosto).

A finales de febrero de 1872, la prensa madrileña anuncia la compañía de ópera italiana que el empresario Rivas piensa contratar para la temporada de verano en el Príncipe Alfonso. En ella figura como director Angelo Mariani, director en el estreno de *Lohengrin* en Bolonia, y el 27 de febrero Carlos Saco del Valle remite una correspondencia a *La España Musical* en la que recoge el rumor de que Rivas pretende presentar *Lohengrin* en el teatro de Recoletos. Saco del Valle concluye: “¡Allí será ella! Yo por mi parte me declaro ya *wagnerista*”¹¹².

Podríamos decir que desde la primavera de 1872 Peña y Goñi cita sistemáticamente al autor de *Lohengrin* en sus artículos; continúa de esta forma una campaña desde las páginas de *El Imparcial* encaminada dar a conocer a Wagner entre el público madrileño. Con motivo del estreno de *Rienzi* en el Teatro Real (1876), Peña y Goñi describe la opinión que se tiene sobre Wagner en Madrid hasta la primavera de 1872, en la que la Sociedad de Conciertos, dirigida por Monasterio, interpreta por tercera vez la Obertura de *Rienzi* (3 de marzo de 1872):

“¿En qué estado se encontraba Wagner a los ojos de los diletantes madrileños, cuando me lancé tímidamente a hacer propaganda favorable al maestro desde las columnas de *El Imparcial*? En el estado siguiente.

Wagner era una fantasmagoría; un ser sobrenatural, especie de Ante Cristo, que ejercía sobre la masa general del público la atracción de lo desconocido.

La atmósfera que rodeaba al maestro del porvenir, no era favorable. Los músicos, en su inmensa mayoría, lo maltrataban sin conocerlo; forjaban acerca de sus obras (que no conocían) los cuentos más absurdos, y aprovechándose de la

¹¹⁰ Pedrell, F.: “Cartas a un amigo sobre la música de Wagner. Tercera”. *La España Musical*, VII, 312, 6-VI-1872, p. 1.

¹¹¹ Luis Leon Gozian: “Franz Liszt y sus poemas sinfónicos”. *La España Musical*, nos. 295 (22-II-1872, p. 2-4), 302 (21-III-1872, p. 2-3), 303 (4-IV-1872, 2-3), 305 (18-IV-1872, p.1-2), 307 (2-V-1872, p. 1-2) y 308 (9-V-1872, p. 3-4).

¹¹² Saco del Valle, Carlos: “Correspondencias particulares de *La España Musical*”. *La España Musical*, VII, 299, 29-II-1872, p. 4.

extraña denominación que las teorías artísticas de Wagner habían merecido, lo presentaban como antítesis de todo lo bello, como negación de todas las reglas fundamentales del arte. En una palabra, la música del provenir estaba por completo fuera del alcance de la generación presente; era una constante cacofonía, una serie no interrumpida de disonancias: no era música.

La cautela mía al emprender la propaganda del porvenir debía, pues, ser muy grande; así es que me limité a aprovechar las ocasiones favorables y a sacar de ellas todo el partido posible, teniendo buen cuidado de no incurrir en exageraciones, siempre contraproducentes.

Esta conducta, que siempre observé, por un lado; y por otro los extremos a que se entregaban los partidarios excluidos de todo lo pasado, hubieron quizá de influir en esa parte de público sensata e ilustrada que tiene criterio propio, organización musical y práctica auditiva, digámoslo así.

Este público se hallaba, en realidad, virgen de todo sentimiento hostil ni favorable hacia Ricardo Wagner.

Yo no había podido dedicarme a un trabajo serio sobre sus doctrinas, porque hubiera faltado al lector todo término de comparación y estudio desde el momento en que las óperas del provenir no se conocían en España.

Los adversarios del maestro, por su parte, no eran capaces de fundar sobre nada sólido su argumentación, desde el momento en que hablaban y declamaban sobre casos y cosas que ignoraban, ¡triste es decirlo, pero lo afirmo! que ignoraban por completo.

Algunas pruebas he verificado acerca de este punto; algunos lazos he tendido a personas respetables por su autoridad, y lo que sobre ello podría relatar a mis lectores, haríales pasar, seguramente, ratos deliciosos, pero no es hora de entrar en esta materia.

Día llegaré en que relate hechos y cite nombres.

En tal situación se hallaban las cosas cuando se ejecutó en un concierto de primavera la obertura de *Rienzi*.

Advierto, antes de pasar adelante, que anteriormente se habían ejecutado en Madrid la obertura de *Tannhäuser* y el preludio de *Lohengrin*; pero, por lo que he podido juzgar, ni el público ni la crítica se habían fijado gran cosa en Wagner, sus obras y sus doctrinas. El problema, pues, se presentaba íntegro, tanto más cuanto que entonces empezaba a formarse atmósfera contra el célebre maestro.

No necesito consignar el éxito que obtuvo la obertura de *Rienzi*, ejecutada por la sociedad de profesores y dirigida por Monasterio. Recuerdo que al terminarse la obertura, entre los gritos entusiastas de la concurrencia, se oyó un silbido, que se acogió con unánimes y ruidosas protestas.

El éxito de la obertura estaba, como se ve asegurado, y tanto hubo de crecer el entusiasmo, que en otras audiciones el público, no contento con aplaudir, pidió, y obtuvo, la repetición de la obra.

Después de éste, la sociedad de profesores ejecutó en otros conciertos la obertura del *Tannhäuser*, que fue también entusiasta y estrepitosamente aplaudida.

Wagner, como se ve, ganaba terreno, pero lo ganaba el sinfonista. El Wagner completo, el verdadero Wagner, quedaba en la sombra.

Sabiase que había escrito una ópera titulada *Rienzi* y otra titulada *Tannhäuser*; pero la naturaleza de estas óperas, el espíritu artístico que había presidido a su composición, se ignoraba por completo.

La *olla de grillos*, la *ensalada de cangrejos* y demás chistes con que se combatía al maestro, satisfacían poco a los aficionados sensatos.

Se reían, pero no quedaban convencidos.

En cambio había muchos que se mostraban sinceramente entusiasmados de las dos oberturas del *Rienzi* y el *Tannhäuser* y de la Marcha de esta última ópera,

Marcha que se me olvidó citar anteriormente y que entusiasmó hasta el delirio a todo el público. Barbieri, anti-wagnerista acérrimo y terrible si los ha; Barbieri, el primero de los anti-wagneristas, fue el que dio a conocer en España la música de Wagner, con la Marcha citada. Siempre recuerdo, y consigno con placer, este nobilísimo rasgo de nuestro popular compositor.

¿Quién es Wagner? ¿Está loco? ¿Quién me explica su locura? Decía el público. Y nadie contestaba”¹¹³.

En abril de 1872, *La España Musical* inserta un suelto a propósito de las partituras que se pueden adquirir en la editorial de Andrés Vidal en el que se lee que “a los que parodian la música del porvenir sin haberla oído, les participamos que en nuestras casa editorial se venden las obras de Beethoven, Schumann, Wagner, Liszt y Berlioz”¹¹⁴. Esta misma publicación recoge en julio el juicio del corresponsal de *La Gazette Musicale* de Milán sobre el estreno en París de la ópera cómica de Camille Saint-Saëns titulada *La Princesse jaune*. Saint-Saëns, uno de los primeros wagnerianos franceses¹¹⁵, presenta en su obra una capacidad de asimilación extraordinaria y, en este sentido, consideramos el eclecticismo como de las características peculiares de su estilo. El artículo recogido en *La España Musical* destaca este aspecto y clasifica a Saint-Saëns dentro de la escuela “neo-alemana” por el predominio de la armonía:

“Saint-Saëns es un filarmónico de grande ingenio, un músico erudito, que ha hecho un estudio profundo y severo de la armonía. Pianista, compositor, conoce de una manea admirable la orquesta y sabe orquestar una pieza como muy pocos pueden hacerlo. ¿Se acerca en su género a Berlioz o a Wagner? No lo sé ni puedo saberlo porque este compositor posee una facultad particular de *asimilación* extraordinaria. Saint-Saëns imita a la perfección tal o cual género, tal o cual maestro, prefiriendo de mucho la armonía a la melodía. ¿Por qué? ¿Es tal vez porque no tiene imaginación, fantasía, inspiración, genio, todas las cualidades que acompañan a los melodistas? También esta vez debo responder: lo ignoro. Pero creo que si Saint-Saëns no escribe cual los melodistas, es tanto porque no puede hacerlo como porque no quiere hacerlo. Para mejor explicarme, diré que él no puede, pero aunque pudiese no quisiera hacerlo. Cree él, como todos los de la escuela neo-alemana, que la melodía es cosa de niños, pasatiempo de muchachos, cosa fácil y sencilla, y cree humillarse y descender al nivel del vulgo escribiendo melódicamente”¹¹⁶.

¹¹³ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner, y la música del porvenir”. *El Globo*, II, 317, 12-II-1876, p. 168. También en *Impresiones Musicales*, p. 110-114.

¹¹⁴ *La España Musical*, VII, 303, 4-IV-1872, p. 11.

¹¹⁵ Saint-Saëns asiste en junio 1870 a las representaciones modelo wagnerianas realizadas en Weimar y a una de las representaciones de *La Walkyria* en Munich en compañía de otros wagnerianos franceses, entre ellos Villiers, Edouard Schuré, René Joly, Henry Duparc, Judith y Catulle Méndez (Gregor-Dellin, op. cit, p. 508). No obstante, Saint-Saëns critica en varias ocasiones la excesiva influencia wagneriana en los compositores franceses a principios de la década de 1880.

¹¹⁶ *La España Musical*, VII, 4-VII-1872, p. 7-8.

Después de los rumores señalados en febrero sobre una posible representación de *Lohengrin* en Madrid y *Tannhäuser* en Barcelona, *La España Musical* comienza una campaña en la que anuncia varios estrenos de óperas de Wagner en España. Desconocemos si estos anuncios son fundados o son una forma de coaccionar a las empresas del Teatro Real de Madrid y al Liceo de Barcelona para que programen partituras wagnerianas. En junio la revista de Andrés y Roger anuncia la próxima representación de *El holandés errante* en el Teatro Real de Madrid¹¹⁷ y añade: “¡Muy bien!”¹¹⁸. En septiembre la empresa del Liceo anuncia la compañía de ópera y el inicio de la temporada y la revista señala: “¿Estaremos condenados a no oír nunca la *Mireille* de Gounod, *L’ombra* de Flotow, *Hamlet* y *Mignon* de Ambroise Thomas, *Tannhäuser* y *Lohengrin* de Wagner y tantas otras obras de fama universal y, sin embargo, no oídas aún en Barcelona?”¹¹⁹. El 1 de diciembre anuncia el próximo estreno de *Tannhäuser* en el Liceo: “Dícese que la empresa de nuestro Gran Teatro del Liceo, correspondiendo a los vehementes deseos manifestados por una inmensa mayoría de los concurrentes a dicho teatro, trata de poner en escena cuanto antes la ópera del maestro Ricardo Wagner *Tannhäuser*”¹²⁰. A finales de año y siguiendo a *Il Pirata*, *La España Musical* indica que la empresa del Liceo comisiona a José Gómez para escriturar artistas de *cartello* para interpretar *Tannhäuser* y señala: “De *Aroldo* a *La Fuerza del Destino*, de ésta a *Ruy-Blas*, de *Ruy-Blas* a *Tannhäuser*... ¿No es verdad que en un momento hemos dado un paso inmenso?”¹²¹. También es posible que estos anuncios no sean “más que pura guasa”¹²², aunque nosotros opinamos que no es así; dice la revista:

“Basta leer cualquiera de los sueltos que van insertos en el mismo número¹²³ de nuestro periódico, citado por *L’Affondatore*, que se refieren al Teatro del Liceo, para convencerse de que el suelto transcrito por él no es más que pura guasa. Se habla de poner en escena el *Don Simón*, las óperas NUEVAS *Il Trovatore* y *Rigoletto*, CON LAS SUPRESIONES DE COSTUMBRE, de llevar al gran teatro una compañía de *café chantant*, y todo esto no lo ha leído el colega italiano, o si lo ha leído no lo ha comprendido. De seguro que ninguno de nuestros lectores ha

¹¹⁷ El rumor de que *El holandés errante* será representado en el Teatro Real aparece nuevamente en la prensa en diciembre de 1872. “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 10-XII-1872.

¹¹⁸ *La España Musical*, VII, 315, 27-VI-1872, p. 7.

¹¹⁹ *La España Musical*, VII, 326, 12-IX-1872, p. 3.

¹²⁰ *La España Musical*, VII, 334, 1-XII-1872, p. 6.

¹²¹ *La España Musical*, VII, 337, 22-XII-1872, p. 8.

¹²² “Wagner en Italia. *L’Affondatore* a la barra”. *La España Musical*, VIII, 344, 8-II-1873, p. 1.

¹²³ *La España Musical*, VII, número 334 (1-XII-1872).

tomado la noticia del *Tannhäuser* en el Liceo, en el sentido en que la tomó *L’Affondatore*¹²⁴.

Clemente Cuspinera es otro de los músicos que desde las páginas de *La España Musical* reivindica la obra de Wagner. Cuspinera se queja del escaso conocimiento que hay en España de algunos compositores que “se conocen en el extranjero perfectamente”¹²⁵, entre ellos Wagner y, en un artículo dedicado a la enseñanza musical, destaca que los tratados de armonía, contrapunto y orquestación “se encierran con demasiada frecuencia en un reducido recinto, obligados por ciertas leyes y reglas que se creen fijas e invariables, y que la escuela moderna nos está demostrando con el más satisfactorio éxito no ser así. Si Gounod y Wagner, por ejemplo, escribieran un tratado de armonía, contrapunto y orquestación, consignarían como reglas, bastantes cosas consideradas como aberraciones por los antiguos”¹²⁶.

El sábado 21 de diciembre de 1872 se estrena en el teatro de la Zarzuela *Sueños de Oro*, zarzuela fantástica en tres actos con letra de Luis Mariano de Larra y música de Francisco Asenjo Barbieri (es la primera colaboración¹²⁷ entre Larra y Barbieri que más tarde producirá *El Barberillo de Lavapiés*). En uno de sus números instrumentales denominado *Concierto del porvenir*, Barbieri realiza una parodia de la música de Wagner, el primer ejemplo de este género localizado en España sobre la *música del porvenir*. Dice Peña y Goñi:

“Barbieri, que en sus ratos de ocio se entretiene a menudo en ridiculizar a Wagner, no ha querido desaprovechar la ocasión de zaherir al autor de *Lohengrin*, y lo hace en *Sueños de oro*, presentándonos un concierto del porvenir en el que se oyen las más extrañas disonancias preparadas y sin preparar.

Todos los hombres de mérito tienen sus debilidades. La de Barbieri es su oposición furibunda a la música de Wagner. Es así, y hay que dejarle. Si alguna obra del maestro alemán llegase a tener éxito en Madrid, Barbieri se suicidaría. Nada, es una monomanía y no hay que hacerle caso.

Nosotros felicitamos de todo corazón al célebre maestro español; al *maestro melodía*, al antiwagnerista [?], por el grandioso éxito de su última partitura; le dará honra y mucho provecho”¹²⁸.

¹²⁴ “Wagner en Italia. *L’Affondatore* a la barra”. *La España Musical*, VIII, 344, 8-II-1873, p. 1.

¹²⁵ Cuspinera, Clemente: “Bibliografía. Los poemas del pianista por Felipe Pedrell”. *La España Musical*, VII, 1-XII-1872, p. 4.

¹²⁶ Cuspinera, Clemente: “La enseñanza musical”. *La España Musical*, VII, 336, 15-XII-1872, p. 2.

¹²⁷ Véase CASARES RODICIO, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el Creador*. Madrid: ICCMU, 1994, pp. 318-320.

¹²⁸ P[eña y Goñi]: “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 23-XII-1872.

A finales de 1872 Mariano Soriano Fuertes publica el *Calendario Histórico musical para el año 1873*¹²⁹ en el que aparece el artículo titulado “La música del porvenir”¹³⁰; ésta –dice– es una “exageración de la viejas teorías de Gluck”. La primera parte del artículo es una exposición de la teoría wagneriana y el principio de verdad dramática, destacando que Wagner pretende transformar la ópera suprimiendo los cortes convencionales de arias, dúos y piezas de conjunto:

“¿Qué es la música llamada del porvenir?

Una exageración de las viejas teorías de Gluck y de Getry, que siguieron Lessing, Diderot y otros *naturalistas*; que profesó en Francia Lesueur, y que Wagner ha resucitado, queriendo ser imitador de Weber, aunque sin genio para ello.

Wagner según se desprende de sus escritos y obras de música, pretende devolver a la música dramática la verdad absoluta de la naturaleza, haciéndola expresar, no solamente los sentimientos íntimos y las pasiones dominantes de los personajes del drama, sino reproducir también por los medios que le son propios en la lengua de los sonidos y por los cien colores de la orquesta y las combinaciones infinitas de la armonía, la fisonomía moral de la fábula, así como las diferentes peripecias de la acción, sin olvidar los accidentes de luz y de paisaje que indican la hora, la época y el espacio en donde sucede el acontecimiento.

Quiere transformar la *ópera del pasado*, que no es otra cosa que el cuadro ficticio de una acción vulgar, y puramente de convención, suprimiendo las arias, los dúos y las piezas de conjunto, arbitrariamente cortadas por la retórica y que forman otros tantos cuadros aislados en el cuadro general alterando la verdad.

Quiere, en fin, transformar todas estas combinaciones usadas en un drama vivo y grandioso, en que la música acompañe a la acción, el que la música caracterice los personajes con rasgos invariables, expresen las pasiones que los agitan y siga imperturbadamente el curso de la poesía [...] sin preocuparse más que de la verdad lógica que debe ser la ley suprema del compositor dramático”¹³¹.

Expuesta a grandes rasgos la teoría de Wagner, Soriano Fuertes la censura porque la reforma wagneriana rechaza la tradición formal de la ópera. En su opinión, el genio particular de un compositor se ha de plasmar dentro de formas establecidas y “la libertad de la inspiración individual se adapta a un orden necesario sin el cual el arte no podría existir”. Este principio atañe especialmente a la melodía que para Soriano Fuertes desempeña el mismo papel que el dibujo en la pintura: la forma, el dibujo de los objetos es lo que excita los sentimientos humanos y no los colores que los rellenan. Así

¹²⁹ SORIANO FUERTES, M.: *Calendario Histórico Musical para el año de 1873*. Madrid: Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1872.

¹³⁰ Soriano Fuertes, M.: “La Música del Porvenir”. *Calendario Histórico Musical para el año de 1873*, pp. 54-56.

¹³¹ Soriano Fuertes, M.: “La Música del Porvenir”. *Calendario Histórico Musical para el año de 1873*, p. 54.

pues la melodía es el dibujo que determina la forma y la armonía es el color. A través del dibujo-melodía el arte imita a la naturaleza y esta imitación es la que diferencia a las bellas artes de las ciencias naturales. Para Soriano la música de Wagner sigue el planteamiento de las ciencias naturales (análisis y cálculo) y no el de las bellas artes (*imitatio naturae*):

“La música debe ser siempre música, aún en las situaciones dramáticas más horribles. Esto ha dicho Mozart y Cousin en su libro *Du vrai, du beau et du bien*, manifiesta que el fin del arte es la expresión de la belleza moral con ayuda de la belleza física.

Esta es una verdad reconocida por los maestros de todos los tiempos y de todos los países; porque a la música como a la escultura, le es más necesaria, entre todas las artes, la belleza de la forma, para la inteligencia de la belleza moral.[...]

¿Y cómo puede crearse una música para el porvenir, que destruyendo la forma creada por la tradición y enriquecida por tantos genios sublimes, convierta la inspiración melódica del arte en combinaciones armónicas calculada en las ciencias exactas?[...]

Los hermosos colores bien matizados gustan a la vista, produciendo puramente el placer de la sensación; pero el dibujo y la imitación son los que dan a los colores la vida y el alma. Las pasiones que expresan son las que nos conmueven: los objetos que reproduce son los que nos afectan.

El interés y el sentimiento no tienen colores; los rasgos de un cuadro lastimoso, aunque sea en una estampa, no enternecerán: quitando esos rasgos, los colores solos ninguna sensación producirán.

La melodía hace precisamente en la música lo que el dibujo en la pintura. Ella es la que marca los rasgos y las figuras de las cuales los acordes y sonidos no son más que los colores.[...]

Wagner, como el pintor de colores, observando el arco iris, ha recibido de la naturaleza algún gusto en el matiz y algún instinto en el colorido, y ha querido demostrar los grandes y verdaderos principios, no sólo del arte, sino de todas las ciencias, sacando del análisis de los colores y del cálculo de las refracciones del *prima*, las relaciones exactas que son en la naturaleza la regla de las conexiones, teniendo por base lo siguiente: siendo así que el universo no es más que una conexión, todo se sabe cuando se sabe pintar, y nada se ignora cuando se saben adecuar los colores.

Empero la pintura no es el arte combinar los colores de una manera agradable a la vista; ni la música el arte combinar los sonidos de una manera agradable al oído, porque si sólo esto fuera, uno y otro arte entrarían en el número de las ciencias naturales, más no en las de las bellas artes, en donde la imitación es la que las eleva a este rango”¹³².

Además de coincidir en su tendencia wagnerista, las relaciones editoriales entre Francesco Lucca y Vidal y Roger determinan la polémica que *La España Musical* mantiene a finales de 1872 y principios de 1873 con diversas revistas musicales italianas, a raíz del estreno de *Tannhäuser* en teatro Comunal de Bolonia el 7 de

¹³² Soriano Fuertes, M.: “La Música del Porvenir”. *Calendario Histórico Musical para el año de 1873*, pp. 55-6.

noviembre de 1872. Es el estreno en Italia de la ópera de Wagner y a él se opone por votación el consejo municipal de Bolonia¹³³. En el estreno intervinieron Gayarre (Tannhäuser), David (Hermann, Landgrave de Turingia), Aldighieri (Wolfram von Eschenbach), Gropell (Walter von der Vogelweide), Butí (Biterolf), Pasi (Henry el escribano), Grun (Elisabeth) y Jossi (Venus) bajo la dirección de Angelo Mariani¹³⁴. La partitura de Wagner es muy criticada por un sector de la prensa italiana y la revista *Dietro le Scene* señala que la polémica se acaba con la representación: “¡Qué silbidos! ¡Que burlas! ¡Qué patatras!”¹³⁵. El 1 de diciembre, la Redacción de *La España Musical* “justamente indignada” por la acogida que tiene en Italia la primera representación de *Tannhäuser*, publica un suelto en el que reta “a los desgraciados redactores de los periódicos: *Gazzetta Musicale de Milán*, *Gazzetta de Treviso*, *l’Opinione*, *Dietro le Scene*, etc., etc. a citar una sola de las faltas que hallen en la partitura de Wagner, proponiéndose rebatir uno a uno sus argumentos, hijos seguramente de un amor propio exagerado”¹³⁶. El mismo día, la revista anuncia la muerte del editor Francesco Lucca¹³⁷ y, desde distintos periódicos, se dirigen felicitaciones a la redacción de *La España Musical* por el suelto dedicado a las publicaciones italianas¹³⁸.

La primera revista en responder al suelto de *La España Musical* es *La Gaceta musicale de Milano*, para la cual, Wagner está dotado de ciencia e ingenio pero –dice– “las faltas del *Tannhäuser*, se pueden resumir en lo siguiente: el *Tannhäuser*”. *La España Musical* responde:

“A confesión de parte, absolución de prueba. ¿Con que Wagner tiene ciencia o ingenio? ¿Con que rehuís la discusión validos del comodín de achacar la culpa a vuestro corresponsal? ¿Acaso no habéis aprovechado cuantas ocasiones se os han ofrecido para poner continuamente en jaque a la música de la nueva escuela alemana? ¿Es que vuestro periódico lo dejáis completamente a disposición de quien quiera arrojar por medio de él agudos dardos, para salir después con la pata de gallo de que vosotros no habéis dicho nada? ¡Bonita manera de discutir!

Arguyendo como la *Gazzetta musicale de Milano* podríamos decir que la principal belleza que hallamos en el *Tannhäuser* es el mismo *Tannhäuser*. No obstante, nosotros no lo haremos, por no excitar la hilaridad de nuestros lectores, cual la ha excitado la contundente argumentación de nuestro colega de Milán”¹³⁹.

¹³³ “Noticias”. *La España Musical*, VII, 16-V-1872, p. 7.

¹³⁴ “Noticias”. *La España Musical*, VII, 1-XII-1872, p. 7. Recoge un resumen sobre la primera representación siguiendo a *Le Guide musical*.

¹³⁵ *La España Musical*, VII, 333, 24-XI-1872, p. 8.

¹³⁶ *La España Musical*, VII, 334, 1-XII-1872, p. 1.

¹³⁷ *La España Musical*, VII, 334, 1-XII-1872, p. 5.

¹³⁸ *La España Musical*, VII, 336, 15-XII-1872, p. 3.

¹³⁹ “Wagner en Italia”. *La España Musical*, VII, 338, 29-XII-1872, p. 3.

El periódico *Dietro le Scene* de Bolonia se declara enemigo de la música de *Tannhäuser*. *La España Musical* contesta a esta revista señalando que “para argüir sobre puntos de música deje a un lado la política y no escarnezca en este punto a nuestra querida España; que, aunque nosotros no queramos seguirle en este terreno, no podemos consentir insultos soeces a nuestra nación, pues antes que redactores de un periódico somos españoles”¹⁴⁰.

Una revista italiana, que no aparece entre las “retadas” por la Redacción de *La España Musical*, *L’Affondatore*, publica un suelto en el que, dando por cierto el próximo estreno de *Tannhäuser* en Barcelona anunciado en *La España Musical*¹⁴¹, señala: “¡sí señores, el *Tannhäuser* muerto y enterrado en Italia, resucitará (para morir otra vez) en Barcelona”. Este suelto provoca la contestación de *La España Musical* en el artículo “Wagner en Italia. *L’Affondatore* a la barra”. *L’Affondatore* acusa a la revista española de ser en una sucursal de la casa Lucca¹⁴² en España; dice: “Se conoce que *LA ESPAÑA MUSICAL* se ha constituido (allende el Pirineo) en órgano de la casa Lucca de Milán, [...] porque en su página 5ª, después de anunciar el fallecimiento del editor Francisco Lucca, dice, *que sobre todo esta casa editorial se distingue por su marcada predilección hacia las obras de la escuela moderna alemana, a la cual por desgracia no son muy afectos todos los italianos*”¹⁴³. Así responde la Redacción de *La España Musical*:

“Vamos a cuentas, cofrade. ¿Por haber anunciado a muerte de Lucca¹⁴⁴ y hacer constar que era partidario de la buena música, hemos de ser su órgano en España?”

¹⁴⁰ “Wagner en Italia”. *La España Musical*, VII, 338, 29-XII-1872, p. 3.

¹⁴¹ *La España Musical*, VII, 334, 1-XII-1872, p. 6.

¹⁴² Tras fallecer Francisco Lucca, su esposa se hace cargo de la casa editorial, la viuda del editor milanés asiste en 1876 al estreno de la *Tetralogía* en Bayreuth.

¹⁴³ “Wagner en Italia. *L’Affondatore* a la barra”. *La España Musical*, VIII, 344, 8-II-1873, p. 1.

¹⁴⁴ *La España Musical* no se limita (como afirma), a dar cuenta “simplemente” de la muerte del editor de música italiano. Así por ejemplo, en un artículo escrito por otro de los primeros wagneristas, Clemente Cuspinera, abundaban juicios de valor como los que siguen: “Ha habido, sin embargo, y hacemos gustosos esta salvedad, algún italiano para quien Wagner ha brillado en todo su esplendor. El infortunado Lucca, acreditado editor de música de Milán, admiró a Wagner y se entusiasmó ante sus obras. Lucca, en su clara inteligencia, debió de comprender que la música de tan insigne autor, debía de ser mal recibida en Italia, y sin embargo, Lucca, condolido de ver que en su patria tan mal se comprendía el arte, dio todo su amparo a la música de Wagner. ¡Caros pagó sus desvelos! Varias fueron las pruebas que se hicieron para ver si los italianos se decidían por la adopción de tan excelente música. A cada una de ellas la prensa de aquella nación, y en particular la musical, gritaba como un energúmeno en contra de Wagner y sus parciales. Lucca no pudo soportar el peso de tales infortunios y falleció casi repentinamente cuando se enteró del fiasco que había sido preparado al *Tannhäuser* en Bolonia”. Cuspinera, Clemente: “Wagner, según el Médico Puschmann”. *La España Musical*, VIII, 342, 25-I-1873, p. 2.

¡Pardiez, que sois ergotistas especiales! Por ese camino, podéis convertirnos en órganos del emperador de la China, mañana que hablemos de él y citemos de paso una de sus cualidades. Y no creáis que vuestro argumento recibe el menor refuerzo citando nuestra invitación, por vosotros llamada *quijotada*, que tiene, es verdad, mucho que ver con vuestra escuela y con la nueva senda que Wagner ha señalado a la música, pero que nada reza con respecto a la casa Lucca de Milán, muy querida y respetada por nosotros, pero de ninguna manera adulada, que la adulación entra por muy poco en España en las alabanzas o censuras.”¹⁴⁵.

Sobre la valoración de *Tannhäuser*, *L’Affondatore* se declara decididamente adversario de la música del porvenir “por la sola razón de tener la fortuna de vivir al presente” y contesta a *La España Musical* “que los opositores de Wagner no podrán citar jamás los defectos del *Tannhäuser*, porque toda la obra es un solo defecto. Para que el *Tannhäuser* guste en Italia, no basta corregirlo, es necesario renovarlo. Para los italianos está equivocado el argumento, que es nulo: está equivocada la música, que no gusta”. *La España Musical* replica:

“Hubierais dicho: *el Tannhäuser es peor que nuestras óperas*, PORQUE SÍ, y nosotros no lo queremos, PORQUE NO, y habríamos concluido de una vez, abandonándoos al inmenso placer que os causara la silba alcanzada por una obra maestra. No es de pechos caballerosos discutir de la manera que lo hacéis vosotros. Estáis ofuscados de seguro, y al coger la pluma para tratar de la música de Wagner, se os crispan los nervios, hasta el punto de no saber encontrar un solo argumento que disimule vuestro encono. ¿Qué queréis que contestemos a lo de que el *Tannhäuser* no tiene defectos, por ser él un solo defecto? ¿Os parecería bien que dijéramos que el *Tannhäuser*, no tiene bellezas especiales, por ser él en conjunto una sola belleza? Esta manera de discutir no se conoce aquí. La franqueza es nuestro lema: la sinceridad, nuestra bandera. Aquí se discute noblemente. Las acusaciones encubiertas y no razonadas, se atribuyen aquí a ignorancia, cuando no a cobardía”¹⁴⁶.

El suelto publicado el 1 de diciembre por *La España Musical* que da origen a la controversia, señala que después de Cimarosa, Paisiello, Rossini, Mercadante, Donizetti y Bellini la escuela italiana “no puede sostenerse con un solo genio como el de Verdi, por notable que sea”. *L’Affondatore* contesta “si España, que aún no ha tenido un maestro de fama, y que hasta ahora ha dado acogida en sus teatros a las obras de la escuela italiana, halla de hoy en adelante que nuestra escuela se halla en decadencia,

¹⁴⁵ “Wagner en Italia. *L’Affondatore* a la barra”. *La España Musical*, VIII, 344, 8-II-1873, pp. 1-2.

¹⁴⁶ “Wagner en Italia. *L’Affondatore* a la barra”. *La España Musical*, VIII, 344, 8-II-1873, p. 2.

acoja la música de Wagner, *e prosit*. Nosotros no envidiaremos su gusto”. *La España Musical* replica:

“Al leer lo de no tener un *maestro de fama*, hemos prorrumpido en la más estrepitosa de las carcajadas. ¡Oh! ¡Si ciertos respetos no nos vedaran el placer que tendríamos en hacer comparaciones citando nombres! Con todo, señores redactores de *L’Affondatore*, cónstenos que muchos de nuestros maestros compositores no prestarían su firma a ciertas óperas modernas, tan celebradas por vosotros y hasta acogidas en algunos de nuestros teatros, siguiendo en esto la costumbre, de que os chanceáis con razón vosotros, de dar lugar en nuestras representaciones a vuestra música, lo cual prueba que, por desgracia, aún no se ha formado en España por completo el buen gusto musical, habiendo entre los numerosos wagneristas, algunos partidarios de vuestra escuela, con menos fe que vosotros, ya que ninguno ha tenido el entusiasmo necesario para entrar en el terreno en que vosotros habéis entrado”¹⁴⁷.

L’Affondatore profetiza que *La España Musical* no será suficiente para sostener la música del porvenir en España ya que “lo que ha sido escrito para el porvenir, no puede ser del gusto de los presentes; y si alguno, para fines particulares, finge admirar unas bellezas que no comprende, será imposible que la mayoría le secunde”. *La España Musical* contesta que “no necesita del menor esfuerzo para sostener la música de Wagner en España. Los españoles en general tienen el buen gusto suficiente para ir apreciando lo bello, donde quiera que se presente, y la música de Wagner se basta así sola para sostenerse en nuestra patria. En cuanto a lo de que haya quien la alabe para fines particulares, no sabemos que nadie pueda obedecer más a fines particulares, que aquello que no saben ver bellezas ni méritos fuera de sus obras”¹⁴⁸. Tras esta artículo, la revista *Dietro le Scene* de Bolonia propone a *La España Musical* la “suspensión de hostilidades”. La revista de Andrés Vidal acepta señalando que “haces bien, caro colega, buscando una suspensión de hostilidades que dure por *in aeternum*. Es la única manera que tienes de salir en bien del atolladero. No obstante, si algún día maduras de opinión y te decidieses a entrar en la liza para atacar a la gran música amparada y guiada por Ricardo Wagner y sus partidarios, entonces, como ahora, nos hallarás en ella para defenderla con ánimo varonil y completo convencimiento; que ni el tiempo, ni las circunstancias, han de menguar la fe que tenemos en nuestras ideas”¹⁴⁹.

1873: La Academia de Bellas Artes.

¹⁴⁷ “Wagner en Italia. *L’Affondatore* a la barra”. *La España Musical*, VIII, 344, 8-II-1873, p. 2.

¹⁴⁸ “Wagner en Italia. *L’Affondatore* a la barra”. *La España Musical*, VIII, 344, 8-II-1873, p. 2.

¹⁴⁹ “Wagner en Italia. Al periódico *Dietro le Scene*”. *La España Musical*, VIII, 346, 22-II-1873, p. 3.

Dice Federico Sopeña:

“Durante la primera República, un krausista de no primera fila, pero muy fiel, Eduardo Chao, llega al Ministerio de Fomento; dentro de él –todavía faltaban años para la creación del Ministerio de ese nombre– ocupa la Dirección de Instrucción Pública un nombre cuyo singular apellido iría muy unido a lo más entrañable de la historia de la Institución: Juan Uña. En lo que respecta a la música, quien actúa a través de Chao es Castelar, a quién se debe, indudablemente, el establecimiento de la sección de música dentro de la Academia de Bellas Artes. Prueba de ello es su posterior elección como académico de esa sección: aunque no tomó posesión, no se declaró vacante su plaza, prueba de mutua delicadeza. Lo que sí aguantaron Chao y Uña con firmeza fue la protesta, el intento de excepciones dilatorias a cargo de los académicos presididos por Madrazo: no parecían sentir remordimientos de que la música llevara ciento veintiséis años –la Academia fue fundada en 1752– sin tener en su seno a los músicos. A la cabeza de los académicos nombrados por decreto figuraba Eslava, y esto es una prueba de distinguida tolerancia, pues Eslava quedó, con la revolución, doblemente cesante en Palacio y en el Conservatorio. También eran monárquicos y palaciegos Monasterio y Guelbenzu y también son nombrados. La Institución veía con especial simpatía la presencia entre los académicos de **Inzenga**, uno de nuestros primeros folkloristas. No mucho más tarde será académico y secretario de la corporación Serrano Fatigati, krausista en ejercicio.

De la misma época y con los mismos protagonistas es la creación de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, obra personalísima de Castelar, redactor iluminado de la exposición de motivos del decreto: Castelar, que como todos los grandes escritores españoles de su tiempo era autor del inevitable *Viaje por Italia*, enamorado y teorizante a su manera tanto del melodrama italiano como de la pintura de historia”¹⁵⁰.

El 20 de marzo se estrena *Lohengrin* en el teatro de la Scala de Milán con Itali Campanini en la parte protagonista. La prensa de Madrid y Barcelona sigue este acontecimiento desde antes del estreno y *El Imparcial* anuncia los ensayos y la próxima representación desde finales de febrero¹⁵¹. Sobre el estreno *La España Musical* señala que en la representación “hubo muchos aplausos y no pocos silbidos. La ejecución incierta, el espectáculo imponente; la concurrencia extraordinaria”¹⁵². La revista de Barcelona también traduce la crónica del estreno aparecida en *La Gaceta musical de Milán*¹⁵³ en la que se censura la interpretación, especialmente de los coros. *El Imparcial* publica una crónica que atribuye el escaso éxito de *Lohengrin* la noche del estreno a la mala interpretación:

¹⁵⁰ SOPEÑA, F.: “Homenaje musical a Don Francisco Giner”. *Poetas y novelistas ante la música*. Madrid: Espasa Calpe, 1989, p.107.

¹⁵¹ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 28-II-1873, p. 3.

¹⁵² “Noticias Extranjeras”. *La España Musical*, 29-III-1873, p. 8.

¹⁵³ “Noticias Extranjeras”. *La España Musical*, 12-IV-1873, p. 8.

“Descomunal batalla se ha librado en el teatro de la Scala de Milán con motivo del estreno del *Lohengrin* de Wagner. En la primera representación de esta ópera hubo aplausos y silbidos y la impresión que produjo en el público no fue muy agradable, a consecuencia, como no han podido menos de confesar aún los enemigos más acérrimos de Wagner, de la mala ejecución de su obra maestra. En la segunda noche, el éxito fue mediano también, pero en las representaciones sucesivas ha ido creciendo, merced a la mayor seguridad de los cantantes y orquesta, hasta el extremo de haberse aplaudido con entusiasmo todo el *Lohengrin*, después de haber protestado con energía la inmensa mayoría del público contra los silbidos de un reducido número de intransigentes.

Éstos, sin embargo, no se han dado por vencidos y han organizado una manifestación contra la música del porvenir. La empresa de la Scala, con el objeto de dar descanso a los primeros artistas, puso en escena el *Ballo in maschera* de Verdi. Y aquí fue Troya.

En medio de una deplorable ejecución, cuando las desentonaciones de los cantantes eran más fuertes, los anti-wagneristas se levantaban de sus asientos gritando: «¡Esta es música! ¡Viva la música italiana! ¡Viva Verdi!». Y aplaudían a rabiar y hacían repetir las piezas.

La mayoría de los críticos italianos (hablamos de los periódicos políticos de los que tomamos estos detalles) que ejercen su misión de una manera digna e independiente, han protestado contra estas manifestaciones nacionales, colocando la cuestión bajo su verdadero terreno e ilustrando la opinión con notables y bien pensados artículos musicales.

¿Llegarán a imperar en Italia las teorías del porvenir? No lo sabemos; pero el éxito inmenso del *Lohengrin* en Bolonia, y el que al fin ha obtenido en Milán, son datos que no deben pasar desapercibidos para los que estudian con interés los efectos de las doctrinas de Wagner, basadas en el reemplazo del discurso musical por la *melodía infinita*”¹⁵⁴.

El estreno de *Lohengrin* en Milán sirve de excusa para que *La España Musical* entable una nueva polémica, esta vez con la revista barcelonesa *El Correo de Teatros*. En su número correspondiente al 1 de abril, *El Correo de Teatros* publica un artículo firmado por *F* que destaca que en el acto segundo “el soporífero *duetto* dialogado de Ortruda y Telramondo, hace nacer un escándalo tal de gritos, de aplausos y silbidos, que no tiene comparación con ninguna de las más desastrosas corridas de nuestros circos de toros; más de una vez me volví hacia el palco real con ánimo de pedir las banderillas de fuego, creyéndome positivamente transportado a la plaza de Madrid...”. Clemente Cuspina contesta que los juicios del corresponsal de *El Correo de Teatros* en Milán son partidistas y están marcados “con el apasionamiento propio [...] de todo ciego partidario de una escuela” y valora sus juicios como “rechifles de mal género”:

¹⁵⁴ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 3-IV-1873.

Una de dos: o el *duetto* no es soporífero, o no debió despertar gritos (que pudieran ser de entusiasmo), aplausos (que, dados a Wagner en Italia, deben de ser sinceros), y silbidos (que, con permiso del señor F..., podemos atribuirlos a alguna sección de *claqueurs*). Y todo esto comparado a una plaza de toros en un día de función desastrosa, es cosa que no nos parece bien, porque, cuando tal sucede, la verdad, no se da un aplauso; se grita, se chilla, se silba, pero no se aplaude. Esto debió comprenderlo el señor F... que se muestra algo aficionadillo a la *humanitaria tauromaquia*, ya que, llevado de su imparcialidad, se sintió impulsado más de una vez a pedir banderillas de fuego, formando al lado de los alborotadores.

Eso de un corresponsal de un periódico teatral que por obligación, por deber ha de volver siempre por el decoro del teatro, sentirse tentado a pedir banderillas de fuego, o lo que es lo mismo, a solicitar que se dé mayor incremento a la confusión, no se nos había ocurrido nunca.

¡Banderillas de fuego! ¿Para quién?

No sería para los que silbaban. Estos estaban de completo acuerdo con el señor F... y no debía castigarlos.

Tampoco podían aplicarse a los gritadores, ya que no viene calificados como hostiles.

¿Para quién se pedían, pues? Para los aplaudidores, gentes sin un adarme de compasión, que cometieron la grave imprudencia de hacer pasar a F..., por la crueldad de tener que consignar aplausos al escribir la revista de *Lohengrin*, cuando a no haber sido por ellos, podía haber formado un juicio redondo, con estas solas palabras: FIASCO COMPLETO”¹⁵⁵.

En el siguiente número, *La España Musical* acusa nuevamente de parcialidad y falta de veracidad a *El Correo de Teatros*:

“Observamos en nuestro apreciable colega *El Correo de Teatros* un movimiento marcadísimo a favor de la música que nosotros llamaríamos *ligera*, y contra la preciosísima de otros autores que como Wagner, la elevan al nivel que la corresponde. Embebido en los periódicos italianos cuyas faltas de veracidad observa detenidamente y comenta con singular gracejo, no sabe, o no quiere, librarse de su contagio, y se le pegan aficiones que, si nos explicamos en *Il Trovatore*¹⁵⁶ de Milán y en otros colegas italianos, no sientan bien en un periódico que como *El Correo de Teatros*, ostenta en su primera página los significativos lemas de TODO PARA EL ARTE Y SU PROGRESO. –RIGIDEZ. – IMPARCIALIDAD, y que hasta ahora ha dado pruebas de buen gusto”¹⁵⁷.

Después de siete representaciones, *El Correo de Teatros* anuncia la retirada de *Lohengrin* en Milán el 30 de marzo de 1873 señalando que en el transcurso de la séptima representación “el primer acto pasó en silencio, pero llegado el segundo,

¹⁵⁵ Cuspinera, Clemente: “Wagner en Italia. El *Lohengrin* en Milán”. *La España Musical*, VIII, 353, 12-IV-1873, p 2-3.

¹⁵⁶ La opinión de *La España Musical* sobre este periódico se resume en el siguiente comentario: “Un periodicucho, o cosa así, que se publica en Milán con el título de *Il Trovatore*, la más insulsa, la más vanidosa, la más fatua, la más necia y la menos veraz de las publicaciones italianas”. “Un periódico veraz (¿?)”. *La España Musical*, VIII, 339, 4-I-1873, p. 3.

¹⁵⁷ *La España Musical*, VIII, 354, 19-IV-1873, p. 4.

prodújose tal tempestad por los anti-lohengrinistas, que fue preciso bajar el telón antes de terminar el acto, siendo después imposible continuar la representación”. *La España Musical* responde a esta noticia aconsejando a *El Correo de Teatros* que utilice otras fuentes más puras que su corresponsal de Milán y añade en tono irónico: “recomendamos a los naturalistas esta nueva especie de animales que en el mundo musical ha aparecido: la de los anti-lohengrinistas”¹⁵⁸.

En marzo de 1873 y paralelamente a la puesta en escena de *Lohengrin* en Milán, el teatro de San Carlos de Nápoles estrena *Aída*. Peña y Goñi escribe un artículo dedicado a Verdi en el que después de señalar la influencia de Wagner en el monólogo de Felipe II de *Don Carlos*¹⁵⁹, señala que los debates surgidos a raíz de la representación de *Lohengrin* en Milán contribuyen al éxito de *Aída* en Nápoles y que el público italiano se deja llevar por un exagerado amor propio en esta cuestión:

“El éxito obtenido en Bolonia por el *Lohengrin* de Wagner, las escandalosas escenas a que esta obra dio lugar recientemente en la Scala de Milán y el temor que la música del porvenir pueda mañana glorificar a un *Tedesco* en el país de la melodía, han contribuido en gran parte al inmenso éxito de la última producción de Verdi.

Las polémicas que han surgido en Italia respecto al *Lohengrin*¹⁶⁰ y a la *Aída*, curiosísimas en extremo, denotan el exagerado amor propio nacional de los italianos, amor propio que les hace incurrir en las más chistosas contradicciones y pone de manifiesto su apasionamiento llevado a la locura. Con placer hablaríamos a nuestros lectores de este asunto, más importante de lo que a primera vista parece, pero nos hemos extendido más de lo que pensábamos”¹⁶¹.

Concluidas las representaciones de *Lohengrin* en Milán, Peña y Goñi escribe un suelto en *El Imparcial* que dice:

¹⁵⁸ *La España Musical*, VIII, 354, 19-IV-1873, p. 4.

¹⁵⁹ Son numerosos los escritos localizados sobre la influencia de Wagner en *Don Carlos*. Felipe Pedrell traduce un artículo de Jullien titulado “Los dramas de Schiller y la música” que pone de relieve esta influencia: “Entonces se apresuró a reparar el tiempo perdido y se dedicó al estudio de los genios que, por su audacia y su poder, tenían más puntos de similitud con él. Meyerbeer lo sedujo, Berlioz y Wagner le cautivaron. *Don Carlos* es la primera muestra de esta evolución [...] Es la primera obra de un nuevo Verdi que descubre curiosos detalles de orquesta, que maneja los diversos timbres de una manera original, que busca el color más que el vigor brutal, que deja los antiguos moldes empleados antes, que abandona esta pálida melodía italiana, las más veces exenta de carácter y de vida, para adoptar los grandes recitados, las largas melopeas en las que la orquesta juega con frecuencia el papel principal, en fin un Verdi saturado y convencido por el germanismo, que se hace a la vez discípulo de los maestros que ha desconocido tanto tiempo”. Jullien, A.: “Los dramas de Schiller y la música, V”. *La España Musical*, IX, 414, 20-VI-1874, p. 2.

¹⁶⁰ Es verdaderamente asombroso el incremento que en Italia han adquirido las teorías de Ricardo Wagner. [Nota de Peña y Goñi]

¹⁶¹ Peña y Goñi, A.: “Giuseppe Verdi”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 19, 16-V-1873, p. 310.

“He aquí una frase que revela la serena y majestuosa altanería del célebre músico del porvenir. Al saber los escándalos a que su *Lohengrin* ha dado lugar recientemente en la Scala de Milán, escribió a un amigo suyo que le participó la noticia, las siguientes palabras: «*Lohengrin* et moi nous ne sommes pas d'âge à craindre les sifflets» que puede traducirse libremente: «*Lohengrin* y yo hemos pasado de la edad en que se tiene miedo a los silbidos».

La contestación nos parece, bajo todos conceptos, digna del grandísimo talento que al autor del *Tannhäuser* le conceden aún sus más acérrimos enemigos¹⁶².

En abril de 1873 Peña y Goñi emprende una polémica con B., calificado por el crítico donostiarra como “revistero musical” de *El Correo Militar*. La polémica en origen no tiene que ver con Wagner pero finaliza en el momento en que el crítico de *El Correo Militar* hace apreciaciones de tipo personal sobre Peña y Goñi y su compositor predilecto. La polémica se inicia porque *El Correo Militar* publica en su número del 3 de abril una revista de teatros en la que, siguiendo a Scudo, el articulista cita a Gounod¹⁶³ como discípulo de Gluck y Sacchini, y advierte en el *Faust* la influencia de Mozart. Peña y Goñi contesta elocuentemente: “¡Gounod discípulo de Gluck (!!!) y de Sacchini (!!!) ¡Gounod pretendiendo imitar a Mozart en el *Faust*! ¡Por Dios y por la Virgen Santísima! Nos faltan fuerzas para hacer comentarios!”¹⁶⁴. De forma anónima *El Correo Militar* contesta a las apreciaciones de Peña y Goñi y éste replica el 9 de abril¹⁶⁵. En el número correspondiente al sábado 12 de abril de 1873 de *El Correo Militar*, B., (después de explicar que el sistema de Gluck consiste en subordinar la música al poema en pos de la verdad dramática), entiende que se puede ejercer la crítica musical perfectamente sin saber música, y, en este sentido, opina que puede apreciar mejor la belleza que el crítico con estudios musicales. Sobre esta última afirmación Peña y Goñi responde que “no puede inferirse ofensa más cruel al padre Martini, a Eximeno, Fétis, Weber, Berlioz, Castil-Blaze, Clément y Wagner” y que –continúa– “nosotros tenemos la debilidad de creer que para criticar música, se necesita cuando menos entender algo de ella”¹⁶⁶. El 15 de abril, Peña y Goñi destaca que “el primer acto del *Fausto*¹⁶⁷ es más

¹⁶² [Peña y Goñi]: “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 23-V-1873.

¹⁶³ El comentario sobre Gounod se realiza a propósito de la interpretación de la Sinfonía en Mi bemol de Gounod ejecutada por la Sociedad de Conciertos de Monasterio en el quinto concierto de la temporada de primavera en el Príncipe Alfonso celebrado el 30-III-1873.

¹⁶⁴ [Peña y Goñi]: “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 5-IV-1873.

¹⁶⁵ [Peña y Goñi]: “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 9-IV-1873.

¹⁶⁶ [Peña y Goñi]: “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 13-IV-1873.

¹⁶⁷ Antonio Cappa manifiesta un parecer similar sobre *Faust* que, en su opinión, carece del carácter que distingue a la música nacional francesa, “siempre ligera, graciosa, juguetona” y destaca la influencia de compositores alemanes entre los que se encuentra Wagner. Cfr. Cappa, A.: “La ópera nacional”. *La*

bien una justificación de la célebre *melodía infinita* de Wagner, puesto que está construido, generalmente, sin melodía, y los dos personajes que en dicho acto juegan, expresan sus sentimientos por una solución de continuidad armónica, permítasenos la palabra, en la que *Fausto*, *Mefistófeles* y la orquesta declaman *siempre unidos*, a excepción del *allegretto io voglio l'amor, le belle donzelle*, y de los coros que interviene en el prólogo¹⁶⁸. Un suelto publicado el mismo día 15 en la edición de noche de *El Correo Militar*, *B.* pretende cerrar la polémica haciendo algunas afirmaciones sobre Wagner que sabe no gustarán a Peña y Goñi. El 16 de abril Peña y Goñi replica que para concluir la controversia “no había necesidad de zaherir injustamente y sin conocimiento de causa a Ricardo Wagner, ni menos de formar juicios completamente destituidos de fundamento acerca de nuestra insignificante personalidad¹⁶⁹. Por último, Peña y Goñi deslegitima la autoridad de Fétis y de Scudo, autores en los que *B.* basa sus juicios¹⁷⁰.

El 1 de mayo de 1873 tiene lugar el primer concierto de la serie de primavera que la Sociedad de Cuartetos de Barcelona realiza en el teatro Español, concluyendo la serie el 29 de ese mes. El entusiasmo que despiertan la interpretación de una pieza de conjunto sobre *Lohengrin* y una fantasía sobre motivos de *Tannhäuser* suscita la creación de la Sociedad Wagner por iniciativa de uno de los redactores de *La España Musical*, *N. Pons*. El objetivo inicial de la Sociedad es la de estudiar y dar a conocer las obras de Wagner:

“Sabemos que a consecuencia del verdadero entusiasmo que las obras de Ricardo Wagner, ejecutadas en los conciertos de Teatro Español, han causado en el público, varios profesores y distinguidos aficionados van a formar una sociedad que bajo el nombre de Sociedad-Wagner estará exclusivamente destinada a estudiar y dar a conocer las obras del gran maestro alemán.

Este pensamiento, debido a la iniciativa de nuestro compañero de Redacción *D. N. Pons*, es digno del mayor elogio; *La España Musical*, ofrece su humilde protección a la naciente sociedad y hace votos para que la idea se lleve a cabo cuanto antes¹⁷¹.

Los conciertos de la Sociedad de Cuartetos dan pie, una vez más, a que *La España Musical* dirija un escrito a *El Correo de Teatros*. Esta última publicación, refiriéndose a

España Musical, VI, 262, 6-VII-1871, p. 3.

¹⁶⁸ Peña y Goñi, A.: “Sección Musical. Al Sr. B.”. *El Imparcial*, 15-IV-1873.

¹⁶⁹ Peña y Goñi, A.: “Sección Musical. Al Sr. B. II”. *El Imparcial*, 16-IV-1873, p. 4.

¹⁷⁰ Peña y Goñi, A.: “Crónica Musical”. *El Imparcial*, 22-IV-1873.

¹⁷¹ *La España Musical*, VIII, 360, 31-V-1873, p. 8.

uno de los conciertos celebrados en el teatro Español, califica a la música de cámara como clásica “o llamada de salón”; *La España Musical* contesta:

“Ahora comprendemos las aficiones de nuestro colega, manifestadas últimamente; ahora comprendemos que a pesar de su buen criterio musical, se haya dejado llevar por la corriente que arrastra en pos de sí a todos los periódicos de Italia, que anatematizan al clásico Wagner. Solamente así; solamente confundiendo la música clásica con la llamada de salón, música por lo regular ramplona, tan rica en pretensiones como pobre en conceptos; solamente así, decimos, podía *El Correo de Teatros* declararse enemigo de la música clásica. Desde el momento que haya comprendido que es otra esta clase música, debe haber vuelto sobre sus erróneas apreciaciones, y esperamos que abjurará de sus errores”¹⁷².

En junio, la prensa de Madrid señala las escasas posibilidades de ver representada una obra de Wagner en la capital de España a pesar de que Wagner es el compositor de moda en Europa. El primer número de la revista *Madrid Teatral*, publica un suelto recogido en *El Imparcial* que dice: “respecto a ver obra musical ninguna de Wagner en nuestra primera escena, por ahora, hay que perder completamente la esperanza. –El maestro alemán en moda tendrá que esperar aún algún tiempo antes que logre penetrar en España”. Peña y Goñi comenta esta noticia e indica: “tiene razón el colega. En cambio se ha ejecutado hace muy poco tiempo en Nápoles un oratorio del autor del *Lohengrin*, titulado «*La cena de los apóstoles*». Alemania, Francia, Bélgica, Inglaterra e Italia, han podido juzgar a Wagner por sus obras, o alguna de ellas completa, mientras que en Madrid, donde la generalidad de los músicos hace una terrible oposición al célebre maestro, sólo conocemos las oberturas de *Rienzi* y del *Tannhäuser*, que por cierto han sido siempre muy aplaudidas por el público. ¡Cómo ha de ser!”¹⁷³.

La recién creada Sociedad Wagner de Barcelona se pone en contacto epistolar con Wagner a quien ofrece la presidencia honorífica de la Sociedad. Wagner acepta el cargo, da algunos consejos sobre la elección de las piezas que se deben ejecutar en los conciertos y promete dedicar a la nueva Sociedad una obra de su composición destinada a ser estrenada el día de su inauguración, pero ni *La España Musical* ni Pedrell en *Jornadas de Arte* dan noticia sobre la realización de esta promesa:

“La sociedad de conciertos que bajo el título de *Sociedad Wagner* se ha creado en esta capital por varios distinguidos aficionados, tiene ya muy adelantados sus

¹⁷² *La España Musical*, VIII, 361, 7-VI-1873, p. 4.

¹⁷³ [Peña y Goñi]: “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 17-VI-1873.

trabajos para la publicación de su reglamento y para la constitución definitiva de su junta de dirección.

Últimamente ha recibido, por medio de nuestro director D. Andrés Vidal y Roger, una afectuosa carta de Ricardo Wagner en la que el celebrado maestro acepta la presidencia honoraria que galantemente le ofreció la sociedad. El maestro Wagner, además de dar a la naciente sociedad algunos sabios consejos para la elección de las piezas que con preferencia deben ejecutarse en los conciertos, promete dedicar a la *Sociedad Wagner* una nueva obra de su composición, destinada a ser conocida el día no muy lejano de la inauguración¹⁷⁴.

Alfonsina Janés destaca el hecho de que un grupo de barceloneses se ponga en contacto epistolar con Wagner, correspondencia comenzada tres años antes por motivos editoriales. En este sentido, la carta que Wagner dirige a “André Vidal”, fechada en Lucerna el 4 de julio de 1870, demuestra que la casa de Vidal y Roger desea publicar alguna partitura wagneriana, desde el momento que Wagner se expresa en estos términos: “Si vous voulez graver quelqu’une de ma composition, j’attends vos propositions”¹⁷⁵ (Felipe Pedrell señala que Vidal i Llimona fue quien conservó los autógrafos de Wagner)¹⁷⁶.

Durante el verano y otoño de 1873, la prensa de Madrid se hace eco de las actividades desarrolladas en la Exposición Universal de Viena de 1873. En noviembre, F. Erosecá envía a *La Ilustración Española y Americana* el “Correo de Viena. XVII”¹⁷⁷ en el que pone de relieve las distintas costumbres de vieneses y madrileños en las representaciones de ópera¹⁷⁸. El articulista realiza también una descripción detallada del teatro Imperial de la Ópera de Viena¹⁷⁹, en el que se interpretan, entre otras, *Lohengrin*, *El holandés errante*, *Rienzi* y *Los Maestros Cantores*; el espectáculo –dice

¹⁷⁴ *La España Musical*, VIII, 367, 19-VII-1873, p. 4.

¹⁷⁵ Carta conservada en el Museu d’Art Escènic de Barcelona. Véase Alfonsina Janés, op. cit. p. 26.

¹⁷⁶ Alfonsina Janés, op. cit. p. 26 señala a este respecto que ni la entidad Vidal Llimona y Boceta de Madrid ni la heredera de Vidal i Llimona, Dolors Gassó, han sabido dar razón de la conservación de estos documentos.

¹⁷⁷ Carta fechada en Viena el 5 de Octubre de 1873. En prensa en *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 42, 8-XI-1873, pp. 682-683.

¹⁷⁸ Erosecá destaca que en Viena las representaciones comienzan siempre a las 7 en punto de la tarde y concluyen antes de las diez. De otra forma –dice– “el hombre trabajador se vería privado de los espectáculos teatrales, empezando su tareas a las seis de la mañana, [...] si las funciones acabaran después de la una y hubiera un *Cafè de la Iberia* donde comentar después los incidentes”. Los entreactos no exceden de los diez minutos y el público asiste al teatro con traje de calle o paseo. En los teatros no se puede fumar.

¹⁷⁹ Terminado en 1869, el Teatro de Ópera de Viena cuesta unos 70 millones de reales según lo apuntado por Erosecá y, entonces, tiene capacidad para 3000 personas instaladas en 92 palcos –sin contar el palco de gala central y cuatro en el proscenio propiedad de la Casa Imperial– 242 butacas en el patio y las delanteras de patio. El resto de las localidades corresponden a asientos de galería en el último piso.

Eroseca—“extraña al oído no acostumbrado a la letra alemana del libreto, tan distinta en eufonía a la *dolce lingua* del Dante”.

En *La Ilustración Española y Americana*, *Un Caballero Español*¹⁸⁰ se encarga de dar cuenta de todo lo que acontece en la capital de Austria a través de una serie de artículos titulados “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena”, artículos —dice Peña y Goñi— “que con verdadera voracidad eran leídos en la ex-corte de España”¹⁸¹. A partir de diciembre José de Castro y Serrano comienza a dedicar estos artículos a Peña y Goñi, repasando la temporada de ópera de la capital austriaca. Consciente de las diferencias entre el Teatro Real de Madrid y la Ópera de Viena, Castro y Serrano relata una conversación con un antiguo empresarios del Teatro Real (creemos Faustino Velasco); dice Un caballero Español:

“A este propósito se nos viene a la memoria las frases de un director del Teatro Real [...] que al despedirse de nosotros nos dijo: —«Dadme vuestra palabra de que no escribiréis nunca lo que veáis en la Ópera de Viena». Por fortuna el tal director no era el amigo Robles, y no faltamos hoy a nuestra promesa revelando las impresiones que hemos recibido en este teatro”¹⁸².

Castro y Serrano señala diferencias entre España y Austria en lo que se refiere a las costumbres del público¹⁸³, educación musical¹⁸⁴, las orquestas¹⁸⁵ y el modelo de financiación de los teatros de ópera. Siguiendo el ejemplo de los estados alemanes, Castro y Serrano se muestra partidario de la subvención pública de los teatros,

¹⁸⁰ Emilio Castro y Serrano.

¹⁸¹ Peña y Goñi, A.: “La ópera en Madrid. A Un Caballero Español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 47, 16-XII-1873, p. 771.

¹⁸² *Un Caballero Español*: “viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena, XII”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 45, 1-XII-1873, p. 726.

¹⁸³ “En los pueblos del Norte, donde hay la costumbre de trabajar, porque aún no se ha inventado, como en los del Mediodía, el vivir sin hacerlo, los espectáculos se comienzan temprano, con el fin de que concluyan temprano también. [...]—En la Ópera comienzan los espectáculos a las seis y media de la tarde, según lo exige la extensión de ellos; pero estas seis y media o siete no son las horas clásicas de nuestros relojes, sino las inflexibles y justas del cronómetro”. *Un Caballero Español*: “viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena, XII”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 45, 1-XII-1873, p. 726.

¹⁸⁴ “En Viena, como en toda la Alemania, el ejercicio de la música no es un recreo, sino una institución. El arte de los sonidos comienza a difundirse en las escuelas primarias cual el de leer o contar; pasa más tarde a los conservatorios en forma de enseñanza superior, cual otras ciencias en los liceos, y termina en el teatro”. *Un Caballero Español*: “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena, XII”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 45, 1-XII-1873, p. 726.

¹⁸⁵ “Y cuidado que nosotros en este punto estamos muy bien servidos, pues nuestra orquesta de Madrid corre al nivel de las primeras de Europa. Mas no hay que cerrar los ojos a la luz: las orquestas españolas flaquean por el metal, y el uso del metal es privilegio casi exclusivo de los alemanes”. *Un Caballero Español*: “viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena, XII”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 45, 1-XII-1873, p. 726.

señalando que “deben ser ensanchados, engrandecidos, perfeccionados por el poder público”. En este sentido, Castro y Serrano aborda un asunto de candente actualidad en Madrid en aquel momento: la conveniencia de subvencionar el Teatro Nacional de Ópera de Madrid, apoyando así las tesis de Peña y Goñi quien aboga por esta solución con el fin de potenciar la creación de la ópera española, descartando la eficacia del teatro de la Zarzuela para este fin¹⁸⁶.

El segundo de los artículos¹⁸⁷ dirigido a Peña y Goñi es dedicado íntegramente a la música y a la figura de Wagner. Castro y Serrano señala que Wagner resume en sí mismo todo el “carácter artístico de la época actual” y señala que las interpretaciones de piezas orquestales por Barbieri, Gaztambide y Monasterio al frente de la Sociedad de Conciertos “han sido para España una revelación”. Castro comienza su artículo planteando la pregunta de si Wagner es un innovador o un corruptor, si su música constituye un progreso o una decadencia en el arte, y, en este punto, se muestra escéptico ante las opiniones de otros músicos porque los considera erróneas y provocadas por “el espíritu de secta, el orgullo profesional y esa repulsión instintiva que brota contra todo lo que tiende a subvertir un orden de cosas establecido”. Castro, que conoce los escritos teóricos de Wagner y a quien elogia como pensador, filósofo y crítico, desmiente que haya sido Wagner el inventor de la expresión “música del porvenir”, destacando que “la crítica la recoge para hacer de ella un instrumento de lucha contra el infeliz autor; *músico* y *música del porvenir* son motes legendarios que han pasado al dominio común para fabricación de nuevos chistes y agudas presuposiciones”. Castro hace una breve historia de la música pasando por Grecia, Roma, Edad Media, etc. hasta llegar a la ópera de principios del siglo XIX de Rossini, Bellini y Donizetti en la que –dice– “la melodía se destaca del seno de la armonía para brillar por sí sola en el nuevo espectáculo. La orquesta, según la feliz expresión de Wagner, es una gran guitarra que acompaña al cantor; el coro un pasatiempo para dar descanso; la decoración un local más o menos cómodo; el recitado un pretexto para

¹⁸⁶ Peña y Goñi es partidario de que en el contrato de arriendo del Teatro Nacional de Ópera el Gobierno incluya una cláusula que imponga la obligación de presentar dos óperas españolas, pero a cambio, el Estado debe dar una subvención o protección al empresario. El crítico propone a la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes como intermediario entre empresario y Gobierno y Peña y Goñi no comparte la opinión de Parera (partidario de que dicha subvención sea para el teatro de la Zarzuela), porque entiende que el teatro de Jovellanos no posee las condiciones necesarias para el desarrollo de la ópera española. Éstos temas son tratados en cuatro artículos de Peña y Goñi, A.: “Un camino para la ópera española”. *El Imparcial*, 1, 2, 19 y 26-X-1873.

¹⁸⁷ *Un Caballero Español*: “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena. XIII. Wagner”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 46, 8-XII-1873, p 742-744.

decir las palabras; el libro una base estulta sobre que fundar la comedia que va a cantarse”. Castro destaca que los postulados de la ópera italiana son insuficientes para Wagner y expone la solución propuesta por éste para mantener viva la ópera, solución que se condensa en el concepto de *Gesamkunstwerk* (obra de arte total) expuesto en *Obra de Arte del futuro (Kunstwerk der Zukunft)* y *Ópera y drama*:

“¿Qué hacer? (pregunta Wagner). La plantilla melódica por sí misma, es insuficiente para prolongar la existencia de la ópera: la ópera se empobrece y decae; el espíritu moderno exige del espectáculo lírico algo más de lo que sus notables autores le suministran: ¿habremos de repetir siempre lo propio? ¿Habremos de renunciar al progreso en este punto?

Wagner cree que cuando las artes se debilitan y amanerán hasta el punto de incurrir en la trivialidad, no tiene más remedio que converger hacia las otras artes sus hermanas, demandando auxilios para su regeneración.[...]

Primeramente busca al poema, para que la música se desarrolle sobre él, y no se pegue, como hasta ahora, en las desiguales excrescencias de un insulso libreto. Tras del poema aspira a la emancipación de la orquesta, dotándola de vida y arte propios, como la ha hallado en la sinfonía de Beethoven. Recurre después al coro emancipándolo asimismo de su triste papel de relleno, para elevarlo a la categoría de personaje tumultuario y declamador; imagen que es de las multitudes; representación, si así puede decirse, del voto público en los incidentes del drama. Quiere que concurra a la ópera el baile, como en lo antiguo acudía a todas las solemnidades, y al presente se le da entrada en todas las fiestas. Por último, la arquitectura, la pintura, la escultura y la indumentaria, con más todos los adherentes artísticos que el día produce la ciencia, deben ser llamados, según su opinión, a enriquecer y regenerar la ópera. El cumplimiento de este ideal, más filosófico que músico, y más convincente que posible, es lo que Wagner ha llamado la obra del porvenir. [...] En el quiere que consista dentro del teatro la música de mañana. Tal es su profesión de fe, honradamente expuesta, y con brevedad deducida de sus escritos”¹⁸⁸.

Castro y Serrano continúa destacando que estos principios los inicia Weber; Meyerbeer sigue “un rumbo semejante” y Rossini en su *Guillermo Tell* “demuestra que quiere apartarse del camino trillado”; pero Wagner, que en palabras de Castro es un “radical”, va más allá que los autores citados. Castro señala que Wagner escribe sus propios libretos basados en la epopeya popular, de donde toma sus asuntos fantásticos y, luego, comenta sus impresiones acerca de la música de Wagner indicando que ha escuchado “casi todas”¹⁸⁹ sus partituras. De sus impresiones, llamamos la atención sobre

¹⁸⁸ *Un Caballero Español*: “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena. XIII. Wagner”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 46, 8-XII-1873, p. 743.

¹⁸⁹ Suponemos que se refiere a *Lohengrin*, *El holandés errante*, *Rienzi* y *Los Maestros Cantores* que son las partituras de Wagner interpretadas en el Teatro de la Ópera de Viena durante la Exposición Universal.

los comentarios de Castro acerca de lo que el denomina “obertura”, en los que se intuyen la nueva función que adquiere el preludeo en los dramas musicales de Wagner, preludeo encaminado a la preparación de la acción dramática y alejado de la *obertura potpurri* característica de la ópera italiana. Castro destaca también la dramaturgia wagneriana, la utilización de “acordes extraños”, la novedosa utilización de la orquesta y el recitado, etc:

“Antes de levantarse el telón en una ópera de Wagner, sucede en la orquesta alguna cosa extraordinaria. Los instrumentos quieren informar al público de lo que se prepara detrás del telón. Estas oberturas tienen mucho del rapsoda griego, que se presenta muy enterado de los asuntos ante un público frío, sin haberse cuidado de predisponerlo suavemente. Wagner entra en materia de seguida, y entra en materia por procedimientos insólitos. Torrentes de armonía, entrelazados de disonancias y de acordes extraños, pretenden como fingir la intromisión de muchos elementos distintos en una sola pieza preliminar. Se diría que habían introducido de repente la luz en una jaula de pájaros, y que todos se revolvían y cantaban en tropel, a reserva de irlo haciendo más tarde poco a poco.

Las oberturas, sin embargo, suspenden al público, no dejándole medios para pensar. Hay en ellas una energía incesante, una riqueza de colorido, unos tan magistrales tonos de armonización, que el ánimo ofuscado en busca de la idea principal, no tiene tiempo de dolerse si no la encuentra, ni de quejarse de su propio asombro. [...]

Elevado el telón, Wagner procura ya que el drama se encuentre en su completo desarrollo. El cuadro que se presenta a la vista es un cuadro acabado en composición, en figura, en colores. Antes de aquel momento, ya sucedía lo que allí sucede; de modo que no hay coro de introducción, ni aria de bajo, ni ritornello para que salga la tiple. [...] El bajo, y el tenor, y la tiple, y el barítono, están allí como los otros, desempeñando su papel; hablando cuando les corresponde, diciendo lo que exige el desarrollo de la situación, y nada más. Aquel recitado perpetuo cansaría si no fuera porque la orquesta está cantando siempre. La orquesta manejada de un modo desconocido hasta ahora, entretiene y distrae al público de la monotonía, o por mejor decir, de la sucesión constante del recitado; pues el recitado no es monótono, sino antes bien, tan vario, tan natural y tan típico, que conforme se desarrolla la fábula, casi sería imposible concebir otra forma de expresión para los personajes que en ella figuran.

Confesamos, a pesar de todo, que pasadas las primeras curiosidades, hemos experimentado a veces abatimiento con la prolongación de ciertas escenas; pero cuando se reúnen en un punto los episodios del drama para dar acceso a la situación culminante; cuando todo aquel material exhibido con laboriosa y lenta solicitud, se hacina, que así puede decirse, en un cuadro dramático de primer orden hacia el cual se la hacía converger, la ópera de Wagner se incendia, la ópera de Wagner estalla, un genio de las tempestades parece que preside aquel conjunto armonios, melodios, polifónico; nunca hasta entonces presenciado, nunca hasta entonces admirado, nunca hasta entonces aplaudido por el batir de todas las palmas, por el gritar de todos los pechos, por la conmoción y el estremecimiento de

todos los espíritus. Si la teoría de Wagner no tiene otra verdad ni otra aplicación que ésta, ella vale por una obra artística, vale por un triunfo, vale por un progreso”¹⁹⁰.

Después de hacer un repaso de las teorías estético-musicales de Wagner y comentar sus impresiones sobre las partituras del compositor, Castro y Serrano concluye su artículo señalando la conveniencia urgente de que se conozca la producción de Wagner en Madrid, pero señala un inconveniente: la cuestión económica. Las producciones de Wagner exigen un gran desembolso de dinero que constituyen un riesgo para el empresario del Teatro Real porque no conoce la disposición de un público acostumbrado a la ópera italiana. Castro insiste, en este segundo artículo, que la subvención del Teatro Nacional de Ópera, como ocurre en Alemania, es imprescindible para que se representen las obras que no cuentan con la aprobación anticipada del público y este principio lo aplica a la ópera española y la producción de Wagner. La tesis de Castro plantea que a través de la subvención pública es posible educar al público en nuevos repertorios y, una vez conseguida esta educación, no será necesaria ningún tipo de protección:

“Es menester, amigo Peña, que Wagner sea conocido entre nosotros. Hay algo de vergüenza en que nuestro público tan aficionado, tan aplicado, tan conocedor; nuestro público en cuyas disposiciones musicales hemos contribuido todos a operar una verdadera revolución, bastante más fructuosa hasta la fecha que las revoluciones políticas, desconozca esa nueva tendencia de la música contemporánea, tan controvertida por la generalidad, tan vituperada por unos, tan encomiada por muchos. Wagner ha entrado ya en Francia, ha entrado ya en Italia, ha entrado en Barcelona, y no ha entrado en Madrid.

Vemos que nos sale al paso la cuestión económica de siempre: las obras de este maestro no pueden llevarse a la escena, sino con gran lujo, con gran propiedad, con gran ensayo y con gran dispendio. Wagner no es conocido de muchos profesores, y tal vez está juzgado por ellos con ligereza, en razón a que sus óperas no dicen nada en la partitura. La mayor parte de los que hablan y han hablado de ellas, las desconocen por completo. Sólo los gobiernos alemanes, los príncipes alemanes que consideran la música, según antes hemos indicado, como un arte de museo, a cuyo esplendor hay que acudir artificiosamente, pudieron adquirirla para colgarla de sus teatros. Entre nosotros la ópera vive del favor del público, y las empresas tiene que adular al público; si después de un dispendio enorme en tiempo y en dinero, el público vuelve la espalda, el empresario está perdido. Así es que no salimos ni es fácil que salgamos nunca de *Trovadores* y *Traviatas*, *Hebreos* y *Saltimbancos*. [...]

Con esta protección se han desarrollado en Alemania la ópera y el gusto; con ella se han desarrollado en Inglaterra; con ella se han desarrollado en Francia, con ella se desarrollan actualmente en Rusia, y con ella se desarrollarán en España. Wagner, sobre todos, no ha podido nacer sin esa protección; y si es algo algún día,

¹⁹⁰ *Un Caballero Español*: “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena. XIII. Wagner”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 46, 8-XII-1873, pp. 743-744.

a ella se deberá exclusivamente. [...] No se canse usted, por lo tanto, de pedir a esa nueva Academia, a esos protectores oficiales del arte musical que procuren traducir en hechos las esperanzas de usted y de toda nuestra juventud artística, arbitrando medios de que se representen las obras que no cuentan con la aprobación anticipada del público. Si son nacionales, de ellas saldrá nuestra ópera; si son extranjeras, con ellas se enriquecerá nuestra ópera.

Wagner debe ser conocido en Madrid, para estudio y enseñanza de esa misma juventud. [...] Conozcámoslo, pues; juzguémoslo por nosotros mismos sin prevenciones ni entusiasmos impuestos; que si después de todo no nos agrada, bien puede asegurarse que el ensayo no habrá sido estéril; y por último, ¡qué importa una decepción más, obtenida en provecho y por honor del arte, cuando tantas se experimentan diariamente en perjuicio y desdoro del arte!”¹⁹¹.

Como señala Castro y Serrano, Wagner es un compositor poco conocido en Madrid y con frecuencia es juzgado desde el desconocimiento de su obra. Un día después de publicado el artículo de Castro y Serrano, el 9 de diciembre, Peña y Goñi comenta la valoración que merecen distintos compositores en un escrito que ilustra fielmente, en nuestra opinión, las preferencias del público madrileño. El testimonio de Peña y Goñi pone de manifiesto el escaso mérito que ciertos círculos musicales madrileños atribuyen a Wagner como compositor de genio. Este calificativo lo reservan para Bellini y Donizetti y –dice– Peña “para ellos el genio es la melodía, pero a condición de que ésta se sobreponga a todos los demás recursos del arte musical; cuanto más aislada, cuanto más limpia, clara y determinada se halle la melodía, así crece en grados su genialidad”:

“A más de un maestro, a más de un aficionado hemos visto barajar de la manera más extraña, del modo más ridículo y absurdo estas dos facultades de la inteligencia humana: el genio y el talento. Bellini, según ellos, es un genio de primera fuerza, en tanto que Meyerbeer, Beethoven, Weber, Gounod y hasta Mozart, son clasificados en la categoría de talentos. Entre Bellini y Mozart, se quedan con Bellini, entre Donizetti Meyerbeer la elección no es dudosa, prefieren al primero; entre Verdi y Beethoven es indiscutible, enaltecen al maestro de Bussato. Se duermen oyendo el *Don Juan*, llaman idilio a la *Sonámbula* y son capaces de abofetear al que pronuncie el nombre de Wagner”¹⁹².

Los artículos de Castro y Serrano causan sensación en el campo filarmónico¹⁹³. Peña y Goñi contesta al primero de los artículos dedicados por Castro y Serrano en el titulado

¹⁹¹ *Un Caballero Español*: “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena. XIII. Wagner”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 46, 8-XII-1873, p. 744.

¹⁹² Peña y Goñi, A.: “*Romeo y Julieta*, grande ópera en cinco actos, música de Carlos Gounod, IV”. *El Imparcial*, 9-XII-1873.

¹⁹³ Cfr. Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 12-II-1876, p. 168. También en *Impresiones Musicales...*, p. 114.

“La ópera en Madrid”¹⁹⁴, en el que el crítico donostiarra describe una de las representaciones del *Lohengrin* en la ópera de Viena imaginando que asiste con Castro y Serrano “a esos suntuosos espectáculos, de que en Madrid ni aún idea se tiene”. Peña y Goñi declina hacer una descripción de la ópera en Madrid porque –dice– “Viena, es Viena; Madrid, es Madrid, y bien se está San Pedro en Roma. No; permítanos V. que no entremos en comparaciones; déjenos V. gozar y sufrir al mismo tiempo con el recuerdo de la ópera en Viena, que harto tiempo nos queda para llorar aquí por los desastres de la patria. –La ópera en Viena es una institución, una escuela, un templo del arte; la ópera en Madrid es, hoy por hoy, un primer turno, la exhibición bisemanal de *toilettes* deslumbrantes, el punto de reunión de la alta sociedad en las noches de primer turno, ni más ni menos”. Al finalizar el artículo Peña y Goñi relata cómo llega a sus manos el artículo de Castro y Serrano sobre Wagner y exclama: “¡Cielos! Leámoslo”.

El segundo escrito de Castro y Serrano da lugar a que Peña y Goñi escriba en *La Ilustración Española y Americana* varios artículos monográficos sobre Wagner dedicados a *Un Caballero Español*. Son los titulados, “Preludios del Porvenir”, “Ricardo Wagner”, “La Melodía Infinita”.

1874

En “Preludios del Porvenir”¹⁹⁵ Peña y Goñi comenta la profunda impresión que produce el artículo de Castro y Serrano dedicado a Wagner en los círculos artísticos y musicales de Madrid, que da “lugar a calurosos comentarios, así entre los amantes del arte como entre las gentes del *métier*”. Peña destaca que las doctrinas de Wagner han sido “mal juzgadas y peor comprendidas” en Madrid y que, en varias ocasiones, atendiendo a las súplicas de varios amigos, el crítico ha estado a punto de emprender la tarea de explicar las teorías revolucionarias del compositor de Leipzig, “pero estos deseos no se han traducido en hechos hasta ahora, limitándose tan sólo a inocentes pullas, a infantiles indirectas que alguna vez han visto la luz pública en las columnas de *El Imparcial*”. Peña explica que no emprende esta labor anteriormente de forma decidida, temeroso de “hallarnos solos en la contienda”, pero el artículo de Castro y

¹⁹⁴ Peña y Goñi, A.: “La ópera en Madrid. A un Caballero Español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 16-XII-1873, p. 771.

¹⁹⁵ Peña y Goñi, A.: “Preludios del Porvenir. A un Caballero Español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, I, 8-I-1874, p. 11 y 14.

Serrano despeja todo temor a este respecto. Peña alaba la tarea emprendida por Castro y Serrano que es explicar por primera vez las teorías de Wagner, desmentir juicios parciales, poner en evidencia los numerosos prejuicios que existen en Madrid sobre el compositor y –dice– “producir una revolución en el juicio público”. El éxito del artículo de Castro es mayor del esperado por Peña y Goñi, quien relata una conversación en uno de los círculos musicales de Madrid:

–¿Has leído el artículo de Wagner, escrito por un Caballero Español?

–No tengo noticias.

–Pues léelo y dime luego lo que te ha parecido.

–¿Habla de la música del porvenir?

–No habla de otra cosa.

–Pues no quiero leerlo. Que lleven a Leganés a ese Caballero Español y hemos concluido.

–Quien debiera ir a Leganés eres tú. Poco a poco; nadie nos ha ganado ni a mí, ni a Fulano, ni a Zutano, ni a Mengano (omitimos nombres) en la repugnancia que nos ha inspirado Wagner según hablan de él A, B, C, y D (volvemos a omitir nombres que V. conoce muy bien), y si es cierto cuanto dice el Caballero Español, nos han engañado miserablemente: Wagner debe ser, no hay remedio, un talento inmenso, y si las obras que de él conocemos no habían podido convencer a algunos, declaro que a mí y a otros muchos nos ha aplastado (sic) ese artículo de LA ILUSTRACIÓN. ¡Ah! ¡Si se pusiera en escena el *Lohengrin*!

Al día siguiente:

–¿Leíste el artículo?

–Sí.

–Vamos antiwagnerista feroz, ¿qué te ha parecido?

–Que venga Wagner; quiero conocerlo.

Aquí tiene V., querido amigo, las conversaciones de que hemos sido testigos en un importante círculo musical, círculo que sin duda alguna [es] el más importante tratándose del *porvenir* de Wagner en España¹⁹⁶.

En “Preludios del porvenir”, Peña y Goñi continúa elogiando la valentía de Castro por ser el primero en presentar las doctrinas de Wagner en Madrid y, en tono irónico, el crítico donostiarra pregunta cómo se atreve a hablar de música “sin enseñar antes su diploma de discípulo de Fétis o Mercadante”. Peña advierte sobre las críticas a que pueden dar lugar el escrito de Castro porque –dice– “hay personas en este país, sabios henchidos de conocimientos técnicos, en cuyo magín no cabrá jamás la idea de que la música pueda ser juzgada por quien no conozca muy a fondo todos, absolutamente todos los secretos mecánicos del arte”. Peña se muestra conforme con todas las apreciaciones expuestas por Castro y concluye el artículo anunciando que

¹⁹⁶ Peña y Goñi, A.: “Preludios del porvenir. A un Caballero Español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, I, 8-I-1874, p. 11.

próximamente tratará de “la terrible, la fantasmagórica *melodía infinita*, deseando únicamente contribuir a que el prodigioso artículo de V. quede aún más completo con respecto a las ideas puramente musicales de Wagner”¹⁹⁷.

La prensa musical se hace eco de los artículos de José de Castro y Serrano publicados en *La Ilustración Española y Americana*. A finales de diciembre de 1873¹⁹⁸, *El Arte* publica un suelto que desea que Italia entre en un período de regeneración musical y vuelva –dice– “a los buenos tiempos de Bellini y de Donizetti, con el predominio de la melodía y con el alejamiento de toda oscuridad y de toda complicación en el acompañamiento. Así parece se va efectuando a juzgar por la aparición de 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”¹⁹⁹. *El Trovador* de Madrid contesta entonces en el artículo “Una protesta a favor del espíritu musical de nuestro tiempo”, escrito que refuta el suelto aparecido en *El Arte* y que destaca que Wagner y Kraus “dos hombres eminentes, dos grandes genios, dos revolucionarios en la filosofía y en la música, y que hoy toda persona ilustrada pronuncia con respeto y admiración, acaban de ser objeto de la más censurable inconveniencia por parte de un periódico que se consagra a la defensa y propaganda de los intereses del arte”. El extenso artículo publicado en *El Trovador* califica al autor del suelto como retrógrado, tradicionalista y apegado a lo antiguo. Con idéntico título, *El Arte* contesta en “Una protesta a favor del espíritu musical de nuestro tiempo”²⁰⁰; apoyándose en la doctrina del libre pensamiento propugnada por Krause, la revista replica retóricamente que no hay inconveniencia en el suelto citado, porque *El Arte* emite libre y espontáneamente su opinión, conforme –dice– “al verdadero espíritu del progreso moderno, que consiste en la emancipación y en la libertad del pensamiento, como lo establece la misma doctrina de Krause”. *El Arte* reitera que en el suelto no hay juicio despreciativo respecto a Wagner y Krause, ya que para formar juicio sobre estos “dos innovadores utopistas, se necesita algo más que las cuatro líneas de un suelto”. “Por que claro es –continúa *El Arte*– que si nosotros decimos que los wagneristas son los krausistas de la música

¹⁹⁷ Peña y Goñi, A.: “Preludios del porvenir. A un Caballero Español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, I, 8-I-1874, p. 14.

¹⁹⁸ Probablemente *El Arte*, I, 13, 27-XII-1873 (No hemos podido precisar con exactitud porque los primeros números de esta revista están muy deteriorados en la fuente consultada por nosotros).

¹⁹⁹ El suelto es reproducido en “Una protesta en favor del espíritu musical de nuestro tiempo”. *El Arte*, I, 15, 11-I-1874, p. 4.

²⁰⁰ “Una protesta a favor del espíritu musical de nuestro tiempo”. *El Arte*, I, 15, 11-I-1874, p. 4.

moderna y Krause es en la opinión del *Trovador* un gran genio de la filosofía, desde luego venimos a decir también por ese medio que Wagner es un gran genio en música. [...] Pero bien sabe *El Trovador* que no es eso lo que nosotros hemos pretendido decir...”²⁰¹. El artículo concluye 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”²⁰². No hemos localizado aún ninguna respuesta de Castro y Serrano en este sentido.

Peña y Goñi tiene dispuestos los materiales del artículo sobre la melodía infinita cuando la empresa de *La Ilustración Española y Americana* le encarga la elaboración de una biografía sobre Richard Wagner “que no tenía otro objeto que dar a conocer la historia novelesca de este hombre singular”²⁰³. La biografía que aparece bajo el título “Ricardo Wagner. A un Caballero Español”²⁰⁴ viene acompañada de un grabado con el retrato del compositor, incluido en la galería artístico-musical de *La Ilustración*; Peña comenta que “sólo éste faltaba al lado de Verdi y Gounod, cuyos magníficos retratos se han publicado anteriormente, para completar la trinidad musical moderna, la eminente trinidad italo-galo-germánica que en la actualidad rige los destinos de estos grandes pueblos” (es el primer retrato de Wagner localizado en la prensa española). Peña comienza su artículo, precisamente, analizando el lado humano de Wagner, poniendo de relieve que “es un hombre de carne y hueso, un hombre como otro cualquiera” que ha incurrido en “las más extrañas extravagancias, en más de una falsedad y en no pocas contradicciones”. Antes de comenzar la biografía, Peña comenta la enorme popularidad de Wagner en Alemania y las controversias que suscitan sus teorías en Europa. Sin embargo, en 1874 el nombre de Wagner es tratado en la mayoría de los países con respeto, a diferencia de lo que ocurre en España:

“Solamente en España, país donde no se conoce ni una sola ópera de Wagner, en España hay seres tan extraños tan omniscientes, que *excátedra* y con la osadía más increíble vilipendian al maestro alemán, echan por tierra (?) sus doctrinas (que no conocen), y se ufanan, se muestran orgullosos por haber combatido al que

²⁰¹ “Una protesta en favor del espíritu musical de nuestro tiempo”. *El Arte*, I, 15, 11-I-1874, p. 4.

²⁰² “Una protesta a favor del espíritu musical de nuestro tiempo”. *El Arte*, I, 15, 11-I-1874, p. 4.

²⁰³ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 12-II-1876, p. 168. También en *Impresiones Musicales*, p. 114.

²⁰⁴ Peña y Goñi, A.: “Ricardo Wagner. A un Caballero Español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 2, 15-I-1874, pp.19, 20 y 22.

bautizan con los más sandios epítetos, atribuyéndole ideas que jamás ha sustentado y sistemas musicales de los que nunca hizo uso”²⁰⁵.

Peña y Goñi destaca de la biografía que “cábenos la satisfacción, algo vanidosa por cierto, de ofrecerle [al público] una novedad, una verdadera novedad, si nuestra memoria no miente”. La apreciación de Peña es errónea en el sentido de que *La España Musical* publica anteriormente una biografía de Vicentini traducida por Opisso, pero sí es la primera localizada realizada por un autor español. Para la elaboración de la biografía, Peña sigue los trabajos de un biógrafo inglés –que no cita– y de Clément; el escrito de Peña y Goñi es bastante completo y aborda los aspectos fundamentales de la vida de Wagner: nacimiento, muerte de su padre, segundo matrimonio Johanne Rosine – madre de Wagner– con Geyer, huérfano por segunda vez, audición de *Der Freischütz* de Weber en el teatro de Leipzig, pasión de Wagner por la tragedia griega y Shakespeare, audición de una sinfonía de Beethoven, estudios con Weinlig, etc. etc. Peña recorre las etapas vitales y las estancias de Wagner en Würzburgo, Magdeburgo, Riga, París²⁰⁶, Dresde, destierro en Zurich, Munich, etc. Señala también algunos aspectos sobre la génesis y composición de las óperas, dramas musicales y obras teóricas, etc. y concluye destacando el futuro estreno de la *Tetralogía* en Bayreuth y la aspiración de Wagner de crear un Teatro Nacional alemán. Al final del escrito Peña se pregunta el puesto que la historia asignará a Wagner y responde: “No lo sabemos; pero, sea cual fuere, no hay que dudar, el porvenir será con Wagner más justo que el pasado y tan respetuoso como el presente.–En cuanto a nuestra pobre opinión individual, admiramos sin reservas al gran maestro”²⁰⁷.

El 18 de enero *El Arte* publica una conferencia de Ricardo Benavent leída en la Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid bajo el título “Qué es la música

²⁰⁵ Peña y Goñi, A.: “Ricardo Wagner. A un Caballero Español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 2, 15-I-1874, p. 20.

²⁰⁶ Las dos estancias de Wagner en París son tratadas ampliamente por Peña. Sobre la segunda, a propósito del estreno de *Tannhäuser* comenta: “Los franceses, henchidos de ese amor propio, de esa suficiencia que tanto han proclamado; los franceses, que no conciben en artes, en política ni en literatura, nada que se parezca a su cien mil millones de veces cacareada Francia, llenaron a Wagner de insultos e invectivas, pusiéronle en ridículo, condenaron *urbi et orbi* sus doctrinas, llenaron los periódicos satíricos de caricaturas que representaban al autor de *Tannhäuser* en las más bufonescas posturas, mientras llenaban el mundo de admiración elevando hasta las nubes a Mellihac, Halevy y Offenbach”. Peña y Goñi, A.: “Ricardo Wagner...”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 2, 15-I-1874, p. 22.

²⁰⁷ Peña y Goñi, A.: “Ricardo Wagner...”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 2, 15-I-1874, p. 22.

clásica? Su importancia y principales artistas que en ellas se han distinguido”²⁰⁸. Benavent establece que en la música, como en las demás artes, hay dos tendencias antagonistas que son el clasicismo y el romanticismo. Repasa luego diversas acepciones del término clásico y, citando a Manjares, contrapone los términos clásico y romántico conforme a un criterio formal definiendo como música clásica “aquella en que la belleza está manifestada por una expresión científica de sentimientos” y, romántica, aquella en que los sentimientos está manifestada “en un todo independiente de toda forma científica”. Luego define como clásica a toda composición de cualquier época que sea “correcta, escrita con verdadera pureza y con riguroso plan escolástico” y romántica a “toda obra escrita con caprichosa libertad, sin sujeción a reglas y sin ningún plan preconcebido”. Benavent consigna la importancia que tienen y la influencia que ejercen los modelos sobre los artistas, que encuentran en ellos las reglas fundamentales y “los buenos principios”; luego formula la pregunta de quiénes deben servir de modelo y contesta que “han de ser éstos los autores que en su fondo y en su estilo, ofrezcan más corrección, más pureza, los que se acerquen más a la perfección, en una palabra”. Cita a Bach, Haendel, Gluck, Haydn, Mozart y Beethoven como modelos seguidos por los compositores coetáneos y, refiriéndose a Wagner, destaca lo que su cualidad más destacada son “los atrevidos, inesperados y fantásticos efectos”²⁰⁹.

El 24 de enero Felipe Pedrell publica el artículo “Veinte melodías para canto y piano por M. Antonio Choudens”²¹⁰. Pedrell comienza el artículo indicando la influencia que ejercen Verdi y Wagner en la composición lírica. Puede decirse –señala Pedrell– “que Verdi y Wagner son dos astros solitarios que brillan cada uno en su firmamento. El primero tiene satélites cuyos nombres nos citan diariamente los periódicos italianos, pero satélites cuyo brillo es momentáneo; algunas nebulosas aparecen asimismo en Alemania, pero ningún cometa inquieta la rápida carrera de aquel luminoso meteoro”. Pedrell hace un rápido repaso por la escuela francesa y señala la influencia de Wagner en Ernest Reyer²¹¹; en Reyer –comenta– “otro de los talentos privilegiados de la nueva

²⁰⁸ Benavent, R: “Qué es la música clásica? Su importancia y principales artistas que en ellas se han distinguido”. *El Arte*, I, 16, 18-I-1874, pp. 3-4.

²⁰⁹ Benavent, R: “Qué es la música clásica? Su importancia y principales artistas que en ellas se han distinguido”. *El Arte*, I, 16, 18-I-1874, p. 3.

²¹⁰ Pedrell, F.: “Veinte melodías para canto y piano por M. Antonio Choudens”. *La España Musical*, IX, 393, 24-I-1874, pp. 3-4.

²¹¹ Ernest Reyer (Marsella, 1823; Lavandou, 1909). Su obra lírica comprende 5 óperas en las que es patente la influencia wagneriana.

escuela, puede estudiarse la influencia del wagnerismo en música, quizá con poco aplauso del público francés”.

A finales de enero de 1874, Manuel de la Revilla escribe el artículo “La ópera española” dirigido a Antonio Peña y Goñi y publicado en dos partes en *La Ilustración Española y Americana*. En la primera entrega, Manuel de la Revilla afirma categóricamente que existen las nacionalidades en música afirmando que “las razas y las nacionalidades no son creaciones arbitrarias del azar ni pasajeros fenómenos de la historia”. Revilla destaca que el compositor encuentra el carácter de la raza en los cantos populares, ya que en estas composiciones –dice– “palpita la inspiración nacional”. Luego define las nacionalidades italiana y alemana, repitiendo *topoi* señalados por la crítica musical española desde la década anterior, pero negando la existencia de una escuela nacional francesa:

“Caracterízase la música italiana, al decir de las gentes, por el predominio de la melodía sobre la armonía, de la inspiración sobre la ciencia, del sentimiento sobre la idea, del canto sobre la instrumentación, y de los elementos dramáticos sobre los líricos y épicos. La ópera es la composición favorita de los italianos.[...]

Por el contrario, en la música alemana, la armonía supera a la melodía, la ciencia a la inspiración, la idea al sentimiento, la orquesta al canto, y los elementos líricos y épicos figuran con ventaja al lado de los meramente dramáticos. [...]

De la música francesa... Pero ¿acaso hay música francesa? ¿Pueden constituir un arte nacional las escasas obras que aquel país ha producido, formadas casi siempre a imitación del gusto italiano o del estilo alemán? ¿Será música nacional la colección de cancanes desenfrenados que constituyen el llamado género bufo? No. La Francia se juzga orgullosamente síntesis del genio germánico y del genio latino, cuando es solamente un arlequín formado por las peores cualidades de ambas razas y cubierto con una túnica de *picnot* manchada de vino, de lujuria y de sangre”²¹².

Negada la existencia de una música francesa, Revilla plantea una oposición entre el arte musical italiano²¹³ y alemán²¹⁴ “separados por divergencias profundas, nacidas de no menos esenciales diferencias de raza”, cuyas escuelas nacionales encuentran su paradigma en las figuras de Bellini y Wagner respectivamente. En la segunda entrega, Manuel de la Revilla realiza el siguiente razonamiento: basándose en el axioma que plantea como ley universal que toda oposición se resuelve en unidad, Revilla cree que la

²¹² Revilla, Manuel de la: “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.

²¹³ Su arte musical, según Revilla, es una melodía continuada –que es el elemento sensible, exterior de la música, el elemento femenino– acompañada por una exigua instrumentación e hija de la fantasía y no de la ciencia.

²¹⁴ En opinión de Revilla aquella raza –varonil y austera– “había de preferir las sabias combinaciones de la armonía, los encantos de la instrumentación a las fáciles melodías italianas”.

oposición entre los estilos de Bellini y Wagner, entre melodía y armonía, escuela italiana y escuela alemana, se han de reunir en un solo y nuevo estilo que será el que reúna España con la creación de la ópera nacional. El escrito de Manuel de la Revilla, krausista, patriótico y nacionalista, concluye afirmando que ni Alemania, ni Italia ni Francia están capacitadas para crear un arte universal, síntesis de lo italiano y lo alemán:

“Pues bien; esto que Alemania e Italia no pueden, y Francia no quiere hacer, es lo que hará España, no sólo en el arte, sino en la vida entera.

A tan glorioso destino la llama su naturaleza y la convida la historia. ¡Ay de ella si desoye la voz misteriosa que ha de conducirla al anhelado bien!

Estudiando atentamente las condiciones de la raza española, fácilmente se advierte que ninguna es más adecuada para realizar la armonía entre estas opuestas razas, latina y germánica. [...]

Y que esta empresa no sería inasequible lo muestran recientes y notables hechos. El rápido éxito que la música clásica ha obtenido entre nosotros, sin que por eso menospreciemos la latina; los felices ensayos de nuestros compositores, en los cuales se advierte marcada tendencia al gusto alemán, pero con un carácter especial y nuevo que no permite confundir sus obras con las de los autores alemanes; el culto casi idolátrico que nuestro público rinde a Meyerbeer; las sanas tendencias de la crítica, principalmente determinadas en los escritos de *Un caballero español* y los de V.; éstos y otros muchos síntomas me parecen anuncios seguros de que España puede realizar en la música la anhelada armonía entre los opuestos elementos que en Italia y Alemania se han disputado sin éxito el triunfo; de que la ópera española será la que en superior unidad enlace y concierte la alemana e italiana; de que Wagner y Bellini se resolverán en una armonía representada por el nombre de un maestro español”²¹⁵.

El 31 de enero de 1874 Pedrell escribe un artículo dedicado a la obertura de *Tannhäuser*, escrito con el objeto explícito expresado por Pedrell de poner de relieve su importancia y facilitar su comprensión en una próxima audición anunciada para el miércoles 4 de febrero de 1874 en el teatro del Liceo²¹⁶. Pedrell indica que la obertura de *Tannhäuser* es la más popular de las obras instrumentales de Wagner en Alemania debido a que es una de las piezas más asequibles del compositor alemán. Luego describe la obertura y los principales temas que aparecen en ella (coro de peregrinos, canto de amor de Tannhäuser, Venusberg y bacanal...) destacando “los mil detalles de orquestación que recomendamos a los inteligentes”²¹⁷.

²¹⁵ Revilla, Manuel de: “La ópera española. A mi querido D. Antonio Peña y Goñi, II”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 8-II-1874, p. 74.

²¹⁶ No se tiene constancia de que se hiciera. Sí se interpretó la obertura de *Rienzi* dos días después, el 6 de febrero dirigida por Eusebio Dalmau.

²¹⁷ F[elipe] P[edrell]: “*Tannhäuser* de Ricardo Wagner. Sinfonía”. *La España Musical*, IX, 394, 31-I-1874, p. 3-4.

La exigencia de variar el repertorio e incluir alguna obra de Wagner en la temporada del Teatro Real es una idea repetida por la crítica. Las demandas formuladas por *Un Caballero español*, en el sentido de que es indispensable dar a conocer “de una vez por todas” alguna obra wagneriana en Madrid, son apoyadas por Peña y Goñi y por la prensa musical. *El Arte* publica un suelto que destaca el entusiasmo despertado por *Los maestros cantores* en el teatro de Colonia y añade que “de desear sería que el empresario de nuestro Teatro Nacional de la Ópera hiciera oír alguna de las bellas partituras del citado maestro”²¹⁸.

El 21 de febrero de 1874 se estrena en el Teatro Real de Madrid *Der Freischütz*, ópera de Weber que se pone en escena tres veces esa temporada. En el estreno intervienen Edelsberg (Ágata), Mantilla (Aneta), Stagno (Max), David (Gaspar), Huguet, Ugalde, Santés y Becerra que están flojos en sus respectivos papeles, si bien –dice Peña y Goñi– “a pesar de esta circunstancia, la ópera de Weber hubiera tenido buen éxito... si una *mise en scene* incalificable, si un completo olvido, si un total desconocimiento del libro de Kind, no hubieran hundido en el ridículo el grandioso cuadro final del acto segundo”²¹⁹. Peña y Goñi destaca el retraso con que llega *Der Freischütz* al Teatro Real, más de medio siglo –dice– “desde que el *venerado* maestro (así lo llama él mismo) de Ricardo Wagner compuso esa joya artística, expresión la más delicada y fiel del romanticismo musical”²²⁰.

El 22 de febrero de 1874 *La Ilustración* publica el artículo de Peña y Goñi “La Melodía Infinita”, dedicado a un *Caballero Español*, estudio que –dice Peña (1876)– “me pareció incompleto entonces, y que hoy encuentro confuso, anfibológico, y sobre todo, indigno del asunto que le dio margen”²²¹. El concepto de melodía infinita es acuñado por el propio Wagner en 1860 en *Quatre poèmes d’Opéras traduits en prose française précèdes d’une lettre sur la Musique*²²² que es el texto que sigue Peña y Goñi²²³ en la mayor parte del artículo. Hans-Joachim Bauer²²⁴ destaca que este concepto,

²¹⁸ *El Arte*, I, 18, 1-II-1874, p.3.

²¹⁹ Peña y Goñi, A.: “Crítica Musical. El *Freischütz* en la Ópera. –Fiasco de la obra maestra de Weber. –Causas de este fiasco”. *El Imparcial*, 24-II-1874.

²²⁰ Peña y Goñi, A.: “Crítica Musical. El *Freischütz* en la Ópera. –Fiasco de la obra maestra de Weber. –Causas de este fiasco”. *El Imparcial*, 24-II-1874.

²²¹ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi* de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 12-II-1876, p. 168. También en *Impresiones Musicales*, pp. 114-115.

²²² El texto se traduce posteriormente al alemán en *Zukunftsmusik* o *Música del futuro*.

²²³ El texto de *Música del futuro* constituye el prólogo de *Quatre poèmes d’Opéras traduits en prose française précèdes d’une lettre sur la Musique*, escrito consultado por Peña y Goñi. Cfr. Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la Música del Porvenir”. *El Globo*, 12-II-1876.

²²⁴ Bauer, Hans-Joachim: “Melodía infinita”. *Guía de Wagner*, II, p. 475.

aplicado frecuentemente a las obras de Wagner, no está definido como término técnico claramente perfilado. En nuestra opinión, el concepto de melodía infinita alude a la eliminación de la estructura periódica tradicional característica de la melodía del repertorio *belcantístico*. La ruptura de la frase regular viene determinada por el texto y, desde el punto de vista musical, se plasma frecuentemente en la utilización de cadencias evitadas, una modulación continua y utilización masiva de retardos, apoyaturas, etc. que quiebran la periodicidad de la frase musical. Por otro lado, como señala Alfred Lorenz²²⁵, el concepto hace alusión a la supresión de la división formal tradicional en partes recitativas y partes melódicas (arias), propias de la ópera.

Peña comienza “La Melodía infinita”²²⁶ señalando las dificultades de comprensión que presentan los escritos teóricos de Wagner y considera la teoría de la melodía infinita como una de las más originales del compositor, “ininteligible para muchos, de sobra atrevida para algunos, curiosa, curiosísima, sí, pero utópica para los que se han tomado la molestia de estudiarla con algún detenimiento”. Peña se coloca en este último grupo y cree que la realización práctica de esta teoría es un error. A lo largo del escrito, Peña insiste en la oscuridad del lenguaje de Wagner:

“Hemos de confesar ingenuamente que las explicaciones de Wagner respecto a esta nueva doctrina no nos satisfacen por completo. Nunca es extremada la claridad cuando de demostrar se trata el fundamento de una nueva teoría, y bajo este concepto el autor de *Rienzi*, a vueltas con muchas sinuosidades filosóficas, no logra en nuestra opinión desarrollar con suficiente claridad sus ideas en cuanto a la melodía infinita”²²⁷.

Peña reseña las opiniones de Wagner respecto a la melodía en general haciendo un repaso por la Antigüedad griega, las primeras comunidades cristianas, el siglo XVII y citando textualmente a Wagner se detiene en la ópera italiana:

“Sobre un fundamento armónico tan miserable que puede ser libremente despojado de todo acompañamiento, la melodía italiana de ópera, se ha contentado, en cuanto a la marcha y unión de sus partes, de una estructura de periodos tan pobre, que el músico ilustrado de nuestro tiempo no puede descubrir sin triste

²²⁵ Lorenz, A.: *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner: Der ring des Nibelungen* [El misterio de la forma en Richard Wagner I: El Anillo del Nibelungo], Berlín, 1924, p. 61. Citado en Bauer, op. cit. p. 476.

²²⁶ Peña y Goñi, A.: “La Melodía infinita. A un Caballero Español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 7, 22-II-1874, pp. 107-110. También en *Impresiones Musicales*, pp. 265-281.

²²⁷ Peña y Goñi, A.: “La Melodía infinita. A un Caballero Español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 7, 22-II-1874, p. 107.

sorprende esta forma indiligente y casi infantil del arte, cuyos estrechos límites condena al compositor de más genio a una absoluta inmovilidad”²²⁸.

En este punto Peña y Goñi comprende que la eliminación de la estructura periódica tradicional y la supresión de números en las partituras de Wagner “obedece perfectamente a sus nuevas doctrinas del drama musical [...]; desligado el poema de toda forma convencional, llevado al realismo hasta el extremo de constituirse la música en esclava servil de la poesía, cuyos menores pasos debe seguir con la mayor sumisión, claro es que el sistema musical que a tales leyes obedezca debe ser una sucesión continua de piezas informes, un desarrollo melódico sin principio ni fin; en una palabra, la melodía infinita”. Ya hemos indicado que para Peña y Goñi la realización práctica de esta teoría es un error y rechaza *Tristán e Isolda* como obra en la que Wagner lleva el principio de melodía infinita más lejos hasta ese momento. El crítico musical opina que Wagner ha de sujetarse a ciertas reglas y convencionalismos, siendo partidario del repertorio romántico wagneriano:

“¿Pero puede esta melodía prescindir de sus primitivas formas? ¿Puede convertirse en melodía infinita y dejar de ser melodía del baile? No, y mil veces no. [...]

Pues bien: supongamos un poema, una leyenda, ya que es éste el terreno favorito de Wagner; supongámosla escrita y argumentada con todas las condiciones que el célebre compositor exige para el libreto; supongamos, en una palabra que el drama musical del porvenir es un hecho consumado. Ya no hay arias, ni romanzas, ni dúos, ni tercetos, ni concertantes; todo convencionalismo ha muerto; el poeta manda y el músico obedece, fortaleciendo, idealizando, deificando los conceptos del poema, a cuyos más pequeñísimos detalles ciegamente obedece.

¿Puede Wagner, en este caso, emplear prácticamente la gran melodía que ha poco hemos tratado de describir? No, de ninguna manera. [...]

Si el *Tristan et Yseult* es el paso más avanzado hacia la melodía infinita, el éxito de esta obra habrá demostrado a Wagner que no es su teoría oro de buena ley. En cambio el coro de hilanderas y la balada de Senta en el *Buque Fantasma*, el prelude de *Lohengrin* y la célebre despedida del caballero de San Graal, el coro de peregrinos y el grandioso final de *Tannhäuser*, todas estas creaciones concebidas con la más lata independencia harán ver a Wagner que así como la melodía de baile dio margen a las sinfonías de Beethoven, ella y no otra ha inspirado al maestro de Leipzig sus mejores producciones”²²⁹.

²²⁸ Peña y Goñi, A.: “La Melodía infinita. A un Caballero Español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 7, 22-II-1874, p. 107.

²²⁹ Peña y Goñi, A.: “La melodía infinita. A un Caballero Español”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 7, 22-II-1874, pp. 109-110.

En abril de 1874 publica *El Arte* el artículo de Benito de Monfort titulado “Meyerbeer y Wagner”²³⁰. Monfort destaca el carácter bondadoso de Meyerbeer hacia otros compositores contemporáneos con excepción de Wagner. Luego comenta cómo los músicos y aficionados realizan constantemente comparaciones entre ambos compositores e insiste en la animadversión de Meyerbeer hacia Wagner –tema principal del artículo– aunque señala que Meyerbeer “evitaba en cuanto le era posible el manifestar sus opiniones sobre este particular”. Monfort, alumno del autor de *Roberto*, da su opinión sobre la música de Wagner apoyándose en el juicio de Meyerbeer y señala que la “música que llaman del porvenir, no nos enseña nada que Beethoven y Weber no nos hayan dicho ya. El autor del *Tannhäuser* no es un revolucionario más que en sus teorías. Esa música será tan poco comprensible dentro de diez o de cien años como lo es hoy. Cuando se encuentra en ella, por fortuna, una idea melódica, esa idea no tiene ningún carácter particular, y esa misma idea pasaría desapercibida en *La Africana*. La música del porvenir es *Don Giovanni*, *Fidelio*, *Guillermo Tell*, *Freyschütz*, (y añadido yo) *Roberto il diavolo*”. Monfort relata después la visita de un joven que con una carta de recomendación pretende presentar una ópera en cinco actos en la Academia Imperial de Música de París. Monfort no dice que el joven sea Wagner, pero el relato nos recuerda la visita del compositor a Meyerbeer en su casa de Boulogne-sur-Mer a finales de agosto de 1839:

“Un día que yo estaba en casa de Meyerbeer, entró un joven con una carta de recomendación a el ilustre maestro, para que le apoyase la pretensión que tenía ese joven de hacer admitir una ópera en cinco actos, en la academia (entonces imperial) de música. Meyerbeer le dijo al joven de hacerle oír algo de la partitura, y este se sentó gravemente al piano y empezó su obertura. En los primeros cuatro compases, oímos una disonancia muy desagradable que el joven acentuó con mucha intención volviendo la cabeza hacia el maestro como diciendo: «Qué tal!».

La fisonomía dulce y bondadosa del ilustre Meyerbeer tomó una expresión de disgusto que me recordó enseguida el efecto que le producía el nombre de Wagner. Yo tuve que marcharme, y al día siguiente preguntando a Meyerbeer como había concluido la escena de los cinco actos, me contestó: Es un loco. El porvenir me ha costado un dolor de cabeza horroroso porque no podía echarlo de mi casa a los cinco minutos, y he tragado cuatro horas de Wagnerismo.

Tal vez esté equivocado, pero tengo la convicción que dentro de cien años habrá muy pocos músicos que conozcan el apellido Wagner”²³¹.

²³⁰ Monfort, B. de: “Meyerbeer y Wagner”. *El Arte*, I, 27, 5-IV-1874, p. 2.

²³¹ Monfort, B. de: “Meyerbeer y Wagner”. *El Arte*, I, 5-IV-1874, p. 2.

La constitución de la Sociedad Wagner y la publicación de sus estatutos²³² tiene lugar en la primavera de 1874. El propósito de la Sociedad Wagner se condensa en la frase “todo por y para el arte”. Los interesados en formar parte de la misma deben presentar una solicitud de ingreso dirigida a su presidente antes del 28 de abril de 1874 en la editorial de Andrés Vidal y Roger donde se expone el reglamento de la Sociedad. Wagner, presidente honorífico, agradece este nombramiento y el anuncio aparecido en *La España Musical* insiste en que el autor alemán promete la composición de una pieza de música dedicada a la institución. La presidencia en Barcelona la ocupa José Pujol Fernández, que será quien, como representante de la Sociedad Wagner, entre en polémica con José Piqué y Cerveró miembro de la comisión del Ateneo de Barcelona encargada de realizar los programas de los conciertos de primavera:

“Se nos ha comunicado oficialmente la instalación en esta capital de la «Sociedad musical Wagner» cuyo propósito se condensa en la frase *todo por y para el arte*. Al ponerse en conocimiento del compositor alemán la constitución de aquel centro filarmónico, ha manifestado en sentidas palabras su agradecimiento a la asociación que lleva su nombre, aceptando la presidencia honoraria que aquella le ofrecía, y su propósito de corresponder a lo que llama inmerecida galantería, componiendo expresamente un trozo de música que no dudamos será digno de su reputado talento. [...] Debidamente facultados por la Dirección de la naciente Sociedad, invitamos a todos los profesores que deseen ingresar en ella como a socios de mérito, entendiéndose por tales aquellos que tienen como posición social la enseñanza de la música o la propagación de la misma por medio de escritos, periódicos o publicación de obras musicales, presenten sus solicitudes hasta el 28 de los corrientes, dirigiéndola al Presidente de la Sociedad Wagner, casa editorial de D. Andrés Vidal y Roger, en la cual estará de manifiesto el Reglamento de aquella, que les enterará de los privilegios y deberes que el título de socios de mérito concede e impone”²³³.

El 14 de abril de 1874 Pedrell estrena en el teatro del Liceo *L'Ultimo Abbenzerraggio*. En la cuarta representación, el jueves 23 de abril de 1874, la Sociedad Wagner regala a Pedrell una escribanía de plata²³⁴ con el retrato de Wagner que le es entregada al finalizar el segundo acto. Pedrell compone una primera versión de *L'ultimo Abbenzerraggio* en 1868 que es revisada en 1870 y sobre la que realiza una segunda versión en 1874, esta vez presentada bajo el título francés *Le Dernier Abencérage*, que

²³² “Wagner. Sociedad Artístico-Musical. Reglamento”. *La España Musical*, IX, 412, 6-VI-1874, pp. 2-4. Por la importancia de dicho documento se incluye íntegramente como apéndice a este capítulo.

²³³ *La España Musical*, IX, 405, 18-IV-1874, p. 7.

²³⁴ *La España Musical* inserta diversos artículos sobre esta representación. Siguiendo a esta publicación, la prensa musical de Madrid se hace eco también del acto y del regalo de la Sociedad Wagner a Pedrell. Concretamente *El Arte*, II, 32, 10-V-1874, p. 3.

la interpretada en el Liceo y en la que no puede hablarse todavía de wagnerismo²³⁵ entendido como sistema. Sin embargo, el periódico *La Imprenta* señala la influencia de Wagner en un cuarteto del cuarto acto y en “el sistema de confiar casi exclusivamente a la instrumentación la exposición musical del drama, relegando el canto a la categoría de simple recitado, o a lo más, a la de melodía sin la traba del ritmo”²³⁶.

También en abril de 1874 se inicia la que podemos considerar como primera gran polémica wagnerista por los personajes que intervienen en ella, por la cantidad de escritos que produce y, sobre todo, porque tiene un carácter nacional. La utilización de este último adjetivo es intencionada y con ello destacamos que afecta a las dos ciudades que tienen un mayor peso en todos los órdenes (económico, cultural, etc.), incluido el musical, es decir, Madrid y Barcelona. En la ciudad del Llobregat estalla a raíz de las críticas que reciben los conciertos de cuaresma organizados por el Ateneo de Barcelona, mientras que en la capital de España el origen de la polémica se debe a la intervención de Barbieri en el debate suscitado en la ciudad Condal. Barbieri, en un artículo en el que pretende aparecer en una posición imparcial respecto al tema Wagner, cita a Peña y Goñi y esta alusión propicia la contestación del crítico musical, que es justamente lo que desea Barbieri²³⁷.

Como otras primaveras, el Ateneo Barcelonés organiza una serie de conciertos en los salones de su propiedad durante la época de Cuaresma de 1874. En el primero de los programas del Ateneo, no se incluye ninguna obra de Wagner ni de otros compositores “modernos”. Este hecho provoca la primera gran polémica entre los partidarios y los adversarios de Wagner en Barcelona. En dos sueltos aparecidos en *La Imprenta*²³⁸, Francisco de Paula Carbonell critica la falta de variedad en los programas. José Piqué y Cerveró, uno de los miembros de la comisión encargada por el Ateneo de configurar los programas, censura las críticas vertidas por Paula Carbonell en los sueltos de *La Imprenta* y dirige un escrito publicado en *La España Musical*. En este escrito, José Piqué y Cerveró pone en tela de juicio la utilidad de la crítica musical y especialmente

²³⁵ Véase Cortès, Francesc: “Ópera española: las obras de Felipe Pedrell”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol 1, 1996, p.191.

²³⁶ “Juicio de la prensa. *L’Ultimo Abenzerraggio*. Drama en cuatro actos de don F. Fors de Casamayor, música del maestro Pedrell”. *La España Musical*, IX, 406, 25-IV-1874, p. 7.

²³⁷ Así lo manifiesta Barbieri en “Cartas musicales. Segunda, a D. Antonio Peña y Goñi”, como se señala más detenidamente más adelante. Este artículo, fechado en Madrid el 19 de Agosto de 1874, apareció en el nº 26 de la *Revista Europea*.

²³⁸ *La Imprenta*, 24-III-1874 y 1-IV-1874 (edición de tarde).

aquella de tendencia wagneriana y, de forma irónica, señala que con el fin de dar a los programas carácter de novedad se incluirán en el futuro obras de Wagner:

“Sr. Director del diario LA IMPRENTA. Muy Sr. mío: Tomando en consideración los acertados y concienzudos consejos que por medio del suelto del 24 por la tarde se digna V. dirigir a la comisión organizadora de conciertos en el Ateneo barcelonés, debo manifestarle que en lo sucesivo, cumpliendo sus leales y desapasionadas insinuaciones, nos ocuparemos, antes que de la elección de las piezas, de estudiar el temperamento particular de los socios, a fin de que pueda propinarse a cada uno lo que más sea de su agrado, en cuyo concepto colocaremos entre col y col lechuga, con lo cual creemos que se evitará la *monotonía* que en el primero V. observó; y si por un evento de casualidad esta variedad no se hubiese logrado o fuera otra de las tantas filfas que en la música de continuo ocurren, entonces, para dejar con un palmo de boca abierta a los bolonios que suelen llevarse por la nariz, echaremos mano de aquel portentoso e infalible específico que tan al corriente se halla hoy día para encomiar ciertas farsas musicales, esto es, obsequiar con un espléndido banquete a los críticos que con su preclaro talento tanto contribuye a los adelantos del arte, pero colocando en primer lugar a los Wagneristas que son los que sienten crecer la yerba en materias de alta escuela, con cuyo medio, a buen seguro que, al momento de destaparse el espumoso Champagne no faltará una notable eminencia, que cual otro *Carbonelli*²³⁹, improvise un sentido y filosófico brindis, en verso, en el cual haga comprender hasta a los gansos, no sólo la importante trascendencia del hecho que se glorifica, sino también las reglas a que hay que atenerse al organizar un concierto para que una pieza no sobre; quiero decir, para que no sea mas alta ni más larga que las demás, lo cual sabido es que se logra descabezándola o recortándola a guisa de clásicos de nuevo cuño y procurando además que las restantes lleven un nombre pintoresco por el estilo: Primer tiempo del cuarteto en *mi*, obra 68. Scherzo del quinteto en *la*, obra 101. Andante del trío en *fa*, obra 97 etc., etc. [...]

Con respecto a los errores que pudieran motivar que el segundo concierto llevara una inmensa superioridad sobre el primero, creemos subsanarlos tomando para otro año las precauciones siguientes. [...]

»2ª Para que todas las piezas del concierto sean de puro clasicismo rechazaremos del programa las compuestas por compositores nacionales y hasta todas aquellas de autores cuyos nombres acaben en *ini*, por no ser de buen tono y haber caído sus autores del concepto de los apóstoles²⁴⁰ de la música celestial. Por el contrario, a fin de que el nombre del autor tenga por sí solo un aspecto de peregrina novedad y sirva de recomendación a la entusiasta juventud para que aplauda a rabiar, daremos la preferencia a las de aquellos que acaban en *gnof*, *gnits*, *gner*, etc., etc. ¡Ah! ... esta última sílaba ¡qué influencia tan colosal posee! Supongo comprenderá V. que corresponde al reformador de la música dramática, al divino Wagner”²⁴¹.

²³⁹ Francisco de Paula Carbonell.

²⁴⁰ Sociedad de Cuartetos de Barcelona.

²⁴¹ N.N.[José Piqué y Cerveró]: “Remitido”. *La España Musical*, IX, 404, 11-IV-1874, p. 3.

Tras este escrito²⁴², el debate se centra en el tema wagnerista, por las controvertidas palabras de Piqué y Cerveró en el artículo citado y, José Pujol, interviene en la polémica. Pujol escribe un remitido dirigido a *La España Musical* acordado por la Sociedad Wagner; en el escrito, el cura y presidente de la Sociedad no se explica por qué se hacen esas apreciaciones sobre Wagner e invita al anónimo firmante a debatir la cuestión:

“En el número 404, correspondiente al 11 de los corrientes de su semanario, página 3.^a, he leído un remitido anónimo –pues que al nombre del remitente se sustituye el de “Un individuo de la Comisión”- en el cual por pretextos que no conozco se ataca de una forma original por lo brusco y desusada a los que admiramos el talento musical de Wagner. Precisamente ocupo, no por propios merecimientos, sino por efecto de la bondad de los que la componen, la presidencia de la sociedad que lleva el nombre del ilustre compositor alemán; y como en dicho remitido se nos trata o ya con frase fuerte por nuestro modo de apreciar el talento que produce obras como *Lohengrin* y otras, sino en términos que no admite la buena sociedad, me limito por hoy a dejar consignado a nombre de la que presido.- 1º Que solo en forma cortés y sin salirnos del terreno del arte, sostendremos una polémica con el anónimo comunicante sobre las obras de Wagner, por no permitir el respeto que el público nos merece y nuestra propia educación, expresarnos de otra manera.- Y 2º Que como nuestra divisa es siempre lealtad y nobleza, sólo deseamos entendernos con quien, limpio su nombre, le estampe al final de sus escritos”²⁴³.

La polémica se prolonga durante meses. Los remitidos de Piqué y Cerveró publicados por *La España Musical* sufren algunas amputaciones en aquellas partes en las que Piqué se aparta de la cuestión artística y entra en descalificaciones de tipo personal²⁴⁴. Sintetizando la polémica, José Piqué y Cerveró señala que a pesar del mérito de obras como *Lohengrin*, él prefiere el *Barbero de Sevilla* de Rossini o *Hernani* de Verdi y se pregunta cómo no elige la Sociedad a un compositor español²⁴⁵ para darle nombre, indicando que “si hubiese de dar nombre a una sociedad musical, tengo el convencimiento que, moral y artísticamente ésta se hallaría más honrada con llevar el nombre de un *Eslava*, *Arrieta* o *Barbieri* que no con el de un compositor dramático de las circunstancias de Wagner”. Piqué atribuye a Wagner solamente la composición de

²⁴² Francisco de Paula Carbonell contesta en otro remitido aparecido en la misma *España Musical* pero que no tiene mayores consecuencias. Francisco de Paula Carbonell: “Remitidos”. *La España Musical*, IX, 405, 18-IV-1874, p. 4.

²⁴³ Pujol Fernández, José: “Remitidos”. *La España Musical*, IX, 405, 18-IV-1874, p. 4.

²⁴⁴ “Habiendo acordado la Redacción de *La España Musical* no admitir en este semanario polémicas personales de ninguna clase, sino las que se susciten por cuestiones puramente artísticas, nos ha de permitir el señor Piqué dejemos de publicar algunos párrafos de su remitido, que atacan directamente a una persona muy conocida en el mundo musical. La Redacción”. *La España Musical*, IX, 407, 2-V-1874, p. 7.

²⁴⁵ Esta fue la circunstancia que propició que Barbieri entrara en la polémica.

tres obras de mérito contradictorio realizadas bajo la protección de un “príncipe apasionado” y considera su reforma como antimusical y un retroceso “que el sentimiento de lo bello y la naturaleza del arte mancomunadamente rechazan”²⁴⁶.

José Pujol Fernández explica por qué se elige el nombre del compositor alemán para dar nombre a la Sociedad:

“Al contestar en lo esencial al Sr. Piqué, debo advertir que el haber la Sociedad que presido, tomado el nombre de Wagner, no significa que sea por reconocer en ese compositor preponderancia entre los que han producido monumentales obras de arte, sino precisamente por presentarse en el pensamiento de dar forma lírico-dramática a la magistral música de Weber, Beethoven y otros distinguidos compositores clásicos²⁴⁷; por ello hemos preferido aquel nombre al de los notables maestros, señores Eslava, Arrieta, Barbieri y otros talentos musicales de nuestro país, a quien la Sociedad Wagner estima en tanto valer como el Sr. Piqué”²⁴⁸.

El presidente de la Sociedad Wagner, Pujol, recrimina a su interlocutor que en sus opiniones se deje influir demasiado por los periódicos italianos, “a los cuales presta a juzgar por sus escritos predilección singular el señor Piqué²⁴⁹, [para los cuales] Wagner es simplemente un loco a quien se ridiculiza por cuantos medios están al alcance de los festivos o satíricos escritores de allende los Alpes”²⁵⁰. Pujol cita también las principales partituras de Wagner, desde *Rienzi* a la *Tetralogía*, para desmentir que sean tres las obras de mérito del compositor.

José Piqué y Cerveró centra el debate en términos de una lucha entre la escuela italiana y la música de Wagner, mostrándose partidario de la escuela italiana y censurando la reforma wagneriana. La función de la música es para él halagar a los sentidos a través de una melodía sencilla, basada en el canto popular, que imite a la naturaleza (tonal) y, criticando la melodía de Wagner, aconseja al compositor haga “cantar *melódica y sentimentalmente* a las voces”:

²⁴⁶ Piqué y Cerveró, José: “Remitido”. *La España Musical*, IX, 407, 2-V-1874, p. 7.

²⁴⁷ Pujol contesta: “¡Pues qué! ¿Esa forma lírico-dramática que trata Wagner de dar a la *magistral* música de tales compositores, se halla ausente o no supieron darla ellos mismos a sus óperas cuando compusieron, Weber su *Freyschütz*, Beethoven su *Fidelio*, Haydn su *Creación*, etc., etc.?” Piqué y Cerveró, J.: “Remitidos” *La España Musical*, IX, 411, 30-V-1874, p. 4.

²⁴⁸ Pujol Fernández, J.: “Remitidos”. *La España Musical*, IX, 408, 9-V-1874, p. 7.

²⁴⁹ José Piqué contesta en la réplica: “Mi erudito contrincante está en un error al suponer que las ideas que sustentan son hijas de la predilección particular que presto a los periódicos italianos. Nada de eso: provienen del estudio, experiencia, y más que todo de la observación, porque *qui no observe rien, n’apprend rien*. En una palabra, las han creado convicciones prácticas y no procedimientos teóricos”. Piqué y Cerveró, J.: “Remitidos” *La España Musical*, IX, 411, 30-V-1874, p. 4.

²⁵⁰ Pujol Fernández, J.: “Remitidos”. *La España Musical*, IX, 408, 9-V-1874, p. 7.

“Y aquí me detendré un momento consignando (para desvanecer falsas apreciaciones) que, aunque profese una particular afición a la música dramática de los italianos, no por esto ha de suponerse que soy un exclusivista; muy al contrario, aprecio y respeto, como el que más, la música de todas las naciones, así antigua como moderna, con tal que reúna las circunstancias inherentes al arte que, a mi ver, son: *agradabilidad, carácter y originalidad*. [...]

Lo que conviene saber es el objeto y fin del arte, y nadie negará que todos en general reconocen un principio que sirve de punto de apoyo para sus bellas manifestaciones, y que no es otro que *halagar los sentidos, conmover el corazón y satisfacer el entendimiento*. [...]

Pero lo que no se concibe es cómo, siendo los alemanes desde tiempo inmemorial partidarios de la imitación de la naturaleza en las artes, haya aparecido un Wagner pretendiendo fundar una escuela que se halla diametralmente opuesta a aquélla. Y en música, a pesar de ser este arte ideal por excelencia, ¿en dónde está la naturaleza más que en los cantos y danzas populares? ¿Los millares de melodías que embelesan el corazón de los habitantes del globo no forman conceptos determinados? ¿Acaso necesitan exhibirse con formas antirrítmicas ni ir acompañados de trabajos *escolásticos* para conmover y embelesar el alma de todos cuantos sencilla o *rústicamente* los saborean? Por consiguiente, imite Wagner a la naturaleza haciendo cantar *melódica y sentimentalmente* a las voces, no las prostituya; secunde cuando menos a sus ilustres y contemporáneos compatriotas, y verá cómo todos cuantos a quienes por su singular estilo les es actualmente antipático se convierten en admiradores suyos”²⁵¹.

José Pujol Fernández no entra en el terreno estético y de las escuelas compositivas, centrandó la discusión en la valoración de Wagner como compositor. Para ello, Pujol propone a su contrincante que elija la partitura de Wagner que quiera y señale, previo examen, “los defectos de composición que encierre; aquélla [la Sociedad Wagner] se compromete a indicar las bellezas y aún las grandes concepciones que contenga, destruyendo la argumentación sobre los defectos denunciados por mi opositor”. Si Piqué no acepta el reto o resulta vencido, dice Pujol “proclamaré muy alto que mi opositor ha criticado a Wagner y a los partidarios de su talento de compositor, sin conocimiento de causa”²⁵².

Piqué acepta el reto exigiendo dos condiciones. En primer lugar propone como jueces a un mínimo de nueve compositores de tres obras dramáticas aplaudidas de cualquier país menos Alemania y, en segundo lugar, que la Sociedad Wagner corra con todos los gastos que se ocasionen:

“Declaro, pues, que acepto el reto a que la Sociedad Wagner me provoca, con objeto de patentizar lo *desacertado y antimusical* de la *forma que revisten las*

²⁵¹ Piqué y Cerveró, J.: “Remitidos” *La España Musical*, IX, 411, 30-V-1874, pp. 4-5.

²⁵² Pujol y Fernández, J.: “Remitidos” *La España Musical*, Año IX, 413, 13-VI-1874, p. 8.

óperas dramáticas del consabido compositor. Y como esto no ha de reducirse, como podría suponerse, a que yo cite los defectos y sus apasionados las bellezas, previo un simple examen de músicos más o menos competentes; debo consignar que sólo aceptaré como censores a autores de tres obras dramáticas aplaudidas, (que son los que saben mejor que nadie por qué se aplaudieron) elegidos entre toda clase de naciones, a excepción de alemanes, cuyo número total no baje de nueve.

Ahora voy a hacer una declaración, si bien muy franca, impropia, por demás, del siglo en que vivimos: V. es muy rico, yo soy muy pobre; la Sociedad Wagner se compone de un sinnúmero de profesores, aficionados y personas acomodadas que todos aspiran a dejarme chato; yo por el contrario me hallo solito, y mi opinión es muy particular; en términos, que casi debiera avergonzarme de hallarme tan aislado. Por consiguiente, creo estar en lo justo si exijo que todos los gastos que esto ocasione, deberá sufragarlos la referida Sociedad en obsequio a mi posición y al decoro de la misma.

Admitidas estas lógicas y equitativas proposiciones, pasaremos a tratar de todo lo concerniente a la cuestión de detalles”²⁵³.

La España Musical no recoge más noticias sobre esta polémica en Barcelona²⁵⁴. En julio, uno de los redactores de la publicación, José Opisso²⁵⁵, mantiene una polémica con Demay Schoembrun en la que interviene también Ventura Navas²⁵⁶ y posteriormente José Pique que, en un remitido publicado en el *Correo de Teatros*, realiza una defensa de los compositores españoles citando a Barbieri; entonces Barbieri publica su artículo “Cartas musicales. Primera sobre la música de Ricardo Wagner”²⁵⁷. El escrito de Barbieri tiene amplia difusión y es publicado en varias revistas y comentado en la prensa diaria. *Un Lunático* escribe que en el artículo de Barbieri “no resulta muy favorecido el genio musical del maestro bávaro” y anuncia que “mi amigo y compañero Peña y Goñi, acérrimo defensor de la música del porvenir, se propone publicar en *El Imparcial* otros artículos sobre el porvenir de la música”²⁵⁸. *La España Musical* reproduce el artículo de Barbieri con el propósito de que sus lectores tengan conocimiento de “cuanto se publica en España acerca de la tan debatida cuestión de Wagner y su música” y anuncia la próxima publicación de la contestación que “el

²⁵³ Piqué y Cerveró, J.: “Remitido” *La España Musical*, IX, 415, 27-VI-1874, p. 7.

²⁵⁴ Tampoco Alfonso Janés en *L’obra de Richard Wagner a Barcelona*.

²⁵⁵ José Opisso escribe dos remitidos que aparecen publicados en *La España Musical*, IX, 419, 26-VII-1874 y *La España Musical*, IX, 421, 8-VIII-1874, p. 8.

²⁵⁶ Navas, V.: “Remitido”. *La España Musical*, IX, 15-VIII-1874, p. 8.

²⁵⁷ Asenjo Barbieri, A.: “Cartas musicales. Primera sobre la música de Wagner”. *La España Musical*, IX, 424, 29-VIII-1874, pp. 3, 4 y 7. También en *Revista Europea*, I, 25, 16-VIII-1874 (el texto ha sido publicado por CASARES RODICIO, E.: *Francisco Asenjo Barbieri. Escritos*. Madrid: ICCMU, 1994, pp. 340-41).

²⁵⁸ *Un Lunático* [Isidoro Fernández Flórez]: “Madrid”. *Los Lunes de El Imparcial*, 17-VIII-1874.

apreciable crítico musical de Madrid, nuestro amigo el Sr. Peña y Goñi, ha publicado en *El Imparcial*²⁵⁹.

En el primero de los artículos, publicado el 16 de agosto en la *Revista Europea* y dirigido a José Piqué y Cerveró, Barbieri lamenta verle “engolfado en una polémica estéril para el arte, al par que puede ser fecunda en disgustos para V.”. Barbieri recuerda a Piqué que la composición y la Historia de la Música tiende necesariamente a la innovación y que ésta ha generado siempre polémicas, proponiendo algunos ejemplos (el temperamento igual de Ramos de Pareja, gluckistas y piccinistas, etc.). Barbieri continúa su razonamiento encaminado a demostrar que lo que son innovaciones desechadas en un tiempo, más tarde se convierten en principios admitidos, estando en manos del público y el tiempo decidir cuáles son las obras que pasan a la posteridad: lo mismo ocurrirá con la producción de Wagner. Dice Barbieri:

“Con las ideas que acabo de exponer, no extrañará V., querido amigo, que sienta mucho ver a V. enredado en una polémica de la que no podrá sacar, en conclusión, sino los disgustos consiguientes a haberla seguido, y estos tanto mayores, cuanto que veo que van Vds. perdiendo la calma y entrando en el terreno vedado de la personalidad; y todo ¿por qué...? ¡Porque ciertos profesores y críticos de Barcelona gustan de la música de Ricardo Wagner, y V. y otros no...! Preciso es confesar que este no es motivo suficiente para romper lanzas; porque si la música de Wagner es absolutamente buena, ella se abrirá camino, a pesar de la oposición que la hagan los críticos más autorizados; y si es mala, aunque todos los críticos del mundo se empeñen en ponerla en los cuernos de la luna, el público imparcial la pondrá a los pies de los caballos. Pero podría suceder también que en la tal música hubiera una parte buena y otra mala. En tal caso sucedería con Wagner lo que con todos los autores conocidos, cuyas obras se encarga el público de acribar, conservando lo bueno y despreciando lo malo: si aquello es más abundante que esto, entonces el autor gana un puesto entre los distinguidos, y si es al contrario, queda reducido a ocupar en la historia del arte un lugar de escasa importancia entre la multitud de autores adocenados”²⁶⁰.

Antes de dar su opinión sobre la valoración que le merece la obra de Wagner, Barbieri hace una observación sobre las apreciaciones de Peña y Goñi realizadas en algunos artículos en los que Barbieri aparece como antiwagnerista. Sobre esta cuestión se han localizado diversos testimonios, pero Barbieri se refiere especialmente al artículo que le dedica Peña y Goñi en *El Imparcial* en el que se lee: “Wagner le ataca a los nervios. La batalla de Waterloo, las cataratas del Niágara, [...] la insurrección de Cartagena, todo eso es nada al lado de las disonancias de Wagner, comentadas por

²⁵⁹ *La España Musical*, IX, 424, 29-VIII-1874, p. 8.

²⁶⁰ Asenjo Barbieri, A.: “Cartas Musicales. Primera sobre la música de Wagner”. *La España Musical*, IX, 424, 29-VIII-1874, pp. 3-4

Barbieri²⁶¹. Para desmentir su fama de antiwagnerista, Barbieri echa mano de la historia y recuerda que es él quien introduce la obra de Wagner en Madrid:

“El distinguido crítico y mi querido D. Antonio Peña y Goñi, interpretando algunas apreciaciones mías expresadas privadamente, me ha hecho, en algunos de sus excelentes y humorísticos artículos de periódico, sentar plaza de antiwagnerista contra mi voluntad y contra mi propia historia: porque es bien sabido que la primera obra de Wagner que se oyó públicamente en España, yo fui quien la trajo de Alemania, quien tradujo al castellano la letra de sus coros, quien ensayó éstos y la orquesta, y quien, finalmente, la dirigió ante el público en los conciertos del Conservatorio de Madrid. Esta obra fue la marcha de *Tannhäuser* que V. cita en su remitido.

Reclamo, pues, para mí toda la gloria o el vituperio que merezca por haber introducido en nuestra patria esta música, que hoy es causa de tan acaloradas discusiones²⁶².

Barbieri comienza su opinión sobre Wagner señalando que la falta de modestia del compositor alemán es síntoma de que no es un verdadero talento. Luego realiza algunas apreciaciones sobre la música y los escritos de Wagner, criticando la oscuridad del pensamiento wagneriano y las constantes contradicciones de sus escritos. Barbieri también cree que hay una contradicción entre el Wagner teórico y el Wagner músico, refiriéndose a las óperas románticas en las que Wagner realmente no pone en práctica su reforma y citando, concretamente, la obertura de *Tannhäuser*. Para Barbieri esta contradicción es otro síntoma de que Wagner no es un verdadero talento:

“Wagner se contradice a cada momento en sus obras literarias, poniendo estas en contradicción también con su música dramática. Se proclama innovador, dice que su música es *del porvenir*, y al propio tiempo se enfurece porque no le aplauden los contemporáneos tanto como él se figura que merece. Nos habla de su *melodía infinita*, y luego, en la mayoría de sus obras, la melodía es tan *finita* y de períodos y frases de tan limitada y pequeña medida, que pueden cortarse por donde se quiera, sin afectar grandemente a la totalidad de una pieza. Se burla del ritmo y dice que las óperas de Rossini y de Meyerbeer son música de baile, y por su parte, cuando toma un ritmo cualquiera, insiste en él hasta la saciedad, creando una música *martillada*, como por ejemplo, la de la obertura de su *Tannhäuser*.

Todas estas y muchas más contradicciones que podría poner de manifiesto, viene a probar que la teoría y la práctica no marcha acordes en este autor, y por consecuencia que Wagner, cegado tal vez por un orgullo desmedido, debe tener perfecta conciencia de lo que hace, o quizás tiene dentro de sí tres espíritus diferentes e inarmónicos, uno para la poesía, otro para la crítica y otro para la música²⁶³.

²⁶¹ Peña y Goñi, A.: “Bocetos musicales. Barbieri”. *El Imparcial*, 20-IV-1874.

²⁶² Asenjo Barbieri, A.: “Cartas Musicales. Primera sobre la música de Wagner”. *La España Musical*, IX, 424, 29-VIII-1874, p. 4.

²⁶³ Asenjo Barbieri, F.: “Cartas musicales. Primera sobre la música de Wagner”. *La España Musical*, IX, 424, 29-VIII-1874, p. 4.

Como compositor de música, Barbieri niega a Wagner la originalidad y opina que el compositor alemán pertenece a la escuela de Schumann y, por tanto, no puede ser considerado como un innovador. Encuentra en sus obras musicales la misma falta de unidad que en las literarias y una vacilación constante de ideas sin llegar a formar un sistema de composición bien definido, llegando a la conclusión de que no posee “un estilo propio individual”. Las obras de Wagner recuerdan a Barbieri las de Schumann, Liszt, Spörh y, en algunos casos, las de Mendelssohn, Weber y Meyerbeer. Barbieri reconoce el mérito de algunas partituras de Wagner influenciadas por estos compositores y por las tendencias generales del romanticismo, pero censura aquellas composiciones en las que Wagner se “complace en dar tortura al mejor período musical, destrozándolo violentamente y de un modo extravagante, a fin de que aparente una novedad que en el fondo no tiene”. Barbieri critica, sobre todo, la utilización que hace Wagner de la voz humana y censura los saltos y la difícil entonación de sus melodías. En este sentido, recordamos que la obra wagneriana supone una revolución frente a las estructuras de la ópera anterior y contemporánea al compositor; para Wagner la música complementa a la palabra²⁶⁴ y en *Ópera y Drama* desarrolla su teoría sobre la *obra de arte total* (*Gesamkunstwerk*), basada –en primer lugar– en la idea de que la música (mujer) se somete al poema (hombre), es decir, la música wagneriana tiene una motivación poética opuesta al formalismo que determina una línea melódica *poco cantabile* para sus contemporáneos. Esta sujeción al texto en pos de la verdad dramática (realismo), hace también que la melodía de Wagner no esté asignada exclusivamente a la voz, como ocurre frecuentemente en la ópera italiana, donde la orquesta es –en palabras de Wagner– ese *inmenso guitarrón* que acompaña al cantante. En el drama wagneriano la melodía se reparte entre voz y orquesta formando una unidad difícil de separar en ocasiones²⁶⁵, dentro de una concepción esencialmente sinfónica donde las voces son tratadas en ocasiones como instrumentos solistas de la orquesta y entrecruzándose las líneas de tal forma que, muchas veces, es preciso que la voz cante aquellas notas que mejor se ajustan a la textura orquestal. Las voces wagnerianas efectúan saltos bruscos para acomodarse al acorde, es decir, utilizan una interválica que

²⁶⁴ Después de todo, Wagner es primero poeta y después músico, influido desde su niñez por su padrastro el actor Ludwig Geyer.

²⁶⁵ Fenómeno relacionado con el contenido psicológico que Wagner asigna a algunos de sus *leitmotiven*.

hace difícil la entonación y el aprendizaje de los personajes wagnerianos. Por esta razón, son frecuentes en sus protagonistas las entonaciones de intervalos incómodos y extraños hasta ese momento, difíciles para la ejecución de unos cantantes que no están acostumbrados a este repertorio, especialmente en las escenas más dramáticas que Wagner confirma con una línea vocal desabrida (recordamos por ejemplo la entrada de Brunilda en *La Valkiria* tras la cabalgata de las valkirias, acto 3º, escena 1ª). En el artículo, Barbieri considera que los cantos populares son –textualmente– “la expresión más bella del arte natural” y añade que “el canto popular, es sin disputa el más espontáneo y puro lenguaje del sentimiento expresado por la *melodía*, que es el alma *sine qua non* del arte de la música”. Por esta razón, Barbieri ve en la melodía wagneriana una contradicción con su teoría pues, si Wagner postula la verdad dramática como principio del drama lírico, Barbieri no se explica cómo Wagner “hace cantar a sus personajes de un modo contrario a las leyes de la naturaleza y del arte”, es decir, tan separado de la melodía tradicional:

“Encuentro en las óperas de Wagner un defecto de la mayor consideración en el uso malísimo que hace de la voz humana, que es el primero y principal elemento de todo drama lírico: y aquí se ve, no sólo una falta imperdonable, sino una de las contradicciones mayores en que incurre Wagner. Trata de romper por completo con las tradiciones y la práctica del drama lírico; declara que en éste la acción debe seguir en todos sus detalles una marcha interrumpida por ningún género de convención; se decide en fin, por un realismo exagerado, y al propio tiempo hace cantar a sus personajes de un modo contrario a las leyes de la naturaleza y del arte. No ha habido, ni hay en el mundo quien espontáneamente hable o cante de la manera tan desentonada que cantan los personajes de las óperas de Wagner, saltando de un registro a otro de la voz, y usando frecuentemente de los puntos extremos, de los intervalos disonantes y de las modulaciones violentas. Así ha sucedido que en algunos teatros de Alemania misma no han podido ser ejecutadas ciertas óperas de Wagner, porque los cantantes declararon que les era imposible cantar con afinación y aprender de memoria tan revesadas melodías²⁶⁶, las cuales, en muchos casos hasta para los instrumentos de orquesta suelen ser de una grandísima dificultad²⁶⁷.”

Barbieri prosigue admitiendo que parte de la música de Wagner puede conmover y despertar la admiración y destaca que no es un compositor vulgar, dado el número de seguidores que tiene y las polémicas que suscita en Europa; no obstante, confiesa que no sabe qué lugar le corresponde dentro del arte y sólo el tiempo decidirá. Barbieri,

²⁶⁶ Recordamos dos proyectos de estreno de *Tristán e Isolda* frustrados en Viena (1863).

²⁶⁷ Asenjo Barbieri, F.: “Cartas musicales. Primera sobre la música de Wagner”. *La España Musical*, IX, 424, 29-VIII-1874, p. 4.

como mediador en la polémica, opina que tan fuera de razón están los wagneristas exagerados como sus contrarios más intransigentes: los wagnerianos porque no pueden prescindir de la tradición representada por Mozart, Rossini, Weber o Meyerbeer, y, los segundos, porque no pueden olvidar las transformaciones experimentadas en la música dramática. Barbieri concluye aconsejando moderación a las dos partes:

“Créame V., amigo Piqué, y créanme los wagneristas furibundos; la pasión desenfrenada quita el conocimiento, y por esta razón lo que conviene es tratar el asunto con la mayor calma, sin dejarse llevar de un espíritu exageradamente conservador, que tienda a paralizar el racional progreso del arte, ni, por el contrario, de un desmesurado afán reformista que lo desnaturalice, haciéndolo tal vez caer en lo ridículo.

Discútase en buen hora; analícense los medios de que se valió el artista para producir su obra; pero, al propio tiempo, téngase bien presente que el talento no basta a dar celebridad legítima y sólida a un compositor de música, si no va acompañado de esa inspiración divina que llamamos *genio*, y que ni es ni puede ser discutible, porque las obras del *genio* al fin se impone por su propia virtud y están por encima de toda discusión.

Ahora bien: ¿está patente el genio en las obras de Wagner? ¿Sucederá al fin con ellas lo que con *Las soledades* de D. Luis de Góngora?... Allá lo veremos”²⁶⁸.

Las alusiones que Barbieri realiza intencionadamente²⁶⁹ sobre Peña y Goñi provocan la respuesta del crítico musical en las páginas de *El Imparcial*. El 18 de agosto, dos días después de publicar la *Revista Europea* el artículo de Barbieri, Peña y Goñi contesta en el titulado “Teratología Musical. ¡¡¡Barbieri wagnerista!!!”²⁷⁰, escrito todo él en tono humorístico. El artículo de Peña se publica en la primera página del periódico, lo que en nuestra opinión refleja la importancia y seguimiento que tiene esta polémica como tema de actualidad. Como significativamente reflejan las admiraciones del título, Peña y Goñi se asombra de las opiniones de Barbieri:

“Hay emociones contra las que es impotente la humana naturaleza; emociones de esas que se apodera de uno sin preparación, sin previo aviso; de esas que sólo pueden compararse a las que produciría en un maestro de escuela, por ejemplo, el anuncio de que sus atrasos estaban satisfechos. ¡Qué emociones!

No sea nadie llamado a experimentarlas. Que nadie se vea, por Dios, en el estado febrífugo, ardoroso, archiespasmódico [sic] en que me han puesto mis buenos amigos Medina y Navarro al estampar en su cada día más acreditada

²⁶⁸ Asenjo Barbieri, F.: “Cartas musicales. Primera sobre la música de Wagner”. *La España Musical*, IX, 424, 29-VIII-1874, p. 4.

²⁶⁹ Así lo indica Barbieri al comienzo del artículo “Cartas musicales. Segunda” (*Revista Europea*, I, 26, 23-VIII-1874).

²⁷⁰ Peña y Goñi, A.: “Teratología Musical. ¡¡¡Barbieri Wagnerista!!!”. *El Imparcial*, 18-VIII-1874, p. 1. También en *La España Musical*, IX, 425, 5-IX-1874, pp. 2-4.

Revista Europea el logogrifo literario, el jeroglífico crítico musical que la sobreexcitada mente de Barbieri ha producido en un momento de aberración.

¡Barbieri wagnerista! ¡Barbieri recabando para sí la gloria de haber introducido en Madrid la música de Wagner! Me declaro vencido, es un golpe superior a mis débiles fuerzas; un golpe que me obliga a pedir, con la mayor necesidad, la merced de que los lectores me concedan siquiera tres líneas de puntos suspensivos para tratar de reponerme”²⁷¹.

Peña y Goñi contesta en tono más serio al párrafo de Barbieri en el que éste señala que el crítico “interpretando algunas apreciaciones más expresadas privadamente, me ha hecho, en algunos de sus excelentes y humorísticos artículos de periódico, sentar plaza de *antiwagnerista* contra mi voluntad y contra mi propia historia”. Peña y Goñi recurre también a la historia para defenderse de esta acusación y recuerda las opiniones de Barbieri sobre Wagner en su biografía de Eximeno, incluida como preliminar²⁷² a la novela *Don Lazarillo Vizcardi* publicada en dos tomos en 1872 por la Sociedad de Bibliófilos Españoles, a la que pertenece Barbieri:

“Pero como el demonio de Wagner ha tentado siempre al *zarzuelarum rex*, perdóneme Cicerón, ocurriósele a Barbieri, por mal de sus pecados, sacar a plaza la música del maestro alemán, y he aquí con qué suavidad, con qué dulce afecto trataba Barbieri a Wagner algunos años después de haber introducido su música en España: «Esta clase de mal llamados músicos engendra necesariamente la de las condesas *Tomatí* y la de los *Rocos* y *Patojos*, representaciones del *vulgo ignorante, que da más importancia a lo complicado y ruidoso porque no lo entiende*, que a lo expresivo y claro porque le conmueve. Hoy, pues, que tanto abunda en Europa esta clase de vulgo y que los *delirios de Wagner y su escuela tienden a PERVERTIR POR COMPLETO la música, convirtiéndola de encantador lenguaje del alma en una especie de cálculo matemático*, tiene además la obra de Eximeno vivísimo interés de actualidad, no sólo para los que se dedican a bien cultivar el arte músico, sino para las gentes ilustradas y de buen gusto que se recrean en sus efectos»”²⁷³.

Peña también recuerda a Barbieri la parodia sobre la *música del porvenir* incluida en 1872 en *Sueños de Oro*, a la que Peña califica de “graciosa e ingeniosa cencerrada”. Peña y Goñi precisa a Barbieri que Wagner no es el creador de la expresión *música del porvenir* y que, precisamente, el compositor alemán aclara y se defiende de esa falsa imputación en sus escritos. Peña se pregunta si Barbieri ha leído las obras de Wagner o si, por el contrario, las ha leído mal, así que reta al compositor a que le indique una obra en la que “el autor de *Lohengrin* se declara autor o inventor de una música del

²⁷¹ Peña y Goñi, A.: “Teratología Musical. ¡Barbieri Wagnerista!”. *El Imparcial*, 18-VIII-1874.

²⁷² El prólogo de Barbieri está fechado en Madrid el 25 de julio de 1872. Puede consultarse en Casares Rodicio, E.: *Francisco Asenjo Barbieri 2. Escritos...*, pp. 300-319.

²⁷³ Peña y Goñi, A.: “Teratología Musical. ¡Barbieri Wagnerista!”. *El Imparcial*, 18-VIII-1874.

porvenir”. La pretensión del compositor de *Pan y Toros* de aparecer poco menos que wagnerista, o cuando menos imparcial en este asunto, es contestado de forma humorística por Peña; para el crítico resulta irónico que una personalidad como Barbieri, que en diversas ocasiones manifiesta opiniones claramente contrarias al compositor alemán, trate de aparecer ante la opinión pública como wagnerista por ser el introductor de la música de Wagner en Madrid:

“Lo que hay dentro de este asunto es que Barbieri quiere introducirse subrepticamente en nuestro campo, en el campo de los wagneristas entusiastas de lo mucho bueno que Wagner ha escrito. Nos quiere sorprender, quiere usar una estratagema por medio de la cual, dentro de la comunidad, pondría en juego los mil y mil recursos que indudablemente le sugeriría su rica imaginación para sembrar la discordia y enajenar de este modo simpatías a Wagner. ¡Fuera, fuera ese lobo disfrazado de pieles de oveja! No le necesitamos a nuestro lado, le necesitamos, al contrario, en el bando opuesto. Allí queremos verle, moviendo los mil resortes de su agudeza y de su ingenio; allí le queremos adornando a Wagner y su música con los preciosos arabescos de su inagotable chispeante crítica. Nosotros queremos al Barbieri de la melodía popular, al Barbieri retrógrado, al Barbieri comentador de las disonancias de Wagner, queremos al Barbieri antiwagnerista por convicción, por voluntad y por sus historia, al Barbieri franco y sincero, al músico melodiómano [sic.], al artista del pasado. No queremos á Barbieri wagnerista, no queremos al Barbieri difuso, pusilánime y contradictorio; no queremos al Barbieri converso, al Barbieri arrepentido, al pseudo Barbieri. Sobre este Barbieri lanzamos la excomunión. ¡*Anathema sit!*”²⁷⁴.

Barbieri contesta un día después, el 19 de agosto, en el artículo “Cartas Musicales. Segunda a D. Antonio Peña y Goñi”²⁷⁵ publicada en la *Revista Europea* el día 23. La polémica entre Peña y Barbieri se convierte en el tema de actualidad, es la noticia del día y la prensa destaca que el número 26 de la *Revista Europea* contiene “una nueva carta del Sr. Barbieri, referente a la polémica entablada sobre Wagner y sus obras”²⁷⁶. Barbieri comienza confesando que al citar a Peña y Goñi en su primer artículo lo hace con intención de que se suscite la polémica, al señalar que “cuando en mi carta anterior *Sobre la música de Wagner* cité tu nombre, confieso que lo hice con intención; pues conociendo tus arranques de furibundo wagnerista, quise darte pié para que lucieras una vez más las brillantes dotes de tu fecundo ingenio”²⁷⁷.

²⁷⁴ Peña y Goñi, A.: “Teratología Musical. ¡Barbieri Wagnerista!”. *El Imparcial*, 18-VIII-1874.

²⁷⁵ Asenjo Barbieri, F.: “Cartas musicales. Segunda a D. Antonio Peña y Goñi”. *Revista Europea*, I, 26, 23-VIII-1874. También en *La España Musical*, IX, 426, 12-IX-1874, pp.2, 7 y 8. Publicada por Casares Rodicio, E.: *Francisco Asenjo Barbieri 2. Escritos*, pp. 345-348.

²⁷⁶ *El Arte*, II, 47, 25-VIII-1874, p. 3.

²⁷⁷ Asenjo Barbieri, F.: “Cartas musicales. Segunda a D. Antonio Peña y Goñi”. *La España Musical*, IX, 426, 12-IX-1874, p. 2.

En la contestación a la “¡Teratología!”, Barbieri recrimina a Peña que no haya leído con atención “aquella mi carta que excitó tu *bilis wagneriana*”. Barbieri opina que trata el asunto desde una posición ajena a toda pasión de partido “a fin de poner paz entre tirios y troyanos”, teniendo en cuenta lo que Barbieri entiende por wagnerista (partidario exagerado de Wagner o de sus obras) y antiwagnerista (absolutamente contrario a él o ellas); luego destaca las controversias suscitadas por Wagner en Madrid y califica a Peña de “ingrato wagnerista”, por no reconocer su mérito como introductor de la música de Wagner:

“Cuando hace tiempo que estoy presenciando las semibatallas que se promueven en los conciertos, donde una parte del público aplaude a rabiar y otra silba furiosamente algunas obras (muy pocas por cierto) de Wagner: cuando leo las acaloradísimas polémicas suscitadas en toda Europa sobre la música de este autor; cuando, en fin, veo a muchos amigos míos perder la sangre fría y dirigirse injurias por la misma causa, tomo la pluma y con la mayor calma digo a los contendientes todos: «No seáis exagerados; discutid en buen hora, pero oíd con tranquilidad la tal música; en la inteligencia de que si es buena y os conmueve, ella se elevará por su propia virtud, y si es mala caerá por sí sola en el olvido». Es decir: «Tomad esta música a beneficio de inventario, y no os acaloréis inútilmente».

Esta es la síntesis de mi carta, desarrollada con una gran claridad, que a ti, querido Peña, no te ha dejado ver ese ataque *archiespasmódico*, que te produjo la lectura del párrafo en que recuerdo el hecho de ser yo el introductor de la música de Wagner.

¡Ingrato wagnerista! ¡Sabes que soy el primero que en España hizo conocer y aplaudir a tu ídolo, y todavía me anatematizas...! Estoy casi tentado de echarme a llorar. ¡Y te sublevas porque traje a cuento aquel hecho público y notorio de mi historia musical!”²⁷⁸.

Barbieri insiste en que la suya es una opinión imparcial con el propósito de mediar en la polémica sostenida por Piqué y Pujol en Barcelona:

“Podías haber comprendido que cuando uno pretende echar el montante entre dos que batallan, debe probar antes su imparcialidad [...].

De esta imparcialidad he dado repetidas y marcadísimas pruebas en mi carta susodicha. En ésta declaro que en las obras literarias de Wagner encuentro rasgos inequívocos de imaginación y de talento. Respecto a las musicales, digo que hay trozos que podría firmar cualquiera de los grandes compositores, y afirmo que tiene mérito. Al mismo tiempo señalo sus contradicciones, extravagancias y faltas imperdonables; concluyendo no obstante, por quedarme en duda sobre el puesto que le corresponderá ocupar en el arte. Es decir, que yo ni quiero aparecer wagnerista a la manera de los tuyos, ni antiwagnerista a la manera que tú me has querido sacar a la vergüenza, sino tan sólo un tranquilo elogiador de lo que

²⁷⁸ Asenjo Barbieri, F.: “Cartas musicales. Segunda a D. Antonio Peña y Goñi”. *La España Musical*, IX, 426, 12-IX-1874, p. 7.

considero bueno, y un prudente censorador de lo que me parece malo en las obras de Wagner”²⁷⁹.

La contestación de Barbieri da la impresión de no tomarse en serio al crítico musical. En varios párrafos de la carta, Barbieri trata a Peña y Goñi como un joven inexperto a cuya vehemencia e impetuosidad atribuye Barbieri la fogosidad de su “Teratología”; así el compositor de zarzuelas se dirige a Peña y Goñi en tono paternalista, lo que hace que el donostiarra suba el tono de la polémica en los subsiguientes escritos:

“Todo lo dicho está tan claro y terminante, que por sí solo basta a echar por tierra y pulverizar todo el edificio de tu *Teratología*, edificio que más parece construido por un ciego calenturiento que no por ti. Pero, sin embargo, no he de culpar de semejante desliz a tu mucho entendimiento y buena voluntad, sino a otras causas. Tú eres joven, vehemente, impetuoso, mimado del público, que con razón aplaude todos tus escritos; y al mismo tiempo eres la honradez, la delicadeza y la caballerosidad personificadas: todo lo cual equivale a decir que eres impresionable y susceptible hasta el extremo. Con estas cualidades te pusiste a leer mi carta en cuestión; y (como si estuviera viendo) toda su primera mitad te gustó mucho, y celebraste para tus adentros lo que habías leído; pero al llegar al párrafo en que digo que tú has hecho uso de apreciaciones más expresadas privadamente, para hacerme sentar plaza de antiwagnerista contra mi voluntad y mi historia, estoy seguro que exclamaste: ¡*Arrayua, Demoniua!*, se te subió la sangre a la cabeza, y no viste de allí en adelante otra cosa que los fantasmas de tu acalorada imaginación, que te gritaban: “Abusar de la confianza...!” ¡*Vendetta...!!* Y, ¡cataplum...! Cogiste la pluma, y ¡zas! ¡Ahí va la *Teratología*...! (¡¡!!).

»¿Ves con cuánta razón decía yo en mi carta que la pasión desenfadada quita el conocimiento...? Si hubieras leído con tranquilidad, y hubieras recurrido a tu buena memoria, habrías recordado lo que te tengo dicho y demostrado tantas veces, a saber: que tengo debilidad por ti y por todo cuanto escribes, y que desde que nos conocemos te tengo dada carta blanca para que digas y publiques de mí todo cuanto quieras; en la inteligencia de que, aunque digas alguna tontería (lo que no es posible), la había yo de celebrar como si fuera una gracia”²⁸⁰.

Barbieri insiste en que Peña y Goñi realiza un uso irreflexivo de sus opiniones contrarias a Wagner y oculta intencionadamente las favorables, “resultando esto *contra mi historia*, porque si yo fui el introductor de una obra de Wagner, es prueba de que ella me gustaba; y *contra mi voluntad*, porque si yo hubiera tenido tirria a tal música, ni habría empleado mi dinero en comprarla, ni mi tiempo y mi paciencia en traducirla, ensayarla y presentarla al público”. Sobre el último párrafo de la biografía de Eximeno, Barbieri indica que en él solamente alude a una parte de la música de Wagner que

²⁷⁹ Asenjo Barbieri, F.: “Cartas musicales. Segunda a D. Antonio Peña y Goñi”. *La España Musical*, IX, 426, 12-IX-1874, p. 7.

²⁸⁰ Asenjo Barbieri, F.: “Cartas musicales. Segunda, a D. Antonio Peña y Goñi”. *La España Musical*, IX, 426, 12-IX-1874, pp. 7-8. (También en *Revista Europea* nº 26). Escrito fechado en Madrid, 19 de agosto de 1874.

califica de delirios, aberraciones y extravagancias “que son las que realmente *tienden a pervertir la música*” pero –continúa Barbieri– “esto no quiere decir que condene sus *obras razonables*”, como la marcha de *Tannhäuser*. Barbieri recrimina a Peña que no cite en su artículo los elogios que sobre otras partituras de Wagner ha realizado privadamente y que solamente ponga de relieve sus comentarios antiwagneristas; luego contesta al reto planteado por Peña en el sentido de que le indique dónde escribe Wagner que es el inventor de la *música del porvenir*:

“En el año de 1850 publicó Ricardo Wagner en Leipzig un libro intitulado *La Obra de Arte del Porvenir*²⁸¹. En este libro, muy conocido, *publicó las bases de su pretendido nuevo sistema de composición musical*, bases que luego desarrolló más por extenso en otros libros, que no es del caso citar ahora. Desde entonces todas las gentes dieron en señalar las obras de Wagner con el nombre de *música del porvenir*, y con tal nombre fue conocida en toda Alemania y aun fuera de allí, *sin que a Wagner durante unos diez años se le ocurriera protestar contra tal denominación*. Pero como entre los alemanes también hay gente zumbona y maleante, no faltó quien se aprovechara de los malos éxitos de algunas composiciones de Wagner, para decir que su *música del porvenir* era en realidad *música del pasado*. Esto tal vez contribuyó a que, en efecto, Wagner luego, cuando fue a poner en escena su desgraciado *Tannhäuser* en París²⁸², protestara enérgicamente contra semejante denominación, pero no victoriosamente, como tú dices, porque ni pudo arrancar de las bibliotecas su libro, ni de la memoria de las gentes el recuerdo de que *él mismo había titulado con tal nombre su propia obra elemental*; y para el caso concreto que tratamos, tanto vale decir *obra de arte del porvenir* como *música del porvenir*, puesto que de lo que se trata es de música en ambos extremos. La cuestión, o mejor dicho, el asunto es aquí el porvenir, QUE WAGNER FUE EL PRIMERO EN SACAR A PLAZA, sin que su tardía protesta o notoria inconsecuencia como otras muchas tuyas, bastara a borrar el título consabido. Hoy mismo en todas partes se llama *música del porvenir* a la de Ricardo Wagner, y en el mismo Munich, donde él habita, se le atribuye vulgarmente el dicho *Die Zukunft wird meine Musik annehmen*, que traducido libremente significa: *Mi música será aplaudida en el porvenir*.

Ya estás contestado, querido Peña; y si aún quieres cerciorarte más, coge cualquier periódico musical del extranjero, o lee la *Biographie des musiciens* de Fétis, y en todas partes hallarás confirmado lo que te digo”²⁸³.

Las palabras de Barbieri conviene ser aclaradas brevemente. *La música del futuro* es un escrito publicado en París en 1860 incluido en *Quatre poèmes d’Opéras traduits en prose française précédés d’une lettre sur la Musique; par Richard Wagner*²⁸⁴ que en

²⁸¹ *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850; en GSD vol. 3, pp. 51-210.

²⁸² La protesta la realiza Wagner en *Música del futuro*, 1860.

²⁸³ Asenjo Barbieri, F.: “Cartas musicales. Segunda, a D. Antonio Peña y Goñi Madrid”. *La España Musical*, IX, 426, 12-IX-1874, p. 8.

²⁸⁴ WAGNER, R.: *Quatre poèmes d’Opéras traduits en prose française précédés d’une lettre sur la Musique; par Richard Wagner*. París: librairie Nouvelle, 1860.

1861 se imprime de forma independiente en alemán bajo el título de *Zukunftsmusik*²⁸⁵. En él, Wagner se defiende de los juicios que parte de la crítica hace sobre la falta de forma, melodía y ritmo de su música. Otra parte de la obra está dedicada a desmentir, precisamente, el tópico inventado en Alemania en torno al concepto “música del porvenir”. Como señala Barbieri, el propio título de *Kunstwerk der Zukunft* u *Obra de Arte del Futuro*²⁸⁶ reúne los requisitos para sumir a sus contemporáneos en la confusión o en la burla, de forma que pronto se transforma en *Zukunftsmusik*, que con sentido peyorativo se traduce como “música del porvenir”, término que la prensa española atribuye al propio Wagner²⁸⁷ desde la década de 1860. El primero en utilizar el término *Zukunftsmusik* es Louis Spohr en una carta fechada el 26 de noviembre de 1854; sin embargo, es en 1859 cuando el término se difunde por Europa en el momento en que Bischoff lo utiliza en el primer número de la *Niederrheinische Musikzeitung*, de ahí que muy pronto este tópico se adjudique erróneamente a este profesor de Colonia²⁸⁸. El propio Wagner atribuye esta expresión a Bischoff en una carta dirigida a Berlioz

²⁸⁵ *Zukunftsmusik* en GSD. Vol. 7, pp. 121-180. El texto en alemán conserva la dedicatoria de *Cuatro poemas de ópera* en el que se lee: “A un amigo francés [Fr. Villot], como prólogo a una purificación de mis composiciones poéticas de óperas”. Sobre la dedicatoria a Frédéric Villot Wagner comenta en su autobiografía: “A este *Conservateur des tableaux du Louvre*, un caballero muy delicado y de refinada cultura, me lo había encontrado un día en la tienda del librero de música Flaxland, con quien yo había entrado en un trato no insignificante, cuando estaba informándose precisamente de la llegada de la partitura del *Tristán*, encargada por él; del todo asombrado por ello, después de serle presentado y de llegar a saber que Villot poseía ya las partituras de mis óperas anteriores, le había preguntado por la posibilidad de extraer un placer de mis composiciones dramáticas, pues yo no podía comprender cómo podía él llegar a ponerse en claro, sin dominar la lengua alemana, precisamente sobre esta música tan estrechamente relacionada con el poema; después de haberme dado la ingeniosa respuesta de que precisamente mi música le había servido como la mejor introducción para la comprensión de mi poema, tomé seria simpatía a este hombre y en lo sucesivo me satisfizo mucho poder mantener con él un estimulante contacto. Así, más adelante a nadie creí más digno que él de poder dedicarle un prólogo muy extenso a la traducción de mis poemas operísticos”. WAGNER, R (Gregor Dellin, ed. y Mayo Antoñanzas, trad): *Mi vida. (Mein Leben)* © by Paul List Verlag in der Süwest Verlag GmbH & Co. KG, München, 1963). Madrid: Turner Música, 1989, pp. 553-554.

²⁸⁶ Publicada en Leipzig en 1850 y gestada por Wagner en su exilio en Suiza.

²⁸⁷ “La sinfonía de *Preciosa* es de las más características que presenta el autor del *Oberon*, y en la que más se revela el carácter y las tendencias que la escuela lírico-alemana iba a entrañar en nuestra época, si se exceptúa a la del célebre soñador Ricardo Wagner, pues francamente confesamos solo podrá tener prosélitos en lo futuro, habiéndola apellidado su creador mismo la música del porvenir”. Vicente Cuenca: “Concierto en los Jardines de Apolo, bajo la dirección del Señor Barbieri”. *El Artista*, I, 9, 7-VIII-1866, p. 5.

²⁸⁸ Varias noticias aparecidas en la prensa española incurren en este error. Así por ejemplo, en una biografía sobre Wagner aparecida en *La España Musical*, podemos leer: “De 1849 a 1851, sus libros, folletos, y críticas despiden fuego; Liszt se hace el profeta, después el Mesías de este apóstol musical y consigue que le representa *Lohengrin* en Weimar. Bischoff bautiza a Wagner el *músico del porvenir*. Este exceso de escándalo propaga el nombre de nuestro héroe rápidamente”. Vicentini, Alberto: “Ricardo Wagner”. *La España Musical*, V, 212, 10-III-1870.

publicada en el número correspondiente al 22 de febrero de 1860 del *Journal des Débats*²⁸⁹.

Peña contesta el 23 de agosto –el mismo día que aparece publicado el escrito de Barbieri en la *Revista Europea*– en el artículo titulado “Wagner y la música del porvenir”²⁹⁰, publicado nuevamente en primera página de *El Imparcial* el 28 de agosto. El artículo de Peña se publica en dos partes. En la primera Peña rebate uno a uno los argumentos de Barbieri sobre su posición ante la cuestión Wagner y la segunda se centra en el tema de la música del porvenir. El inicio del escrito de Peña refleja que las apreciaciones personales realizadas por Barbieri no sientan bien al crítico musical y señala: “Dícesme [en tu cariñosa carta] que soy joven, impetuoso, vehemente, y por ende impresionable y susceptible hasta el extremo. ¡Juzga, pues, del efecto que me habrán producido las lisonjeras frases que prodigas a mi insignificante personalidad, esas frases en las que, perdóname esta franqueza brutal, tan escandaloso abuso hiciste de la hipérbole y el ditirambo!”²⁹¹. No es infrecuente en las polémicas decimonónicas que se pase con facilidad de la cuestión musical al terreno personal; dice en este sentido Peña y Goñi: “dejemos pues, las personas y vamos a otra persona, vamos a Wagner, al músico del porvenir, que vapuleas de lo lindo en tu segunda carta, a pesar de haber introducido su música en España, principal argumento sobre el que se fundan tus recientes declaraciones pseudo-wagneristas. Pero no anticipemos las cosas y vamos al asunto”²⁹². Peña opina que Barbieri wagnerista sigue siendo un caso teratológico²⁹³ y que la argumentación de Barbieri para defenderse del epíteto de antiwagneriano descansa en un hecho concreto que es la introducción de la Marcha del *Tannhäuser* en Madrid. Peña afirma que si Barbieri da a conocer la Marcha en marzo de 1864 es porque en aquel momento es director de una sociedad de conciertos²⁹⁴ y lo hace cumpliendo con su obligación de director, recordándole al mismo tiempo que le ha escuchado en numerosas ocasiones decir que la Marcha de *Tannhäuser* gusta porque los procedimientos que usa Wagner en ella no son los que el propone en su teoría. Peña

²⁸⁹ Citado en MARSILLACH LLEONART, J.: “El poema musical”. *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*. Barcelona: Texidó y Parera, 1878, p. 98.

²⁹⁰ Peña y Goñi, A.: “Wagner y la música del porvenir”. *El Imparcial*, 28-VIII-1874, p. 1. También en *La España Musical*, IX, 427, 19-IX-1874, pp. 3-4.

²⁹¹ Peña y Goñi, A.: “Crítica Musical. Wagner y La Música del Porvenir”. *El Imparcial*, 28-VIII-1874.

²⁹² Peña y Goñi, A.: “Crítica Musical. Wagner y La Música del Porvenir”. *El Imparcial*, 28-VIII-1874.

²⁹³ Teratología es la ciencia de las monstruosidades orgánicas.

²⁹⁴ Peña alude a los conciertos organizados por la Sociedad Artístico-musical de Socorros mutuos.

llega a cuestionar si Barbieri presenta esta partitura en 1864 por una cuestión de gusto personal o porque sabe del éxito seguro de una partitura cuyo compositor es discutido por el mundo musical y cuyas producciones dan lugar a grandes controversias; luego destaca que la Marcha de *Tannhäuser* no puede dar una idea general acerca de la música de Wagner:

“Yo no puedo creer que al cumplir con tu deber de director de orquesta, como tú sabes hacerlo siempre; yo no puedo creer que al sacrificar tal vez tus propios gustos e inclinaciones a favor de un público a quien, como nadie, has sabido complacer; no puedo resignarme, en fin, a contar como un mérito, como una prueba de que no eres antiwagnerista, el hecho de haber sido tú el introductor en España de la música de Wagner. [...]

Además, ¿es acaso la marcha del *Tannhäuser* la música de Wagner? ¿Pues qué! ¿Puede la marcha del *Tannhäuser* dar una idea general de la música de Wagner? ¿No te he oído mil veces, a ti y a los tuyos, que la marcha del *Tannhäuser* gusta y es buena porque los procedimientos que en ella usa su autor no son los que él predica? ¿No os he oído repetir hasta la saciedad que la marcha del *Tannhäuser* es buena porque no es de Wagner?”²⁹⁵.

Peña comenta que Barbieri, como autoridad musical, no puede limitarse a señalar que Wagner tiene obras malas y buenas y que el tiempo decidirá sobre su obra. Apela a la influencia que Barbieri ejerce sobre la opinión pública para que emita su parecer sobre el “asunto más grave y trascendental que hoy preocupa con razón a todos los músicos” y le invita a que dé una opinión detenida y formal sobre Wagner y su música:

“Pues dispensa una vez más mi franqueza; ni yo, ni tus lectores, ni nadie puede haber experimentado el más leve asomo de satisfacción. ¡Cómo! Tú, Barbieri; tú, una de las primeras autoridades musicales de nuestra patria; tú, el maestro popular por excelencia, el compositor ídolo del público; tú, que tan poderosísima influencia ejerces sobre la opinión, se te ocurre una vez emitir tu parecer sobre el asunto más grave y trascendental que hoy preocupa con razón a todos los músicos y te contentas con decir lo que a la persona más ininteligente [sic] se le hubiera ocurrido.

Allá va, dices, mi opinión sobre Wagner, y cuando todos con ansia, con avidez, esperan de tu brillante pluma una verdadera crítica; cuando todos creen con razón ilustrarse oyéndote tratar tan interesante asunto con la profundísima sagacidad, con el gusto literario de que tantas pruebas has dado, cuando en una palabra todos nos preparamos a escucharte como se escucha a un profeta, nos sorprendes cruelmente con estas o parecidas palabras:

Señores, ¿quieren Vds. saber mi opinión respecto a Wagner y su música? Pues, la verdad, yo creo que Wagner tiene algunas cosas buenas y otras cosas malas; yo opino que su música tiene también cosas malas, pero tampoco le falta algo bueno.

²⁹⁵ Peña y Goñi, A: “Crítica Musical. Wagner y La Música del Porvenir”. *El Imparcial*, 28-VIII-1874, p.1.

Esperemos, hombre, esperemos, y no hay que tirarse por eso los trastos a la cabeza, que si la tal música es mala, morirá, y si es buena, ella se abrirá camino.

Pues para ese viaje, habrán seguramente contestado los lectores, no hacían falta alforjas. Eso ya me los suponía yo antes que Vd. me lo dijera. [...]

Lo que tu has hecho en este caso hubiera sido excusable en un musicastro de última fila o en un crítico de mogollón como yo; pero en ti es imperdonable. Tu indiscutible autoridad y tu envidiable reputación te obligan a emitir sobre Wagner y sus obras”²⁹⁶.

La segunda parte del artículo “Wagner y la música del porvenir”²⁹⁷ está fechado el 24 de agosto y aparece publicado el 29 de ese mes en *El Imparcial*. Peña insiste en que tanto pública como privadamente Barbieri siempre se manifiesta contrario a Wagner y, en su opinión, el único escrito público en el que Barbieri se ocupa de Wagner (el preliminar de *Don Lazarillo Vizcardi*) y la parodia incluida en *Sueños de Oro* “destruyen y aniquilan por completo cuantas circunstancias favorables pudieran desprenderse del hecho de haber tú sido el introductor de la música de Wagner en España”. En la contestación de Peña y Goñi a Barbieri sobre la autoría del término música del porvenir, el crítico se basa en el testimonio de Wagner recogido en *Música del futuro* para demostrar al compositor de zarzuela que sus apreciaciones sobre la música del porvenir no son correctas, que las innovaciones del compositor alemán no son exclusivamente musicales y que Wagner no utiliza la expresión “música del porvenir”. Efectivamente, las implicaciones que tiene el concepto de *Gesamtkunstwerk*, enunciado por Wagner en *Das Kunstwerk der Zukunft*²⁹⁸ (*La Obra de Arte del futuro*) y desarrollado en *Oper und Drama*²⁹⁹ (*Ópera y Drama*), van mucho más allá del solo hecho musical ya que Wagner pretende y plantea la reunión global de las artes. Wagner utiliza esta argumentación en *Zukunftsmusik* para demostrar que su *obra de arte del futuro* no es equivalente a la expresión *música del porvenir*. Así lo expresa Wagner en *Quatre poèmes d’Opéras traduits en prose française précédés d’une lettre sur la Musique* traducido por Peña y Goñi³⁰⁰:

²⁹⁶ Peña y Goñi, A: “Crítica Musical. Wagner y La Música del Porvenir”. *El Imparcial*, 28-VIII-1874, p.1.

²⁹⁷ Peña y Goñi, A: “Crítica Musical. Wagner y la música del porvenir II”. *El Imparcial*, 29-VIII-1874. También en *La España Musical*, IX, 428, 26-IX-1874, p. 1-2.

²⁹⁸ En SSD vol. 12. *La obra de arte del futuro* fue finalizada el 4-XI-1849 y publicado en Leipzig en 1850, cuya edición está dedicada a Ludwig Feuerbach.

²⁹⁹ En GSD vol. 3, pp. 269-394. Publicado por primera vez en 1852 en tres volúmenes.

³⁰⁰ Wagner, R.: *Quatre poèmes d’Opéras traduits en prose française précédés d’une lettre sur la Musique*. París: librairie Nouvelle, 1860, p. XX. Este mismo pasaje es citado por Marsillach en 1879 para indicar a Fargas y Soler que el término de música del porvenir no es invención de Wagner.

“Me propuse investigar entonces lo que caracteriza la disolución tan llorada del grande arte griego, y este examen me tuvo ocupado largo tiempo. Un hecho singular, la separación, el aislamiento de las diferentes ramas reunidas en otros tiempos en el drama completo, me llamó la atención. Asociadas sucesivamente, llamadas a cooperar todas al mismo resultado, las artes habían proporcionado por su concurso el medio de hacer inteligibles a un pueblo reunido los objetos más elevados y profundos de la humanidad; las diferentes partes constituyentes del arte se habían después separado, y desde entonces, en lugar de ser maestro e inspirador de la vida pública, el arte no era más que el agradable pasatiempo del aficionado.

Hecho de una importancia capital para mí, tuve que reconocer que, por grande que fuera la altura a que grandes genios hubiesen en definitiva elevado su poder de expresión, no era dado a las diversas artes aisladas, separadas y cultivadas aparte, tratar de reemplazar, sin caer en su primitiva rudeza y corromperse fatalmente, a ese arte de un alcance sin límites que de la reunión de todas las artes precisamente resultaba.

Escudado con la autoridad de los más eminentes críticos, por ejemplo, con las investigaciones de un Lessing sobre los límites de la pintura y de la poesía, créime en posesión de un sólido resultado, cual era el de que cada arte tiende a una extensión indefinida de su poder, y que esta tendencia lo dirige finalmente a su límite, límite que el arte no puede rebasar sin correr el riesgo de perderse en lo incomprensible, lo raro y lo absurdo.

Me pareció ver entonces claramente que, una vez llegado a los límites de su poder cada arte, solicita la mano del arte vecino, y en vista de mi ideal, hallé un vivo interés en seguir esta tendencia en cada arte particular; me pareció poder demostrarla de la manera más palpable con las relaciones de la poesía y la música, en vista, sobre todo, de la extraordinaria importancia que ha adquirido la música moderna.

Trataba yo de esta manera de representarme LA OBRA DE ARTE *que debe abarcar todas las artes particulares para hacerlas cooperar a la realización superior de su objeto*; llegué por este camino a la concepción reflejada del ideal que oscuramente se había formado en mí, vaga imagen a la que el artista aspiraba. La posición subordinada del teatro en nuestra vida pública, situación cuyos vicios había yo tan perfectamente reconocido, *no me permitía creer que este ideal pudiese llegar en nuestros días a una completa realización*; lo designé, pues, bajo el nombre de *Obra de Arte del porvenir*, título que di a un extenso escrito en el que exponía con más detalles las ideas que acabo de indicar. A este título debemos (sea dicho de paso) ese espectro tan bien inventado, de una «música del porvenir». Este espectro ha llegado a ser tan popular, que se le ha visto correr como un aparecido hasta en escritos franceses. Claramente podréis comprender ahora la equivocación sobre que descansa ese espectro y el objeto con que ha sido ideado”³⁰¹.

Después del testimonio de Wagner, Peña confía que Barbieri se convencerá de que está en un error y de que la teoría sobre la *obra de arte del futuro* no es exclusivamente musical. Para que no quede la menor duda a la “acalorada mente” de Barbieri, Peña y Goñi vuelve a citar a Wagner en *Música del futuro*, en dos párrafos que destacan dos aspectos: en primer lugar, la íntima unión entre música y texto encaminada a la consecución de la verdad dramática y, en segundo lugar e íntimamente ligada a la idea

³⁰¹ Peña y Goñi, A: “Crítica Musical. Wagner y La Música del Porvenir II”. *El Imparcial* 29-VIII-1874.

anterior, que los libretos de Wagner –basados en lo mitológico y legendario– prescinden de todas las “concesiones banales de un libreto de ópera”. La traducción de Peña y Goñi concluye desmintiendo nuevamente la autoría de la expresión “música del porvenir”:

“Mi *Tannhäuser* puede diferenciarse de la ópera propiamente dicha, bajo otro concepto: quiero hablar del poema dramático sobre que descansa. Lejos de mi la idea de atribuir a este poema más valor que el que, como producción poética propiamente dicha, tiene. No quiero hacer resaltar más que un detalle, y es que a pesar de hallarse establecido sobre el terreno de lo maravillosamente legendario, contienen una acción dramática desarrollada con orden, y en cuyo fondo y ejecución se prescinde absolutamente de todas las concesiones banales de un libreto de ópera.

Mi objeto es, ante todo, ligar el público a la acción dramática sin que pueda ni un solo instante perderla de vista. Todo el adorno musical, lejos de separarla de ella, no debe, al contrario, parecerla más que un medio de representarla. La concesión que me he interdicido en cuanto al asunto, me ha relevado al mismo tiempo de toda concesión en cuanto a la ejecución musical.

Y aquí podéis ver bajo la forma más precisa y exacta en qué consiste mi innovación. De ninguna manera consiste en no sé qué revolución arbitraria, TODA MUSICAL, de la que se ha tenido a bien imputarme la idea y tendencia con esta hermosa frase, MUSICA DEL PORVENIR”³⁰².

Peña pone fin al artículo con la esperanza de que su polémica con Barbieri concluya finalmente para no “dar lugar al chistoso caso de que habiéndote tú lanzado a la palestra con objeto de poner paz entre dos contendientes, haya necesidad de que un tercero en discordia venga a hacer lo mismo con nosotros”. Peña concluye que cualquiera que sea la contestación del compositor su amistad está por encima de todas las polémicas, por grande que sea su wagnerismo y grande el antiwagnerismo de Barbieri: “Antes ahora y siempre tendrás en mí un amigo sincero, constante y leal. Y aún dado el caso, llevando las cosas a un extremo imposible, de que nuestra amistad se entibiara o perdiese, siempre quedará en mí el entusiasta admirador de tu chispeante numen musical”³⁰³. Barbieri no contesta a este último escrito de Peña y la polémica concluye. De las últimas palabras de Peña y Goñi y los documentos posteriores parece deducirse que las relaciones entre crítico y compositor se enfrían por un breve espacio de tiempo, aunque su amistad vuelve al tono de cordialidad habitual al escribir Peña y Goñi “El piano de Barbieri” publicado en *La Crítica* el 29 de octubre de 1874. Barbieri contesta en una carta fechada el 31 de octubre en la que el compositor se muestra sinceramente agradecido por el artículo y en la que dice: “nunca creí merecer los elogios que me

³⁰² Peña y Goñi, A: “Crítica Musical. Wagner y La Música del Porvenir II”. *El Imparcial* 29-VIII-1874.

³⁰³ Peña y Goñi, A: “Crítica Musical. Wagner y La Música del Porvenir II”. *El Imparcial* 29-VIII-1874.

prodigas, y menos aún recordando lo que me hiciste padecer con tus disonancias del porvenir; pero ésta ya pasó y hoy vuelves hacia mí tus cariñosas miradas”³⁰⁴.

La empresa del Teatro Real anuncia el estreno de *Rienzi* en los carteles que a finales del verano dan a conocer la compañía de ópera para la temporada 1874/75; no obstante, esta representación no se lleva a cabo finalmente hasta la siguiente temporada:

“En el Teatro Nacional de la Ópera [...] la Empresa pondrá en escena las óperas que en la anterior temporada tuvieron más éxito, con otras de las más notables, y algunas del antiguo repertorio; asimismo se ejecutará la nueva de gran espectáculo, de *Verdi*, titulada AIDA, y el RIENZI, de *Wagner*”³⁰⁵.

La España Musical sigue contestando sistemáticamente a todo escrito contrario a Wagner aparecido en la prensa extranjera o nacional. En el otoño de 1874, la *Gazzetta di Catania* publica un suelto, recogido por la prensa musical de Madrid³⁰⁶, en el que se anuncia que el maestro Frontini va a publicar un método para aprender a componer en poco tiempo óperas al estilo de Wagner, a lo que *La España Musical* contesta irónicamente: “Hombre señor Frontini, que no se le olvide a Vd. mandarnos un ejemplar de su obra, que no dudamos se hará inmortal, para que le conozcamos a Vd. sino como autor, a lo menos como capaz de enseñar lo que no sabe hacer. –¡Qué gracia tienen los periódicos musicales italianos!”³⁰⁷. A comienzos de la temporada teatral del Liceo, *El Correo de Teatros* inserta una noticia en la que anuncia la próxima representación de *Rienzi* y *Lohengrin* en la ciudad Condal; *Le Menestrel* de París recoge la noticia añadiendo “¡He aquí los españoles en danza también!”. *La España Musical* contesta:

“Querido colega si hemos de reír haga Vd. el favor de avisármelo, porque por más que nos esforcemos no sabemos ver el Chic en su salida de pie de banco.

Lo que nos duele de veras es no poderle dar un disgusto con la representación de las óperas del poeta-músico alemán que de seguro serían apreciadas y aplaudidas por nuestro público entusiasta ante todo de la música verdad”³⁰⁸.

1875 y 1876.

³⁰⁴ Citado en Casares Rodicio, E: *Francisco Asenjo Barbieri, I. El hombre y el creador*, p. 336.

³⁰⁵ *El Arte*, II, 51, 20-IX-1874, p. 3.

³⁰⁶ *El Arte*, II, 51, 20-IX-1874, p. 2.

³⁰⁷ *La España Musical*, IX, 429, 3-X-1874, p. 7.

³⁰⁸ *La España Musical*, IX, 3-X-1874, p. 7.

Los artículos recogidos en 1875 y 1876 están relacionados con aspectos de la vida de Wagner, estrenos en el extranjero y el estreno de *Rienzi* en el Teatro Real de Madrid (5-II-1876), por lo que se recogen en otros capítulos de esta tesis. Además, como indica Peña y Goñi, en 1875 observamos “un periodo de silencio”³⁰⁹ en el que es muy escaso lo publicado sobre el compositor alemán en la prensa consultada. No obstante, por su importancia y representatividad, reproducimos aquí íntegramente el estudio de Peña y Goñi “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner, y la música del porvenir”³¹⁰, artículo aparecido en el periódico *El Globo* a raíz del estreno de la ópera de Wagner y recogido fragmentariamente en 1878 en *Impresiones Musicales*³¹¹.

“I.

Jamás, lo confieso ingenuamente a mis lectores, jamás pude creer que una obra lírica destinada a fines especiales, escrita por su autor en circunstancias casi anormales y presentada ante el público madrileño con objeto de preparar su opinión, llegara, no ya a producir entre los aficionados el cisma que ha producido, sino a dar margen a multitud de opiniones absurdas, de disparates artísticos y de herejías musicales.

¡Cuánta preocupación! ¡Cuánta ceguera! Y, sobre todo, ¡cuánta oposición sistemática!

En mala situación me coloco al escribir lo que antecede. Lo sé; pero ya que una vez encuentro ocasión fundada para tratar extensamente de una cuestión grave, de interés vital e innegable trascendencia; y a que una vez siquiera se presenta ante la crítica el arduo problema del porvenir, quiero hablar con entera franqueza, llamado a las cosas por su nombre, emitiendo y desarrollando ideas y pensamientos que no den lugar a duda alguna respecto a mis opiniones personales acerca del asunto.

Entiendo que, en ciertas ocasiones, las hipocresías de todo género, aherrojan la pluma de un escritor convencido e independiente; estimo, por tanto, en mucho, la libertad de apreciación, cueste lo que cueste, cuando la batalla se presenta en un vasto palenque donde todos, sin duda alguna, cabemos.

Y como mis opiniones están, como todas, sujetas a error, yo ruego con toda la sinceridad de mi corazón a todos los anti-wagneristas, discutan con entera libertad mis ideas respecto a Wagner y sus obras.

Pero, por Dios, que no las discutan arteramente y por la espalda, sino a la clara luz del mediodía. El hombre debe siempre tener el valor de sus convicciones y estar, por lo tanto, dispuesto a emitirlas con claridad y con franqueza.

No es un reto el que dirijo; es una súplica. Pretender que en cincuenta líneas o un par de columnas pueda hacerse la luz sobre las tinieblas en que respecto al *Rienzi* y la música de Wagner se halla sumida la opinión pública; pretender eso, es pretender lo absurdo. Espero que estos trabajos míos han de probarlo suficientemente.

³⁰⁹ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 12-II-1876.

³¹⁰ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 12, 13, 14, 17, 21 y 22-II-1876.

³¹¹ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *Impresiones Musicales...* Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, pp. 105-162.

Que las exclamaciones ¡vanidad! ¡orgullo! ¡estupidez! Y otras de pero género, suenen en torno de las líneas anteriores. Poco me importa. No será la primera ni la última vez que tal cosa me acontezca, y poco a poco se va uno acostumbrando.

Por lo demás, soy de los que arrojan la cara; nunca el espejo.

II.

Necesario será que, ante todo, explique clara y categóricamente en qué consiste mi wagnerismo. Las opiniones que pública y privadamente se me han atribuido acerca de este particular, y a las que no he podido contestar con la extensión que deseaba por carecer de ocasión oportuna, hacen ahora indispensable una explicación.

Voy a darlas con tanta mayor franqueza, cuanto que ella ha de abrirme camino para tratar desahogadamente del Rienzi, de Wagner, y de su música.

Soy wagnerista, como soy meyerbeerista, como soy rossinista, como soy goundista, como soy, en fin, partidario acérrimo de todo compositor que haya producido alguna obra bella, alguna grande obra.

No soy, pues, exclusivista; soy ecléctico, y bajo este concepto, ciertas opiniones particulares del que muchos llaman mi ídolo, son diametralmente opuestas a las mías propias.

Es más; succédeme con Meyerbeer lo que sucedía con Shakespeare a Víctor Hugo. *J'admire tot comme une brute*, decía el autor de *Los miserables* hablando del autor de Hamlet. Yo, que no soy autor de nada digo, lo mismo que Víctor Hugo, cuando se trata del autor de *Los Hugonotes*. En Meyerbeer, lo admiro todo, como un bruto.

Pues bien; Wagner, en su opúsculo *El Judaísmo en la música*, ha maltratado inhumanamente a Meyerbeer. Sin embargo, admiro a Wagner, no como un bruto, sino como un ser racional.

¿Por qué no he de admirarlo? ¿Qué me importan a mí sus ideas personales respecto a éstas o las otras individualidades? ¿Qué significa todo ello donde están las obras del coloso?

Otro tanto digo de Wagner.

Cuando hace años llegó confusamente a mis oídos el nombre del maestro de Leipzig, las opiniones que acerca de sus obras escuché, me interesaron medianamente. Es verdad que estas opiniones se reducían a chistes más o menos felices; en vano buscaba yo argumentos; inútilmente consultaba a personas que conceptuaba en situación de ilustrarme. Nada; Wagner aparecía a mis ojos como el autor de una ópera, el *Tannhäuser*, que se había silbado estrepitosamente en París.

Oí la obertura de esa ópera en un concierto, y aquella espléndida y vastísima página instrumental me llenó de sorpresa; oí después en otro concierto el prelude del *Lohengrin*, y esta verdadera maravilla de armonía y de orquestación, que, por cierto, fue escuchada por el público con la mayor indiferencia, me impresionó profundísimamente, me entusiasmó. El prelude no volvió a ejecutarse; pero la curiosidad primero y el interés después que las obras de Wagner habían despertado en mí, me indujeron a adquirir sus producciones y a estudiarlas, si esto era posible a mis cortísimos alcances.

La fortuna me deparó poco tiempo después (no reniego nunca de mi oficio) el ser escritor musical, e ipso facto, lo que antes hubiera sido quizá un pasatiempo, se convirtió en necesidad, en imperiosa obligación.

Adquirí, pues, cuatro óperas de Wagner: *Rienzi*, *El buque fantasma*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*, y un tomo en octavo, titulado *Cuatro poemas de óperas, traducidos en prosa francesa, precedidos de una carta acerca de la música por RICARDO WAGNER*.

Esta obra literaria había sido escrita y publicada en París, poco tiempo antes de la silba del *Tannhäuser*. Su autor se proponía preparar la opinión del público parisien, que como se ve, se rebeló por completo contra la obra y contra Wagner.

Confieso francamente que las teorías del célebre artista sumieron mi ánimo, al principio, en grandes confusiones; algunas de ellas, ¿por qué no he de confesarlo? quedaron para mí en el estado de mitos. Ingenuamente hablando, no las entendí.

Entonces me procuré cuantas obras literarias me fue posible hallar que se ocupasen de las doctrinas de Wagner, eligiendo con preferencia aquellas que las impugnaban.

Desde aquella fecha hasta hoy he leído no poco sobre el particular, desde Berlioz, Fetis, Clement y Bertrand, hasta Reyer y Schuré; he seguido con afán la obra de Wagner, en Bruselas, Bolonia, Milán y Londres; he leído a Eduardo Fetis y Filippo Filippi; he cotejado opiniones; he consultado a personas que conocen y han oído las óperas del maestro, y con todos estos datos y un estudio asiduo de sus partituras, melodías, obras literarias, críticas a que han dado lugar, elogios y censuras que han merecido, he podido formarme alguna idea de ese ser original, de ese artista ruidoso, de esa organización artística poderosísima que hoy respetuosamente admiro.

Mucha gente ha tenido que llevarme por la mano para penetrar en las teorías y en la práctica de Wagner a muchas puertas he tenido que llamar para conseguirlo, pero fuero de que todo eso y más necesita mi escasísima inteligencia, hay que tener en cuenta que yo no he oído ejecutar ninguna ópera de Wagner, hasta hace ocho o diez días. ¡Y la primera ha sido el *Rienzi*!

III.

¿Me perdonarán los lectores el estilo personalísimo, que, por primer vez en mi vida literaria, empleo en estos artículos? Encarecidamente les ruego me traten con benevolencia ya que me han obligado a ello circunstancias de todo punto especiales, y que tan sólo a título de excepción única he aceptado. Y prosigo, en la esperanza de que esta situación anormal se tenga en cuenta.

¿En qué estado se encontraba Wagner a los ojos de los diletantes madrileños, cuando me lancé tímidamente a hacer propaganda favorable al maestro desde las columnas de *El Imparcial*? En el estado siguiente.

Wagner era una fantasmagoría; un ser sobrenatural, especie de Ante Cristo, que ejercía sobre la masa general del público la atracción de lo desconocido.

La atmósfera que rodeaba al maestro del porvenir, no era favorable. Los músicos, en su inmensa mayoría, lo maltrataban sin conocerlo; forjaban acerca de sus obras (que no conocían) los cuentos más absurdos, y aprovechándose de la extraña denominación que las teorías artísticas de Wagner habían merecido, lo presentaban como antítesis de todo lo bello, como negación de todas las reglas fundamentales del arte. En una palabra, la música del *porvenir* estaba por completo fuera del alcance de la generación presente; era una constante cacofonía, una serie no interrumpida de disonancias: no era música.

La cautela mía al emprender la propaganda del porvenir debía, pues, ser muy grande; así es que me limité a aprovechar las ocasiones favorables y a sacar de ellas todo el partido posible, teniendo buen cuidado de no incurrir en exageraciones, siempre contraproducentes.

Esta conducta, que siempre observé, por un lado; y por otro los extremos a que se entregaban los partidarios excluidos de todo lo pasado, hubieron quizá de influir en esa parte de público sensata e ilustrada que tiene criterio propio, organización musical y práctica aditiva, digámoslo así.

Este público se hallaba, en realidad, virgen de todo sentimiento hostil ni favorable hacia Ricardo Wagner.

Yo no había podido dedicarme a un trabajo serio sobre sus doctrinas, porque hubiera faltado al lector todo término de comparación y estudio desde el momento en que las óperas del provenir no se conocían en España.

Los adversarios del maestro, por su parte, no eran capaces de fundar sobre nada sólido su argumentación, desde el momento en que hablaban y declamaban sobre casos y cosas que ignoraban, ¡triste es decirlo, pero lo afirmo! que ignoraban por completo.

Algunas pruebas he verificado acerca de este punto; algunos lazos he tendido a personas respetables por su autoridad, y lo que sobre ello podría relatar a mis lectores, haríales pasar, seguramente, ratos deliciosos, pero no es hora de entrar en esta materia.

Día llegará en que relate hechos y cite nombres.

En tal situación se hallaban las cosas cuando se ejecutó en un concierto de primavera la obertura de *Rienzi*.

Advierto, antes de pasar adelante, que anteriormente se habían ejecutado en Madrid la obertura de *Tannhäuser* y el preludio de *Lohengrin*; pero, por lo que he podido juzgar, ni el público ni la crítica se habían fijado gran cosa en Wagner, sus obras y sus doctrinas. El problema, pues, se presentaba íntegro, tanto más cuanto que entonces empezaba a formarse atmósfera contra el célebre maestro.

No necesito consignar el éxito que obtuvo la obertura de *Rienzi*, ejecutada por la sociedad de profesores y dirigida por Monasterio. Recuerdo que al terminarse la obertura, entre los gritos entusiastas de la concurrencia, se oyó un silbido, que se acogió con unánimes y ruidosas protestas.

El éxito de la obertura estaba, como se ve, asegurado, y tanto hubo de crecer el entusiasmo, que en otras audiciones el público, no contento con aplaudir, pidió, y obtuvo, la repetición de la obra.

Después de ésta, la sociedad de profesores ejecutó en otros conciertos la obertura del *Tannhäuser*, que fue también entusiasta y estrepitosamente aplaudida.

IV.

Wagner, como se ve, ganaba terreno, pero lo ganaba el sinfonista. El Wagner completo, el verdadero Wagner, quedaba en la sombra.

Sabíase que había escrito una ópera titulada *Rienzi* y otra titulada *Tannhäuser*; pero la naturaleza de estas óperas, el espíritu artístico que había presidido a su composición, se ignoraba por completo.

La *olla de grillos*, la ensalada de cangrejos y demás chistes con que se combatía al maestro, satisfacían poco a los aficionados sensatos.

Se reían, pero no quedaban convencidos.

En cambio había muchos que se mostraban sinceramente entusiasmados de las dos oberturas del *Rienzi* y el *Tannhäuser* y de la marcha de esta última ópera, Marcha que se me olvidó citar anteriormente y que entusiasmó hasta el delirio a todo el público. Barbieri, anti-wagnerista acérrimo y terrible si los ha; Barbieri, el primero de los anti-wagneristas, fue el que dio a conocer en España la música de Wagner, con la Marcha citada. Siempre recuerdo, y consigno con placer, este nobilísimo rasgo de nuestro popular compositor.

¿Quién es Wagner? ¿Está loco? ¿Quién me explica su locura? Decía el público. Y nadie contestaba.

Muchas veces pensé afrontar resueltamente esta ardua tarea, pero que [sic] no tuve valor para ello. ¿Por qué? Ya antes lo he dicho; porque me faltaban documentos fehacientes donde el público pudiera comprobar mis asertos. Me

faltaban las óperas de Wagner en el Teatro Real, y no bastaba mi honrada palabra para que el público prestar ciego asentimiento a mis opiniones de crítico.

Un eminente escritor, D. José de Castro y Serrano, fue el primero que dedicó a Wagner un trabajo serio, hace esto dos años.

Fue a Viena, oyó las obras del maestro y escribió varios artículos, que tuvo la bondad de dedicarme en *La Ilustración Española y Americana*.

Estos artículos causaron sensación en el campo filarmónico. Contesté a ellos con una biografía de Wagner, que no tenía otro objeto que dar a conocer la historia novelesca de este hombre singular, y más tarde me atreví a hacer un estudio sobre *La melodía infinita*, estudio que me pareció incompleto entonces, y que hoy encuentro confuso, anfíbol'gico, y, sobre todo, indigno del asunto que le dio margen.

De esta fecha hasta que los carteles del Teatro Real anunciaron el *Rienzi*, hay un período de silencio, que ha sido precursor de una terrible tempestad.

Es imposible formarse idea de la curiosidad grandísima, del inmenso interés que el solo anuncio de una ópera de Wagner despertó en el mundo filarmónico de Madrid: es imposible dar cuenta de las polémicas de todo género, de las conversaciones, de las disputas a que ha dado lugar la obra, antes de la representación, en la representación y después de la representación.

Hemos llegado al *Rienzi*, y en la crítica del *Rienzi* y de Ricardo Wagner voy a entrar decididamente.

Pero antes me ha parecido de indispensable conveniencia hacer historia retrospectiva, por lo cual pido una vez más perdón a los lectores.

El asunto que se trata es gravísimo, artísticamente considerado; se ha dado un simulacro y falta una gran batalla.

Presentemos, pues, detalladamente las piezas del proceso, y examinémoslas con detención. Que nadie, después, se llame a engaño. Bajo este concepto, soy el primero que pide un puesto en las filas³¹².

V.

Después del juicio aproximativo que de la música de Wagner podían haber formado los aficionados sensatos, como he tratado de demostrar en las extensas consideraciones hechas anteriormente, el compositor del provenir quedaba siempre para la mayoría del público lo que hasta entonces había sido: un endriago, un trasunto de la bestia del Apocalipsis, un ser demoníaco que arrojaba llamaradas por narices y boca. Estos hechos imaginarios se traducían naturalmente en la vida real, por un hombre intratable, soez, antisocial y un compositor demente que se entretenía en someter el arte musical a no se sabe qué fórmulas cabalísticas, cuyo resultado era una serie no interrumpida de disonancias sistemáticas capaces de desgarrar el tímpano al caballo de la Plaza Mayor: pase esta comparación de sobra brutal.

Conociendo yo algo, como creía al menos y creo aún conocer, el estilo general del *Rienzi* y la diferencia considerable que existe entre dicho estilo y el de las verdaderas leyendas musicales de Ricardo Wagner, esperaba que su primera tragedia lírica había de producir en el ánimo de los detractores del maestro un efecto diametralmente opuesto del que en realidad ha producido.

La razón es muy sencilla. Desde el momento en que el *Rienzi* está despojado casi por completo (y aún sin casi) de las atrevidas innovaciones que el célebre revolucionario de Leipzig ha introducido en el drama lírico, natural era que el público sintiera, al escuchar la ópera, un grande y marcado, si no total, desencanto.

³¹² Peña y Goñi, A.: "El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir". *El Globo*, 12-II-1876.

Quizá esto no hubiera sido de temer en circunstancias normales, es decir, en el caso de encontrarse el público libre de toda extraña coacción; pero esta coacción existía; existía la *olla de grillos*, y no hay para qué decir las dimensiones que alcanzan en la imaginación ciertas frases aplicadas a lo desconocido y aplicadas de cierta manera y por ciertos hombres.

Ciertos hombres he dicho. Sí; ciertos hombres que viven del arte y se llaman artistas; ciertos hombres constituidos en colectividad, que debían facilitar, en vez de dificultar, como lo hacen, el libre acceso de toda manifestación artística; esos son los hombres que no se han dado punto de reposo en la tarea poco noble de desacreditar el *Rienzi*, de Wagner, antes de ponerse la obra en escena.

Excepciones dignísimas ha habido y hay dentro de esa colectividad que no necesito nombrar; pero su inmensa mayoría se ha dedicado a desautorizar a Wagner con un ahínco, y sobre todo, con una mala fe y una mala intención que habrían envidiado Laharpe o Marmontel en sus célebres campañas antigluckistas.

El éxito del primero y segundo acto del *Rienzi* me probó que estaba en lo firme al temer el desencanto del público cuando se viera en presencia de la obra de Wagner.

Sabido es que el final del acto segundo produjo uno de esos escándalos de entusiasmo, de los que ha habido muy pocos ejemplos en nuestro Teatro Real. Pero para desautorizar a Wagner había un precioso argumento que siempre llevan en el bolsillo los refractarios a la música del maestro.

–Tal pieza, exclama un aficionado de corazón, me conmueve, me entusiasma.

–¡Ya lo creo! Replica inmediatamente el primer anti-wagnerista. ¿No ha de gustarle a V.? ¡Como que en esa pieza hay armonía y hay melodía! ¡Como que esa pieza *no* es de Wagner!

Y si el aficionado pide explicaciones y se muestra sorprendido de que Wagner escriba sus obras sin melodía, se le contesta lo siguiente:

¡Wagner no tiene armonía, ni melodía, ni nada!

Y el anti-wagnerista se marcha cantoneándose olímpicamente, mientras el pobre aficionado queda aturdido y meditabundo, dispuesto quizá (se han dado casos) a que la pieza musical que le entusiasmó ayer, le disguste al siguiente día.

¿Habrá necesidad de decir que el argumento en cuestión hizo el gasto de muchas conversaciones durante el intermedio del segundo al tercer acto de *Rienzi*? No por cierto, y esto demostrará claramente que, prescindiendo de la profundísima impresión que el final segundo produjo en todo el público imparcial, veíase desde luego la sorpresa, el desencanto de que antes hice mención.

Y es que los que se figuraban escuchar las extravagancias artísticas, los jeroglíficos musicales, que tanto y tanto habían ridiculizado los sectarios a todo trance de otras ideas, se encontraban con que nada de aquello existía. El demonio se había convertido en hombre; pero, ¿qué hombre? Un hombre de carne y hueso como todos los demás.

«¿Es esta la música del porvenir? ¿Es esta la música tan rara y tan incomprendible? ¿Es este Wagner el visionario, Wagner el loco?». Tales eran las frases que corrían de boca en boca. Júzguese por ellas de la semilla que habían esparcido en el campo filarmónico las propagandas anti-wagneristas cantaban victoria. Pero ¡que victoria! Hubo uno que exclamó, con la más profunda pena: «¡Lástima de hombre, no se puede negar que tiene talento!» a lo cual sólo faltó que alguien contestara: «tiene usted razón; Wagner es un chico que promete».

VI.

¿Qué sucedió en el acto tercero? ¡Desdichado acto! Voy a decirlo. Empezó admirablemente; la señora Pozzoni excitó grandísimo entusiasmo al ejecutar su

aria, con un fuego y una pasión dignos de la gran artista. La explosión del público fue grande, imponente. Los aplausos sonaron con insistencia, y la señora Pozzoni obtuvo una verdadera y merecida ovación.

Pero este es el anverso de la medalla; ahora entra el reverso. Se presentó la banda en escena, acompañada de cuatro cajas claras; unida con la orquesta, cayó como una avalancha sobre los oídos de los espectadores, y sucedió lo que necesariamente debía suceder.

Los coros, cortos en número y escasos en facultades, a consecuencia del trabajo inmenso que soportan, ¡infelices! Con sobrada resignación, desaparecieron completamente anonadados, aplastados por aquel huracán de sonoridad.

Los individuos de la banda, con un celo perdonable (me apresuro a consignarlo) soplaban furiosamente en sus respectivos instrumentos, mientras las cajas redoblaban con un entusiasmo, si no precisión, admirable. La orquesta lanzaba al mismo tiempo torrentes de sonoridad, ora contestando periódicamente a la banda, ora fundiéndose con ella en armonioso conjunto.

Los pobres coros, en tanto, se esforzaban vanamente en desempeñar su cometido, y desgañitábanse para hacerse oír, ¡Desgraciados! Hubiérales valido más hacer lo que en lenguaje de bastidores se llama el *barbo*, es decir, no cantar.

¿Cómo era posible que sus reducidas voces lograran traspasar aquella impenetrable frontera enemiga, erizada de fusiles, cañones, trombas y tambores?

Es más, en la admirable escena que sirve de intermedio a la ida y vuelta de la batalla que el pueblo romano, con *Rienzi* a su cabeza, libra a los nobles; en aquella grandiosa escena en que las mujeres caen de hinojos elevando sus preces a la Virgen del Rosario, mientras se escucha a lo lejos el fragor de la batalla; en esa escena ocurrió que los primeros instrumentos de la banda, tuvieron que colocarse al extremo de los bastidores y a la vista del espectador, con el objeto de ver los movimientos del brazo del director de orquesta y llevar así el tiempo exacto.

Es decir, que el contraste quedaba destruido, y que, lejos de oírse en lontananza, y como traído por el viento, así reza la partitura, el estruendo de la batalla, ésta se verificaba, o poco menos, en presencia del público.

Abreviemos. El acto terminó con la mayor frialdad y en medio de un desagrado casi general, que luego ha ido mitigándose poco, hasta desaparecer por completo, si ha de juzgarse por el éxito que ha tenido en las representaciones sucesivas de la obra, y a consecuencia, seguramente, de haberse puesto algún freno a la sonoridad.

El *ruido* del acto tercero influyó sin duda mucho en el público, puesto que el magistral *silencio* que Wagner ha compuesto para el cuarto acto de su *Rienzi*, pasó desapercibido. El contraste era demasiado dulce, sin duda. Después se han apercibido de ese silencio muchos aficionados, y hay no pocos que se van fijando y lo encuentran admirable.

En el quinto acto ocurrió también un incidente digno de relatarse y de tenerse en cuenta. Después del delicadísimo preludeo en sonoridades medias que precede a la plegaria, cantó Tamberlick este inspirado trozo musical de un modo que sólo es dado hacerlo hoy al incomparable artista: tal fue la expresión tiernísima, los acentos conmovidos que supo arrancar de su gran corazón. Terminó la pieza sin ruido, sin vocalizaciones, sin *sis* ni *dos* de pecho, sin vulgaridades, en una palabra, y el artista dejó la escena y salió en medio de un silencio glacial.

Pero la reacción no tardó en hacerse en el público, y éste hubo por fin de darse cuenta de que acababa de escuchar una sublime página musical, cantada por Tamberlick de un modo sencillamente sublime.

Aplaudió, pues, con entusiasmo, y el gran cantante fue objeto de una ovación algo tardía, pero justa, y que se repite espontáneamente cuantas noches hasta hoy se ha ejecutado el *Rienzi*.

El final de la ópera, que pertenece a un género instrumental descriptivo, quizá demasiado crudo, produjo poco efecto; pero la plegaria resonaba todavía en todos los oídos cuando cayó el telón; así es que el *Rienzi* terminó bajo favorables auspicios, dejando en la mente del espectador el recuerdo de una de las mejores piezas de la obra.

En resumen: quedaba en descubierto el acto tercero. ¡Con qué rabia se lanzaron sobre él los anti-wagneristas! Pusieron en fila la gruesa artillería, dispararon a un tiempo todas las piezas, prodújose un horrible estampido, y ¡cielos! Los artilleros yacían tendidos en el suelo. ¡Los cañones habían reventado! Trasladémonos al campo de batalla.

VII.

Los anti-wagneristas habían incurrido con una falta de conocimiento imperdonable, en la siguiente torpeza: en vez de cargar las piezas con pólvora sola y en cantidad muy corta, acumularon municiones, llenaron de proyectiles los cañones, los cegaron materialmente y dispararon. ¿Contra qué? Contra *Rienzi*.

En vez de gastar la pólvora en salvas, prefirieron hacer un alarde de fuerza de todo punto inconveniente. El castigo fue, pues, merecido.

En el primer caso podían haber manchado el objetivo; podían haber ennegrecido el *Rienzi* con el humo de la pólvora; en el segundo, se exponían al ridículo. Lo han querido así; tanto peor para ellos.

En efecto, ¿a qué hombre de mediano talento, aunque hubiera sido anti-wagnerista, pudo ocurrírsele el buscar el flaco de Wagner en la negación de toda originalidad?

Supongamos por un momento (¡y es mucho suponer!) que el tercer acto de *Rienzi*, ejecutado en las condiciones apetecidas por el autor, es decir, cantado por una masa vocal numerosa y valientemente afinada, y acompañado por una orquesta y una banda militar compuesta de artistas verdaderos que poseen instrumentos modelos desconocidos aquí por completo; supongamos que la ejecución idealizada del tercer acto de *Rienzi* produzca eso que los anti-wagneristas llaman ruido.

«¿Qué habréis conseguido, vosotros, los detractores del maestro? ¡Cómo! ¿Ese hombre que nos pintabais como el artista más incomprensible del universo; ese compositor paradójico, resumen de todo lo anti-musical, ese jeroglífico indescifrable, resulta ahora ser el más vulgar de la creación? ¡Cómo! ¿El ruido, patrimonio de todas las nulidades; el ruido, señal de impotencia, es el carácter distintivo de Ricardo Wagner?

¿Y habéis llamado *ensalada de cangrejos a los trombonazos*? ¿Y *olla de grillos* a los redobles del tambor? ¿Dónde están aquellas horribles disonancias, aquella ausencia completa de melodía, aquel galimatías musical, que jamás podríamos entender?

Es decir, que nos preparáis a un ataque epiléptico, y nos propináis una jaqueca. No necesitabais para eso copiar tan admirablemente los defectos del maestro; no necesitabais armar tanto ruido. Id enhorabuena, y dad gracias a Dios y a nuestra paciencia, si no levantamos las manos, gritando: *Non credo*».

Esto es lo que las personas sensatas, las personas que tienen criterio propio, han contestado a las censuras de los anti-wagneristas del *Rienzi*. He aquí cómo sus cañones han reventado. ¡Incautos!

En cambio los anti-wagneristas de Wagner han observado, al tratarse del *Rienzi*, fuera de España, una conducta muy distinta. Ejemplo al canto.

Cuando el *Tannhäuser* cayó en París con terrible estrépito, los enemigos de Wagner se lanzaron encarnizadamente sobre la obra y su autor triturando todas las teorías de éste y combatiendo la manera de practicarlas en aquella.

Pero allí podían hacerlo desahogadamente y sin peligro alguno. ¿Por qué? Porque el *Tannhäuser* es Wagner, y en esa partitura se condensa todo el espíritu innovador del gran artista. Combatían a Wagner más o menos apasionadamente, pero con más o menos fundamento, y sobre todo con conocimiento de causa.

Pasado el furor del *Tannhäuser*, que también allí dio margen a una reacción favorabilísima al maestro, reacción que hoy más que nunca lamentan sus enemigos, tocó su turno al *Rienzi*. Esta obra se estrenó algunos años más tarde con un éxito muy distinto del que obtuvo la anterior.

¡Aquí de los anti-wagneristas! Antes habían censurado y ridiculizado el *Tannhäuser*, porque contaban desde luego, aparte de las opiniones de cada uno, con la opinión unánime del público. Ahora, las cosas habían cambiado algo de aspecto, puesto que ese mismo público se mostraba favorable el *Rienzi*.

¿Creen los anti-wagneristas de acá, que los de allá se apuraron por tan poca cosa? No por cierto. He aquí el sencillo expediente por medio del cual pusieron en salvo su responsabilidad sus ideas. Dijeron y escribieron lo siguiente:

«¡*Rienzi*! ¿Y qué nos cuentan Vds. con el *Rienzi*? ¿Quieren Vds. que hablemos de esa obra? ¿Para qué? Su autor no la concede importancia alguna; reniega de ella, porque nada encierra que esté en consonancia con sus ideas respecto al drama legendario; en suma, no es música del porvenir. De modo que gastaríamos la pólvora en salvas, y es mejor reservarla para mejor ocasión. Conste, pues, que despreciamos altamente el *Rienzi*, y que no diremos ni una sola palabra respecto a la obra. Y con esto queda terminado el incidente».

Esto escribieron los anti-wagneristas de allá, con lo cual, si el público no debió quedar muy satisfecho que digamos, en cambio ellos mostraron una travesura que les eximió ingeniosamente de todo compromiso.

¿Comprenden ya los anti-wagneristas madrileños el monstruoso lapsus que han cometido?

Como wagnerista que soy, pudiera yo ahora excusarme de la tarea de analizar el *Rienzi*; aduciendo los mismos argumentos que para el mismo objeto, aunque con fines muy distintos, adujeron los anti-wagneristas de París. Pero no incurriré en esa debilidad, primero, porque mi oficio me lo veda terminantemente, y segundo, porque el *Rienzi* es digno de análisis.

Lo que desde luego prometo a mis lectores, es que analizaré muy ligeramente, y que huiré, en lo posible, de todo tecnicismo, pues tengo aprendido, hace algún tiempo, que la crítica musical debe escribirse para todo el mundo, menos para los músicos. En España, cuando menos³¹³.

VIII.

La obertura del *Rienzi*, ya todo el mundo lo sabe, es una página instrumental, en la que brotan a cada momento el sentimiento dramático, la fogosa despreocupación y los tonos vigorosos de un compositor joven y de ardiente imaginación.

El sinfonista de primera fuerza; el que ha de desentrañar los secretos más recónditos de la instrumentación y crear nuevas sonoridades, aparece en germen en esta obertura.

Su nuevo procedimiento de encomendar un motivo culminante al metal, adornándolo con riqueza inusitada de armonía y ritmo por parte de las demás familias; ese procedimiento que ha de seguir más tarde Verdi en su *Aida* y el mismo Wagner en la obertura y en la marcha del *Tannhäuser*, está ya terminantemente indicado en la sinfonía del *Rienzi*.

El motivo de la plegaria y el de la *stretta* del final del segundo acto, llenan la obertura; pero la base de ésta, hay que buscarla en otra parte. Hay que buscarla en

³¹³ Peña y Goñi, A.: "El *Rienzi*, de Ricardo Wagner, y la música del porvenir". *El Globo*, 13-II-1876.

el grito de guerra de *Rienzi* ¿*Santo spirito, cavaliere?* que glosado, parafraseado y siempre lleno de varonil energía, suena en el metal, pasando por transformaciones armónicas atrevidísimas, pero presentadas con tan valerosa precisión, que el oído tiene que aceptarlas desde luego.

Aquí necesito hacer mención de un fenómeno, que como tal no he llegado a explicarme. La obertura de *Rienzi* ha entusiasmado a todo el público en los conciertos y en el teatro. Quiere decir que unánimemente se han aplaudido las disonancias que la cruzan en todos sentidos, disonancias tanto más ostensibles, dicho sea de paso, cuanto están colocadas en los instrumentos de metal que no son en nuestra orquesta muy blandos que se diga. En cambio se ha censurado el *ruido*, presentándolo como carácter distintivo de la música del porvenir. Los anti-wagneristas han dicho *amén* a lo primero, es decir, a la originalidad más o menos visible, y se han sublevado contra lo segundo, es decir, contra la vulgaridad que han calificado como todos saben.

Explique quien pueda el fenómeno.

Hago gracia a mis lectores del argumento de la ópera, y sólo al resumir las apreciaciones respecto de la partitura me ocuparé del poema de Wagner.

La introducción de la ópera *E'qui la casa; la'il verone!* está escrita con notable claridad y no escaso colorido. El rapto de Irene, las escenas episódicas de Orsinis y Colonnas y la intervención de Rienzi con sus magistrales recitados saturados de verdadera elocuencia musical, forman un cuadro lleno de viveza, al que sirve de digno remate el *Maestoso* de Rienzi: *Ma del bronzo al primo tuon, vavi farem l'infamia doma.*

La melodía que entona el tribuno y que acompaña la orquesta con un ritmo periódico y persistente, es clara, elevada y expresiva. Préstala además mayor grandeza la intervención del legado pontificio (Raimondo), cuya voz se eleva grave y majestuosa sobre los cortados juramentos del pueblo romano: *E noi giuriam pe'nostri eroi, d'esser con te á cenui tuvi.*

La melodía, después de un magnífico *tutti*, y a medida que el pueblo se dispersa lentamente en todas direcciones, va decreciendo poco a poco y muere al fin envuelta en las nobles sonoridades de la trompa. Un sordo trémolo después, y los apagados redobles de los timbales que terminan en un acorde fuerte y seco, ponen fin a la introducción de la ópera. Yo encuentro esta pieza admirable de todo punto.

El terceto que le sigue es notable en primer término por los recitados de Rienzi, que tienen gran calor dramático. En cueno al *allegro sombrío* [sic] que se aplaude en el teatro Real, confieso que me gustaría si se cantase completo; tal como hoy se ejecuta, es un simulacro de terceto, y el tiempo vivo de la composición, hace que el ánimo no se fije como debiera en los detalles. Además falta el contraste que presta a la pieza el episodio que sirve de intermedio al motivo y su repetición, episodio que se ha cortado y que da gran calor a la coda del terceto.

El *duetto* siguiente entre Adriano e Irene es de estructura elegante y fácil comprensión, pero de poco interés dramático. Está tratado a la italiana. El *allegro*, en que las voces se mueven en terceras, tienen un movimiento vigoroso, pero pieza en general, resulta algo pálida, por no hallarse en ella una frase que se apodere resueltamente del espectador.

En cambio, el final del acto es la página de un maestro. Las exclamaciones del coro *¡Salve, salve, oh santto albor!* surgen calurosas entre una brillantísima instrumentación. El canto interior *Or su* a voces solas y *doble coro* que se oye en San Juan de Letrán, es de una grandeza imponente. (En el teatro Real lo cantan *quince* o *veinte* coristas de ambos sexos). El himno de Rienzi *¡Liberta sia legge á voi!* sin ser del todo original, tiene un acento caballeresco elevadísimo. Ejecutado como *ritornello* por las cuatro trompas en unísono, es de una belleza real, que

adquiere aún mayor arranque cuando la orquesta en grandioso *tutti* se eleva sobre las armonías del coro.

A este motivo sigue otro más sobrio, pero de admirable y dramática concisión *Per l'onore dei plebei, ornoi giusiamo di colpir* que entonan Irene y Adriano en unísono con las sopranos del coro, mientras Baroncelli con los primeros tenores, y Cecco del Vechio con los bajos acompañan en armonía, y la orquesta lanza sobre las masas vocales torrentes de grandiosa sonoridad.

La coda se enlaza con este segundo motivo y durante toda ella óyense las voces del cro exclamar con entusiasmo creciente: *Viva, viva la libertad!* al mismo tiempo que las sonoridades de la orquesta llegan a su cúspide, derramando sobre este magnífico final una claridad deslumbradora.

¡Cuántos musicastros que no hallan en Wagner nada que elogiar, podían morir satisfechos si llegasen a escribir la introducción y el final del primer acto de *Rienzi*! ¡Y Wagner tenía veintiocho años cuando compuso esta ópera!

Vamos al segundo acto.

XI.

El acto segundo contiene bellezas de un orden superior. La introducción, mejor dicho el preludeo, es quizá la única pieza de la ópera en que se muestra con alguna claridad la pluma del *porvenir*. Por esta razón he visto con dolorosa sorpresa el terrible corte que dicha pieza ha sufrido, corte que ha ido a destruir precisamente toda su originalidad.

El preludeo está compuesto de la siguiente manera. Debuta con una elegantísima y ancha melodía en *mi mayor*, que Rienzi entona más tarde en medio de la mayor emoción a consecuencia del efecto que en el tribuno producen los arrobadores acentos de los mensajeros de paz.

Esta melodía, que se desarrolla en la orquesta con una brillantez admirable, termina en un *diminuendo*, a cuyo final los instrumentos de madera y las trompas apodéranse de un fragmento rítmico del canto de los Mensajeros de Paz y lo van desarrollando en una extensa serie de progresiones que por los más ingeniosos procedimientos enarmónicos estrecha y dilata con caprichoso antojo los dos únicos acordes que le sirven de base.

No puede darse nada más atrevido que estos veintitrés compases, en los cuales la armonía pasa por todas las transformaciones imaginables por medios rigurosamente sencillos.

De estos *veintitrés* compases, se suprimen en el Teatro Real los *diez y seis* más interesantes, es decir, la verdadera serie de progresiones que constituye la fisonomía del preludeo. Se convierte en procedimiento vulgar lo que es un rasgo de verdadera originalidad. ¿Tiene también Wagner la culpa de ese atentado?

El *Rienzi* es susceptible de muchos cortes, y yo por mi parte declaro que para evitar peligros los hubiera aceptado en mayor número quizás de los que hoy existen en la partitura, tal como se ejecutan en nuestro gran coliseo; pero en necesario fijarse dónde y cómo se hacen, antes de llevarlos decididamente a cabo. Por de pronto, suprimir un compás del preludeo del acto segundo, es un delito de lesa arte.

La verdadera introducción del acto segundo, abraza un cuadro musical de una perfección acabada, al que sirve de marco el coro de los Mensajeros de Paz: *Cantiamo dolci canti di paci e libertà*. Este coro, a voces solas, es de una frescura, de una distinción y de un colorido encantadores. La melodía, impregnada de una dulzura no exenta de vigor, se mueve con delicioso desembarazo, sobre una armonía sencilla y manejada con arte consumado. La cadencia preparada por un sonoro unísono *Su, ginbilate, monti e vallate!* termina en un tenue *pianissimo* sobre

el cual borda la cuerda unos elegantes diseños melódicos que preparan el corto recitado de Rinzi *¿Oh si pace messaggier!*

El final del recitado se enlaza con la mayor naturalidad, con la canción del Mensajero de Paz *Yo già mi diedi á ramingar*, joya de inestimable valor engarzada en esa vastísima partición de *Rienzi*.

Describir el arte admirable con que está trazada esta pieza, analizarla, es imposible. Hay que oírla, hay que saborear aquella deliciosa melodía arrullada por la plácida armonía del coro, y que se destaca (¡debía destacarse en el Teatro Real!) clara y sencilla sobre una instrumentación descriptiva llena de verdad y de originales conceptos.

Hay que admirar sin reservas esa bellísima composición, y después.... después, digamos con el Apóstol, que Wagner está *loco*.

Apenas han desaparecido los Mensajeros de Paz, cuyas exclamaciones van perdiéndose lentamente entre un imperceptible rumor de los timbales, entran en escena Colonna y Orsini con los nobles, acompañados por una grave melodía caballerescamente ritmada y que el cornetín entona con expresivo acento.

El terceto con coro *Colonna, udiste le pagole sue?* es notable por su colorido dramático; la intervención de Adriano y la escena violenta a que dan margen las censuras del enamorado joven, están trazadas con sombrío colorido muy adecuado a la situación. Esta pieza es, en suma, una de las excelentes páginas de la partitura.

En cambio la escena de los emajadores y los bailables y pantomima son en mi humilde concepto, de interés muy secundario. Falta a la música grandiosidad, carácter. Hay melodías bonitas, giros elegantes; hay, para decirlo de una vez, todo lo que requiere una composición discreta; pero lo que requiere el arte y Ricardo Wagner, brilla por su ausencia.

La escena del juicio, es en mi opinión, algo desigual, si bien contiene detalles magníficos como la expresiva melodía de Rienzi *O signori, el fier delito, or fù commeso innazi a'voi* y el tiempo *feroce* del coro *morte al traditori*.

La verdad es que después de la introducción del acto y del terceto de la conjuración, el interés musical decae. Era necesario un esfuerzo del genio para que el final del acto se interpusiera fuertemente al espectador, y formando contraste con las escenas que le preceden, desde la entrada de los embajadores, viniese a redondear, por decirlo así, un cuadro tan admirablemente iniciado.

Afortunadamente el *loco* tuvo un momento de lucidez, y su vigoroso genio cayó como una avalancha sobre el público madrileño en la memorable primera representación del *Rienzi*.

No quiero analizar el, ya en Madrid, célebre final del acto segundo. Pasaré en silencio la inspirada melodía de Rienzi *Uno spiro ardente e pio* que sirve de base al *andante*; no hablaré de aquella admirable armonía en que se funden todas las voces y sobre la cual flotan de tiempo en tiempo las brillantes vocalizaciones de Irene; haré también caso omiso del vertiginoso episodio en tresillos que produjo en el Teatro Real uno de los entusiasmos más grandes que se conocen.

Pero si paso en silencio tanta circunstancia favorable, quiero dar una lección a ciertos anti-wagneristas, a quienes ruego anticipadamente dispensen mi inmodestia.

Es el caso que el unísono irresistible del episodio en cuestión, no es obra de Wagner. Es el caso que la célebre melodía debía entonarla Irene sola, es decir, la señorita Spaak. Es el caso que la señora Pozzoni y el Sr. Tamberlick, como grandes artistas que son, y en combinación con los maestros Vázquez y Skoczopole, comprendieron el efecto inmenso de dicha melodía, entonada en unísono por los dos cantantes citados y la señorita Spaak. Y es el caso que así lo convinieron y así se ha verificado, con gran satisfacción del público y *admajorem Wagner gloriam*, pase el latín que viene aquí como anillo al dedo.

De modo que gran parte del éxito de la pieza mencionada se deba a la iniciativa de la señora Pozzoni y los Sres. Tamberlick, Skoczopole y Vázquez.

Vamos, no se dirá que soy más realista que el rey.

Pero tampoco faltará quien exclame al leer las líneas anteriores:

–«¿Cómo? ¿V. que tanto ha gritado contra las correcciones y contra las enmiendas, aplaude ahora lo que dos artistas, célebres, es verdad, pero incapacitados para ello, según sus propias teorías de usted, han hecho en el final del acto segundo de *Rienzi*? ¡Si no se hubiera tratado de Wagner!...»

–Tiene V. razón, contesto yo. Pero, ¿qué quiere usted? También nosotros nos permitimos ciertos excesos fundados en lo que han hecho en tales circunstancias autoridades consagradas.

–¿Sabe V. lo que ocurrió cuando el mundo musical cayó en la cuenta de que la célebre exclamación de la estatua del comendador en el *Don Juan* de Mozart, *Di rider finirai pria de l'aurora*, estaba copiado el pie de la letra (musicalmente hablando, por supuesto), de una ópera de Gluck?

Pues ocurrió que, como es natural, nadie dio importancia a esa casualidad y todos los críticos dijeron: «¡Bah! si Gluck hubiera venido después de Mozart, habría copiado a éste».

Y aplicando el cuento, digo yo: «Si Wagner hubiera oído a la Pozzoni y Tamberlick en el andante final del segundo acto del *Rienzi*, se habría apresurado a autorizar la enmienda que han introducido en la pieza citada los mencionados artistas».

Hemos llegado al acto tercero. ¡Pobre acto tercero! ¿Me concederán los lectores veinticuatro horas de término para llorarlo?³¹⁴

X.

Veinticuatro horas de término pedía en mi anterior artículo para llorar las desdichas del acto tercero de *Rienzi*, y no veinticuatro, sino setenta y dos me ha concedido *El Globo*, comprendiendo quizá que cierta nueva desventura, nada musical, por cierto, merecía alguna prórroga.

Quiero aludir a las erratas de imprenta que esmaltan caprichosamente el anterior artículo analítico de los dos primeros actos del *Rienzi*. No se enfaden por esta indiscreción mía los apreciables cajistas de *El Globo*, porque la precipitación, ajena a su voluntad, con que compusieron el susodicho artículo y mis escasas dotes de pendolista, han sido la causa de que las citas escritas por Arrigo Boito y el abate Da Ponte en puro italiano, hayan aparecido impresas en un idioma desconocido.

Y como no es cosa de que vaya a creerse que la música del porvenir ha hecho víctimas de su horrible contagio a aquellos honrados cajistas, me apresuro a librarles de toda responsabilidad.

Por lo demás, donde dice *Allegro sombrío*, debe leerse *Allegro con brío*, así como cierto pisotón de la aurora, debe convertirse en *pria de l'aurora*, amen de otros arcanos filológicos, cuyo esclarecimiento dejo al buen criterio e ilustración de mis benévolos lectores.

Y hecha esta pequeña aclaración, valga por lo que valga, reanudo el hilo de mis indigestas elucidaciones acerca de *Rienzi* y de su autor.

«Yo recuerdo, me decía hace algunos días un reputadísimo artista español, que cuando oí el *Rienzi* en Alemania me hallaba en las primeras filas de butacas, cerca de la orquesta. Cuando llegó el acto tercero no hubo ni un solo sonido que hiriera desagradablemente mi oído. En cambio, el mismo acto, escuchado, no ya desde las

³¹⁴ Peña y Goñi, A.: "El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir". *El Globo*, 14-II-1876.

primeras filas de butacas, sino desde uno de los palcos centrales en el Teatro Real de Madrid, me produjo un terrible dolor de cabeza».

He aquí en pocas palabras el acto tercero de la ópera de Wagner; he ahí lo que es en otras partes y debe ser en todas, y he ahí lo que ha sido en nuestro gran teatro. Más claro: un acto que, ejecutado debidamente, hubiera sido quizá el más entusiastamente aplaudido, se convierte en verdadero escollo para la ópera, hasta el extremo de exponerla a un naufragio inminente.

Es verdad que para evitarlo se necesitaba poca cosa; cuarenta coristas más del sexo masculino, y veinte o treinta del femenino; redoblantes verdaderos en vez de cajas claras; otros instrumentos en la banda y otros instrumentos en el grueso metal de la orquesta.

Sentiré en el alma que mis opiniones respecto al asunto hieran la susceptibilidad de algunos individuos, pero es doloroso lo que en España ocurre con el metal de las orquestas.

Dejemos a un lado las bandas militares, que son en su mayor parte verdaderas parodias de esa institución que a tan brillante altura han sabido elevar los gobiernos de otras naciones. Y conste que no pretendo culpar en lo más mínimo a los músicos mayores españoles.

¡Demasiado hacen, en medio del desamparo en que se hallan y del círculo de hierro a que una organización absurda los ha tenido y tiene reducidos!

A largas consideraciones se presta este importante asunto; pero comprenderán los lectores que no es este lugar a propósito para tratarlo con el detenimiento que merece. Quédese, pues, para mejor ocasión.

En cuanto a las orquestas, ya es otra cosa, si bien el mal tiene también sus raíces en la falta de protección que los gobiernos han demostrado siempre en lo que atañe a la enseñanza musical: en una palabra, a la irritante escasez de medios, a la carencia de elementos de nuestro Conservatorio de Música.

Las desafinaciones frecuentes y la estridencia crónica del metal, tanto en la orquesta del regio coliseo, como en la Sociedad de Conciertos, han llegado, por desgracia, a ser proverbiales en España. Sucede con esto, como con los malos cantantes, que, abandonando por completo lo que se relaciona con el acento dramático, con la expresión sencilla y natural, se dedican únicamente a desgarrar el tímpano del espectador, gritando como desesperados.

—Para cantar se necesitan tres cosas, decía Rossini. Voz, voz y voz.

—¿Es posible? Le preguntó alguien.

—No he dicho que para *cantar bien*, contestó *sotto voce* el autor de *Guillermo Tell*.

Esta última frase que, como otras muchas, se atribuyen al gran maestro, tiene en la presente ocasión una aplicación justísima.

Nuestro metal es voz, voz y voz, es decir, sonido, sonido y sonido. Y aún cuando éste es afinado, resulta estridente por sus ásperas vibraciones, cuando es desentonado, se hace insoportable.

¿Tienen de ello la culpa los profesores? No por cierto, en gran parte, cuando menos. Tiene la culpa la falta de enseñanza, la falta de instrumentos, la conversión del arte en oficio, el poco o ningún estímulo, el corto haber; tiene la culpa, en suma, la fatalidad de un país en el que muchos primeros premios del Conservatorio, muchos laureados con medalla de oro, necesitan tocar el piano en un café para no morir de hambre. ¡Y bien sabe Dios que entre estos pianistas de café a *fortiori* hay algunos verdaderos artistas, jóvenes tan llenos de entusiasmo y conocimientos, como faltos de esperanzas!

Uno de ellos conozco yo (no lo nombro por no revelar la oscura profesión a que se ve reducido por las causas que antes he mencionado) que pronunció delante del que esto escribe la nobilísima frase siguiente:

«El *Rienzi*, de Wagner, me ha producido sentimientos de rabia, de celos, de envidia. ¡Pensar que Wagner tenía mi edad (veintiocho años) cuando escribió esa ópera, mientras que yo...»

Ese joven compositor español envidioso del autor de *Rienzi*, es primer premio, tiene la medalla de oro del Conservatorio, y es además wagnerista convencido. ¡Quizá se verá reducido a tocar muchas veces en el piano de un café la jota del *Molinero de Subiza*!

Todas estas causas influyen no poco en la triste situación a que se ve condenado hoy el metal de nuestras orquestas. Mucho ha variado en lo que respecta a las trompas, merced a un profesor distinguidísimo y de un mérito real, el Sr. Font, y de otro, el Sr. Sotillo, que es una gran esperanza; pero las trombas, cornetines y trombones, yacen en un lamentable atraso.

No hay manera de oír un solo acorde cuya sonoridad resulta dulce y blanda, sobre todo si el tono a la tesitura ofrecen la menor dificultad.

Pretender que los timbres se unan armoniosa y naturalmente en un sonido pastoso y agradable, es pretender lo que no se ha de alcanzar.

Todo es duro, áspero, desigual, vibrante, lleno de esquinas, Quien desgarrar una pieza de percal puede solamente formarse idea de semejante sonoridad.

Ahora bien; supriman los lectores el elemento vocal, esto es, la sonoridad noble que podía (en buenas condiciones, se entiende) suavizar un tanto las terribles asperezas del instrumental; destruyan, en una palabra, todo equilibrio, y tendrán resuelto el problema de lo que ha sido en el Teatro Real de Madrid el acto tercero de *Rienzi*, de Ricardo de Wagner.

¡Da miedo pensar que los intérpretes de una obra musical puedan aniquilar las ideas de su autor y llegar a convertirlas en verdaderas caricaturas!

¿Quiénes son los principales responsables de lo que a sucedido, bajo este concepto, con el *Rienzi*? ¿Cuáles son las causas? Vamos con tiento.

1º Principalmente, la situación tristísima de los profesores, situación de que en párrafos anteriores hice mención.

2º La precipitación con que se ha puesto la obra en escena. Con pocos estragos (ensayos, había yo escrito, pero los cajistas han variado el sustantivo. ¡Hay una providencia!) es imposible dar a una producción de la extensión y dificultades del *Rienzi* el menor colorido.

3º. La falta de instrumentos y el total desconocimiento de su mecanismo y empleo.

Estas causas, ya lo ven los estimables profesores a quienes he aludido, les eximen casi en absoluto de responsabilidad. Me alegro por ellas, pero lo siento por el arte, y de todos modos, necesario es que tan graves defectos desaparezcan si han de ejecutarse en Madrid obras de Wagner. El metal juega un papel tan importante en las producciones del célebre y eminente maestro (verdad es que en ellas no hay nada secundario) que vale más renunciar por completo a la música del porvenir, si no ha de ejecutarse en las debidas condiciones.

En cuanto a las masas corales, baste saber que Wagner las concede tanta importancia cuando menos, como al intérprete o intérpretes más principales de sus obras. Haga el lector ahora los comentarios que guste.

¿Tendré yo necesidad de hacerlo respecto a la ejecución del acto tercero? No; prescindo por completo de ella, y me permito idealizarla en mi mente. A fe que si no me valiera de este medio al analizar la partitura, ¡medrados estábamos en muchas ocasiones!

El tercer acto del *Rienzi* es una serie de escenas guerreras a las que viene a prestar cierto contraste el aria de Adriano y la pleagira *¡oh Madonna del rosario!* encomendada al coro de mujeres.

La poderosa pluma de Wagner viene aquí a demostrar su admirable desbarazo en el manejo de las grandes masas. En todo el acto, la orquesta no sosiega ni un momento y nótase en ella una sorda y constante agitación, recuerdo de la que de vez en cuando se nota en el magnífico final segundo de *La Mutta di Portici* y que estalla con gran fuerza en el final tercero de la obra de Auber.

Wagner en la suya parece complacerse en la composición de marchas e himnos, y esto da, en mi pobre opinión, al acto tercero un aspecto sobradamente militar, digámoslo así. Las melodías, la instrumentación y los ritmos guerreros, se suceden casi sin interrupción y con detrimento de la variedad, pero descuella desde luego, como antes dije, una mano poderosa que mueve y agita y sacude nerviosamente aquel volcán de sonoridades.

Por mi parte, encuentro en ese acto una pieza que me parece sencillamente una obra maestra; es aquella que sirve de paréntesis entre la ida y vuelta de los romanos a la batalla.

Esta escena comienza con un breve diálogo entre Irene y Adriano, que se desarrolla sobre los ritmos anhelosos y las téticas sonoridades de la orquesta. Hay una corta serie de sentidísimos lamentos en los violines, cuando Adriano exclama desesperado dirigiéndose a Irene: *¡Lasciami! ¡Se moriró, il mio fatto seguiró!* Únese a esta frase un periodo de corta extensión, pero de una noble melodía en modo *menor*, hermosa, elevada y de un ritmo claro y expresivo: *All'appello dell'onore, ordo, giá, di foco ostil*, melodía que luego repite Irene en modo mayor y en el mismo tono (*si bemol*) *¡Ah tu d'Irene ascolta i lai!*

El grito de guerra de Rienzi que se oye a lo lejos ejecutado por la banda, viene a interrumpir a los amantes. En este momento las mujeres caen de hinojos y elévanse sus preces a la Virgen del Rosario en un canto lleno de unción y de grandeza, contra el que vienen a chocar periódicametne y en ritmos opuestos los marciales ecos de la banda. La repetición de la plegaria con el refuerzo de Irene y Adriano, que entonan la melodía en unísono con las sopranos del coro, es de un efecto grandioso. Esta pieza es, en suma, una de las que en mi concpeto, deben considerarse como superiores entre las buenas de la obra. ¡Qué efecto debe producir bien ejecutada!

Por lo demás, el aria de Adriano, cuyo segundo tiempo prefiero al andante, es de una estructura elegantísima; en ella se ve a Wagner compensar la no muy grande originalidad de la melodía, con la suavidad de contornos y el cuidadoso ropaje instrumental que revisten sus conceptos.

Todas las marchas e himnos de Rienzi y el coro están concebidos con enérgica concisión, pero carecen, en su mayor parte, de novedad. La brillantez de la instrumentación, en la que todo es infinitamente superior a la melodía, encubre, sin embargo, casi siempre la pobreza y hasta la vulgaridad a veces de ésta y de los procedimientos rítmicos. Lo único admirablemente original que se destaca en las escenas guerreras, es la exclamación de Rienzi *¡Santo spirito cavaliere!* encerrada en seis notas que suben diatónicamente, a excepción de la penúltima, que sufre alteración para alcanzar la cadencia. Es prodigioso el partido que de esas seis notas ha sabido sacar Wagner en toda la partitura.

En resumen, el acto tercero de *Rienzi* es indudablemente el de mayor efecto que contiene la obra; pero, prescindiendo de la escena bellísima que antes mencioné, antójaseme que no se halla a la altura de los que le preceden, y mucho menos del que le sigue, que lo encuentro quizá el mejor y más completo en la ópera de Wagner.

XI.

Puede decirse que todo el acto cuarto se halla encerrado en una gran escena.

La conspiración al principio, la salida de Adriano que se une inmediatamente al coro que capitanean Cecco del Vecchio y Baroncelli, la marcha triunfal que acompaña a Rienzi y su séquito, el anatema de Raimondo y la última exclamación del tribuno al abrazar a Irene, forman una solución de continuidad que la música sirve con verdad admirablemente.

Aquí el autor dramático perjudica notablemente al compositor, presentándole un cuadro recargado de tintas sombrías, y que en realidad no interesan al espectador todo cuanto debieran interesarle.

La transición del *Rienzi*, vencedor de los nobles y llevado en triunfo al Capitolio, al *Rienzi* desprestigiado y objeto de toda suerte de conspiraciones y desventuras, es violentísima e imprevista; no está suficientemente explicada. Así, es que el hombre colmado de honores al final del acto tercero y despreciado y vendido en el cuarto por sus más ardientes secuaces, produce una impresión desagradable, y que no llega a despertar simpatías por el personaje.

Esto, por lo que atañe al autor del poema, que, por lo demás, el compositor no decae ni un momento.

La introducción del acto, terceto con coro *¡Chi é quell'non che qui passó?* Tiene un aliento dramático de gran fuerza y la instrumentación, en medias tintas casi siempre, presta al cuadro un colorido penetrante.

La marcha triunfal, en *fa mayor*, que precede a la salida de Rienzi, viene a arrojar una hermosa claridad sobre las sombras que hasta entonces ha cubierto la escena. Esta marcha (a la que se ha hecho sufrir en el Real un tremendo corte), tiene un marcado carácter de sencilla elevación, merced a una melodía distinguidísima que se esparce por la orquesta con delicadas sonoridades.

Esta luz dura un momento no más. Descubierta la conspiración, y vencidos los conjurados, hay un momento en que diríase que, tanto el tribuno como sus poco airados enemigos, se disponen a entonar cánticos de entusiasmo; pero ¡vana esperanza! El sombrío canto de San Juan de Letrán, cae como una losa sobre el tribuno, y a aquella tétrica salmodia viene a unirse la tremenda voz de Raimondo, que lanza sobre el desventurado Rienzi la excomunión papal.

El tribuno, aterrado por aquel acontecimiento verdaderamente inesperado, tanto para él como para el público, nota con espanto que el vacío se hace en torno suyo. Baroncelli, Cecco, el mismo Adriano, todos huyen despavoridas, todos le abandonan.

Entonces la última exclamación de Rienzi al verse entre los brazos de su hermana Irene, cae con desgarrador acento sobre unos breves y expresivos acordes, a los que una tenue instrumentación realza de un modo admirable. Diríase que los dulces acordes de la madera y los nobles sonidos de las trompas, protestan contra los dolores de Rienzi, ofreciendo un momentáneo alivio a la triste situación del tribuno.

El canto de San Juan de Letrán, inexorable y frío, resuena todavía (en la partitura, no en el Teatro Real) cuando el telón cae lentamente.

Este final impresiona profundamente y hay en él un rasgo de primera fuerza. Cualquier compositor vulgar hubiera escrito un dúo para Irene y *Rienzi*, cuando ambos personajes quedan solos en escena bajo el peso del anatema de Raimondo. Wagner no lo ha entendido así. *¡Irene, tu? ¡Ho una patria ancor!* exclama el tribuno, y el acto termina con estas palabras.

En el primer caso, es decir, suponiendo un largo dúo entre Irene y *Rienzi*, el efecto de la excomunión hubiera desaparecido, mientras que en la obra de Wagner queda patente y lleno de aterradora verdad.

El acto todo ha pasado poco menos que desapercibido en las primeras representaciones; pero los aficionados verdaderos han ido entrando paulatinamente en sus bellezas, y hoy lo consideran como de los mejores de la ópera.

Los que se muestran siempre entusiasmados con los efectos de convención; los que tienen en mucho las fórmulas consagradas para excitar ciertas exclamaciones de la masa inteligente, esos se aburrirán oyendo el cuarto acto de *Rienzi*. No se ha escrito para ellos.

Mis benévolos lectores me eximirán seguramente del análisis del quinto acto. La plegaria de *Rienzi* es una composición sublime: ni más, ni menos. ¿Para qué analizarla? El dúo que sigue a esta admirable pieza, se ha cortado. Del final, ha quedado muy poco por la misma razón. Apruebo los cortes, y termino con esto el ligero análisis de la ópera de Wagner.

Muchos lo habrán juzgado pesado de sobra. Con esa opinión está conforme la mía.

Tócame ahora resumir, sintetizar, hablar algo de las condiciones generales del *Rienzi* y de la música llamada del porvenir. Espero que los lectores y yo hemos de movernos más desembarazadamente en este terreno. De todos modos me lisonjea pensar que el artículo que seguirá a éste, a de ser el último de la indigesta serie que, en mala hora quizá, he propinado a los pacientes lectores de *El Globo*³¹⁵.

XII.

Para juzgar acertadamente la primera tragedia musical de Ricardo Wagner, es, ante todo, necesario examinar el estado del arte en Alemania y la situación especial en que se hallaba el maestro cuando puso mano a la composición de su obra.

Daré cuenta de lo primero en breves líneas, y en cuanto a lo segundo, el mismo Wagner ha de facilitarnos, mejor que nadie, la solución del problema.

Sabido es que hasta el advenimiento de Weber, los países germanos no poseían un género caracterizado de música nacional, en lo que se refiere a las estrechas relaciones del arte con el teatro. La brillantísima dinastía de los Bach y el admirable genio de Haydn habían trazado sendas luminosas en la ciencia musical, en el oratorio y en la sinfonía; Mozart, el divino Mozart, había aliado con su maravilloso instinto los gérmenes de la nueva escuela armónica e instrumental y la melodía expresiva y dulce de la Italia primitiva, resultando de esta amalgama una serie de obras maestras que han glorificado su genio verdaderamente angelical.

(Entre paréntesis. No se ha ejecutado en Madrid más ópera que el *Don Juan*. Desconocen, por tanto, los *dilettanti* madrileños *Le nozze de Fígaro* e *Il flauto mágico*. Sin comentario. A la hora presente se ignora por completo el lugar en que yacen los restos mortales de Mozart. Se le enterró de limosna. Sin comentario, también).

En cuanto a Beethoven, la gigantesca figura de aquel genio colosal, aparecía como una inmensa sombra. El público escuchaba con completa indiferencia sus asombrosas creaciones, mientras corría a deleitarse con las óperas a la moda. Beethoven, para decirlo de una vez, era el músico del porvenir. Por lo demás, cultivaba con preferencia el género instrumental, la sinfonía.

Los teatros alimentábanse exclusivamente de la ópera italiana, de tal suerte había llegado este género a apoderarse del público, que el *Don Juan*, de Mozart, obtuvo en Viena muy mal éxito. Artistas, libretos, música, todo era italiano. ¡Quién había de profetizar entonces la radical revolución que los maestros alemanes habrían de realizar más tarde destruyendo, uno tras otro, los absurdos fundamentos de la ópera italiana!

En ese estado se hallaba en Alemania el arte lírico dramático, cuando apareció la simpática figura del que había de dar el primer paso en la creación de la ópera nacional. Decir esto es nombrar al autor del *Freyschütz*.

³¹⁵ Peña y Goñi, A.: "El *Rienzi*, de Ricardo Wagner, y la música del porvenir". *El Globo*, 17-II-1876.

Weber, efectivamente, fue el artista selecto que, inspirándose en las tradiciones populares, puso al servicio de éstas su genio tan suave y penetrante como indómito y tenaz. Allegar al drama lírico los elementos que ofrece la pura realidad de la naturaleza; acudir al sentimiento popular para hacer de tal modo asequible a la inteligencia de todos el poder expresivo de un arte sin rival y valerse para esta empresa de los medios más naturales dictados por una sensibilidad exquisita y una percepción de lo bello, libre de toda grosera manifestación sensual; tal fue el ideal que soñó y realizó Carlos María de Weber.

Del acierto con que llevó a cabo sus ideas, da testimonio la inmensa popularidad que valió al artista, el *Freyschütz*, en cuanto al puritanismo de Weber en lo que concierne a sus creencias y a la alteza de su misión, las delicadísimas censuras que dirigió a Meyerbeer, su íntimo amigo y compañero, en casa del abate Vogler, pueden dar una muestra del carácter y de las elevadas miras artísticas del autor de *Oberon*.

El arte lírico-dramático alemán se encontraba, pues, en pleno período de incubación. Sabido es, además, la revolución filosófica que el talento colosal de Kant había producido. Los alemanes, acostumbrados a juzgar las cosas con toda la formalidad que ha caracterizado a la raza germánica, llevaban su espíritu de observación lo mismo a las ciencias que a la filosofía y las artes.

Gluck, bajo este concepto, había fundado a fines del siglo XVIII la tragedia lírica en Francia, abriendo al arte dramático musical dilatadísimos horizontes; pero la escuela de aquel genio sin igual, la escuela de aquel compositor que escribía «lo primero que trato de olvidar cuando compongo mis óperas, es que soy músico», no había tenido en realidad verdaderos imitadores.

Meyerbeer, el incomparable autor de *Los Hugonotes*, se encontraba en París lleno de gloria de honores, merced a su genio grandioso y ¡triste es decirlo, pero es verdad! merced también a su inmensa fortuna, con la cual imponía la ley a empresarios y artistas.

Wagner, en cambio, estudiaba desordenadamente, con el febril apasionamiento de la juventud, ciencias, filosofía, estética, literatura y arte. La mitología gentilicia, el arte de los pueblos helenos, la antigüedad clásica ejerció sobre su imaginación una presión de que ha dado cuenta él mismo en elocuentes líneas.

Saturado de los grandes principios que regían el arte de los griegos, se dedicó Wagner a emprender seriamente el estudio de la música. Oigámosle.

«Dicen que Rossini preguntó un día a su profesor si para componer óperas le sería necesario aprender el contrapunto. El profesor, que no pensaba, sin duda, más que en la ópera italiana moderna, contestó negativamente, y el discípulo, con gran contentamiento se abstuvo. Pues bien; mi profesor, después de haberme versado en los más difíciles procedimientos del contrapunto, me dijo: ‘Es probable que no tenga V. que escribir jamás una fuga, pero sepa V. escribirla y será V. independiente en su arte, y todo lo demás le parecerá muy fácil’. Con tales elementos entré en la carrera de director de música en el teatro, y así comencé a componer óperas sobre poemas de que yo mismo era autor».

Armado, pues, de todas armas, joven y ardiente, Beethoven y Weber fueron los primeros maestros que se presentaron al fogoso artista, mientras las audiciones (frecuentes en Alemania) de las tragedias de Gluck y las grandes teorías del autor del *Alceste* y *Orfeo*, iluminaban su espíritu con la claridad deslumbradora de la verdad.

Al lado de estas grandes antorchas del arte, aparecía la música moderna, la música cosmopolita, con toda su pompa fascinadora, con sus bellezas convencionales, con toda la sensualidad y avasallador influjo de la grande ópera francesa.

XIII.

El ideal de Wagner estaba en germen; entreveía confusamente una transformación inmensa en su arte.

Las teorías de Gluck, por un lado, y por otro el maravilloso desarrollo que Beethoven había conseguido prestar a la sinfonía, inducían quizá a Wagner a fundir en un todo monstruoso ambas escuelas, por decirlo así.

Los compositores contemporáneos surgían a su vez ante los arrebatos artístico filosóficos del joven artista. *La Muta de Portici*, *La Vestal*, *Roberto el Diablo*, *L'Ebreca*, interrumpían sus meditaciones abstractas y fascinaban la mente de Wagner con repentinos y momentáneos resplandores.

La lucha, como se ve, debía ser horrible. ¡Un joven, un desconocido, iba a trastornar de repente, iba a destruir toda una serie de obras consagradas, toda una raza de genios! Así, probablemente, lo creía Wagner, con toda la deliciosa despreocupación de la juventud.

¿Fue prudente, y trató de darse a conocer por los medios menos violentos, o es que realmente sucedió lo que más tarde nos relatará él mismo? Yo, por mi parte, me inclino a lo último; me inclino a creer que cualquiera de los autores que Wagner cita; Auber sobre todos, hizo sufrir a sus ideas un cambio instantáneo, presentándole con todos sus poderosos halagos la manera de reunir en la ópera moderna el genio o el talento, o ambas cosas a la vez, cuando se tiene la dicha de poseerlos.

De aquí un libreto improvisado, un tipo recargado, unos amores episódicos que poco o nada interesan; batallas, conspiraciones, recepciones fastuosas, anatemas, incendios, tronos, armaduras, carros triunfales, procesiones, bailes; todo eso, en fin, que puede verse repartido en óperas modernas que es inútil citar.

De aquí naturalmente la erupción del volcán artístico que ardía en una mente sobrecitada, donde bullían en tropel las ideas más encontradas, donde había algo grande, pero algo grande en estado latente; de aquí esa inexplicable amalgama de géneros y escuelas, ese poderoso aliento que mueve a veces considerables elementos, mientras otras se estrellan contra un insignificante objetivo; de aquí el desbordamiento, la confusión, lo grande y lo pequeño, lo bueno y lo mediano; de aquí las incertidumbres de un genio falto de ideal, exótico conjunto de ideas y principios indefinidos, donde lo claro lo es demasiado, y lo nebuloso es diáfano y transparente; donde, en fin, en medio de debilidades hartamente explicables para atribuir las a cobardía, se nota siempre la poderosa garra del león.

Este es el *Rienzi*, este es Wagner a los veintiocho años.

He aquí, ahora, las palabras textuales del maestro:

«Recordaré de paso una ópera que ha precedido al *Buque Fantasma*, el *Rienzi*. Esta ópera, en la que se encuentra el fuego, la brillantez que busca la juventud, es la que me ha valido en Alemania mi primer éxito, no solamente en el teatro de Dresde, donde se estrenó, sino en la mayor parte de los teatros en que se ha ejecutado con mis demás óperas. Esta obra fue concebida y ejecutada al calor de la emulación que despertaron en mí las jóvenes impresiones de que me saturaron por completo las óperas heroicas de Spontini, y el género brillante de la Grande ópera de París, desde donde llegaban a mis manos obras firmadas por Auber, Meyerbeer y Halevy. Por este motivo, me guardaré muy bien de atribuir hoy a mi obra ninguna importancia particular, *porque no señala todavía de una manera terminante ninguna fase esencial en el desarrollo de las miras sobre el arte que más tarde me dominaron*».

»Terminé el *Rienzi* durante mi primera estancia en París; me hallaba ante los esplendores de la Grande ópera, y era bastante presuntuoso para que me halagase la esperanza de ver mi obra representada en dicho teatro. [...]»³¹⁶

»En cuanto al libreto de *Rienzi*, no pensaba entonces sino en un libreto de ópera que me permitiese reunir todas las formas admitidas y asta obligadas de la Grande ópera propiamente dicha, introducciones, finales, coros, arias, dúos, tercetos, etc., etc., y desplegar en ellas toda la riqueza posible».

Tal es el juicio que Wagner forma de su primera obra. En buen romance no quiero oír hablar de ella, no la concede importancia alguna; en suma, reniega de *Rienzi*.

¿Hacen bien? Sí, por cierto. El artista que muy poco tiempo después había de revolverse airado contra los procedimientos empleados por él mismo en su primera tragedia musical; el hombre que habría de dirigir sangrientos insultos (inofensivos desde luego) a artistas que, sin salirse violentamente de las leyes convencionales que han regido, rigen y regirán siempre el teatro, crearon obras maestras; ese artista y ese hombre, no podían ya vanagloriarse de haber escrito el *Rienzi*.

Porque el *Rienzi*, con contener bellezas de superior esfera, está lejos de poseer una pieza, una tan sola, que sea ni siquiera comparable al terceto de *Roberto el Diablo*, al cuarto acto de *Los Hugonotes*, o a la escena de la catedral en *El Profeta*.

Día vendrá en que Wagner escriba el final del acto primero de *Lohengrin*, el segundo acto del *Buque fantasma*, el acto primero del *Tannhäuser* y otras admirables obras; pero entonces girará en nuevas órbitas, sabrá a dónde se dirige y cómo y por qué se dirige a un punto determinado; tendrá, en fin, un ideal.

El inmenso éxito del *Rienzi* en Dresde fue el punto de partida de la ruidosa reputación de Wagner. Llamado a compartir con Reissiger la dirección de la capilla del rey de Sajonia; asegurada por el momento una desahogada posición, y conocido ya su nombre, Wagner escribió *El Buque fantasma*; vino después *Tannhäuser*; comenzaron las polémicas; empeñó el músico la pluma del literato que en otras ocasiones con escaso fruto había esgrimido, y entonces surgió terrible, orgullosa y amenazadora la silueta del loco; entonces apareció ese célebre duende que todos señalaban con el dedo: la música del porvenir. De las cenizas de *Rienzi* nacía una fisonomía nueva; el hombre pacato, el artista irresoluto, habíase transfigurado. Natural era que éste mirase con lástima aquella mísera obra, fruto de un descarrilamiento juvenil.

¡*Rienzi* ha muerto! ¡Viva Wagner!»³¹⁷

XIV.

«¿Cuáles son las diferencias que tanto separan al *Rienzi* de las demás obras de Ricardo Wagner? ¿Dónde está la música del porvenir? Sepámoslo de una vez para siempre. Salgamos del atolladero». Esto dirán, seguramente, mis lectores, y a ellos voy a contestar, no, por desgracia, con la extensión y claridad que deseara.

Antes he dicho, más de una vez, que faltando al lector términos de comparación para comprobar concienzudamente los errores y verdades, las utilidades y perjuicios que bajo todos conceptos pueden encerrar las teorías de Wagner, es de todo punto imposible e inútil extenderse en consideraciones estéticas acerca de las mismas.

Si la empresa del Teatro Real se decide a representar en la próxima temporada el *Lohengrin*, entonces, y sólo entonces habrá llegado el momento de poner sobre el tapete la cuestión del dichoso porvenir.

³¹⁶ [Corte de Peña y Goñi]

³¹⁷ Peña y Goñi, A.: "El *Rienzi*, de Ricardo Wagner, y la música del porvenir". *El Globo*, 21-II-1876.

Hasta entonces reservo todo comentario, limitándome hoy a decir sobra tan espinoso asunto pocas palabras, pero buenas. ¡Cómo que pertenecen al mismo Wagner!

«El poeta que posee el sentimiento del inagotable poder expresivo de la melodía sinfónica, tendrá que extender su dominio hasta acercarse a las gradaciones infinitamente profundas y delicadas de esta melodía que, por medio de una sola modulación armónica, robustece su expresión con la energía más penetrante. La forma mezquina de la melodía de ópera que otras veces se imponía al poeta, no le reducirá ahora a fundir su trabajo en un molde seco y vacío. Al contrario; el músico le revelará un secreto que permanece indiscifrado, aún para éste: y es, que la melodía es susceptible de un desarrollo infinitamente más rico de lo que la sinfonía misma pudo jamás hacerle concebir. Y arrastrado por tal presentimiento, el poeta trazará el plan de sus creaciones con una libertad sin límites». [...] ³¹⁸

»La orquesta se hallará con el drama, tal como yo lo concibo, en relación poco más o menos análoga a la del coro trágico de los Griegos, con la acción dramática. El coro estaba siempre presente; los motivos de la acción se desarrollaban ante su vista; trataba de sondear estos motivos y formarse por ellos un juicio de la acción. Sin embargo, no tomaba parte en el drama más que por sus reflexiones, siendo, por tanto, extraño, tanto a la acción como a los motivos que la producían. La orquesta del sinfonista moderno, se mezcla, al contrario, a los motivos de la acción por una participación íntima, porque si por un lado y como cuerpo de armonía, hace sólo posible la expresión precisa de la melodía, por otro mantiene el curso interrumpido de la melodía misma, de suerte que los motivos vayan derechos al corazón con la energía más irresistible. Si consideramos, pues (y es necesario hacerlo así), como forma artística ideal la que puede ser comprendida sin reflexión alguna y traslada al corazón la concepción del artista en toda su pureza; si reconocemos, en fin, esta forma ideal en el drama musical que responde a las condiciones hasta aquí mencionadas, la orquesta es el maravilloso instrumento por cuyo medio puede esta forma ser realizable. [...] ³¹⁹

»Mi *Tannhäuser*, aunque basado en el terreno de lo maravilloso legendario, contiene una acción dramática desarrollada con ilación, y cuyo fondo y ejecución no encierran absolutamente la menor concesión a las exigencias vulgares de un libreto de ópera. Mi principal objeto consiste, ante todo, en encadenar al público a la acción dramática, sin que se vea precisado a perderla de vista ni un solo instante; todos los adornos musicales, lejos de apartarle de ella, no deben parecerle sino medios de respetarla. Toda concesión de que me he privado al tratar del asunto, me ha eximido al mismo tiempo de toda concesión en cuanto a la ejecución musical. Y he aquí, bajo la forma más precisa y exacta, en qué consiste mi innovación. No consiste, de ningún modo, en no sé qué revolución arbitraria completamente musical, de la que han tenido a bien imputarme la ida y la tendencia, con esta hermosa palabra: '*Música de Porvenir*'».

¿Bastarán los fragmentos citados para que los lectores se formen idea del espíritu revolucionario, de las tendencias innovadoras de Wagner? Me permito ponerlo en duda. Las teorías musicales son susceptibles de grandes bellezas literarias, de considerables alardes de erudición; pueden revelar al crítico, al literato, al estético en todo su esplendor; pueden asimismo encerrar profundas verdades y acertados pensamientos desenvueltos con admirable elocuencia, pero esto no basta.

Yo, por mi parte, el último de los emborronadores de cuartillas, me siento con fuerzas para desarrollar, bien o mal, alguna que otra teoría artístico-musical. Creo

³¹⁸ Corte de Peña y Goñi.

³¹⁹ Corte de Peña y Goñi.

haberlo echo antes de ahora; pero si me tocara llevarla al terreno de la práctica, probablemente tropezaría con un género de dificultades que me harían quizá entonar, de cien veces, noventa y nueve, el más lastimoso *Mea culpa*.

Así, pues, y condensando las teorías de Wagner en el último de los fragmentos sobre el cual llamo muy particularmente la atención de los lectores, puede verse con suficiente claridad que las ideas del maestro del *porvenir*, se resumen en lo siguiente: «Unión íntima de la poesía y de la música. La poesía es libre; el drama musical debe tener todas cuantas condiciones se requieren hoy para el drama recitado. Fuera todo convencionalismo. La música debe acercarse siempre en lo posible a la declamación; no hay música sin melodía. La melodía puede desarrollarse con amplio desembarazo sin estar sujeta a ninguna fórmula convencional».

¿Se darán los lectores por satisfechos? Seguramente no. Necesitan examinar las obras de Wagner para juzgar desapasionadamente y ante el cuerpo del delito de las diferencias que pueden existir entre las teorías y la práctica. Podrán saber a qué principios obedece la música del *porvenir*, pero fáltales averiguar la aplicación de estos principios. Mientras esto no suceda, Wagner será par ellos completamente desconocido. El *Rienzi*, no lo olvidemos, es el vagido del *porvenir*, es el *provenir* con chichonería y andadores, vago presentimiento de su virilidad futura, de su dominación probable.

Esperemos, pues, oír más tarde los poderosos acentos del hombre hecho, del hombre que ha entrado en posesión de todas sus facultades. Entonces juzgará nuestro público a Wagner, y lo juzgará en definitiva.

La primera impresión que en Madrid ha producido el gran maestro no puede ser más favorable. El público sensato lo ha respetado de un modo elocuente; sus enemigos, por medio de falsas maniobras, lejos de hacerle el menor daño, le han hecho más simpático a los ojos de los indiferentes.

El terreno, como se ve, está suficientemente preparado. Venga, pues, el *porvenir*, y venga pronto, que ya nadie lo teme; pero quédese en la sombra para siempre si no han de guardarse con él cuantas consideraciones, por parte de la empresa del Teatro Real, rigurosamente exige. Lo que la crítica ha podido pasar, tratándose del *Rienzi*, no podrá jamás hacerlo cuando se trate del *Lohengrin*.

He terminado. Perdónenme los lectores si he abusado (¡mucho lo temo!) de su paciencia. Supongo que mis pobres opiniones acerca de la poderosa individualidad del maestro de Leipzig, habrán dejado no poco que desear respecto a claridad y elocuencia, pero no con respecto a franqueza. Bajo este punto de vista me encuentro copletamente tranquilo, y dispuesto estoy siempre a poner a prueba la benevolencia de mis lectores en cuanto para ello se presente ocasión.

Que estos sean para mí tan amables como grandes son mis deseos de coplacerlos; en eso se cifra mi ambición. El más pequeño sufragio favorable del lector desapasionado e imparcial, me hace olvidar las miserias, las infamias, las rastrerías de todos géneros, las cobardes y villanas intrigas a que se halla expuesto todo aquel que acepta la triste misión de la crítica con entusiasmo artístico creciente, con libertad e independencia absolutas³²⁰.

El número 14 de la *Revista Contemporánea*, en el tomo correspondiente a junio-julio de 1876, recoge el artículo de Peña y Goñi “Afinidades del Porvenir”³²¹, ensayo dedicado a Emilio Arrieta y recogido fragmentariamente en 1878 en *Impresiones*

³²⁰ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner, y la música del *porvenir*”. *El Globo*, 22-II-1876.

³²¹ Peña y Goñi, A.: “Afinidades del *porvenir*”. *Revista Contemporánea*, II, t. IV, junio/julio-1876, pp. 145-165.

*Musicales*³²². En el escrito, Peña y Goñi considera el carácter y la personalidad de Wagner como el factor más perjudicial en la divulgación del pensamiento teórico y obra musical del *músico del porvenir*, pero esta característica del “revolucionario de la música” no constituye una excepción dentro de la Historia. En este sentido, Peña y Goñi opina que es inherente a todo compositor innovador separarse de las condiciones generales de su época, lo que determina su fuerte personalidad. Para Peña y Goñi los revolucionarios de la música o *músicos del porvenir* que preceden a Wagner son Monteverdi, Lully, Haendel, Gluck, Beethoven, Meyerbeer y Berlioz, compositores que despiertan, al igual que Wagner, intrigas, odios, censuras, opiniones apasionadas y diatribas que fomentan errores y prejuicios entre el público. En el ensayo, Peña y Goñi propone algunas citas de éstos y otros compositores para demostrar que la personalidad de un compositor nada tiene que ver con su valoración como artista y refiriéndose a Wagner concluye indicando: “¿Pero qué importan todas estas debilidades del hombre al lado de las altas cualidades que enaltecen al artista? ¿Y qué es ello sino un trasunto de lo que ha sucedido, sucede y sucederá siempre en la sociedad, aquí y en todas partes, en esta continua lucha de la vida? ¡Menguada crítica la que deja a un lado la entidad artística para dirigir sus tiros al hombre! ¿Qué nos importa el hombre? ¿Qué nos importa la personalidad?”:

“Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta: [...]

Nada ha habido en la carrera artística de Ricardo Wagner que más daño ocasionara a la fama del insigne maestro como su carácter, que muchos pintan irascible, altanero y orgulloso, y sus apasionadísimos juicios respecto a los más célebres compositores contemporáneos. Los ataques que con tal motivo se han dirigido y siguen dirigiéndose a Wagner, son innumerables; las simpatías que esa conducta le ha enajenado, muchísimas, y el perjuicio que a sí mismo se ha causado, considerable.

¿Pero es Ricardo Wagner el único maestro de reptación que se ha hecho reo de tan punible delito? ¿Alcanzan sólo al compositor alemán las censuras que por sus violentas críticas y por su carácter atrabiliario no y otro día contra él se escriben? No, ciertamente.

Quien estudie con algún detenimiento la historia de todas las artes, hallará frecuentemente la prueba de tan rotunda negativa. Y es que todo artista innovador, en el mero hecho de serlo, se separa, en grado visible, de las condiciones generales en que se agita la naturaleza humana.

Destinados a purgar el arte de las preocupaciones que entorpecen su marcha, nacidos para destruir, para aniquilar principios por los que quizá durante siglos enteros se rigiera, la vida de los innovadores de los revolucionarios, ofrece ancho

³²² Peña y Goñi, A.: “Afinidades del porvenir”. *Impresiones Musicales*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, pp. 1-28.

campo para el estudio de las injusticias de que casi siempre son víctimas, de los odios que encarnizadamente los persiguen, de las infamias que contra ellos se cometen, de la tardía gloria que al fin rodea sus nombres y sus obras, de la horrible lucha, para decirlo de una vez, que se ve precisado a sostener todo aquel que, dueño de un ideal de progreso, se lanza decidido á su realización y propaganda.

Rescindiendo de hojarasca literaria, las abdicaciones de las sensibilidades suelen ser muy penosas.

Compréndese, por tanto, que las innovaciones que atañen a la música, arte subjetivo por excelencia, deben estar sujetas a peligrosas contingencias desde el momento en que el arte de los sonidos obra directamente sobre la sensibilidad misma.

No es mucho, pues, que neutralizados los efectos de la inteligencia por la atracción que la sensibilidad ejerce sobre la voluntad, el alma se preste difícilmente a los cambios de postura, si me es permitido expresarme así, que necesariamente traen consigo las revoluciones artístico-musicales.

La historia está ahí para probarlo con irrefutables argumentos.

Nótese, en primer término, que las innovaciones que se efectúan en el dilatado campo del arte musical, revisten caracteres especiales que obedecen directamente a la esencia del mismo, y se separan, por tanto, de las que se verifican en las demás artes.

La universalidad de los medios de expresión que distingue a la música, constituye en ciertos casos una palpable desventaja para el artista. Hablo, por supuesto, de la música, que acepta el nervio auditivo, no como objetivo principal, sino como conducto por cuyo medio llegan al alma las impresiones musicales.

La música es en realidad el arte que requiere más condiciones de cultura, de organización en la masa general de las que a su profesión se dedican; el arte que exige más caudal de conocimientos, más desarrollo intelectual en los que pretenden gozar de todos sus efectos.

Habla al sentimiento y hiere directamente las fibras del corazón, porque nace de la manifestación más espontánea de la criatura, la palabra; pero desde el momento en que, prescindiendo de su forma primitiva, las combinaciones del arte colocaron a la música en el elevado rango que hoy ocupa; desde el momento en que la música asentó un trono en la más íntima y elocuente expresión de la naturaleza humana con relación a sus manifestaciones más sensibles, dilatóse su dominio de tal suerte y de tal suerte llegaron a crecer y multiplicarse sus medios expresivos, que sólo a organizaciones dadas fue permitido comprender en absoluto gozar en toda su pureza de los efectos de arte tan grande como delicado.

No hay que hacerse ilusiones; la música, en la acepción empírica de la palabra, se halla, como ningún arte, al alcance de todo el mundo; pero la música como arte, la música como elemento motor de la sensibilidad; la música concurrendo a expresar el alma, a destacar sentimientos, a retratar pasiones, a formar, en una palabra, una acción completa, levantada, digna bajo todos los conceptos de los altos fines de la humanidad, del arte y del progreso, no está, no estuvo, no puede jamás estar al alcance de todo el mundo.

La vaguedad, la indeterminación de sus medios expresivos, constituye su principal encanto; pero de esa vaguedad y de esa indeterminación, nace también la naturaleza esencialmente compleja del arte musical.

A su constitución concurren elementos diversos, basados todos en causas puramente subjetivas y que carecen, por tanto, de la precisión y claridad de orden fisiológico que las artes plásticas conservan en todas sus manifestaciones.

En tal concepto, el arte musical no puede prestarse a la percepción inmediata de lo bello, y requiere, por tanto, cierto trabajo interior, ciertas inclinaciones

espirituales cuya aptitud no puede ser patrimonio común, ni obedecer a las leyes generales, por las que las grandes colectividades se rigen.

Esto supuesto, es decir, admitido ya, como no puede menos de serlo, que el arte musical exige para el absoluto goce de sus efectos, condiciones especiales que se derivan de su naturaleza misma, necesario es buscar en la historia de ese arte trasladado al teatro, en la historia de la ópera, la razón de las inmensas dificultades que han tenido que vencer, de las luchas cruentas que se han visto obligados a sostener todos los innovadores.

Yo he hallado siempre en la historia la solución de muchos problemas, y a la historia me gusta acudir en todas ocasiones como manantial purísimo de enseñanza para esclarecer hechos, deducir consecuencias, sentar afirmaciones y proclamar, en fin ese principio fecundante, grande, imperecedero que se llama la verdad.

II.

Sabido es que la música teatral, el arte lírico-dramático, es un arte excesivamente moderno, un arte de ayer. Perdido, o poco menos, el arte colosal del paganismo, y rotas, por tanto, en el terreno de la práctica, las fuentes de conocimiento, la orfandad en que la música ha vivido con relación a las demás artes, es un hecho demasiado palpable para que yo insista sobre ello en este lugar.

Y sin embargo, ¡circunstancia digna de tenerse en cuenta! cuando aquella brillante pléyade de músicos y poetas que en los primeros años del siglo XVII rodeaba a los Médicis en Florencia, creó con maravilloso instinto los fundamentos de la ópera, al arte griego, a la grandeza tradicional del helenismo, acudieron Peri y Rinnuccini, Caccini y Emilio de Cabaliere; en ella buscaron estos ingenios superiores sus inspiraciones más puras.

La patética declamación, el estilo severo que ostentaban dramas, bailes y madrigales, necesitaba, no obstante, un impulso innovador, una voluntad de hierro que lanzara al arte por sendas hasta entonces desconocidas. La armonía uniforme, el canto silábico que hacía veces de melodía propiamente dicha, y los estrechos límites que a la instrumentación estaban asignados, no podían satisfacer a un espíritu fuerte, a un artista de instinto superior, a un genio, en fin. Aquí surge el primer innovador, el primer revolucionario, el primer *músico del porvenir*: Claudio Monteverde.

Creó la armonía moderna y se burlaron de él y le insultaron. Inventó ritmos, descubrió el trémolo, y los músicos de la orquesta se amotinaron contra el maestro y quisieron maltratarle.

Después de Monteverde, el más importante revolucionario se personifica en el florentino Lulli, el creador de la ópera francesa y de la obertura. Madame de Sevigné dice a propósito de un Miserere del celebre maestro que se cantó en las exequias de Turenne, que sólo en el cielo puede componerse música semejante. La historia ha asignado a Lulli un puesto eminentísimo, y con su nombre se envanece hoy la Francia.

Veamos el reverso de la medalla. El orgullo de Lulli llegaba a tal extremo, que a la comisión de un enviado real mandado por Luis XIV para participar al maestro que el rey se aburría con lo mucho que duraban los preparativos de cierta fiesta musical, contestó Lulli: «El rey es el dueño absoluto y puede aburrirse cuanto guste».

Trataba de tal modo a los músicos de la orquesta, que rompió una vez el violín sobre la cabeza de uno de los profesores. Los enemigos de Lulli eran numerosísimos y los epigramas de todas clases llovían sobre el maestro. Boileau, el gran Boileau, le dedicó los siguientes versos:

*En vain par sa grimace, un bouffon odieux
A table nous fait rire et dixertit nos yeux
Ses bons mots ont besoin de farine et de platre
Prenez-le tête à tête, otez-lui son théâtre
Ce n'est plus qu'un coeur bas, un coquin ténébreux;
Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux.*

«Bufón odioso, corazón bajo, bribón tenebroso». Ni más, ni menos: Así se trataba entonces a los *músicos del porvenir*. Y de entonces acá las cosas han cambiado muy poco.

Trasladémonos desde Francia á Inglaterra. A mediados del siglo XVIII, Händel se encuentra en Londres acosado por una multitud de cantantes que no quieren prestarse a sus exigencias. Las exigencias de Händel se reducen a querer que sus intérpretes se limiten a cantar lo que el maestro escribe; los cantantes, en cambio, desean ejecutar lo que a ellos les plazca componer. Händel, inflexible, resiste con la energía y la convicción de un gran artista y amenaza un día a cierta primadonna ¡a una señora! con arrojarla por una ventana.

El tumulto se calma, pero los cantantes se quejan a la aristocracia, que comienza a dirigir a Händel los consabidos epiteos de tirano, orgulloso, insufrible, etc., etc. el gran compositor, vencido antes que convencido, se retira de la Academia Real de Música, de que era director, y trasládase a otro teatro. Los grandes señores opónele un nuevo coliseo y siguen arrojando contra Händel los más groseros epitetos.

Atienda ahora el lector. En 1741, Händel hace que se ejecute su inmortal oratorio, *El Mesías*, primera representación, fiasco completo; segunda representación, teatro vacío. El desgraciado maestro abandona a Londres y marcha a Dublín. *El Mesías* causa fanatismo (como dicen los italianos) en la capital de Irlanda, donde el maestro es aclamado con el mayor entusiasmo. A los ocho meses, vuelve a Londres, y *El Mesías*, tan bajamente despreciado por los *dilettanti* de la Gran Bretaña, es acogido de un modo brillantísimo. La fortuna se vuelve propicia al gran genio, y Händel se ve colmado de honores y riquezas. Su cuerpo descansa hoy en Westminster.

¿Quieren ahora saber los lectores cuál era el carácter del célebre artista cuya gloria han reclamado siempre con justicia los ingleses? Basta un detalle para hacerse una idea del carácter de Händel. Al frente de la orquesta, era intratable; dirigía a los profesores las censuras más denigrantes, y cuando, estando el telón levantado, bostezaba fuertemente un espectador o había alguno que entraba tarde y haciendo ruido a ocupar su localidad, levantábase Händel y con voz enérgica y ademanes descompuestos, increpaba directamente y con la mayor dureza a los que se permitían semejantes irreverencias. Era, en una palabra, ¡un músico del porvenir!

El lector habrá observado que a pesar de los odios que perseguían a los grandes maestros de que antes hice referencia y al carácter altanero con que trataban todo cuanto a sus fines era obstáculo, la mayor parte de ellos, logró, sin embargo, vencer las dificultades más importantes, aquellas que más directamente se relacionan con las necesidades de la vida.

Y es que hasta entonces las revoluciones musicales no se habían acentuado con el vigor y el *sans facon* de nuestros días; eran aquellas revoluciones verdaderas escarceos, ligeros chispazos que si como cuestión local no podían menos de revestir caracteres de importancia innegable, no afectaban, en cambio, al ilimitado círculo que hoy conmueven y agitan todas las innovaciones modernas. Destruían principios y dejaban en pie los sistemas; pero en medio de estas convulsiones parciales, divisábanse claramente las hendiduras que en el edificio del arte lírico-dramático de ayer habían causado sus pocos innovadores.

Hacía falta una mano vigorosa, hercúlea, una voluntad de hierro y un genio incomparable; un hombre, en fin, dotado de la energía suficiente para prender fuego a las materias explosivas que rodeaban el frágil edificio. Este hombre llegó, removió las entrañas, los cimientos del monumento, y lo lanzó hecho pedazos en el aire.

Se llamaba Gluck. Aprendió el arte en Alemania, lo practicó en Italia, y llevó a cabo en Francia la obra de su más admirable regeneración. En vez de erigirse como Voltaire en adulator nauseabundo de las Mailly y la Pompadour, en beneficio de Luis XV y del vaudeville de salón, se encaró con las queridas del mundo musical, puso de manifiesto sus vicios, desenmascaró sus fealdades, y a lo frívolo y deleznable del goce mundano, de los placeres sensuales, opuso con irresistible elocuencia lo serio, lo grande, lo eterno del goce espiritual, de los placeres del alma.

No se contentó con hundir el edificio, lo hizo volar y construyó en frente un monumento magno, monumento imperecedero, en el cual se apoyan y apoyarán siempre las revoluciones de lo futuro, testigos Berlioz y Wagner.

Como se ve, el acontecimiento se salía por completo de la estrecha órbita en que sus semejantes habían anteriormente girado. La guerra era, pues, inminente, inevitable, y sus consecuencias tenían necesariamente que revestir caracteres de lucha y encarnizamiento de que hasta entonces no había habido ejemplares. Así sucedió.

¿Tendré necesidad de hacer aquí una extensa reseña de las célebres luchas que conmovieron a todo París durante doce años (1767-1779)? No: las cruentas batallas que gluckistas y piccinistas libraron desde los dos memorables rincones, el rey y el de la reina, de la academia Real de Música, han quedado grabadas en los anales del arte, y pocos habrá que no sepan al dedillo acontecimiento tan importante.

Las siguientes líneas que Marcillac en su *Historia de la música moderna* toma de la *Correspondencia literaria* de Grimm, bastarán para demostrar hasta qué punto eran apasionadas las opiniones de los dos bandos:

«La discordia, dice Grimm, se ha apoderado de todos los espíritus; ha arrojado el disturbio en nuestras Academias, en nuestros cafés, en todas nuestras sociedades literarias. Las personas que más unidas se hallaban antes, huyen ahora las unas de las otras; los banquetes que tan perfectamente conciliaban toda clase de espíritus y de caracteres, no respiran ya más que embarazo y desconfianza. Los centros de reunión más brillantes y numerosos antes, se hallan ahora casi desiertos. Ya no se pregunta ¿es jansenista, es molinista, filósofo o devoto? sino ¿es gluckista o piccinista? Y la contestación a esta pregunta, decide de todas las demás».

De tal modo se expresa Grimm, y en verdad que sus afirmaciones llevan impreso el sello de la más rigurosa imparcialidad. La guerra sin cuartel que los dos bandos se hacían, era consecuencia inevitable de los antitéticos principios que Gluck y Piccini defendían. «El que no está conmigo, está contra mí», decían, imitando al Salvador, aquellos entusiastas aficionados, y mientras los gluckistas ridiculizaban sin piedad la pobre Piccini, los partidarios de éste manchaban a Gluck con los más denigrantes y soeces epítetos. ¡Y al frente de los piccinistas figuraban La Harpe y Marmontel, dos hombres de gran talento!

¿Qué hacían en tanto los dos maestros? Piccini, el dulce, el timorato, el honradísimo Piccini, maldecía probablemente el momento en que las instancias de La Harpe habíanle hecho abandonar la Italia, donde reinaba sin rival, para convertirle en bandera de reacción en frente de la revolución de Gluck.

Poco dado a servir de instrumento a ningún género de intrigas, el pobre artista, desconsolado y lloroso, disponíase a abandonar a París en la víspera del estreno de su obra maestra, *Roland*, cuando el éxito grande y merecido que ésta obtuvo, reanimó un tanto sus perdidas esperanzas. Pero el fiasco de su *Ifigenia*, compuesta

bajo el mismo título y argumento que la de su rival, fue para el malaventurado Piccini un golpe de muerte. Dejó, por fin, la Francia y arrastró en Italia una existencia poco envidiable, para venir a morir pobre en Passy, donde se le enterró en la fosa común.

Gluck, en tanto, sereno y valiente, desafiaba las tempestades, con esa fuerza de voluntad, con esa firmeza que sólo puede prestar la convicción.

Tenía una misión que cumplir y la cumplía con enérgica calma, sin vergonzosas abdicaciones, con la fe y la abnegación de un predestinado.

Inflexible con las exigencias de los artistas, planteaba su sistema con la misma rigurosa seriedad, con el puritanismo que presidía a todas sus teorías innovadoras. Privaba, no sin gran resistencia, a los violines de la orquesta, del ridículo accesorio de los guantes (los profesores tocaban con guantes), enseñaba a los cantantes con severo cuidado, y, explicándoles la razón de los procedimientos que empleaba, lograba llevar al alma de sus intérpretes el entusiasmo y la fidelidad.

Y así venció todas las dificultades, y así que *músico del porvenir*, insultado y escarnecido, supo legar al arte que cultivaba una página, quizá la más fructuosa entre las muchas y brillantes que en sus anales registra.

Con Gluck terminan las revoluciones del siglo XVIII, con el gran artista acaban entonces los músicos del porvenir; pero de las doctrinas por él proclamadas, han de nacer más tarde nuevas revoluciones y nuevos innovadores que encenderán otra vez la tea de la discordia, que otra vez darán margen a la calumnia y al insulto, y que nuevamente han de elevarse transfigurados sobre el cieno de las preocupaciones y de la ignorancia.

III.

Beethoven, Meyerbeer, Berlioz, Wagner: he ahí los revolucionarios del siglo XIX.

El primero, artista colosal, genio inconmensurable, naturaleza desordenada, hombre nacido para apurar hasta las heces el cáliz del dolor y de la miseria, aparece a principios del siglo, como inmenso arcano destinado más tarde a regir con fuerza inexplicable el más osado *fiat lux*.

Su vida breve, íntima y penosa, resume con evidencia desgarradora las penosas alternativas, las luchas internas, los grandiosos desbordamientos del verdadero genio.

Carpani, el célebre autor de las *Haydninas*, es el primero en anatematizarle. Oigámosle:

«Es innegable que la ciencia musical va hoy decayendo de día en día, porque abandonadas las huellas de los buenos compositores, no se buscan más que novedades peligrosas, y los unos han sustituido lo caprichoso a lo verdadero, otros lo erudito a lo bello, y casi todos han confundido los géneros y vuelto las espaldas a la naturaleza, con lo cual se han introducido la ficción de lo bello, que en vez de partes luminosas produce *abortos de efímera duración*. Me parece, por tanto, obligación y deber de toda persona honrada (*d'ogni buona persona*), oponerse, cuanto de nosotros dependa, a semejante corrupción».

Y el bueno de Carpani añade más adelante que ¡¡¡Mozart!! Beethoven no hicieron más que *acumular los números y las ideas y la cantidad y la rareza de las modulaciones rebuscadas, que no producen sino eruditas e intrincadísimas confusiones llenas de rebuscamiento y de estudio, pero desprovistas de efecto*.

Es más. El mismo Carpani dice lo siguiente:

«Uno de mis amigos preguntó a Haydn su opinión respecto a este joven compositor (Beethoven). El anciano contestó con toda sinceridad: 'Sus primeras

composiciones me gustaron bastante; pero confieso que no entiendo las últimas. Me parece que escribe siempre fantasías'».

Cuando el sereno y beatífico, cuando el virginal Haydn se expresaba en tales términos, calculen los lectores el provenir que a Beethoven esperaba. Porque si el creador de la sinfonía, si el artista eminente juzgaba fantasías las obras del gran maestro, ¿qué juicio habrían de merecer éstas de la generalidad del público? ¿Cómo recibiría la masa indocta e impresionable aquellas creaciones artísticas palpitantes de vida, exuberantes de color, elevadas siempre, siempre sublimes; pero privadas de las aparatosas exterioridades que tanto halagan las inclinaciones del vulgo?

Sabido es lo que acaeció al autor de la *Sinfonía Pastoral* (cito ésta porque es la más conocida en Madrid y la que más ha apreciado el público en los conciertos de primavera). No sólo el público, sino maestros eminentes; no sólo la masa ignorante, sino la flor y nata de los artistas de aquel tiempo, acogió a Beethoven con el más absoluto desprecio.

Más tarde, algunos espíritu elevados penetraron en el maravilloso tejido de bellezas que encierran las obras del gigante y tomaron la defensa de Beethoven. Entonces estallaron las invectivas; llamóse a Beethoven *bárbaro*, Fetis dio a entender que el autor de la novena sinfonía, era un *borracho*. Ries, el único discípulo de Beethoven, publicó contra su maestro un libelo lleno de infames calumnias. Cherubini le apostrofó con los más irritantes dicitos; los profesores de la orquesta de concierto en París, se levantaron indignados cuando ensayaron la *Pastoral*, arrojaron los atriles, se amotinaron contra aquella admirable obra y la deprimieron con inaudita saña.

En Viena, el público corría a extasiarse con la ópera italiana mientras Beethoven carecía del cotidiano sustento. Exceptuando quizá un breve período de tiempo, desde 1805 a 1811, en que el sumo artista gozó un tanto de las más íntimas y puras satisfacciones, la vida entera de Beethoven fue una serie de contratiempos y amarguras de todo géneros, hasta el 24 de Marzo de 1827, día en que aquel hombre excepcional exhaló el último aliento, lleno de necesidades, acorralado por la miseria a abandonado de todos. La sociedad Filarmónica de Londres, por mediación de Mocheles, había acordado un donativo de cien guineas para sufragar a los gastos de la enfermedad del maestro. El donativo llegó tarde.

¡Y así vivió y así murió, insultado, pobre y desconocido, aquel cuyo nombre representa hoy toda una época de descubrimiento; aquel que, cual otro Colón, legó al arte musical un nuevo mundo!

Veán ahora los lectores cuál era el carácter de Beethoven por las siguientes frases que tomo a Filippo Filippi de su curioso libro *Música e Musicisti*:

«Beethoven era por naturaleza, no sólo tético y taciturno, sino inquieto, desconfiado y extremadamente colérico; en sus accesos de ira no respetaba a nadie, ni aun a su amigo y protector el archiduque Rodolfo, con los artistas era intratable: ejemplo Rossini, a quien jamás quiso recibir, y el joven Listz, que nunca pudo conseguir de Beethoven un tema para componer improvisaciones en el piano. En publico era altanero, duro, inaccesible, y en las cuestiones sociales, políticas, y aun en las artísticas, carecía de tacto. En cuanto al desorden, era una necesidad para Beethoven; jamás permanecía tranquilo en una casa; cambiaba de habitación a cada instante y se encontraba mal en todas partes, aún cuando estuviese alojado gratis, como alguna vez le sucedió, y con todo género de comodidades. Su cuarto era un verdadero caos; música, libros, cartas, papeles de toda especie diseminados por todas partes y en el suelo; las pruebas de música se confundían con los restos de una comida; aquí botellas vacías o rotas; allí un legajo con el borrador de una sinfonía; sobre el piano notas, embriones de música, violines con las cuerdas rotas. Con los criados y sirvientas estaba siempre en lucha, porque si buscaba algo y no lo

encontraba, la culpa era de los domésticos y no suya; entonces se oían maldiciones, ahullidos (*wili*) y blasfemias, y las sillas y los manjares volaban por la habitación».

¡Y después de esto, la miseria, las deudas, las envidias, las injusticias, una terrible sordera que le aisló en la sombría contemplación de sí mismo!

Tal fue la miserable existencia de aquel luminoso genio que, blanco de todas las iras, sucumbió al fin en medio del mayor olvido, para alzarse más tarde hasta el puesto inaccesible que hoy en la historia ocupa.

Meyerbeer viene después de Beethoven a iniciar la muerte del convencionalismo italiano en la ópera. Al tratar del incomparable maestro, autor de *Los Hugonotes*, he de ser muy breve, porque, colocado por una fortuna inmensa al amparo de toda privación material, la vida de Meyerbeer no representa el violento interés que encierra la de sus predecesores revolucionarios.

Pero quien se imagine que el célebre artista no fue objeto de las más soeces calumnias y de los insultos más apasionados, se equivoca por completo.

Con *Roberto el Diablo* comenzó la campaña de los enemigos de Meyerbeer, y el artista por su poderoso genio y el hombre por su cuantiosa fortuna, apuraron el cáliz de la envidia y del encono.

«¿Cuándo Meyerbeer haya muerto, quién se ocupará de su gloria?» exclamaba Heine.

«Dicen que la ha asegurado para diez años», contestaba Berlioz ¡*Tu quoque!*

«No se hablará de *La Africana*», escribía Rossini al pie de ciertas tarjetas de invitación.

«Es un tráfuga», gritaba encolerizado Weber.

Y su país, Prusia, que tanto había de honrarlo después, declaraba también la guerra al gran maestro.

Véase la carta que escribía Heine a Augusto Lewald.

«París, 17 Octubre 1842.

»Meyerbeer entra en este momento en mi casa, y, después de presentar a V. sus respetos, se queja de que lo maltratan tanto algunos periódicos. Supongo que le habrán dado noticias exageradas, porque yo por mi parte no puedo creerlo; ni Meyerbeer, tan bueno, tan honrado, y a quien quiero tanto, merece ser tratado de esa manera».

No era sólo en Francia y Alemania donde Meyerbeer era tratado de tal modo. Yo conozco un compositor español, muy distinguido y muy reputado, que era objeto de burla y chacota ante un cónclave de músicos españoles, porque aquel compositor tenía la debilidad de declarar que era partidario entusiasta del *Roberto*, cuando esta obra se estrenó en Madrid. ¡Se reían de él porque le gustaba el Roberto! ¡Y los que se reían eran músicos!

En cambio hoy...

En medio de todo, las desgracias de Meyerbeer, que en nada afectaron realmente a la inmensa reputación que desde luego le conquistaron sus admirables creaciones, no pueden compararse con las de los innovadores que le precedieron, ni menos con las de sus sucesores. Modelo intachable de honradez y caballerosidad, buen padre, buen esposo y amigo leal, Meyerbeer llegó a reunir en su individualidad poderosísima, al artista creador y a la persona decente, sin que las diatribas de los Heine, Wagner, Azevedo, etc., y las bajas intrigas de Spontini y consortes, llegaran jamás a ejercer coacción alguna sobre el público. Pero téngase en cuenta que no fue por falta de voluntad de sus acérrimos enemigos.

Poco tiempo después del debut de Meyerbeer, apareció en la arena artística otro revolucionario, otro innovador, alma ardientísima, naturaleza abrupta, casi salvaje, iluminada por los resplandores del más depurado romanticismo. Aquel hombre extraño, inculto, refractario a toda idea de orden y de concierto, que llegaba de una aldea para estudiar en París medicina, abandonó el bisturí, lanzóse al terreno del

arte musical con un ímpetu y una despreocupación inverosímiles, y poco tiempo después ardía en sus manos la tea de la discordia.

Era Hector Berlioz, nuevo Mesías del arte, único y verdadero Mesías que, como Jesucristo, habría de sufrir el suplicio de la crucifixión después de propagar por el mundo entero el verbo del porvenir.

Confieso ante todo que Berlioz es para mí uno de esos artistas a quienes rindo apasionado culto; el culto de la desgracia. Que su genio era grande, lo reconocen hoy todos; que sus teorías contribuyeron de un modo extensible al perfeccionamiento del arte de hoy, es innegable; pero aparte de estas cualidades que bastarían por sí solas para hacer simpático el nombre de Berlioz, las circunstancias que acompañaron a su azarosa vida acrecientan aún más el cariño que sus dotes artísticas inspiran.

Beethoven y él han sido los únicos verdaderos mártires del progreso, y bien examinados el carácter, temperamento e inclinaciones de Berlioz, descúbrese desde luego la semejanza palmaria que existe entre Beethoven y su entusiasta apologista existe. Berlioz sordo, hubiera muerto como Beethoven.

Afortunadamente oía muy bien y poseía una voz poderosísima. Díganlo si no Fetis, a quien dio soberanas lecciones; Scudo, a quien pulverizó varias veces y que siempre le persiguió con estúpida saña; Castil-Blaze, a quien puso para siempre en ridículo, y tantos otros artistas y escritores que quedaron mal parados bajo los tremendos golpes del crítico sin rival. Porque despreciado del público y los únicos desde los albores de su carrera, Berlioz tuvo el consuelo de las represalias, empuñando la pluma del literato y haciendo de ella doble arma, desahogo admirable de sus raptos de fetiquismo a favor de Gluck, Weber y Spontini, y poderosa palanca que removía y obligaba a caer en tierra a sus implacables enemigos.

Paraba los golpes que le dirigían con maravillosa destreza, y cuando quería herir, cuando atacaba, era de ver la argumentación sólida, la sutileza sin par, y sobre todo el sarcasmo, sal ática y la iracunda saña que sus frases encerraban. Se excedía a veces, como lo demuestra el siguiente hecho.

Fuera del terreno musical, Berlioz adoraba a Homero y Goethe; pero su amor a Sheakespeare no tenía límites; era una competa idolatría. La gran actriz inglesa Miss Smithson se casó con Berlioz, porque enloqueció a éste interpretando en París el papel de Julieta en la sublime creación del dramaturgo inglés con cuyo argumento escribió más tarde Berlioz una de sus mejores sinfonías. Esto prueba la admiración que el artista francés profesaba a Sheakespeare.

Pues bien: Scudo, el crítico de quien decía Fetis: «Dice Scudo que es hijo mío; no es verdad, y si lo fuera, habría que confesar que he descuidado mucho su educación», escribió en cierta ocasión estas palabras: «Berlioz no comprende a Sheakespeare».

El golpe era demasiado fuerte. ¡*Crapaud gonflé de sottise, quand tu me prouveras ca!*...rugió el gran maestro.. «Sapo hinchido de orgullo, si pudieras probarme eso!...»

Así le atacaban y así se defendía.

Cuando se estrenó su sinfonía *Aroldo en Italia*, un periódico escribió la crítica de esa obra, comenzando el artículo de esta manera: *Ah!... ¡Ah!... ¡Aro!... ¡Aro!... ¡Aroll!... ¡Aroll!...*

En otra ocasión, fracasó, como de costumbre, una obertura de Berlioz⁽¹⁾. Al día siguiente recibió un anónimo en que le compadecían por no tener valor suficiente «para levantarse la tapa de los sesos».

⁽¹⁾ *El Carnaval Romano*, hoy aplaudidísimo. [Nota de Peña y Goñi recogida en *Impresiones Musicales* pero que no figura en el artículo reproducido en la *Revista Contemporánea*].

Dos frases suyas caracterizan fuertemente al eminente artista y demuestran hasta qué punto había llegado su desconfianza con respecto al público y la fe que tenía en el provenir.

Sorprendido un día por los aplausos unánimes con que el auditorio saludaba una pieza instrumental de su composición, «¡Cielos! exclamó, ¿habré escrito alguna tontería?»

«Soy viejo, voy a morir, dijo en otra ocasión. ¡Gracias a Dios! Entonces se ejecutarán mis obras».

Pobre y lleno de deudas, desconocido y despreciado por su país, tuvo que acudir a suelo extranjero en demanda de protección, y Alemania, Inglaterra y Rusia se la otorgaron con largueza.

Volvió más tarde a París, nombráronle miembro del Instituto: redactó una carta-memoria sobre asuntos artísticos musicales, para que aquel alto cuerpo la leyera en sesión y, con efecto, el Instituto se negó a la lectura de la carta de Berlioz.

Repudiado por todos los teatros, triste, descorazonado y rodeado de sus íntimos, entre los que se contaban D'Ortigue Reyer⁽²⁾, Berlioz murió pobre, lleno de desconsuelo y rendido de tanta lucha estéril, de tanta fatiga.

Morir el gran artista y elevarse su nombre fue obra de un momento. El loco furioso de ayer fe la eminencia de hoy, el visionario se convirtió en modelo de clarividencia, sus composiciones silbadas fueron aplaudidas con entusiasmo; aquel tesoro oculto por tanto tiempo, se había revelado claro y potente en breves momentos: Berlioz ha muerto. ¡Viva Berlioz!

Y hoy le ensalzan, le aplauden, le glorifican, como ayer le flagelaban y le escarnecían. ¡Siempre lo mismo!

La tumba extendiendo credenciales de talento y de virtud.

Berlioz y Wagner presentan afinidades que siempre han llamado extraordinariamente mi atención.

Ambos han dirigido sangrientas sátiras a Meyerbeer, Wagner notablemente⁽³⁾, y los dos confiesan haber recibido del eminente artista grandes atenciones. Gluck y Weber eran los dioses de ambos, y los dos profesaban en el fondo las mismas doctrinas artísticas. Pero la afinidad más notable está en las opiniones que respecto al absolutismo inquisitorial del compositor sobre los intérpretes y el teatro, sustentaban Berlioz y Wagner.

Las ideas de Berlioz en los últimos años de su vida, eran las siguientes, según las expresa el gran maestro en sus *Memorias*.

He aquí sus mismas palabras:

«Tengo el sentimiento profundo de lo que yo podría producir en música dramática; pero intentarlo solamente sería tan inútil como peligroso. En primer lugar, la mayor parte de nuestro teatros líricos son lugares bastante malos, musicalmente hablando: el de la ópera, sobre todo, es a estas horas un sitio innoble. En segundo lugar, no podría dar vuelo a mi pensamiento en ese género de composición, sino suponiéndome dueño absoluto de un gran teatro como soy dueño de mi orquesta cuando dirijo la ejecución de mis sinfonías. Debería disponer de la buena voluntad de todos y ser obedecido por todos, desde la primera tiple y el

⁽²⁾ Heine fue también amigo íntimo y admirador entusiasta de Berlioz. Este, en cambio, no abandonó al ator de los Reisebilder durante la horrorosa parálisis que le tuvo hasta la muerte clavado en un sillón durante ocho años. La primera vez que Berlioz visitó a Heine después que éste cayó enfermo, Heine le saludó con estas palabras: «¡Ah! ¿Es V. Berlioz? ¿Viene V. a verme? ¡Siempre original!». [Nota de Peña y Goñi recogida en *Impresiones Musicales* pero que no figura en el artículo reproducido en la *Revista Contemporánea*].

⁽³⁾ *El Judaísmo en la Música*, folleto de Wagner, en el cual se zahiere violentamente a los compositores judíos, sobre todo a Meerbeer, Halevy y Mendelssohn. !. [Nota de Peña y Goñi recogida en *Impresiones Musicales* pero que no figura en el artículo reproducido en la *Revista Contemporánea*].

primer tenor, los coristas, los músicos, las bailarinas y comparsas, hasta los pintores, los maquinistas, y el director de escena. Un teatro lírico tal como yo lo concibo, es, ante todo, un vasto instrumento de música, sé tocarlo; pero para tocarlo bien, necesito que me lo confíen sin reservas».

Las palabras anteriores de Hector Berlioz, ¿no anuncian claramente los *Nibelungen* de Ricardo Wagner y el ya célebre teatro de Bayreuth?

IV.

Aquí toca a su término la tarea que me había impuesto. Nada quiero decir respecto a Wagner, objeto constante de las mismas intrigas y de los mismos odios que sus antecesores, víctima de las mismas acerbas censuras de que fueron objeto los grandes artistas, de que ligeramente y para determinados fines me he ocupado.

Las frases apasionadísimas, las diatribas de todo género que contra otros compositores ha dicho o escrito el autor de *Lohengrin*, obedecen naturalmente a la presión que sobre la mente del innovador ejerce el ideal que ha puesto en práctica y cuya sanción definitiva tendrá efecto dentro de muy breve tiempo.

Fuera de ese ideal, al que dedica su existencia toda, el artista no ve sino errores y perjuicios que a toda costa es necesario combatir, según la mayor o menor influencia que esos *soi disant* errores y perjuicios ejercen aún sobre el público.

Y para demostrar que no es sólo Wagner el responsable de esa conducta, me bastará citar algunas frases y hechos de grandes maestros, entre los infinitos de que pudiera hacerse mención.

Händel dijo que su cocinero sabía más música que Gluck.

Gretry dijo que Mozart colocaba la estatua en la orquesta y el pedestal en la escena.

Rossini decía que la música de Weber le producía cólicos.

Beethoven fue calificado de bárbaro por célebres maestros.

Una intriga de Salieri hizo que el *Don Juan* fuese silbado en Viena.

Fueron tantas las cábalas que se pusieron en juego en París para impedir que se representara *La Vestale*, de Spontini, que sólo a la decidida protección que la emperatriz Josefina dispensó al gran maestro, se debió que el arte contara con aquella admirable producción.

En cambio, si ay que creer a Heine, Spontini cometió luego las más bajas infamias contra Meyerbeer.

¿Pero qué importan todas estas debilidades del hombre al lado de las altas cualidades que enaltecen al artista? ¿Y qué es ello sino un trasunto de lo que ha sucedido, sucede y sucederá siempre en la sociedad, aquí y en todas partes, en esta continua lucha de la vida?

¡Menguada crítica la que deja a un lado la entidad artística para dirigir sus tiros al hombre! ¿Qué nos importa el hombre? ¿Qué nos importa la personalidad? Una gran artista, una gran cantante, interpretará mejor la Valentina de *Los Hugonotes* porque sea Mesalina, Vestal o Penélope?

Si Meyerbeer, en vez de ser modelo de honradez hubiera sido un malhechor, ¿valdrían menos por eso sus mágicas creaciones?

No y mil veces no, que la divina centella del genio desprecia la vil materia, y sólo se asienta allí donde el hombre acaba, allí donde la vida material desaparece, donde comienza la existencia del espíritu, donde presiente la pureza de un mundo mejor, donde se halla entronizada la más grande y consoladora de todas las ideas: la inmortalidad.

Esa han alcanzado los grandes hombres que a la ligera mencioné en el curso de este pesado trabajo, y a ella está destinado el potente y luminoso genio que hoy, vivo, se ve aún perseguido encarnizadamente, y mañana, muerto, será glorificado.

Gluck, Beethoven, Berlioz y tantos otros tuvieron igual suerte. Ahí está la historia; ahí está Mozart, cuyos restos mortales no se encuentran ni se encontrarán probablemente.

En medio de todo, es seguro que los de Wagner reposarán en un suntuoso mausoleo; pero sabe dios la suerte que espera al innovador que venga inmediatamente después del maestro alemán.

Tengamos presente que las distancias se acortan cada vez más, y no olvidemos, sobre todo, que los tontos constituyen en este mundo una inmensa mayoría³²³.

³²³ Peña y Goñi, A.: "Afinidades del porvenir". *Revista Contemporánea*, II, t. IV, junio/julio-1876, pp. 145-165.

WAGNER

SOCIEDAD ARTÍSTICO-MUSICAL

REGLAMENTO³²⁴.

TÍTULO PRIMERO.

Del objeto y constitución de la Sociedad.

ARTÍCULO PRIMERO. Bajo la Presidencia honoraria de Ricardo Wagner, que se ha dignado aceptarla, y llevando su nombre, se constituye en Barcelona una Sociedad artístico-musical.

ART. 2º Esta Sociedad tiene por objeto:

1º Procurar y fomentar el conocimiento y trato entre los numerosos aficionados y profesores músicos que existen en nuestra Capital.

2º Dar a conocer por los diversos medios que estén a su alcance, las obras musicales de reconocido mérito, nacionales o extranjeras.

3º Crear una biblioteca musical para instrucción y solaz de los señores Asociados.

ART. 3º La Asociación se compondrá de Socios fundadores, Socios supernumerarios, Maestros de la Sociedad y Socios de mérito; disfrutando los diferentes derechos que respectivamente determina el presente Reglamento.

ART. 4º En consonancia con el objeto de la Sociedad, y para mayor desarrollo del mismo, queda terminantemente prohibida toda discusión que no se relacione directamente con el propio objeto.

TITULO II

De la Junta Directiva.

ART. 5º La dirección y régimen interior de la Sociedad, correrá a cargo de la Junta Directiva.

ART. 6º Esta se compondrá de un Presidente, un Secretario y un Tesorero que deberán ser elegidos de entre los Socios fundadores; los demás de esta clase que no tengan cargo determinado, serán vocales de la Junta Directiva.

ART. 7º Los cargos de presidente y Secretario durarán seis meses y un año el de Tesorero, cuyos respectivos plazos finidos, se procederá a la renovación.

ART. 8º Dichos cargos los desempeñarán por turno los Socios fundadores.

ART. 9º Son atribuciones de la Junta Directiva la admisión y nombramiento de los socios supernumerarios; a propuesta de dos individuos de la Sociedad, Maestros de la sociedad y Socios de Mérito; la organización de conciertos extraordinarios siempre que lo juzgue oportuno, y todo lo demás concerniente a la buena administración y desarrollo de la Sociedad.

ART. 10. La Junta Directiva se reunirá ordinariamente una vez por semana, sin perjuicio de hacerlo con más frecuencia a petición de uno de sus individuos, o cuando las circunstancias lo aconsejen.

ART. 11. En casos de urgencia en que no sea posible de momento reunir la Junta Directiva, podrá el Presidente adoptar las medidas que crea oportunas dando cuenta a ésta en la primera reunión que tuviera lugar.

³²⁴ *La España Musical*, IX, 412, 6-VI-1874, pp. 2-4.

ART. 12. Igualmente podrá disponer el Presidente cuanto crea oportuno sin necesidad de consultar a la Junta Directiva, en lo tocante a policía y régimen del local de la Sociedad, mobiliario y demás dependencias de la misma. Asimismo podrá por sí solo decretar todos los pagos mientras tenga fondos disponibles la Sociedad, dando cuenta después a la Junta Directiva.

ART. 13. El Tesorero solo verificará los pagos cuyo decreto lleve el V.º B.º del Presidente y la firma del Secretario.

ART.14. Correrá también a cargo del Tesorero, la conservación y arreglo de la biblioteca de la Sociedad.

ART. 15. El Secretario deberá extender las actas de todas las sesiones que celebre la Junta Directiva a cuya aprobación deberá someterlas. Estará además encargado de la custodia de todos los documentos pertenecientes a la Sociedad.

ART. 16. Los Vocales deberán asistir a todas las sesiones de la Junta Directiva, salvo los casos de enfermedad y ausencia, y emitir su voto en las cuestiones que se susciten.

ART. 17. Los acuerdos de la Junta directiva se tomarán por mayoría absoluta de votos. En caso de empate el voto del Presidente será decisivo.

TÍTULO III

De los Socios fundadores.

ART. 18. Son Socios fundadores los que iniciada la idea, han contribuido a sufragar todos los gastos de instalación de la Sociedad, sin perjuicio de su reintegro cuando el estado de fondos lo permita, a juicio de los mismos.

ART. 19 Queda de exclusiva propiedad de los Socios fundadores el mobiliario y demás objetos á la Sociedad pertenecientes.

ART. 20. En caso de presentar su dimisión alguno de los Socios fundadores, se entiende que renuncia a todos los derechos que puedan competirle a tenor de lo prevenido en el artículo anterior.

ART. 21. Los Socios fundadores podrán transmitir a su fallecimiento los derechos e intereses que tengan en la sociedad, a favor de la persona que bien les parezca, debiendo el nombrado presentar un documento en que se acredite la dicha designación.

TÍTULO IV

De los Socios supernumerarios.

ART. 22. En calidad de Socios supernumerarios podrán ingresar en la Sociedad, todos los profesores y aficionados al arte musical, mediante propuesta de dos Socios, y aprobación de la Junta Directiva.

ART. 23. Los Socios supernumerarios contribuirán al sostenimiento de la Sociedad con la cuota de 20 reales mensuales.

ART. 24. Los Socios supernumerarios tendrán libre entrada en el local de la Sociedad, los días y horas en que se halle abierto, pudiendo utilizar dentro del mismo, la lectura de periódicos y consulta de obras propias de la biblioteca de las Sociedad.

ART. 25. Podrán igualmente hacer uso dentro del propio local de los instrumentos musicales propios de la Sociedad, siendo responsables de cualquier desperfecto que a los mismos ocasionen.

ART. 26. Tendrán asimismo derecho a asistir a todas las sesiones, veladas musicales y conciertos que organice la Sociedad dentro o fuera del local de la misma.

ART. 27. No podrán formar parte de la Junta directiva, ni tendrán derecho alguno a los objetos propios de la Sociedad. Tampoco tendrán voz ni voto en los asuntos a la misma referentes.

ART.28. Ingresado en la sociedad un Socio supernumerario, deberá continuar formando parte de la misma por espacio de tres meses lo menos.

TÍTULO V.

De los maestros de la Sociedad.

ART. 29. Podrán ingresar con dicha calidad, los Maestros compositores que lo soliciten á la Junta Directiva, previo el consentimiento de ésta.

ART. 30. No satisfarán cuota mensual alguna; se deberán comprometerse a dirigir por turno las audiciones musicales que, quincenalmente cuando menos, dará la Sociedad.

ART. 31. Para ello deberán atenerse a los recursos y elementos que les indique oportunamente la Junta Directiva.

ART. 32. En cada una de dichas audiciones, deberá ejecutarse una composición musical nueva, de autor español, a elección del maestro a quien toque la dirección de aquélla de acuerdo con la Junta Directiva.

ART 33. El propio Maestro deberá antes de la audición, dar una pequeña conferencia, cuyo tema verse sobre un asunto artístico musical a su elección.

ART. 34. En todo los demás, gozarán los Maestros de la Sociedad iguales derechos que los Socios supernumerarios.

ART. 35. Mientras un maestro de la Sociedad no presente su dimisión, estará obligado á cumplir lo establecido en los artículos 30, 32, y 33. En caso de negarse a ello, salvo en los casos de enfermedad y ausencia u otro plausible a juicio de la Junta Directiva, se entenderá que renuncia a continuar en la Sociedad, y quedará de hecho separado de la misma.

TÍTULO VI.

De los Socios de mérito.

ART. 36. Podrán aspirar a la categoría de socios de mérito, los músicos de profesión, cantantes e instrumentistas, que se comprometan a tomar parte en las audiciones y conciertos que la Sociedad organice.

ART. 37. Los Socios de mérito no satisfarán cuota mensual alguna, y gozarán de iguales derechos que los Socios supernumerarios.

ART 38. El que hallándose en las condiciones que expresa el art. 36 desee ingresar en la Sociedad como Socio de mérito, deberá solicitarlo de la Junta Directiva.

ART. 39. Mientras no presente su dimisión un Socio de mérito, estará obligado a cumplir lo señalado en el art. 36, bajo las mismas condiciones expresadas en el artículo 35 con referencia á los Maestros de la Sociedad.

TÍTULO VII

De la disolución de la Sociedad

ART. 40. La Sociedad podrá disolverse a petición de las dos terceras partes de los Socios fundadores.

ART. 41. Llegado el caso previsto en el artículo anterior, se procederá á la realización de todos los objetos de pertenencia de la Sociedad, repartiéndose entre los Socios fundadores.

ARTÍCULO ADICIONAL.- Queda facultada la Junta Directiva, y en su defecto el Presidente, para decidir según su criterio en todos los casos no previstos en el presente Reglamento.

Capítulo XI. El estreno de *Rienzi* en el Teatro Real de Madrid: Juan Daniel Skoczdopole.

“Durante los días, llenos de cuidados de mi etapa en Blasewitz con Minna, había yo leído *Colà Rienzi*, la novela de Bulwer Lytton. Sintiendo renacer mis fuerzas en el medio confortador de los míos, formé el proyecto de escribir una gran ópera sobre ese argumento, que me había encantado”¹.

Rienzi.

Wagner estructura la figura del protagonista según la novela de Edward George Earle Bulwer-Lytton *Rienzi the last of the Tribunes* (Londres 1835)² y considera los hechos allí narrados como acontecimientos históricos. El Cola de Rienzo histórico (Nicolás Gabrino) nace en Roma en 1313 y es hijo de Lorenzo Gabrino³. El 20 de mayo de 1347 Rienzi es aclamado como tribuno del pueblo en el Capitolio: proclama una nueva constitución, expulsa de Roma a los barones... y, como notario papal, forma parte de una diputación encargada de presionar a Clemente VI para que resida en Roma y abandone la sede de Avignon. Como tribuno, Rienzi idea el plan de reunir Italia en una sola república con capital en Roma, pero sin el favor popular pierde el poder y el gobierno vuelve a manos de la nobleza oligárquica romana. Rienzi se refugia entonces en el castillo de San Angelo y más tarde en Praga bajo el amparo del emperador Carlos IV de Bohemia (1348) quien le entrega al papa Clemente VI. El papa condena a muerte a Rienzi pero Clemente VI muere en 1352 y la sentencia no se llega a ejecutar. Su sucesor, Inocente VI, restablece la autoridad de Rienzi dentro de Roma y le nombra senador bajo la autoridad del legado papal el cardenal Albornoz (1354). En su segundo

¹ Wagner, R (Valentin Schenk, trad.): *Ma vie*, t. I. París: 1911-12; pp. 239 y 307. Citado en BONILLA Y SAN MARTÍN, A. (Asociación Wagneriana de Madrid, ed): *Las leyendas de Wagner en la literatura Española con un apéndice sobre el Santo Grial en el “Lanzarote del Lago” castellano*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1913, p. 9.

² La figura de Rienzi es tratada con anterioridad a la novela de Bulwer en una biografía escrita por Ducerceau (1734) y otra posterior de Dujardin, llamado *Boispréaux* (1743); como obra dramática, Gustave Drouineau escribe una tragedia bajo el título de *Rienzi* presentada en el Odeon de París en 1826.

³ Este personaje se proclamaba hijo bastardo de Enrique VII en las cartas que escribió a Carlos IV y al arzobispo de Praga publicadas por Papencordt en 1841.

gobierno, Rienzi reestablece el orden en la Romania pero pierde nuevamente el favor popular y es degollado en una revuelta el 8 de octubre de 1354.

Si se realiza una comparación entre los hechos históricos y el libreto de Wagner, observamos que el compositor se separa de ellos por dos razones básicas: primero –como apuntamos– porque la narración de Bulwer contiene detalles novelados que Wagner toma como reales y, segundo, porque el libreto pretende engrandecer el carácter del protagonista de la ópera⁴. Algunos de estos cambios en el libro de la ópera impiden que la narración siga un discurso lógico de los que damos cuenta siguiendo a José María Alonso de Beraza⁵.

Wagner sitúa la escena de aclamación de Rienzi como tribuno del pueblo (número 7, último del acto I⁶), en las gradas de San Juan de Letrán siguiendo el relato de Bulwer, pero en realidad tiene lugar en el Capitolio. En el número 6 (último) del acto segundo, los nobles están a punto de ser ejecutados una vez descubierta la trama que urde asesinar a Rienzi. En el libreto de Wagner es el pueblo quien pide la muerte de los barones y Rienzi quien interpone su autoridad de tribuno para salvarlos; aparece así falseado el carácter del protagonista que Wagner presenta como poseedor de una generosidad extrema, cuando en realidad es el tribuno quien, con el propósito de atemorizar a la población romana y hacer valer su poder para recaudar más impuestos, trata de ejecutar a los principales miembros de la nobleza que anteriormente toman parte en una conspiración que trata de derrocarlo. Wagner también omite las extravagancias⁷, torpezas y errores políticos que motivan el descontento popular y, como consecuencia, no se comprende en la ópera por qué el pueblo que aclama a Rienzi al terminar el tercer acto, se resuelve contra él al principio del siguiente⁸. Las causas históricas que motivan

⁴ El propio Wagner escribe a este respecto. “En verano de 1837, pasé algunos días en Dresde. Allí, la lectura de la novela *Rienzi*, de Bulwer, volvió a despertar en mí el interés por una idea ya acariciada: hacer del último tribuno romano el héroe de una grandiosa ópera trágica”. WAGNER, R (Ibero, R. trad): “Esbozo autobiográfico”. *Escritos y Confesiones con un ensayo de Ernst Bloch (Ausgewählte Schriften* © del prólogo de E. Bloch, Suhrkamp-Verlag). Barcelona: Editorial Labor, 1975. p. 98.

⁵ Cfr. Alonso de Beraza, J. M: “Revista Musical. *Rienzi*”. *El Imparcial*, 31-I-1876.

⁶ Véase resumen argumental incluido como apéndice al final de este capítulo.

⁷ El Rienzi histórico viste con la dalmática usada por los antiguos emperadores durante su coronación y en su cabeza lleva ceñidas 7 coronas; todo en torno al tribuno esta rodeado de gran fausto y boato.

⁸ “La transición del *Rienzi*, vencedor de los nobles y llevado en triunfo al Capitolio, al *Rienzi* desprestigiado y objeto de toda suerte de conspiraciones y desventuras, es violentísima e imprevista; no está suficientemente explicada. Así, es que el hombre colmado de honores al final del acto tercero y despreciado y vendido en el cuarto por sus más ardientes secuaces, produce una impresión desagradable, y que no llega a despertar simpatías por el personaje”. PEÑA y GOÑI, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner, y la música del porvenir” *Impresiones Musicales. Colección de artículos de crítica y literatura musical*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, p. 144-45.

esta pérdida del favor popular (subida de impuestos) son omitidas por Wagner en el libreto, dado el carácter heroico que quiere imprimir al personaje protagonista del drama.

Otro de los acontecimientos que el libreto de Wagner no acierta a explicar bien es la excomunión de Rienzi al final del cuarto acto. En este sentido, aclaramos que Clemente VI nombra a Rienzi gobernador pontificio en Roma, pero el tribuno romano intima al Papa de Avignon para que envíe a Roma legados para tratar la paz, abandone la ciudad francesa y traslade de nuevo a Roma la silla pontificia; como respuesta el Papa dicta excomunión sobre Rienzi, acusándole de hereje y traidor⁹.

Los dos cuadros del quinto acto también se apartan de los hechos históricos. En el primero Rienzi no permanece en el Capitolio como apunta el libreto, sino que tras las revueltas populares se refugia en el castillo de Sant'Angelo, del que finalmente se fuga (en Roma es ahorcado de modo simbólico con el colgamiento de una estatua que le representa). En el número cuatro (último) del quinto acto, Rienzi perece entre las ruinas del Capitolio pero Wagner realiza aquí una elipsis y, mediante el cambio de escena, omite seis años en los que Rienzi anda errante por los Apeninos hasta que en 1348 se presenta ante Carlos IV de Bohemia quien le prende y envía a Avignon. Muerto Clemente VI y por intercesión de Petrarca, Inocente VI deroga la pena de muerte y absuelve a Rienzi de la excomunión que pesa sobre él; en Roma, es nombrado por segunda vez gobernador del pueblo, pero los romanos se sublevan y asaltan su palacio ante la subida de los gravámenes en la sal y el vino. Rienzi se presenta en el lugar para calmar a la muchedumbre, pero ésta hace caso omiso de las palabras del tribuno. Es su palacio el incendiado y no el Capitolio como figura en el libreto de Wagner, aunque tampoco perece en él, sino que Rienzi es degollado y su cadáver colgado de una horca el 8 de octubre de 1354. Dice Alonso de Beraza: "Compréndese, por lo demás, que si Wagner quería por un lado terminar la ópera con la muerte de Rienzi, salvando seis años con una mutación, no podía presentar en escena el cadáver del tribuno colgado de una horca, y dio otro giro más aceptable para el espectador con el incendio y la destrucción del Capitolio, que termina ese cuadro"¹⁰.

⁹ En la ópera de Wagner la excomunión se pone en boca de los monjes de San Juan Laterano y aparece al final de la escena IV que pone punto y final al cuarto acto. En el libreto en italiano presentado en Madrid reza: "*Vae, vae, tibi maledicto!*"

¹⁰ Alonso de Beraza, J. M.: "Revista Musical. *Rienzi*". *El Imparcial*, 31-I-1876.

En 1876 el público madrileño está familiarizado con el tema del último tribuno de Roma ya que su argumento no es nuevo en Madrid; de hecho lo conoce a través de la novela de Bulwer Lytton traducida al castellano en 1843 por Antonio Ferrer del Río¹¹ y reproducida entre 1844 y 1845 en la *Revista de Teatros*¹² y *Las Novedades*. “El *Rienzi* de Bulwer Lytton –señala Adolfo Bonilla San Martín– era ya bien conocido de nuestro público antes de la representación de la ópera trágica de Wagner, puesto que corría traducida la novela en el folletín de *Las Novedades*, periódico muy leído en España desde 1850 hasta después de 1870”¹³.

Para la puesta en escena en Madrid, se utiliza el libreto traducido al italiano por Arrigo Boito. Peña y Goñi traduce el libreto de Boito al castellano en un folleto de 58 páginas editado Vidal hijo e impreso en el establecimiento tipográfico de *El Globo* que es el periódico donde Peña y Goñi escribe en ese momento. La versión castellana de *Rienzi*, acompañada de la biografía de Wagner, despierta gran interés entre los dilettanti y en los pocos días que transcurren entre su publicación y el estreno de la ópera se venden un crecido número de ejemplares¹⁴. Muchos espectadores acuden a la primera representación con el folleto de Peña y Goñi y así lo señala Luis Alfonso en el folletín que escribe en las páginas de *La Política* para la primera representación de *Rienzi*:

“En las manos de gran número de espectadores se veía el folleto que con la traducción del libretto de *Rienzi* y la biografía de Wagner ha publicado el ingenioso crítico musical Peña y Goñi. Leíanlo algunos con ahínco, como queriendo penetrar la música del maestro de Leipzig a través de las retóricas frases del poema”¹⁵.

Rienzi se presenta en Madrid casi 34 años después de su estreno en Dresde (1843). Sin embargo, esta fecha puede inducir a crear una imagen falsa sobre un retraso enorme del Teatro Real sobre otros teatros europeos, ya que la primera representación de la ópera fuera de las fronteras alemanas no tiene lugar hasta 1859, año que se presenta en

¹¹ Ferrer del Río es amigo personal de Barbieri y libretista de su zarzuela *Los herederos* (t. Zarzuela, 5-VI-1862).

¹² La *Revista de Teatros* concluye las entregas de la novela de Bulwer el 3 de mayo de 1845. La librería de Ignacio Boix, editor de la publicación, abre después una suscripción que consta de 28 entregas (dos tomos) que incluyen láminas grabadas en madera. Cada entrega cuesta 3 reales en Madrid y 4 rs. en provincias y la obra completa se vende en las librerías de Ignacio Boix, calle Carretas, números 8 y 35, al precio de 84 reales en rústica, 90 en pasta ordinaria y 94 en holandesa fina con relieves. *Revista de Teatros* (Segunda serie), nos. 846 (26-V-1845) y 880 (9-VII-1845) [sin numerar].

¹³ Bonilla y San Martín, A.: *Las leyendas de Wagner en la Literatura Española con un apéndice sobre el santo grial en el “Lanzarote del lago” castellano*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1913, p. 9.

¹⁴ *El Globo*, 31-I-1876.

¹⁵ Alfonso, Luis: “Folletín. La primera representación del *Rienzi*”. *La Política*, 8-II-1876.

Praga, ciudad con teatro alemán que pertenece a Austria en ese momento. En 1864 se estrena en Estocolmo, en 1868 en Ámsterdam y el 6 de abril de 1869 Jules E. Padeloup estrena la ópera en París. *Rienzi* se presenta en Viena en 1872 y en Italia se estrena el 15 de marzo de 1874 en el *Teatro la Fenice* de Venecia¹⁶; seis meses después, en septiembre de 1874, Teodoro Robles anuncia por primera vez el estreno de la ópera en el Teatro Real de Madrid, anuncio que queda en proyecto. Bolonia, que se convierte desde el estreno de *Lohengrin* en 1871 en el foco difusor del wagnerismo más importante de Italia, presenta *Rienzi* el mismo año 1876 y hasta 1878 no se estrena en Nueva York.

Rienzi es en las décadas de 1860 y 1870 uno de los temas de moda en Europa, particularmente en Madrid y en Italia. En 1861 Peri escribe una ópera bajo el título de *Rienzi* encargo del editor Ricordi¹⁷ y ese mismo año el compositor ruso Kasperoff termina “Cola da Rienzi” con libreto de Ghislanzoni¹⁸. En 1871 se estrena en Italia con buen éxito¹⁹ *Cicco e Rienzo* de Magliaccio y en febrero de 1872 se presenta en el Teatro Español de Madrid la tragedia de Carlos Rubio *Rienzi*. En 1874 Pietro Cossa estrena en Italia el drama *Cola di Rienzo*, uno de los poemas más populares de esos años y luego representado en el teatro Politeama de Roma en octubre de 1875. El 12 de febrero de 1876, es decir, una semana después del estreno de la ópera de Wagner en el Real, el teatro del Circo estrena con éxito²⁰ *Rienzi el tribuno* de Rosario Acuña (amiga personal de Tamberlick)²¹ y, también en febrero de 1876, se representa *Rienzi* como ballet en el teatro de la *Canobbiana* de Milán²².

¹⁶ WAGNER, R.: *Rienzi. Grande opera tragica in 5 atti parole e musica di Ricardo Wagner. Traduzione rítmica dal testo originale tedesco di Arrigo Boito*. Milano: R. Stabilimento Musicale Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca di G. Ricordi & C, [sin fecha].

¹⁷ *La Gaceta musical barcelonesa*, I, 22, 30-VI-1861, p.3.

¹⁸ *La Gaceta musical barcelonesa*, I, 23, 7-VII-1861, p. 3.

¹⁹ *La España Musical*, VI, 287, 28-XII-1871, p. 7.

²⁰ La obra de Acuña obtiene un gran éxito según las crónicas consultadas por nosotros en *La Ópera Española, El Imparcial, El Globo, La Política y La Ilustración Española y Americana*. En el reparto figuran Boldun (María), Martín (Juana), Garrido (paje), Valentín (Colonna), Capilla (capitán), Fornoza (heraldo) y Rafael Calvo (Rienzi). También María del Carmen Simón Palmer indica que el drama de Acuña tiene buena acogida entre el público madrileño. Simón Palmer, M^a del C: “Introducción”. En ACUÑA Y VILLANUEVA, Rosario de (Simón Palmer, M^a del Carmen, ed): *Rienzi el tribuno. El Padre Juan*. Madrid: Editorial Castalia (Col. Teatro), 1989, p. 26.

²¹ “Anteanoche, al mismo tiempo que en el teatro del Circo se estrenaba el brillante drama titulado *Rienzi el Tribuno*, original de la señorita doña Rosario de Acuña, se cantaba en el Teatro Real la ópera de Wagner que lleva igual nombre. Tamberlick enviaba frecuentes recados al teatro de la plaza del Rey para conocer el éxito que alcanzaba el drama de su joven e inspirada amiga; y al saber que ésta era llamada a la escena entre ruidosos aplausos, la envió por escrito una calurosa felicitación”. “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 14-II-1876.

²² *La Ópera Española*, II, 18, 23-II-1876, p. 2.

La popularidad del tema del Rienzi en la década de 1870 se encuadra dentro del movimiento nacionalista y librepensador que domina muchas regiones de Europa e Italia particularmente. El proceso de unificación italiana, consumada en 1870 con la anexión de Roma y los Estados Pontificios, crea un programa nacionalista deliberado, consciente y premeditado²³. En este sentido, el deseo creciente de un estado nacional liberal al que se incorpore toda Italia y que resucite la grandeza italiana de la antigüedad y del Renacimiento se gesta a lo largo de toda la centuria. La cuestión nacional se plasma en torno a la idea del *Risorgimento*, movimiento ideológicamente liderado por José Mazzini (1805-1872) quien crea la sociedad “Joven Italia” en 1831, asociación imitada por otras sociedades de orientación nacionalista como la “Joven Alemania”²⁴. En este contexto explicamos que *Rienzi* sea un tema enormemente atractivo en 1876. Por un lado, la acción se sitúa en los albores del Renacimiento²⁵, una de las épocas más esplendorosas de Italia. Por otro lado, el protagonista de la ópera concibe en el siglo XIV la idea de unificar toda Italia bajo una misma república con capital en Roma. Asimismo, en la ópera de Wagner, Rienzi aparece como el libertador del pueblo ante la tiranía de la nobleza²⁶. Parecen inevitables, pues, las evocaciones y comparaciones con el mismo Garibaldi para el público madrileño de los años setenta del siglo XIX y, en este sentido, es significativo el testimonio de Emilio Castelar cuando señala que Garibaldi tiene “algo de Rienzi”²⁷.

La idea principal de *Rienzi* de Wagner es la libertad del ciudadano, y, el principio de igualdad ante la ley es el motivo político-moral esencial de este drama. Es el tema de la libertad²⁸ una de las constantes del movimiento romántico y, recordamos, España acaba

²³ Véase PALMER, R. & COLTON, J. (Suárez, M. trad): “Cavour y la guerra de Italia de 1859: la unificación de Italia”. *Historia Contemporánea*. (Copyright 1950 © 1956, 1965, 1971 by Alfred A. Knopf, Inc.). Madrid: Akal, 1981, p. 265 y ss.

²⁴ Precisamente en el órgano de difusión más importante de la “Joven Alemania”, la *Zeitung für die elegante Welt* dirigida por Heinrich Laube, escribe Wagner uno de sus primeros artículos, “La ópera Alemana”, escrito publicado sin firma el 10 de junio de 1834.

²⁵ Si bien los filósofos de la Ilustración reniegan de la Edad Media como un tiempo de oscurantismo y error intelectual, la generación romántica vuelve sus ojos a ella con respeto y nostalgia, atraídos por una fascinación y una profundidad espiritual que echan de menos en su propia época.

²⁶ En la Italia inmediatamente anterior a la unificación, la tiranía está representada por las monarquías extranjeras que dominan Nápoles y Sicilia (Borbones) y el norte (Austria).

²⁷ Castelar, Emilio: “Cartas Europeas”. *El Globo*, 15-II-1876.

²⁸ El tema de la libertad es uno de los más exaltados en la ópera. A modo de ejemplo, cuando finaliza el acto primero y Rienzi es aclamado como tribuno de Roma, el libreto reza: *¡La libertad sea desde hoy nuestra sagrada insignia! ¡Proscrito sea el deshonor, el robo y el terror! ¡Echemos de nuestra Santa Comunión al déspota, al ladrón y al infame! Malditos sean de Dios el rebelde y el cruel. Vuelva al santuario divino el humilde peregrino, y bendito en Roma sea el hombre honrado. ¿Juráis todos esta ley mantener como artículo de fe?*

de vivir unos acontecimientos marcados por el firme deseo de conseguir ese anhelado bien frente a los Borbones²⁹. En este contexto el argumento del *Rienzi* llama la atención de Rosario Acuña, una de las escritoras pioneras en la literatura femenina del librepensamiento español. Nacida en Madrid en 1851, Acuña³⁰ es la primera mujer en subir a una de las cátedras del Ateneo de Madrid para ofrecer una velada poética celebrada en abril de 1884. Desde comienzos de 1885 y hasta 1891 Acuña es colaboradora de *Las dominicales de Libre Pensamiento*, revista dirigida por su amigo Antonio Zozaya. El 20 de febrero de 1886 ingresa en la logia alicantina “Constante Alona” y desde ese momento está en contacto permanente con varias logias masónicas, entre ellas la “Jovellanos” de Gijón. Rosario Acuña debuta en el teatro con el drama histórico³¹ *Rienzi el último de los tribunos*, género que se pone de moda durante los años inmediatamente anteriores en Madrid con Echegaray como máxima autoridad³² en *La esposa del vengador* (1874) y *En el puño de la espada* (1875). José Ixart indica que el público se entusiasma frente a sentimientos que son generales: el valor, el honor, la libertad, la fatalidad...³³. Precisamente el tema de la libertad es el que más goza del favor público y, al igual que Wagner, Acuña hace de él uno de los temas preponderantes del drama, hasta el punto que el llamado “Soneto de la libertad”, que forma parte del monólogo de *Rienzi* en el tercer acto o epílogo, es reproducido en varios periódicos diarios. El texto reza:

“Siete años hace ya que el pensamiento
 Soñó la libertad para mi patria.
 ¡Cuántas penas y cuánto sufrimiento!
 Errante y sin destino
 En las selvas inmensas
 Del agreste Apenino,
 Proscrito, excomulgado,
 En sombrío castillo encarcelado,
 Apuré hasta las heces la amargura.
 ¡Y aún necesita más la suerte dura!
 ¡Oh! Libertad, fantasma de la vida,
 astro de amor a la ambición humana

²⁹ Véase CARR, Raymond (Capella, J. A., Garzolini, J., Ostberg, G. y Vázquez Rial, H. trad): “La revolución, 1868-1874”. *España 1808-1875 (Spain 1808-1939)* © by Oxford University Press, 1966 & Carr, 1966 y 1982). Barcelona: Editorial Ariel, 1982, p. 297 y ss.

³⁰ Véase Simón Palmer, cáp. cit, p.7 y ss.

³¹ De las cinco obras teatrales de Rosario Acuña, tres se ocupan de asuntos históricos.

³² Simón Palmer opina que la afición de Rosario Acuña por los dramas históricos se debe a su tío, el historiador Antonio Benavides, con el que reside en Italia durante su estancia allí como embajador de España.

³³ Yxart, José: *El arte escénico en España*, t. I. Barcelona: Imp. *La Vanguardia*, 1874, p. 68 y ss.

el hombre en su delirio te engalana,
pero nunca te encuentra agradecida...”³⁴.

Temporada de 1875/76.

Antecedentes.

En los anuncios que el Teatro Nacional de la Ópera envía a la prensa en septiembre de 1874, la empresa de Teodoro Robles notifica que durante la temporada 1874/75 pondrá en escena las óperas de más éxito del año anterior junto con otras nuevas entre las que figuran *Aida* de Verdi y el *Rienzi* de Wagner “proponiéndose dar al público cuanta variedad sea posible en nuevas obras y espectáculo”³⁵. En la “Crítica Musical” que escribe Peña y Goñi para *El Imparcial* el 12 de septiembre de 1874, se muestra escéptico ante el anuncio de las nuevas óperas y señala lacónicamente: “sin comentario”³⁶. En diciembre de ese mismo año, Eusebio Blasco aprueba al decisión de la empresa de estrenar *Aida* antes que *Rienzi* porque en su opinión el público del “regio coliseo” prefiere Verdi antes que al compositor alemán:

“Entre Wagner y Verdi, el público español se atiene por de pronto, a lo conocido y prefiere al segundo, mientras se educa para entender al primero. Wagner, hasta ahora, no es, para los que constituimos el vulgo musical, más que una charada, un logogrifo, un rompe cabezas. Verdi es una poesía, un artículo, una comedia, un drama, según los casos; pero algo, en fin, que se entiende bien y que solaza el ánimo que conmueve el alma.

Por eso la empresa del teatro de la Ópera ha hecho muy bien en estrenar primero la obra del maestro italiano que la del maestro alemán, y antes que la tempestad del *Rienzi* oiremos, si los cantantes se dejan oír, la música oriental de *Aida*”³⁷.

Aida se estrena el 12 de diciembre de 1874 y es un inmenso triunfo para la obra de Verdi que se representa en treinta y una ocasiones en la temporada 1874/75, pero la anunciada representación de *Rienzi* no llega a realizarse.

³⁴ ACUÑA Y VILLANUEVA, Rosario de (Simón Palmer, M^a del Carmen, ed): “Epílogo, Escena I”. *Rienzi el tribuno. El Padre Juan*. Madrid: Editorial Castalia (Col. Teatro), 1989, p. 108.

³⁵ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 12-IX-1874.

³⁶ Peña y Goñi, A.: “Crítica musical. Preparativos para la próxima temporada teatral...”. *El Imparcial*, 12-IX-1874.

³⁷ Blasco, Eusebio: “Revista Musical”. *Los Lunes de El Imparcial*, 7-XII-1874.

Tras el éxito económico³⁸ y artístico de *Aida*, Teodoro Robles abre la temporada siguiente 1875/76 con la ópera de Verdi y decide poner en escena *Rienzi*, en nuestra opinión, para satisfacer las demandas del público y la prensa musical que desde finales de 1873 viene reiterando al empresario la necesidad de presentar una ópera de Wagner en Madrid³⁹. Al comenzar la temporada 1875/76 se anuncia como nuevo estreno la ópera de Wagner; siguen en octubre los ensayos parciales⁴⁰; el 25 de ese mes todas las partes están distribuidas⁴¹ y los decorados, vestuario y atrezzo a punto de concluirse; *El Imparcial* informa que la primera representación se realizará a principios de noviembre⁴². Ese mes *La Ópera Española*⁴³ emprende una campaña cuestionando la capacidad de Tamberlick⁴⁴ para desempeñar la parte protagonista de *Rienzi* y considera que el tenor no está en ese momento en las condiciones óptimas para interpretar el papel, mostrando gran escepticismo sobre la conveniencia de Tamberlick⁴⁵ para *Rienzi*:

“Cavilosos nos trae el pensar que el famoso Tamberlick ha de cantar el *Rienzi*, de Wagner, y que lo haya aceptado sin tomar en cuenta las dificultades que encierra esta ópera dadas sus facultades actuales. Tenemos a la vista la partición de piano y canto y vemos la parte de tenor escrita en el centro de la voz, precisamente lo que tiene más deplorable en su órgano ruinoso. ¿Pensará vencer estas dificultades con *le appuntature, piangendo é urlando*? ¿o querrá hacer un *Rienzi* semejante al Radamés de *Aida* escudándose con la impunidad de que la mayoría

³⁸ SUBIRÁ, J.: *Historia y Anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1949, p. 257.

³⁹ Los escritos de José Castro y Serrano, Peña y Goñi y otras noticias recogidas en la prensa musical especializada insisten, desde finales de 1873, en la necesidad de dar a conocer alguna partitura de Wagner en Madrid.

⁴⁰ *La Ópera Española*, I, 4, 22-X-1875, p.3.

⁴¹ Este primer reparto sufre dos cambios en enero de 1876. El papel de Colonna, encomendado en octubre de 1875 a Antonio Huguet, es interpretado por Juan Ordinas en el estreno (5-II-1876); el papel de Raimondo, encomendado en octubre a Emilio Cruz, es interpretado por Giuseppe David.

⁴² “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 25-X-1875.

⁴³ Tamberlick ya había sido criticado duramente desde las páginas de esta publicación en la temporada anterior con motivo del estreno de *Aida*. Véase Subirá, José: “Tamberlick, en decadencia”. *Historia y Anecdotario del Teatro Real*, p. 254.

⁴⁴ Enrico Tamberlick (Roma, 16-III-1820; París, 14-III-1889), uno de los tenores más admirados y queridos en Madrid estudia filosofía y teología moral en el seminario de Montefiascone; luego recibe lecciones de música y canto de los maestros Gongna y Guglielmi. Tamberlick debuta en el teatro del Fondo de Nápoles en 1841 en la ópera *I Capuletti*, pasando luego al teatro de San Carlos de la misma capital. En 1844 debuta en el teatro de la Ópera de Lisboa, viniendo a Madrid al teatro del Circo en el verano de 1845 donde canta con gran éxito *Parisima d’Este*, *Torcuato Tasso*, *Marino Faliero*, *Lucrecia*, *Hernani* y *La Mutta di Portici*. En 1860 canta en el teatro de la Zarzuela *Otello* y *Poliuto* y en 1864 *Guglielmo Tell* y *Faust* en el teatro de los Campols Eliseos; además canta ininterrumpidamente en las temporadas del Teatro Real de 1865/66 a 1870/71 y de 1873/74 a 1879/80. Eusebio Martínez de Velasco: “Enrique Tamberlick”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIII, 11, 22-III-1889, p. 171.

⁴⁵ Retrato en “Enrique Tamberlick. Llamado *El rey de los tenores*”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIII, 11, 22-III-1889, p. 172. Sobre el entierro de Tamberlick véase Titania [Fanny Natali de Festa]: “Tamberlick”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 36, 8-VII-1889, p. 103.

del público no conoce la obra? Esperamos demostrar nuestro aserto cuando otro tenor⁴⁶ más concienzudo se encargue de cantar ambas óperas”⁴⁷.

La polémica sobre la música de Wagner se traslada puertas adentro del Real. La compañía se contagia de lo que el resto de la sociedad madrileña está viviendo y el ambiente entre los músicos del regio coliseo se enrarece más de lo habitual. Las discusiones entre Skoczopole, encargado de la orquesta, Leandro Ruiz maestro de coros, Juan Ugalde, director de escena, y, Luigi Cuzzani, director artístico, se suceden desde el mes de diciembre:

“Se nos asegura que el Sr. Wagner, con su *Rienzi* ha hecho desaparecer la poca armonía que reinaba en el teatro que tan magistralmente dirige el inteligente y activo Sr. Robles, en unión de los jefes (vulgo directores) artístico, de orquesta, de coros, de escena, etc, etc. Unos, porque si la música no es así; otros porque no le dejan dirigir aquello ¡cielos qué es aquello! éstas porque si la tesitura, y aquéllas porque no tienen pantorrillas, so pena de comprarlas; todos rabian y patean asegurando que la obra alcanzará un soberano *fiasco*. ¡Pobre víctima! Pero no hay que *azustar*: el dueño de este cotarro no repara en pelillos, contando con buenas tijeras; es persona entendida y conoce lo que puede y alcanza el arte de *Mr. Clacquerent*. En su día, formando sus batallones por secciones convenientemente... se dará a luz el entusiasmo”⁴⁸.

Robles ve la necesidad de contratar a una *claque* más numerosa de lo habitual, por el miedo a un posible fracaso de *Rienzi* en la escena madrileña. En *La Ópera Española*, revista contraria a Juan Ugalde –director de escena del Teatro Real- podemos leer el siguiente anuncio: “**Aviso.** Teatro Real.- teniendo que aumentarse el número de los discípulos de Mr. Claquerent hasta el número de **300**, se abre un alistamiento voluntario para la primera y siguientes representaciones de *Rienzi*. En la taberna de Juan, a las siete y media de la noche, se dará el enganche. No se admiten mancos”⁴⁹.

Una parte de la prensa aprovecha el próximo estreno de *Rienzi* para hacer sátiras punzantes y burlas desdeñosas sobre la música de Wagner. Subirá⁵⁰ recoge una como “botón de muestra” de la que no cita la fuente y que está recogida de la revista musical *La Ópera Española* en la que leemos: “A la mayor brevedad posible, se pondrá en escena la ópera del maestro Wagner, titulada *Rienzi*. En esta obra tomarán parte la Sra.

⁴⁶ Ningún otro tenor llegaría a cantar *Rienzi* en Madrid porque Tamberlick desempeñó la parte protagonista en las dos únicas temporadas que la ópera estuvo en cartel: 1875/76 y 1876/77.

⁴⁷ *La Ópera Española*, I, 7 16-XI-1875, p. 2.

⁴⁸ *La Ópera Española*, I, 10, 15-XII-1875, pp. 1-2.

⁴⁹ *La Ópera Española*, II, 13, 9-I-1876, p. 2.

⁵⁰ Subirá, J.: *Historia y anecdotario del Teatro Real...*, p. 258.

Pozzoni y el Sr. Tamberlick. Entrada, por cualquiera de las puertas; salida... por donde se pueda. Se suplica el revolver”⁵¹. La misma revista recoge un acertijo en el mismo tono satírico una vez se estrena *Rienzi*:

“—¿En qué se parece el *Rienzi* a la guerra que sostuvieron los *Estados Unidos*? En que ha hecho subir el precio del algodón en rama. Efectivamente: desde que se ha estrenado la ópera de Wagner, nadie va al Teatro Real sin blindarse los oídos”⁵².

Nuevos retrasos en los preparativos hacen que la empresa aplaze el estreno de *Rienzi* para el 23 de enero de 1876, anunciando que se presentarán cinco decoraciones y 600 trajes nuevos⁵³; estos retrasos están relacionados con la distribución del reparto de solistas. Para la consecución de un buen éxito, Luigi Cuzzani⁵⁴ (director artístico) varía el reparto realizado en un principio con el fin de mejorarlo. Una parte de la prensa aplaude esta determinación de la empresa, “sobre todo si de ello depende el buen éxito de la ópera cuyo género raro y extravagante, hasta hoy desconocido de nuestro público, podía hacer peligrar los desembolsos que indudablemente habrá hecho, si quiere presentarla tal como exige su argumento”⁵⁵. En este primer reparto Emilio Cruz (Raimondo) es sustituido en el estreno por Giuseppe David, aunque a lo largo de la temporada alternan ambos bajos; Antonio Huguet, encargado del papel de Colonna, es sustituido por Juan Ordinas, aunque desconocemos hasta que punto este último cambio es acertado, puesto que Juan Ordinas es criticado en el estreno de *Rienzi* mientras que Huguet canta el papel de Colonna con notable éxito en la temporada siguiente 1876/77 en el Real⁵⁶. Los cambios no afectan, sin embargo, a la parte protagonista sobre la que Wagner⁵⁷ indica que recae gran parte del éxito de la ópera; *La Ópera Española* continúa expresando sus reservas y temores sobre la capacidad de Tamberlick y señala que los cambios realizados por Cuzzani en el reparto de papeles deben comenzar por contratar

⁵¹ *La Ópera Española*, II, 13, 9-I-1876, p. 2.

⁵² *La Opera Española*, II, 18, 23-II-1876, p. 2.

⁵³ “Noticias de Espectáculos”. *El Globo*, 14-I-1876.

⁵⁴ Luigi Cuzzani, tenor en las últimas temporadas de ópera celebradas en el teatro del Circo y en la temporada 1852/53 en el Real.

⁵⁵ *La Opera Española*, II, 15, 28-I-1876, p. 2.

⁵⁶ Tras el triunfo obtenido en el Teatro Real en *Rienzi* y particularmente en *Fra Diavolo* en la siguiente temporada, 1877/78, Huguet marcha a Rusia contratado por varios teatros. Así en la temporada 1878/79 el barítono español se presenta en el Teatro Imperial de Moscú y canta *Sain-Bris* en *Gli Ugonotti* y la parte de *Valentino* en el *Fausto* de Gounod. En el Teatro Imperial de San Petersburgo canta *Wolfram de Eschenbach*, en *Tannhäuser* de Wagner. *El Boletín Musical*, I, 10, 27-XII-1878, p. 3.

⁵⁷ “Observaciones del maestro Ricardo Wagner a las empresas teatrales que traten de poner en escena la ópera *Rienzi*”. *El Imparcial*, 28-I-1876.

un tenor *ad hoc*. “*Rienzi* –dice la revista– cuyo protagonista es el tenor y sobre el cual está apoyado el éxito, es un tenor central, y Tamberlick hoy no cuenta con los medios de voz necesarios. Es indiscutible que este artista tiene inteligencia y no le faltan recursos, pero carece de los indispensables para cantar su cometido tal y como lo exige el *Spartito*”⁵⁸.

En los días previos al estreno de *Rienzi*, desde finales de enero particularmente, la prensa periódica y las revistas musicales especializadas publican gran cantidad de artículos acerca de Wagner y el asunto de la ópera. La prensa también recoge el pliego de condiciones que Wagner dirige a las empresas que tratan de poner *Rienzi* en escena exigiéndoles –en palabras de Ricardo Sepúlveda– “grandes cantantes, gran orquesta, gran director, gran aparato y todo en grande... Esto revela, en efecto la elevada idea que Wagner tiene de sus obras y de sí mismo –dando a entender que la música del porvenir sólo la podrán cantar los hombres... del porvenir”⁵⁹. Sobre la expectación que despierta en los círculos musicales madrileños el anuncio de *Rienzi* comenta Peña y Goñi:

“Es imposible formarse idea de la curiosidad grandísima, del inmenso interés que el solo anuncio de una ópera de Wagner despertó en el mundo filarmónico de Madrid: es imposible dar cuenta de las polémicas de todo género, de las conversaciones, de las disputas a que ha dado lugar la obra, antes de la representación, en la representación y después de la representación”⁶⁰.

Algunos críticos de Madrid cuestionan si *Rienzi* es la ópera más idónea para iniciar al público de Madrid en la música de Wagner. En este sentido, José María Alonso de Beraza⁶¹ destaca el 31 de enero que *Rienzi* es la obra más clara de Wagner pero que la empresa podía haber elegido *Lohengrin*:

“¿Ha hecho mal o bien la empresa del Teatro Real para dar a conocer al público la música de Wagner en empezar por la primera obra que del maestro alemán ha quedado en el teatro? Del *Rienzi* al *Tristan et Iseult* [sic] y a *Los maestros cantores de Nueremberg* hay bastante distancia. El *Rienzi* es, por decirlo así, acaso la ópera más clara de Wagner, y no hemos de censurar a la empresa del Real porque no demuestre la pertinacia de Mr. Padeloup, luchando con el público de París que había silbado años antes el *Tannhäuser*, hasta hacerle admitir y apreciar fragmentos de *Los maestros cantores*.

⁵⁸ *La Opera Española*, II, 15, 28-I-1876, p. 2.

⁵⁹ Ricardo Sepúlveda. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 4, 30-I-1876, p. 70.

⁶⁰ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 12-II-1876. También en Peña y Goñi, A.: *Impresiones Musicales*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, p.115.

⁶¹ Madrid, 1831-1904. José María Alonso de Beraza funda en 1875 el periódico madrileño *El Liberal*.

Habría podido, sin embargo, la empresa elegir el *Lohengrin*, que el público inglés, y excusado de decir el alemán, ha apreciado y admirado con entusiasmo. Los críticos franceses, que, con pocas excepciones tratan bastante mal a Wagner, decían en presencia de la admiración excitada por el *Lohengrin* en Londres en mayo del año pasado, que un público sometido a «la inglutición diaria de un oratorio de Haendel o de Bach, debe necesariamente poseer facultades digestivas que no tiene el público francés ».

Los wagneristas podrían retorcer al argumento, y replicar que eso sólo probaría que el público francés no tenía suficiente educación musical para apreciar las obras de Wagner, las últimas especialmente. Pero de todos modos no es seguro que el público madrileño en general hallase como los ingleses «abismos de sensualismo» en el mismo *Lohengrin*⁶².

“Por fin va el público de Madrid a poder juzgar por sí mismo de la música de Ricardo Wagner con la representación de *Rienzi* que debe verificarse en esta semana en el Teatro Real”⁶³. Así comienza Alonso de Beraza la revista musical que anuncia un acontecimiento largamente esperado por los madrileños y que con parecidas palabras recogen otros periódicos diarios y revistas musicales. La ansiada fecha se hace esperar hasta el 5 de febrero de 1876 por la noche en que *Rienzi* es estrenado sobre las tablas del regio coliseo.

El estreno de *Rienzi*: 5 de febrero de 1876.

El estreno de *Rienzi* se presenta en Madrid como un gran acontecimiento y solemnidad artística. Muchos anuncios y sueltos recogen en tono sensacionalista que con *Rienzi* llega a Madrid la *música del porvenir*⁶⁴, el primer ejemplo de una escuela completamente distinta a la que habitualmente tienen ocasión de juzgar los madrileños. La expectación social que produce el estreno de la partitura de Wagner en Madrid, hace que la empresa decida dar la primera función fuera de abono y como extraordinaria⁶⁵ con el “fin de evitar envidias y rencillas entre los abonados”⁶⁶:

⁶² Alonso de Beraza, J.M.: “Revista musical. *Rienzi*”. *El Imparcial*, 31-I-1876.

⁶³ Alonso de Beraza, J. M.: “Revista Musical”. *El Imparcial*, 31-I-1876.

⁶⁴ Veremos que tras el estreno la crítica musical especializada pone de relieve precisamente lo contrario: *Rienzi* no pertenece al verdadero estilo de Wagner.

⁶⁵ Las localidades de los abonados se reservan hasta el domingo 30 de enero a las cuatro de la tarde, “siendo preferidos en los turnos los primeros que los reclamen”. *La Correspondencia de España*, 27-I-1876.

⁶⁶ ESPERANZA Y SOLA, J. M^a.: “*Rienzi*”. *Treinta Años de Crítica Musical*, t. 1. Madrid: Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, p. 151.

“Hoy es un día solemne, memorable en Madrid: hoy debe verificarse en la coronada villa un suceso que no olvidará ninguno de cuantos lo presenciaron: en una palabra, esta noche penetra Wagner entre nosotros, o lo que es igual, su primera partición.

No puede V. figurarse el afán, la curiosidad con que se espera la música del porvenir.

Nadie piensa, nadie habla de otra cosa; y los palcos y las butacas del Teatro Real son disputadas con encarnizamiento.

El Sr. Robles estrena *Rienzi* en una función fuera de abono, y los abonados a una misma localidad en diferentes turnos, pedían para ella la pública subasta.

¿Defraudará la ópera de Wagner las esperanzas concebidas? ¿Tendrá la suerte del *Tannhäuser* en París, o le estará señalada la de *Lohengrin* en Londres? ¡*Chi lo sá!*”⁶⁷.

El teatro se llena por completo en la primera representación y “el aspecto que presenta el Teatro Real es verdaderamente imponente”⁶⁸. Luis Alfonso proporciona un testimonio sobre los momentos previos a la representación en una descripción a modo de cuadro de costumbres en la que el cronista describe fielmente el distinto status social de los espectadores del regio coliseo que se refleja desde el mismo momento de su llegada al teatro:

“Por el ancho peristilo del teatro de la plaza de Oriente cruzaba sin cesar una fila interminable de carruajes que vomitaban de continuo aristocráticos concurrentes a la ópera, mientras por otras puertas penetraban los peatones y el público más humilde. El teatro, como era de esperar, se llenó; apiñada la multitud ocupaba todas las localidades, y los trajes de las damas, con sus tonos claros o vivos, destacábanse del fondo uniforme y oscuro de los fracs, como los bordados de colores en un negro pañuelo de Manila.

En varios palcos y en varias butacas veíanse los abonados a las mismas localidades; en cambio, muchos de aquellos y de estas albergaban rostros nuevos para alguno de los tres turnos o para todos. En algunas butacas había habituales concurrentes a palco, y en algunos palcos habituales concurrentes a butacas. La curiosidad y la impaciencia se reflejaban en las fisonomías. Las galerías superiores dejaban escapar un rumor semejante a colosal colmena en la hora de trabajo o al mar agitado por fuertes oleadas. [...]

Alzó la batuta el director de orquesta, y... *conticuere omnes*, callaron todos, tirtios y troyanos... o lo que es lo mismo, wagneristas y antiwagneristas”⁶⁹.

El público de menor status económico se sitúa en el paraíso y “allí están, como siempre, los aficionados de hierro, desafiando los horrores de una temperatura infernal. Todos son ojos y oídos”⁷⁰. Antes de dar comienzo la representación Peña y Goñi

⁶⁷ *El marqués del Valle Alegre*: “Cartas Madrileñas”. *El Globo*, 5-II-1876.

⁶⁸ Peña y Goñi, A.: “Teatro Real: Primera representación de *Rienzi*...”. *El Globo*, 6-II-1876.

⁶⁹ Luis Alfonso: “La primera representación del *Rienzi*”. *La Política*, 8-II-1876.

⁷⁰ Peña y Goñi, A.: “Teatro Real. Primera representación de *Rienzi*...”. *El Globo*, 6-II-1876.

describe las conversaciones que se pueden escuchar entre los aficionados a la ópera. Aunque suponemos ficticio, entendemos que el testimonio de Peña y Goñi refleja las opiniones presentes entre los *diletantti* madrileños en 1876:

“¡Wagner! Este nombre corre de boca en boca. La impaciencia, la ansiedad se retrata en todos los semblantes.

–¿Ha estado V. en los ensayos?

–Sí, señor.

–¿Y qué tal?

–No me atrevo a dar mi opinión.

–Dicen que hay piezas estupendas.

–Pudiera ser; allá veremos.

–Me han dicho que habrá pocos aplausos y mucho dinero.

–¿Quién se lo ha dicho a Vd.?

–Un wagnerista”⁷¹.

Otra conversación en la que Peña y Goñi ridiculiza irónicamente el desconocimiento de la obra de Wagner entre los músicos madrileños:

Un wagnerista. –Buenas noches, maestro. ¿También V.?

El maestro. —Sí, señor; aquí he venido para oír estas barbaridades.

El wagnerista. –Hombre, hombre. ¡Barbaridades! Que eso lo dijera cualquier otro, pase: ¿pero usted?

El maestro. –Nada, nada; el arte está perdido. Aquí hay que venir, como decía Cherubini, a aprender aquello que no debe hacerse nunca.

El wagnerista. –Pero, querido maestro. ¿Usted conoce a Wagner?

El maestro. –¡Que si le conozco! Vamos a ver, si tuviera el talento que Vds. le conceden, ¿hubiera aceptado el libro de Rienzi? ¿Quién le ha hecho esa tragedia tan cursi?

El wagnerista. –¡Cómo! ¿Pregunta V. semejante cosa? ¿Ignora V. acaso que Wagner no necesita de nadie para escribir sus libros? ¿No sabe V. que Wagner ha compuesto la poesía y la música de todas su óperas? ¿Que es poeta, músico y literato a la vez?

El maestro. –¡Hombre, hombre, hombre! No lo sabía. ¡Es curioso!

El wagnerista (sotto voce) recitando un fragmento de la *Marsellesa* (de Ramos Carrión)

Dos Brutos en el tercero
Y tres en el principal.

(*Alto*) Hasta luego, maestro.

Y las conversaciones siguen, y las discusiones anuncian gran animación para los entreactos”⁷².

El reparto en el estreno de *Rienzi* es como se detalla a continuación:

⁷¹ Peña y Goñi, A.: “Teatro Real. Primera representación de *Rienzi*...”. *El Globo*, 6-II-1876.

⁷² Peña y Goñi, A.: “Teatro Real. Primera representación de *Rienzi*...”. *El Globo*, 6-II-1876.

PERSONAJES

Cola Rienzi, notario papal

Irene, su hermana

Steffano Colonna, jefe de familia
Colonna

Adriano, su hijo

Paolo Orsini, noble romano

Raimondo, legado papal

Baroncelli

Cecco del Vecchio } Ciudadanos romanos

ACTORES

Tamberlick

Spaak

Ordinas

Pozzoni

Roudil

David.

Santes

Ugalde.

Vázquez se encarga de los ensayos de las partes y dirige la orquesta Skoczdpole, quien, recordamos, es el primer director que presenta tres partituras de Wagner en una misma temporada de la Sociedad de Conciertos (Obertura y marcha de *Tannhäuser* y obertura de *Rienzi*); dice la siempre cáustica revista de Sapper en un suplemento publicado en el número 17 de *La Ópera Española* dedicado al estreno de *Rienzi* en Madrid, refiriéndose a Skoczdpole: “aunque alemán⁷³ ha desertado de su país hace muchos años, con todas sus afecciones. En cuanto a Wagner creemos que no le conoce ni por el forro... de sus particiones”⁷⁴. El encargado de los escasísimos coros (unos 20 coristas) es Leandro Ruiz “para quien la música alemana da lo mismo que la del *Tío vivo*”⁷⁵. Realizamos a continuación un breve resumen del transcurso de la velada en la que se contrastan para su elaboración los testimonios de Antonio Peña y Goñi, Joaquín Espín y Guillén, Luis Alfonso y José María Esperanza y Sola. Únicamente se señalan los hechos en los que las crónicas coinciden o al menos no son contradictorias fruto del distinto parecer de los críticos.

Acto I. La obertura, ya conocida del público madrileño a través de las interpretaciones de la Sociedad de Conciertos, obtiene una buena acogida entre el público y todas las crónicas coinciden en señalar que es una pieza bien interpretada y muy aplaudida. Se aplaude también el terceto entre Rienzi (Tamberlick), Irene (Spaak) y Adriano (Pozzoni). Termina el acto con aplausos y una llamada a escena a

⁷³ En realidad es polaco.

⁷⁴ “*Rienzi*. Revista musical”. *La Opera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876, [sin numerar].

⁷⁵ “*Rienzi*. Revista musical”. *La Opera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876.

Tamberlick. Según el testimonio de Peña y Goñi “pocas discusiones en el entreacto. La gente se reserva”⁷⁶.

Acto II. Empieza el acto con la canción y coro de los mensajeros de paz y Ferraris obtiene algunos aplausos aunque la escena pasa sin éxito; el ballet es aplaudido. El concertante final obtiene un gran éxito y según Luis Alfonso “estalló una tempestad de bravos y palmadas, hubo de repetirse la pieza, y los artistas fueron llamados tres veces a la escena en medio de entusiastas y calurosas muestras de aprobación. A la mayor parte de los circunstantes gustó, si no encantó, aquel acto. Wagner ganaba terreno”⁷⁷. Peña y Goñi comenta sobre el entreacto: “los wagneristas sonríen con aire de triunfo. Algunos antiwagneristas están conformes en que parece ser que Wagner no está desprovisto de talento”⁷⁸.

Acto III. Levantado el telón Bussato, Bonardi y Valls son llamados a escena. Pozzoni está acertada en la interpretación del Aria de Adriano (*Nel suo fiore inaridita*⁷⁹) y “el público aplaudió con entusiasmo a su predilecta artista, que estaba graciosamente vestida de Adriano, luciendo su hermosa figura y esbelto talle, estrenando ricos vestidos”⁸⁰. En las escenas guerreras que conforman la práctica totalidad del acto, el desequilibrio entre las partes corales y el instrumental produce mal efecto y según todas las crónicas desagrada a la mayoría de los espectadores. Un incidente para terminar: el telón cae antes de que el carro triunfal de Rienzi abandone la escena. El acto termina con pocos aplausos y dos llamadas a escena. Los escritos señalan que en el entreacto las discusiones y disputas toman un carácter más animado: “No prevalecía el wagnerismo como al final del segundo”⁸¹.

Acto IV. El cuarto acto pasa en completo silencio y al final solamente son llamados a escena Spaak y Tamberlick. El público –dice Luis Alfonso– “oyó [el acto] sin decir esta boca es mía, y vio los telones sin romper tampoco su mutismo. Hubiérase creído que estaban pintados también por Wagner, y que nadie se atrevía a emitir aún su parecer”⁸². El último acto de *Rienzi* –la función había comenzado a las ocho de la tarde–

⁷⁶ Peña y Goñi, A.: “Teatro Real. Primera representación de *Rienzi*...”. *El Globo*, 6-II-1876.

⁷⁷ Luis Alfonso: “La primera representación del *Rienzi*”. *La Política*, 8-II-1876.

⁷⁸ Peña y Goñi, A.: “Teatro Real: Primera representación de *Rienzi*...” *El Globo*, 6-II-1876.

⁷⁹ Acto III, escena segunda (nº 2).

⁸⁰ Espín y Guillén, J.: “Revista Musical. *Rienzi*”. *La Política*, 7-II-1876.

⁸¹ Luis Alfonso: “La primera representación del *Rienzi*”. *La Política*, 8-II-1876.

⁸² Luis Alfonso: “La primera representación del *Rienzi*”. *La Política*, 8-II-1876.

no comienza hasta la una de la madrugada. En el entreacto, el público del paraíso da muestras de impaciencia: “¡Cinco horas de paraíso!”⁸³

Acto V. La primera escena, plegaria de *Rienzi* (O Padre Santo), es un inmenso triunfo para Tamberlick “que arranca justos y merecidos aplausos”⁸⁴. Final aplaudido. Terminado el acto, Pozzoni, Spaak y Tamberlick son llamados a escena cuatro veces. Los escenógrafos Bussato, Bonardi y Vals acompañan a los tres cantantes protagonistas en dos de las cuatro ocasiones. La representación termina casi seis horas después del comienzo, cerca de las dos de la madrugada. Luis Alfonso comenta:

“La verdad es que al llegar aquel punto, apenas había oyentes, wagneristas o no, que no deseara salir de la atmósfera de estufa que imperaba en el coliseo y descansar de tantas horas de música.

Era demasiada ración para la primera comida [...]

La ópera había terminado sin promover un entusiasmo incesante ni tampoco muestras expresivas de desaprobación; es decir, que el éxito podía y debía calificarse de favorable. [...]

El brillante público que había asistido a la representación primera del *Rienzi*, se esparcía y diseminaba por todos lados. Los pobladores de las galerías altas estiraban sus miembros entumecidos y respiraban ansioso las brisas nocturnas, a pesar de que ya eran estas el venticillo sutil de la madrugada.

¡Cinco horas y media de paraíso! Es decir, ¡cinco horas y media de infierno!”⁸⁵.

Las discusiones entre los aficionados “fueron muy animadas durante los cuatro interminables entreactos”⁸⁶ y en *La Correspondencia de España* leemos: “por lo que oímos, por las demostraciones del público y por sus impresiones, creemos que esta ópera está llamada a provocar una gran controversia entre las personas aficionadas”⁸⁷. Luis Alfonso relata una conversación en la que interviene él mismo, una dama de la alta sociedad madrileña e Isidoro Fernández Florez:

“En las butacas una dama muy conocida en la mejor sociedad y muy conoedora de la música, mediante la cual obtiene señaladas distinciones en los altos círculos:

Ella. –A mi me encanta la ópera; he asistido a los ensayos y confieso que soy partidaria de esta música. Revela un talento poderoso.

⁸³ Peña y Goñi, A.: “Teatro Real: Primera representación de Rienzi...” *El Globo*, 6-II-1876.

⁸⁴ Esperanza y Sola, J. M.: “*Rienzi*”. *Treinta Años de Crítica Musical*, t. 1. Madrid: Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, p. 155.

⁸⁵ Luis Alfonso: “La primera representación del *Rienzi*”. *La Política*, 8-II-1876.

⁸⁶ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 6-II-1876.

⁸⁷ *La Correspondencia de España*, 6-II-1876.

Yo. –Y su obra más notable parece que es la que va estrenarse este año; la letra logia *Los Nibelungen*, para representar la cual ha fabricado un teatro ex profeso en Bayreuth.

El lunático, que ha llegado a la mitad del tercer acto y ha oído solamente la tempestad instrumental del mismo:

–¡Y que soberbio efecto producirá oída... desde aquí”⁸⁸.

En la segunda representación se realizan numerosos cortes en la partitura y los entreactos son más cortos así que la función termina a la una menos cuarto de la madrugada; Peña y Goñi comenta sobre la segunda función de *Rienzi* en el Real:

“La prudente reserva a veces y el entusiasmo otras con que nuestro público ha acogido el *Rienzi*, de Wagner, prueban desde luego el respeto que el nombre del eminente compositor inspira a todos, y esto constituye desde luego un éxito completo para el *Rienzi*, ya que no para lo que se ha dado en llamar música del *porvenir*, que esa, todavía no la conoce nuestro público.

Por lo demás, bien hicimos en no aventurar juicios al dar cuenta de la primera representación, porque el éxito que anoche alcanzó la segunda, puso de manifiesto que el público se fijaba y sabía apreciar piezas que en la noche anterior habían pasado desapercibidas.

El primer acto gustó muchísimo, y oímos a más de un aficionado rectificar noblemente opiniones de la víspera.

La preciosa escena de los mensajeros de paz, ejecutada por la Srta. Ferrari y coro de mujeres, mereció unánimes aplausos.

El dúo de tiple y mezo soprano fue también muy aplaudido, y el final del acto segundo, produjo un verdadero escándalo de entusiasmo, y hubo necesidad de repetir el andante..

El tercer acto, libre ya de los descuidos escénicos que ocurrieron en la primera representación, obtuvo muy buen éxito, y a su final tuvo que salir Tamberlick tres veces a escena.

La Srta. Pozzoni fue objeto de una ruidosa ovación en su aria, y otro tanto aconteció al señor Tamberlick al cantar la sublime plegaria del quinto acto.

Las llamadas a escena para los dos artistas fueron numerosas, y los demás merecieron también esa distinción más de una vez”⁸⁹.

La recepción de *Rienzi* en Madrid.

El éxito de la primera representación de *Rienzi* en el Teatro Real es relativamente bueno teniendo en cuenta los testimonios localizados. Carmena y Millán juzga la aceptación de *Rienzi* entre el público madrileño como “buen éxito”⁹⁰. Wagner representa en el mundo musical madrileño una nueva concepción musical, una nueva escuela

⁸⁸ Luis Alfonso: “La primera representación del *Rienzi*”. *La Política*, 8-II-1876.

⁸⁹ Peña y Goñi, A.: “Teatro Real: Segunda representación del *Rienzi*, de Wagner”. *El Globo*, 7-II-1876.

⁹⁰ CARMENA Y MILLÁN, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, p. 354.

compositiva, de ahí que ser wagneriano se asimile al concepto de modernidad, de ir con los tiempos; en definitiva, ser wagneriano tiene una componente esnobista:

“La dueña –lujosa y amable por lo demás– de la platea-proscenio de la derecha, con su especial acento portugués:

–A mí la ópera me agrada muchísimo; tiene un brío, una energía, que me seducen; es la música moderna, de la época, y yo voy en todo y siempre con la época”⁹¹.

De los documentos se desprende que ser partidario de la música de Wagner en 1876 comienza a ser bien visto en los círculos filarmónicos de la capital y, en este sentido ser wagneriano es sinónimo de buen conocedor musical, de estar al corriente de las nuevas tendencias musicales, etc. Peña y Goñi⁹² señala a Castro y Serrano que el número de wagneristas que encuentra en las dos primeras representaciones en el Teatro Real es mucho mayor de los que el crítico espera. Por el contrario, los juicios negativos acerca de la música de Wagner son considerados como señal de ignorancia en temas musicales, lo cual importa poco a Isidoro Fernández Florez:

“Yo quisiera atreverme pero... como para entender la música de Wagner es preciso haber nacido en el hueco de un violón, y tener cabellas tan musicales que al pasarlos por el peine suenen sinfónicamente como bajo el arco suenan las cuerdas del violín, resulta que el mero hecho de asegurara Vd., que la música del maestro alemán es mala, queda Vd., por fallo propio, reputado como filarmónico ignorantísimo.

No diré que la música de Wagner es mala.

¡Ni siquiera me atreveré a decir que sea música!...”⁹³.

En 1876, la crítica musical madrileña tiene presente aún la mala acogida y los escándalos a que dan lugar el estreno de varias óperas de Wagner en Italia especialmente. En este sentido indica Peña y Goñi: “Los que creían que en nuestro gran teatro iban a reproducirse ciertos escándalos ocurridos en Milán con el *Lohengrin* no hace mucho tiempo, se han llevado un solemne chasco, y bien puede decirse que los aficionados de Madrid han demostrado en esta ocasión que saben hacer justicia a una celebridad laboriosísimamente conquistada, echando a un lado juicios apasionados

⁹¹ Luis Alfonso: La primera representación del *Rienzi*. *La Política*, 8-II-1876.

⁹² “Sabe usted que me he encontrado con que hay muchos más [wagneristas] que los que yo creía”. Peña y Goñi, A.: “*Rienzi*”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 5, 8-II-1876, p. 90.

⁹³ *Un lunático*: “Madrid”. *El Imparcial*, 7-II-1875.

desprovistos casi siempre de razón y fundamento”⁹⁴. Precisamente los incidentes a que dan lugar los estrenos wagnerianos en otros teatros europeos hacen temer por el éxito de *Rienzi* en el Real, de ahí que Luis Alfonso califique la acogida de *Rienzi* en Madrid de favorable porque en el Teatro Real no se llega “al terreno de los hechos”:

“La ópera había terminado sin promover un entusiasmo incesante ni tampoco muestras expresivas de desaprobación; es decir, que el éxito podía y debía calificarse de favorable.

Asintiendo a esto mismo, asegurábame un amigo mío, persona que ha viajado mucho y aprendido más, que en los estrenos de las óperas de Wagner solían haber llegado las discusiones al terreno de los hechos, y que la policía había algunas veces tenido que incautarse de algún filarmónico en demasía dominado por sus aficiones”⁹⁵.

Peña y Goñi, escéptico sobre la acogida de la obra en el regio coliseo antes del estreno, dadas ya las dos primeras representaciones indica a José de Castro y Serrano que el éxito de *Rienzi* supera todas sus expectativas:

“Yo, por mi parte, puedo a V. asegurar que, como wagnerista que soy (y a mucha honra), el éxito del *Rienzi* ha superado todas mis esperanzas. ¿Por qué? Porque temí que el pseudo-Wagner del *Rienzi* pudiera hacer antipático para mañana al verdadero Wagner, al Wagner de *Tannhäuser* y *Lohengrin*.

No ha sido así, gracias a la prudencia, gracias al respeto que el público, en su inmensa mayoría, ha demostrado por un nombre tan vilipendiado como el del maestro del *porvenir*. Un público que soporta resignadamente más de cinco horas y media de una música que no conoce y cuyos defectos de interpretación, con relación a las masas corales, se manifiestan visiblemente a cada momento; ese público que no se deja llevar por ciertas propagandas y se conserva, aún en los momentos más peligrosos de la obra, en los límites de un decoro y una prudencia nunca bastante elogiados, ese público es la protesta más elocuente contra los que ponían en duda su ilustrada consideración y no le creían bastante preparado para escuchar la música de Wagner. [...]

Que obra de tal naturaleza no es de las más a propósito para ganarse todas las simpatías de un público meridional, cosa es que fácilmente se comprende. Por esa razón creo resueltamente que el éxito del *Rienzi* en nuestro Teatro Real ha sido muy grande, juzgándolo, como creo que debe juzgarse, desde un punto de vista relativo. El público ha mostrado entusiasmo, agrado, reserva y frialdad. Ha hecho justicia a lo que le ha parecido bueno, y su silencio ha demostrado más de una vez que esta o la otra pieza no eran de su gusto”⁹⁶.

También tras las dos primeras representaciones, Espín y Guillén –en una valoración excesivamente optimista– señala que el éxito de *Rienzi* es altamente satisfactorio para el

⁹⁴ Peña y Goñi, A.: “Teatro Real: Segunda representación del *Rienzi*, de Wagner”. *El Globo*, 7-II-1876.

⁹⁵ Luis Alfonso: “La primera representación del *Rienzi*”. *La Política*, 8-II-1876.

⁹⁶ Peña y Goñi, Antonio: “*Rienzi*” *La Ilustración Española y Americana*, XX, 5, 8-II-1876, p. 90.

autor, la *mise en scène*, la empresa del Teatro Real y todos los artistas que toman parte en la representación, incluido coros y orquesta:

“Resumen. –La ópera *Rienzi* ha tenido un éxito grande en las dos primeras representaciones, y el compositor R. Wagner puede estar satisfecho de que su ópera de estilo italiano ha sido bien ejecutada, bien presentada en escena y recibida con entusiasmo por el inteligente público de la capital de las Españas, y creemos que en las sucesivas representaciones será doblemente apreciada una partitura que encierra en sí ricos tesoros de armonía y rasgos de talento de primer orden”⁹⁷.

Tras seis representaciones en el Teatro Real, *La Ópera Española* se muestra menos optimista que los testimonios indicados y señala que el *Rienzi* está fracasando en Madrid. Según esta revista el público no acude a las representaciones y el fiasco de la ópera se debe a lo imperfecto de la ejecución y a los innumerables cortes realizados:

“¿Quién duda que el *Rienzi* ha hecho *fiasco* en Madrid? Las cinco representaciones dadas al abono y a que hemos asistido, prueban que ni el público sale satisfecho de la obra, ni la empresa sale satisfecha del público, que da en brillar por su ausencia. Y si ni una ni otro quedan contentos, ¿podrá quedarlo el compositor, que ve horriblemente mutilada su ópera y *ejecutada* de tal manera, que sólo podría concebirse tanto ensañamiento en el mayor enemigo? Ciertamente que no. El *Rienzi* no se aclimatará en Madrid; y esto acaso es debido a lo imperfecto de la ejecución y a los innumerables cortes que ha sufrido, y de los cuales son en primer término responsables los maestros y directores, que por debilidad o complacencia los han hecho y consentido”⁹⁸.

El número 18 de *La Ópera Española* señala que en el Teatro Real “no da buenas y abundantes entradas la creación de Wagner”⁹⁹. La opinión de *La Ópera Española* parece no corresponderse con otros testimonios posteriores; así, *El Globo* de 25 de febrero de 1876 publica un grabado en el que aparecen dos escenas de *Rienzi* y los retratos de Wagner, Tamberlick, Pozzoni y Skozdopole, y, en el comentario que acompaña al grabado, el periódico señala que la ópera *Rienzi* “ha tomado este año carta de naturaleza en nuestro país, donde el público aplaude francamente lo bello, sin preocuparse de la escuela que lo produce y sin dejarse influir por las consideraciones ajenas al arte, que en otros países pervierten el buen gusto y ocasionan muchas injusticias”¹⁰⁰. En 1878, refiriéndose a todas las representaciones de *Rienzi* en la

⁹⁷ Espín y Guillén, J: “Revista Musical. *Rienzi*”. *La Política*, 7-II-1876.

⁹⁸ “*Rienzi*. Revista musical”. *La Ópera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876.

⁹⁹ *La Ópera Española*, II, 18, 23-II-1876, p. 2.

¹⁰⁰ “Nuestros grabados”. *El Globo*, 25-II-1876.

temporada 1875/76, el antiwagnerista Carmena y Millán destaca que la ópera de Wagner “ha sido escuchada con gusto, aplaudida con entusiasmo, y aunque ciertos adversarios del maestro, tan encarni[za]dos, como intransigentes son los wagneristas, han tratado de crear atmósfera en contra y rebajar el mérito de la obra, ésta se ha abierto el camino que merece, quedando como de repertorio”¹⁰¹.

El número de representaciones de la ópera en la temporada 1875/76 hace pensar también en un éxito muy favorable para la ópera de Wagner. *Rienzi* se pone en escena en 17 funciones, siendo la segunda ópera más representada de la temporada, superada tan solo por *Aida* que alcanza 21. Además, durante casi dos semanas (del 15 de febrero al 1 de marzo) se suspenden las funciones de la ópera debido a una indisposición de Tamberlick. Como la convalecencia del cantante se prolonga más de lo previsto *La Escena* anuncia que la parte del protagonista se encarga al tenor Anastasi, pero este cambio no se llega a producir para “respiro de los aficionados” y de parte de la prensa¹⁰². Las fechas exactas en las que tienen lugar las 17 representaciones son: 5 (función extraordinaria, a las ocho y media)¹⁰³, 6 (turno 2º impar, a las ocho)¹⁰⁴, 8 (turno 3º par, a las ocho)¹⁰⁵, 9 (turno 1º impar, a las ocho)¹⁰⁶, 12 (turno 1º par, a las ocho)¹⁰⁷, 13 (turno 2º impar, a las ocho y media)¹⁰⁸ y 15 de febrero (turno 3º par, a las ocho y media)¹⁰⁹; 1 (turno 1º par, a las ocho)¹¹⁰, 15 (función 117 de abono, turno 3º impar, a las ocho)¹¹¹, 22 (turno par, a las cinco)¹¹², 26 (turno 2º impar, a las ocho y media)¹¹³ y 30 de marzo (turno 3º impar, a las ocho y media)¹¹⁴; 1 (turno 1º par, a las ocho)¹¹⁵ y 16 de abril

¹⁰¹ Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana en Madrid...* p. 357.

¹⁰² “¡Pues el remedio es peor que la enfermedad!” dice *La Ópera Española* cuando corre el rumor de este cambio en la parte protagonista. *La Ópera Española*, II, 18, 23-II-1876, p. 2. Anastasi es un tenor muy criticado en Madrid por esta publicación en las 12 funciones cantadas en ésta su primera y única temporada en el Real.

¹⁰³ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 5-II-1876.

¹⁰⁴ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 6-II-1876.

¹⁰⁵ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 8-II-1876.

¹⁰⁶ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 9-II-1876.

¹⁰⁷ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 12-II-1876.

¹⁰⁸ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 13-II-1876.

¹⁰⁹ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 15-II-1876.

¹¹⁰ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 1-III-1876.

¹¹¹ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 15-III-1876.

¹¹² “Espectáculos”. *El Imparcial*, 22-III-1876.

¹¹³ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 26-III-1876.

¹¹⁴ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 30-III-1876.

¹¹⁵ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 1-IV-1876.

(turno 1º impar, a las ocho y media)¹¹⁶; 3 (turno 2º impar, a las ocho y media)¹¹⁷, 4 (turno 3º par, a las ocho y media)¹¹⁸ y 9 de mayo (turno 1º par, a las ocho y media)¹¹⁹.

Además de las 17 representaciones completas señaladas, se interpretan los actos primero y segundo de *Rienzi* en la función extraordinaria celebrada el 14 de mayo de 1876 en el centón a beneficio de la dirección artística (Cuzzani) y los empleados de la contaduría. Es la última función de la temporada en el Teatro Real y además de los dos primeros actos de *Rienzi* se interpretan *La salerosa* de Oudrid y el acto tercero de *Otello* de Rossini¹²⁰. Sobre esta última interpretación en la temporada 1875/76, Espín y Guillén insiste en el buen éxito de la ópera de Wagner y sus intérpretes; además, destaca el numeroso público que llena el teatro:

“La función última de la temporada de invierno y primavera ha sido brillante y animada, cantándose los dos primeros actos del *Rienzi*, que valió aplausos y llamadas a la escena a los célebres artistas señora Pozzoni-Anastasi y al Sr. Tamberlick, que estaban bien de voz y tuvieron momentos felices, logrando entusiasmar al numeroso público que llenaba la suntuosa sala del teatro, siendo aclamados y llamados seis veces a la escena”¹²¹.

Los intérpretes de *Rienzi* en el Teatro Real.

Antes de dar cuenta de la interpretación musical que tiene *Rienzi* en el Real el día de su estreno conviene conocer un documento de Wagner. El compositor, en una carta dirigida al director del teatro de la Scala de Milán, escribe una serie de recomendaciones a modo de pliego de condiciones publicadas en *El Imparcial* bajo el título de “Observaciones del maestro Ricardo Wagner a las empresas teatrales que traten de poner en escena la ópera *Rienzi*”. Para una buena ejecución de la partitura, Wagner indica que es necesario en primer lugar un excelente tenor en la parte protagonista; en segundo lugar concede un papel determinante a los coros, que, recomiendan sean reforzados. Tras estas y otras recomendaciones, Wagner invita a que se disponga de tiempo suficiente para multiplicar los ensayos:

¹¹⁶ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 16-IV-1876.

¹¹⁷ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 3-V-1876.

¹¹⁸ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 4-V-1876.

¹¹⁹ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 9-V-1876.

¹²⁰ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 14-V-1876.

¹²¹ Espín y Guillén, J.: “Crónica musical”. *La Política*, 16-V-1876.

“1º Necesítase un excelente tenor heroico para el papel de Rienzi. Diapasón ordinario de una verdadera voz de tenor, que no pase nunca del *la*, y aún atacándole rara vez. Expresión viril de la voz de pecho. Ante todo hombre formal, de entusiasmo contenido y terrible en la explosión. Grande energía en la parte dramática. Si se da con un artista perfecto para esta parte principal, se ha conseguido todo; si no se encuentra, mejor será no ejecutar la ópera. Todo depende de él. [El encargado del papel en el Real es Tamberlick].

2º Después de Rienzi, pongo en primera línea los coros. Si son buenos los del teatro, mejorarlos y aumentarlos todavía más. Es indispensable que tengan la conciencia de que tienen en esta obra una importancia extraordinaria, especialmente el coro masculino debe reforzarse mucho.

3º Un mezzosoprano para el joven *Adriano de Colonna*. En Dresde desempeñó este papel la célebre Schroeder-Devrient, que se distinguía notablemente en el *Romeo* de Bellini. Esta parte es muy importante. [Cantó este papel en el Real Pozzoni]

4º Es menester una soprano joven para la parte de Irene, hermana de Rienzi. Voz extensa en las notas altas: muy esencial en los concertantes. Si la artista es buena, obtendrá éxito en la escena con su hermano en el acto último. [Spaak]

5º *Stefano Colonna*, bajo [Ordinas]; *Orsini* [Roudil], bajo profundo; partes secundarias, en que no se alcanzarán grandes triunfos; pero se necesita que quienes las desempeñen sean hombres enérgicos, imponentes.

Baroncelli [Santes], segundo tenor.

Cecco il Vecchio [Ugalde¹²²], bajo. Buen declamador. Casi nada de canto.

El Cardenal, buena voz.

6º Una joven y linda cantatriz para El mensajero de la paz en el segundo acto. Voz infantil y ágil de soprano. Su aria es una de las piezas que me han valido mayores ovaciones. [Ferrari]

7º Orquesta excelente.

Si se dispone de todos estos recursos artísticos, sólo faltarán un buen director de orquesta y otro de escena inteligente y de buena voluntad: por último tiempo suficiente para multiplicar los ensayos”¹²³.

Rienzi. Los temores que vierte *La Ópera Española* sobre Tamberlick en los meses previos al estreno tienen una parte de verdad¹²⁴ pero como señala esta misma revista en enero “el público lo escuchará con la benevolencia de siempre”¹²⁵. Efectivamente, no sólo el público sino los críticos más dispares, atribuyen gran parte del éxito de *Rienzi* al desempeño que de la parte protagonista realiza el tenor. Antonio Peña y Goñi desde las

¹²² Pablo Ugalde no figura contratado en la temporada 1875/76 según los datos aportados por Turina Gómez. Cfr. TURINA GÓMEZ, J.: “Apéndice 3. Artistas en el Teatro Real”. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 504.

¹²³ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 28-I-1876.

¹²⁴ Basamos este juicio en tres hechos. En primer lugar los cortes que sufre la ópera afectan significativamente a los recitados de Tamberlick, la inmensa mayoría de ellos son eliminados y su parte se reduce considerablemente. En segundo lugar, las representaciones de *Rienzi* se suspenden por indisposición del cantante y después de la representación del 15 de febrero no se repone hasta el 1 de marzo. En tercer lugar *Rienzi* tiene un registro sensiblemente más grave que los protagonistas masculinos de *Aida*, *Il Trovatore*, *Poliuto*, *Guillermo Tell* y *Otello* –Rossini– que son las óperas que canta Tamberlick la temporada 1875/76.

¹²⁵ *La Opera Española*, II, 15, 28-I-1876, p. 2.

páginas de *El Globo*¹²⁶ y *La Ilustración Española y Americana*¹²⁷, J. M. Alonso de Beraza¹²⁸ en las de *El Imparcial*, Esperanza y Sola desde *El Cronista*¹²⁹, Espín y Guillén¹³⁰ y Luis Alfonso¹³¹ en las de *La Política*, Carmena y Millán¹³² y la crónica publicada en *La Correspondencia de España*¹³³ coinciden en este punto:

“El Sr. Tamberlick, Rienzi, ha estado en todas la piezas y detalles a la altura de su reputación, debiéndosele gran parte del éxito que ha alcanzado al ópera, y mereciendo cuantos aplausos y llamadas a la escena le ha dispensado el público”¹³⁴.

Tras el estreno sólo *La Ópera Española* mantiene su postura contraria a la interpretación de Tamberlick y señala que el protagonista de la obra requiere una voz joven y potente que esté en armonía con el carácter belicoso del personaje; Tamberlick, nacido el 16 de marzo de 1820 en Roma, es un tenor demasiado mayor¹³⁵ para interpretar el papel:

“El Tribuno guerrero que vence a los patricios romanos, y acaudilla a la plebe, necesita en la expresión de su carácter una fogosidad que los años, con harto dolor nuestro, han privado al Sr. Tamberlick”¹³⁶.

La revista alega, además, que el registro que requiere la obra de Wagner es más grave que el de la inmensa mayoría de las obras que Tamberlick tiene dentro de su repertorio:

¹²⁶ Peña y Goñi destaca el éxito de Tamberlick en el desempeño de la parte protagonista con motivo del estreno de *Rienzi* (*El Globo*, 6-II-1876), en la segunda representación (*El Globo*, 7-II-1876) y en el extenso artículo titulado “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del Porvenir”, publicado en *El Globo*, (12, 13, 14, 17, 21 y 22-II-1876); ésta última serie también en *Impresiones musicales...* p. 105-162.

¹²⁷ Peña y Goñi, A.: “*Rienzi*”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 5, 8-II-1876, pp. 90-91 (el artículo está dirigido a José de Castro y Serrano).

¹²⁸ “Tamberlick, a pesar de lo fatigoso de su papel, fue el gran artista de siempre”. Alonso de Beraza, J. M.: “Revista Musical”. *El Imparcial*, 7-II-1876.

¹²⁹ También en Esperanza y Sola, J. M.: “*Rienzi*”. *Treinta Años de Crítica Musical*, Tomo I. Madrid: Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, pp 148-156.

¹³⁰ Espín y Guillén, J.: “Revista Musical. *Rienzi*”. *La Política*, 7-II-1876.

¹³¹ Luis Alfonso: “La primera representación del *Rienzi*”. *La Política*, 8-II-1876.

¹³² Carmena y Millán, Luis: *Crónica de la ópera Italiana en Madrid desde el año 1738, hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878.

¹³³ *La Correspondencia de España*, 6-II-1876.

¹³⁴ Espín y Guillén, J.: “Revista Musical. *Rienzi*”. *La Política*, 7-II-1876.

¹³⁵ Terminadas las representaciones de *Rienzi*, *La Ópera Española* acaba reconociendo el mérito de Tamberlick pero sarcásticamente insiste en su excesiva edad: “Ha aparecido el Sol de Tamberlick, y llamámosle Sol, porque en realidad lo ha sido como artista, y porque él y el Sol son casi contemporáneos”. *La Ópera Española*, II, 26, 8-V-1876, p. 2.

¹³⁶ “*Rienzi*. Revista Musical”. *La Ópera Española*, Año II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876.

“Siquiera sea para disimular la baja tesitura que le está la ópera, y que por consiguiente no debía haber aceptado, [...] límitese, aunque sea con dolor, a su gastado repertorio, y no entre en batallas que requieren la fuerza y el vigor de la juventud; y así conseguirá el aprecio y estimación de los que aún recuerdan los triunfos que por momentos le van arrebatando los años”¹³⁷.

Irene. Alicie Spack, la encargada de dar vida a *Irene* en las tablas del Real, es una de los grandes protagonistas en el estreno. Wagner indica que es necesaria una soprano joven con extensa voz en los agudos para la parte de *Irene* y apunta que éste es un personaje esencial para el buen resultado de los concertantes. Así, en el concertante que pone fin al segundo acto¹³⁸. *Irene* tiene que dar en varias ocasiones un *si natural* sobreagudo y el éxito de esta pieza en el Teatro Real se debe, en gran parte a Alice Spaak, es decir—dice *La Ópera Española*— “a las preciosas notas agudas de su metálica y bien timbrada voz [que] sobresaliendo por encima de la orquesta y coros llega al corazón de los espectadores”¹³⁹. Otro hecho influye en el éxito de esta partitura, ya que la melodía de *Irene* citada es acompañada al unísono por Tamberlick y Pozzoni, añadido del agrado de Peña y Goñi:

“Es el caso que el unísono irresistible del episodio en cuestión, no es obra de Wagner. Es el caso que la célebre melodía debía entonarle Irene sola, es decir, la señorita Spaak. Es el caso que la señora Pozzoni y el Sr. Tamberlick, como grandes artistas que son, y en combinación con los maestros Vázquez y Skoczopole, comprendieron el efecto inmenso de dicha melodía, entonada en unísono por los dos cantantes citados y la señorita Spaak. Y es el caso que así lo convinieron y así se ha verificado, con gran satisfacción del público y *admajorem Wagner gloriam*, pase el latín que viene aquí como anillo al dedo. De modo que gran parte del éxito de la pieza mencionada se debe a la iniciativa de la señora Pozzoni y los Sres. Tamberlick, Skoczopole y Vázquez”¹⁴⁰.

Esta es una de las piezas más aplaudidas en el estreno de la ópera. Peña y Goñi señala que al llegar a este último número del segundo acto y oírse el unísono de Pozzoni, Spaak y Tamberlick “el público conmovido y arrastrado por una gran belleza, prorrumpe en frenéticas exclamaciones de entusiasmo, y pide y obtiene la repetición de todo el andante, que vuelve a obtener grandísimo éxito”¹⁴¹; luego añade que “si Wagner

¹³⁷ “Revista musical. *Rienzi*”. *La Opera Española*, Año II, Suplemento al n° 17, 16-II-1876.

¹³⁸ Acto II, escena III (n° 6).

¹³⁹ “*Rienzi*. Revista Musical”. *La Opera Española*, II, Suplemento al n° 17, 16-II-1876.

¹⁴⁰ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 14-II-1876; *Impresiones Musicales...*, p. 135.

¹⁴¹ Peña y Goñi, A.: “Teatro Real: Primera representación de *Rienzi*...”. *El Globo*, 6-II-1876.

hubiera oído a la Pozzoni y Tamberlick en el andante del final segundo de *Rienzi*, se habría apresurado a autorizar la enmienda que han introducido en la pieza citada los mencionados artistas”¹⁴². Igual éxito obtiene en la segunda representación; el concertante es nuevamente repetido y todos los artistas son llamados seis veces a escena, aplaudidos “con universal entusiasmo”¹⁴³. Joaquín Espín y Guillén destaca también el acertado desempeño de Alice Spaak en los concertantes:

“La señorita Alice Spaak ha desempeñado la parte de Irene con un éxito grande, sostenido los dúos con la señora Pozzoni, y las piezas concertantes con una brillantez que la han valido los aplausos del público y las repetidas llamadas a la escena. Esta joven y bella artista, que posee una voz aguda de soprano bien afinada y de agradable timbre, ha hecho con su concurso que las melodías altísimas en que abundan las piezas concertantes, hayan tenido un brillo y efecto grandísimo, siendo aplaudida en el duetto con la señora Pozzoni. Consignamos con gusto los adelantos de la señorita Spaak, que en cada representación se hace aplaudir más del inteligente público del Teatro Real”¹⁴⁴.

Alonso de Beraza se muestra más crítico con Alice Spaak y señala:

“La Sra. Spaak ha hecho esfuerzos para estar a la altura de su papel, pero pocas veces ha logrado conseguirlo; el vigor, el acento dramático que requerían muchas de las situaciones, le han faltado; y por desgracia, el vigor, la valentía, el calor con que a su lado se presentaba la Sra. Pozzoni, hacían más notable el contraste”¹⁴⁵.

Steffano Colonna. Tras los cambios introducidos por Cuzzani en el reparto (enero), Ordinas canta el papel de *Colonna*, pero no está acertado y –dice Alonso de Beraza– “se descompuso algo en el terceto del segundo acto ¡qué loco orgullo! que sigue a la escena de los mensajeros de paz!”¹⁴⁶. *La Ópera Española* señala:

“El Sr. Ordinas, encargándose también de una parte inferior a su categoría, no se ha hecho superior al papel que desempeñaba y le vimos con sentimiento descomponerse en el segundo acto, cosa que, sin embargo, no nos ha sorprendido por lo frecuente que es en él”¹⁴⁷.

¹⁴² Peña y Goñi, A.: “El Rienzi, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 14-II-1876.

¹⁴³ Espín y Guillén, J.: “Revista musical. Rienzi”. *La Política*, 7-II-1876.

¹⁴⁴ Espín y Guillén, J.: “Revista musical. Rienzi”. *La Política*, 7-II-1876.

¹⁴⁵ Alonso de Beraza, J. M.: “Revista musical”. *El Imparcial*, 7-II-1876.

¹⁴⁶ Alonso de Beraza, J. M.: “Revista musical”. *El Imparcial*, 7-II-1876.

¹⁴⁷ “Rienzi. Revista Musical”. *La Ópera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876.

Adriano. “La Pozzoni y Tamberlick ejecutaron muy bien la ópera. Los demás artistas la dijeron regularmente”¹⁴⁸. Las crónicas aseguran que los artistas más acertados el día del estreno son los dos protagonistas “masculinos”: Tamberlick y Pozzoni. En este sentido, recordamos que *Adriano* (Antonieta Pozzoni) está escrito para mezzo-soprano; es el único papel masculino escrito por Wagner para esta tesitura, papel desempeñado por Wilhelmine Schröder-Devrient en el estreno de la obra en Dresde el 20 de octubre de 1842:

“La ejecución del *Rienzi* ha puesto una vez más de manifiesto las admirables dotes artísticas de la señora Pozzoni y del Sr. Tamberlick, que han sido en realidad el sostén de la ópera, recibiendo reiteradas muestras de entusiasta aprobación y siendo repetidas veces llamados al proscenio”¹⁴⁹.

La Ópera Española señala que Pozzoni desempeña su parte con acierto pero aconseja a la soprano “mayor cuidado en la manera de vocalizar, para que no se pierda la inteligencia de la palabra, tan importante en las obras dramáticas, y que en algunas ocasiones suavice la impetuosidad de su voz, en lo cual ganará no poco la necesaria y conveniente afinación”¹⁵⁰.

Sobre el resto del reparto de *Rienzi*, las crónicas son muy parcas. Giuseppe David, **Raimondo**, está especialmente acertado en la escena de la excomuniación (Acto IV, escena II, número 3, final) mereciendo “la buena estimación con que el público le distingue y que en muchas ocasiones le ha demostrado”¹⁵¹. A lo largo de la temporada alternan en el papel de *Raimondo* Giuseppe David y Emilio Cruz; este último “dejó bastante que desear en su papel”¹⁵² según el testimonio de Carmena y Millán.

Esther Ferrari, **mensajero de paz**, “agradó en su poco importante papel”¹⁵³ según *La Ópera Española*. Alonso de Beraza, más crítico, señala que Ferrari “procuró cumplir en su papel de mensajero de paz, pero se necesitaba voz de más volumen y frase más amplia y más levantada”¹⁵⁴. En cuanto a los papeles de **Baroncelli** y **Cecco del Vecchio** Santes y Ugalde estuvieron “discretos como de costumbre”¹⁵⁵.

¹⁴⁸ Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana en Madrid...* p. 354.

¹⁴⁹ Antonio Peña y Goñi: “Rienzi”, *La Ilustración Española y Americana*, XX, 5, 8-II-1876, p. 91.

¹⁵⁰ “Rienzi. Revista Musical”. *La Ópera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876.

¹⁵¹ “Rienzi. Revista Musical”. *La Ópera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876.

¹⁵² Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana en Madrid...* p. 354.

¹⁵³ “Rienzi. Revista Musical”. *La Ópera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876.

¹⁵⁴ Alonso de Beraza, J. M.: “Revista Musical”. *El Imparcial*, 7-II-1876.

¹⁵⁵ “Rienzi. Revista Musical”. *La Ópera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876.

La orquesta. Los escasos ensayos impiden que la orquesta realizara una excelente interpretación el día del estreno (5-II-1876), aunque las críticas no son negativas. Peña y Goñi indica que “la orquesta, dirigida por el maestro Skoczdopole, ha hecho un verdadero milagro, dado el cortísimo tiempo de que para los ensayos ha podido disponer. Exigirla la pureza de colorido que la obra en todos sus detalles requiere, sería imposible, como lo será siempre que los trabajos del regio coliseo lleven la precipitada marcha que desde hace algunos años los distingue”¹⁵⁶. La observación de Peña y Goñi se comprende mejor si se repasa la cartelera del Teatro Real en los días inmediatamente anteriores al estreno del *Rienzi*. Así, observamos que el 14 de enero se representa *Don Sebastián* de Donizetti, el 15 *Aida* de Verdi, el 16 *Il Trovatore* de Verdi, el 17 *Aida*, el 18 *Los Hugonotes* de Meyerbeer, el 19 *Poliuto* de Donizetti, el 21 la *Favorita* de Donizetti, el 22 *La Africana* de Meyerbeer, el 23 *Aida*, el 26 *Il barbiere di Siviglia*, el 27 el *Otello* de Rossini, el 29 *Lucrecia Borgia* de Donizetti, el 30 *Guillermo Tell* de Rossini y el 2 y el 3 de febrero de nuevo *Il barbieri de Siviglia*¹⁵⁷. La prensa diaria destaca que el 1 de febrero no hay función en el Teatro Real “para dar lugar a los ensayos de la ópera *Rienzi*”¹⁵⁸, pero recordamos que de toda la ópera solamente su *obertura* es conocida por los músicos del Real, ya interpretada por la Sociedad de Conciertos anteriormente (los componentes de ambas orquestas se corresponden en un alto porcentaje). Sobre los “veintitantos” ensayos que tiene el *Rienzi*, comenta Peña y Goñi:

“El *Rienzi* se pone en escena con ¡veintitantos ensayos! Que se lo pregunten a Sckozdopole. ¡Pobre hombre! ¡Cuánto ha trabajado, cuánto ha sudado! [...]

¡Y qué bregar en los ensayos! «Esos trombones; ese fagot; ¡a ver esas violas! Donde dice *fa bemol*, debe ser *fa becuadro*. Otra vez al *andante*; empezar por el *piu mosso*! *Piano* esos violines!» Y tac, tac, tac, la batuta del maestro golpeaba nerviosamente sobre la luciente madera del atril, y los conceptos musicales del maestro del porvenir rugían poco a poco en las tinieblas, después de llevar la rabia y la desesperación a la mayor parte de los profesores de la orquesta.

No decimos nada de las discusiones que entre los músicos se entablan. Recordamos a este propósito una frase deliciosa.

¹⁵⁶ Peña y Goñi, A.: “*Rienzi*” *La Ilustración Española y Americana*, XX, 5, 8-II-1876, p. 91.

¹⁵⁷ Destacamos que el número de funciones (y su periodicidad) en la temporada 1875/76 es sensiblemente mayor a las realizadas en las comprendidas entre 1868/69 y 1872/73. La situación económica en el Sexenio Liberal influyó negativamente en el estreno de una ópera de Wagner en España. Cfr. *Un Caballero Español*: “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena. XIII. Wagner”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 46, 8-XII-1873, p. 744.

¹⁵⁸ “Noticias de espectáculos”. *El Globo*, 1-II-1876.

Había un instrumento que debía ejecutar un *mi* y un *fa*, con la circunstancia especial de que el *fa*, en vez de hallarse a distancia natural, esto es en el semitono correspondiente, estaba trasladado a la octava superior, esto es, a distancia de novena. «¡Vamos a ver! Decía el profesor. ¿No era lógico y racional que Wagner hubiera colocado este *fa* al ladito del *mi*, sin hacerlo saltar como una cabra? ¡Valiente tío! »

Y otras muchas frases por el estilo”¹⁵⁹.

En la representación de *Rienzi* es la sección de viento metal la que recibe las críticas más duras. “No seremos injustos –dice La Ópera Española– con la excelente orquesta del Teatro Real; pero sí diremos que la mayor parte de los profesores, no siente la música de Wagner, sobre todo el metal, que carece de la dulzura, pastosidad y buen sonido que para los *pinanísimos* tanto se necesita”¹⁶⁰. A propósito de la interpretación del tercer Acto de *Rienzi* en Madrid, Peña y Goñi comenta la situación del instrumental del viento metal en España en 1876. El crítico señala la precariedad de estos instrumentos, su inconveniencia para la interpretación de la música de Wagner y la práctica imposibilidad de dar a conocer su repertorio si no se soluciona este problema:

“Sentiré en el alma que mis opiniones respecto al asunto hieran la susceptibilidad de algunos individuos, pero es doloroso lo que en España ocurre con el metal de las orquestas.

Dejemos a un lado las bandas militares, que son en su mayor parte verdaderas parodias de esa institución que a tan brillante altura han sabido elevar los gobiernos de otras naciones. Y conste que no pretendo culpar en lo más mínimo a los músicos mayores españoles.

¡Demasiado hacen, en medio del desamparo en que se hallan y del círculo de hierro a que una organización absurda los ha tenido y tiene reducidos!

A largas consideraciones se presta este importante asunto; pero comprenderán los lectores que no es este lugar a propósito para tratarlo con el detenimiento que merece. Quédese, pues, para mejor ocasión.

En cuanto a las orquestas, ya es otra cosa, si bien el mal tiene también sus raíces en la falta de protección que los gobiernos han demostrado siempre en lo que atañe a la enseñanza musical: en una palabra, a la irritante escasez de medios, a la carencia de elementos de nuestro Conservatorio de Música.

Las desafinaciones frecuentes y la estridencia crónica del metal, tanto en la orquesta del regio coliseo, como en la Sociedad de Conciertos, han llegado, por desgracia, a ser proverbiales en España. Sucede con esto, como con los malos cantantes, que, abandonando por completo lo que se relaciona con el acento dramático, con la expresión sencilla y natural, se dedican únicamente a desgarrar el tímpano del espectador, gritando como desesperados.

–Para cantar se necesitan tres cosas, decía Rossini. Voz, voz y voz.

–¿Es posible? Le preguntó alguien.

¹⁵⁹ Peña y Goñi, A.: “Teatro Real: Primera representación de *Rienzi*...” *El Globo*, 6-II-1876.

¹⁶⁰ “Revista musical. *Rienzi*”. *La Ópera Española*, Año II, Suplemento al n° 17, 16-II-1876.

–No he dicho que para cantar bien, contestó *sotto voce* el autor de *Guillermo Tell*.

Esta última frase que, como otras muchas, se atribuyen al gran maestro, tiene en la presente ocasión una aplicación justísima.

Nuestro metal es voz, voz y voz, es decir, sonido, sonido y sonido. Y aún cuando éste es afinado, resulta estridente por sus ásperas vibraciones, cuando es desentonado, se hace insoportable.

¿Tienen de ello la culpa los profesores? No por cierto, en gran parte, cuando menos. Tiene la culpa la falta de enseñanza, la falta de instrumentos, la conversión del arte en oficio, el poco o ningún estímulo, el corto haber; tiene la culpa, en suma, la fatalidad de un país en el que muchos primeros premios del Conservatorio, muchos laureados con medalla de oro, necesitan tocar el piano en un café para no morir de hambre. ¡Y bien sabe Dios que entre estos pianistas de café a *fortiori* hay algunos verdaderos artistas, jóvenes tan llenos de entusiasmo y conocimientos, como faltos de esperanzas!

Uno de ellos conozco yo (no lo nombro por no revelar la oscura profesión a que se ve reducido por las causas que antes he mencionado) que pronunció delante del que esto escribe la nobilísima frase siguiente:

«El *Rienzi*, de Wagner, me ha producido sentimientos de rabia, de celos, de envidia. ¡Pensar que Wagner tenía mi edad (veintiocho años) cuando escribió esa ópera, mientras que yo...»

Ese joven compositor español envidioso del autor de *Rienzi*, es primer premio, tiene la medalla de oro del Conservatorio, y es además wagnerista convencido. ¡Quizá se verá reducido a tocar muchas veces en el piano de un café la jota del *Molinero de Subiza*!

Todas estas causas influyen no poco en la triste situación a que se ve condenado hoy el metal de nuestras orquestas. Mucho ha variado en lo que respecta a las trompas, merced a un profesor distinguidísimo y de un mérito real, el Sr. Font, y de otro, el Sr. Sotillo, que es una gran esperanza; pero las trombas, cornetines y trombones, yacen en un lamentable atraso.

No hay manera de oír un solo acorde cuya sonoridad resulta dulce y blanda, sobre todo si el tono a la tesitura ofrecen la menor dificultad.

Pretender que los timbres se unan armoniosa y naturalmente en un sonido pastoso y agradable, es pretender lo que no se ha de alcanzar.

Todo es duro, áspero, desigual, vibrante, lleno de esquinas. Quien desgarrar una pieza de percal puede solamente formarse idea de semejante sonoridad.

Ahora bien; supriman los lectores el elemento vocal, esto es, la sonoridad noble que podía (en buenas condiciones, se entiende) suavizar un tanto las terribles asperezas del instrumental; destruyan, en una palabra, todo equilibrio, y tendrán resuelto el problema de lo que ha sido en el Teatro Real de Madrid el acto tercero de *Rienzi*, de Ricardo de Wagner.

¡Da miedo pensar que los intérpretes de una obra musical puedan aniquilar las ideas de su autor y llegar a convertirlas en verdaderas caricaturas!

¿Quiénes son los principales responsables de lo que ha sucedido, bajo este concepto, con el *Rienzi*? ¿Cuáles son las causas? Vamos con tiento.

1º Principalmente, la situación tristísima de los profesores, situación de que en párrafos anteriores hice mención.

2º La precipitación con que se ha puesto la obra en escena. Con pocos estragos (ensayos, había yo escrito, pero los cajistas han variado el sustantivo. ¡Hay una providencia!) es imposible dar a una producción de la extensión y dificultades del *Rienzi* el menor colorido.

3º. La falta de instrumentos y el total desconocimiento de su mecanismo y empleo.

Estas causas, ya lo ven los estimables profesores a quienes he aludido, les eximen casi en absoluto de responsabilidad. Me alegro por ellos, pero lo siento por el arte, y de todos modos, necesario es que tan graves defectos desaparezcan si han de ejecutarse en Madrid obras de Wagner. El metal juega un papel tan importante en las producciones del célebre y eminente maestro (verdad es que en ellas no hay nada secundario) que vale más renunciar por completo a la música del porvenir, si no ha de ejecutarse en las debidas condiciones”¹⁶¹.

Lo desacertado de la banda hace que los antiwagneristas carguen las tintas contra el acto tercero de *Rienzi*.

“¿Qué sucedió en el acto tercero? ¡Desdichado acto! Voy a decirlo. Empezó admirablemente; [...] La explosión del público fue grande, imponente. [...] Pero este es el anverso de la medalla; ahora entra el reverso. Se presentó la banda en escena, acompañada de cuatro cajas claras; unida con la orquesta, cayó como una avalancha sobre los oídos de los espectadores, y sucedió lo que necesariamente debía suceder. Los coros, cortos en número y escasos en facultades, a consecuencia del trabajo inmenso que soportan, ¡infelices! con sobrada resignación, desaparecieron completamente anonadados, aplastados por aquel huracán de sonoridad. Los individuos de la banda, con un celo perdonable (me apresuro a consignarlo) soplaban furiosamente en sus respectivos instrumentos, mientras las cajas redoblaban con un entusiasmo, si no precisión, admirable. La orquesta lanzaba al mismo tiempo torrentes de sonoridad, ora contestando periódicamente a la banda, ora fundiéndose con ella en armonioso conjunto. Los pobres coros, en tanto, se esforzaban vanamente en desempeñar su cometido, y desgañitábanse para hacerse oír, ¡Desgraciados! Hubiérales valido más hacer lo que en lenguaje de bastidores se llama el barbo, es decir, no cantar. ¿Cómo era posible que sus reducidas voces lograran traspasar aquella impenetrable frontera enemiga, erizada de fusiles, cañones, trombas y tambores? Es más, en la admirable escena que sirve de intermedio a la ida y vuelta de la batalla que el pueblo romano, con *Rienzi* a su cabeza, libra a los nobles; en aquella grandiosa escena en que las mujeres caen de hinojos elevando sus preces a la Virgen del Rosario, mientras se escucha a lo lejos el fragor de la batalla; en es escena ocurrió que los primeros instrumentos de la banda, tuvieron que colocarse al extremo de los bastidores y a la vista del espectador, con el objeto de ver los movimientos del brazo del director de orquesta y llevar así el tiempo exacto. Es decir, que el contraste quedaba destruido, y que, lejos de oírse en lontananza, y como traído por el viento, así reza la partitura, el estruendo de la batalla, ésta se verificaba, o poco menos, en presencia del público. Abreviemos. El acto terminó con la mayor frialdad y en medio de un desagrado casi general, que luego ha ido mitigándose poco, hasta desaparecer por completo, si ha de juzgarse por el éxito que ha tenido en las representaciones sucesivas de la obra, y a consecuencia, seguramente, de haberse puesto algún freno a la sonoridad”¹⁶².

¹⁶¹ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 17-II-1876; *Impresiones Musicales...* p. 137-141.

¹⁶² Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner, y la música del porvenir”. *El Globo*, 13-II-1876.

En la escena¹⁶³ comentada por Peña y Goñi en la que las mujeres se arrodillan y elevan una plegaria a la Virgen del Rosario, Wagner indica expresamente en una nota *ad hoc* que la banda debe situarse a larga distancia de las voces. Sin embargo, las prescripciones del autor no son tenidas en cuenta por lo que –dice *La Ópera Española*– “bien combinada debe producir buen efecto [pero] aquí hemos tenido el disgusto de que la trompetería nos destrozase la belleza del canto”¹⁶⁴. La misma revista indica que en la gran marcha¹⁶⁵ encomendada a la banda inmediatamente antes de la plegaria se “desplegó una sonoridad tan feroz y cruel, que muchos espectadores tuvieron que taparse los oídos para no quedar sordos”¹⁶⁶. La crítica hacia la sección de los “cobres” del Real, está relacionada directamente con lo escaso de los coros.

“Los coros hicieron lo posible para cumplir con valentía, pero la empresa debió tener en cuenta que los coros necesitan ser reforzados hasta el doble y aún el triple, que así lo recomienda el mismo Wagner; que por no haberlo hecho, [...] en [algunas] escenas apenas consigue hacerse oír, y en el tercer acto en el himno de guerra y el *Santo sprito cavaliere* desaparece por completo, ahogado en absoluto bajo las sonoridades del metal, como el coro plegaria de mujeres *Santa madona* resulta también raquítico”¹⁶⁷.

Los coros, ensayados por Leandro Ruiz, son el punto más flaco de toda la representación. Todos los críticos coinciden en señalar que su desafortunada actuación se debe no a la falta de calidad en la interpretación, sino, más bien, al escasísimo número de voces que lo conforman. “Los coros –dice Esperanza y Sola– hacen cuanto pueden, pero no es mucho, y ciertamente no por culpa suya: el *Rienzi* exige grandes masas corales, y la del regio coliseo, aún de ordinario exigua, es para la ópera de Wagner del todo insuficiente, resultando un desequilibrio entre la orquesta y las voces de malísimo efecto”¹⁶⁸. En este sentido Alonso de Beraza¹⁶⁹ indica que el pueblo y coro que asiste a la escena de excomunión está representado únicamente por 20 ó 22 coristas de ambos sexos y Peña y Goñi critica la interpretación del doble coro a voces solas del segundo acto “*Or su*” por “*quince o veinte* coristas de ambos sexos”¹⁷⁰. El maestro de

¹⁶³ Acto III, escena tercera, número 4. La plegaria es una pieza a tres voces en la que el *incipit* del libreto reza “*O Madonna del Rosario...*”.

¹⁶⁴ “*Rienzi*. Revista Musical”. *La Ópera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876.

¹⁶⁵ Acto III, escena tercera (Finale terzo), nº 3.

¹⁶⁶ “Revista Musical. *Rienzi*”. *La Ópera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876.

¹⁶⁷ Alonso de Beraza, J.M.: Revista Musical, *El Imparcial*, 7-II-1876.

¹⁶⁸ Esperanza y Sola, J.M. “*Rienzi*”. *Treinta Años de Crítica Musical...* p. 155.

¹⁶⁹ Alonso de Beraza, J.M.: “Revista Musical”. *El Imparcial*, 7- II-1876.

¹⁷⁰ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 14-II-1876.

coros del Teatro Real, Leandro Ruiz, es en parte responsable de lo escaso de las voces ya que unos meses antes del estreno de *Rienzi* proporciona a la empresa del Teatro Real de San Juan de Oporto un considerable número de coristas entre los que se encuentran algunos parientes suyos. Ruiz –dice *La Ópera Española*– “después de estar todo el verano (sin sueldo) machacando las teclas de un piano para enseñar el repertorio a varias señoritas que le debían servir para aumentar el número de coristas, se le ocurrió manifestar en pleno ensayo que para el teatro de Oporto buscaban coristas y las pagaban a razón de ¡40 duros al mes! Con tal pregón se desbandaron las niñas y... Adiós pajes buscados con tanto afán para el *Rienzi*”¹⁷¹.

El mismo género al que pertenece *Rienzi*, “ópera trágica en cinco actos” y su vinculación con la gran ópera francesa, hacen que Wagner plantee numerosas situaciones a fin de que el coro intervenga activamente en el drama. Entre estas situaciones hay dos proclamaciones, dos motines, dos traiciones, una procesión, una maldición, un entierro y una excomunión. Si el coro es fundamental para el desarrollo de la ópera, en el acto III su participación es determinante, de ahí que las críticas negativas afecten especialmente a este acto: “Los reaccionarios de todas clases y categorías –dice Peña y Goñi– [...] se han aprovechado del acto tercero, del acto del ruido, como lo llaman, y hacen recaer sobre los actos restantes la responsabilidad que sólo incumbe a aquél”¹⁷². Peña y Goñi indica que el tercer acto, ejecutado debidamente, habría sido el más aplaudido pero tal y como es representado en el Teatro Real se convierte en un escollo para la ópera. Para evitar estos errores de interpretación, el crítico musical señala que la solución pasa por contratar a más coristas:

“Es verdad que para evitarlo se necesita poca cosa: cuarenta coristas más, del sexo masculino y veinte o treinta del femenino; redoblantes verdaderos en vez de cajas claras; otros instrumentos en la banda y otros instrumentos en el grueso del metal de la orquesta”¹⁷³.

La Opera Española indica igualmente que para representar *Rienzi* es necesario aumentar el cuerpo de coros, criticando la actitud del empresario del Teatro Real, ya que

¹⁷¹ *La Ópera Española*, I, 8, 27-XI-1875, p. 2.

¹⁷² Peña y Goñi, Antonio: “*Rienzi*” *La Ilustración Española y Americana*, XX, 5, 8-II-1876, p. 90.

¹⁷³ Peña y Goñi, Antonio: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 17-II-1876. También en *Impresiones Musicales...* p. 137.

en su opinión, Robles concede demasiada importancia al elemento escénico y poca al elemento coral:

“Ya que el Sr. Robles mostraba tanto empeño en tirar la casa por la ventana, ¿por qué no fijó su atención en lo importante que hubiera sido aumentar, siquiera para esta ópera, el cuerpo de coros, como han hecho diferentes empresas, en algunas ocasiones, y una de ellas la de la Grande Opera de París, en el *Guillermo Tell*, que para presentar dignamente la conjuración de los tres cantones, contrató cien coristas más sobre los que tenía el teatro, cuyo número es mayor que los de Madrid? ¿Piensa el Sr. Robles que se deslumbra al público arrojándole polvo a los ojos, para que no repare en el vacío musical y artístico de la dirección de su teatro, y que esto se consigue con algunos centenares de trajes, y media docena de vistosas decoraciones?

La importancia del Teatro Real y de la ópera [...] exigen más conciencia y menos fantasmagoría”¹⁷⁴.

Los ballets gustan entre el público y son bastante aplaudidos; su director, Garbagnati, recibe cumplidos elogios “por haber sabido entretener a los concurrentes poco aficionados a las piruetas en las representaciones de las óperas”¹⁷⁵.

La **puesta en escena** en el Real es magnífica según la generalidad de las críticas. En ella llama particularmente la atención un precioso carro triunfal construido por Bueno¹⁷⁶ para la última escena del acto tercero. Seiscientos nuevos trajes se presentan sobre las tablas del teatro bajo el diseño de Lorenzo París. Todos llaman la atención de la crítica que elogia el desembolso que el empresario hace para la ocasión, pero sobre todos ellos “los *seis* que viste Tamberlick y que son en su mayor parte de una riqueza y un gusto acabados”¹⁷⁷.

Los **decorados** se confían a los escenógrafos Bussato, Bonardi y Valls, aunque Arias de Cossío¹⁷⁸ sólo da como probable la colaboración de éste último. Sin embargo, en la prensa de la época encontramos numerosas alusiones que dan como segura la participación de Valls en la realización de los decorados. Para las representaciones, Teodoro Robles tiene que comprar 600 libras (276 Kilos) de cáñamo en cuerdas para colgar las nuevas decoraciones de la ópera de Wagner¹⁷⁹. La única representación localizada de los decorados de *Rienzi* es recogida por Arias de Cossío (lámina 61). Esta

¹⁷⁴ “*Rienzi*. Revista Musical”. *La Ópera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876.

¹⁷⁵ “*Rienzi*. Revista Musical”. *La Ópera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876.

¹⁷⁶ Bueno y Nieto están encargados de todo lo relativo al *atrezzo*.

¹⁷⁷ Peña y Goñi, Antonio: “*Rienzi*”, *La Ilustración Española y Americana*, XX, 5, 8-II-1876, p. 91.

¹⁷⁸ ARIAS DE COSSÍO, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991, p. 183.

¹⁷⁹ Turina Gómez, op. cit. p. 124.

decoración, destinada al Acto I y que reproduce una de las calles de Roma, aparece en las páginas de *La Ilustración Española y Americana*, en un grabado¹⁸⁰ basado en un dibujo realizado por Comba. Arias de Cossío destaca que Bussato, Bonardi pudieron conocer algunos grabados de las decoraciones realizadas en París y Dresde porque existe en el Museo del Teatro de Munich una acuarela de Von Leysar que representa el final del acto II, donde aparece la misma ruina clásica que la de la decoración del Teatro Real¹⁸¹. Los decorados son alabados en todas las crónicas y de todos los testimonios recogidos sólo *La Ópera Española* critica las llamas que envuelven el Capitolio, llamas que a la revista parecen “indignas de los reputados escenógrafos que han pintado las restantes decoraciones, a los cuales, lo mismo que a la empresa, en lo tocante al lujo con que ha puesto en escena esta obra, hay que tributar muchos y merecidos elogios, consignado a la vez que el público inteligente les ha prodigado también sus aplausos”¹⁸². Gusta especialmente el decorado para el acto tercero, al comienzo del cual, los pintores son llamados a escena según el testimonio de Peña y Goñi y Espín y Guillén: “Magnífica decoración, llamando el público y aplaudiendo a los Sres. Bussato y compañeros”¹⁸³. Según el marqués de Valle Alegre, la espléndida puesta en escena de *Rienzi* cuesta a Robles “25.000 duros, o sea 125.000 pesetas, para conformarme con la fórmula oficial”¹⁸⁴.

La dirección de escena, encomendada a Juan Ugalde, es muy criticada por la revista *La Ópera Española*. Damos cuenta ahora de algunos detalles que no son del agrado de esta publicación. Al final del segundo acto, *Orsini* intenta asesinar a *Rienzi* en el senado y los embajadores, sus pajes, heraldos y demás comitiva deben aparecer no mezclados –como ocurre en el estreno del Real– sino por nacionalidades:

“Y continuando el final segundo, el Sr. Roudil (*Orsini*) intenta asesinar a *Rienzi*, mientras los embajadores, que han entrado en comandita igualmente que sus pajes y heraldos, cuando debían aparecer no mezclados, sino por nacionalidades, permanecen inmóviles y sentados como sin nada ocurriese; verdad es que al Senado, que tanto debía interesarse por la vida del Tribuno, no le conmueve tampoco el atentado de *Orsini*; y unido esto al *sans façon* con que las bailarinas invaden el dosel así que baja *Rienzi* a la escena, nos da una idea del

¹⁸⁰ “*Rienzi*, ópera del maestro Wagner...”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 5, 8-II-1876, p. 92.

¹⁸¹ Arias de Cossío, op. cit, p. 184.

¹⁸² “*Rienzi*. Revista Musical”. *La Ópera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876.

¹⁸³ Espín y Guillén, J.: “Revista Musical. *Rienzi*”. *La Política*, 7-II-1876.

¹⁸⁴ El marqués de Valle Alegre: “Cartas Madrileñas”. *El Globo*, 5-II-1876.

acendrado cariño con que el Sr. Ugalde cuida la dirección que le está encomendada”¹⁸⁵.

En el último número cuatro del tercer acto (escena tercera, último número), Rienzi vuelve victorioso del combate, pero Tamberlick viene a pie y no a caballo como marcan las acotaciones del drama: “Estas pequeñeces deben ser para el Sr. Tamberlick de escasa importancia, como igualmente el que los *mensajeros de paz* no puedan quitarle el casco y ponerle la corona de laurel”¹⁸⁶. Más adelante, en el último acto tampoco se desploma el Capitolio, ni *Adriano e Irene* perecen entre sus escombros con *Rienzi*. No obstante, aclaramos que las críticas a la *mise en scène* son más duras desde las páginas de *La Opera Española* que en ninguna otra publicación. En este sentido, recordamos que este “periódico semanal de Literatura y Teatros”¹⁸⁷ con agencia teatral¹⁸⁸ es propiedad de Francisco Saper, quien posteriormente es director de escena en el Teatro Real entre 1878 y 1881 (Rovira) y entre 1884 y 1889 (Michelena). Si bien los juicios emitidos desde la Revista responden a intereses particulares, no es menos cierto que Saper, dado su trayectoria profesional, es una persona muy cualificada para juzgar este elemento de la representación. En este sentido, los articulistas de otras publicaciones son básicamente críticos musicales y no expertos en la dirección de escena de una ópera. Peña y Goñi comenta sobre la dirección de Ugalde:

“La dirección de escena a cargo del Sr. Ugalde ha sido esmerada, y si en la primera representación se notó algún descuido, en cambio en la segunda todo marchó en orden. No es poco, tratándose de la cantidad de gente que, en el segundo acto sobre todo, inunda por completo la escena”¹⁸⁹.

Supresiones de fragmentos musicales.

A lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX, los cortes en el regio Coliseo son objeto de continuas quejas desde sectores diversos. Crítica, abonados y público en general, denuncian estos “mandobles” de una forma más o menos periódica ya que los

¹⁸⁵ “Rienzi. Revista Musical”. *La Ópera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876.

¹⁸⁶ “Rienzi. Revista musical”. *La Opera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876.

¹⁸⁷ Primer número el 27-IX-1875.

¹⁸⁸ Agencia General de Teatros de Saper y Compañía (Calle de Claudio Coello, nº 8).

¹⁸⁹ Peña y Goñi, Antonio: “Rienzi” *La Ilustración Española y Americana*, XX, 5, 8-II-1876, p. 91.

cortes en el Teatro Real llegan en ocasiones a la supresión entera de un acto¹⁹⁰. En año 1876, pocos días antes del estreno de *Rienzi*, se ponen en el Real *Guillermo Tell* y *Los Hugonotes* y Esperanza y Sola pregunta irónicamente “el porqué de la supresión *ab irato* que allí [el Teatro Real] se comete de un acto entero del *Guillermo Tell* y otro de *Los Hugonotes*; la causa recóndita de las mutilaciones que sufre la admirable ópera del maestro berlinés, y que van cada año tan en aumento, que me van entrando no pocos temores de que llegue algún día a anunciarse en triple extracto de ella, en competencia con las quintas esencias de Violet o de *Atkinrecen*, y de que hoy hago caso omiso en atención a la solemnidad del día, como si dijéramos”¹⁹¹.

Peña y Goñi es cómplice de las supresiones en *Rienzi* e instigador de las mismas, ya que tras la noche del estreno, el crítico aconseja a la empresa que aligere los entreactos o haga cortes en la partitura. El crítico se apoya en la historia de las representaciones de *Rienzi* para justificar esta postura, ya que, recordamos, después del estreno de *Rienzi* en Dresde el 20 de octubre de 1842, Wagner decide realizar algunas supresiones, pues la primera representación dura más de seis horas. De este modo, la segunda representación dura tres cuartos de hora menos que el día de su presentación y, después de algunas funciones, el intendente del teatro de la corte de Dresde (Hofoper), August von Lüttichau, propone dividir la obra y presentarla en dos noches bajo los títulos de *Grandeza de Rienzi* (Actos I, II y III) y *La caída de Rienzi* (actos IV y V); dice Peña y Goñi:

“Dos palabras para terminar.

Cuando el *Rienzi* se estrenó en Dresde en 1842 (¡hace treinta y cuatro años! Ocurrió un hecho curioso. Y es que la duración del espectáculo era mayor que lo que prescribía el reglamento de teatros.

Para obviar esta dificultad se apeló al medio de representar la obra en dos noches. En la primera se ejecutaban el primero y segundo y en la segunda el tercero, cuarto y quinto.

Y no decimos más. Aligérense los entreactos o háganse cortes sin piedad”¹⁹².

Los consejos de Peña y Goñi, en el sentido de que se realicen cortes en *Rienzi* para acortar la duración del espectáculo, son criticados por diversas publicaciones. Un suelto

¹⁹⁰ En un concierto de la Unión Artístico-Musical celebrado en el teatro Apolo (domingo 18 de febrero de 1883), se escucha por primera vez en Madrid el acto quinto de *Fausto*, no representado nunca en las funciones del Teatro Real, pues la ópera de Gounod termina en el acto cuarto. “Noticias”. *La Propaganda Musical*, III, 4, 15-II-1883, p. 5.

¹⁹¹ Esperanza y Sola, J.M.: “*Rienzi*”. *Treinta Años de Crítica Musical*, t. 1... p. 140.

¹⁹² Peña y Goñi, A.: “Teatro Real: Primera representación de *Rienzi*...”. *El Globo*, 6-II-1876.

de *El Cronista*, periódico en el que escribe Esperanza y Sola, señala que “de seguro no se atrevería nuestro querido amigo a pedir cortes en *Los Hugonotes*, aunque, cantándose los cinco actos completos, cual debe hacerse, terminara la función a las dos de la mañana”¹⁹³. A este suelto contesta Peña y Goñi indicando: “De seguro que no. Pero si se tratara de *Il Crociato* y fuera esta la primera obra de Meyerbeer que se cantara en Madrid, y Meyerbeer viniera precedido de la peligrosa fama de Wagner, cambiaríamos resueltamente de opinión. –Por lo demás, del *Rienzi* a *Los Hugonotes* hay alguna diferencia”¹⁹⁴. También *La Ópera Española*¹⁹⁵ se opone a la opinión de Peña y Goñi y en tono irónico pregunta si el crítico permitiría esos mismos cortes en su zortzico *¡Viva Hernani!*, composición con letra de Ramos Carrión presentada en una función patriótica el 21 de diciembre de 1875¹⁹⁶:

“¡Qué poco caritativo es el Sr. Peña y Goñi! ¡Con que siendo su ídolo Wagner, pide que lo mutilen *¡sin piedad!*! ¿Qué haría si fuera su más encarnizado adversario? Esto nos recuerda el tan conocido refrán: *¡qué amigos tienes, Benito!* El crítico de *El Globo*, el que a juicio de tantas personas pasa por erudito, se precia de imparcial, y hasta se le considera como el supremo juez inapelable en revistas musicales, ¡cómo ha podido incurrir en tan tremendo absurdo, cómo ha dado semejante *pifia!* Y esto nos sugiere un forzoso dilema: o el Sr. Peña y Goñi, al pedir a la empresa del Teatro Real, que en el *Rienzi* se haga *cortes sin piedad*, es enemigo de Wagner, a quien sin embargo llama su ídolo, o es enemigo del Sr. Robles, a quien no obstante sus antiguas campañas, acaricia ahora tan desinteresadamente. Y decimos que es enemigo de la empresa del regio coliseo, porque la aconseja lo que en definitiva podría originar una importante reclamación del compositor, a quien así se deja lastimado en su reputación artística.

Una de las cosas que amargaron la existencia del célebre Rossini, en sus últimos años, fue la intemperancia con que la empresa de La Grade Opera de París, mutilaba su famoso *Guillermo Tell*. No presumimos que dé tanta importancia como a esta ópera el Sr. Peña y Goñi, a su zortzico; pero si a pesar de eso viera que se le hacían tan despiadados cortes, ¿lo consentiría? ¿Toleraría, siquiera, que le quitaran al Sr. Huguet el paraguas que sacaba en la representación de su capo laboro, y cuyo mueble parecía tan indispensable para el buen efecto de su música?”¹⁹⁷.

¹⁹³ Peña y Goñi, A.: “Teatro Real: Segunda representación del *Rienzi*, de Wagner”. *El Globo*, 7-II-1876.

¹⁹⁴ Peña y Goñi, A.: “Teatro Real: Segunda representación del *Rienzi*, de Wagner”. *El Globo*, 7-II-1876, p. 150.

¹⁹⁵ En el número 21 de esta publicación da cuenta de las críticas que *El Contra-Bombos* dirige a Peña en el sentido de negarle su competencia como crítico musical, llamándole literato entre los músicos. En tono irónico *La Ópera Española* da cuenta de los méritos de Peña como músico y añade: “¿No ha sido contra viento y marea, el más acérrimo partidario de Wagner, excepto para pedir que se hiciesen en el *Rienzi cortes sin piedad*”. *La Ópera Española*, II, 21, 15-III-1876, p. 3.

¹⁹⁶ En la función del 21-XII-1875 se representa *Poliuto* de Donizetti y el zortzico de Peña y Goñi. En las reducciones para piano editadas posteriormente, el crítico musical apunta en la dedicatoria: “A Tamberlick, en tributo de profunda amistad y admiración”. Tamberlick y Peña y Goñi son criticados habitualmente por *La Ópera Española*. Véase Subirá, J.: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1949, pp. 255-157.

¹⁹⁷ “Revista Musical. *Rienzi*”. *La Ópera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876.

En el estreno de *Rienzi* en Madrid el 5 de febrero, los cortes son bastante leves pero en las sucesivas representaciones afectan a la mayor parte de los números de *Rienzi*, como detallamos más adelante. Los cortes se justifican por parte de la empresa del Real señalando que el gusto de una gran parte del público de Madrid es refractario a los espectáculos de larga duración y a las enormes dificultades de ejecución de la obra, especialmente en el instrumental y en la combinación de voces y grandes masas corales, aunque para *La Ópera Española* los cortes se hacen “por hacer menor el cansancio de algún artista”¹⁹⁸.

Si de por sí el libreto de la ópera hace poco comprensibles algunas de las situaciones dramáticas de la ópera, los numerosos cortes que sufre *Rienzi* en las representaciones posteriores al estreno, hacen que se llegue al absurdo en algunas ocasiones. Así sucede cuando al final del acto tercero *Rienzi* vuelve victorioso de la pelea contra los conjurados e inmediatamente después pasan por el escenario los muertos y heridos en la batalla, entre los que está Steffano Colonna, padre de Adriano. Esta escena es suprimida íntegramente en el Real de ahí que *Adriano* omite los versos en que se declara adversario de *Rienzi*: *¡hay de aquel que semejante sangre ha vertido! ¡Cruel tribuno, tiembla ante tu obra! Fuiste constante en tu odio, tenaz en tu ira, y enemigo de la paz, has saciado tus fieros deseos; ahora es necesario que satisfaga yo los míos. ¡Tribuno, tiembla por ti!* De este modo el público madrileño no se explica el cambio de carácter que se verifica en este personaje¹⁹⁹ y que da lugar a la subsiguiente conjuración que produce la caída del Tribuno.

Al margen de las incongruencias argumentales que provocan los cortes realizados a partir de la segunda representación, estas eliminaciones son realizadas con poco acierto desde un punto de vista exclusivamente musical según algunos críticos. Alonso de Beraza señala que “algunos otros cortes podrían hacerse y restablecer en cambio algo de lo suprimido”²⁰⁰. Paradójicamente y, después de recomendar los cortes, Peña y Goñi se queja del poco acierto con que estos se realizan. El crítico se muestra especialmente disconforme con el recorte de la introducción del acto segundo:

¹⁹⁸ El entrecomillado se refiere a Tamberlick, que desde las páginas de *La Ópera Española* es muy criticado. *La Ópera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876.

¹⁹⁹ Recordamos que Adriano salva a Irene, hermana de *Rienzi*, siendo al principio de la ópera partidario del tribuno romano. Sin embargo, cuando *Rienzi* manda ejecutar al padre de Adriano, Steffano Colonna, el joven amante de Irene cambia su posición hacia una hostilidad total hacia *Rienzi*.

²⁰⁰ Alonso de Beraza, J.M.: “Revista Musical”. *El Imparcial*, 7-II-1876.

“El acto segundo contiene bellezas de un orden superior. La introducción, mejor dicho el prelude, es quizá la única pieza de la ópera en que se muestra con alguna claridad la pluma del *porvenir*. Por esta razón he visto con dolorosa sorpresa el terrible corte que dicha pieza ha sufrido, corte que ha ido a destruir precisamente toda su originalidad. El prelude está compuesto de la siguiente manera. Debuta con una elegantísima y ancha melodía en *mi mayor*, que Rienzi entona más tarde en medio de la mayor emoción a consecuencia del efecto que en el tribuno producen los arrobadores acentos de los mensajeros de paz. Esta melodía, que se desarrolla en la orquesta con una brillantez admirable, termina en un *diminuendo*, a cuyo final los instrumentos de madera y las trompas apodéranse de un fragmento rítmico del canto de los Mensajeros de Paz lo van desarrollando en una extensa serie de progresiones que por los más ingeniosos procedimientos enarmónicos estrecha y dilata con caprichoso antojo los dos únicos acordes que le sirven de base. No puede darse nada más atrevido que estos veintitrés compases, en los cuales la armonía pasa por todas las transformaciones imaginables por medios rigurosamente sencillos. De estos *veintitrés* compases, se suprimen en el Teatro Real los *diez y seis* más interesantes, es decir, la verdadera serie de progresiones que constituye la fisonomía del prelude. Se convierte en procedimiento vulgar lo que es un rasgo de verdadera originalidad. ¿Tiene también Wagner la culpa de ese atentado? El *Rienzi* es susceptible de muchos cortes, y yo por mi parte declaro que para evitar peligros los hubiera aceptado en mayor número quizás de los que hoy existen en la partitura, tal como se ejecutan en nuestro gran coliseo; pero es necesario fijarse dónde y cómo se hacen, antes de llevarlos decididamente a cabo. Por de pronto, suprimir un compás del prelude del acto segundo, es un delito de lesa arte”²⁰¹.

Dado lo escaso del número de componentes vocales, son numerosos los cortes que afectan a números con coro; destacamos, por lo extenso, el que sufre el *Inno di guerra*²⁰² (termina con la frase *Santo Spirito cavaliere*²⁰³), partitura que solamente se escucha una vez en Madrid y de la que se suprimen los 103 compases de que consta:

“El coro era tan reducido, que pasó completamente desapercibido, avasallado por el estruendo del instrumental que arriba y abajo cubría las voces. Gracias a [...] los consejos de crítico Sr. Peña y Goñi, [...] no tuvimos el gusto de oírlo más que una vez”²⁰⁴.

Si bien mucha de la música de Wagner no llega a escucharse en el Real, también se da el fenómeno contrario y algunos artistas realizan añadidos a la partitura de *Rienzi*. Además del ya referido unísono de los tres principales protagonistas, este es el caso de

²⁰¹ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 14-II-1876.

²⁰² Acto III, escena 3ª (Finale terzo), nº 3.

²⁰³ La mayoría de las crónicas y críticas sobre el estreno de *Rienzi* señalan que el coro es tan reducido para este número, que pasa completamente desapercibido a causa de la desproporción entre el número de coristas y el instrumental de viento metal.

²⁰⁴ “*Rienzi*. Revista Musical”. *La Opera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876.

Pozzoni en el núm. 9, aria de *Adriano*, en el que la cantante agrega una fermata de estilo italiano para terminar la pieza que no es de Wagner. El siguiente cuadro²⁰⁵ refleja de forma esquemática los cortes realizados en *Rienzi* en el Teatro Real de Madrid, aunque no figuran los efectuados en los ballets:

ACTO I.

<u>Escena.</u>		Compases
I	Introducción.-	Recitado de Rienzi 45
II	Trío.-	Allegro con brío 51
III	Dúo.-	Recitado de Rienzi 46
“	“	Allegro con motto 26
IV	Final 1º	Maestoso 12
“	“	Andante enérgico 11
“	“	Idem 12
“	“	Idem 6

ACTO II

I	Introducción.-	Moderato con ánima 13 ²⁰⁶
“	“	Idem 8
“	“	Andante quasi allegro 34
“	“	Maestoso moderato 19
II	Final 2º	Poco piu moso 35
III	Séquito final 2º	Presto 55
“	“	Adagio 38
“	“	Idem 18
“	“	Feroce 36
“	“	Adagio 16

ACTO III.

I	Introducción.-	Molto agitato 16
“	“	Un poco piu moso 21
“	“	Idem 71
“	“	Idem 7
II	Aria.-	Molto agitato 37
“	“	Meno moso 8
“	“	vivace 20
III	Final 3º.-	Tempo di marcia 24
“	“	Inno di guerra 103
“	“	Idem 42
“	“	Allegro energico e Agitato 155
“	“	Andante 3º4 13
“	“	Piu moso 76
“	“	Maestoso 9
“	“	Allegro 21

ACTO IV

²⁰⁵ Cfr. *La Opera Española*, II, Suplemento al nº 17, 16-II-1876. Estos datos han sido contrastados con otros testimonios y coinciden salvo un caso que indicamos.

²⁰⁶ Peña y Goñi indica que son 16 los compases eliminados en esta partitura. Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner, y la música del porvenir”. *El Globo*, 14-II-1876; *Impresiones Musicales...*, p. 132.

I	Trío y coro	Un poco sostenuto	41
“	“	Recitativo y Allegro	39
“	“	Piu maestoso	10
II	Final.-	Un poco maestoso	88
“	“	Meno	14
“	“	Meno y Piu Lento	39
“	“	Grave y Piu moso	24
“	“	Grave	14

ACTO V.

I	Plegaria.-	Piu animato	17
“	“	Primo tempo	18
II y III		Dúo y gran escena (se corta íntegro)	282
IV	Final último	Molto pasionato	70
“	“	Piu Stretto	48

Valoración de *Rienzi* en la crítica musical madrileña.

Imbuida dentro de la tradición de la Gran Ópera, la música de *Rienzi* atiende más a las situaciones, al elemento decorativo y circunstancial, que al refuerzo psicológico de los personajes y, en este sentido, el *Fernand Cortez* (1809) de Spontini sirve de modelo general para *Rienzi*. En lo que respecta al tratamiento melódico, la obra de Wagner recuerda a las obras de Spontini, y Halévy, Spohr y Weber; la pompa de la instrumentación y de los números de conjunto recuerdan varias veces a Meyerbeer. El “tema del triunfo” por ejemplo, presenta similitud con el presto coral de la obertura de *Los Hugonotes* (1836).

La orquestación de Wagner es uno de los elementos técnicos que más llaman la atención en Madrid, incluso entre críticos que son claramente antiwagneristas. Así, Esperanza y Sola opina que el segundo tema de la obertura (2/2 *Allegro energico*), aunque trivial “está revestido con el brillante ropaje de una magistral instrumentación”. Más adelante comenta:

“El autor de *Rienzi* posee un maravilloso instinto de la sonoridad, y es maestro habilísimo en producirla tal y como quiere; lo malo es, sin embargo, que aspira tan a menudo a emocionar fuertemente, que llegan momentos que no hay en el auditorio nervios que los sufran ni oídos que lo resistan”²⁰⁷:

En la instrumentación de *Rienzi* aparecen algunos rasgos característicos del estilo wagneriano, como es el protagonismo que la sección de viento metal tiene ya desde el

²⁰⁷ Esperanza y Sola, J. M.: “*Rienzi*”. *Treinta Años de Crítica Musical*, tomo I... p. 154.

mismo inicio de la ópera y en este sentido indica Peña y Goñi: “Su nuevo procedimiento de encomendar un motivo culminante al metal, adornándolo con riqueza inusitada de armonía y ritmo por parte de las demás familias; ese procedimiento que ha de seguir más tarde Verdi en su *Aida* y el mismo Wagner en la obertura y en la marcha del *Tannhäuser*, está ya terminantemente indicado en la sinfonía del *Rienzi*”²⁰⁸.

En *Rienzi*, apenas hay uso del motivo conductor²⁰⁹. Wagner adopta más bien un motivo orquestal característico de un personaje o situación al comienzo de una escena o “número” y lo emplea lo largo de todo él, pero es muy raro que evoque una situación anterior usando un tema que lo simbolice en otra posterior. No obstante, así lo hace, por ejemplo, con el motivo del “juramento”. Este tema acompaña primero la historia de Rienzi y su promesa de vengar a su hermano asesinado; después lo emplea para acompañar la amenaza de Colonna y sus compañeros conspiradores si Rienzi le condena a muerte; nuevamente acompaña a Rienzi cuando rechaza las suplicas de Adriano y finalmente cuando Adriano decide vengarse de Rienzi. Si bien es cierto que es desatinado hablar de la posterior técnica del leitmotiv, ya que una de sus funciones fundamentales, desde el punto de vista formal, es la de eliminar la tradicional segmentación en arias, recitativos y números de conjunto que presenta la ópera italiana y francesa mantenida en *Rienzi*, la utilización de algunos temas retomados en el transcurso de la acción, anuncian prematuramente y tímidamente esta técnica, aunque realmente Wagner no va en esta ópera más allá de lo que el mismo Meyerbeer o Rossini hacen en algunas de óperas. Aunque *Rienzi* no es de las partituras más características del estilo de Wagner, es indudable que algunos de sus rasgos despuntan ya en esta obra temprana sobre todo en lo tocante a una audaz utilización de la armonía lo que para Esperanza y Sola constituye un defecto más que una virtud:

“Las páginas de la partitura en cuestión revelan a cada paso grandísimo talento y profundo saber en quien las ha escrito; en cambio, nótase en ella, salvas las excepciones que hemos apuntado, que la inspiración no está en armonía con aquellas cualidades, y el afán de suplir este don divino (afán que más tarde condujo a Wagner a erigirse en profeta y maestro de la música del porvenir) le lleva a veces a procedimientos extraños, a cambios bruscos de tonalidad, y, por último, a torturar la conclusión de las frases, temeroso de caer en lo vulgar o pueril”²¹⁰.

²⁰⁸ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 14-II-1876.

²⁰⁹ Véase NEWMAN, Ernest (Martín Triana, J. M^a trad): “El artista en la práctica”. *Wagner el hombre y el artista (Wagner as Man and Artist)* © by Johathan Cape Ltd., Londres, 1969). Madrid: Taurus ediciones, 1982, pp. 304-05.

²¹⁰ Esperanza y Sola, J. M.: “*Rienzi*”. *Treinta Años de Crítica Musical*, tomo I..., p. 154.

Para Peña y Goñi, *Rienzi* es un valor negativo dentro de la obra del Wagner reformador del drama lírico. El crítico resalta la vinculación de algunos números con la escuela italiana señalando que al mantener la estructura y cortes convencionales de la ópera tradicional Wagner contradice sus propias teorías. Sin embargo, como ópera la considera estimable porque contiene algunos números bien realizados junto a otros de menor interés. Además, destaca el carácter ecléctico y heterogéneo de la partitura, mezcla de elementos italianos, franceses y alemanes y lejos aún del estilo del compositor en obras posteriores. La música de *Rienzi* aún no contribuye a definir el carácter y la fisonomía psicológicas propias de cada uno de los personajes en el sentido wagneriano:

“El *Rienzi* es un valor negativo con respecto a las teorías innovadores de Wagner, porque representa la negación de todas ellas. En primer lugar, los cortes convencionales, la estructura consagrada de la ópera italiana, está conservada con frecuencia; en segundo lugar estos detalles exteriores han influido lógicamente en el sabor marcadamente italiano que se deja ver en algunas piezas. En suma, Wagner ha incurrido al componer el *Rienzi* en los defectos que el autor del *Lohengrin* ha censurado más tarde con mayor severidad, y sobre todo con mayor fundamento.

Como producción lírico-dramática es una ópera estimable, porque contiene piezas admirablemente sentidas y fogosamente ejecutadas, al lado de otras de menor interés y escaso efecto.

Como primera producción, es el anuncio seguro de un genio volcánico, porque la poderosa imaginación de un autor joven e inexperimentado se muestra siempre con varonil energía.

Y finalmente, como partitura, es decir como música intrínsecamente considerada, obra ecléctica que obedece quizá a impresiones del momento, casi nos atreveríamos a decir que a una alucinación, porque en ella se agitan en tropel ideas y pensamientos de problemática originalidad, que, sin obedecer a un plan fijo, sin estar encadenadas con naturalidad y precisión, presentan un conjunto desigual, una variedad poco o nada aceptable.[...]

La pompa del espectáculo y el carácter revolucionariamente dramático del libro de Scribe y Delavigne influyeron seguramente mucho en la mente, fácil de exaltar de Wagner, que con entusiasta ardor improvisó el poema de *Rienzi*, sobre el cual apagó desordenadamente toda la sed musical que hacía tiempo le devoraba.

No de otro modo se explica esa mezcla italo-franco-alemana que se nota en el *Rienzi*, donde las piezas se suceden sin unidad, donde los personajes no están sino apuntados, sin que un rasgo particular venga a prestarles carácter propio, una fisonomía; donde la individualidad del maestro se adivinan, sin ser visible, oscurecida, como lo están, por elementos heterogéneos, que no pueden concurrir a un todo claramente destacado”²¹¹.

²¹¹ Peña y Goñi, A.: “*Rienzi*”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 5, 8-II-1876, p.90.

En la Revista que escribe a propósito del estreno de la ópera en *El Cronista*, Esperanza y Sola señala la vinculación de *Rienzi* con la *Grande Opéra* francesa, particularmente con Meyerbeer. El crítico musical cita dos veces esta similitud refiriéndose concretamente a la plegaria de *Rienzi* del quinto acto –tema anunciado en la obertura de la ópera– y en el número que abre el acto segundo, canto de los mensajeros de paz, que es para Esperanza y Sola la página más bella de la partitura. Para Esperanza y Sola, *Rienzi* está escrita bajo la influencia del género francés e italiano y en conjunto es desigual. Considera los dos primeros actos de *Rienzi* superiores al resto de la partitura, ya que de los tres últimos actos únicamente merece su aplauso la plegaria de *Rienzi* del último acto:

“La obertura de *Rienzi* es harto conocida, y punto menos que ocioso sería que nos detuviésemos en hablar de ella. Conste, sin embargo, que merece nuestro más entusiasta aplauso, el andante (tema de la plegaria del quinto acto), digno de la pluma de Meyerbeer, cuyo estilo trae *in continenti* a la memoria, y que el allegro nos parece trivial, por más que esté revestido con el brillante ropaje de una magistral instrumentación. *S'alza il sipario*, y el coro con que la ópera comienza tiene animación, verdad, y revela desde luego la mano de un profundo maestro en los intrincados ramos de la composición; altamente dramático el recitado que sigue de *Rienzi* acriminando la censurable conducta de los Colonnas y Orsinis, prepara el ánimo para oír el aria que el mismo canta:

Ma del bronzo il primo suon

de sabor completamente italiano, y que, si no vulgar y trivial, como le califican algunos wagneristas del último figurín, tiene, sin embargo, una originalidad relativa.

En cuanto al resto del acto, poco o nada hay que decir, salvo el lamentar la falta de originalidad de la música con que Wagner ha revestido el motín cuando el pueblo aclama a *Rienzi* como su salvador.

El acto segundo empieza por la página más bella de la partitura: el canto de los mensajeros de paz,

Cantiamo dolci canti,

verdaderamente inspirado y lleno de encanto y gracia; a él sigue una graciosa canción acompañada por los instrumentos de madera, que recuerda y no poco la música del autor de *Los Hugonotes*, a quien Wagner por entonces tomó, a no dudar, más de una vez por modelo.

Hasta aquí (y en este acto se entiende) reinaba la calma; pero a muy poco comienza a rugir la tempestad vocal e instrumental, que no se acalla sino cuando cae el telón, que, entre paréntesis, lo hace entre merecidísimos y atronadores aplausos, tributados, sobre todo, al *adagio* del concertante final,

Uno spirto ardente e pio

página admirable, de grandioso efecto, altamente dramática y escrita de mano maestra.

La tempestad que ya rugía desde mediados del acto anterior toma proporciones colosales en el tercero y cuarto, en términos que, según un docto crítico, «el fastidio va ganado al espectador como una marea que sube, y produciendo en él, no el aburrimiento que hace dormir, sino el que impacienta y enerva». Y así es, en efecto: de tal modo, que ni una corta marca fúnebre, ni el himno

Santo spirito,

ni la escena de la excomunión, que si quedase parte sana en el oído serían apreciados y justamente aplaudidos, apenas si se descubren en medio de aquel estruendo y gritería.

En cuanto al acto quinto, sería soberana injusticia no dar a Wagner un entusiasta aplauso por la plegaria de Rienzi (cuyo tema es el motivo del *andante* de la sinfonía, como ya hemos dicho): sentimiento, verdad, inspiración, todo lo reúne: lástima grande que la consabida tempestad instrumental, que a seguida vuelve a desencadenarse y que concluye con la ópera, borre la grata y profunda impresión que aquélla produce”²¹².

Todos los juicios localizados emitidos por la crítica musical madrileña después del estreno de *Rienzi* ponen de relieve sobre todo que la “verdadera” música de Wagner aún no se conoce en Madrid; en este punto coinciden todos los testimonios. Tras la representación los críticos señalan que la ópera del “último tribuno de Roma” no forma parte de la *música del porvenir* y que el propio compositor alemán reniega de ella; dice Peña y Goñi: “El célebre maestro reniega de su obra; no quiere oír hablar de ella, o poco menos. ¿Hace bien? Creo que sí, como creo a Meyerbeer en lo justo al calificar de *pecados de juventud* sus óperas italianas”²¹³. La misma idea es indicada por Carmena y Millán: “Es ésta [*Rienzi*] la primera de las grandes óperas de Wagner, y de ella casi reniega su autor por no emplear más que en muy pequeña escala los procedimientos por el sustentados, en cuanto al desarrollo del drama lírico”²¹⁴. Luis Alfonso señala que *Rienzi* es una ópera en la cual no existen los signos característicos de la música de Wagner y que el problema queda sin resolver en Madrid pues, a través de esta ópera, no es posible conocer al maestro del porvenir:

“*Rienzi* es una ópera de la que Wagner ha renegado; *Rienzi* es una ópera por la cual no es posible conocer al maestro del porvenir; *Rienzi* es una ópera en la cual no existen los signos característicos de su escuela, las huellas indelebles de su genio audacísimo... el resultado final es que todavía no conocemos a Wagner y

²¹² Esperanza y Sola, J. M.: “*Rienzi*”. *Treinta Años de Crítica Musical*, t. 1... pp 152-154.

²¹³ Peña y Goñi, A.: “*Rienzi*”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 5, 8-II-1876, p. 91.

²¹⁴ Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana en Madrid...* p. 357.

que el empresario del Teatro Real merece plácemes sin cuento por la propiedad y el lujo con que ha puesto la ópera en escena, por la actividad y trabajo que en ella ha empleado; por su deseo de ofrecer novedades de gran mérito; pero el problema queda sin resolver y sin levantar apenas el velo que para nosotros envuelve todavía la figura singular del maestro Wagner”²¹⁵.

También Alonso de Beraza apunta que “*Rienzi* no es todavía la obra del reformador del drama musical. Arias, cavatinas, romanzas, dúos, tercetos, con o sin su allegro, las líneas melódicas, siguiendo no pocas veces los modelos italianos o franceses”²¹⁶.

Esperanza y Sola llega a la misma conclusión señalando que *Rienzi* no pertenece a la música del porvenir:

“Por lo demás, sabido es que esta ópera no pertenece a lo que se ha dado en llamar música del porvenir, y no hay wagnerista, por tibio que sea poco iniciado en los misterios de ella, que no declare *urbi et orbi* que dicha partitura es, o un sacrificio, o un resto de añejas preocupaciones; lo nuevo, lo verdaderamente trascendental, la música psicológica por esencia, son otros López, de los que sólo se ven en aquélla pequeñas vislumbres”²¹⁷.

La reposición de *Rienzi* en la temporada 1876/77.

Rienzi se repone en la temporada 1876/77. Solamente se representa en cuatro funciones, los días 5 (turno par, a las ocho y media)²¹⁸, 7 (turno impar, a las ocho y media)²¹⁹, 15 (función 27 de abono, turno impar, a las ocho y media)²²⁰ y 16 de noviembre (función 28 de abono, turno par, a las ocho y media)²²¹. Las crónicas de las publicaciones señalan que varias piezas de la obra, como la sinfonía o el concertante del final segundo, son repetidas a petición del público y que la acogida es mejor aún que la temporada anterior: “El éxito fue completamente satisfactorio y un nuevo triunfo para la señora Pozzoni y el Sr. Tamberlick, llamados al final de todos los actos al palco escénico y a la terminación de la obra repetidas veces, entre nutridos aplausos y entusiastas bravos”²²². Sin embargo, la reposición de *Aida* el 25 de noviembre y el estreno de *Fra Diabolo* de Auber el 24 de diciembre atraen al público y *Rienzi* no se

²¹⁵ Luis Alfonso: “La primera representación del *Rienzi*”. *La Política*, 8-II-1876.

²¹⁶ Alonso de Beraza, J. M.: “Revista Musical”. *El Imparcial*, 7-II-1876.

²¹⁷ Esperanza y Sola, J. M.: “*Rienzi*”, *Treinta Años de Crítica Musical*, t. 1... p.156.

²¹⁸ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 5-XI-1876.

²¹⁹ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 7-XI-1876.

²²⁰ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 15-XI-1876.

²²¹ “Espectáculos”. *El Imparcial*, 16-XI-1876.

²²² “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 6-XI-1876.

vuelve a presentar sobre las tablas del Real. Los estrenos de *La Estrella del Norte de Meyerbeer* (24 de febrero de 1877), de *Mignon* de Thomas (5 de Abril) y *Ledia* de Zubiaurre ocupan el interés en la segunda parte de la temporada. Carmena y Millán señala que *Rienzi* obtiene “mediano éxito”²²³ en la primera representación de la temporada 1876/77 el 5 de noviembre.

El reparto es casi idéntico al de la temporada anterior. Sólo dos cambios en la temporada 1876/77. Antonio Huguet canta el papel de *Colonna* –como apuntamos– y un segundo cambio en la parte de *Irene*: Berta Kausser²²⁴, cantante que debuta en el Real con *Rienzi*, sustituye a Alice Spack. En la primera representación “la Pozzoni y Tamberlick muy bien en toda la obra. Mal los demás artistas”²²⁵, es decir, Kausser, Ferrari, Huguet y Ordinas.

Rienzi se pone en escena con el mismo inusitado lujo que en la temporada anterior; según *La Ópera Española*, en las representaciones se advierten los mismos efectos y defectos. En la reposición de *Rienzi*, el 5 de noviembre, Tamberlick está acertado en su papel y es llamado a escena al finalizar los actos primero, tercero y cuarto. Juan Ugalde recibe críticas severas en *La Ópera Española* y la repetición de la marcha del acto tercero da pie a que varios abonados abandonen las localidades del proescenio:

“*Rienzi*. Como oportunamente anunciamos, la Sra. Kausser debuyó, desempeñando el papel de *Irene* en la ópera cuyo título dejamos apuntado, y cuya representación en la actual temporada, verificóse en la noche del día 5 del corriente mes.

Los tajos y mandobles que con indiscreta autoridad aconsejó cierta *celebridad* crítica, ha reducido a tan insignificantes proporciones la parte de *Irene*, que no se presta al examen de las condiciones de la artista que la desempeñe: por esta circunstancia, para cuando haya ocasión más a propósito, nos reservamos nuestro juicio relativamente a la Sra. Kausser.

En la Sra. Pozzoni seguimos advirtiéndole, que su voz trema muchísimo, resultando de este defecto, que no emite los sonidos con pureza y precisión. En *Rienzi*, por lo visto, se cuida más del traje que del canto. ¡Qué bonita está vestida de hombre! ¡Con cuanta soltura maneja la capa! En esta temporada gusta más que en la anterior, porque ha introducido un detalle muy artístico: en vez de embozarse con la mano izquierda, se emboza con la derecha. El descanso durante el pasado Estío le ha sido muy provechoso, porque le ha dejado tiempo para ensayar y perfeccionar tan agradable sorpresa.

El público asegura que en esta ópera, Tamberlick es el héroe de la fiesta. Los aplausos que le tributa, apenas se interrumpen en toda la noche, y en los finales del primero, tercero y cuarto acto, lo llama con insistencia al palco escénico.

²²³ Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana en Madrid...* p. 360.

²²⁴ *La Ópera Española*, II, 38, 2-XI-1876, p. 2.

²²⁵ Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana en Madrid...* p. 360.

De acuerdo con el público, creemos que la romanza del quinto acto la dijo admirablemente, circunstancia por la que, de nuevo y con mayor insistencia, fue llamado á la escena.

En el papel de *Raimondo*, y muy particularmente en el momento de la excomunión, el Sr. Cruz demostró, que es un artista muy discreto, y que adelanta mucho.

La señorita Ferrari, y los Sres. Ordinas y Ugalde (D. Pablo) y Santes, desempeñaron a satisfacción del público sus respectivos papeles. El concertante del final segundo, mereció los honores de la repetición, y todos los artistas fueron llamados varias veces á la escena, después de terminado el acto.

La obra se ha puesto con el mismo inusitado lujo que en la anterior temporada, y en ella se advierten los mismos efectos y defectos que denunció LA OPERA ESPAÑOLA, en su primera época. La dirección de escena es deplorable: el Sr. Ugalde (D. Juan) tiene a su disposición, porque la empresa se los proporciona, abundantes y riquísimos materiales para formar su crédito, y cuantas más noches se levanta el telón, más se aleja la en que su crédito comience a formarse. Por lo visto, en su cabeza no caben más que cuatro comparsas: cuando pasan de este número los que tiene que manejar, el embrollo y la confusión sorprenden por lo perfecto.

De la rutina al estudio, media un abismo.

La orquesta, dirigida por el Sr. Skoczopole²²⁶, trabajó mucho e infructuosamente. Cediendo a las instancias de una exigua parte de los espectadores, el Sr. D. Juan Daniel tuvo el mal gusto de repetir la atronadora marcha del acto tercero, cuyos primeros compases dieron la señal de dispersión a muchos de los abonados a las localidades del proscenio.

Entre quedarse o marcharse a su casa, prefirieron lo segundo²²⁷.

Conclusión.

La puesta en escena de *Rienzi* en Madrid da pie a que se publiquen gran número de artículos sobre Wagner y el asunto de la ópera. El estreno despierta gran expectación en la capital y da margen a que se establezcan discusiones sobre el compositor. La interpretación de *Rienzi* en el Teatro Real tiene su punto más flaco en el acto tercero, especialmente en la parte de los coros y del viento metal, pero las representaciones en su conjunto tienen una acogida favorable por parte del público y la crítica musical. Solamente *La Ópera Española* de Francisco Saper se muestra sistemáticamente contraria a la empresa de Robles y al director de escena, Juan Ugalde. Robles concede gran importancia a la puesta en escena: decoraciones, atrezzo y trajes nuevos contribuyen al éxito de la ópera y ésta es, seguramente, una de las razones fundamentales del éxito de *Rienzi* y, con ello, la primera impresión que produce Wagner

²²⁶ Skoczopole fallece poco tiempo después, el 12 de marzo de 1877.

²²⁷ *La Opera Española*, II, 39, 9-XI-1876, p. 3.

en Madrid es muy favorable²²⁸. Sin embargo, queda sin resolver la cuestión de debate fundamental: el conocimiento de aquella música de Wagner que da lugar en Europa a tantas controversias. En palabras de Peña y Goñi: “bueno es que el público de Madrid haya oído el *Rienzi*. Ahora sólo le falta conocer a Wagner, es decir, no al Wagner de *Rienzi*, sino al del porvenir”²²⁹. A diferencia de *Tannhäuser*, *Rienzi* es una ópera de éxito en su estreno en París (Pasdeloup, 1869) y, en nuestra opinión, Robles elige *Rienzi* porque es la obra de Wagner que mejor se adapta al gusto de los madrileños, por su similitud y parecido con otros repertorios ya escuchados en Madrid como es la gran ópera francesa y concretamente Meyerbeer. En este sentido, Peña y Goñi señala –en una opinión que compartimos– que cuando Teodoro Robles se decide a poner en escena una obra wagneriana le parece “necesaria la exhibición de *Rienzi* como obra destinada a preparar la opinión del público para mayores empresas”²³⁰. Peña y Goñi se refiere a *Lohengrin*, la segunda ópera de Wagner estrenada en Madrid:

“El terreno, como se ve, está suficientemente preparado. Venga, pues, el *porvenir*, y venga pronto, que ya nadie lo teme; pero quédese en la sombra para siempre si no han de guardarse con él cuantas consideraciones, por parte de la empresa del Teatro Real, rigurosamente exige. Lo que la crítica ha podido pasar, tratándose del *Rienzi*, no podrá jamás hacerlo cuando se trate del *Lohengrin*”²³¹.

²²⁸ El éxito de *Rienzi* en Madrid es mayor si lo comparamos con otros primeros estrenos wagnerianos realizados en el extranjero, por ejemplo el de *Tannhäuser* en París (marzo 1861) o *Lohengrin* en Milán (20-III-1873).

²²⁹ Peña y Goñi, A.: “Teatro Real: Primera representación de *Rienzi*...” *El Globo*, 6-II-1876.

²³⁰ Peña y Goñi, A.: “*Rienzi*”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 5, 8-II-1876, p.91.

²³¹ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”, *El Globo*, 22-II-1876. *Impresiones Musicales*... p. 161.

RIENZI.

EL ÚLTIMO TRIBUNO ROMANO²³²

TRAGEDIA LÍRICA DE GRANDE ESPECTACULO EN CINCO ACTOS.

POESÍA Y MUSICA

DE

RICARDO WAGNER

“Embajadores lombardos, napolitanos, bávaros, bohemios, etc. Nobles romanos.- Ciudadanos romanos de ambos sexos.- Mensajeros de paz.- Sacerdotes y Frailes de todas las órdenes religiosas.- Trabantes.- Soldados.

La acción pasa en Roma, hacia la mitad del siglo XIV.

ACTO PRIMERO

Escena I. Introduzione. *Qui é la casa, là il verone*²³³

Una calle de Roma; en el fondo la iglesia del Laterano; a la derecha la casa de Rienzi. Es de noche.

Número 1.

Orsini y varios nobles amigos tratan de apoderarse de la hermana del plebeyo Rienzi.- Orsini, mostrándoles la casa de éste, les indica la ventana por donde pueden penetrar, lo que efectúan con el auxilio de una escalera, saliendo al instante con Irene, que anegada en llanto y pidiendo socorro, pretende en vano desasirse de sus raptores, a los que impide el paso Colonna con algunos nobles: Orsini defiende su presa luchando contra Colonna.- Sale Adriano acompañado de otros, y mezclándose en la lucha, se abre paso hacia donde está su amada, a la cual arranca a sus raptores, y en cuyo momento dice Colonna a su hijo: *tú la has salvado, tuya será*.- Orsini, furioso, trata de recobrarla renovando la lucha, en la que se entromete el pueblo, que armado de lanzas, palos, piedras etcétera, y gritando paz, ha acudido a separar ambos bandos.

Nº 2

Raimondo, con un numeroso séquito, trata de poner fin a la lucha, pero su presencia y exhortaciones sólo sirven para irritar a los nobles, que deshaciéndose

²³² El libreto reproducido en *La Ópera Española* denomina escenas a lo que son números en la versión italiana de Arrigo Boito, la utilizada en el Teatro Real, que a su vez, se corresponde con la versión de Dresde. El primer acto tiene 4 escenas (7 números), segundo y tercer acto 3 escenas, 2 escenas el cuarto acto y 4 escenas el quinto. Numeramos correctamente escenas y números y añadimos también el título en italiano de las escenas indicado en la edición Lucca-Ricordi de la versión italiana de Arrigo Boito. Cfr. “*Rienzi. El último tribuno romano*. Tragedia lírica de grande espectáculo en cinco actos poesía y música de Ricardo Wagner.” *La Ópera Española*, I, 11, 22-XII-1875, p. 4 y *La Ópera Española*, II, nos. 12 (1-I-1876, p. 4), 13 (9-I-1876, p. 4), 14 (20-I-1876, p. 4) y 15 (28-I-1876, p. 4).

²³³ Cfr. WAGNER, R.: *Rienzi. Grande opera tragica in 5 atti parole e musica di Ricardo Wagner. Traduzione rítmica dal testo originale tedesco di Arrigo Boito*. Milano: R. Stabilimento Musicale Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca di G. Ricordi & C, [sin fecha].

en injurias contra el legado de la iglesia, se lanzan sobre éste, y la lucha se hace general.

Nº 3

La presencia de Rienzi, acompañado de Baroncelli, etc., logra poner término a la pelea: “*Haya paz:*” *¿Dónde esa vuestra jurada fê?* Exclama con energía, dirigiéndose al pueblo. *¿Así guardáis los preceptos de la iglesia que prometisteis defender?* Dice a los nobles.- Irene corre a ampararse en los brazos de su hermano.

-Este fija su vista en la escala que aún está debajo de la ventana, y adivina cuanto acaba de acontecer. -Dirigiéndose a los nobles con excitación vehemente les dice: *¡Degollar a sus pobres hermanos, vituperar nuestras hermanas y cometer toda clase de delitos, son hazañas dignas del héroe! Roma, la antigua reina del mundo, se ha convertido en cueva de bandidos; es un inmundo lupanar. La iglesia y también la Santa arca de Pedro, emigra a Avignon. Ya no viene, ni queda rastro del devoto peregrino que visitaba la Ciudad Santa, hoy ciudad de verdugos y nido de discordias, porque una gran parte de los habitantes de la heroica tierra se ha convertido en fieras y con sus garras quiere destrozarse cuanto al pacífico y humilde le resta. ¡Al hombre el azote, el oprobio a la mujer!- Pronto, volved en sí, la sombra de nuestros abuelos desde el templo os grita:*

*“Dov’è l’antica e libera Cittade
Che dominaba il mondo, i cui figliuoli
Re dei re si nomavano supervi?”*

¡Desdichado de mí! Hoy ya no existen romanos.

El pueblo, que lo victorea, al ver que los nobles le apostrofan e insultan con sarcasmos, quiere arrojarlos sobre ellos.- Rienzi los contiene diciendo: aún no es llegado el día.

Los Orsinis y Colonnas desaparecen en tumulto, espada en mano, gritando: ¡a las armas!

Nº 4

Rienzi, a quien las preguntas y protestas de fidelidad del pueblo, sacan de la profunda meditación en que quedó sumergido, vuelve a tomar su energía.- Pregunta al Cardenal Raimondo si puede contar con el apoyo de la iglesia.- Este le dice: *que si el fin es justo y pío, también será justo ante Dios.- Está bien: amigos, una vez que los tiranos han salido de la ciudad, aprovechemos los instantes; preparaos a demostrar que sois hijos de aquellos héroes de otro tiempo, para librar el suelo patrio de los inhumanos déspotas que lo afligen con sus infamias. Pronto a la primera señal de campana o clarín, vuelva cada cual a su hogar a orar contento por la victoria que ha de alumbrar el nuevo día. Raimondo dice: que tanto valor no podrá menos de bendecir el cielo.-* El pueblo jura por la memoria de sus abuelos ser fiel y valiente, y se dispersa en varias direcciones, quedando solos Rienzi, Irene y Adriano.

Escena II. Terzetto. Adriano? Un dei Colonna

Nº 5.

Rienzi pregunta a su hermana de qué vituperio ha sido víctima. Esta le dice que la salvó de las manos de sus inhumanos raptos el caballero que está presente, a quién Rienzi observa, y reconociéndolo exclama:

- Rienzi.** ¡Qué! ¿Adriano? ¿Es posible que un *Colonna* defienda la honra de una mujer?
- Adriano.** Sí, *Rienzi*, con mi sangre y con mi vida. Dime, ¿ves aún en mí al hombre que vil llamaste?
- Rienzi.** ¡Vete! ¿Qué tardas? Tu gente se apresta a la lucha.
- Adriano.** Me lastima por demás tu manera de hablar; pero tengo el valor de sufrirlo y no poderte odiar nunca, *Rienzi*. Mas dime, ¿por qué tal ira abrigas contra mí?
- Rienzi.** ¿Por qué? Óyeme: porque odio tu raza infame y quiero con mi mano destruirla. Porque quiero hacer al plebeyo soberano; ¡porque quiero salvar mi patria!
- Adriano.** Tus crueles palabras abren un bátratro de sangre entre los dos. Si hoy en Roma la ley está hollada, yo haré prevalecer su imperio. Si tú, con tu deseo maldito, quieres sangre, ven, sacia tu ciego furor con la mía, aquí tienes mi pecho²³⁴.
- Rienzi.** ¡Hablas de sangre! Me recuerdas que vi correr la de mi hermano y aún no la he vengado. ¿Sabes quién fue el que lo mató mientras cogía en la ribera del Tíber flores agrestes para la triste Irene? ¿Quién fue el que en furioso ataque lo asesinó, y por cuya muerte he pedido en vano un día venganza? ¿Sabes quién fue?
- Adriano.** ¡Desdichado de mí! ¡Fue un *Colonna*!
- Rienzi.** ¡Un *Colonna*, sí! ¿De qué podía ser culpable el inocente joven contra tan soberbio señor? ¡Sangre, Adriano, has dicho! Ahora bien: la mano bañé en la de mi moribundo hermano. Después juré la destrucción del hombre que cortó aquella vida galana.
- Adriano.** ¡Basta, *Rienzi*, basta! ¿Qué debo hacer para borrar este delito?
- Rienzi.** Pelear por Roma. Ser desde hoy romano.
- Adriano.** ¡Romano, sí! Yo me uno a ti

LOS TRES

*L'idea del patrio suolo
 Mi si ridesta in cor.
 Di Roma io son figliuolo
 Del brando e dell'onor
 Si tratta a morte amara*

²³⁴ “Rienzi...” *La Ópera Española*, I, 11, 22-XII-1875, p. 4.

*La tirania crudel,
Torni a risplender chiara,
La nostra storia in ciel.*

Rienzi.

Ha sonado la hora de cumplir mi deber: *Adriano*, te confío a mi hermana.

Tú la has salvado una vez del deshonor; sálvala hoy de este peligro y así yo te creeré justo y valiente. La gran obra se aproxima; adiós, nos volveremos a ver.

Escena III. Duetto. *Noi siamo soli in faccia a Dio*

Nº 6.

Quedan solos Irene y Adriano; éste le pregunta si sabiendo que es un Colonna, se fia de su honor; ella le dice que no le recuerde el hecho infausto, pues sólo ve en él al hombre que defendió su vida, que salvó su honra, y en él deponer su vida y su corazón. Jurándose amor eterno y consagrarse mutuamente a vivir el uno para el otro, les sorprende el sonido prolongado del toque de clarín lejano, el cual va aproximándose después de un corto silencio. Irene se desprende de los brazos de Adriano, y ambos se retiran a un lado en el momento que sale un trompetero y hace resonar su clarín, con el que llama al pueblo, que presuroso se presenta en la plaza prorrumpiendo en gritos de júbilo.

Escena IV. Finale primo. *Salve! Salve! O santo albor!*

Nº 7

Despunta la aurora. Óyese un cántico que, acompañado del órgano, se entona dentro de la iglesia de Laterano, cuyo edificio resplandece a los primeros rayos del sol. El pueblo que ocupa toda la plaza, conmovido se arrodilla. No bien el canto ha terminado, se abren de par en par las puertas del templo, el que se ve lleno de clérigos y frailes de todas las órdenes. En primer término aparece *Rienzi* armado de punta en blanco, con la cabeza descubierta; a su lado está Raimondo y los principales ciudadanos de Roma.

El pueblo se levanta y saluda con entusiasmo a *Rienzi*, victoreándolo como su salvador; éste le dirige la palabra en estos términos:

¡La libertad sea desde hoy nuestra sagrada insignia! ¡Proscrito sea el deshonor, el robo y el terror! ¡Echemos de nuestra Santa Comunión al déspota, al ladrón y al infame! Malditos sean de Dios el rebelde y el cruel. Vuelva al santuario divino el humilde peregrino, y bendito en Roma sea el hombre honrado. ¿Juráis todos esta ley mantener como artículo de fe?

El pueblo jura exterminar al que falte a ella, y da fin el primer acto.

ACTO SEGUNDO

Gran sala de Campidoglio. En el fondo una gran puerta abierta, por la que se ve el horizonte y los más elevados edificios de la ciudad.

Escena I. Introduzione. *Cantiamo dolci canti*

Nº 1.

Al levantarse el telón se oye el canto lejano de los mensajeros de paz, que entran en escena apenas lo han terminado.

Estos mensajeros son jóvenes de la nobleza romana, que vestidos a la antigua y llevando en la cabeza guirnaldas de flores y en la mano un plateado bastón de peregrino, hacen votos por la paz. Rienzi, en traje pomposo de tribuno, se presenta seguido de los senadores, entre los cuales están *Baroncelli* y *Cecco*, y dirigiéndose a uno de los mensajeros, le dice por qué no va a difundir su redención por las aldeas y los valles. Este le contesta: Venimos de recorrer comarcas enteras, en las que hemos sido objeto de las bendiciones de sus habitantes y visto conmoverse las torres de más de un castillo. Al oír tal nueva, Rienzi, lleno de gozo, cae de rodillas exclamando, que sólo Dios ha podido obrar tal milagro. Los senadores los felicitan por su heroísmo, y Rienzi los exhorta a que sigan extendiendo por todas partes el himno de paz, el cual vuelven a entonar y se retiran.

Nº 2

Colonna, Orsini y una multitud de nobles vienen a someterse a Rienzi, asegurándole que respetarán su poder. Éste les dice que lo que deben respetar es la ley por la cual ha luchado Roma, que les abre nuevamente las puertas, y les concede el nombre de ciudadanos y hermanos, como al más ínfimo plebeyo; que él es Tribuno y Soberano guardián de la ley, y ¡ay! del que contra ella se rebele. Saluda a todos amistosa y familiarmente, y se retira con el senado.

Escena II. Tercetto e Coro. È su Rienzi, su lui sol

Nº 3

Colonna, Orsini y los nobles apenas se ven solos; se deshacen en denuestos contra el tribuno, a quien no perdonan el que haya armado y elevado a la plebe, que un día hollaban bajo sus pies, y hoy los mira con la frente erguida. Todos convienen que es preciso matar a Rienzi, y que muerto éste, reducirán fácilmente al pueblo a su estado anterior. Orsini ofrece dar cuenta de su vida durante la fiesta que va a tener lugar en aquella misma sala, y Colonna dice que él irá al frente de cuatrocientos guerreros que se apoderen de Roma aquella misma noche.

Nº 4.

Adriano, que sin ser visto se ha mezclado entre los conspiradores, y enterado de sus planes, no se puede contener, y los apostrofa de *¡monstruos y malvados!* Colonna, al reconocerlo, le pregunta *si es su hijo o un traidor*. A lo que Adriano exclama: *Hijo soy de un caballero que un día honraba la virtud, que castigaba a los delincuentes, y fue rival de Orsino*. Este incita a Colonna para que castigue al renegado.

Colonna. Odi. Qui nell'empia festa
Il Tribun s'ucciderá.
Ne tradisei! corri! va!
Porta á Rienzi la mia testa!

Adriano. Quale orrore! O Dio! Pietá!

Odi el grido ed il sospiro
Del tuo sangue e dell'onor
Ti commova el mio martiro,

Il mio pianto, il mio terror!

Colonna, Orsini y los *nobles*

Sia fissato il suo destino,
Dobbiam l'onta vendicar.
Qui nell'orrido festino
Debe l'anima esalar.

Colonna rechaza con violencia a su hijo, y se aleja con Orsini y los nobles. Después de un momento de reflexión, Adriano dice: *¡Son traidores! ¡Viva Rienzi, el hermano de Irene!*

Escena III. Finale secondo.

Nº 5.

Entra por la puerta del fondo el alegre cortejo, compuesto de los vecinos de la ciudad y algunos nobles, que aclaman con entusiasmo a Rienzi; así que se presenta acompañado de Irene y los senadores, lictores, etc. Baroncelli, con su vara de magistrado, anuncia que van a ser introducidos los embajadores de Lombardía, Nápoles, Bohemia, Baviera y Hungría, los que acto continuo entran con fastuoso séquito de heraldos, a quienes el Tribuno dirige *el discurso de costumbre*, que viene a ser interrumpido por el tumulto que origina la entrada de Orsini, Colonna, etc.

Después de que éstos se manifiestan mutuamente el rencor que sienten contra Rienzi, éste da orden de que dé principio la fiesta. Adriano se ha acercado a él, y le dice que esté en guardia, porque su vida peligrará. Rienzi, después de preguntarle qué clase de traición le amenaza, tranquiliza a Adriano, diciéndole: *No temas. Rienzi no debe morir tan pronto.* (Habla secretamente con Baroncelli, el cual se va).

BAILE Y PANTOMIMA.

Evoluciones militares ejecutadas por caballeros romanos con traje a la antigua, los que con sus escudos forman una especie de bóveda, sobre la cual se colocan los principales héroes de Roma, con Bruto a la cabeza. Lucha entre gladiadores y caballeros; después los caballeros victoriosos luchan con los héroes que están encima de la bóveda. La victoria se decide, y los caballeros sucumben. Aparece la Diosa de la Paz, a la cual acompañan muchas vírgenes con traje a la antigua cambian sus adornos con las de la Edad Media. Sigue una danza, en la cual se enlazan las parejas antiguas y modernas, clásicas y románticas. La Diosa de la Paz se transforma en Diosa protectora de Roma. Las banderas de la nueva Roma, azul y blanca, adornadas de plata, son enarboladas. La Diosa es aclamada por todos²³⁵.

Orsini, durante el final de la pantomima, se habrá ido aproximando a Rienzi, a quien asesta con el puñal un terrible golpe en el pecho. Adriano, que ha observado asiduamente los movimientos de Orsini, se arroja sobre él para impedir el golpe, pero llega tarde. La guardia del tribuno rodea la sala y cerca de los nobles que están junto a Colonna. El pueblo, furioso, clama contra el asesino de Rienzi. Éste, que no ha sucumbido al golpe de Orsini, al observar la sorpresa que manifiestan los nobles conjurados, les convence que el hecho no tiene nada de sobrenatural, y les enseña la malla de hierro que lleva sobre el pecho, diciendo: *Esto me defiende contra el*

²³⁵ *La Ópera Española*, II, 12, 1-I-1876, p. 4.

brazo de Caín. Ese puñal que no pudo herirme, es un presagio fatal para Roma. ¡Contra mí una mano se armó!

Cese ya el júbilo, la alegría. (El pueblo se aleja silencioso; queda el Senado, los embajadores, etc., a quien Rienzi dice: *Señores, el delito ha sido cometido ante vosotros: pido justicia en nombre de la ley.* Baroncelli acusa a Colonna de haber proyectado asaltar el *Campidoglio* en la misma noche; y viendo que ni éste ni ninguno de los suyos protesta, Rienzi manda sean conducidos al cadalso. (Los nobles, custodiados por los senadores, los guardias y los lictores, entran por la puerta del fondo, tras ellos se corre un tapiz que los cubre de la vista de Rienzi, que al verse solo exclama: *Oh hermano mío, tu muerte hoy Roma va a vengar.*

Nº 6.

No bien Rienzi queda solo, Adriano e Irene anhelantes, se dirigen al Tribuno, implorando gracia para la vida del viejo Colonna. Rienzi les contesta que toda su súplica es en vano, que la sentencia es irrevocable, que Colonna es un traidor y debe morir.

(Óyese un interno y fúnebre salmo que los monjes entonan)

*Miserat Dominum
Vestrorum peccatorum!*

Irene y Adriano, al oírlo, caen de rodillas a los pies de Rienzi, reiterando su súplica. El pueblo, que se supone está en la parte externa del edificio, pide a gritos la muerte de los traidores. El tribuno dice que el clamor del pueblo es justo y que sería un delito sentir piedad por ellos. A una voz suya se descorre el tapiz y aparecen los nobles sentenciados, teniendo al lado cada uno un fraile que los exordia, y custodiados por los guardias del Tribuno. El pueblo invade la sala, profiriendo las mismas voces de muerte. Rienzi lo aplaca, y dirigiéndose a los ciudadanos del Senado, les suplica que revoquen la sentencia de todos los que han tomado parte en la trama urdida contra su vida, y que los perdone, como él los perdona, a condición que han de jurar por su honor, sobre la cruz del altar, obediencia y sumisión a las instituciones que rigen en Roma; con cuyo recurso contrarresta la oposición que Baroncelli, Cecco y el pueblo le hace. Pregunta a los culpables si quieren prestar ese juramento, y todos contestan afirmativamente.

Rienzi eleva su voto al cielo para que ilumine a los conjurados y no le obliguen a arrepentirse de su clemencia.

Adriano e Irene dan expansión a su afligido corazón con el gozo que entrambos experimentan.

Colonna, Orsini y los demás nobles perdonados se lamentan de la humillación que les causa la generosidad del tribuno a quien tanto odian, y se prometen unos a otros pagarle con la muerte el beneficio que de él reciben; cosa que no se escapa a la perspicacia de Baroncelli y de Cecco.

El pueblo dice a Rienzi, que como soberano y juez puede decidir del destino de los reos cuya vida tiene en sus manos. Pues bien: dice el Tribuno dirigiéndose a los nobles: *patricios, mi pueblo os perdona y Rienzi también.*

Colonna, Orsini y demás conjurados insisten en su deseo de venganza.

Adriano, Irene y pueblo:

Sublime guiderdón,
Rienzi, á te sará
La gioja del perdón
Ch'e premio alla pietá.
A seculo immortale,

Com'inno trionfale,
Della tua gloria il suon
Possente echeggierà.

ACTO TERCERO.

Escena I. Introduzione. *Genti, udiste il colpo rio?*

(Una gran plaza de Roma, en donde se ven por el suelo columnas derribadas, capiteles rotos, etc. Antes de levantarse el telón se oye las campanas que tocan a arrebató).

Nº 1.

El pueblo en masa sale tumultuosamente; luego Baroncelli y después Cecco. Todos convienen en que va a costar mucha sangre la piedad que Rienzi tuvo con los crueles patricios, los que se disponen a dar el asalto a la ciudad. Unos a otros se preguntan dónde está el Tribuno. Este sale diciendo que está dispuesto a castigar a los que así han violado su juramento, y a quienes abomina. Furioso al oír que el pueblo le acrimina por no haberlos castigado cuando los tenía en su poder, le dirige con entusiasta inspiración los siguientes versos:

Rienzi. Su, romani! alziam la pugna
Spiri un soffio battaglier
Del leon S'inarchi l'ugna,
Iddio quida i suoi guerrier.
Su! Leviano le bandiere
Per la guerra dell'onor.
Combatiam! Le nostre schiere
Son la schiere del signor.

(Al grito de ¡á las armas! Se van todos. El tambor llama a la pelea).

Escena II. Aria. *Nel suo fiore inaridita*

Nº 2

Adriano (que viene muy agitado): ¡Justo Dios, qué terrible verdad! ¡Por todas partes el pueblo se apresta a la guerra, al estrago, a la matanza! Sentado en las ruinas de unas columnas, reflexiona sobre los diversos sentimientos que atormentan su corazón, sobre su triste destino, sobre el odio que le inspira el hermano de su amada Irene, y el amor hacia su viejo padre. Ensimismado en tan lúgubres presentimientos, vuelve en sí al repetido sonido de las campanas, y haciendo un supremo esfuerzo resuelve ir a aplacar las iras de su padre, y por su mediación conseguir una paz fraternal para Roma²³⁶.

Escena III. Finale terzo.

Nº 3

²³⁶ *La Ópera Española*, II, 13, 9-I-1876, p. 4.

Todos los habitantes de Roma están en armas. Mujeres, niños, viejos, frailes, etc., acompañan al pueblo armado. Rienzi baja del caballo en que ha salido montado. Irene le acompaña. Los senadores a pie; Baroncelli y Cecco cierran la marcha. Rienzi les dice que ha llegado el momento de vengar el deshonor y de exterminar la raza vil de los asesinos. *Elevemos al cielo nuestro himno guerrero.*

HIMNO DI GUERRA.

Fratelli, su! di Roma alla difesa!
Maledizion e morte al traditor.
Abbominato in terra sia chi ha lesa
La fede della patria e dell'onor
Sálzi di trombe e di tamburi un tuon,
Rimbombi Roma, il mondo, il cielo, il mar,
Bandiere al vento! E di quest'inno al suon
Schiere e legioni anadiamo a trionfar.
Santo Spirito cavaliere²³⁷

En el momento que Rienzi da la señal de partir, Adriano le cierra el paso diciéndole: *¡Detente! Calma tu furor, Rienzi, y escúchame.* Le explica que ha concebido el proyecto de aplacar la rebelión, desarmado el brazo de su padre, a quien trata de ir a suplicar evite los horrores de la lucha. Rienzi lo rechaza indignado diciéndole que solo él es la causa de los males que les amaga, y que antes sucumbirá Roma que dar ninguna tregua. Da la señal de marchar y todos lo efectúan entonando el himno de guerra, menos Irene, Adriano y las mujeres.

Nº 4.

Adriano, abrazando a Irene, le dice que debe huir de ella, que así se lo impone su honor y su fatal destino. Esta se detiene temerosa de que pueda morir, y anegada en llanto le hace nuevas protestas de su amor.

(Retumba como llevado por el viento el fragor de la batalla).

Las mujeres se arrodillan y elevan una plegaria a la Virgen del Rosario para que salve la vida de sus esposos, hijos y hermanos.

Adriano, acordándose nuevamente de su padre, quiere partir, pero Irene se lo impide en nombre de su amor.

El himno de guerra se oye a lo lejos. El pueblo vuelve victorioso. Los vencedores se destacan de las filas para abrazar a sus esposas, etc. Mientras éstas cantan su triunfo.

Rienzi dice que Roma está en salvo, que los opresores han sido vencidos y que los Colonnas han muerto. El pueblo repite esta última frase con júbilo mientras ve pasar el cadáver de Colonna. Adriano, al reconocerlo, da un grito y exclama: *¡hay de aquel que semejante sangre ha vertido! ¡Cruel tribuno, tiembla ante tu obra! Fuiste constante en tu odio, tenaz en tu ira, y enemigo de la paz, has saciado tus fieros deseos; ahora es necesario que satisfaga yo los míos. ¡Tribuno, tiembla por ti!*

Rienzi dice que no le escuchen, que está demente, que más que lo fue Tarquino es él de Roma enemigo.

Que semejante suceso no empañe la victoria que han alcanzado, no menos santa de la que consiguió Bruto, y que vayan con él a celebrarla triunfalmente en el *Campidoglio*. Adriano hace a Rienzi un ademán de amenaza y se va. El pueblo canta su victoria diciendo que por el denodado valor de su tribuno, es rey el pueblo de Roma.

²³⁷ Este verso existe en italiano en el original alemán de Wagner.

(Han venido los Mensajeros de Paz escoltando un antiguo carro triunfal. Rienzi baja del caballo en que ha venido montado y sube en el carro. Los mensajeros le quitan el casco de la cabeza sustituyéndolo con una corona de laurel. Irene, que al marcharse Adriano se ha desmayado en los brazos de las mujeres del pueblo, es conducida junto a su hermano que le hace subir en el carro triunfal, en el cual ésta permanece inmóvil. Van desfilando por delante del tribuno los trofeos conquistados y los guerreros triunfalmente.

FIN DEL ACTO TERCERO²³⁸.

ACTO CUARTO

Escena I. Tercetto e Coro. *Chi è quell'nom che qqui passò.*

Plaza de Laterano.- En el fondo del pórtico de la iglesia. Es de noche.

Nº 1.

Algunos embozados a los cuales se ha reunido *Baroncelli*, están en la plaza comentando la conducta del Tribuno.

Viene *Cecco* y afirma la sospecha de estos, diciéndoles que *Rienzi*, con sus desaciertos, ha dado lugar a que les abandonen los enviados de las potencias amigas, y que quiere imponerse como rey a los aliados de la orden teutónica.

Todos convienen en que Rienzi les es traidor, pero que necesitan pruebas.

Nº 2.

Adriano se presenta diciéndoles que el Tribuno ha violado el poder de que le ha investido el pueblo, y que pretende hacerse proclamar Emperador. Los conjurados decretan su muerte, y Adriano ofrece llevarlo a cabo con su espada.

Despunta el alba. Todos se ocultan junto a la puerta del Laterano en el momento que avanza, y hacia él se dirige un silencioso cortejo de clérigos y monjes. Raimondo les precede.

La presencia del legado del Papa, a quien creían ausente de Roma, causa gran sorpresa y desaliento a los conjurados; pero Adriano les tranquiliza diciéndoles que él está dispuesto a matar a *Rienzi* aunque se ampare en las gradas del altar.

Los conjurados se han colocado a la entrada de la iglesia estorbando a propio intento el paso de la comitiva, de la que forma parte el Tribuno, pomposamente vestido, conduciendo a *Irene* de la mano.

Escena II. Finale quarto.

Nº 3

Rienzi se detiene en vista del aspecto que presentan los conjurados, y los pregunta con severidad qué hacen allí apostados, y por qué no están dentro del templo orando; que, qué pretenden después de la victoria obtenida sobre los traidores, la cual da a los vencedores tanta honra y fuerza como sumisión fidelidad le han jurado. *Dios está conmigo*, exclama; *uníos todos a mí*. Los conjurados, con profundo respeto, le abren paso y aclaman al Gran Tribuno.

²³⁸ *La Ópera Española*, II, 14, 20-I-1876, p. 4.

En el momento en que va a atravesar el umbral del Laterano, *Adriano*, con el puñal en la diestra, se precipita furioso hacia él, y se detiene al oír el siguiente fúnebre canto interno, el cual llena de espanto a *Rienzi*.

Vae, vae, tibi maledicto!
Iam te justus cuse stricto
Vindex manet angelus
Vea, spem nullam maledictus
Foveat, Gehennae rictus
Iamjam hischit flammens?

Terminado el canto, y *Rienzi* repuesto de su emoción, da la señal a la comitiva de continuar su marcha, pero al llegar a la misma puerta del templo, aparece *Raimondo* rodeado de clérigos y monjes, y dirigiéndose al Tribuno exclama. *¡Huye, sacrilego; este santo asilo te rechaza! ¡Maldito será de Dios quien a ti te siga fiel!*

El pueblo huye de *Rienzi*; la puerta del Laterano se ha cerrado violentamente, después de haberse fijado en ella la bula de excomunión.

Nº 4.

Rienzi permanece absorto; Irene continúa a su lado, *Adriano* se acerca a ella y la insta a que le siga, una vez que su hermano es abandonado de Dios y de su pueblo; desoye *Irene* estas frases y se arroja en los brazos de su hermano. *Adriano* se va.

Rienzi vuelve en sí de su abatimiento, abraza a su hermana conmovido, y así permanecen absortos en tanto se repite el canto de excomunión.

Vae, vae, tibi maledicto!

FIN DEL ACTO CUARTO.

ACTO QUINTO

Escena I. Preghiera. O Padre Santo

Un pórtico del Campidoglio.- Rienzi solo y en oración

Nº 1.

O Padre santo-guarda quaggiù,
Vedi el mio pianto-m'ajuta tu.
Dalla rovina-ei salva ancor
La tua divina-mano, o signor.
Tu avvalorasti-l'animo mio,
Comme pugnasti-possente Iddio.
Fiaccasti il volo-dei maledetti.
Francasti il suolo-di poveretti,
sull'imil scoria-del tapinel
Scesa una gloria-degna delciel.
Dio, non cessare-l'opera pia,
Torna ad amare-la patria mia,
L'empie tenebre-le rabbie insane

Sperdi dall'ebre-demenze umane.
Discenda un raggio-del tuo poter
Su mio coraggio-du mio pensier.
O Padre Santo-guarde quaggiù
Vedi il mio pianto-m'aitatu.

(Inclina la cabeza religiosamente).

Escena II. Scena, Cavatina e Duettino. *Arsi d'amor per un'eletta*

Nº 2.

Entra Irene. Rienzi sale a su encuentro y se abrazan.

Rienzi. La iglesia por cuya gloria peleé, me abandona, lo mismo que el pueblo por cuya libertad tanto he combatido. Los amigos, los que no me han sido traidores, se alejan de mí, pero me resta Dios, el amor de mi querida hermana y mi espada.

Irene ¡Hermano mío! ¿puedo olvidar acaso que tu fuiste el que cuidaste de mi orfandad, el que con sus sabios consejos me enseñó a ser romana fuerte y digna? No: juro no abandonarte jamás aunque sea a costa de mi vida y de mi corazón. ¿Sabes tú lo que es sacrificar el corazón? ¡Ah! No, tú no has amado nunca.

Rienzi Te equivocas hermana mía: yo también he amado. ¿No te acuerdas? Lo has olvidado. Oye: desde el día que en mi corazón despertó esa idea; desde el momento que me fue conocida la gloriosa historia que aún en el mundo ostenta, la amé con tal delirio, que al verla vilipendiada, deshonrada, escarnecida, abandonada en el inmundo fango y en el horror a donde la habían conducido sus enemigos, al ver de cuánta injuria y decepción era víctima, ¡sentí arder mi sangre toda! Su llanto acrecentó de tal manera mi amor, que juré consagrarla mi vida, mi fe y mi brazo. Pretendí ornar su frente con una corona; quería hacerla reina del mundo y de reyes. ¿Sabes, en fin, quién es mi elegida? Es Roma.

Irene. ¡Ingrata y vil esposa elegiste!

Rienzi. De todos maldito y abandonado, mi obra también lo ha sido, y debo renunciar a esa ilusión que me era tan grata; por lo tanto necesito morir. ¿Pero tú, por qué? Adriano te ama, su ira es sólo para mí, ámalo y sé con él feliz.

Irene. Antes morir que abandonarte, hermano mío.

Rienzi. (Con tal vehemente afecto), ven a mis brazos, mujer sublime.

Los Dos

In questo amplesso Santo
Coll'angil mio d'accanto,
Io già'rasiugo il pianto
E riconforto el cor.

No, Roma non é morta,
Essa risorge ancor
Finché mi sei di scorta
Fra i raggi del Signor.

Rienzi En fin, quiero probar aún si con el grito mío puedo despertar a Roma de su letargo.

Escena III. Scena. Tu qui, Irene?

Nº 3

Rienzi se va precipitadamente. Irene queda indecisa; mientras se dispone a seguir a su hermano, entra Adriano con la espada en la mano y le pregunta qué hace en aquel sitio maldito de Dios, donde le amenazan grandes peligros de los cuales viene a salvarla. Irene protesta que no quiere separarse del gran héroe romano, ni de sus virtudes, diciéndole que se aleje de ella porque ya no le ama. Adriano, sorprendido con esta revelación deja caer la espada y exclama:

Niña, te imploro de rodillas: no es amor, es una pasión, un delirio lo que yo siento por ti. El juramento que te hice de consagrarte eterna fe, aun a costa de mi vida, sabré mantenerlo. Ven, bajo esos malditos y vergonzoso muros te amaga una suerte segura; muy en breve serán destruidos por el furor de la plebe, a quien he armado, y se aproxima pidiendo la cabeza de tu hermano, execrado de Dios y del pueblo. Sígueme, si no quieres que perezcamos dentro de esta mansión abominable, haciéndome perder la vida en aras del inmenso amor que por ti siento.

Irene, con noble indignación, le dice que espera que la muerte le libre de un monstruo, aborto de Satanás.

Oyese un interno y creciente rumor. El resplandor de las teas incendiarias iluminan la escena. Los cristales de los balcones caen rotos a pedradas.

Adriano le hace observar el incendio; le dice que ella no debe morir, y pretende levársela consigo. Irene pide socorro y valor a Dios para morir, y separándose de Adriano, le dice: ¡Soy libre!

Adriano sale en su persecución.

(Cambio de escena).

PLAZA DEL CAMPIDOGGIO.

Escena IV. Finale ultimo.

Nº 4.

Baroncelli, Cecco y grandes grupos de pueblo con teas encendidas gritan venganza, destrucción, y piden la muerte de Rienzi. Éste, con armadura y la cabeza descubierta se presenta a una especie de terrado del Campidoglio, y después de acallar al pueblo que lo insulta y pretende apedrearlo, le dice:

- ¿Por qué tantos armados contra mí, siendo como sois valientes?

Bar. Cecco Y Pueblo. ¡No hay que dejarle hablar! ¡Matémosle!

Rienzi. ¿No hacéis memoria al verme, del hombre que os hizo libres? Al tribuno, al guerrero que paz os dio? Por vosotros, no por mí, ruego, ¡traidores!

Bar. No hay que oírle, os quiere engañar de nuevo.

Pueblo. ¡Muera!

Rienzi. ¡Oh dolor! ¡Pobre Italia! Siempre en guerra y siempre esclava. Arda, perezca Roma y su pueblo cruel.

Las llamas devoran el Campidoglio. *Rienzi* e *Irene* abrazados atraviesan el terrado, y a los cuales apedrea el pueblo que está en la plaza dando gritos de guerra, muerte y destrucción. Adriano entra en escena a la cabeza de los nobles; ve a su amada entre las llamas y se precipita hacia ella.

Apenas entra Adriano, el edificio se derrumba con horrible estruendo, sepultando a *Rienzi*, *Adriano* e *Irene*.

Los nobles se arrojan sobre el pueblo.

FIN²³⁹.

²³⁹ *La Ópera Española*, II, 15, 28-I-1876, p. 4.